

numéro hors série – décembre 2025

Premières lignes

LA REVUE DU CYCLE INFÉRIEUR

x

aémel

JOURNÉE D'ÉTUDE 2025



POLYPHONIE
perspectives et voix émergentes

Coordination du numéro:

Gabrielle Legault
Équipe de Premières Lignes 2024-2025
et 2025-2026

Comité d'édition:

Ariane Bertrand
Gabrielle Legault
Victor Aymé Lesage
Océane Palardy

Comité de révision
linguistique:

Adèle Beauchamp
Delphine Chagnon
Laury Pouliot
Jade Robidoux
Élodie Sabourin

Auteur·rices:

Ludovique Bender
Dorothée Gravel-St-Amour
Victor Aymé Lesage
Charlotte Massie
Laurie-Anne Masson
Maude Rivest

Comité d'organisation de la
Journée d'étude de l'AÉMEL
2025:

Gabrielle Legault
Vanica Mathieu
Benoît Telmini

Design graphique:

Janelle Pi

Contact:

info@revuepremiereslignes.ca

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

Texte de présentation

Premières lignes

x



Lorsque l'association étudiante modulaire d'études littéraires de l'UQAM (AÉMEL) m'a proposé de faire partie du comité organisationnel de sa première journée d'étude, j'ai été confrontée à un syndrome d'imposteur. Étudiante au baccalauréat en études littéraires à ce moment-là, le monde de la recherche me semblait à peine envisageable. Or, je ne suis pas la seule à naviguer ces doutes, et c'est pour cette raison que le thème de la journée d'étude *Polyphonie: perspectives et voix émergentes* nous est apparu comme une approche audacieuse. Elle l'est dans sa façon de ne pas seulement inclure des voix, mais *toutes* les voix. Celles qui bourgeonnent et promettent de nouveaux points de vue jusqu'alors inconnus; celles qui révolutionnent et dénoncent des systèmes oppressifs et discriminatoires; celles qui interrogent et qui remettent en question les savoirs acquis. Toutes ces voix ont un élément en commun: elles proviennent d'auteur·ices qui ont osé faire partie de cet événement et d'en signer les résultats ici, dans ce numéro hors-série de Premières lignes. Tout comme cette journée d'étude, la revue cherche à créer un espace propice à l'expérimentation en recherche littéraire, afin d'y accueillir toutes ces voix indéfinies et indéfinissables que sont celles de notre communauté du premier cycle. Je tiens à féliciter nos auteur·ices pour leur travail et celle·eux qui ont contribué à transformer cette idée audacieuse en une réalité. Mon vœu est que cette journée d'étude soit la première d'une longue lignée qui formera une harmonie de savoirs.

Gabrielle Legault

6 - 19

*Moi, Tituba, sorcière...*La construction du mythe de la sorcière : entre peur et fascination
Charlotte Massie

20 - 39

Les collectifs féminins : pour une libération sororale des voix

Dorothée Gravel-St-Amour & Maude Rivest

40 - 53

La soupe aux choux de Pierre Popovic sur la langue de Peirce :
exploration d'un modèle d'analyse littéraire pragmatique

Victor Aymé Lesage

54 - 65

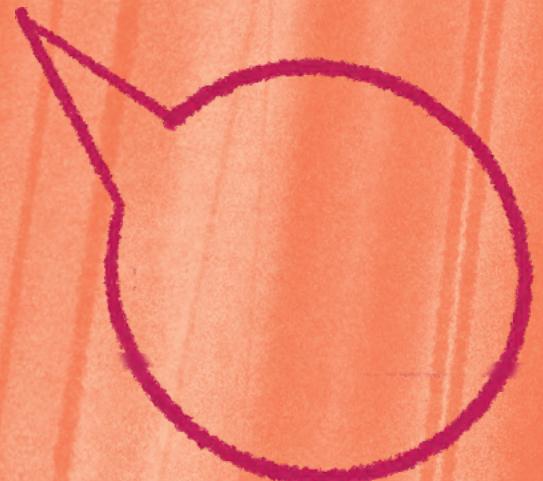
Lecture écopoétique de *Flammes* de Robbie Arnott

Ludovique Bender

66 - 85

L'anomalie et le « tout-autre » : réflexion sur l'horreur cosmique,
l'imaginaire de la souillure et la rationalisation du mal
dans la série *Stranger Things*

Laurie-Anne Masson



Charlotte Massie

Moi, Tituba, sorcière...

La construction du mythe de la sorcière: entre peur et fascination

Alors que les femmes ont été victimes de nombreuses persécutions, exécutions et marginalisations au fil des siècles, la figure de la sorcière s'est construite à partir de la peur et de la fascination autour d'un mythe populaire. En effet, d'abord associée au mal, au danger, et à la subversion de l'ordre établi, la sorcière a longtemps incarné l'ennemie de la société patriarcale et religieuse; ainsi, la sorcière a servi de prétexte pour condamner et contrôler les femmes jugées trop indépendantes, trop savantes ou simplement différentes. Dans *Sorcières : la puissance invaincue des femmes*¹, Mona Chollet montre comment cette figure a été historiquement façonnée par la peur de la liberté féminine et comment, aujourd'hui, elle est réinvestie comme symbole de puissance et d'émancipation. Au-delà du féminisme occidental, cette réflexion trouve un écho particulier dans l'œuvre de Maryse Condé. Dans *Moi, Tituba, sorcière : noire de Salem*², l'autrice redonne voix à une femme réduite au silence par l'Histoire. En reprenant certains traits de la figure décrite par Chollet, Condé met en lumière la violence sociale subie par les femmes, mais plus encore par les femmes noires, doublement marginalisées par le sexism et le racisme. Ainsi, en s'appuyant sur les idées de Mona Chollet, ce texte propose de montrer comment la figure de la sorcière est représentée dans le roman *Moi, Tituba, sorcière : noire de Salem* de Maryse Condé, et en quoi cela témoigne d'une violence sociale faite aux femmes et, plus spécifiquement, aux femmes noires. Cette étude commencera par une mise en contexte historique des procès de Salem, puis analysera le roman sous trois angles : l'association de la nature à la sorcière, la vision d'une créature satanique et la femme comme étant maudite quoi qu'elle fasse.

¹ Mona Chollet, *Sorcières : la puissance invaincue des femmes*, Paris, Zones, 2018, 256 p.

² Maryse Condé, *Moi, Tituba, sorcière... : noire de Salem*, Paris, Mercure de France, 1986, 278 p.

Désormais, les références à cet ouvrage seront placées entre parenthèses dans le texte et indiquées par le sigle « MTS », suivi du folio.

SALEM, LES PROCÈS DES SORCIÈRES

On entend souvent parler de Salem et des procès des sorcières, mais on sait très peu souvent ce que cela représente réellement et ce qu'il s'est passé dans cette ville. À l'époque d'une Amérique coloniale, tel que l'explique National Geographic³, Salem est géographiquement et politiquement divisée en deux, entre un bourg prospère et un village agricole. Les villageois se disputent pour la répartition des ressources, pour la politique et pour la religion, et sont ainsi divisés entre les séparatistes et les non séparatistes. En 1689, peu de temps avant les procès des sorcières, la communauté du village de Salem décide de fonder sa propre église et choisit comme révérend Samuel Parris, un ancien commerçant qui cherche à récupérer le titre de propriété du presbytère qu'il occupe. Samuel Parris s'installe avec sa femme, sa fille Betty et sa nièce Abigail Williams, et d'elles commencent les accusations ainsi que la chasse aux sorcières. En février 1692, Betty Parris se met à faire des « crises » que les médecins ne peuvent expliquer rationnellement. Le tour d'Abigail Williams et d'Ann Putman, une amie des filles, vient, et leurs parents, les docteurs et les pasteurs doivent observer les filles convulser, se recroqueviller sous des chaises et hurler des inepties⁴. Les médecins de cette époque n'ont rien à voir avec les médecins modernes, et ils cèdent à la pression de diagnostiquer ces jeunes filles :

Ils brutalisent les petites jusqu'à ce qu'elles dénoncent des femmes plus ou moins marginales de leur entourage. Tituba (une esclave sous la charge de Samuel Parris) est accusée d'être une sorcière, tout comme Sarah Good, une mendiane débraillée, et Sarah Osburn, une femme sénile⁵.

Ainsi commencent les procès des sorcières, qui ont duré jusqu'en 1693. Pendant cette période, il y a 141 suspects, hommes et femmes, reconnus de sorcellerie, 19 personnes pendues, une lynchée à mort, et plusieurs qui ont péri en prison. Après une accumulation de corps et de prisonniers, et un traumatisme général, le gouverneur William Phips met fin aux procès, mais cela prend tout de même des décennies au village de Salem pour se remettre des événements.

³ « Les procès des sorcières de Salem : entre mythe et réalité », *National Geographic*, 23 octobre 2025, en ligne, <<https://www.nationalgeographic.fr/histoire/les-proces-des-sorcières-de-salem-entre-mythe-et-realite>>.

⁴ *Idem*.

⁵ *Idem*.

⁶ Josée Tamiozzo, « L'altérité et l'identité dans Moi, Tituba, Sorcière... Noire de Salem, de Maryse Condé », *Recherches féministes*, vol. 15, n° 2, 2002, p. 126.

UNE ASSOCIATION À LA NATURE

La figure de la sorcière a souvent été associée à la nature, en raison de sa connaissance des plantes médicinales, de son lien privilégié avec les cycles de la vie et de la mort, ou encore de sa proximité avec des forces invisibles rejetées par la société. C'est dans cette lignée que s'inscrit Tituba, l'héroïne du roman *Moi, Tituba, sorcière : noire de Salem* de Condé. Née esclavagisée à la Barbade à la suite d'un viol, elle est élevée à l'extérieur de la plantation, où ses parents sont morts, par sa mère adoptive Man Yaya, qui lui enseigne les savoirs ancestraux de guérison. Tituba développe alors une relation intime avec la nature, qui devient à la fois son refuge et sa source de pouvoir. Bien après la mort de Man Yaya, Tituba se marie à John Indien, un esclave, et devient la propriété de Susanna Endicott. Dès son arrivée chez la vieille femme, Tituba est marginalisée et humiliée pour la couleur de sa peau, pour son sexe et pour son insoumission, tandis que John Indien est accepté par les femmes blanches qu'il séduit avec ses « clowneries⁶ », comme Tituba le dit elle-même :

Ce qui me stupéfiait et me révoltait, ce n'était pas tant les propos qu'elles tenaient (Susanna Endicott et ses amies) que leur manière de faire. On aurait dit que je n'étais pas là, debout, au seuil de la pièce. Elles parlaient de moi, mais en même temps, elles m'ignoraient. Elles me rayayaient de la carte des humains. J'étais un non-être. Un invisible [...] Tituba n'avait plus de réalité que celle que voulaient lui concéder ces femmes. C'était atroce. Tituba devenait laide, grossière, inférieure parce qu'elles en avaient décidé ainsi (MTS, p. 44).

Tituba s'en prend éventuellement à sa propriétaire pour se venger en utilisant sa « magie », mais Susanna la vend, elle et son époux, à Samuel Parris, juste avant qu'il ne quitte pour les États-Unis. Pendant ces années de travail forcé pour une famille puritaine, à Boston puis à Salem, Tituba prend soin de guérir les trois femmes du foyer contre tout mal, grâce à ses remèdes naturels. Elle raconte également à Betty et à Abigail des histoires particulières et « fantastiques », provenant de son héritage culturel de la Barbade. C'est alors que les filles prétendent être possédées et accusent Tituba de s'adonner à la sorcellerie. Ainsi, Tituba incarne la marginalisation des femmes dont la sagesse et la liberté dérangent, mais aussi la violence infligée aux femmes noires, prises entre la domination coloniale, raciale et patriarcale.

On pourrait dire que ce qui a condamné Tituba est en partie sa maîtrise des plantes médicinales. Pour Tituba, la nature représente quelque chose de positif, comme elle le dit au début du roman :

Man Yaya m'apprit les plantes. Celles qui donnent le sommeil. Celles qui guérissent plaies et ulcères. Celles qui font avouer les voleurs. Celles qui calment les épileptiques et les plongent dans un bienheureux repos. Celles qui mettent sur les lèvres des furieux, des désespérés et des suicidaires des paroles d'espoir (MTS, p. 22).

Man Yaya lui disait toujours d'utiliser son « art », soit ses talents pour la médecine naturelle ou sa magie, à des fins bien intentionnées : « Ne te laisse pas aller à l'esprit de vengeance, utilise ton art pour servir les tiens et les soulager (MTS, p. 51). » Comme l'explique Chollet, les accusées de sorcelleries sont des guérisseuses qui jouent un rôle important dans leur communauté et même qui sont respectées, jusqu'à ce que la nature et la guérison soient associées au Diable et à tout ce qu'il représente de mauvais :

Certaines accusées étaient à la fois des magiciennes et des guérisseuses ; un mélange déconcertant à nos yeux, mais qui allait de soi à l'époque. Elles jetaient ou levaient des sorts, fournissaient des philtres et des potions, mais elles soignaient aussi les malades et les blessés, ouaidaient les femmes à accoucher. Elles représentaient le seul recours vers lequel le peuple pouvait se tourner et avaient toujours été des membres respectés de la communauté, jusqu'à ce qu'on assimile leurs activités à des agissements diaboliques⁷.

Ce rôle de guérisseuse, décrit par Mona Chollet comme essentiel au sein des communautés avant d'être diabolisé, se retrouve perverti par la douleur et la colère accumulées en Tituba, causées par les injustices qu'elle subit. Dans un moment d'intense ressentiment, elle s'imagine invoquer la nature non plus pour soigner, mais pour déchaîner sa puissance destructrice :

J'allais dénoncer et du haut de cette puissance qu'ils me conféraient, j'allais déchaîner la tempête, creuser la mer de vagues aussi hautes que des murailles, déraciner les arbres, lancer en l'air comme des fétus de paille, les poutres maîtresses des maisons et des hangars (MTS, p. 147).

Ainsi, dans l'imaginaire du roman, la nature, qui symbolisait initialement le refuge, la guérison et la continuité des savoirs féminins, devient une force incontrôlable et menaçante. Cette transition illustre parfaitement la manière dont, dans les sociétés patriarcales, la nature et la magie des femmes sont perçues comme diaboliques parce que leur puissance imprévisible échappe au contrôle des hommes et de l'ordre social.

Si l'on prend un pas de recul, on peut constater que les femmes sorcières sont associées à la nature dès l'Antiquité gréco-romaine, une époque où le genre féminin presque dans son ensemble est souvent représenté comme une calamité, tel que l'explique Christian-Georges Schwentzel, un historien et professeur d'histoire ancienne à l'Université de Lorraine⁸. Schwentzel revient sur la classification de la femme en dix catégories, dont huit sont des animaux et deux des éléments naturels, établies par le poète grec Sémonide d'Amorgos, comme on peut le voir dans le tableau suivant⁹ :

Type de femme	Défauts ou qualités
La truie	sale et incapable de se laver
La renarde	malfaisante et maline
La chienne	n'a de cesse d'aboyer
La femme-terre	fainéante ; son seul effort consiste à manger
La femme-mer	instable et changeante comme la météo marine
La femme-âne	prostituée volontaire
La belette	voleuse
La jument	coquette, elle passe son temps à se laver, à se coiffer et à se parfumer
La femme-singe	laide ; elle a un petit cou elle n'a pas de fesses
L'abeille	parfaite épouse, mère ne nombreux et beaux enfants

Tableau : les dix types féminins selon Sémonide d'Amorgos

⁷ Mona Chollet, *Sorcières : la puissance vaincue des femmes*, op. cit., p. 17.

⁸ Christian-Georges Schwentzel, « Dans l'Antiquité, la sorcière était déjà le symbole d'un pouvoir féminin redouté », *The Conversation*, 7 novembre 2024, en ligne, <<https://theconversation.com/dans-lantiquite-la-sorciere-était-deja-le-symbole-dun-pouvoir-feminin-redoute-242230>>.

⁹ *Idem*.

Parmi ces catégories, seule l'abeille, c'est-à-dire la femme mariée et mère, possède des qualités aux yeux du poète. La sorcière, quant à elle, appartient à la catégorie de la renarde qui est « malfaisante et maline ». Dès lors, deux options sont possibles pour la femme : soit elle représente quelque chose qui peut servir à l'homme et lui bénéficier, soit elle est associée à quelque chose de mauvais, de laid ou de mal intentionné, et ce, même lorsqu'elle est associée à un élément de la nature tel que la femme-terre et la femme-mer. En réalité, la femme ne peut pas gagner : son sort lui a été attribué par le genre masculin et la société patriarcale il y a de cela très longtemps. L'association de la femme à la nature, déjà présente dans l'Antiquité gréco-romaine, se retrouve dans la construction de la figure de la sorcière. Comme le souligne Schwentzel en analysant Sémonide, le féminin est assimilé soit à l'animalité, soit aux éléments naturels; il est rarement valorisé et presque toujours pensé sous l'angle du danger ou de la nuisance. Cette logique se perpétue dans l'imaginaire patriarcal où la femme sorcière, telle que la renarde rusée ou la mer déchaînée, devient un symbole de menace et d'imprévisibilité. Ce lien entre la féminité et la nature, loin d'être célébré, est utilisé pour assigner la femme à une altérité inquiétante, toujours susceptible d'échapper au contrôle masculin, à moins de servir l'homme et de lui donner des enfants. Dans cette perspective, la sorcière est perçue comme l'incarnation d'une nature indomptée, une force qu'il faut marginaliser, réprimer ou diaboliser pour maintenir l'ordre social.

Ainsi, dès l'Antiquité, l'association de la femme à la nature a nourri une vision ambivalente selon laquelle la féminité est utile lorsqu'elle sert les intérêts de l'homme, et dangereuse lorsqu'elle échappe à son autorité, comme Tituba, dans le roman de Condé. Malgré son lien marital avec un homme, l'héroïne est une femme indépendante et pleine de ressources qui utilise la plupart du temps sa « magie » pour faire le bien, mais qui ne se gêne pas de l'utiliser en mal pour se venger. Cela montre comment l'ambivalence du lien intime d'une sorcière avec la nature, source de guérison ou de destruction, a été transmise à travers les siècles et a servi à justifier la violence sociale exercée contre les femmes, et particulièrement contre les femmes noires.

UNE CRÉATURE SATANIQUE

En plus d'être méchantes, laides ou rusées, les sorcières, comme on le voit dans la culture populaire, veulent le mal, mangent les enfants et volent sur des balais. Chollet explique ce dernier point par une transformation entre le rôle domestique de la femme et la supposée sexualité débridée de la sorcière :

Par sa forme phallique, le balai qu'elles chevauchent, en plus d'être un symbole ménager détourné, témoigne de leur liberté sexuelle. Le sabbat est vu comme le lieu d'une sexualité débridée, hors de contrôle¹⁰.

Justement, Condé transpose cette symbolique dans une scène brutale du roman *Moi, Tituba, sorcière : noire de Salem*, où Tituba est violée par un homme venu l'accuser de sorcellerie. Celui-ci utilise sur elle ce qu'on devine être un manche à balai :

Un autre releva ma jupe et enfonça un bâton en pointe dans la partie la plus sensible de mon corps en raillant : — Prends, prends, c'est la bite de John Indien !

Quand je ne fus plus qu'un tas de souffrances, ils s'arrêtèrent et l'un des trois reprit la parole : — Tu n'es pas la seule créature de l'Antéchrist dans Salem^(MTS, p. 144).

Cette scène symbolise la volonté de réduire au silence une femme perçue comme trop puissante et incontrôlable en la réinscrivant par la force dans un rôle de victime. L'acte n'est pas seulement une humiliation sexuelle, mais une punition infligée à la figure de la sorcière, dont la liberté, notamment sexuelle, doit être rompue. En ce sens, l'écriture de Condé montre un des mécanismes de domination que décrit Chollet : la sorcière est diabolisée non seulement pour son savoir ou sa proximité avec la nature, mais aussi parce qu'elle incarne une menace pour l'ordre sexuel et social, surtout dans le contexte puritain dans lequel se trouve Salem à cette époque. La scène du viol de Tituba met en évidence de manière tragique comment la métaphore du balai, détournée dans l'imaginaire collectif, se matérialise ici en instrument de contrôle et de violence.

¹⁰ Mona Chollet, *Sorcières : la puissance invaincue des femmes*, op. cit., p. 19.

Comme mentionné plus tôt, la sorcière n'est pas seulement diabolique, mais également repoussante. Les auteurs de l'époque romaine imaginaient des sorcières répugnantes physiquement que Sémonide d'Amorgos aurait placées dans la catégorie des « truies », comme l'explique Schwentzel, mais même lorsqu'elles sont belles, cette caractéristique n'apporte rien de bien :

Qu'elle soit irrésistiblement séduisante ou d'une laideur repoussante, la sorcière antique incarne un pouvoir féminin considéré comme néfaste et castrateur; elle symbolise une forme de haine de l'humanité et même de toute forme de vie. Elle est l'incarnation fantasmée d'une féminité à la fois « contre-nature » et [...] contre-culture¹¹.

La sorcière est, aujourd'hui encore, vue comme une créature hideuse, ou parfois séduisante, qui cherche à faire le mal, peu importe les circonstances. C'est ainsi que les sorcières sont perçues dans l'univers de Maryse Condé, pendant les procès des sorcières à Salem. C'est l'un des arguments qui prouve, d'une certaine façon, que Tituba est innocente. Hester, une femme que Tituba rencontre en prison, lui dit qu'elle est trop belle pour être une sorcière, ce qui renforce l'idée selon laquelle les sorcières sont laides dans l'imaginaire collectif :

Les sorcières font des choses étranges et maléfiques. Elles ne peuvent pas faire de vrais miracles qui ne peuvent être accomplis que par les Élus et les Ambassadeurs du Seigneur. [...] Tu ne peux pas avoir fait de mal Tituba ! De cela, j'en suis sûre, tu es trop belle (MTS, p. 152) !

Toutefois, lorsqu'il est temps d'éviter la pendaison, Hester conseille à Tituba d'avouer être une sorcière, car les personnes qui confessent sont épargnées de la mort¹². Elle lui suggère d'exagérer, de leur montrer exactement ce qu'ils veulent et elle fait référence à plusieurs symboles associés à la sorcière dans son discours :

Fais-leur peur, Tituba ! [...] Décris-leur les réunions de sorcières, chacune arrivant sur son balai, les mâchoires dégoulinantes de désir à la pensée du banquet de fœtus et d'enfants nouveau-nés qui serait servi avec force chopes de sang frais... (MTS, pp. 157-158)

Cette fois-ci, c'est à Tituba de retourner la situation à son avantage et de changer son sort; sinon, elle pourrait très bien périr en prison ou être pendue. Finalement, elle fait exactement ce que Hester lui avait recommandé et elle est rachetée par un Juif qui la libère éventuellement pour lui donner la chance de retourner à la Barbade.

L'association de la sorcière au diable et à la laideur s'avère indissociable dans l'imaginaire collectif, car ces deux représentations se renforcent mutuellement. La laideur extérieure reflète la corruption intérieure, tandis que l'alliance avec le diable légitime la croyance en la cruauté de la sorcière et son rejet par la société. Dans le cas de Tituba, cette logique s'inverse, puisque sa beauté devient une preuve de son innocence, tout en démontrant l'absurdité des critères qui définissent ce qu'est une « véritable » sorcière. L'opposition entre beauté et laideur, bon et diabolique, insiste donc sur le poids des stéréotypes que Maryse Condé met en lumière pour dénoncer la marginalisation et l'injustice vécues par celles qu'on accusait de sorcellerie.

¹¹ Christian-Georges Schwentzel, « Dans l'Antiquité, la sorcière était déjà le symbole d'un pouvoir féminin redouté », *loc. cit.*

¹² « Witchcraft law up to the Salem witchcraft trials of 1692 », *Berkshire Law Library*, 31 octobre 2017, en ligne, <<https://www.mass.gov/news/witchcraft-law-up-to-the-salem-witchcraft-trials-of-1692>>.

ÊTRE FEMME, C'EST ÊTRE MAUDITE

Tel que Schwentzel l'explique en affirmant que, pendant l'Antiquité, le genre féminin est perçu comme une calamité, le roman de Condé montre à de multiples reprises en quoi la femme est maudite, et ce, seulement parce qu'elle est née femme. Une calamité est un grand malheur collectif, ce qui représente, selon les gréco-romains de l'Antiquité, la femme dans son ensemble. Mona Chollet rappelle que, pendant les procès des sorcières à Salem, 80 % des accusés et 85 % des condamnés sont des femmes¹³. Les gens de l'époque pensent que les femmes sont des proies faciles pour le Diable, car elles sont faibles de corps et d'esprit et animées par un insatiable désir de luxure¹⁴. Il se crée même un mythe populaire autour de la femme célibataire, qui ne répond à aucun homme, qui est libre et indépendante, faisant d'elle une proie facile aux accusations de sorcellerie :

Derrière la figure fameuse de la « célibataire à chat », laissée-pour-compte censée être un objet de pitié et de dérision, on distingue l'ombre de la redoutable sorcière d'autrefois, flanquée de son « familier » diabolique¹⁵.

De là vient l'association du chat, surtout du chat noir, à la sorcière. Cela montre bien comment la culture occidentale projette ses peurs et ses fantasmes sur des symboles liés au féminin et à l'indépendance. En effet, le chat, un animal libre, nocturne et insaisissable à moins qu'il en désire autrement, devient dans l'imaginaire collectif l'incarnation du compagnon idéal de la femme jugée dangereuse, car elle ne se soumet pas aux normes. Le célibat féminin, perçu comme une anomalie sociale, s'accompagne ainsi d'un bestiaire symbolique qui renforce l'idée que ces femmes ne sont pas simplement différentes, mais véritablement diaboliques. Être une femme libre ou simplement hors des cadres imposés suffit à faire d'elle une calamité ou une sorcière, et donc une menace pour l'ordre établi. Comme le rappelle Chollet, il y a, lors des chasses aux sorcières, une surreprésentation des célibataires et des veuves parmi les accusées de sorcellerie, soit toutes celles qui ne sont pas subordonnées à un homme¹⁶.

Au début du roman de Condé, le personnage d'Élisabeth, la femme de Samuel Parris, dépeint elle-même l'idée selon laquelle les femmes sont maudites : « Tituba, ne penses-tu pas que c'est une malédiction d'être femme (MTS, p. 72) ? » Tituba en viendra à découvrir qu'Élisabeth avait raison, surtout lorsqu'elle se compare à son propre mari, qui, malgré sa condition d'esclave et sa couleur de peau, reçoit de meilleurs traitements qu'elle : « Blancs ou Noirs, la vie sert trop bien les hommes ! [...] La couleur de la peau de John Indien ne lui avait pas causé la moitié des déboires que la mienne m'avait causée (MTS, p. 159). » En effet, avant d'être noire, d'être esclave, même si cela lui a causé beaucoup de tort, Tituba est une femme et les femmes sont des sorcières ! Comme l'explique Chollet, avoir un corps de femme, à cette époque, peut suffire à faire de vous une suspecte de sorcellerie¹⁷. Dans le monde de Maryse Condé et dans l'histoire des procès des sorcières, la condition féminine est avant tout marquée par la fatalité et la suspicion. Être une femme signifie porter le poids d'une faute originelle qui n'existe pas, mais que la société patriarcale a construite pour justifier l'infériorisation de la féminité. Tituba l'expérimente douloureusement ; elle n'a pas besoin d'être une sorcière pour être traitée comme telle. Le simple fait d'être une femme suffit à la condamner, avant même sa couleur de peau ou son statut d'esclave, mais rappelons-nous que c'est parce qu'elle représente une figure marginale, donc vulnérable, qu'elle est accusée de sorcellerie par les jeunes filles dont elle a pris soin. Cela n'empêche pas que l'œuvre de Condé démontre ce que Mona Chollet analyse. Le corps féminin devient lui-même un signe d'accusation, un support sur lequel se projettent la peur, le désir et la domination masculine. Qu'elles soient épouses, célibataires, esclaves ou libres, les femmes sont enfermées dans un rôle qui les rend coupables par essence.

¹³ Mona Chollet, *Sorcières : la puissance invaincue des femmes*, op. cit., p. 16.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ *Ibid.*, p. 35.

¹⁶ *Ibid.*, p. 34.

¹⁷ *Ibid.*, p. 18.

Être une femme signifie porter le poids d'une faute originelle qui n'existe pas mais que la société patriarcale a construite pour justifier l'infériorisation de la féminité.

Tituba l'expérimente douloureusement ; elle n'a pas besoin d'être une sorcière pour être traitée comme telle.

Ainsi, les femmes apparaissent comme maudites, quoi qu'elles fassent, puisque leur existence seule suffit à éveiller la suspicion. La figure de la sorcière n'est pas uniquement une construction autour de la laideur, du diable ou du sabbat, mais surtout l'expression d'une malédiction sociale et symbolique qui pèse sur toutes les femmes. Dès leur naissance, elles sont perçues comme des créatures dangereuses, des êtres à surveiller, voire à éliminer. La figure de la sorcière, longtemps utilisée pour stigmatiser et opprimer la population, surtout les femmes, est cependant aujourd'hui réinvestie comme symbole de liberté et d'émancipation, et continue d'influencer le monde littéraire en se transformant en figure féministe et revendicatrice. ♦

BIBLIOGRAPHIE

- Condé, Maryse, *Moi, Tituba sorcière...: noire de Salem*, Paris, Mercure de France, 1986, 278 p.
- Chollet, Mona, *Sorcières : la puissance invaincue des femmes*, Paris, Zones, 2018, 256 p.
- Tamiozzo, Josée, « L'altérité et l'identité dans Moi, Tituba, Sorcière... Noire de Salem, de Maryse Condé », *Recherches féministes*, vol. 15 no 2, 2002, pp. 123-140.
- Schwentzel, Christian-Georges, « Dans l'Antiquité, la sorcière était déjà le symbole d'un pouvoir féminin redouté », *The Conversation*, 7 novembre 2024, en ligne, <<https://theconversation.com/dans-lantiquite-la-sorciere-était-deja-le-symbole-dun-pouvoir-feminin-redouté-242230>>.
- « Witchcraft law up to the Salem witchcraft trials of 1692 », *Berkshire Law Library*, 31 octobre 2017, en ligne, <<https://www.mass.gov/news/witchcraft-law-up-to-the-salem-witchcraft-trials-of-1692>>.
- « Les procès des sorcières de Salem : entre mythe et réalité », *National Geographic*, 23 octobre 2025, en ligne, <<https://www.nationalgeographic.fr/histoire/les-proces-des-sorcières-de-salem-entre-mythe-et-réalité>>.
- « Maryse Condé », *Fondation pour la mémoire de l'esclavage*, en ligne, <<https://memoire-esclavage.org/biographies/maryse-condé>>.
- « Maryse Condé : Moi, Tituba sorcière noire de Salem », *C'est à lire*, [émission de télévision], Bry-sur-Marne, Institut national de l'audiovisuel, 26 octobre 1986, en ligne, <<https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i24093316/maryse-conde-moi-tituba-sorciere-noire-de-salem>>.
- Pfaff, Françoise. « Introduction », *Nouveaux entretiens avec Maryse Condé Écrivain et témoin de son temps*, Paris, Karthala, 2016. p. 17-19.
- « Synonymes de calamité », *Le Robert*, en ligne, <<https://dictionnaire.lerobert.com/synonymes/calamite>>.

Dorothée Gravel-St-Amour & Maude Rivest

Les collectifs féminins: pour une libération sororale des voix

Le 8 mars 1974, la première troupe de théâtre féministe québécoise, le Théâtre des Cuisines, présente sa première œuvre écrite à douze mains *Nous aurons les enfants que nous voulons*, revendiquant un accès libre et facile à la contraception et à l'avortement. La deuxième œuvre de ce collectif est le premier ouvrage publié aux Éditions du Remue-ménage en 1976. Cette fois-ci, les autrices y revendent la fin de l'exploitation des femmes au sein de leur foyer: «Toutes les ménagères ensemble, on a décidé que ça peut pu continuer comme ça¹.»

Le trio de collectifs *Libérer la colère* (2018), *Libérer la culotte* (2021) et *Libérer la paresse* (2024) dirigé par Geneviève Morand et Natalie-Ann Roy s'inscrit dans la mouvance d'une telle prise de parole féministe. Ces autrices ont mis sur pied une série de collectifs féminins qui offrent aux femmes un espace de parole pour libérer leur voix face aux attentes démesurées de la société à leur égard, des attentes fondées sur des péchés bibliques : la colère, la luxure et la paresse...

Ainsi, nonobstant les avancées sociales concernant la place des femmes dans la société québécoise, les collectifs féminins contemporains permettent encore aux autrices d'accéder à une certaine forme d'émancipation par la mise en commun de leurs voix, tout en levant le tabou autour de certaines expériences d'oppressions similaires. Ces collectifs légitiment le droit à la jouissance, la dénonciation des violences sexuelles et la répartition équitable de la charge mentale, tout en ouvrant un espace où la solidarité est une force permettant d'exprimer une colère «continue, partagée et sororale²» motivée par les inégalités et les violences vécues par les femmes au quotidien.

¹ Le Théâtre des Cuisines, *Môman travaille pas, a trop d'ouvrage !*, Montréal, Remue-Ménage, coll. «La nef», 2020 [1976], p. 68.

² Andréanne Graton et Gaelle Graton, «Et si Dieu était une femme capable d'orages ?» dans Geneviève Morand et Natalie-Ann Roy (dir.), *Libérer la colère*, Montréal, Remue-Ménage, 2021 [2018], p. 153.



L'ÉVOLUTION DES CONDITIONS MATÉRIELLES CHEZ LES FEMMES³

Les premiers collectifs féminins émergent dans les années 1960-1970. Cette dynamique de création s'inscrit dans un contexte de profondes transformations des conditions matérielles des Québécoises au cours de la Révolution tranquille. Cette période est marquée par l'adoption de nouvelles réglementations et par la mise en place de diverses mesures qui modifient le statut des femmes et redéfinissent leurs conditions de vie.

Au niveau fédéral, le gouvernement de Pierre Elliott Trudeau change certaines réglementations qui offrent aux femmes un meilleur accès à la contraception dès 1961. En 1969, le gouvernement modifie le code criminel et décriminalise l'avortement; une énorme avancée pour la cause féministe. Les femmes bénéficient d'un meilleur accompagnement juridique pour prévenir des grossesses non-désirées ou y mettre fin, ce qui leur permet de se réapproprier leur corps. En juillet 1968, le fédéral modifie la réglementation sur le divorce: les femmes peuvent alors demander le divorce au même titre que leur mari. Toutefois, c'est en 1967 que s'ouvre la commission Bird qui a pour mandat d'étudier la condition de la femme canadienne. En 1970, des recommandations visant à assurer l'égalité des sexes dans la société canadienne sont soumises au gouvernement.

Le gouvernement du Québec adopte également des réglementations permettant l'émancipation de la femme. En 1964, la loi sur la capacité juridique de la femme mariée est adoptée, une modification du code civil québécois concernant le statut des épouses. Elles ont leurs propres responsabilités civiles et financières. Par exemple, elles peuvent s'ouvrir un compte de banque personnel, louer un appartement ou exercer une profession sans avoir à demander l'autorisation de leur mari. La même année, le rapport Parent recommande une réforme totale du réseau scolaire pour que les garçons et les filles aient un accès équitable aux études supérieures. Cette nouvelle possibilité permet aux femmes d'accéder à une multitude de nouvelles carrières. Le rapport permet également la création du ministère de la Culture qui soutient les auteurices et éditeurices à l'aide de subventions et de bourses. En 1967, le gouvernement Johnson instaure un programme d'allocations familiales, s'ajoutant à celui du fédéral et offrant un soutien financier accru aux mères monoparentales. Puis, en 1969, l'adoption de la loi sur l'aide sociale modifie l'approche de la sécurité sociale afin d'en simplifier l'accès pour ces mêmes femmes.

Lors de la Révolution tranquille, le statut de la femme québécoise change: en obtenant davantage de droits et de libertés individuelles, l'accès à la création littéraire est facilité. Il est possible de noter la montée d'un féminisme plus radical, comme le mentionne Josiane Lavallée:

Les années 1960 de la Révolution tranquille se terminent avec la naissance d'un féminisme de plus en plus radical qui s'oppose aux féministes modérées au Québec. Ainsi, en octobre 1969, le Front de libération des femmes du Québec (FLFQ) est créé à Montréal. D'inspiration marxiste, le FLFQ dénonce de manière combative l'oppression des femmes dans leur vie quotidienne. Le Front organise notamment des manifestations et des occupations pour se faire entendre. Ce groupe de féministes radicales est le premier groupe de femmes organisé et autonome à insuffler une nouvelle force et tendance au mouvement féministe des années 1970, plus affirmé et revendicatrice que celui de la décennie précédente⁴.

Ce féminisme radical dénonce de façon combative l'oppression vécue par les femmes. Cette dénonciation transparaît dans la création littéraire et au sein des collectifs qui voient le jour au cours de cette période historique marquée par de profonds bouleversements sociaux.

³ Toutes les informations de ce passage sont tirées de la source suivante: Josiane Lavallée, « Femmes et Révolution tranquille », dans *L'Encyclopédie canadienne*, en ligne, <<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/femmes-et-revolution-tranquille>>, consulté le 27 avril 2025.

⁴ *Idem.*

L'HISTOIRE LITTÉRAIRE ET LES COLLECTIFS MODERNES

De ces avancées politiques, sociales et économiques résulte une arrivée massive des femmes dans le milieu littéraire québécois dès le début de la décennie 1960 :

Entre 1960 et 1985, la production littéraire des femmes a été multipliée par 8, celle des hommes par 3,65 et la production globale par 4,5. C'est donc dire que la production littéraire des femmes a connu une plus forte croissance que celle des hommes, mais aussi une croissance nettement supérieure à l'ensemble de la production⁵.

La proportion d'œuvres écrites selon le genre des auteurices a également été sujette à des changements importants. De fait, en 1960, les hommes signaient 80 % des œuvres littéraires publiées au Québec alors que les femmes n'étaient responsables que de 20 % de la production⁶. L'évolution se révèle vingt-cinq ans plus tard : les femmes sont maintenant les autrices de 35 % des œuvres, contre 65%⁷ pour les hommes. Cette croissance se poursuit puisqu'en 2019 : la production littéraire des genres les plus consacrés tels que le roman et la poésie tend vers une plus grande parité qu'auparavant. Les femmes ont effectivement écrit 49 % des romans publiés au Québec entre 2017 et 2018 ainsi que 44 % des récits et des œuvres poétiques⁸. L'implantation de maisons d'édition à vocation féministe telle que Remue-ménage ou la Pleine Lune dans le milieu littéraire québécois dès 1975, a mis en place des conditions favorables à l'émergence de l'écriture des femmes. En plus de « devenir les porte-paroles des femmes québécoises en produisant [et en] diffusant des textes féministes [québécois], [pour] assurer la circulation des idées des femmes d'ici⁹ », ces maisons d'édition remplissent également un rôle d'ouverture atteignant ainsi un objectif à fonction output. Elles offrent « aux militantes [ainsi qu'aux autrices] la nourriture idéologique que constitue les textes féministes européens et américains - par la traduction¹⁰ », ce qui leur permet de s'inspirer des travaux de leurs consoeurs et d'atteindre un objectif à fonction input. Les avancées sociales et juridiques survenues lors de la Révolution tranquille ont permis une arrivée massive des autrices dans le milieu littéraire québécois, si bien que les effets de ces modifications sociales se font encore sentir.

Malgré ce renversement, il existe toujours une certaine disparité entre les types de publications littéraires des hommes et des femmes. Les femmes sont majoritaires dans des publications ayant une plus petite valeur symbolique dans le champ littéraire québécois contemporain telles que la nouvelle ou la littérature jeunesse. Le rapport de l'UNEQ de 2019 révèle que les femmes subissent encore des inégalités, que ce soit dans les genres littéraires à faible reconnaissance symbolique ou plus largement au sein de la production littéraire du Québec :

⁵ Isabelle Boisclair, *Ouvrir la voie/x. Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*, Montréal, Nota Bene, 2004, p. 125-126.

⁶ *Ibid.*, p. 127.

⁷ *Idem*.

⁸ Charlotte Comtois, *Quelle place pour les femmes dans le champ littéraire et dans le monde du livre au Québec ?*, [rapport de recherche], novembre 2019, en ligne, <https://www.uneq.qc.ca/wp-content/uploads/2019/11/Rapport_Egalite%CC%81-hommes-femmes_novembre2019.pdf>, consulté le 29 avril 2025, p. 14.

⁹ Isabelle Boisclair, *Ouvrir la voie/x. Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*, op. cit., p. 180.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ Charlotte Comtois, *Quelle place pour les femmes dans le champ littéraire et dans le monde du livre au Québec ?*, op. cit., p. 10.

¹² *Ibid.*, p. 30.

¹³ Marie-Pier Lafontaine, *Armer la rage. Pour une littérature de combat*, Montréal, Héliotrope, 2022, p. 69.

Si l'on considère l'ensemble de la production et que l'on met en relation le nombre de manuscrits déposés et le nombre de publications, les hommes ont soumis 389 manuscrits et comptent 113 publications ; les femmes ont soumis 393 manuscrits et comptent 77 publications. Lorsque l'on met ces chiffres en relation, le taux de publication des femmes est de 19,59 %, contre 29,05 % pour les hommes¹¹.

Dans ce même rapport, il est mentionné qu'« il faut reconnaître et admettre qu'il existe une disparité. Et pour le reconnaître, il faut documenter le portrait de la situation¹². » Il y a donc encore un besoin de mettre la parole des femmes à l'avant-plan dans la littérature québécoise. Pour nourrir leurs démarches, les autrices des collectifs dirigés par Geneviève Morand et Natalie-Ann Roy ont fréquemment recours à l'autofiction ou au récit de soi. Elles mettent de l'avant les passages de leur existence qui s'inscrivent dans une trajectoire expérientielle féminine. L'écriture autofictionnelle est toujours un acte politique et militant, puisqu' « être une femme et écrire *Je* dans la culture [...] actuelle est intention, symbole de survie, un acte délibérément transgressif¹³ ». Elle l'est d'autant plus lorsqu'un groupe de femmes joint ses forces dans l'écriture d'œuvres collectives, ce qui permet à chacune de mettre son agentivité au service du renversement de normes imposées.

PARADIGMES SYMBOLIQUES

La transformation des paradigmes et des représentations au sein de la littérature québécoise est une retombée importante de la Révolution tranquille. Historiquement, les femmes ont été considérées comme des êtres incapables de s'éloigner suffisamment de leur corps pour se consacrer à l'écriture. Vues comme des personnes plus près de la nature que de la culture et destinées à la procréation plutôt qu'à la création, elles se sont retrouvées dans une position de non-pouvoir : elles ont été les muses, les objets d'une création menée par les hommes. Elles étaient impuissantes face aux représentations féminines dans la littérature puisque ces dernières ont été façonnées à partir d'une perspective masculine :

[S]i la femme n'avait d'autre existence que dans la fiction écrite par les hommes, on imaginerait une personne de la plus haute importance ; très variée ; héroïque et mesquine ; splendide et sordide ; infiniment belle et hideuse à l'extrême ; aussi forte qu'un homme, certains pensent même plus forte. Mais il s'agit de la femme dans la fiction. Dans les faits, [...] elle était enfermée, battue et jetée contre les murs¹⁴.

En effet, les femmes, dans la littérature écrite par des hommes, ne sont autres que des images issues d'un fantasme. Puisqu'elles étaient personnages sans avoir l'opportunité d'être narratrices, les représentations réalistes de leurs expériences singulières ont été occultées. Il en résulte des illustrations embellies, romancées, codifiées ou altérées de leurs réalités.

Cet ordre symbolique est altéré par l'arrivée massive des femmes à l'écriture :

L'écriture des femmes de 1960 à 1985 est marquée par l'abandon du paradigme de la féminité (normative, prescrite) et l'atteinte d'un nouvel espace féminin, c'est-à-dire par l'abandon de ce que l'idéologie dominante "attend" des femmes [...] pour créer de l'inédit, de nouveaux récits, de nouvelles configurations où la femme est sujet de son verbe, narratrice de son histoire, maître de sa vie¹⁵.

Ainsi, lors de la Révolution tranquille, on note un renversement des paradigmes symboliques des genres. Les autrices acquièrent la possibilité d'être le sujet de leur propre création. Elles deviennent les metteuses en scène de réalités féminines complexes et singulières. L'accès à l'écriture leur permet de représenter les dimensions plus sombres des multiples vécus féminins. Ces vécus sont généralement marqués par l'oppression sexiste et les violences de différentes natures.

L'ÉCRITURE POUR TRANSFORMER LE MONDE

Les mots deviennent des armes pour les autrices de ces collectifs. Elles trouvent, dans l'écriture commune, un espace de liberté capable d'accueillir les récits de leurs expériences. Ces féministes dressent un portrait qui s'oppose aux représentations dépeintes auparavant par les auteurs. Là où ces derniers représentaient la vie des femmes comme enviable ou agréable, les autrices nuancent ces représentations en soulignant les parts plus sombres, ardues et traumatisantes de leur parcours. L'écriture permet la dénonciation et la transformation de la société. À l'instar de Martine Delvaux qui « écrit[] comme un geste qu'on lance¹⁶ », pour ces autrices, les mots deviennent des armes grâce auxquelles elles affrontent les normes hétéropatriarcales infiltrées jusque dans les images littéraires féminines construites. Les mots sont « comme [des briques] qu'elles veulent lancer [...] contre les institutions¹⁷ ». L'écriture collective fournit un espace où ces écrivaines ont la possibilité de laisser libre cours à leurs émotions refoulées, à leurs insatisfactions et à leur colère. Cette expression émotionnelle devient un levier de contestation du regard traditionnel porté sur les trajectoires féminines et les enjeux qui y sont associés. C'est ce que fait Geneviève Morand en affirmant dès l'introduction du premier collectif :

Je suis vraiment en crise. Toute une société qui échoue jour après jour à protéger les femmes et les filles. Je lui dis quoi à ma fille, si elle se fait violer? Et après ça on va me dire que se faire vengeance soi-même n'est pas la bonne solution? T'as-tu déjà vu ça, toi, une société de femmes enragées qui ne croient plus au système et se révoltent? Moi, jamais, mais j'ai déjà senti que je pourrais tuer pour mes enfants. *Fache, pousse-moi pas à bout*¹⁸.

¹⁴ Virginia Woolf, *Un lieu à soi*, trad. Marie Darrieussecq, Paris, Gallimard, 2016 [1929], p. 78-79.

¹⁵ Isabelle Boisclair, *Ouvrir la voie/x. Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*, op. cit., p. 152.

¹⁶ Marie-Jeanne Eid, « Cause-réie avec Martine Delvaux : Les États-Unis, c'est le boys club à la puissance 20 », dans *Le Collectif*, 16 février 2025, en ligne, <<https://lecollectif.ca/campus/causerie-avec-martine-delvaux-les-etats-unis-cest-le-boys-club-a-la-puissance-20/>>, consulté le 29 avril 2025.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ Geneviève, Morand « Se faire violer » dans Geneviève Morand et Nathalie-Ann Roy (dir.), *Libérer la colère*, Montréal, Remue-Ménage, 2021 [2018], p. 33.

La multiplication de témoignages tisse une toile d'expériences communes permettant la construction de liens de solidarité. L'accolement de récits rapportant des souvenirs similaires démontre que les voix ayant précédemment dénoncé les violences subies par les femmes n'étaient pas, comme le prétendaient les privilégiés, des exceptions dont il ne valait pas la peine de se préoccuper, mais plutôt des vécus dont le caractère commun devient alarmant. En unissant leurs voix au sein de collectifs, les autrices évitent la décrédibilisation, un traitement généralement réservé à celles qui osent écrire des récits qui ternissent l'image promue par la classe dominante. En s'unissant, elles font résonner un discours qui, s'il ne change pas drastiquement le monde, trouble la quiétude des privilégiés.

LA DISPARITÉ ORGASMIQUE

Les recherches montrent qu'il existe « [un] abîme, [un] précipice, [une] faille abyssale¹⁹ » entre les orgasmes vécus par les femmes et ceux vécus par les hommes. Cette disparité s'explique par l'idée que l' « [on] accorde tout bonnement moins d'importance à la jouissance féminine en générale, et moins encore dans le cas d'une relation sexuelle sans engagement²⁰ ». Les hommes affirment avoir atteint l'orgasme lors de leur dernière relation sexuelle dans 91% des cas alors que les femmes l'ont atteint dans seulement dans 64%²¹. Les données se spécifient selon le type de relation. Dans une situation de relations sexuelles sans engagement émotionnel, les hommes atteignent, en moyenne, l'orgasme dans 44% de cas alors que les femmes ne l'atteignent que dans 19% des cas²². Dans les couples hétérosexuels, le taux d'orgasmes entre les partenaires diffère grandement: les femmes n'atteignent l'orgasme que dans 68% des cas lorsque leurs conjoints y parviennent dans 85%²³. Cet écart mérite d'être abordé, documenté et amoindri. D'ailleurs, l'écriture de collectifs offre aux autrices l'opportunité de libérer la luxure en reconnaissant la disparité. En la nommant « orgasmicide », les autrices amènent le lectorat à s'apercevoir que :

[les] personnes avec un vagin et surtout un clitoris peuvent jouir plusieurs fois de suite. Mais elles jouissent moins souvent que leur partenaire, quand c'est un partenaire masculin. Quand elles se masturbent, les pourcentages remontent. Quand elles sont avec une partenaire, les pourcentages remontent²⁴.

Dénonçant l'écart de jouissance, les féministes révèlent que l'on porte généralement, conscient ou non, moins d'attention au plaisir féminin. Elles signalent au lectorat, comme le mentionne Lili Boisvert, que : « la jouissance des hommes et celle des femmes ne sont pas traitées avec le même sérieux²⁵ ». En effet, si « [l']orgasme masculin est primordial et constitue le signe d'une relation sexuelle réussie²⁶ », celui des femmes est souvent « incertain et facultatif²⁷ ». Quelques autrices vont même jusqu'à montrer que certaines femmes ayant internalisé cette prohibition symbolique du plaisir sexuel y renoncent volontairement afin d'éviter de heurter leur partenaire : « Une autre copine m'a déjà avoué que ça lui arrive de *faker* parce qu'elle ne veut pas que les gars avec qui elle couche aient l'impression d'être de mauvais amants si elle ne jouit pas²⁸ ». Présenter la disparité organique existante et mettre de l'avant une tendance qui prive les femmes de leur plaisir constitue un premier pas important vers la déconstruction d'une norme misogynie et sexiste.

¹⁹ Geneviève Morand, « Pour une nouvelle révolution sexuelle » dans Geneviève Morand et Nathalie-Ann Roy (dir.), *Libérer la culotte*, Montréal, Remue-Ménage, 2021, p. 17.

²⁰ Lili Boisvert, *Le principe du cumshot: le désir des femmes sous l'emprise des clichés sexuels*, Montréal, VLB, 2017, p. 205.

²¹ *Ibid.*, p. 203.

²² *Ibid.*, p. 204.

²³ *Idem*.

²⁴ Geneviève Morand, « Pour une nouvelle révolution sexuelle », *loc. cit.*, p. 17.

²⁵ Lili Boisvert, *Le principe du cumshot: le désir des femmes sous l'emprise des clichés sexuels*, *op. cit.*, p. 204.

²⁶ *Ibid.*, p. 204-205.

²⁷ *Ibid.*, p. 205.

²⁸ Laima A. Gérald, « *Fake News* », dans Geneviève Morand et Nathalie-Ann Roy (dir.), *Libérer la culotte*, Montréal, Remue-Ménage, 2021, p. 46.

²⁹ Véronique Pion, « *Fantasme buissonnier* », *Libérer la culotte*, *loc. cit.*, p. 147.

³⁰ *Idem*.

³¹ Catherine Dorion, « *Un état de platitude* », *Libérer la culotte*, *loc. cit.*, p. 158.

³² *Ibid.*, p. 157.

³³ *Ibid.*, p. 159.

Afin d'opérer cette déconstruction, en plus de reconnaître la disparité, il faut admettre les ravages causés par la privation du plaisir et le tabou créé autour de la sexualité féminine. Il est important de reconnaître que ces dernières « [paient] les frais d'une surexposition aux peurs, aux artifices et aux immondices des autres²⁹. » Seuls les pendants négatifs ou dramatiques de la sexualité leur ont été présentés. Elles se retrouvent avec des leçons apprises par cœur qui ternissent leur vision des rapports sexuels : « *Primo*, m'organiser pour ne pas tomber enceinte *Secundo*, me protéger des maladies pouvant entraîner ma perte³⁰ ». L'écriture de collectifs permet aux autrices de mettre en scène des rapports sexuels s'éloignant des schémas imposés qui dictent un mode d'emploi : « 1. Préliminaires 2. Préférable que la fille jouisse, mais sinon, pas grave 3. Montée de l'excitation 4. Éjaculation du gars 5. Fin³¹ » opérant ainsi une remise en question des narratifs qui valorisent avant tout le plaisir des hommes. Pour briser le carcan qui encadre la vie sexuelle des femmes, il faut revisiter les traces que les injonctions au tabou ont gravées dans les corps et les esprits. Les femmes doivent mettre en rénovation « la chambre secrète de [leur] désir sexuel³² ». Ce processus, Catherine Dorion l'aborde en déclarant que « [l']a liberté est un entraînement. Réinventer nos vies sexuelles par-dessus des siècles de honte et de malaise ne sera pas plus facile que de s'entraîner à méditer ou à faire de l'activité physique ou à arrêter de fumer³³ ». Ce faisant, l'autrice démontre que la transformation de la vie sexuelle des femmes implique des prises de conscience et des remises en question profondes.

Outre la reconnaissance de l'« orgasmicide » et la mise en avant des ravages causés par les normes imposées, l'atteinte d'un idéal où les femmes ont une sexualité exempte de culpabilité passe nécessairement par la valorisation d'expériences sexuelles positives. Cette transformation peut être provoquée par l'exposition à des modèles féminins épanouis dans leur vie sexuelle. Ces écrits offrent une perspective nouvelle sur la sexualité des femmes. Les autrices mettent de l'avant des expériences sexuelles empreintes de liberté qui incitent les lectrices à assumer leurs désirs charnels :

j'ai voulu jouir pour toutes celles qui me ressemblent et dont les conditions objectives d'existence leur en empêchent. J'ai eu de ces nuits où la lune gonfle, se détourne et rougit pour venger toutes celles sur qui elle ne veille plus. Des orgasmes répétés sans bague au doigt et sans culpabilité³⁴

L'écriture d'une sexualité épanouie renverse les normes judéo-chrétiennes qui imposent aux femmes un devoir de pureté et de retenue et ouvrent un espace de pleine liberté où aucun fantasme ou désir n'inspire la honte. La mention que fait Caroline Dawson des femmes n'ayant pas la possibilité de jouir en toute liberté montre une volonté d'amener ces dernières avec elles dans la jouissance et de créer une atmosphère de solidarité où toutes les femmes ont droit au plaisir. À l'instar de Dawson, plusieurs des autrices contribuent à dessiner les contours d'un espace où le plaisir féminin est valorisé et encouragé.

³⁴ Caroline Dawson, « *Despacito* », *Libérer la culotte*, *loc. cit.*, p. 111-112.

³⁵ Statistiques sur la violence sexuelle, *Institut national de santé publique du Québec*, en ligne, <<https://www.inspq.qc.ca/violence-sexuelle/statistiques#:~:text=Depuis%202014%20les%20taux%20d,de%2034%20%253%2C5>>

³⁶ *Idem*.

³⁷ *Idem*.

³⁸ 4 % des jeunes garçons sont victimes de violence sexuelle avant d'atteindre l'âge adulte et 9 % des hommes sont victimes d'agression sexuelle à l'âge. Les hommes ont donc une chance sur dix de vivre une agression au cours de leur vie : Statistiques sur la violence sexuelle, Institut national de santé publique du Québec, en ligne, <<https://www.inspq.qc.ca/violence-sexuelle/statistiques#:~:text=Depuis%202014%20les%20taux%20d,de%2034%20%253%2C5>>

³⁹ Natalie-Ann Roy, « #metoo ? #Moiaussi », *Libérer la culotte*, *loc. cit.*, p. 79.

⁴⁰ *Idem*.

⁴¹ Geneviève Morand, « Pour une nouvelle révolution sexuelle », *loc. cit.*, p. 19.

LES VIOLENCE SEXUELLES

En 2017, le mouvement de dénonciation des agressions sexuelles sur les réseaux sociaux, #moiaussi ou #metoo, a mis en lumière le fléau des violences à caractère sexuel dans la société. Dès lors, les dénonciations ne pouvaient plus être considérées comme des exceptions à une règle générale : le respect du consentement éclairé en tout temps et en toutes circonstances. Les statistiques de l'INSPQ confirment ce constat alarmant puisque, dans plus de 90 %³⁵ des cas, les victimes d'agressions sexuelles sont des filles ou des femmes. En effet, 11 % d'entre elles vivent une agression avant leur majorité et ce chiffre atteint 33 % pour les femmes adultes³⁶. Les femmes ont donc une chance sur trois d'être victimes de violences à caractère sexuel au cours de leur vie. Cependant, ces chiffres sont nettement sous-estimés puisque seulement 5 à 6 % des agressions sont signalées aux autorités³⁷. Ainsi, bien que les statistiques concernant les violences subies par les hommes ne soient pas à négliger³⁸, il est possible de constater que les femmes sont plus affectées par ces violences. L'agression sexuelle est malheureusement une expérience commune s'inscrivant dans le champ des possibles d'un vécu féminin.

Par l'écriture du collectif *Libérer la culotte*, les autrices reconnaissent l'agression comme une possibilité liée à la trajectoire féminine. L'accumulation de témoignages relatant des expériences similaires amène la solidarisation. Elle révèle le caractère tristement commun que peuvent avoir de telles expériences qui, au cours d'une même existence, peuvent se répéter : « Sur une vie... Il y a en a eu un, mais aussi deux, voire dix épisodes. Peut-être même 30³⁹ ». *Libérer la culotte* offre aux femmes un espace où elles peuvent témoigner en sachant qu'elles seront accueillies adéquatement sans blâme, un espace où jamais on n'affirmera « Voyons ! C'est pas si grave que ça ! R'viens-en⁴⁰ » parce qu'« [on] ne peut parler de plaisir sans parler de violences⁴¹ ».

En ouvrant la possibilité d'un accueil inconditionnel, le collectif devient un espace sécuritaire où les autrices peuvent faire le récit de leurs expériences de survivantes:

La première fois que c'est arrivé, j'ai été prise de court. J'ai été attrapée dans un coin par plusieurs mains. Il y a longtemps que j'ai appris à ne plus crier lorsque les coups pleuvent. Je n'ai pas crié pour les doigts. Une faible tentative de retenir les derniers lambeaux de ma dignité. J'ai perdu ma voix, mon cri, ma liberté, ma créativité, ma capacité de ressentir, d'être touchée dans mon âme par la vie et ses sensations⁴²

Le partage d'expériences similaires brise l'isolement qui vient avec un tel vécu. Au sein de ce collectif, les agressions sexuelles ne sont plus reléguées à l'espace honteux du secret: elles se révèlent comme un enjeu dont la société doit se préoccuper.

En plus d'offrir une libération de la parole, l'écriture collective donne accès à un espace où les victimes se transforment en survivantes. Loin de vouloir être définies par leur vécu, elles mettent en commun des récits de surviance proposant des moyens d'apprendre à vivre avec ces expériences sans qu'elles ne dictent leur futur. Elles expriment le « besoin d'être [aimées] avec [leur] douleur, mais pas *pour ça*, [...] avec [leur] peur, mais pas pour ça. Jusqu'à les voir fondre au soleil⁴³ ». Les autrices mettent en perspective un avenir où le processus de guérison aurait suivi son cours, donnant à voir la possibilité que la cicatrice, sans avoir disparu, soit moins apparente. Les récits des survivantes ouvrent une voie prometteuse où les femmes peuvent se réapproprier leur sexualité: « J'ai réappris le plaisir et le désir comme une enfant qui découvre le monde, ses splendeurs et ses saveurs. J'ai choisi d'ouvrir, de faire confiance et d'aimer, parce que le souvenir d'une autre moi avant les coups et les doigts existaient toujours⁴⁴ ».

⁴² Marie-Laure Landais, « trop de doigts dans mes culottes », *Libérer la culotte*, *loc. cit.*, p. 95.

⁴³ Rachel Bergeron, « Transes », *Libérer la culotte*, *loc. cit.*, p. 89-90.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 96.

⁴⁵ Kristyn Frank et Marc Frenette, « Perceptions des couples quant à la répartition des tâches domestiques et des tâches liées aux soins des enfants: existe-t-il des différences entre les groupes sociodémographiques? », dans *Statistique Canada*, en ligne, <<https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/11f0019m/11f0019m2021003fra.htm>>, consulté le 2 mai 2025.

⁴⁶ Gabrielle Boulianne-Tremblay, « La mère indigne des cactus », dans Geneviève Morand et Natalie-Ann Roy (dir.), *Libérer la paresse*, Montréal, Remue-Ménage, 2024, p. 135.

LA CHARGE MENTALE

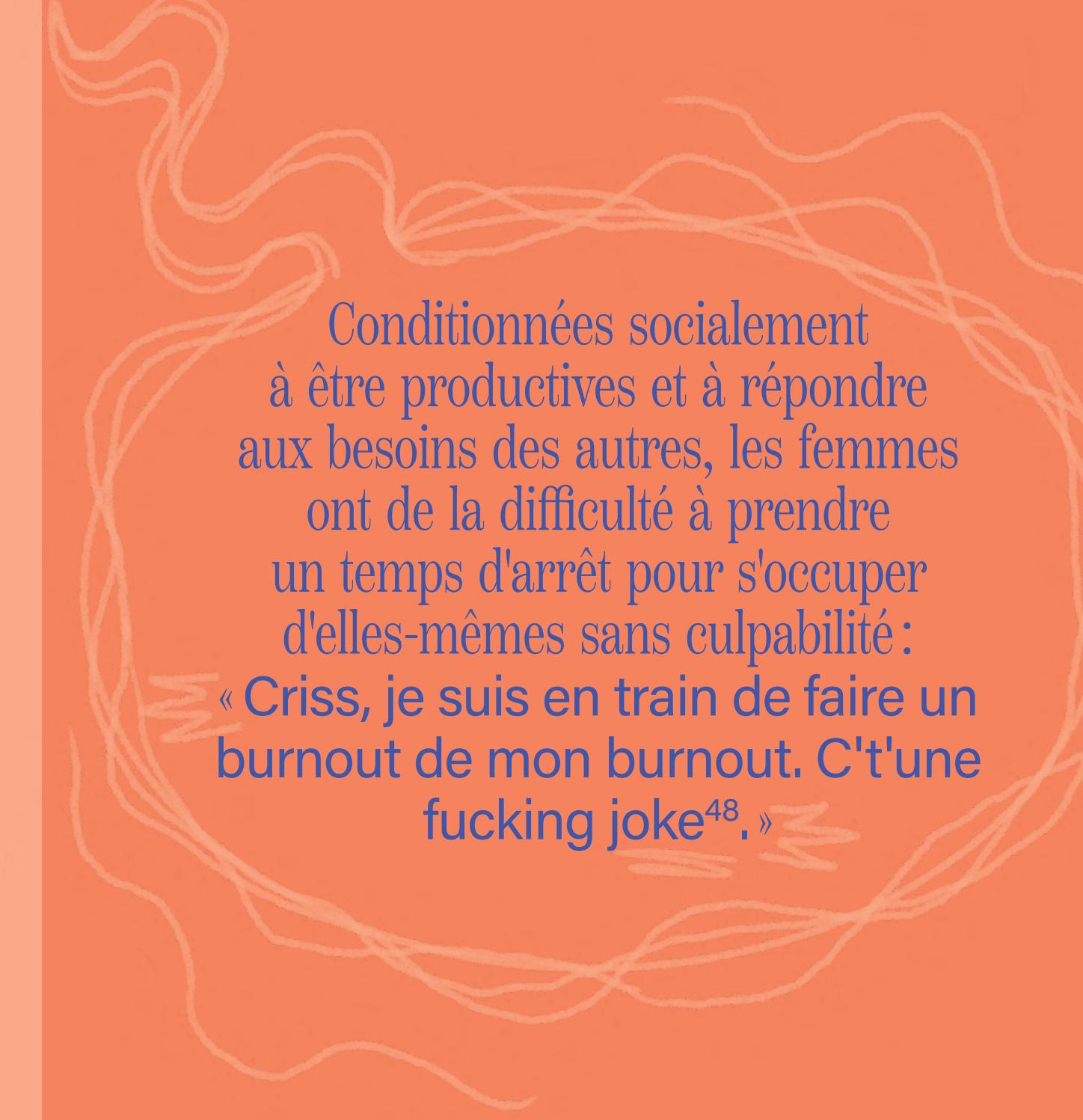
Les collectifs dirigés par Geneviève Morand et Natalie-Ann Roy dénoncent également la charge mentale vécue par les femmes. Il existe toujours une disparité concernant la distribution de la charge mentale dans un couple hétérosexuel:

[p]lus du tiers des couples ont indiqué que la femme était principalement responsable des tâches liées aux soins des enfants, et une proportion beaucoup plus faible a indiqué que ces tâches étaient exécutées principalement par l'homme. Cela donne à penser que, dans les ménages où les tâches liées aux soins des enfants ne sont pas partagées également, ce travail est effectué principalement par la femme⁴⁵.

Il en est de même pour les tâches ménagères intérieures comme la lessive, la vaisselle ou la préparation des repas: « Je ne sais pas comment danser dans ce ménage à faire, dans les soupirs à vivre, dans le sommeil à prendre à dose modérée⁴⁶. » À force, les pensées contraintes de la narratrice à propos des tâches à faire la poussent à l'épuisement. Dans les collectifs contemporains, les autrices se solidarisent par l'écriture pour dénoncer la répartition inégale de la charge mentale tout en affirmant que cette dernière affecte la santé psychologique féminine de manière disproportionnée.

La mise en commun permet aux femmes de transformer leur fatigue individuelle en fatigue collective: «Rapidement, constant partagé: nous sommes tellement épuisé.e.s. Nous tentons d'arracher des lambeaux de ralentissement à nos agendas débordants. Nous trop fatigué.e.s pour inventer des solutions pour l'être moins. Trop fatigué.e.s pour écrire sur la fatigue⁴⁷.» La fatigue féminine devient visible et apparaît comme un problème social qui se doit d'être corrigé. D'ailleurs, les écrits dans le collectif *Libérer la paresse* dénoncent également le manque de considération auquel sont confrontées les femmes en situation d'épuisement, notamment dans la sphère professionnelle. Conditionnées socialement à être productives et à répondre aux besoins des autres, les femmes ont de la difficulté à prendre un temps d'arrêt pour s'occuper d'elles-mêmes sans culpabilité: «Criss, je suis en train de faire un burnout de mon burnout. C't'une fucking joke⁴⁸.» Il n'en demeure pas moins que certains textes s'appuient sur des constats établis afin de proposer certaines pistes de solution visant à diminuer la pression

sociale subie par les femmes dans leur milieu professionnel et domestique: «On finit tout ça, je reste calme, on est en retard anyway, cinq minutes de plus ne changeront rien. [...] Chez nous, il n'y a plus de cadran⁴⁹.» Dans cet extrait, Geneviève Morand se permet d'insuffler de l'espérance dans un collectif sombre. Socialement, tout semble aller contre les avancées féministes qui dénoncent les doubles journées de travail: la carrière et les tâches domestiques. Par l'écriture du collectif, les autrices «[appellent] à une révolution tranquille⁵⁰.», car «[l'épuisement des femmes] est politique. C'est une question de santé publique. Un enjeu économique⁵¹.»



Conditionnées socialement à être productives et à répondre aux besoins des autres, les femmes ont de la difficulté à prendre un temps d'arrêt pour s'occuper d'elles-mêmes sans culpabilité:
«Criss, je suis en train de faire un burnout de mon burnout. C't'une fucking joke⁴⁸.»

⁴⁷ Geneviève Morand, «La paresse est-elle libérale?», *Libérer la paresse*, loc. cit., p. 15.

⁴⁸ Natalie-Ann Roy, «Running on empty but still having to run», *Libérer la paresse*, loc. cit., p. 38.

⁴⁹ Geneviève Morand, «Mes enfants n'atteindront pas le sommet», *Libérer la paresse*, loc. cit., p. 245-246.

⁵⁰ Geneviève Morand, «La paresse est-elle libérale?», loc. cit., p. 19.

⁵¹ *Idem*.

⁴⁸ Natalie-Ann Roy, «Running on empty but still having to run», *Libérer la paresse*, loc. cit., p. 38.

LA LÉGITIMATION DES ÉMOTIONS

Les collectifs contemporains se permettent de renverser les paradigmes symboliques des genres en se penchant sur les émotions traditionnellement associées aux femmes. Dans *Libérer la colère*, les créations littéraires des femmes revendiquent leur frustration face à certaines émotions essentielles qui leur sont inaccessibles : « On ne me l'a pas enseigné. Ma colère, mon droit à y recourir, on me l'a désenseigné, dénaturé, retiré : “Né te fâche pas comme ça.” “Voyons, souris, ma belle.”⁵² » Socialement vues comme sensibles et douces, les femmes doivent réprimer leur fureur. L'expression d'émotions refoulées devient possible lors de la mise en commun des expériences dénonçant que « [l]a colère demeure un privilège masculin⁵³. »

Apparaît donc un double standard emprisonnant les femmes. Ce phénomène s'illustre par un comportement qui n'est pas perçu de la même manière en fonction du genre de la personne :

Eh oui, la colère des hommes, de ceux qui, avec indignation, mettent leur poing sur la table, est digne des grands leaders. Moi ? Je passe pour une hystérique gravement atteinte, une créature gouvernée par ses humeurs...⁵⁴

Chez l'homme, la colère est interprétée comme un atout, signe de force et de leadership capable de mener les autres vers un avenir meilleur. À l'inverse, la colère féminine est dévalorisée : la femme qui l'exprime est fréquemment réduite à l'image de l'hystérique, jugée excessive et irrationnelle. Ses propos seront alors moins pris au sérieux que ceux de son homologue masculin, car une femme dite « trop émotive » est perçue comme instable et indigne de confiance. Les autrices remettent en question le stéréotype de la femme hystérique pour le remplacer par celui d'une femme forte qui se permet d'aller à l'encontre des émotions socialement proscribes : « je comprends que cette fureur au féminin n'est pas fataliste, mais qu'elle est incroyablement puissante, riche et, surtout, collective. Elle est tout comme une fin en soi⁵⁵. »

La mise en collectifs des voix féminines en colère légitime cette émotion au même titre que la tristesse ou la joie. Grâce à cette écriture portée par la colère, les femmes s'autorisent à exprimer leurs émotions avec la même validité que les hommes, rappelant qu'il s'agit d'un besoin humain fondamental.

⁵² Natalie-Anne Roy, « Une grosse brosse sale », *Libérer la colère*, loc. cit., p. 36.

⁵³ Marilyse Hamelin, « Cacher cette colère que je ne saurai voir », *Libérer la colère*, loc. cit., p. 59.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 59.

⁵⁵ Andréanne Graton et Gaëlle Graton, « Et si Dieu était une femme capable d'orages », *Libérer la colère*, loc. cit., p. 152.

LA FORCE DE LA COLLECTIVITÉ

L'expression solidaire de la colère féminine au même titre que les autres revendications mentionnées dans les collectifs de Morand et de Roy se transforment petit à petit en une vague militante féministe qui érige la collectivité en symbole du changement: « Individuellement, ça ne marche pas. Il faudra que ce soit collectif⁵⁶. » Cette force permet un soulèvement militant, car la mise en commun des expériences et des voix féminines permet aux femmes de se tenir debout alors que normalement « se taire c'est moins exigeant que s'élever⁵⁷. » L'accumulation de l'écriture accorde une plus grande crédibilité aux voix féminines qui soulèvent des enjeux sociaux encore actuels comme la charge mentale, l'iniquité du travail du care, la double journée de travail, la disparité orgasmique, les violences sexuelles et le refoulement de certaines émotions. De plus, les trois collectifs dirigés par Geneviève Morand et Nathalie-Ann Roy dénoncent le « manque de modèles⁵⁸ » révolutionnaires féminins dans la société québécoise. Les collectifs féminins québécois contemporains dénoncent l'inaction face aux problèmes sociaux tout en revendiquant le statut de femmes insoumises qui reprennent le contrôle de leurs émotions, leur corps et leur vie tout en se détachant des normes sociales: « Car être paresseuse, c'est être hors du système de performance: c'est être libre. Et les personnes libres font peur, elles agissent à leur gré, n'obéissent pas aux règles et refusent le travail forcé. *Insoumises*⁵⁹. »

⁵⁶ Geneviève Morand, « La paresse est-elle libérale? », *loc. cit.*, p. 17.

⁵⁷ Geneviève Morand, « Congédiée à vie », *Libérer la paresse*, *loc. cit.*, p. 49.

⁵⁸ Geneviève Morand, « La paresse est-elle libérale? », *loc. cit.*, p. 20.

⁵⁹ Shirley Rivet, « Revendiquer la paresse », *Libérer la paresse*, *loc. cit.*, p. 213.

⁶⁰ Simone de Beauvoir, « Le deuxième sexe tome II: l'expérience vécue », Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986, p. 6.

⁶¹ Conradi, Alexa, « Assumer le rôle de trouble-fête », dans Geneviève Morand et Nathalie-Ann Roy (dir.), *Libérer la colère*, Montréal, Remue-Ménage, 2021 [2018], p. 178.

CONCLUSION

Plus que les insoumises elles-mêmes, c'est leur refus d'obtempérer qui ébranle le système traditionnellement patriarcal. Les autrices écrivent tout haut ce que toutes vivent tout bas. Portées par la force du nombre, ces féministes dénoncent les attentes irréalistes d'une société qui tend à perpétuer un ordre social patriarcal. Simone de Beauvoir affirme « qu'on ne naît pas femme: on le devient⁶⁰ ». Ce sont ces injonctions forcées à la féminité que remettent en question les autrices des collectifs dirigés par Geneviève Morand et Nathalie-Ann Roy. Clamant qu'elles n'en peuvent plus, qu'elles ont droit au plaisir, à la sécurité et à la quiétude, ces femmes parlent au nom de toutes celles qui sont trop fatiguées pour mettre des mots sur leur épuisement. L'acte d'écrire ensemble devient alors une main tendue vers l'autre, « Un acte de résistance. Un geste de liberté. Pas égoïste ni secondaire. Absolument vital⁶¹ ». Les voix unies sont revendicatrices de liberté, d'émancipation. Si Virginia Woolf considère qu'il faut un lieu à soi pour écrire, peut-être faut-il un groupe à soi pour que l'écriture devienne le lieu de toutes les libertés. ♦

BIBLIOGRAPHIE

Boisclair, Isabelle, *Ouvrir la voie/x. Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*, Montréal, Nota Bene, 2004, 392 p.

Boisvert, Lili, *Le principe du cumshot: le désir des femmes sous l'emprise des clichés sexuels*, Montréal, VLB, 2017, 256 p.

Comtois, Charlotte, *Quelle place pour les femmes dans le champ littéraire et dans le monde du livre au Québec?*, [rapport de recherche], novembre 2019, en ligne, <https://www.uneq.qc.ca/wp-content/uploads/2019/11/Rapport_Egalite%CC%81-hommes-femmes_novembre2019.pdf>, consulté le 27 avril 2025.

De Beauvoir, Simone, « Le deuxième sexe tome II: l'expérience vécue », Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986, 663 p.

Eid, Marie-Jeanne, « Causerie avec Martine Delvaux: Les États-Unis, c'est le boys club à la puissance 20 », dans *Le Collectif*, 16 février 2025, en ligne, <<https://lecollectif.ca/campus/causerie-avec-martine-delvaux-les-etats-unis-cest-le-boys-club-a-la-puissance-20/>>, consulté le 29 avril 2025.

Frank, Kristyn et Marc Frenette, « Perceptions des couples quant à la répartition des tâches domestiques et des tâches liées aux soins des enfants: existe-t-il des différences entre les groupes sociodémographiques? », dans *Statistique Canada*, en ligne, <<https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/11f0019m/11f0019m2021003-fra.htm>>, consulté le 2 mai 2025.

Huston, Nancy, *Journal de la création*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2021 [2001], 352 p.

Lafontaine, Marie-Pier, *Armer la rage. Pour une littérature de combat*, Montréal, Héliotrope, 2022, 111 p.

Lavallée, Josiane, « Femmes et Révolution tranquille », dans *L'Encyclopédie canadienne*, en ligne, <<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/femmes-et-revolution-tranquille>>, consulté le 27 avril 2025.

Morand, Geneviève et Nathalie-Ann Roy (dir.), *Libérer la colère*, Montréal, Remue-Ménage, 2021 [2018], 207 p.

Morand, Geneviève et Nathalie-Ann Roy (dir.), *Libérer la culotte*, Montréal, Remue-Ménage, 2021, 237 p.

Morand, Geneviève et Nathalie-Ann Roy (dir.), *Libérer la paresse*, Montréal, Remue-Ménage, 2024, 304 p.

Statistiques sur la violence sexuelle, *Institut national de santé publique du Québec*, en ligne, <<https://www.inspq.qc.ca/violence-sexuelle/statistiques#:~:text=Depuis%202014%2C%20les%20taux%20d,de%2034%20%253%2C5>>, consulté le 3 mai 2025.

Théâtre des Cuisines, *Môman travaille pas, a trop d'ouvrage!* Montréal, Remue-Ménage, coll. « La Nef », 2020 [1976], 136 p.

Woolf, Virginia, *Un lieu à soi*, trad. Marie Darrieussecq, Paris, Gallimard, 2016 [1929], 172 p.



Victor Aymé Lesage

La soupe aux choux de Pierre Popovic sur la langue de Peirce : exploration d'un modèle d'analyse littéraire pragmatique

Dans son article « La soupe aux choux : ingrédients et méthodes¹ », Pierre Popovic, un chercheur en études littéraires de l'Université de Montréal, présente une méthode d'analyse de texte : la sociocritique. La sociocritique se présente alors comme une école littéraire s'intéressant aux traces du social dans le texte. C'est une méthode d'analyse en trois étapes, soit 1) constater la structure du texte en lui-même 2) y interroger un élément, ici un mot ou un groupe de mots que l'on élucidera en puisant de l'information à l'extérieur du texte, qui mènera à 3) un geste interprétatif fait en associant la signification externe précédemment puisée à l'élément interrogé. La sociocritique se présente alors comme une méthode d'analyse sémiotique qui, pour créer des arguments, va puiser sa grille interprétative dans l'univers social. Dans le cadre d'une analyse de la sociocritique, la sémiotique structuraliste, menée par des chercheurs allant de Ferdinand de Saussure jusqu'à Roland Barthes et A.G Greimas, est bien limitée en ce sens où cette dernière, s'arrêtant à la structure du signe analysé, ne saurait rendre compte de l'ouverture de l'analyse au monde social.

¹ Pierre Popovic, « La soupe aux choux. Ingrédients et méthode », *Études françaises*, vol. 41, n°3, 2005, pp 41-61.

Désormais, les références à cet ouvrage seront placées entre parenthèses dans le texte et indiquées par le sigle « P.P », suivi du folio.

La sémiologie, lorsqu'elle analyse une œuvre, ne rend compte que de la structure significative interne ; on peut certes considérer la société comme une structure donnée, mais si on analyse un texte, on ne peut pas sortir de ce dit texte pour l'étudier structurellement. Or, dans le cas de la sociocritique, qui s'intéresse aux signes externes de l'œuvre, la culture sociétale, l'élucidation de sa méthode ne saurait se faire que d'après des outils permettant une excursion hors de la structure. C'est le cas de la sémiotique que Charles Sanders Peirce a élaborée jusqu'à la fin de sa vie et dont on peut retrouver une traduction érudite des principaux textes dans l'ouvrage de Gérard Deledalle, *Écrits sur le signe*², publié en 1978. La sémiotique peircienne, avec ses trois catégories phanéroscopiques : la primeité, la secondeité et la tierceité, qui constituent les éléments du signe et son concept de sémiose, pourrait nous permettre d'analyser la production de savoir de l'analyse sociocritique dans son ensemble. Il s'agira dans cette analyse d'interroger la manière dont la sociocritique produit un savoir, un argument, afin d'éclairer plus globalement la façon dont les études littéraires produisent du savoir, et également de développer une vision pragmatique de l'étude littéraire. L'analyse de la méthode sociocritique sera faite via la sémiotique élaborée par Charles Sanders Peirce.

² Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*, trad. Gérard Deledalle, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1978, 272 p.

Avant de commencer, il est important de résumer brièvement la sémiotique peircienne. Dans le cadre de cette théorie pragmatique, le signe est défini par son action communicative sur l'interprète. C'est pourquoi l'on parle de trois catégories phanéroscopiques ; ce n'est que dans le phanéron – comprenez ici l'esprit, le lieu des idées – que le signe existe. Le signe peircien est ainsi une triade composée 1) du representamen, qui est le signe à son stade de qualité, sa capacité à être représenté en tant que tel, 2) de l'objet, qui est le signe perçu seul, sans être actualisé par les choses qui composent son environnement, et 3) de l'interprétant, qui est le signe à son stade final, le stade lors duquel l'objet se voit rejoint par un complément. Dans des mots propres à la littérature, l'interprétant est son stade où il est lu, interprété, mis en relation. Le signe « Je » débute par sa qualité d'existence dans l'esprit, jusqu'à une première perception, « Je », et prend son sens lorsqu'il est mis en relation avec ce qui l'entoure : « Je suis Victor Aymé. » Dans un autre ordre d'idée, l'objet du signe « Victor Aymé » est interprété lorsqu'on lit « Victor Aymé est gentil. » Ces trois catégories suivent un processus de sémiose qui va du representamen à l'interprétant, et qui, ensuite, se renouvelle périodiquement jusqu'à un développement du savoir acquis. Pour continuer notre exemple, « Victor Aymé est gentil », qui serait notre premier interprétant, redevient un representamen en soi, puis un objet et à nouveau un interprétant lorsqu'on lit « Victor Aymé est gentil et brillant. » Le processus de sémiose se renouvelle ainsi jusqu'à l'interprétant final qui serait, pour Peirce, Dieu, mais qui, pour nous, chercheur·euses en études littéraires, serait un genre de statu quo par rapport au savoir élaboré, le moment où le symbole est institué dans la convention. Le passage de l'objet à l'interprétant se fait selon un processus d'abduction ; c'est par des inférences logiques qui dépendent de plusieurs facteurs, tels que le contexte dans lequel apparaît l'objet ou tous les affects qui peuvent agir sur sa perception, que le signe arrive à l'interprétant. À noter que, dans tous ces exemples, il ne faut pas confondre « interprétant » et « interprétateur ». La sémiotique peircienne est certes une science décrivant un phénomène du monde des idées, un phénomène phanéroscopique, or le signe peircien ne réside pas dans la conscience d'un interprétateur, mais bien dans un mouvement qui dépasse la pensée individuelle : la sémiose. On peut le voir un peu comme une métaphysique du savoir, qu'il soit individuel ou commun, une sorte d'épistémologie logique totale. La sociocritique de Pierre Popovic devrait être aisément interprétable par ces outils sémiotiques.

Le texte de Popovic « La soupe aux choux : ingrédients et méthode » commence ainsi : « Le goût de la soupe aux choux s'est perdu chez les intellectuels et chez les écrivains (P.P, p. 1). » Dès sa première phrase d'introduction, le texte annonce la problématique de son analyse. Le goût de la soupe aux choux est présent dans l'esprit des intellectuels, or il s'est fait enfouir dans leur conscience ; il faut donc élaborer une méthode adéquate pour la retrouver. Il doit retracer la connotation de la soupe aux choux qui s'est perdue à travers le temps. Et c'est ce que l'auteur fera par la suite pour prouver la pertinence de sa méthode d'analyse littéraire, la sociocritique. Après son introduction revenant sur l'histoire de la sociocritique, l'auteur décide de commencer sa démonstration. Il présente alors un poème de Paul Vincensini :

Je l'aimais et pourtant elle me faisait mal
Quand je serai mort
Je crois
Que je me souviendrai encore
De la soupe aux choux (P.P, p. 44)

Le poème présenté, Popovic nous propose de jouer avec sa matrice sémiotique. Il nous propose d'explorer ses enjeux sémiotiques en manipulant les vers, en les changeant de place, en manipulant ces « processus de sémantisation qu'il s'agit de faire découvrir (P.P, p. 47) ». En quelque sorte, Popovic nous invite à jouer avec le signe dans son statut d'objet, de prendre une pause volontaire dans la sémiotique pour nous intéresser à l'objet, pris individuellement, en dépit de toute actualisation, de toute prédication. D'un point de vue sémiotique, les informations provenant de l'extérieur constituent l'environnement dans lequel l'objet s'actualise. La qualité du signe, le representamen, est certes mise de côté par l'analyse, mais, pour l'inclure, on peut affirmer que ce stade réside dans sa capacité initiale à être perçu par le chercheur de sociocritique. On commence donc par le representamen du poème, pour ensuite nous intéresser longuement à l'objet, le poème pris en soi. Popovic observe qu'en soi le poème recèle le quarteron *aimer/se souvenir/mourir/souffrir* mais que cela dit, la présence de « la soupe aux choux » y est étrange (P.P, p. 47). L'objet est maintenant posé. On voit ici un mouvement sémiotique déjà avancé, vu que Popovic commet ainsi un geste interprétatif, mais il est important de noter que Pierre Popovic et son travail ont évolué via la sémiosphère des études littéraires qui a grandement été influencée par le structuralisme, ce qui explique sa tendance à interpréter la structure. Ceci dit, dans le cadre de la sémiotique peircienne, on pourrait voir dans son geste interprétatif de l'objet, un cycle sémiotique qui s'est déroulé une première fois.

En deuxième partie, Popovic nous propose de nous intéresser à la socialité et à l'historicité du poème pour élucider la question de la soupe aux choux :

Tout texte littéraire s'inscrit dans un champ de représentations socioculturelles où il puise les indices, les symboles, les connotations psychosociales qui assurent sa lisibilité. Il faut en conséquence se questionner sur la place que pouvait occuper « la soupe aux choux » dans l'imaginaire social de référence, à savoir celui de la France des années 1960-1980 (le poème est publié en recueil en 1975) (P.P, p. 47).

Sa directive est claire; pour mieux comprendre le texte, et la présence de la soupe aux choux à l'intérieur, il faut aller chercher des informations à l'extérieur de ce dernier, des informations quant au moment historique et social dans lequel il est produit. Il prend pour présupposé que, le texte littéraire étant un produit, un produit d'une chaîne d'actions, s'intéresser au moment synchronique de sa production pourrait nous aider à élucider son sens. Pour ce faire, Popovic invoque le passé national de la France pour venir expliquer la signification de la soupe aux choux: « Le chou - dans toutes ses variétés - constitua l'un des éléments fondamentaux de l'alimentation des classes rurales puis, plus largement, des classes populaires^(P.P, p. 48). » Il en vient ainsi à chercher un premier élément. Le chou est maintenant pris pour un élément de pauvreté, un ingrédient du peuple. Il fouille dans des livres de recettes: « Quelques coups de sonde dans des ouvrages généraux et dans la littérature culinaire mettent en évidence cette longue durée et font apparaître les caractéristiques socioculturelles de la soupe aux choux^(P.P, p. 48). » La soupe aux choux est un élément national français et elle est inscrite dans l'imaginaire social collectif; c'est un aspect de la culture à part entière. Par la suite, avec ces informations nouvellement acquises, Popovic continue: « [I]a joie troublée qui anime le poème de Paul Vincensini est lourde, en amont, d'un legs de textes et de discours semblables où la soupe aux choux est inséparable de la tradition et de l'identité nationales^(P.P, p. 50). » Popovic pose ici une interprétation du texte; il commence à apporter le signe vers son stade d'interprétant. Plus loin, Popovic met en lumière le texte grâce au rapport qu'entretient la France avec la soupe aux choux en 1960. Il découvre à travers ses recherches que la soupe aux choux n'est alors plus seulement considérée comme un aliment fait pour les classes populaires; c'est dorénavant un mets prisé par la bourgeoisie^(P.P, p. 59). La soupe aux choux a accédé à une classe sociale supérieure au moment où Paul Vincensini écrit son poème. Pierre Popovic conclut alors son analyse ainsi:

Le poème de Paul Vincensini reprend lui aussi la cinéétique idéologique susdécrite (de l'humble au huppé), et il l'incorpore dans sa forme même en livrant un objet trivial (la soupe) au genre tenu pour le plus artistique de la littérature, la poésie. Mais il ne se limite pas à lui faire simplement écho, ainsi que l'analyse du poème l'a montré. La mutation est déportée vers une maxime universelle, le trait d'humour troublé par l'évocation de la mort contredit l'optimisme obligatoire du discours politique ou idéologique, la corrélation avec le lyrisme soutient en douce une définition hédoniste de la subjectivité^(P.P, p. 61).

L'analyse ainsi conclue, la soupe aux choux et le poème évoquent maintenant un changement de classe qui s'est fait dans l'amertume. Popovic a mené la sémiotique vers un interprétant. L'interprétant est ici la somme que composent le poème et toutes les informations provenant de l'extérieur de ce dernier. Pierre Popovic a créé son argument en allant chercher des éléments externes au poème. L'analyse sociocritique propose d'utiliser des éléments issus du monde social pour venir mettre en relation l'objet à son environnement. On pourrait représenter le chemin qu'a suivi le signe littéraire ainsi:

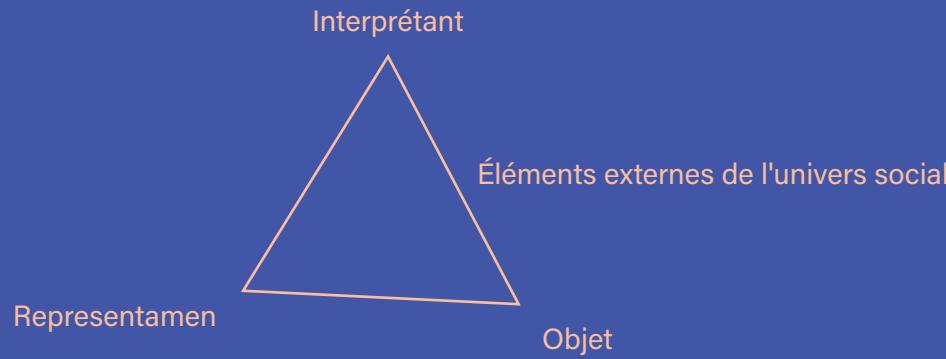
Texte → élément externe → interprétation du texte

Chemin que l'on pourrait traduire en:

Objet → affect → Interprétant

L'analyse sociocritique se présente donc comme une manipulation de la sémiotique. On choisit consciemment de préférer certains éléments à d'autres pour les mettre en relation avec l'objet et créer un interprétant, qui, dans le cadre des études littéraires, évoluera jusqu'à devenir un argument, stade institutionnel du signe.

La sémiotique opérée par la sociocritique a cela d'étonnant qu'elle assume complètement son chemin sémiotique dans son fonctionnement même. La sociocritique s'opère en partant du texte vers l'extérieur pour revenir au texte et l'interpréter. C'est notre *objet* → *affect* → *interprétant* qui s'opère et qui ne déraille en aucun cas:



L'interprétant est nécessairement donné par un élément externe à l'objet, car ce dernier ne peut exister qu'en relation avec autre chose; c'est d'ailleurs la nature même du signe d'être triadique. La sociocritique se présente de cette manière comme un excellent point de départ pour questionner la sémiotique des études littéraires. En effet, dans un cadre élargi, on pourrait aisément affirmer que l'étude littéraire en général suit ce chemin afin de questionner et analyser un texte. Chaque méthode d'analyse, comme l'analyse par la poétique ou l'analyse usant de concepts psychanalytiques pour questionner le texte suit ce chemin bien précis. On pourrait formuler ce dernier exemple ainsi:

Texte → concepts de psychanalyse → interprétation du texte

Chaque école détermine les affects qu'elle veut utiliser, sa grille d'analyse, et produit ensuite du savoir en l'actualisant comme elle le souhaite. Les arguments produits par ces analyses sont tous issus d'un mouvement sémiotique similaire. Notre *objet* → *affect* → *interprétant*, qu'on désignera désormais par OAI, se révèle particulièrement efficace pour élucider sémiotiquement le fonctionnement d'une analyse littéraire. On pourrait alors commencer à questionner cette méthode de passage de l'objet à l'interprétant et l'utiliser pour remettre en question le paradigme actuel des études littéraires. Le modèle de la sociocritique OAI pourrait alors être utilisé pour créer et proposer différentes méthodes d'analyse et explorer les possibilités d'une étude littéraire pragmatique, c'est-à-dire une étude littéraire qui ne se baserait plus sur une relation positiviste à l'analyse, mais à une relation pragmatique, qui considérerait vrai ce qui fonctionne selon une méthode donnée. On pourrait par exemple considérer une méthode d'analyse qui fonctionnerait en utilisant des concepts d'astrologie. On pourrait utiliser un signe astrologique ou le concept de zodiaque pour élucider un texte. On ferait donc:

Texte → concept d'astrologie → interprétation du texte

On ferait donc l'interprétation d'un texte à travers un concept astrologique, mais ce processus pourrait être davantage mis en exemple en reprenant le poème de Vincensini. En procédant de la manière proposée par Popovic, on commence l'analyse en interrogeant la matrice sémiotique interne au texte. On remarque qu'il y a deux sections dans la seconde strophe du poème:

Je l'aimais et pourtant elle me faisait mal

Quand je serai mort

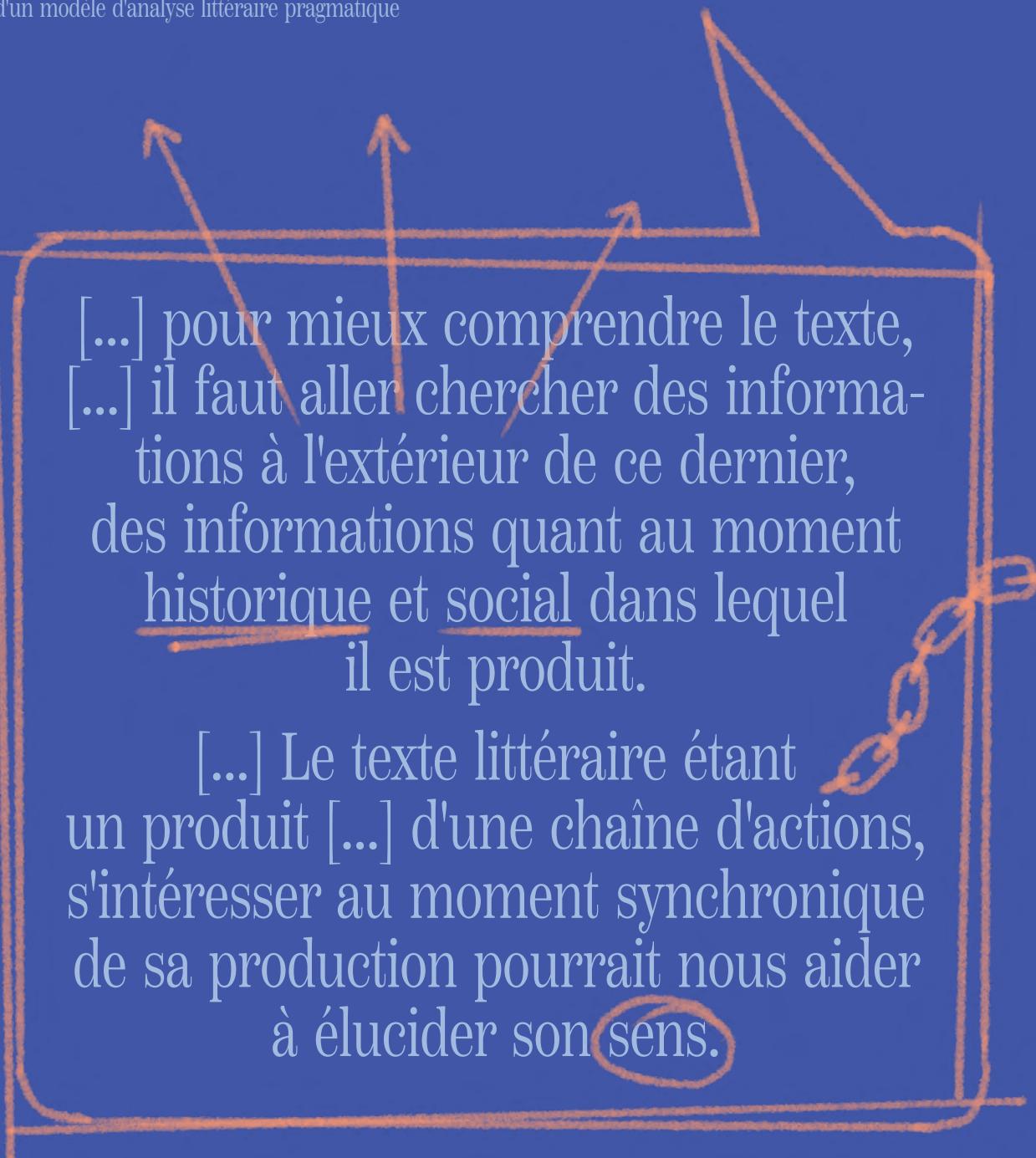
Je crois

Que je me souviendrai encore

De la soupe aux choux (P.P, p. 41)

[...] pour mieux comprendre le texte,
[...] il faut aller chercher des informations à l'extérieur de ce dernier,
des informations quant au moment historique et social dans lequel il est produit.

[...] Le texte littéraire étant un produit [...] d'une chaîne d'actions, s'intéresser au moment synchronique de sa production pourrait nous aider à élucider son sens.



La seconde strophe du poème a pour premier vers un complément de phrase qui place le sujet «je» dans un environnement qui sera ensuite actualisé par «je crois / que je me souviendrai encore / de la soupe aux choux.» L'enjeu de la seconde strophe réside dans le dévoilement de cette préposition; il y a une séparation. Et si on les considère comme deux parties différentes et qu'on va ensuite puiser dans des concepts d'astrologie pour expliquer leur réseau sémantique, on se rend compte que le vers «quand je serai mort» est lié au signe du zodiaque Scorpion. En effet, dans le tarot, la carte de la mort est associée au signe du Scorpion³. Le mot «mort» nous permet d'associer le vers au signe du Scorpion. En ce qui concerne le reste de la strophe, celle-ci est liée au signe du Taureau⁴, qui est caractérisé notamment par l'amour de la nourriture, par le fait qu'elle tourne autour de la soupe aux choux. Ensuite, si on observe les axes du signe Scorpion, on remarque qu'ils représentent une des dualités du zodiaque. Dans le poème de Vincenzini, on peut affirmer que cette dualité entre le Scorpion et le Taureau⁵ est soutenue par la présence simultanée de la mort et de la soupe aux choux. Ici, la soupe aux choux et la mort s'opposent. Il y a une polarité entre ces deux signes; notre lecture du poème s'en trouve changée. On pourrait maintenant affirmer que cette action de repenser à la soupe aux choux relève de la volonté de l'énonciateur de résister à la mort, de tendre vers la vie malgré la fin des choses. La mise en terre causée par la mort qui vient fertiliser le sol et ainsi donner naissance aux choux ouvre le texte de Vincenzini à une lecture cyclique et force est de constater que le zodiaque est également un concept cyclique.

³ Michèle V. Chatelier, *Le tarot de marseille*, 2^e éd., Montréal, Les éditions québécor, coll. «Ésotérisme», 2006, p. 78.

⁴ Ely Star, *Astrologie populaire*, Paris, Guyot, coll. «A.-L.», 1902, p. 99.

⁵ *Idem*.

Cette méthode obéit au même fonctionnement sémiotique que la sociocritique, or le paradigme des études littéraires n'est peut-être pas prêt à accueillir ce genre d'exploration. En effet, la tradition structuraliste a grandement influencé notre manière d'engager avec le texte littéraire. On a, par des biais traditionnels, tendance à considérer le texte comme une structure comportant son propre sens et qu'en s'en éloignant comme l'a fait Pierre Popovic et dit Roland Barthes dans *S/Z*, on ne lui donnerait pas de signification, mais on « apprécierait] le pluriel dont il est fait⁶. » Le texte est conçu comme un élément qui contient en lui-même des significations. On donne une nature immanente à sa signification. Mais, tel qu'exposé dans cette analyse de la sociocritique, l'objet du texte s'est révélé insuffisant pour contenir toute sa signification ; on a dû aller la trouver à l'extérieur de celui-ci. Cet extérieur ne représente d'ailleurs qu'une déclinaison d'un phénomène qui régit le passage de l'objet à l'interprétant : c'est un recueil d'éléments qui nous a servi à interpréter le texte. Ce pluriel dont est fait le texte n'est pas à la base dans le texte ; c'est son actualisation qui lui confère ce pluriel. Dans une lecture personnelle, on pourrait voir ces éléments, comme notre vécu ou nos connaissances, qui nous ont menés à poser un geste interprétatif. Cependant, cette conception du texte littéraire pose un certain nombre de problèmes, notamment quant à la quantification du savoir et à son contrôle par son institution. Effectivement, une vision pragmatique de l'étude littéraire aurait grand mal à justifier la valeur de ses arguments si ces derniers étaient considérés comme l'issue d'un processus de sémiotique, plus qu'une trouvaille. Peirce justifiait la valeur de l'abduction par sa capacité à nous guider vers Dieu, la vérité divine absolue. Si l'on enlève la proposition divine, une recherche pragmatique aurait de la difficulté à être institutionnalisée. Cela dit, comme on l'a vu précédemment, la recherche en littérature se fait d'ores et déjà de manière pragmatique sans nécessairement s'en apercevoir, notamment en usant d'autres domaines comme les études féministes ou la psychanalyse. Dans une perspective peircienne, il faudrait trouver un moyen de justifier une telle approche. Dans son livre *Pour une pragmatique de la signification*, Jean Fisette traite de cette problématique et propose un élément de réponse :

L'objet littéraire, dans cette perspective [...] devient un maillon, un moment dans un processus généralisé de la sémiotique qui définit une culture. Si l'on se place dans la logique de l'économie de notre culture actuelle, on admettra que le signe littéraire ne peut plus être pensé exclusivement dans la logique interne de ce que l'Institution a défini comme la littérature ; l'objet littéraire doit être recentré, replacé dans l'ensemble de tous les autres processus sémiotiques : le cinéma, la peinture, la musique, la circulation de l'information, etc⁷.

⁶ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. « tel quel », 1970, p. 7.

⁷ Jean Fisette, *Pour une pragmatique de la signification*, Montréal, XYZ, coll. « Document », 1996, p. 29.

Le signe devrait donc être considéré comme un moment dans le processus de notre culture. En soi, l'étude du signe serait l'étude de la culture dans laquelle il évolue. On étudierait des signes pour étudier l'univers qui affecte notre phénomène, qui lui donne sa grille d'analyse, plus que pour élucider une signification qui serait immanente à l'objet. Puisque c'est l'univers dans lequel s'actualise le signe qui lui donne son interprétant, l'étude du signe pourrait nous aider à comprendre cet univers, notre univers, et de la même manière, notre propre phénomène. Ainsi, la synthèse de Pierre Popovic se révèle des plus pertinentes :

Tel pourrait être, montré par l'exemple, le programme d'un enseignement de la poésie qui s'ouvrirait au projet plus global d'une histoire des représentations culturelles et sociales. Quelques principes le sous-tendent : tout part d'un contact direct avec le ou les textes ; tout est fondé sur des analyses littéraires ou discursives précises ; l'étude concrète du poème gagne à être liée à des activités de recherche et de création ; le but est de montrer que la poésie est un art vivant, voué à lire le monde et, pour cette raison, en interaction énergique avec l'imaginaire social de son époque (P.P, p. 61).

La sociocritique arrive donc, dans son fonctionnement même, à faire valoir l'objet du poème comme paradigme qui n'attend qu'à être actualisé par les chercheur·euses et à proposer un modèle pour l'élaboration de méthodes d'analyse littéraire. ♦

BIBLIOGRAPHIE

Barthes, Roland. *S/Z*, Paris, Seuil, coll. « tel quel », 1970, 278 p.

Chatelier, Michèle V. *Le tarot de Marseille*, 2^e éd., Montréal, Les éditions québécois, coll. « Ésotérisme », 2006, 204 p.

Fisette, Jean. *Pour une pragmatique de la signification*, Montréal, XYZ, coll. « Document », 1996, 299 p.

Popovic, Pierre. « La soupe aux choux. Ingrédients et méthode », *Études françaises*, vol. 41, n°3, 2005, p. 41-61.

Sanders Peirce, Charles. *Écrits sur le signe*, trad. Gérard Deledalle, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1978, 272 p.

Star, Ely. *Astrologie populaire*, Paris, Guyot, coll. « A.-L. », 1902, 191 p.



Ludovique Bender

Lecture écopoétique de *Flammes* de Robbie Arnott

Avec la parution en Australie de son premier roman *Flammes* en 2018, l'auteur tasmanien Robbie Arnott fait une entrée remarquée dans le champ littéraire. Son œuvre est en lice pour plusieurs prix littéraires, remporte le prix Margaret Scott en 2019 et est publiée en français la même année aux éditions Alto. Dans ce premier roman, Robbie Arnott propose un univers où le monde naturel, et plus particulièrement l'environnement de la Tasmanie, occupent une place de premier rang. L'auteur semble ainsi rejoindre une tendance qui marque de plus en plus d'écrivains de l'extrême contemporain, à savoir la considération, dans le littéraire, des enjeux écologiques, ainsi que de la nature pour elle-même et dans ses relations à l'humain¹. L'émergence d'un tel corpus a par ailleurs façonné une nouvelle perspective en études littéraires: l'écopoétique. Selon les définitions théoriques proposées par Élise Lepage, Julien Defraeye et Pierre Schoentjes, cette perspective théorique a pour but « d'étudier la représentation littéraire des liens entre nature et culture, humain et non-humain² » et de « cerner comment l'imaginaire contribue à façonner un nouveau rapport à la nature et à l'environnement, dans un monde où la prise de conscience écologique est devenue centrale³. » L'approche écopoétique se veut centrée sur le fait littéraire, particulièrement les constructions du discours, de l'énonciation et de la narration en ce qu'elles façonnent un rapport à l'environnement⁴. En ce qui a trait à *Flammes*, ce roman repose d'une part sur le thème de l'interconnexion au monde naturel, et, d'autre part, s'appuie sur une forme narrative polyphonique originale et complexe. L'analyse proposée permettra donc de relever comment la forme narrative de *Flammes* met en relief les dimensions écopoétiques de l'œuvre. Après une description et un bref résumé de l'œuvre, on examinera la présence du point de vue non humain dans le texte, puis la composition d'une codépendance entre l'humain et la nature, le tout en s'appuyant sur divers aspects narratifs du roman.

¹ Julien Defraeye et Élise Lepage, « Présentation », *Études littéraires*, vol. 48, n° 3, 2019, p. 12 ; Pierre Schoentjes, « L'écopoétique: quand 'Terre' résonne dans 'littérature' », *L'Analisi linguistica e letteraria*, vol. 24, n° 2, décembre 2016, p. 82.

² Julien Defraeye et Élise Lepage, « Présentation », *op. cit.*, p. 7.

³ Pierre Schoentjes, « L'écopoétique: quand 'Terre' résonne dans 'littérature' », *op. cit.*, p. 87.

⁴ Julien Defraeye et Élise Lepage, « Présentation », *op. cit.*, p. 7.

Flammes est un roman divisé en quinze chapitres qui présentent tous, à une exception près, des situations narratives différentes. On y retrouve des narrations à la première personne et à la troisième personne, exploitant des points de vue divers. On y retrouve aussi des échanges de lettres, des extraits de journal intime ou encore des chapitres d'autobiographies fictives. Le tout présente une fresque de personnages et de récits qui couvrent des périodes variées d'une histoire qui semble d'abord éclatée entre tous ses segments, mais qui finit par converger. Le récit se déroule sur l'île de la Tasmanie et respecte des codes du réalisme magique, où le merveilleux s'imbrique naturellement à l'univers du réel.

Au noyau de l'histoire, on retrouve Levi et Charlotte McAllister, frère et sœur, alors que leur mère vient de mourir. Lorsqu'ils répandent ses cendres dans la nature, elle revient brièvement d'outre-tombe transformée par la faune et la flore du milieu où ses cendres ont atterri. On nous explique que cette forme de résurrection temporaire est un phénomène qui touche toutes les femmes McAllister depuis des générations. Après cet événement, Levi est en état de choc et Charlotte vit difficilement son deuil. Mais Levi, qui méprend le deuil de Charlotte pour une peur de sa propre résurrection future, se met en tête de lui construire un cercueil pour lui éviter le même sort le jour de sa mort. Quand elle découvre le projet lugubre de son frère, Charlotte s'enfuit. On suit ensuite en parallèle leurs quêtes respectives : Charlotte tente d'échapper à sa situation familiale, tandis que Levi essaie de retrouver Charlotte et de finir son cercueil. À travers cette prémissse, le lecteur rencontre les points de vue de divers personnages et esprits naturels. La trame du récit étant complexe et non-linéaire, les éléments pertinents à la compréhension de l'analyse continueront d'être introduits au fur et à mesure.

La première chose à observer en vue de faire apparaître la dimension écopoétique de *Flammes* est la place accordée au point de vue non humain au sein de la narration. En effet, parmi les quatre critères d'identification d'une œuvre écopoétique décrits par Julien Defraeye et Élise Lepage, l'un d'eux est que « les intérêts humains ne sont pas présentés comme les seuls intérêts légitimes⁵. » Dans *Flammes*, cela ne passe pas par un partage de la parole narrative, mais bien par un partage des points de vue, ou foyers de perception ; les focalisations, selon la catégorisation de Genette, y restent globalement internes, donc limitées à la conscience d'un « personnage » à la fois, malgré la transfocalisation entre les chapitres⁶. En d'autres termes, chaque chapitre est écrit à travers un point de vue différent. À plusieurs reprises, des chapitres, dont la narration est hétérodiégétique, adoptent comme personnage focal des esprits ou dieux du monde naturel, qui représentent chacun des facettes distinctes de l'environnement. Le premier exemple est le chapitre « Fer », narré du point de vue du dieu du fleuve Esk qui vit sous la forme d'un rat d'eau australien. La narration traduit sa perspective par un usage très appuyé du discours indirect libre et montre une conscience ancrée dans le monde naturel qui fait passer au premier plan les intérêts de la nature. Il remarque ainsi :

Les fruits du Dieu Gommier roulaient dans l'eau de toutes parts, les adeptes du Dieu Fourrure imprimaient dans le sol des rythmes qui se propageaient jusque dans la substance de l'eau, et les mues du Dieu Écorce tombaient de leurs troncs et flottaient à la surface de son fleuve. Et dans le moindre de ces détails, le Dieu Esk remarquait à quel point leur présence était diminuée ; à quel point, par le passé, tout ce qui concernait la terre et l'eau avait eu quelque chose de plus grand, de plus vaste ; à quel point ce goût de fer caractéristique du sang s'était infiltré dans tout ce qu'il voyait, sentait, et touchait⁷.

⁵ Julien Defraeye et Élise Lepage, « Présentation », *op. cit.*, p. 10.

⁶ Gérard Genette, *Discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2007, p. 194-200, 340-342.

⁷ Robbie Arnott, *Flammes*, Québec, Alto, coll. « Coda », 2021, p. 54.

Désormais, les références à cet ouvrage seront placées entre parenthèses dans le texte et indiquées par le sigle « *FLA* », suivi du folio.

Comme la fin du passage commence à le montrer, on retrouve dans ce chapitre une perspective qui s'oppose franchement au monde humain. Effectivement, le Dieu Esk est enragé dès qu'il rencontre une manifestation de la présence des humains, qu'il appelle les singes. En plus de la colère, son point de vue est marqué par une forte assurance et un sentiment de toute puissance, comme on peut le voir quand il se retrouve en cage :

Son instinct lui dicta de mettre cette cage ridicule en miettes et de lacérer la chair tremblotante de son ravisseur, mais la suffisance de son sourire le retint. Non, songea-t-il. Il allait attendre que ce crétin ouvre la trappe et alors il bondirait, tourbillon de mort noir et or, et il sentirait ce sourire se transformer en agonie lorsque les muscles du singe fondraient sous ses crocs(*FLA*, p. 56).

Ce qui est d'autant plus intéressant avec cette narration, c'est que le sentiment d'autorité associé à l'esprit du fleuve contraste brutalement avec le cours des évènements racontés. En effet, à la fin du chapitre, le dieu Esk est tué sans pouvoir se défendre par Thurston Hough, un artisan du bois qui aide le personnage de Levi dans son projet. Un propos se dégage donc déjà de ce parti pris de l'énonciation, qui met en parallèle la force et la puissance de la nature et de sa volonté avec sa fragilité face à l'action des humains. Si on continue d'explorer cet exemple, on se rend toutefois compte que lorsqu'il est tué par l'humain, l'esprit de l'Esk perd le foyer de perception de la narration (son chapitre se termine), mais ne perd pas son agentivité dans l'histoire pour autant. Comme on le comprend dans les lettres écrites plus tard par Hough, ce dernier se fait harceler puis tuer par les animaux du fleuve en guise de vengeance(*FLA*, p. 79). De plus, le Dieu Esk réussit ensuite à contaminer les points de vue des personnages qui s'emparent de sa fourrure. C'est le cas de Levi dont la perspective, alors qu'il commençait à douter de son projet mortuaire, change du tout au tout au contact de la fourrure : « À présent que ses doigts à lui ébouriffent ses poils, que cette chaleur inhabituelle l'envahit jusqu'au sommet de son crâne, il se sent plus sûr de lui que jamais(*FLA*, p. 184). » Dans ce cas, la focalisation reste sur Levi, mais le l'assurance du Dieu Esk, et éventuellement sa colère et son sentiment d'autorité, viennent s'y greffer.

Par ailleurs, la perspective du Dieu Esk est intimement liée à celle d'une autre entité naturelle, la Déesse Nuage, sur laquelle se focalise le chapitre « Nuage », vers la fin du roman. Dans cet univers, un lien très fort unit les deux esprits, qui ne cessent d'évoquer l'amour qu'ils se portent l'un l'autre. À travers le texte, ce couple non humain met en scène le lien qui unit le fleuve au nuage dans le cycle de l'eau, et, par le fait même, l'interconnexion et l'interdépendance entre les éléments naturels. Plus tard dans le roman, les humains provoquent le chagrin infini de la Déesse Nuage en assassinant le Dieu Esk, une tristesse qui se traduit par une tempête dévastatrice et des inondations partout en Tasmanie :

Elle n'alimenterait plus jamais son royaume avec ses larmes d'amour désolé. Elle ne le nourrirait plus de sa pluie. Plus jamais, jamais.

Une tristesse de nuage : vous ne pouvez pas imaginer ce que c'est. Mais vous pouvez le sentir, dès qu'une tempête s'abat sur le monde avec une force inhabituelle. Quand les montagnes se fissurent et les forêts sont inondées. Quand les fleuves débordent et les océans enflent. Quand il ne reste nulle part au monde où s'abriter. Car les tempêtes les plus violentes naissent de la tristesse(*FLA*, p. 246).

L'auteur s'inspirait d'ailleurs d'une réelle tempête qui avait eu lieu quelques années plus tôt. Dans l'univers de *Flammes*, les catastrophes climatiques sont donc à voir comme des conséquences des blessures portées par l'humain à la nature. Ultimement, les points de vue du Dieu Esk et de la Déesse Nuage dans le récit mettent en lumière la responsabilité humaine dans la perturbation de l'harmonie naturelle. Cette dimension du texte se relie à un autre critère d'identification de l'œuvre écopoétique, soit que «[...]a responsabilité humaine envers l'environnement fait partie du positionnement éthique du texte⁸». La critique des actions humaines, dépeintes comme opposées aux intérêts non humains, se retrouve dans chaque occurrence de perspectives non humaines. C'est aussi le cas dans le chapitre «Charbon», qui adopte le point de vue du feu, et le chapitre «Plume», où l'esprit du cormoran s'immisce progressivement dans la conscience d'un homme. Toutes ces perspectives évoquent un réseau d'esprits de la nature bien plus vaste, vivant en totale indépendance des humains. L'histoire de l'esprit du feu le laisse entrevoir:

Il rencontra même des êtres similaires à lui – des êtres de roche, de sable, de terre et de glace, qui vivaient en gros de la même façon que lui, bien qu'ils ne fussent pas semblables à lui, enfin pas tout à fait. Certains arboraient pelage et plumage et veillaient sur les créatures auxquelles ils ressemblaient. D'autres flottaient haut dans le ciel et se déchargeaient de pluie pour l'éteindre quand ça leur chantait. D'autres nageaient dans les rivières et se proclamaient dieux. Certains étaient bons. D'autres, tel cet esprit oiseau assoiffé de sang qu'il rencontra aux confins du Sud-Ouest, étaient cruels. La plupart étaient calmes, s'échinant seulement à prendre soin des créatures ou de l'élément desquels ils se sentaient le plus proches(*FLA*, p. 197).

⁸ Julien Defraeye et Élise Lepage, «Présentation», *op. cit.*, p. 11.

⁹ *Ibid.*, p. 10.

À travers la perspective de l'esprit, on voit se déployer la grande diversité qui se côtoie dans le monde naturel. Tous ces exemples s'ajoutent entre eux et forment le reflet d'une conception animiste du territoire tasmanien au sein du roman, qui permet de se détourner en partie du point de vue anthropocentré et d'offrir une perspective qui traverse le temps et «s'inscrit dans l'histoire naturelle⁹», un autre critère écopoétique.

D'un autre côté, la structure narrative globale du roman crée une logique de codépendance et d'harmonie nécessaire entre l'humain et la nature. D'abord, en mettant en parallèle les premiers et derniers chapitres du roman, on voit se dessiner un fil directeur dont l'enjeu central est le cycle de la vie qui recommence et qui unit tous les éléments naturels entre eux. Le premier chapitre commence par évoquer la mort de la mère des frère et sœur McAllister. En voici l'incipit:

Notre mère nous revint deux jours après la dispersion de ses cendres au-dessus des gorges de Notley Fern. Il s'agissait bel et bien d'elle – et en même temps, pas du tout. Depuis qu'on l'avait éparpillée parmi les frondes de Notley, elle avait changé. Sa peau était désormais recouverte de mousse moelleuse et verdoyante piquée de jeunes pousses d'hyménophylle. Six larges frondes de fougère arborescente avaient germé dans son dos et s'étiraient en dessous de sa taille en une queue de paon végétale. Et à la place de ses cheveux cascadaient des feuilles d'adiante vert gazon – peut-être la plus élégante de toutes les fougères(*FLA*, p. 9).

L'image qui ouvre le roman repose sur une interconnexion inhérente au cycle de la vie dans l'idée que, à sa mort, le corps humain se fond dans l'écosystème et réengendre ainsi la vie. Le deuxième chapitre continue de poser l'imaginaire de la codépendance entre l'humain et le monde naturel en racontant l'histoire de Karl, le père de Nicola (une jeune fille que rencontrera Charlotte pendant sa fugue), ayant lié sa vie à celle d'une otarie qui, selon les mythes de l'île, était « la moitié qui [lui] faisait défaut depuis la naissance^{FLA, p. 14} ». La mort de l'otarie vers la fin du chapitre laisse Karl en deuil profond. Les deux premiers chapitres sont ainsi marqués par la mort, et trouvent leur conclusion dans le tout dernier chapitre du roman. On retrouve aussi entre le premier et le dernier chapitre la seule répétition dans tout le roman d'une même forme narrative, soit la narration homodiégétique par le personnage de Levi. Avec ce soudain retour à la voix première, qui coïncide avec le dénouement et le retour des personnages au lieu de départ du récit, on comprend qu'une boucle narrative s'est formée au sein du texte et qu'un nouveau cycle peut recommencer. Ce sentiment est renforcé par le fait que, dans le premier chapitre, on constate chez Levi un rejet total du cycle de la vie dans son interconnexion au monde naturel. Il est horrifié par le sort de sa mère, qui attend aussi sa sœur. Il termine ainsi le premier chapitre : « Un processus sans fin, inquiétant, terrible même, et plus Charlotte luttait, plus je me tracassais ; alors je fis ce qui me semblait juste. Je me mis en quête d'un cercueil, et jurai de l'enterrer entière et morte^{FLA, p. 12} ». C'est assez frappant : Levi désigne précisément le « processus sans fin » de la vie et de la mort comme quelque chose d'inquiétant et de terrible. Ici, les considérations narratologiques du théoricien de la littérature Yves Citton apparaissent intéressantes. Selon Citton, tout récit est « l'occasion de (se) poser (plus ou moins consciemment) un certain nombre de questions relevant de l'axiologie et de l'éthique [...], les récits apparaissent comme des machines qui nous projettent dans des conflits de valeurs¹⁰ ». En se penchant sur la structure narrative d'un récit, il propose un axe d'analyse se concentrant sur le « destin que subissent les valeurs au fil du déroulement de l'histoire¹¹ » ; les valeurs initiales du personnage pouvant soit être réaffirmées ou invalidées par le récit. Dans *Flammes*, on constate que le rapport à la nature de Levi est effectivement mis à l'épreuve, et que le récit met finalement en scène l'échec de ses valeurs premières. Dans le dernier chapitre, lorsqu'il reprend la parole, sa sensibilité a changé ; il est enfin en paix avec le monde qui l'entoure. Guidé par le père de Nicola, il va alors lui-même lier son âme à celle d'une otarie, poursuivant le cycle interrompu au deuxième chapitre. C'est ce que nous montre l'excipit :

Quelque chose a enflé en moi, d'énorme et d'irrépressible, depuis le creux de mon ventre jusqu'à ma nuque. Plus ça se déployait, plus je m'élevais, en haut de la vague. Et dans cet essor, je me suis tenu à l'otarie, j'ai gardé mon regard dans le sien, et j'ai attendu de retomber au creux de la vague. Mais là, dans tout ce sel, ce quelque chose a continué à enfler. Et depuis, il me garde à flot (FLA, p. 257).

¹⁰ Yves Citton, « Fictions », *Lire, interpréter, actualiser : pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Amsterdam, 2007, p. 274

¹¹ *Ibid.*, p. 276.

[L]es points de vue [des divinités du récit] mettent en lumière la responsabilité humaine dans la perturbation de l'harmonie naturelle. Cette dimension du texte se relie à un [...] critère d'identification de l'œuvre écopoétique, soit que « [I]l a responsabilité humaine envers l'environnement fait partie du positionnement éthique du texte⁸ ».

⁸ Julien Defraeye et Élise Lepage, « Présentation », *op. cit.*, p. 11.

On a là une fin ouverte vers l'avenir, où les éléments humains et naturels sont enfin harmonisés. Ce travail du texte sous forme de cycle rejoint sa forme écopoétique, puisqu'on y retrouve l'idée d'« un environnement comme processus plutôt que constante ou acquis¹² », soit le dernier critère décrit par Defraeye et Lepage.

Une autre manière d'inscrire le rapport d'interdépendance du monde humain et naturel dans la structure narrative est le partage alterné des chapitres à focalisations humaines et non-humaines, que nous avons déjà abordé en partie. En effet, il est intéressant de constater que, si les points de vue humains et non humains sont les uns comme les autres rapportés à plusieurs reprises par une voix narrative hétérodiégétique, ils n'ont jamais directement la parole en tant que narrateurs extradiégétiques assumés. Les seuls à pouvoir concilier une narration à la fois homodiégétique, donc au « je », et extradiégétique (ce qui exclut les narrations au « je » contenues dans les chapitres qui se présentent comme des extraits de journal et de livre fictif) sont Levi et Charlotte. Qu'est-ce qui les distingue de tous les autres acteurs du récit ? Leur unicité repose sur le fait que leur mère est humaine et que leur père se révèle être l'esprit du feu, une entité du monde naturel. Leur existence même est donc le symbole d'une réunification accomplie entre l'humain et la nature. On peut alors supposer que c'est cette harmonie retrouvée qui permet enfin aux personnages une prise de parole directe, libre et non problématique, au sens où elle n'est pas rapportée à travers le filtre du discours indirect libre ou d'un autre procédé intradiégétique (par exemple le journal intime ou le livre fictif). D'ailleurs, le chapitre « Bosquet », qui donne la parole à Charlotte, arrive seulement après que sa nature mi-humaine, mi-flammes se révèle au lecteur, comme si elle ne pouvait devenir narratrice qu'après avoir pleinement accepté sa nature en l'extériorisant. En effet, Charlotte fait comprendre dans sa narration que, jusqu'alors, elle refoulait ses flammes :

Parce que si les flammes ne se sont mises à s'écouler de moi qu'à Melaleuca, je les sentais déjà crépiter en moi à la maison. Chaque égratignure provoquait une étincelle, chaque respiration contenait de la fumée, chaque pas pieds nus roussissait le parquet. Levi ne voyait rien, mais moi, tout. Je brûlais depuis que notre mère avait pris feu. Les flammes ont peut-être toujours été là (FLA, p. 220-221).

¹² Julien Defraeye et Élise Lepage, « Présentation », *op. cit.*, p. 10.

¹³ Laura A. Pearson, « Ecomagical Realism in Alexis Wright's *Carpentaria* and Linda Hogan's *People of the Whale* », dans Christopher Warnes et Kim Anderson Sasser (dir.), *Magical Realism and Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cambridge Critical Concepts », 2020, p. 301. Nous traduisons.

¹⁴ Pierre Schoentjes, « L'écopoétique : quand 'Terre' résonne dans 'littérature' », *op. cit.*, p. 87.

Libérer ses flammes permet en quelque sorte de libérer sa parole. C'est en ce sens que, encore une fois, *Flammes* met en scène l'acceptation de la liaison nécessaire entre la vie et la mort mais aussi entre l'humain et l'environnement.

Finalement, pour en revenir à la question du lien entre les dimensions écopoétiques de l'œuvre et sa forme narrative, on comprend à présent que cette forme permet et construit un propos. D'une part, inscrire différentes perspectives non humaines dans la narration permet de critiquer l'anthropocentrisme, de souligner l'importance du respect des écosystèmes et de rappeler le pouvoir de la nature. D'une autre part, toute la logique narrative du roman construit un rapport de codépendance entre les êtres humains et le reste de la nature, rapport qui s'inscrit dans un processus cyclique de renouvellement. En somme, toutes les fluctuations et les différentes parties interconnectées du roman font en sorte que l'œuvre se déploie elle-même comme un organisme vivant et complexe à l'intérieur du jeune écosystème de l'« éco-littérature ». Par ailleurs, rappelons que l'écopoétique se veut une branche spécifique de l'écocritique. Dans le cas de *Flammes*, au-delà de sa forme narrative, d'autres dimensions de l'œuvre pourraient être examinées en restant dans le champ de l'écocritique. Par exemple, des études sur d'autres œuvres ont fait valoir l'intersection intéressante entre le réalisme magique et le champ de l'écocritique et ont proposé de concevoir des codes et des méthodes d'analyse d'un « réalisme écomagique¹³ ». Pour ce qui est du champ de l'écopoétique, il nous semble également que la forme unique de *Flammes* permet d'ouvrir les horizons quant aux types de textes sur lesquels pourrait se pencher cette discipline. En effet, l'écopoétique s'est pour l'instant principalement penchée sur la fiction et le genre romanesque¹⁴, mais pourrait continuer à se construire en ouvrant davantage son corpus aux genres poétiques ou hybrides. ♦

BIBLIOGRAPHIE

Arnott, Robbie, *Flammes*, Québec, Alto, coll. « Coda », 2021, 259 p.

Citton, Yves, « Fictions », *Lire, interpréter, actualiser : pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Amsterdam, 2007, p. 254-279.

Defraeye, Julien et Élise Lepage, « Présentation », *Etudes littéraires*, vol. 48, n° 3, 2019, p. 7-18.

Genette, Gérard, *Discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2007, 435 p.

Pearson, Laura A., « Ecomagical Realism in Alexis Wright's *Carpentaria* and Linda Hogan's *People of the Whale* », dans Christopher Warnes et Kim Anderson Sasser (dir.), *Magical Realism and Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cambridge Critical Concepts », 2020, p. 300-318.

Schoentjes, Pierre, « L'écopoétique : quand 'Terre' résonne dans 'littérature' », *L'Analisi linguistica e letteraria*, vol. 24, n° 2, décembre 2016, p. 81-88.



Laurie-Anne Masson

L'anomalie et le « tout-autre » : réflexion sur l'horreur cosmique, l'imaginaire de la souillure et la rationalisation du mal dans la série *Stranger Things*

Disponible uniquement en *streaming* sur la plateforme *Netflix*, la série télévisuelle *Stranger Things*¹ s'est ancrée solidement dans la culture populaire contemporaine dès la sortie de sa première saison en 2016. Comptant déjà quatre saisons, la série s'entame alors qu'Eleven, une jeune cobaye possédant des pouvoirs psioniques, réussit à s'enfuir du laboratoire où elle a été élevée et à se réfugier dans la petite ville avoisinante, Hawkins. Elle se lie d'amitié avec Mike, Lucas et Dustin, trois garçons à la recherche de leur ami Will, mystérieusement disparu un soir après une de leurs séances de *Donjons et dragons*. Ils apprennent finalement que Will a été capturé par un monstre anthropophage et ramené dans son antre, l'*Upside Down*. Cet univers parallèle habité par des monstres s'est mêlé au leur par une brèche formée dans le laboratoire de Hawkins.

¹ The Duffer Brothers, *Stranger Things*, Netflix, 2016, 2017, 2019, 2022.

Désormais, les références à cette série seront placées entre parenthèses dans le texte suivant la formule suivante : (saison, épisode, minutage).

Du cinéma hollywoodien, la série *Stranger Things* retient le budget, le rendu technico-visuel et ses effets spectaculaires. De la série télévisuelle, elle retient la longueur du format, ce qui lui permet d'élaborer des sous-intrigues et des arcs narratifs variés. Chaque saison, la production culturelle s'attarde au conflit entre de nouveaux antagonistes et les protagonistes. La variation de l'antagonisme principal d'une saison à l'autre nous permet de déceler une évolution dans la conception de l'« ennemi » et du mal auquel il est associé au courant de la série. En effet, les antagonistes surnaturels et transdimensionnels – notamment les monstres anthropophage (Demogorgon) ou *eldritch* (Mind-Flayer) des saisons 1 et 2 – laissent place à des ennemis distinctement humains lors des saisons 3 et 4, lesquels sont responsables de la présence de forces surnaturelles (Vecna, Laboratoire de Hawkins) ou les instrumentalisent à des fins nationales ou politiques (Union soviétique, CIA). En s'attardant à la conception du mal élaborée par Gottfried Wilhelm Leibniz², l'on perçoit au cours de la série le déplacement d'un mal davantage métaphysique – c'est-à-dire qui a trait à l'imperfection du monde, à l'irruption d'une anomalie dans l'ordre – vers un mal proprement moral – c'est-à-dire qui a trait au péché, au mal infligé par l'humain. Tranquillement, le mal perçu comme surhumain, fondamentalement « autre », perd son caractère extraordinaire lorsque ses origines sont révélées.

Ce travail vise donc à comprendre comment le déplacement de la nature de l'antagonisme s'opère au cours de la série en s'attardant à la représentation de l'irrationalité du mal à travers la figure de l'anomalie. Celle-ci trouve sa définition chez Mary Douglas dans son ouvrage *De la souillure*, comme « élément qui ne s'insère pas dans une série ou ensemble donnés³ ».

Pour ce faire, le travail qui suit s'attardera à la place accordée à la figure de l'anomalie dans le genre de l'horreur cosmique, dont la série emprunte plusieurs codes, ainsi qu'à celle qu'elle occupe dans l'imaginaire de la souillure qui s'articule à même l'univers diégétique de l'œuvre. Le travail soulignera divers rites de purification et d'intégration réalisés par les personnages dans le but de contrer la menace posée par l'anomalie. Cela permettra ensuite d'expliquer la rationalisation du mal qui s'opère au fil de la série, c'est-à-dire sa transition d'un état irrational, sous-conscient et propre aux affects, à un état rationnel pouvant être appréhendé par des concepts.

LE « TOUT-AUTRE » : HORREUR COSMIQUE, NUMINEUX ET MONSTRUOSITÉ INCOMMENSURABLE

Tout d'abord, l'on utilise les dénominatifs « horreur cosmique », « horreur lovecraftienne » ou « horreur *eldritch* » pour qualifier l'œuvre de H.P. Lovecraft où se déploie un motif récurrent : l'émergence d'une figure extraterrestre ou extradimensionnelle provoquant une terreur profonde chez le personnage témoin. Dans son essai, *Supernatural Horror in Literature*, Lovecraft s'attarde aux caractéristiques esthétiques et formelles à la base du genre de l'horreur surnaturelle et plus spécifiquement de la *weird literature* :

A certain atmosphere of breathless and unexplainable dread of outer, unknown forces must be present; and there must be a hint [...] of that most terrible conception of the human brain – a malign and particular suspension or defeat of those fixed laws of Nature which are our only safeguard against the assaults of chaos and the daemons of unplumbed space⁴.

² Gottfried Wilhelm Leibniz, « Essais de théodicée. Sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal », Amsterdam, Édition François Changuion, 1734, 403 p.

³ Mary Douglas, « La souillure séculière », dans *De la souillure. Étude sur la notion de pollution et de tabou*, Paris, La Découverte, 1992 [1971], p. 57.

⁴ Howard Phillips Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*, New York, Ben Abramson Publisher, 1945 [1927], p. 15.

⁵ Howard Phillips Lovecraft, « The Call of Cthulhu », *Weird Tales*, vol. 11, n° 2, 1928, p. 159.

Dès lors, l'horreur lovecraftienne se définit non seulement par le climat de peur existentielle et irrationnelle (« unexplainable dread ») qui s'en dégage, mais aussi par l'effritement de la rationalité humaine (« suspension or defeat of those fixed laws of Nature ») face à des forces inconnues qui la transcendent. Le déni de l'être humain quant à sa propre impuissance est au cœur du projet lovecraftien ; les modèles scientifiques et rationnels qui nous servent de protection contre le chaos ne sont en fait qu'une illusion de sécurité qui peut se désagréger lorsque confrontée à une entité cosmique qui vient dépasser, ou s'inscrire comme anomalie, par rapport à une conception rationnelle de la réalité. À ce titre, « [t]he most merciful thing in the world, I think, is the inability of the human mind to correlate all its contents⁵ », car la confrontation de l'individu au bris de sa perception de la réalité, la rupture des mécanismes de son inconscient, ne le laisse pas indifférent : un tel phénomène suscite chez lui un « unexplainable dread », un effroi incommensurable.

Le Mind-Flayer, un antagoniste principal de la saison 2 de *Stranger Things*, est une créature immense qui semblerait incorporelle si ce n'était de la fumée qui délimite vaguement son être. Pourtant, contrairement aux personnages humains, son influence ne se limite pas à son corps. En effet, le Mind-Flayer peut déployer sa conscience à travers d'autres êtres vivants :

MIKE: Ok, so, the shadow monster's inside everything. [...] The hive mind.

STEVE: The hive mind ?

DUSTIN: A collective consciousness. It's a super-organism.

MIKE: And this is the thing that controls everything. (S2, EP8, 26:16-26:35)

En tant que « super-organisme », le Mind-Flayer transcende les limites naturelles auxquelles les humains sont soumis. Non seulement l'entité antagoniste est capable de choses inconcevables pour les êtres humains, mais l'accent mis sur son omniprésence (« inside everything ») et son omnipuissance (« controls everything ») témoigne de la menace qu'elle pose et de l'impossibilité des personnages protagonistes à la contrôler en retour.

DUSTIN: I thought we were waiting for military backup.

MIKE: Even if they come, how are they gonna fight this? You can't just shoot it with guns!

HOPPER: You don't know that! We don't know anything! (S2, EP8, 28:10-28:20)

De manière similaire au motif de l'horreur cosmique, les méthodes usuelles mises en place pour protéger les personnages, qu'elles soient mentales ou physiques (dans ce cas-ci, « the military backup »), sont inopérantes face à l'entité cosmique de laquelle « [w]e don't know anything ». Comment se défendre contre une menace qui peut exister dans « everything », qui n'a pas de corps à proprement parler, mais seulement une vague impression faite de fumée ?

Lors de sa communication *Numinous Dimensions: Exploring Otto's Concept of the Numinous in Stoker, Machen and Lovecraft*⁶, Hunter soulève comment l'horreur cosmique théorisée par Lovecraft s'apparente particulièrement à la notion de *mysterium tremendum* chez Rudolf Otto. Cette dernière est l'une des deux facettes paradoxales du numineux qui se rapporte à l'expérience irrationnelle du religieux. Caractérisé par son étrangeté radicale, son caractère « tout-autre » qui « se dérobe à notre entendement dans la mesure où il est “transcendant par rapport à nos catégories”⁷ », l'objet numineux est foncièrement irrationnel. Ce n'est que par le sentiment qu'il suscite chez l'humain que celui-ci peut l'envisager, puisqu'« [e]n tant que “radicalement différent” de toute donnée ordinaire, il est inexprimable⁸ ». Dans le cas du mythos lovecraftien, le caractère inconcevable des entités cosmiques se perçoit notamment par leur onomastique inhabituelle – Cthulhu, Azathoth, Yog-Sothoth, Shub-Niggurath, Nyarlathotep, etc. – qui implique une prononciation impossible par l'être humain : « the word [Cthulhu] is supposed to represent a fumbling human attempt to catch the phonetics of an absolutely non-human word. The name of the hellish entity was invented by beings whose vocal organs were not like man's, hence it has no relation to the human speech equipment⁹ ».

⁶ Jack Hunter, « Numinous Dimensions. Exploring Otto's Concept of the Numinous in Stoker, Machen and Lovecraft », 2014, en ligne, <https://www.academia.edu/10339721/Numinous_Dimensions_Exploring_Ottos_Concept_of_the_Numinous_in_Stoker_Machen_and_Lovecraft>, consulté le 20 avril 2025.

⁷ Rudolf Otto, *Le Sacré*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2015 [1917], p. 63.

⁸ *Ibid.*, p. 113.

⁹ Howard Phillips Lovecraft, *Lettre à Duane Rimele*, 23 juillet 1934.

Otto souligne aussi comment « l'objet [numineux] reste dans l'obscurité de l'expérience purement sentimentale, impossible à traduire en concept¹⁰ ». Le sentiment suscité lors de l'expérience de l'étrangeté radicale peut se scinder en deux axes : le *mysterium fascinans*, un sentiment d'attraction irrésistible et inévitable face au phénomène numineux, et le *mysterium tremendum*, un sentiment d'effroi mystique, de terreur profonde. La terreur survient lors de la prise de conscience de la différence radicale entre la puissance numineuse et nous, et, du même fait, de notre vulnérabilité intrinsèque, de notre incomplétude en tant qu'être : « Par contraste avec la puissance que nous pressentons en dehors de nous, [le sentiment d'état de créature] se précise en tant que sentiment de notre propre effacement, de notre anéantissement, conscience de n'être que poudre et que cendre, de n'être que néant¹¹ ». C'est ce même sentiment d'impuissance que Will tâchera d'exprimer en racontant sa rencontre avec le Mind-Flayer :

JOYCE: What is it?

WILL: I don't know, It's almost more like a feeling.

JOYCE: What does it want?

WILL: I don't know. It came for me and... And I tried. I tried to make it go away [...] But it got me Mom. I feel it everywhere. Everywhere. I-I still feel it. (S2, EP4, 3:54-4:50)

L'on peut non seulement déceler dans l'extrait ci-haut une incapacité à décrire l'entité cosmique (« I don't know »), mais aussi une tentative de définition qui s'ancre dans l'affect incomparable que la rencontre suscite chez Will (« It's almost more like a feeling »). Le sentiment opprasant s'étend à la fois en durée et en étendue (« I feel it everywhere. Everywhere. I-I still feel it »). Il est particulièrement intéressant de souligner que même la nature du sentiment éprouvé est inconcevable : les mots « almost », « more » et « like » agissent comme adverbes pour souligner l'incertitude du personnage. En effet, tout en appartenant au registre de la peur, le sentiment éprouvé est surtout de l'ordre de l'aliénation : quand Will ressent le Mind-Flayer en lui, il est du même fait frappé par la perte de son autonomie, d'une part de lui-même. On constate en outre que le sentiment ressenti par le personnage dépasse la simple peur en raison de la réaction physique qu'il engendre. En effet, lorsque Will rencontre le Mind-Flayer, il ressent systématiquement de la chair de poule sur sa nuque, une réaction physique qu'Otto décrit d'ailleurs comme étant surnaturelle et propre à la terreur profonde « assez violente pour traverser la moelle et les os, faire hérisser les cheveux et trembler les membres¹² ».

Pourtant, le Mind-Flayer n'est pas un dieu, et le *mysterium tremendum* a trait à l'expérience irrationnelle propre au fait religieux. En comparant l'horreur cosmique au concept d'Otto, Hunter souligne le caractère profane de l'œuvre de Lovecraft qui était lui-même athée :

Lovecraft explores the *mysterium tremendum* not so much as a transcendent or sacred reality, but rather as its antithesis – an excessively profane and cruel cosmos. His is a numinousness of the wholly other and alien, incomprehensible [and] deeply weird¹³.

¹⁰ Rudolf Otto, *Le Sacré*, *op. cit.*, p. 113.

¹¹ *Ibid.*, p. 46.

¹² *Ibid.*, p. 41.

¹³ Jack Hunter, « Numinous Dimensions. Exploring Otto's Concept of the Numinous in Stocker, Macher and Lovecraft », *op. cit.*, p. 10.

Le « tout-autre » présent dans l'œuvre de Lovecraft désarçonne donc par sa nature extraterrestre et inconcevable, et c'est cette altérité qui provoque le sentiment d'effroi plutôt que la qualité transcendante propre au religieux. Cette représentation partielle du concept du numineux en littérature nous permet de mieux concevoir la présence d'un sentiment d'effroi mystique dans l'univers pourtant séculier de *Stranger Things*, représenté comme complètement laïque avant la saison 4. Dans ce même ordre d'idées, le caractère paradoxal du sentiment numineux se perçoit aussi dans la réaction suscitée par le monstre profane qui « attire, fascine et déroute à la fois¹⁴ ».

Dans la saison 1 de *Stranger Things*, alors que les personnages prennent conscience d'un univers parallèle au leur qu'ils nomment l'*Upside Down*, ils le décrivent comme « a place of monsters (S1, EP5, 5:43) », un repaire de monstres. En analysant les définitions du terme « monstrueux », Jean Foucart souligne que celui-ci se rapporte à ce qui est « excessif dans son genre¹⁵ », « contraire aux lois de la nature¹⁶ » ou qui, au figuré, « excède en mal tout ce qu'on peut concevoir¹⁷ ». Le monstre est donc une anomalie qui, similairement au « tout-autre », ne se définit que comme altérité, « comme différence par rapport à la perception que l'on a généralement du monde naturel¹⁸ ». Toutefois, sa différence est surtout ancrée dans son aspect physique – qui est soit dépeint comme la monstruosité en soi ou comme la métaphore de celle-ci (loup-garou, vampire, etc.). Ainsi, « la monstruosité, c'est ayant tout le corps en tant que forme monstrueuse, insolite, terrifiante ou inédite¹⁹ ».

« It was almost human, but it wasn't (S1, EP4, 2:10). » explique Nancy alors qu'elle raconte avoir aperçu quelque chose à distance, un monstre bipède avec deux bras, deux jambes, un torse, un cou et une tête. Pourtant, malgré sa ressemblance à un être humain, Nancy ne peut le qualifier ainsi, préférant le qualificatif de « cette chose » :

NANCY: I thought I saw something. Some... weird man or... I don't know what it was. [...]

JONATHAN: What'd he look like? [] This man you saw in the woods. What'd he look like?

NANCY: I don't know. It was almost like he... he didn't have...

JONATHAN: Didn't have a face? (S1, EP4, 33:02-33:47)

Le monstre, nommé ultérieurement Demogorgon, terrifie en raison de l'absence inconcevable de son visage. Cette incapacité à décrire le monstre se perçoit au début de cet extrait par les termes « something » (quelque chose), « weird » (étrange), « I don't know » (je ne sais pas) et « it » (un pronom utilisé pour désigner quelque chose de non humain). Une fois forcée de décrire physiquement la créature (« What'd he look like? »), Nancy entame sa description chancelante, riant de l'absurdité de son constat en même temps qu'elle bafouille sa réflexion : « It was almost like he... he didn't have- » « a face ». S'attardant à l'importance du visage dans la représentation de la monstruosité, Foucart cite Caroline Demeule : « Notre propre visage nous annonce comme s'il nous précédait. Il nous délimite et nous identifie dans le monde [...], [nous] distingue, sépare et singularise²⁰ ». Dès lors, il est impossible pour Nancy de concevoir la figure qu'elle aperçoit comme étant humaine puisqu'il lui manque un élément clé. Foucart soulignera aussi la manière dont les visages difformes « sont des visages extrêmes, qui renvoient aux limites de l'humain, des visages improbables et pourtant bien réels²¹ ». Ce qui est « humain » est donc circonscrit à des limites et ce qui transcende celles-ci ne peut plus être perçu comme tel, mais plutôt comme un monstre.

D'après Foucart, la transgression des limites, qu'elles soient normatives ou naturelles, est centrale à la figure du monstre : « Par définition, le monstre n'a pas de limite²² ». Le Demogorgon peut ouvrir des brèches entre l'*Upside Down* et le monde réel pour y ramener ses proies ; le Mind-Flayer peut s'infiltrer dans d'autres êtres vivants et les contrôler. Toutefois, ce ne sont pas seulement les créatures inhumaines qui sont décrites dans la série comme étant des monstres. En effet, en avouant être responsable de l'ouverture de la brèche de l'*Upside Down* dans le laboratoire de Hawkins, et donc en partie responsable de l'enlèvement de Will, Eleven révèle : « it's me, I'm the monster^(S1, EP6, 42:45) ». Figure monstrueuse en raison de ses pouvoirs surhumains (notamment la télékinésie qui lui permet de bouger des objets sans les toucher), de sa mésadaptation au monde social qui l'entoure, mais surtout en tant que figure liminaire, Eleven dépeint parfaitement le caractère illimité du monstre. En retirant tout stimulus corporel, l'esprit d'Eleven est capable de se dissocier de son corps et de se déplacer dans un néant noir hors de l'espace – puisqu'elle peut apercevoir des personnages à grande distance – et hors du temps – puisqu'elle peut évoluer dans des souvenirs. Tout en transgressant les limites auxquelles les autres personnages sont soumis, Eleven les réaffirme. Dans cette optique, « l'existence des monstres met en question la vie quant au pouvoir qu'elle a de nous enseigner l'ordre²³ » puisque « [s]ans frontières, il n'y a pas de monstres²⁴ ».

⁴ Jean Foucart, « Monstruosité et transversalité. Figures contemporaines du monstrueux », dans *Pensée plurielle « Entre-deux, passages, dynamique sociale »*, vol. 24, n° 2, 2010, p. 47.

⁵ *Ibid.*, p. 46.

⁶ *Ibid.*, p. 47.

⁷ *Idem.*

⁸ *Idem.*

⁹ *Ibid.*, p. 48.

²⁰ *Ibid.*, p. 47.

²¹ *Idem.*

²² *Ibid.*, p. 48.

²³ *Idem.*

L'IMAGINAIRE DE LA SOUILLURE: SALETÉ ET PROPAGATION

Alors que l'anomalie peut être radicalement autre – c'est-à-dire « absolument et essentiellement le contraire et l'opposé de tout ce qui est et peut être conçu²⁵ » – ce qui suscite une réaction profonde et viscérale, elle peut aussi se situer à la limite de nos classifications, en position ambiguë – ni une chose, ni une autre – et provoquer un sentiment d'inconfort et de crainte. La description initiale du Mind-Flayer, contradictoire et paradoxale, peut nous servir d'exemple quant au caractère ambigu de l'anomalie : « it was like this huge shadow only it was alive(S2, EP5, 1:30) ». En réalité, le monstre n'est ni vivant, ni une ombre, puisque celle-ci n'est qu'un phénomène visuel prenant la forme de l'objet qui obstrue la lumière, et non pas un être vivant en soi.

Dans son ouvrage *Sur la souillure*, Mary Douglas soulève que l'anomalie est au cœur de notre conception de la saleté et de la souillure. Elle postule que, comme dans les sociétés religieuses, l'idée de la saleté chez les sociétés séculières est « l'expression de systèmes symboliques²⁶ ». Dans un tel cas, c'est la connaissance des organismes pathogènes qui régit les conceptions et les comportements liés à la saleté, la rendant pratiquement indissociable de l'hygiène. Or, malgré sa base empirique, la conception de saleté est aussi symbolique puisqu'elle est relative : une chose peut être sale dans un certain contexte et non dans une autre (par exemple, le fait de placer des souliers sur une table plutôt qu'au sol serait considéré sale). Une fois dénudée de sa connotation hygiénique, la saleté ne réfère en fait qu'à ce « qui n'est pas à sa place²⁷ », qu'à ce qui s'inscrit comme anomalie face à un « ordre symbolique dominant ». En s'inscrivant en dehors de cet ordre – et donc en dehors des classifications régissant la conception symbolique de la réalité des individus dans une culture donnée – l'anomalie est foncièrement irrationnelle. Rappelant les propos de Foucart sur la monstruosité, Douglas souligne que la saleté n'est que « le sous-produit d'une organisation et d'une classification de la matière, dans la mesure où toute mise en ordre entraîne le rejet d'éléments non appropriés²⁸ ». Ainsi, lorsque Eleven soulève le fait qu'elle est différente et qu'elle n'appartient à rien (« I'm different. I do not belong. Anywhere(S4, EP3, 17:25). »), elle souligne aussi le fait qu'elle s'inscrit à l'extérieur de toute réalité connue, qu'elle y est incompatible.

Souvent, la souillure adopte la symbolique de l'infection virale, prend la forme d'un mal qui s'étend, croît et mute. Il devient alors pertinent de s'attarder au vocabulaire emprunté de la pathologie pour décrire l'anomalie. Lors de la saison 2, alors que le Mind-Flayer creuse des tunnels sous Hawkins, le terme « spreading », qui a trait à la propagation, est utilisé à de nombreuses reprises (« When can we stop it from spreading?(S2, EP4, 27:53) »; « they're growing and spreading(S2, EP4, 22:20) », etc.). L'on ira même jusqu'à comparer le Mind-Flayer au cancer : « it's been spreading, growing beneath us like cancer(S2, EP6, 14:10) ». Pour poursuivre les analogies pathologiques, l'on qualifie aussi la créature de « some kind of virus(S2, EP6, 24:00) ». L'on reprendra la même terminologie dans la saison 4, non plus pour référer au Mind-Flayer spécifiquement, mais plutôt à l'*Upside Down* en général et au mal auquel il est associé : « But this evil, it's like a virus. Each time it returns, it comes back stronger, smarter, deadlier(S4, EP3, 53:40-53:52) ». L'enjeu ne réside donc pas simplement dans le fait que la saleté s'étend, mais qu'elle est une menace qui évolue, se perfectionne, et que la souillure qu'elle engendre est dangereuse et « evil ». Ainsi, lorsqu'il explique que « Billy's mind is- is sick and diseased. The Mind-Flayer is in him(S3, EP6, 38:00) », Mike souligne en fait que l'esprit de Billy est malade à cause du Mind-Flayer, que c'est le contact avec l'entité parasite qui l'a souillé.

Dans la série, la souillure de l'individu conduit à la perte de son humanité et à son aliénation. L'individu souillé se transforme en l'anomalie qui l'a contaminé, et c'est cette transformation qui menace. Lorsque confrontée au fait que Will est devenu un hôte pour le Mind-Flayer, Joyce questionne : « What happens when my boy is gone?(S2, EP6, 24:40) ». Le terme « gone », qui réfère au fait de disparaître ou de partir, est utilisé dans la série à titre d'euphémisme de la mort, notamment pour celle de Barbara lors de la première saison (S1, EP7, 33:40). Dans cette optique, la souillure de Will par le Mind-Flayer peut conduire à la mort d'une ancienne version du garçon, jugée pure et authentique. Toutefois, la menace et le sentiment de terreur que suscite le Mind-Flayer ne résident pas seulement dans le fait qu'il peut tuer des personnages, mais aussi dans le fait qu'il les remplace par quelque chose d'autre, qu'il les souille jusqu'à ce qu'ils deviennent comme lui, deviennent lui : « The Mind-Flayer, he flays them. [...] They basically become him.(S3, EP4, 20:35) »

²⁵ Rudolf Otto, *Le Sacré*, *op. cit.*, p. 62.

²⁶ Mary Douglas, « La souillure séculière », *loc. cit.*, p. 54.

²⁷ *Ibid.*, p. 55.

²⁸ *Idem*.

[O]n peut considérer la souillure à la fois comme un acte qui cause un mal-être, c'est-à-dire un mal physique qui est subi par l'individu souillé, ainsi qu'un acte engendré par un mal-faire, c'est-à-dire par un mal moral qui relève du péché.

Le souillé est donc perçu comme coupable de sa propre souillure et responsable de son propre mal-être.

La souillure n'est toutefois pas simplement une contamination du corps par la saleté. Pour Paul Ricœur, la souillure est « [...] un quelque chose de quasiment matériel, qui infecte comme une saleté, qui nuit par des propriétés invisibles et qui pourtant opère à la façon d'une force, dans le champ de notre expérience indivisément psychique et corporelle²⁹ ». La souillure est donc un phénomène corporel, mais aussi psychique, « qui nuit » ; à la fois un mal physique et un mal moral. Dès lors, en reprenant la conception du mal de Leibniz, l'on peut considérer la souillure à la fois comme un acte qui cause un mal-être, c'est-à-dire un mal physique qui est subi par l'individu souillé, ainsi qu'un acte engendré par un mal-faire, c'est-à-dire par un mal moral qui relève du péché. Le souillé est donc perçu comme coupable de sa propre souillure et responsable de son propre mal-être. Lorsque Will dit : « I don't know. It came for me and... And I tried. I tried to make it go away [...] But it got me, Mom. I feel it everywhere. Everywhere. I-I still feel it. (S2, EP4, 3:54-4:50) », il dévoile que sa souillure est due à une incapacité de s'opposer au Mind-Flayer, à le faire partir. Malgré l'acharnement de Will à se défendre, dépeint par la répétition du terme « I tried », ses tentatives se résoudront ultimement par un échec qui sera responsable de son mal-être.

L'on peut d'ailleurs déceler une responsabilité similairement attribuée aux victimes de Vecna dans la quatrième saison. Afin d'ouvrir des brèches dans Hawkins pour que l'Upside Down puisse s'immiscer complètement dans le monde réel et le souiller, Vecna établit un lien psychique avec des personnages mentalement vulnérables dont la mort sert de catalyseur aux ouvertures. La culpabilité de Fred en lien avec la mort de son ami et celle de Max, face à celle de son frère, ainsi que l'abus de Chrissy et de Patrick par leurs parents respectifs, les hantent et les rendent vulnérables.

LUCAS: I'm fine, just... thinking about Patrick. [...] I mean, it's... it's like, why him? But then, I remembered this one day, he... he came with a black eye. He said he fell, but clearly he was lying. It's like, everyone Vecna targets has something in their life. Something that's

MAX: Hurting them. Haunting them (S4, EP6, 28:14-29:02).

²⁹ Paul Ricœur, « La Souillure », dans *Finitude et culpabilité II. La symbolique du mal*, Paris, Éditions Aubier-Montaigne, 1960, p. 32.

LA MENACE DE L'ANOMALIE : RITES DE PURIFICATION ET D'INTÉGRATION

En se questionnant sur la raison pour laquelle Patrick a été victime de Vecna (« why him? »), Lucas sous-entend que le choix de victimes n'est pas laissé au hasard et qu'une caractéristique de Patrick doit pouvoir expliquer le mal qu'il a subi. Dans ce cas-ci, c'est le fait qu'il était blessé, hanté, qui explique sa mort. Vecna mentionne d'ailleurs à propos de ses victimes : « I showed them who they really were. I held up a mirror. (S4, EP7, 1:26:30-1:26:40) ». En insistant sur le caractère passif de ses actions – il ne forcerait pas ses victimes à halluciner, mais ne ferait plutôt que tenir un miroir –, Vecna attribue la culpabilité du mal subi à ses victimes elles-mêmes, ce qui réitère la conception selon laquelle la souillure implique un mélange de mal-être et de mal-faire.

L'anomalie, le monstre, la saleté, menace non seulement à cause de la souillure qu'elle engendre et qui tue et déshumanise dans le cas de *Stranger Things*, mais aussi, de manière plus générale, puisqu'elle révèle l'artifice et la fragilité des classifications par lesquelles l'on appréhende le monde. Dans cette optique, Douglas relève un constat : « la ligne de démarcation qui sépare les êtres humains des animaux est menacée chaque fois que naît un monstre. Elle est rétablie dès que l'on colle sur ce phénomène une étiquette quelconque³⁰ ». En s'inscrivant en dehors de l'ordre symbolique, en échappant à toute étiquette, l'anomalie et le monstre troublent la définition de ce qu'est l'humain, remettent en cause ce qui nous définit en tant que personnes et ce qui est au fondement de nos identités propres. Ainsi, « [l']impur, le sale, c'est ce qui ne doit pas être inclus si l'on veut perpétuer tel ou tel ordre³¹ », telle ou telle configuration du monde. L'anomalie ne laisse donc pas indifférent :

On peut traiter les anomalies de différentes manières. Négativement, on peut les ignorer, ne pas les percevoir; ou encore les percevoir et les condamner. Positivement, on peut affronter délibérément l'anomalie et tenter d'élaborer un nouvel ordre du réel où l'anomalie pouvait s'insérer³².

De ce fait, pour contrer la menace de l'anomalie, il est soit possible de la réprimer et de l'anéantir grâce à des rites de purification, ou de la définir et de l'intégrer à l'ordre symbolique dominant grâce à des rites d'intégration.

L'un des exemples les plus clairs de rites de purification réalisés afin d'anéantir *l'Upside Down* est l'incinération de la brèche dans le laboratoire de Hawkins. L'acte est dépeint comme seule solution et teinté de l'urgence d'agir : « We can't keep delaying the burn. [...] We have to start the burn. (S2, EP6, 29:40) » L'anomalie est alors une erreur qui doit être corrigée :

See, the thing is we can't seem to erase our mistake, but we can stop it from spreading. Like, it's like pulling weeds. But imagine for a moment if a foreign state, let's say, the Soviets... If they heard about our mistake, do you think they would even consider that a mistake? What if they tried to replicate that? (S2, EP4, 27:43-28:10)

L'urgence ne naît donc pas seulement de la menace de l'anomalie elle-même, mais aussi de la possibilité qu'autrui réagisse différemment, que les Soviétiques ne choisissent non pas de la détruire comme les États-Unis, mais plutôt de l'intégrer dans leur réalité, qu'ils la normalisent.

D'autres méthodes de purification peuvent impliquer de rendre l'hôte du Mind-Flayer inhabitable en augmentant sa température, ou de s'attaquer à l'origine du problème pour l'empêcher de se propager davantage : « If we can find the source, then maybe we can stop him. Or, at least stop it from spreading. (S3, EP5, 30:12-30:28) ». Toutefois, ce ne sont que des méthodes de ralentissement de la souillure qui se révèlent être des manœuvres d'anéantissement inopérantes. Seule Eleven, une figure liminaire à cheval entre *l'Upside Down* et le monde réel, peut y mettre un terme puisqu'elle est elle-même une anomalie, et donc elle-même, illimitée (au sens où l'entend Foucart). Ainsi devant la saleté qui est « like a virus. Each time it returns, it comes back stronger, smarter, deadlier », Dr. Owens annonce qu'Eleven est « the only one who might have a shot to hit this thing so hard it can't get back up. (S4, EP3, 54:42-54:52) ». Il ajoutera même : « I believe you are the cure. (S5:24) »

³⁰ Mary Douglas, « La souillure séculière », *loc. cit.*, p. 59.

³¹ *Idem*.

³² *Ibid.*, p. 58.

La purification n'est pas la seule méthode employée dans *Stranger Things* pour contrer l'anomalie. En effet, d'après Douglas, l'une des méthodes d'intégration des anomalies à l'ordre symbolique dominant est l'étiquetage de celles-ci : « En les nommant, nous modifions notre façon de les percevoir à l'avenir, car, les ayant nommées, nous les rangerons d'autant plus rapidement dans leurs compartiments³³ ». Il s'opère alors une rationalisation de la figure de l'anomalie qui consiste en sa conceptualisation en schèmes saisissables par la pensée, et qui s'oppose au caractère irrationnel que suscitait son altérité.

Sous un commentaire soulignant la plus grande ressemblance entre *Stranger Things* et le jeu de rôle *Call of Cthulhu* (inspiré de la nouvelle de Lovecraft) plutôt qu'entre la série et le jeu *Donjons et Dragons* (auquel la série fait pourtant de nombreuses références), *ApocalypsePlayers* ajoute au fil de discussion *Reddit* :

True... but the kids in a Call of Cthulhu game wouldn't be playing Call of Cthulhu—they'd be playing D&D! Hence why all their references are D&D; they use what they know to describe the indescribable³⁴.

Confrontés aux entités cosmiques incommensurables de l'horreur lovecraftienne, les personnages qui s'inscrivent dans un tel univers ne peuvent les décrire qu'avec des références qui leur sont familières et connues. Nommer l'anomalie grâce à des termes familiers permet de la ramener à une réalité rationnelle et de l'intégrer à l'ordre symbolique dominant en lui retirant son caractère « tout-autre ». Dans le cas de la série *Stranger Things*, les personnages réussissent à appréhender les monstres de l'*Upside Down* en les comparant à des personnages du jeu *Donjons et dragons* (D&D) et en les désignant par ces noms. Ainsi, alors que l'onomastique « *Upside Down* » ne vient pas de D&D, la définition à partir de laquelle les personnages le conçoivent, l'est : « The Vale of Shadows is a dark reflection or echo of our world. It is a place of decay and death. A plane out of phase. A place of monsters. It is right next to you and you don't even see it. (S1, EP5, 5:43-6:46) » À partir de cette description, l'on comprend pourquoi la ville de Hawkins semble se répliquer telle quelle dans l'*Upside Down*, mais surtout comment Will peut interagir avec des lumières dans un monde alors qu'il se trouve dans un autre. Les deux mondes se superposeraient comme des acétates (« It is right next to you and you don't even see it. »), et l'on se situe en fait dans l'une et l'autre à la fois.

Dans le cas du Mind-Flayer, son nom tiré de D&D affecte la perception que les personnages ont de lui :

DUSTIN : The Mind-Flayer. [...] It's a monster from an unknown dimension. It's so ancient that it doesn't even know its true home. Okay, it enslaves races of other dimensions by taking over their brains using its highly-developed psionic powers.

HOPPER : Oh, my god, none of this is real. This is a kid's game.

DUSTIN : No, it's a manual. And it's not for kids. And unless you know something that we don't, this is the best metaphor-

LUCAS : Analogy. [...]

DUSTIN : [...] Fine. An analogy for understanding whatever the hell this is.

NANCY : [...] What does it want ?

DUSTIN : To conquer us, basically. It believes it's the master race.

[...]

MIKE : It wants to spread, take over dimensions.

LUCAS : We are talking about the destruction of the world as we know it. (S2, EP8, 26:42-27:40)

³³ *Ibid.*, p. 56.

³⁴ *ApocalypsePlayers*, « When they saw the Demogorgon in Stranger Things. Did anyone else think- Dimensional Shambler? », *Reddit*, Janvier 2022, en ligne, <https://www.reddit.com/r/callofcthulhu/comments/v7a8cl/when_they_saw_the_demo-gorgon_in_stranger_things/>, consulté le 20 avril 2025.

La définition que propose D&D permet aux personnages de réfléchir au mode opératoire du Mind-Flayer (« taking over their brains »), mais aussi à ses motivations de conquête et de destruction. Dustin soulève d'ailleurs comment, en raison de l'absence d'informations plus fiables, l'analogie de D&D permet de mieux appréhender l'anomalie qui leur est antagoniste. Toutefois, malgré la rationalisation du Mind-Flayer, malgré le déplacement d'une expérience purement affective vers une expérience conceptuelle de l'antagoniste, les personnages sont tout de même incapables de l'appréhender de manière objective. Leurs connaissances parallèles de D&D régissent la manière dont ils perçoivent le Mind-Flayer, dans ce cas-ci, comme étant une menace qui mène à leur destruction. L'on constate aussi ce biais perceptif lors de la quatrième saison alors que Dustin et Lucas s'attardent aux motivations de Vecna :

DUSTIN: Why would he be opening gates?

LUCAS: To take over the world.

DUSTIN: Who do we know that wants to take over the world?

LUCAS: The Mind-Flayer.

DUSTIN: So if the Demogorgon was just his foot soldier, Vecna's his five-star general. (S4, EP7, 32:58-33:11)

En conclusion, en nous attardant à la figure de l'anomalie comme d'un élément incompatible avec un système de perception rationnelle de la réalité ainsi qu'à la terreur que son altérité suscite chez l'individu grâce aux réflexions sur l'horreur cosmique d'H.P. Lovecraft et sur le numineux soulevé par Rudolf Otto, nous avons été en mesure de déceler dans la série *Stranger Things* un imaginaire de la souillure caractérisé par la menace d'une propagation de l'anomalie qui conduit à la transformation des personnages souillés, coupables de leur propre mal-être. Nous avons ensuite analysé différentes réactions de personnages face à la menace de l'anomalie : d'un côté, il y a une volonté de l'anéantir grâce à des rites de purification tels que l'incinération de la brèche de l'*Upside Down* et de l'autre, une volonté de l'intégrer à l'ordre de classification en place en la définissant à l'aide d'éléments connus et de noms tirés du jeu de rôle *Donjons et dragons*. En tant que figure liminaire en soi et possédant des pouvoirs surhumains identiques aux monstres de l'*Upside Down*, il aurait été pertinent de s'attarder davantage au personnage d'Eleven et de son processus d'intégration dans la société de Hawkins et de Lenora en Californie à la suite de son déménagement. ♦

Pourtant, l'on apprend dans un épisode ultérieur que Vecna est responsable de la création même du Mind-Flayer et qu'il est en mesure de se fusionner avec l'*Upside Down* pour tout y contrôler. Il n'est donc ni simplement un « five-star general », ni soumis au Mind-Flayer.

BIBLIOGRAPHIE

ApocalypsePlayers, « When they saw the Demogorgon in Stranger Things. Did anyone else think- Dimensional Shambler? », Reddit, Janvier 2022, en ligne, <https://www.reddit.com/r/callofcthulhu/comments/v7a8cl/when_they_saw_the_demogorgon_in_stranger_things/>. Consulté le 20 avril 2025.

Douglas, Mary, « La souillure séculière », dans *De la souillure. Étude sur la notion de pollution et de tabou*, Paris, La Découverte, 1992 [1971], 193 p.

Foucart, Jean, « Monstruosité et transversalité. Figures contemporaines du monstueux », dans *Pensée plurielle « Entre-deux, passages, dynamique sociale »*, vol. 24, n° 2, 2010, p. 45-61.

Hunter, Jack, « Numinous Dimensions: Exploring Otto's Concept of the Numinous in Stoker, Macher and Lovecraft », 2014, en ligne, https://www.academia.edu/10339721/Numinous_Dimensions_Exploring_Ottos_Concept_of_the_Numinous_in_Stoker_Machen_and_Lovecraft, consulté le 20 avril 2025.

Leibniz, Gottfried Wilhelm, *Essais de théodicée. Sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*, Amsterdam, Édition François Changuion, 1734, 403 p.

Lovecraft, Howard Phillips, « The Call of Cthulhu », *Weird Tales*, vol. 11, n° 2, 1928, p. 159-178.

Lovecraft, Howard Phillips, *Lettre à Duane Rimel*, 23 juillet 1934.

Lovecraft, Howard Phillips, *Supernatural Horror in Literature*, New York, Ben Abramson Publisher, 1945 [1927], 106 p.

Otto, Rudolf, *Le Sacré*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2015 [1917], 285 p.

Ricœur, Paul, « La Souillure », dans *Finitude et culpabilité II. La symbolique du mal*, Paris, Éditions Aubier-Montaigne, 1960, 496 p.

Stranger Things, The Duffer Brothers, Netflix, 2016, 2017, 2019, 2022.

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.

aémel  yfón

