

---

## Introduction

Rachel LaRoche et Karolann St-Amand

*Université de Montréal*

Les 29 et 30 avril 2019, le colloque étudiant les *Rendez-vous de la recherche émergente* du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) tenait sa 14<sup>e</sup> édition. Depuis 14 ans, ce colloque permet aux étudiant·e·s de présenter l'état de leurs recherches, ouvrant un lieu de discussion pour les jeunes chercheur·euse·s, ainsi qu'un espace de réflexion et de partage pour des travaux qui sont tantôt aboutis, tantôt en cours, voire encore à l'état d'ébauche. Les *Rendez-vous* offrent aussi un espace de publication et de diffusion, puisqu'ils sont l'occasion, pour les participant·e·s, de faire l'expérience de la publication d'un article scientifique.

S'ils sont organisés par des membres du CRILCQ, les *Rendez-vous* sont néanmoins ouverts à tous les étudiant·e·s des universités québécoises. Ce colloque permet donc des rencontres entre différentes disciplines, de même qu'entre des corpus d'époques variées. Cette année, grâce à cette ouverture, nous avons pu présenter des panels où se croisaient des communications sur la littérature, le théâtre, la danse, le cinéma et l'histoire de l'art. Toutes les contributions ont ainsi porté un regard singulier sur la culture québécoise, objet d'étude et de réflexion central du CRILCQ.

Nous avons choisi, pour une troisième année consécutive, de reprendre le volet « bancs d'essai », initié lors de l'édition 2017

des *Rendez-vous de la recherche émergente*. Cette formule, davantage orientée sur des questions méthodologiques ou théoriques, met en dialogue un·e étudiant·e et un·e membre du CRILCQ. Puisque ce volet nous semblait particulièrement pertinent pour des réflexions encore naissantes, nous avons offert, comme nouveauté, aux étudiant·e·s en troisième année de baccalauréat, la possibilité d'y proposer une communication.

La présente publication regroupe les contributions de quelques étudiant·e·s ayant participé au colloque.

La première étude, celle d'ÉLISE ACHILLE-SAUTRELLE (Université de Montréal), porte sur deux œuvres de l'écrivaine québécoise Simone Routier : le journal intime *Adieu, Paris! : journal d'une évacuée canadienne*, publié en 1940, ainsi que le recueil de poèmes *Le long voyage*, paru sept ans plus tard. À travers le concept de ressassement, elle analyse un double récit de deuil, lequel est présent à la fois dans le journal et dans la poésie ; l'un plus intime (le deuil de son fiancé) et l'autre collectif (le deuil de la ville de Paris). Ce faisant, elle montre comment c'est le deuil lui-même qui est ressassé, et elle travaille à faire sortir de l'oubli une écrivaine aujourd'hui méconnue.

L'analyse d'EUGÉNIE MATTHEY-JONAS (Université de Montréal) du roman *Soifs* (1995) de Marie-Claire Blais cherche à examiner la circularité à l'œuvre dans le premier opus du cycle de l'écrivaine. S'attachant aux particularités de la voix narrative, aux principales questions éthiques et thématiques abordées (la discrimination, la haine, le SIDA, la peine de mort, la fête), aux communautés mises en scène, ainsi qu'à la temporalité de l'œuvre,

elle met en relief la manière dont la structure de *Soifs* appelle à la fois la fermeture et le prolongement.

NICOLAS BRAYANT (Université de Montréal) étudie les rapports entre le texte et le mouvement dans les productions de *dansethéâtre* contemporaines, en prenant pour exemple le spectacle *La très excellente et lamentable tragédie de Roméo et Juliette* (2016) de la chorégraphe Catherine Gaudet et du metteur en scène Jérémie Niel. À travers une approche interdisciplinaire, il s'intéresse à la manière dont le corps au théâtre permet d'instaurer une narrativité scénique singulière.

L'analyse d'ARIANE TURMEL-CHÉNARD (Université de Montréal) porte sur le rapport au territoire dans l'œuvre *Poésies en marche pour Cindy* (2017) de l'artiste pluridisciplinaire crie et métisse Virginia Pésémapéo-Bordeleau, qui a pris la forme de « marches poétiques » et de jardins, en mémoire à la femme autochtone disparue à Val-d'Or en 2014. Adoptant une perspective décoloniale et proposant une traversée de travaux sur l'intersectionnalité et sur les savoirs autochtones, l'article pose d'abord les jalons théoriques qui soutiendront l'analyse, puis réfléchit à la démarche de guérison qu'initie l'œuvre de Pésémapéo-Bordeleau.

L'article de JOHN HARBOUR (Université Laval) s'attache à mettre en lumière le travail de pionnier du cinéaste d'animation québécois Raoul Barré. Il se penche sur les procédés techniques et narratifs employés par le cinéaste, autant dans ses œuvres visuelles (bandes dessinées, illustrations et caricatures) que dans son œuvre cinématographique. Ce faisant, son travail contribue à sortir de l'ombre Barré et à mettre de l'avant son apport au cinéma

d'animation, tout en proposant une analyse stylistique d'une œuvre qui mélange différents médiums, supports et langages.

ROSEMARIE SAVIGNAC (Université du Québec à Montréal) interroge l'intrusion du regard de l'autre dans l'espace littéraire suburbain du récit *Une mère exceptionnelle* (2014) de Valérie Carreau. À travers l'herméneutique des espaces fictionnels de Benoit Doyon-Gosselin, elle s'intéresse d'abord à la figure spatiale que constitue l'espace de la cour. Elle aborde les thèmes du secret, de l'étalage du drame intime, du voyeurisme et de la surveillance entre voisins, de même que la structure narrative enchâssée du récit, où temporalité, souvenirs et omissions sont imbriqués.

Dans la section « banc d'essai », SOPHIE MARCOTTE (Université de Montréal) s'intéresse au legs, à la mémoire et à la filiation dans *La femme qui fuit* (2015) d'Anaïs Barbeau-Lavalette. Ayant recours au concept de post-mémoire tel que développé par Marianne Hirsch, elle prend pour parti de l'appliquer à la sphère de l'intime plutôt qu'à celle de l'histoire collective. Convoquant aussi des travaux sur les récits de survivance et sur les récits de filiation, elle analyse les enjeux liés au trauma familial dans le roman de Barbeau-Lavalette.

Nous souhaitons souligner que la parution de ces actes de colloque a été rendue possible grâce au soutien du CRILCQ, ainsi que par le concours tout particulier d'Hélène Hotton et de Lise Bizzoni, que nous remercions chaleureusement. Nous voulons aussi souligner la précieuse contribution de Félix Durand et d'Isabeau Legendre, avec qui nous avons coorganisé cette 14<sup>e</sup> édition des *Rendez-vous de la recherche émergente*.

L'écriture du deuil dans *Adieu, Paris!*  
et dans *Le long voyage* de Simone Routier

Élise Achille-Sautrelle  
*Université de Montréal*

Si les écrivaines québécoises demeurent minoritaires durant le xx<sup>e</sup> siècle, selon Lori Saint-Martin, «leur succès, voire leur triomphe semble assuré» (2014: 11) par le fait qu'elles suscitent beaucoup de curiosité et d'admiration parmi les écrivains et critiques de renom de l'époque (on peut penser à Louis Dantin et à Alfred DesRochers) et par le fait qu'elles «récoltent [...] de nombreux prix littéraires, [qu'elles] fondent des revues et multiplient les pratiques littéraires» (2014: 10). Dans son article «Persister et signer: les signatures féminines et l'évolution de la reconnaissance sociale de l'écrivaine (1893-1929)», Chantal Savoie étudie les pratiques de signature des femmes de lettres du xx<sup>e</sup> siècle et constate que «la façon de signer n'est pas étrangère au projet d'écriture, à sa réalisation et à sa reconnaissance» (2004: 79). Si les écrivaines appartenant à la génération précédant celle de Simone Routier hésitaient à signer leurs œuvres, Chantal Savoie remarque que «dans le contexte du début du vingtième siècle et dans celui de l'évolution des pratiques littéraires des femmes, il semble que [leur] quête d'une reconnaissance littéraire légitime passe par l'usage de la signature véritable» (2004: 79). Ainsi,

« on note une forte propension à signer de son vrai nom chez des écrivaines de l'entre-deux-guerres telles que Simone Routier, Éva Sénécal et Marie Ratté » (2004 : 78).

Toutefois, malgré la reconnaissance sociale que ces femmes ont connue durant le xx<sup>e</sup> siècle et malgré le fait que, ces dernières années, on ait redécouvert ces écrivaines québécoises qui ont œuvré dans la période de l'entre-deux-guerres, elles ont presque toutes sombré dans l'oubli, « leur présence effacée, leur reconnaissance presque nulle » (Saint-Martin, 2014 : 11). Poète de formation, Simone Routier fait partie de ces femmes de lettres oubliées : son œuvre n'est plus accessible en librairie et est rarement disponible dans les collections régulières des bibliothèques, bien qu'elle soit composée non seulement de plusieurs recueils de poèmes, mais aussi de plusieurs journaux intimes.

Deux de ses œuvres que je tenterai de faire sortir de l'oubli sont *Adieu, Paris!* et *Le long voyage*. *Adieu, Paris!*, le journal intime que Simone Routier tient du 10 mai au 17 juin 1940 et qui est publié la même année chez Beauchemin, a connu cinq rééditions, dont la dernière a été considérablement revue et augmentée. Ce journal se présente comme un témoignage de guerre dans lequel la diariste raconte les événements survenus en France durant la Deuxième Guerre mondiale, guerre qui lui ravit son fiancé Louis Courty deux jours avant leur mariage et qui l'oblige à rentrer au Canada. Le journal se présente alors comme un espace dans lequel Simone Routier fait à la fois le deuil de son fiancé et celui de Paris. *Le long voyage* est un recueil de poèmes que Routier publie en 1947, sept ans après son journal intime. Ce recueil est composé de plusieurs poèmes dont la forme n'est pas homogène ; on y retrouve des vers, de la prose et même des versets. Certes, ces

deux œuvres présentent des différences notables, notamment en ce qui concerne la forme ou le contexte d'écriture, mais le choix d'analyser le recueil de poèmes – conjointement avec le journal intime – tient du fait que la diariste-poète y reconduit les récits de deuil du journal intime. En effet, dans de nombreux poèmes, Simone Routier semble dépassée par la mort de son fiancé et par le fait d'avoir dû quitter sa chère ville.

Les récits de deuil dans les deux œuvres de Simone Routier ont une singularité que je m'efforcerai de cerner ici, en les étudiant à la lumière du concept du ressassement. Il sera d'abord question du deuil que Routier ressasse dans le recueil de poèmes *Le long voyage*, malgré les sept années qui séparent sa publication de celle du journal intime, *Adieu, Paris!*. Par la suite, je montrerai en quoi la forme même des poèmes ainsi que leur thématique contribuent au ressassement du deuil.

### **Ressassement du deuil dans *Adieu, Paris!* et dans *Le long voyage***

L'étymologie du mot « ressasser », selon le dictionnaire en ligne du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), renvoie à l'action de « passer à nouveau la farine dans un sas », et ce, dans le but de se débarrasser de tous les grumeaux, et d'éventuellement obtenir ce qu'il y a de plus raffiné. Ce mouvement est toutefois interminable parce qu'obtenir la farine la plus fine, la plus épurée et la plus raffinée possible relève de l'utopie.

Cette image de la farine qui repasse de façon infinie à travers le sas me permet de penser le ressassement dans les écrits de deuil

de Routier. En effet, il est possible d'imaginer que le texte – du journal et du recueil de poèmes – agit comme un sas à travers lequel le deuil est dit et redit, à travers lequel le deuil passe et repasse. Cependant, tout comme obtenir la farine la plus raffinée est inatteignable, ce mouvement infini de « repasser » le deuil à travers le texte – de ressasser le deuil – rend impossible la fin de celui-ci. Comme mentionné ci-haut, sept années s'écoulent, mais Routier ne parvient à oublier ni Paris ni le fiancé. Dans *Adieu, Paris!*, avant que la diariste quitte la ville, elle essaie de fermer sa valise et s'interroge dans une des entrées de son journal intime : « arriverai-je jamais à fermer cette malle<sup>1</sup> ? ». Elle « appelle à [s]on secours la force de [s]on grand Louis, dans cette ville, cet immeuble [...] où nul n'est plus là pour venir à [s]on aide » (AP: 43), mais sans succès. La valise « ne fermera jamais » (AP: 43), conclut-elle alors. Routier retire donc « un manteau, des chaussures, réajuste le tout » (AP: 43), et finalement « le couvercle [de la valise] se ferme, comme celui d'un cercueil bien ajusté, sur [s]on clair trousseau de mariée blanche... » (AP: 43). Simone Routier fait alors ses adieux au fiancé, comme elle fait ses adieux à Paris. Comme le cercueil de son fiancé mort, qui se ferme, sa valise, qui va la suivre partout lors de son exode de Paris, réussit finalement à se fermer. La valise en question, la « mallette de l'exode<sup>2</sup> », comme la nomme Routier dans le poème « Retour », revient dans le recueil de poèmes :

J'ouvris la valise, la grande malle aussi stupide que moi, qui n'avait rien pressenti, rien compris de toutes ces semaines [...]

---

1. Routier, 1940: 43. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (AP), suivi du numéro de la page.

2. Routier, 1947: 79. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (LLV), suivi du numéro de la page.

La mallette de l'exode tout contre la porte achevait de patienter, mais avait du mal à se taire. Aussitôt franchi le seuil, elle dit : « Enfin seuls! [...] »

Et qui fut la Piteuse fuite — toi toute seule collée à moi — la fuite de France. On perd mari et Paris et l'on vit encore, avec deux cratères de cendre au fond de sa mémoire » (*LLV*: 79).

« Encore » ; sept ans après, le deuil n'est pas fini, les « deux cratères de cendre », qui représentent Paris et le fiancé, sont encore très présents dans la mémoire de Simone Routier.

Par ailleurs, il est important de mentionner que le texte n'agit qu'en tant qu'intermédiaire parce que même si le deuil y est ressassé, l'objet du deuil en tant que tel demeure inaccessible pour la personne endeuillée. La parole dans le texte, le fait de ressasser le deuil, et l'objet du deuil lui-même ne vont pas de soi. Éric Benoit, dans *Écritures du ressassement*, soutient que

la parole est toujours en exil de son objet, elle n'exprime que la disparition de ce dont elle voudrait susciter la parousie, elle n'évoque que l'absence de ce dont elle voudrait dire la présence [...]. Le ressassement alors suppose un manque, une absence, [il] tente impuissamment de franchir une distance ; il témoigne du désir de la parole de coïncider enfin à l'objet qu'elle vise (2001 : 29).

Ce manque est au centre de l'écriture du deuil chez Routier puisque si la diariste-poète ressasse le deuil du fiancé et de Paris dans ses textes, les objets du deuil, eux, demeurent inatteignables : la parole du deuil ne parvient pas à coïncider avec l'objet, ou plutôt les objets, qu'elle vise. Selon Marie-Catherine Huet-Brichard dans *Deuil et littérature*, « toute une poésie du ressassement naît de l'impuissance à faire le deuil » (2005 : 102). Cette impuissance à faire le deuil rejoint les théories de Jacques Derrida. Dans *Chaque fois unique la fin du monde*, le théoricien affirme que deuil et « travail

de deuil» sont toujours en contradiction. Le «travail de deuil», selon Derrida, est impossible et ne peut se faire puisque ce travail, qui est le processus par lequel passe une personne endeuillée, mettrait éventuellement fin au deuil. Cette impuissance à faire le deuil est donc ce qui le rend réussi pour Derrida. Un deuil réussi, pour lui, en est un qui est «interminable, inconsolable et irréconciliable» (2003 : 178) ; c'est un deuil qui dure toute une vie. Routier, à travers le ressassement du deuil, affiche sa volonté de le perpétuer, de garder vivant le mort toute sa vie, puisque faire son deuil serait admettre la perte du défunt. Par ailleurs, «[p]ar la pensée répétitive, par le motif du deuil qui est répété, le temps ne peut passer» (Laufer, 2008 : 32). Comme le remarque Anaïs Fusaro dans *Écrire le je(u) de l'histoire*, «[u]ne narration qui ressasse a [...] pour but de retenir à travers les tissus du texte l'avancée du temps» (2018). Même si sept années séparent la publication des deux récits de deuil, il y a une certaine immobilité du temps qui est véhiculée par le ressassement des récits de deuil.

### Ressassement du deuil dans *Le long voyage*

Dans cette deuxième partie, dans laquelle je me concentrerai uniquement sur le deuil du fiancé, il s'agira de voir comment la forme des poèmes du *Long voyage* contribue directement au ressassement. Toutefois, la forme des poèmes étant intrinsèquement liée à leur thématique, l'une ne peut être étudiée sans l'autre. En effet, elles concernent toutes deux le thème du religieux. La forme des poèmes de Routier s'apparente beaucoup à celle des Écritures bibliques – écritures répétitives et ressassantes –, et plus particulièrement à celle des Psaumes. Quant à la thématique religieuse,

elle transparait à travers le tiraillement entre le fiancé et Dieu, tiraillement que Routier met à l'écrit dans ses poèmes.

### *La forme des poèmes*

Dans *Le long voyage*, Simone Routier exploite la forme d'écriture du verset qui, à l'origine, désigne « chacune des sections numérotées, et matérialisées par l'alinéa, qui composent le texte de la Bible et d'autres livres sacrés » (Dessons, [1991] 1996 : 104). Lorsqu'elle écrit ses poèmes, notamment ceux du *Long voyage*, Routier s'inspire, entre autres, des Psaumes bibliques, eux-mêmes caractérisés par la forme d'écriture du verset. Il faut également noter que les Psaumes bibliques, que ce soit en ce qui concerne le lexique, la syntaxe ou la sémantique, se définissent par des structures répétitives, structures qui contribuent au ressassement. Dans la tradition chrétienne en général, les écrits sont habituellement des écrits ressassés. Ainsi, ce ne sont pas que les Psaumes qui exploitent des structures répétitives, mais les Écritures saintes également sont des écritures du ressassement. Les quatre Évangiles du Nouveau Testament (ceux de Matthieu, Luc, Marc et Jean) se recourent et se complètent les uns les autres ; ils sont le point de vue de quatre témoins différents par rapport à leur expérience avec le Christ. Par ailleurs, selon Jean-Pierre Prévost (2014 : 33) dans son ouvrage *Psaumes pour tous les temps*, le verset, unité constitutive du Psaume, se définit par deux procédés stylistiques que sont le « parallélisme » et « la répétition des mots ».

Il sera intéressant de procéder à l'analyse de ces structures ressassantes en comparant un Psaume de la Bible, le Psaume 148, et un poème de Simone Routier tiré du *Long voyage*, « À Laudes »

(voir l'annexe A). Dans « À Laudes », le groupe de mots qui est répété, qui est ressassé dans presque chaque verset, est « Louez le Seigneur » (*LLV*: 40): « O Étoile taquinant le faite du plus haut sapin de la forêt, louez le Seigneur / O Biche tremblante qui, sur l'azur au bord du lac, ajoutez au Rocher une âme, louez le Seigneur » (*LLV*: 40). Dans le Psaume 148 on retrouve le même syntagme: « Louez le Seigneur »; « Louez le Seigneur depuis les cieux / louez-le dans les hauteurs / louez-le, vous tous ses anges / louez-le, soleil et lune » (Psaume 148: 1-3). Seul, un syntagme répétitif ne suffirait pas à avancer l'idée selon laquelle Simone Routier s'inspire du Psaume 148 afin d'écrire « À Laudes ». Toutefois, le Psaume 148 est toujours récité ou chanté aux Laudes, les Laudes étant l'un des huit moments de prière de la journée dans la liturgie catholique, ce qui expliquerait pourquoi Routier a nommé son poème « À Laudes ». Ce poème n'est pas le seul du recueil à avoir de frappantes ressemblances avec les Psaumes de la Bible; sept des poèmes du recueil (« À Matines », « À Laudes », « À Prime », « À Tierce », « À Sexte », « À None », « À vêpres », « À Complies ») portent le nom des huit moments de prière de la liturgie des Heures (voir annexe B).

### *Thématique religieuse*

Il s'agira maintenant de voir comment la thématique religieuse contribue au ressassement. Lorsque son fiancé meurt, Routier essaie de surmonter la peine qu'elle ressent en utilisant le mécanisme de défense du déplacement; elle essaie alors de se détacher de l'objet du deuil – le fiancé – et de s'investir dans une relation avec Dieu. Toutefois, ce déplacement n'est jamais complet parce que Routier est constamment tiraillée entre la

figure de l'homme et la figure divine. En effet, dans le poème « Le divin anéantissement » – le dernier du recueil –, on peut y lire que même si « L'Église [la] prend dans ses bras » (*LLV*: 151) et que Routier affirme que « le corps ne peut appartenir à deux étreintes » (*LLV*: 151), elle ne réussit que très mal à « coupe[r] les amarres des attaches charnelles » (*LLV*: 151).

Des références intertextuelles à la Bible s'insèrent ainsi tout au long du recueil de poèmes, et même si Routier tente de s'abandonner à ce monde divin, elle est sans cesse tiraillée entre son fiancé et Dieu. Elle ne réussit que très mal à s'abandonner complètement à Dieu et elle ressasse encore la mort de son fiancé comme l'illustre le poème « Fiançailles ». Simone Routier étant dévastée par l'échec de ses fiançailles avec Louis Courty, elle tente cette fois de se fiancer à Dieu. Elle lui dit : « se peut-il vraiment, mon Dieu, que pour moi, qui fus naguère si mondaine, ce jour vienne ? » (*LLV*: 75), ce jour étant le jour de ses fiançailles avec Dieu. Elle lui rappelle en même temps ses fiançailles avec Louis Courty qui furent un échec : « Souvenez-Vous ce tombeau et ce glas qui me tinrent de carillon et d'autel aux noces corréziennes... » (*LLV*: 75) En effet, au lieu d'avoir des carillons – des cloches d'église qui annoncent un événement joyeux – et un autel dressé lors de ses noces à Corrèze, ce sont les glas – lesquels annoncent un événement funèbre – et un tombeau qui lui sont donnés. Même lors de la journée de ses fiançailles avec Dieu, Routier ne parvient pas à oublier Louis Courty. Cependant, Routier essaie tant bien que mal de se remettre de cette expérience qui continue à la tourmenter pour s'en remettre à Dieu. Elle l'attend le jour de leurs fiançailles, agenouillée sur son prie-Dieu :

Il [Dieu] t'attend. Ton prie-Dieu est avancé, le sien tout contre et c'est là que, demain, Il posera sa main sur la tienne. C'est là qu'à l'Élévation, Il te dira de sa voix de promesse: « Pour toujours te voilà mienne » (*LLV*: 75).

Routier attend Dieu et leurs deux prie-Dieu sont avancés. Elle lui adresse une ultime prière: « Seigneur. Dites-moi que Vous serez bien là sur le prie-Dieu. Que plus jamais, jamais je n'aurai à vous faire d'adieu » (*LLV*: 76), adieu qu'elle a dû faire au fiancé. Cependant, le prochain poème ayant un titre à-propos, « Le prie-Dieu vide », nous révèle que « le prie-Dieu restera vide » (*LLV*: 77) et qu'« on [...] a fermé la porte de la Chapelle » (*LLV*: 77) à la poète. Ainsi, les fiançailles échouent une fois de plus; Dieu ne se présente pas aux fiançailles, le manque laissé par le fiancé n'est pas comblé et le deuil continue. Routier a voulu « épouser l'homme, Dieu lui a donné la solitude, elle a voulu épouser la chair, il lui a donné la cendre, elle a voulu épouser l'Esprit, il ne veut plus de sa servitude » (*LLV*: 77).

Le ressassement dans « Fiançailles », contrairement à dans « À Laudes », n'est pas produit par la répétition de syntagmes, mais bien par les constantes références au fiancé mort; le deuil de Routier est « interminable, inconsolable, irréconciliable » (Derrida, 2003: 178), même si elle essaie de combler le manque par ses fiançailles avec Dieu.

Plusieurs des poèmes du recueil *Le long voyage* sont marqués par des références au fiancé, à l'époux, au mariage et à l'abandon à Dieu. Simone Routier ne parvient pas à choisir entre la figure humaine et la figure divine; elle continue de ressasser la perte du fiancé dans le recueil de poèmes et tente, avec difficulté, de le remplacer par Dieu.

Le ressassement, comme je l'ai montré, est au centre de l'œuvre de Simone Routier : elle ne parvient pas à surmonter la peine que lui causent la mort de son fiancé et le départ forcé de Paris. Comme beaucoup de femmes écrivaines de son temps, la diariste-poète a tenté de trouver un réconfort en Dieu. En effet, comme le remarque Louise Dupré dans l'œuvre qu'elle consacre à l'écrivaine oubliée, *Comment vient l'amour et autres poèmes*, pour plusieurs femmes nées au début du siècle qui cherchaient réponses à leurs questionnements spirituels, Dieu est celui

qui gère la misère, les joies, la solitude, les amours terrestres ainsi que la mort [...] Il devient ainsi l'amoureux idéal, l'époux, parfois le père, celui dans les bras duquel une femme peut s'abandonner, celui qui la consolera, la protégera (2005 : 11).

Toutefois, Simone Routier peine à se convaincre que cet abandon se trouve en Dieu parce qu'elle continue de ressasser la mort de son fiancé, Louis Courty.

Sur le plan de la forme et de la thématique, les poèmes de Simone Routier sont un médium privilégié afin d'étudier le ressassement. Néanmoins, puisque les poèmes du recueil *Le long voyage* sous-tendent tous une certaine tonalité lyrique, un troisième critère qu'est le lyrisme permettrait d'approfondir cette étude sur le ressassement. Selon Louise Dupré, Simone Routier fait partie de ces écrivaines de l'entre-deux-guerres dont la poésie est marquée par un « retour du *je* [qui] est lié à une exploration de l'intime dans tous ses états » (2005 : 23) et « où l'investissement de l'intime mène à un nouveau lyrisme qu'on qualifie parfois de néoromantique » (2005 : 23). Ce lyrisme se manifeste, entre autres, à travers l'évocation du divin par la poète, à travers l'épanchement et le ressassement des sentiments constitutifs du

deuil et à travers le rythme des poèmes qui s'approche de celui du chant. Comme le note Éric Benoit, « le ressassement a à voir avec une musique de la parole : le ressassement impose (ou est porté par) un *rythme* » (2001 : 24). Ainsi, la forme, la thématique et le rythme des poèmes contribuent tous, d'une façon ou d'une autre, au ressassement du deuil.

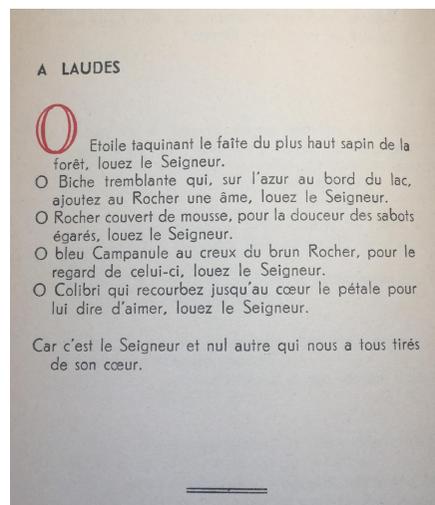
## Bibliographie

- « Ressasser », *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (CNRTL), [en ligne], <https://www.cnrtl.fr/etymologie/ressasser> (consulté le 29 septembre 2019).
- BENOIT, Éric (2001), « Sas (la parole en exil) », dans Éric BENOIT *et al.*, *Écritures du ressassement*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités 15 », p. 23-40.
- DERRIDA, Jacques (2003), *Chaque fois unique, la fin du monde*, Paris, Galilée.
- DESSONS, Gérard ([1991] 1996), *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Dunod.
- DUPRÉ, Louise (2005), *Comment vient l'amour et autres poèmes*, Montréal, Herbes rouges, coll. « Five o'clock ».
- FUSARO, Anaïs (2018), « Écrire le je(u) de l'histoire: la confrontation générique de l'autofiction doubrovskienne et l'écriture de l'histoire », *Itinéraires*, 15 février, [en ligne], <http://journals.openedition.org/itineraires/3723> (consulté le 29 septembre 2019).
- HUET-BRICHARD, Marie-Catherine (2005), « Le tombeau des Muses et le deuil de la poésie », dans Pierre GLAUDES et Dominique RABATÉ, *Deuil et littérature*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités 21 », p. 93-206.
- LAUFER, Laurie (2008), *L'Énigme du deuil*, Paris, Presses universitaires de France.
- PRÉVOST, Jean-Pierre (2014), *Psaumes pour tous les temps: lire, comprendre et prier*, Montréal, Novalis.
- ROUTIER, Simone (1940), *Adieu, Paris!: journal d'une évacuée canadienne (10 mai-17 juin 1940)*, Montréal, Beauchemin.
- ROUTIER, Simone (1947), *Le long voyage*, Paris, Éditions de la Lyre et de la Croix.
- SAINT-MARTIN, Lori (2014), « Voix de femmes des années 1930 », *Voix et Images*, vol. 39, n° 2, hiver, p. 9-15.

SAVOIE, Chantal (2004), « Persister et signer : les signatures féminines et l'évolution de la reconnaissance sociale de l'écrivaine (1893-1929) », *Voix et Images*, vol. 30, n° 1, p. 67-79.

## Annexes

### A



Simone Routier, « À Laudes »  
dans *Le long voyage*, Paris, Éditions  
de la Lyre et de la Croix, 1947, p. 40.

### Psaume 148

<sup>1</sup>Alléluia!

Louez le SEIGNEUR depuis les cieux :  
louez-le dans les hauteurs ;

<sup>2</sup>louez-le, vous tous ses anges ;

louez-le, vous toute son armée ;

<sup>3</sup>louez-le, soleil et lune ;

louez-le, vous toutes les étoiles brillantes ;

<sup>4</sup>louez-le, vous les plus élevés des cieux,  
et vous les eaux qui êtes par-dessus les cieux.

[...]

<sup>7</sup>Louez le SEIGNEUR depuis la terre :  
dragons et vous tous les abîmes.

Psaume 148, v. 1 – 4, 7.

## B

TABLE DES MATIÈRES	
	Pages
La route lumineuse.....	11
Assomption.....	17
A la fontaine d'eau vive.....	19
Je demande.....	21
La croix jusqu'au calvaire.....	23
Le petit érable de mon jardin.....	26
Accordez-moi.....	28
Au visage de mon pays.....	30
Offrande.....	32
Oh! non point.....	34
Cellule.....	36
Dormitorium.....	37
A Matines.....	38
A Laudes.....	40
Cloître.....	41
Saint-Joseph.....	43
A Prime.....	44
Récréation.....	45
Epreuve.....	46
A Tierce.....	47
A une Etoile.....	48
Lui.....	49
Samedi.....	52
A Sexte.....	54
Où la mort a passé.....	55
Où la vie a passé.....	57
A None.....	59
Les petites saintes du Bon Dieu.....	60
Ce qu'une mère offre.....	63
A vêpres.....	65
Offertoire.....	66
Parloirs.....	68
A Complies.....	70
La part du feu.....	73
Fiançailles.....	75
Le prie-dieu vide.....	77
Retour.....	78
Sur le bûcher.....	81
L'abandon.....	85
Solitude sans étoile et sans larmes.....	87

Simone Routier, «À Laudes» dans *Le long voyage*, Paris, Éditions de la Lyre et de la Croix, 1947, p. 40.

## Notice biographique

Élise Achille-Sautrelle est en deuxième année de maîtrise en littératures de langue française à l'Université de Montréal et ses travaux portent sur l'écriture du deuil dans l'œuvre de Simone Routier.



## Circularité structurante : *Soifs* (1995) de Marie-Claire Blais

Eugénie Matthey-Jonais  
*Université de Montréal*

*Soifs*<sup>1</sup>, paru en 1995, est le premier tome du cycle qui porte son nom. S’il est d’abord regroupé avec *Dans la foudre et la lumière* et *Augustino et le chœur de la destruction* afin de former une trilogie, il inaugure en fait une décalogie qui s’achève en 2018 avec *Une réunion près de la mer*. Cependant, six ans séparent le premier tome du deuxième – un délai inégalé entre les parutions des autres chapitres du cycle. La lecture de *Soifs* s’achève dans un mouvement téléologique : désir d’organiser le cycle à partir d’un noyau dur, ou intention de n’écrire, à l’origine, qu’un volume unique ? Quelles qu’aient été les intentions lors de son écriture, le texte porte en lui les germes du cycle en entier, se fermant sur lui-même tout en appelant le prolongement de ses récits. La construction méticuleuse du microcosme de l’île assure la cohérence du texte, et lui aurait permis de se tenir seul dans l’œuvre de Marie-Claire Blais, contrairement, par exemple, à *Dans la foudre et la lumière*, moins resserré sur lui-même, ou *Des chants pour Angel*, dont le récit est moins équilibré. Sa place inaugurale dans le cycle, et sa possible existence distincte, en font un objet d’étude singulier, car bien que doté d’une forte cohésion interne, *Soifs* n’est pas

---

1. Blais, 1995. Dorénavant désigné à l’aide du sigle (SO), suivi du numéro de la page.

coupé du cycle, au contraire : il porte en son sein la plupart des thématiques abordées dans les neuf autres tomes. De la même façon, la circularité installée par les formes dans *Soifs* influe sur le récit à venir. Malgré un sentiment d'achèvement à la lecture de ses dernières pages, le texte installe déjà certains des sujets les plus structurants du cycle, qui ne semblent qu'appeler vers une extension de l'écriture. La plupart des communautés importantes du cycle y font leur apparition, et les problématiques les entourant se prolongent dans les essais américains de Blais (2012, 2019).

Évidemment, la désormais célèbre et très commentée écriture de Marie-Claire Blais est le premier élément que l'on remarque à la lecture du texte. On y retrouve de très longues phrases à la ponctuation travaillée et au rythme hypnotisant. Les points à la fin des phrases sont très rares : celles-ci semblent s'étendre indéfiniment. Il n'y a ni séparations en chapitres ni paragraphes, produisant l'impression que l'écriture se déploie tel un bloc monolithique. Le récit se déroule de façon relativement chronologique, mais on y retrouve très fréquemment des analepses et des prolepses, même des reprises de passages entiers, ce qui complexifie la temporalité de l'action. Celle-ci est portée par ce qu'Élisabeth Nardout-Lafarge identifie comme des monologues narrativisés, d'après la notion de Dorrit Cohn (1981). Le lecteur passe d'un personnage à l'autre souvent sans démarcation claire, sans rupture dans le récit. Il s'agit en quelque sorte des voix ou des pensées des personnages, légèrement structurées par une narration discrète, mais présente ; cela rend cependant difficile la tâche d'identifier des parties du texte ou de le séparer en extraits. Les phrases reprennent souvent les mêmes propositions pour marquer l'appartenance de la voix narrative, et répètent les mêmes phrases, parfois modulées par quelques variations. Cela produit

un effet de circularité dans l'énonciation, de retour et de reprise, qui recrée à plus petite échelle la structure des récits.

*Soifs* introduit certains thèmes non seulement repris, mais fondamentaux à l'ensemble du cycle : la narration présente les discriminations systémiques de race et de classe, l'épidémie du SIDA et les enjeux éthiques autour de la peine de mort. Leur présence depuis le tout début du cycle *Soifs* souligne leur importance et la priorité qu'ils occupent dans les choix d'écriture de Blais. On y présente des réfugiés cubains et haïtiens, Julio et Marie-Sylvie de la Toussaint, profondément affectés par les violences dont ils ont été témoins et par la dureté de leur voyage vers leur terre d'accueil. L'iniquité et le caractère arbitraire de cette violence apparaît aux yeux du lecteur, mais aussi de certains personnages :

[Q]uel triste sort pour Julio qui avait vu ses frères et sœurs, sa mère Edna, son frère Oreste, sa sœur Nina se noyer sous ses yeux, c'est à peine si, sur ce radeau où il avait longtemps déliré de soif et de fièvre, il avait pu atteindre nos rives, quel malheureux destin, quand Mère vivant dans l'opulence, parmi les siens (SO: 120).

Cette inégalité, ce malheur qui discrimine, n'est jamais résolue et reste toujours activement dénoncée dans le cycle, malgré les efforts faits par les différentes communautés pour l'atténuer. La maladie, qui fera disparaître de nombreux personnages, est aussi présente dès le tout début du texte :

[E]n ces fatidiques années le prostitué qui portait un anneau à l'oreille gauche, [...] de même que l'athlète bardé de cuir, eux et tant d'autres silhouettes s'étaient déjà évanouies dans la transparence de leur brouillard, dans les bosquets, les saunas, les parcs de Paris, New York, Hambourg, Berlin, l'armée du désir avait lentement succombé

à ses blessures, continuait de le faire, la guerre n'en était qu'à ses débuts, avec des pertes de vie qu'on ne comptait plus (SO: 51).

La présence des réfugiés, des victimes du SIDA, mais aussi des groupes racistes si tôt dans l'œuvre est également révélatrice de la place que leur réserve l'auteure; leur existence dans l'île, qui est particulièrement refermée sur elle-même dans le premier tome, témoigne de l'imperfection de l'utopie du microcosme. La menace haineuse prend la forme des Blancs Cavaliers, une itération fantasmagorique du Ku Klux Klan, qui avait été actif à Key West et par ailleurs présent dans le cycle. Menaçant la famille de Daniel pour son activisme et son accueil des réfugiés, ils manifestent dans le présent une intolérance et une haine historiques, s'emparant des rues paisibles de l'île de façon cyclique: « Cette robe était l'un des déguisements qui appartenaient au clan maudit, les Blancs Cavaliers étaient de retour, l'Ombre de la femme allait et venait derrière la clôture, tout près d'Augustino » (SO: 128). Cette résurgence de la haine est particulièrement crainte en raison de la mémoire aiguë de certains personnages de la violence du passé. Le personnage de la Mère se souvient de l'assassinat de cousins et d'oncles par les nazis en Pologne. Des passages sur le nazisme seront présents dans l'ensemble du cycle, incarnant une menace historique prête à resurgir et dont le procès n'est jamais achevé.

Dans *Soifs*, l'on retrouve un soin particulier apporté à la construction de ce microcosme insulaire souvent associé par la critique à Key West. On y lit l'une des rares scènes d'arrivée sur l'île, celle du personnage de Jacques en avion, où l'encerclement par la mer, observé d'une perspective en surplomb, est fortement appuyé:

[N]’était-ce pas émouvant, tous ces cratères bleus qui apparaissent sous les vagues, ces îlots de végétation sous-marine qu’il n’avait jamais remarqués avant ce jour, mais encerclé par l’océan, l’avion du professeur se poserait trop vite sur la terre, toutes les maisons de la rue Bahama en trembleraient (SO: 22).

Cet isolement dans la mer, contrastant avec le foisonnement de vie sur l’île (le pasteur Jérémie observe l’arrivée de l’avion en attendant ses fidèles qui viennent vers son temple), présente au lecteur un monde témoin, resserré sur lui-même, un échantillon humain permettant à l’auteure de mettre en valeur les liens entre diverses réalités. Les autres tomes, s’ils restent ancrés sur l’île, comportent plusieurs déplacements spatiaux, et les personnages se dispersent peu à peu à travers l’Amérique et le monde. La circularité du premier tome et l’importance thématique de l’île montrent le désir de faire de *Soifs* un monde à part, congruent avec la poétique de l’auteure et installant les bases qui lui seront nécessaires pour présenter le reflet d’une certaine Amérique du Nord. Le monde figuré sur l’île, dans *Soifs*, représente pour le cycle la base solide à partir de laquelle les personnages et la voix de la narration pourront se tourner vers l’extérieur, mais aussi un refuge pour les migrants, qui, une fois leur vie mise à l’abri, peuvent regarder ce qu’ils ont laissé derrière eux.

Les personnages mis en scène dans *Soifs* sont particulièrement significatifs, car plusieurs d’entre eux sont présents tout au long des dix tomes. Leur présence dès le début de l’œuvre marque la place fondamentale et structurante de leurs voix, puisqu’il s’agit de celles que la lecture suivra principalement et autour desquelles se grefferont des voix plus passagères. La voix de Vincent et celle des membres de son entourage, par exemple, permettent d’estimer la temporalité de chaque tome, puisque le fils de Mélanie

et Daniel naît avec le millénaire, peu avant le temps du récit de *Soifs*. Le cycle s'achève dans *Une réunion près de la mer* avec le 18<sup>e</sup> anniversaire de Mai, sa sœur cadette.

Les personnages appartiennent à des communautés qui sont représentées à travers les dix tomes, comme la famille de Mélanie et Daniel habitant rue de l'Atlantique, la famille du pasteur Jérémy, rue Bahama et rue Esmeralda, et les groupes d'artistes. Renata et Claude, membres de l'*establishment* juridique présents dans *Soifs* et dans quelques tomes subséquents, se font plus rares dans la dernière partie du cycle: leur apparition au début de celui-ci fonde un dialogue entre les normes juridiques et la violence habitant certains personnages de l'œuvre (Carlos, Lazaro et les jeunes tueurs, entre autres). Les pensées meurtrières des criminels et la pitié de Renata amorcent un dialogue entre le bien et le mal d'une importance cruciale et dont les tenants et aboutissants pèsent sur chacun des chapitres du cycle. À la fin du cycle, Renata parvient à convaincre Claude de l'inhumanité de la peine de mort, et devient juge à son tour, bouclant le récit amorcé neuf tomes auparavant. La présence des différentes communautés dès le début du projet de Marie-Claire Blais organise les voix, et recrée parmi les personnages la structure insulaire du récit. Les groupes sont tournés principalement vers eux-mêmes, protègent leurs membres, mais sont aussi porteurs de dissensions, empêchant l'utopie communautaire de se réaliser. La présentation des personnages se fait sur le modèle de la construction du monde de l'île.

*Soifs* inaugure également une catégorie de voix qui se fait entendre tout au long du cycle, celle des voix des animaux. Mac et Polly sont les premiers parmi de nombreux autres représentants du règne animal à prendre la parole: leur présence dès le

premier tome, et leur constance dans les opus suivants montre que cet élément stylistique revêt une grande importance dans l'écriture. Polly, le petit chien que le personnage de Carlos vole, donne son nom aux chiens subséquents de la famille du pasteur Jérémy, et ce, jusqu'à *Une réunion près de la mer*. Dans le troisième tome, Carlos est envoyé en prison : six tomes plus tard, lors de sa libération, il est impatient de revoir son chien Polly, et nie la différence entre le nouveau chien et le chien probablement mort depuis longtemps. Cet exemple montre bien la singularité de la temporalité sur l'île : même après en avoir été longtemps absent, le personnage est accueilli par une affection indifférenciée, restée stable dans le temps.

La position inaugurale de *Soifs* dans le cycle révèle donc quels personnages et quelles thématiques l'auteure souhaite présenter comme prioritaires. Il importe donc de considérer la mort de Jacques et le viol de Renata, se produisant tous deux dans les cent premières pages du livre, comme particulièrement significatifs. Jacques est le premier d'un grand nombre de décès des suites du SIDA, et sa voix qui s'éteint est rapidement remplacée par celles d'autres malades dans les tomes suivants. Le viol de Renata, une femme dans une position de puissance et de privilège, est rejoué avec des femmes et des fillettes de vulnérabilité variable, et issues des divers milieux sociaux représentés. L'existence de ces drames est donnée dès le commencement du cycle, et chacun d'entre eux se fait écho, soulignant à chaque fois les similitudes et les différences dans le malheur. La présence de la menace sur la vie est également cristallisée autour du souffle atteint du petit Vincent, symbole de la fragilité de la vie et présence d'une fêlure au cœur de la fête. Ce souffle malade, qui plane autour de la famille de

Mélanie et de Daniel, condense la problématique d'un monde au futur menacé.

Le motif de la fête autour de laquelle rôde une menace, caractéristique de l'ensemble du cycle, est également présent pour la première fois dans *Soifs*, et est particulièrement appuyé et inquiétant. Autour de la fête dédiée à la naissance de Vincent, derrière les clôtures et dans la ruelle errent des êtres malfaisants, dont le texte fait planer la menace sur les enfants : « Vincent grandirait au paradis, pensait Mélanie, mais il y aurait toujours l'ombre des prédateurs, l'Ombre au visage cramoisi, sous la cagoule » (SO: 245). Le mouvement du microcosme vers le macrocosme fait de l'île entière la fête sur laquelle plane un danger. Toutes les premières occurrences de motifs structurant le cycle dans *Soifs* en font la pierre angulaire, la base à partir de laquelle les reprises peuvent s'effectuer et les échos, résonner. Les fêtes sont des éléments qui structurent le cycle ; de larges pans de l'action se déroulent dans l'attente d'une fête. On pense notamment à l'anniversaire de Mère, à la parade des bateaux, qui sont aussi des événements où les communautés peuvent parfois se croiser. C'est le cas dans *Soifs*, mais c'est aussi le cas dans *Une réunion près de la mer*, où, dès les premières lignes, est anticipée la fête surprise pour l'anniversaire de Mai. La communauté queer formée autour de Yinn attend elle aussi la fête d'inauguration du bar Le Fantasque – une fête qui se terminera par l'une des scènes les plus violentes du cycle, au cours de laquelle la menace se concrétise. L'organisation du récit autour de l'attente d'une fête est reprise sans cesse dans l'écriture, précipitant le jeu des correspondances.

Malgré la forte circularité de l'écriture, le premier tome se distingue également au sein du cycle par les commencements

qu'il représente : Tanjou survit à Jacques, Luc et Maria se marient, les réfugiés construisent leur vie, Daniel et Mélanie, comme le pasteur Jérémie et Mama, bâtissent leur famille. Si le récit semble se refermer dans les dernières pages du livre, de nombreux éléments en son sein tendent vers la prolongation de l'existence des personnages, dans un double mouvement contradictoire. C'est ce même mouvement résistant à l'achèvement du cycle que l'on peut observer lorsque l'auteure annonce en entrevue son désir de poursuivre le récit de *Petites Cendres*<sup>2</sup>. La double présence du souci de refermer le tome et de projeter un mouvement vers l'avenir, dès le premier volume, indique la complexité de la temporalité dans l'écriture du cycle. *Soifs* assied sa place dans le cycle en dotant d'éléments fondateurs, qui structurent les tomes subséquents. Sa construction circulaire, et tournée vers le microcosme de l'île, fournit aux voix un intérieur d'où observer l'extérieur, et questionne les limites de l'utopie et de la communauté.

---

2. Notamment à l'entrevue du 30 mai 2019, « Les Amériques de Marie-Claire Blais », menée par Kevin Lambert dans le cadre du FTA à Montréal.

## Bibliographie

BLAIS, Marie-Claire (2019), *À l'intérieur de la menace*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

BLAIS, Marie-Claire (2012), *Passages américains*, Montréal, Éditions du Boréal, coll. « Liberté grande ».

BLAIS, Marie-Claire (1995), *Soifs*, Montréal, Éditions du Boréal.

COHN, Dorrit (1981), *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, trad. Alain Bony, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique ».

## Notice biobibliographique

Eugénie Matthey-Jonais poursuit une maîtrise en littératures de langue française à l'Université de Montréal sous la direction de Catherine Mavrikakis et de Marcello Vitali-Rosati. Elle s'intéresse aux rapports entre littérature, esthétique et politique. Son mémoire porte sur la notion de souveraineté du littéraire dans l'œuvre de Marguerite Duras.

---

Le rapport texte-mouvement  
dans *La très excellente et lamentable tragédie  
de Roméo et Juliette* :  
une nouvelle narrativité scénique

Nicolas Brayant  
*Université de Montréal*

Les recherches que j’effectue dans le cadre de mon mémoire de maîtrise concernent le rapport texte-mouvement dans la dansethéâtre au Québec. Dans les années 1980 et 1990, avec les compagnies Carbone 14 et Pigeons International, la scène québécoise s’est ouverte à la danse-théâtre, qui est une forme interdisciplinaire privilégiant une dramaturgie du mouvement en laissant la parole de côté (Pavis, 2014 : 264). Or, dans les dernières années, l’interaction entre danse et théâtre s’est déplacée vers des collaborations inédites entre auteurs dramatiques, metteurs en scène et chorégraphes. Dans ces spectacles, la parole opère un retour dans une continuité dramaturgique avec le mouvement, à tel point qu’une autre appellation est apparue pour désigner cette nouvelle dynamique : la dansethéâtre (sans trait d’union). Ce phénomène soulève plusieurs interrogations auxquelles mon mémoire cherchera à répondre. Comment s’articule le rapport entre le texte et le mouvement dans la dansethéâtre ? Ces deux langages sont-ils hiérarchisés ou égaux, autonomes ou complémentaires ? Quels liens entretiennent la parole énoncée avec le texte écrit,

le mouvement corporel avec la voix parlée et la musique jouée? Comment la dansethéâtre se fait-elle «le lieu de la signification dramatique» (Lehmann, 2002: 151)? Plus précisément, quelle sorte de narrativité propose-t-elle?

Je postule que la dansethéâtre propose une nouvelle narrativité scénique fondée sur l'alternance et l'égalité entre le mouvement et le texte dans une construction dramatique. Dans cette perspective, il s'agira de comprendre non pas ce qui unit ou oppose le mouvement et le texte, mais bien ce que le mouvement *fait* au texte, et vice-versa. Pour ce faire, un exemple récent de dansethéâtre québécois est pris en compte dans cet acte de colloque. L'œuvre en question est une adaptation d'un classique shakespearien soit *La très excellente et lamentable tragédie de Roméo et Juliette*, présentée en 2016 par la chorégraphe Catherine Gaudet et le metteur en scène Jérémie Niel; l'œuvre reposant sur une alternance entre séquences dansées et séquences parlées. Avant d'entrer directement dans l'étude de cette œuvre, deux volets théoriques seront exposés: l'un sur le texte, l'autre sur le mouvement. De cette manière, il sera possible de saisir ce que le *texte* suppose, spécialement dans un contexte théâtral où l'association texte-mouvement n'est jamais complètement fixée. Il en va de même de l'aspect dédié au *mouvement*, terme un peu trop large pour en comprendre l'importance dans le cadre de cet article. Une fois ces deux concepts éclaircis, je pourrai passer à mes deux approches méthodologiques principales. La première est l'interdisciplinarité, ce qui expliquera le choix du terme *dansethéâtre* et dans la même veine, justifiera le corpus choisi dans le cadre de ma recherche. La deuxième approche méthodologique est celle de la narrativité scénique qui se situe au cœur de la problématique

puisqu'elle va permettre d'amener une simple étude de la relation texte-mouvement vers une analyse plus approfondie.

## Sur le texte

Dans une pièce de théâtre, il y a généralement deux textes. Le premier est le texte préétabli qui est de l'ordre de l'écriture au sens physique du terme, soit l'écriture manuscrite ou typographique. En ce qui le concerne, le texte préétabli a longtemps eu autorité dans la mise en scène, c'est-à-dire que le texte prévalait sur tout le reste, incluant la mise en scène. Le metteur en scène qui se voyait remettre un classique littéraire, par exemple, devait, dans la mesure du possible, respecter le texte dans son ensemble. Ce qu'on appelait le théâtre « classique<sup>1</sup> » restreignait la liberté et la marge de manœuvre du metteur en scène. Évidemment, cette vision a changé, de sorte que Michel Liard expose un regard actuel sur l'importance du texte préétabli :

[Dans la mise en scène,] c'est en étant à l'écoute du travail qui se fait avec les acteurs, à l'écoute d'eux-mêmes et du texte, qu'une cohérence se trouve. Il ne s'agit pas que chacun plaque son univers sur la proposition que constitue le texte mais que l'univers de chacun dialogue et s'harmonise avec l'ensemble. Dialogue et non reproduction ou illustration. [...] Les répétitions ont permis d'emmagasiner des expériences, des sensations, des mouvements. L'acteur s'y est constitué une mémoire physique, verbale, affective, propre au texte. Ce qui l'a touché et convaincu demeurera dans le spectacle (2006 : 67-69).

---

1. Inspiré du théâtre antique et développé à l'époque du classicisme, ce type de théâtre était régi par un ensemble de règles strictes qu'il fallait suivre rigoureusement.

Cette vision se rapproche de la danse-théâtre des années 1970 : elle repose sur un choix plus personnel, une sélection qui s'effectue dans le texte préétabli, où le résultat, dans le texte entendu, laisse entrevoir un écart. Il faut retenir sa nouvelle conception : il est toujours présent, mais à travers le temps, l'usage qu'on en fait a été tellement transformé que, même s'il y a toujours un texte minimal préétabli avant la mise en scène, c'est l'usage qu'on en fait qui devrait retenir l'attention. C'est ce qui nous amène à la parole scénique, soit le texte entendu ou joué.

Dans le cadre de ma recherche, lorsque le *texte* est étudié, ce n'est pas le texte préétabli qui doit être considéré, mais plutôt

[c]e que nous appelons le texte (é)mis en scène, qui est ici en cause. La parole prononcée par l'acteur (ou par toute autre source d'énonciation scénique) doit être analysée telle qu'inscrite et énoncée concrètement, colorée par la voix de l'acteur et l'interprétation de la scène, et non telle que nous l'aurions interprétée si nous l'avions lue dans la brochure du texte écrit (Pavis, 2012 : 27).

Cela va de pair avec la tendance des productions théâtrales récentes qui privilégient cette « énonciation scénique ». D'ailleurs, par rapport au corpus, le chercheur américain Richard Schechner laisse entrevoir une juste remarque sur les reprises des textes classiques : « D'un point de vue de la performance, chaque texte est refait dans des nouveaux textes » (2013 : 227). Cela ne concerne pas seulement le texte préétabli, mais également le texte énoncé, c'est-à-dire que lorsqu'il évoque cette « reprise » d'un classique littéraire, comme *Hamlet* ou comme *Roméo et Juliette*, il ne s'agit aucunement d'une reprise telle quelle du texte préétabli dans le texte énoncé, mais plutôt d'une reprise thématique du récit, ce qui

prouve le nouveau regard porté sur le texte entendu qui devient central, parfois au détriment du texte préétabli.

## Sur le mouvement

La question du mouvement n'est pas un nouvel aspect du spectacle théâtral apparu soudainement dans les années 1970 avec la danse-théâtre de Pina Bausch. Au contraire, le mouvement dans le théâtre a toujours été présent à travers le temps. Pendant l'Antiquité et son théâtre grec, certaines pièces incluaient la pantomime, qui était « [un] spectacle composé des seuls gestes du comédien. [Elle se] distingue du mime en ce qu'elle vise plus souvent à amuser et qu'elle tient lieu de récit, avec force gestes, figuratifs et même réalistes, remplaçant une série de phrases » (Pavis, 1987 : 287). Le terme *récit* est important, car il évoque une certaine diégèse dans les pièces pantomimiques, ce qui leur permettait de servir de lieu narratif à une époque qui ne leur laissait pas beaucoup de place tant elles étaient surplombées par l'épopée et le tragique des œuvres majeures grecques. Le lien entre mouvement et narrativité n'est pas nouveau. Ici, le but n'est pas d'établir un portrait historique du mouvement dans le théâtre, mais simplement de signaler que cette tendance, même mineure, est apparue à cette époque et qu'elle possède encore une influence, même plus de deux mille ans plus tard :

En danse comme en théâtre, bien des démarches se sont inspirées au xx<sup>e</sup> siècle des pratiques du mime corporel, parent proche de la pantomime, ou ont référé explicitement au style pantomimique en le « citant » dans le cadre d'une œuvre. Mais au-delà de tout rapprochement stylistique, on peut repérer dans les pratiques scéniques les plus récentes une postérité de ce langage

représentatif bien particulier : la trace et le dépassement des questions soulevées par la pantomime à propos de la mimésis (Harmat, 2009 : 219).

Cette postérité indique bien la continuité de cet aspect dans les diverses formes théâtrales qui ont traversé le temps, et c'est ce qui m'amène à parler du mouvement dans la dramaturgie d'aujourd'hui. Avant d'aller plus loin, il est toutefois important de définir avec exactitude le terme *mouvement* dont les variations peuvent porter à confusion tant il est large. Plusieurs définitions de ce concept peuvent se rapporter au cadre de cet article, à commencer par celle du dictionnaire de Patrice Pavis : « Le mouvement – ou plus précisément la *motion* au sens anglais de passage du corps d'un endroit à l'autre, l'action de mouvoir le corps ou l'une de ses parties » (2014 : 157). Il y a aussi le terme du *geste*, qui est un peu différent de celui du mouvement, tel que le note Hubert Godard :

On peut dès lors distinguer le mouvement, compris comme phénomène relatant les stricts déplacements des différents segments du corps sans l'espace – au même titre qu'une machine produit un mouvement – et le geste, qui s'inscrit dans l'écart entre ce mouvement et la toile de fond tonique et gravitaire du sujet (2002 : 237).

Le sujet, qui est souvent le corps de l'acteur sur scène, permet de dissocier le mouvement de la machine, d'où la tendance d'invoquer le *geste*, mais comme le remarque Anne Ubersfeld, « [l]e geste est un mouvement corporel produit par l'acteur d'une façon volontaire ou semi-volontaire » (1996 : 51). Or, il est encore trop tôt pour déterminer l'utilité de l'aspect volontaire du mouvement. Cependant, l'expression « mouvement corporel » est tout à fait juste dans cette recherche, puisqu'elle élimine l'association du

mouvement à tout ce qui n'est pas du ressort du corps de l'acteur (comme les objets et le décor présents sur scène).

## Sur l'interdisciplinarité

Le potentiel ressenti de la relation texte-mouvement dans les arts de scène contemporains est ce qui m'a conduit vers la danse-théâtre. Avant même d'arriver à la connaissance de ce terme, une première approche méthodologique avait été envisagée, celle de l'interdisciplinarité. À la base, le simple emploi du terme *danse-théâtre* implique nécessairement deux disciplines différentes et c'est ainsi qu'est apparue cette première approche. Non seulement il faut l'accepter, mais il faut s'en servir comme moteur d'analyse, comme l'écrit avec justesse Pavis :

Dépasser le clivage entre théâtre du texte dramatique et théâtre du geste : opposer un théâtre du texte, où le mouvement serait absent, à un théâtre physique sans fable ni récit, n'a que peu de sens. La pratique ne cesse d'ailleurs de nous le rappeler quotidiennement en mélangeant allègrement les deux « genres ». Mieux vaut donc, d'un point de vue théorique, mixer les deux points de vue. On analysera ainsi le mouvement rythmique du texte, sa gestique, la façon dont la voix le manipule, l'expédie ou le rapproche. Et inversement, on cherchera dans le théâtre physique les étapes et les conventions d'une histoire, les ébauches d'une caractérisation (2014 : 157).

Ces propos illustrent la tendance actuelle à vouloir *mixer* les différentes formes, à éviter la réclusion dans son propre genre ou dans sa propre forme. Cela ne concerne pas seulement le théâtre, mais également les autres arts de la scène contemporaine comme la performance, au sujet de laquelle les recherches de Richard

Schechner affirme que « les études sur la performance résistent à une définition fixe, elles ne valorisent pas la “pureté” » (2013 : 24). Selon le chercheur américain, les personnes qui considèrent la performance comme un « domaine qui n’est pas unifié » (2013 : 24) ne comprennent pas la fluidité qui s’y trouve et ne saisissent pas que la présence d’interactions interdisciplinaires évite justement le problème de se restreindre seulement à un seul domaine ou à une seule forme lorsqu’il s’agit d’étudier une production scénique relevant, de manière plus ou moins évidente, de plusieurs disciplines. Cette interdisciplinarité ne se limite pas seulement au théâtre ou à la dansethéâtre, mais à tous les arts de la scène contemporaine. Quant au terme de la *dansethéâtre*, il apparaît en 2016 dans la revue *L’Annuaire théâtral* sous la plume de Johanna Bienaise, professeure de danse à l’Université du Québec à Montréal :

Ainsi, notre visée n’était pas tant de savoir si nous faisons de la danse dans le théâtre, du théâtre dans la danse ou de la dansethéâtre, mais bien d’accepter un informe disciplinaire ou une possibilité d’émergence hétéromorphe, dans une démarche poïétique axée sur le processus et non sur la finalité (Bienaise et Rouleau, 2017 : 49).

Par démarche poïétique, j’entends l’étude des potentialités débouchant sur quelque chose de nouveau. Dans le cas présent, à partir du processus des récentes productions scéniques qui relèvent de collaborations interdisciplinaires, il y a le phénomène de la dansethéâtre qui est mis de l’avant au Québec. Cette tendance se confirme :

En approchant la rencontre du geste et du texte par le biais de l’élan, du son, du souffle et de la sensation, c’est-à-dire par une corporéité traversée par le présent de la profération - une profération traversée par l’impulsion du geste -, le jeu de la

création s'ouvre, se plie et démultiplie. Tout l'espace des possibles s'agrandit. Les relations entre sens et sensations, de même qu'entre matériaux textuels et gestuels, foisonnent. Il n'y a plus d'opposition, de fragmentation, de séparation entre les différents éléments de l'œuvre [...] C'est ainsi qu'à travers la fluidité propre à notre poïétique du pli, nous avons pu entrer dans un labyrinthe du continu dansethéâtre [avec] cet effacement des frontières et ce déplacement [qui] n'ont pu que se faire que dans la liberté d'un processus sans contraintes de résultats... (2017 : 59)

Il ne s'agit pas d'indiquer que la dansethéâtre se distingue complètement de la danse-théâtre, dans le sens qu'elle est absolument *nouvelle* dans les arts de la scène. Au Québec, des troupes de danse-théâtre sont apparues dans les années 1980, comme Carbone 14 et Pigeons International, qui mettaient aussi l'accent sur l'interaction entre la parole et le corps. Depuis, ce type de productions scéniques a relativement disparu de la circulation pour effectuer un retour dans la dernière décennie.

### Sur la narrativité scénique

Le rapport texte-mouvement dans les récentes productions scéniques permet de proposer l'apparition d'un ensemble d'éléments qui s'insère dans un nouveau discours narratif, ou encore une nouvelle narrativité scénique, ce qui, pour le moment, est l'objectif de mon mémoire. Les travaux de Chantal Hébert offrent les bases de cette approche méthodologique :

Parler de narrativité scénique suppose l'acceptation d'effets narratifs produits non seulement par le langage verbal (oral articulé) mais aussi par le langage sonore (musique, chant, bruitage, soupir, etc.) et visuel (geste, expression, mouvement, jeux

d'éclairage, etc.) voire par les interactions de tous ces éléments ou matériaux de l'écriture scénique et, qui plus est, par le décodage qu'en fait le spectateur qui les a sous les yeux (2004 : 296).

Tout comme l'interdisciplinarité, la narrativité scénique tire son essence de la pluralité des éléments qui interagissent mutuellement et réciproquement, c'est-à-dire que chaque élément se mélange aux autres, de manière à créer des effets narratifs propres à la scène. À titre d'exemple, la narrativité du théâtre postdramatique « a fait de la dramaturgie et du théâtre actuel de véritables laboratoires expérimentaux » (2004 : 299). Dans la même veine, Hélène Harmat analyse la dramaturgie actuelle de cette manière :

La narration quitte la forteresse langagière pour aller inoculer aux gestes une dramaturgie propre, non psychologique, liée à l'espace, à la manière du « nouement » et du « dénouement » labaniens, qui sont de pures tensions créées par le corps en mouvement, et n'ayant besoin d'aucune intrigue pour instaurer un ressenti dramatique [...] Le geste est alors considéré comme un mode de réinvestissement de la dimension narrative, sans pour autant chercher à se substituer au langage (2009 : 227).

L'expression « forteresse langagière » effectue un rappel au texte préétabli, comme expliqué plus tôt. Cet aspect, naguère perçu comme une forteresse impossible à abattre, fait également écho au texte entendu. Bref, cette expression est synonyme de *texte* qui, désormais, n'est plus le lieu dramaturgique central et unique. Cela indique également que le mouvement corporel permettrait une certaine narrativité, mais ne chercherait pas à piétiner sur le même texte, contrairement à la tendance de la danse-théâtre des années 1970 qui, souvent, « renonçait à la parole » (Pavis, 2014 : 264). Ce refus du mouvement corporel de prendre la place du texte est donc singulier, d'où la proposition d'une égalité de leur rapport.

Quant à l’instauration d’un ressenti dramatique, elle rejoint ma problématique, qui est d’étudier la nature de la construction dramatique grâce à une approche narratologique de la scène qui se base sur l’interaction entre le texte et le mouvement.

### **Analyse d’une reprise littéraire**

Pour donner suite aux volets théoriques exposés et aux approches méthodologiques effectuées plus haut, une première analyse de mon corpus est de mise. Je m’intéresserai ici à un extrait de *La très excellente et lamentable tragédie de Roméo et Juliette*. Dans l’extrait, il est possible de percevoir une alternance bien présente : la scène débute avec la parole. Les deux personnages échangent des dialogues dans une tonalité poétique avant de passer à une danse soulevée par une musique de Prokofiev. Ce qui est intéressant, c’est que cette alternance ne possède pas une seule dimension, c’est-à-dire que les alternances se présentent de deux façons : intrascène et interscène. Non seulement il y a une variété dans l’alternance texte-mouvement en tant que tel, mais il y a aussi l’aspect d’une égalité qui s’offre sous les yeux du spectateur. Ceci est dû au ressenti à la fin du visionnage : le spectateur assiste à l’œuvre qui alterne entre le texte et le mouvement, et lorsque celle-ci achève, il sent que cette alternance rend cette relation égale de part et d’autre, puisqu’il y a eu autant de parole que de danse, autant de chansons que de gestes de la part des comédiens. Également, la visée de mon mémoire suggère un réinvestissement de la dimension narrative dans la dansethéâtre et c’est ce qui semble sortir de cette relation entre le texte et le mouvement : la pièce de théâtre reprend une histoire déjà établie, celle de Roméo et Juliette, et à travers les effets qu’elle amène sur la

scène, l'œuvre permet au classique shakespearien de se représenter encore, mais sous un œil nouveau. Les reprises de classiques sont toujours des conséquences de regards actualisés sur ceux-ci, mais dans le cas présent, c'est le rapport texte et mouvement, qui, lui-même, s'investit dans la narration. Le texte devient corps et le corps devient texte. En d'autres mots, pour reprendre le terme de Bienaise dans un article de *L'Annuaire théâtral* publié en 2016, il y a une sorte « d'autogénération » mutuelle, où le texte se sert du mouvement pour produire certains effets narratifs, autant dans ce sens que dans l'autre. Bien que ce soit encore préliminaire, cela pourrait éventuellement diriger ma recherche vers une perspective d'autogénération narrative.

### **Le retour de la souveraineté littéraire ?**

Enfin, à travers *La très excellente et lamentable tragédie de Roméo et Juliette*, mon mémoire analysera le réinvestissement de la dimension narrative fondée sur l'alternance et l'égalité entre la parole scénique et le mouvement corporel. La visée de ce travail est de déterminer la nature de la narrativité scénique proposée par ces deux œuvres ; une analyse de leur construction dramatique sera pertinente pour mieux juger leur volet narratif. Éventuellement, cela permettrait d'établir des parallèles avec la littérature qui revient en force dans les arts de la scène contemporaine selon Pavis :

La littérature, qu'elle soit poésie ou récit, reprend ses droits : elle redevient audible, compréhensible, elle résiste à la tendance de la mise en scène de tout réduire, même la littérature, à des matériaux visuels ou phoniques. L'écoute du texte, et non plus seulement le texte comme musique ou comme argument nar-

ratif de la fable, redevient importante, comme si on venait de découvrir les vertus de la poésie et de la littérature (2014: 264).

De ce point de vue, il sera intéressant de vérifier la portée narratologique et scénique du rapport texte-mouvement du présent corpus dans la littérature. Ce regard intermédial permettrait de préciser la nature de cette narrativité scénique et de distinguer les œuvres de mon corpus des productions scéniques antérieures à la dansethéâtre au Québec.

## Bibliographie

- BIENAISE, Johanna (2016), « D'une interdisciplinarité-processus à une interdisciplinarité-œuvre: *La très excellente et lamentable tragédie de Roméo et Juliette* de Catherine Gaudet et Jérémie Niel », *L'Annuaire théâtral*, n° 60, automne, p. 91-104.
- BIENAISE, Johanna et Anne-Sophie ROULEAU (2017), « Pour une poïétique du pli : étude d'un processus de création dans le théâtre », *L'Annuaire théâtral*, n° 62, automne, p. 47-60.
- GAUDET, Catherine et Jérémie NIEL (2016), *La très excellente et lamentable tragédie de Roméo et Juliette*. Inédit.
- GAUDET, Catherine et Jérémie NIEL (2016), *La très excellente et lamentable tragédie de Roméo et Juliette*, Usine C, captation vidéo privée, 43 min.
- GODARD, Hubert (2002), « Le geste et sa perception », dans Isabelle GINOT et Marcelle MICHEL, *La danse au XX<sup>e</sup> siècle*, 3<sup>e</sup> édition, Paris, Larousse-Borduas, p. 224-229.
- HARMAT, Hélène (2009), « Le geste entre défiguration et figure: postérité contemporaine de la pantomime », *Pantomime et théâtre du corps*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 219-228.
- HÉBERT, Chantal et Irène PERELLI-CONTOS (dir.) (2004), *La narrativité contemporaine au Québec: le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- LATU, Frédérique (2016), « Quatre démarches chorégraphiques performatives, vers des corporités singulières », dans Aurore DESPRÉS, *Gestes en éclats: art, danse et performance*, Besançon, Presses du Réel, p. 473-474.
- LEHMANN, Hans-Thies (2002), *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche.
- LIARD, Michel (2006), *Parole écrite, Parole scénique*, Nantes, Éditions Joca Seria, p. 67-69.
- PAVIS, Patrice (1987), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions Sociales.
- PAVIS, Patrice (2012), *L'analyse des spectacles*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, Armand Colin.
- PAVIS, Patrice (2014), *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin.

SCHECHNER, Richard (2013), *Performance Studies*, London, Routledge.

UBERSFELD, Anne (1996), *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Éditions du Seuil.

### **Notice biobibliographique**

Étudiant en littératures de langue française à l'Université de Montréal, Nicolas Brayant a commencé sa maîtrise à l'automne 2018. Sous la direction de Jeanne Bovet, sa recherche porte sur la relation texte-mouvement dans la dansethéâtre au Québec afin d'y relever la singularité de sa narrativité scénique.



---

Démarche artistique de guérison  
en contexte autochtone :  
le cas de *Poésie en marche pour Sindy* (2017)

Ariane Turmel-Chénard

*Université de Montréal*

En octobre 2015, la ville de Val-d'Or en Abitibi est ébranlée par la diffusion d'un reportage sur les ondes de Radio-Canada. Dans l'émission « Abus de la SQ: les femmes brisent le silence » (Marchand, 2015), l'équipe d'*Enquête* révèle la négligence policière quant à la disparition en 2014 de Sindy Ruperthouse, une femme autochtone de Pikogan qui vivait à Val-d'Or. Dans le reportage, des femmes autochtones prennent la parole et dénoncent les sévices sexuels qu'elles ont subis, perpétrés par des agents de la police de Val-d'Or. Ces dénonciations engendrent des répercussions significatives : huit policiers sont suspendus provisoirement, le gouvernement provincial débloque du financement pour certaines institutions autochtones des environs, et la Commission Viens sur les relations entre certains services publics et les communautés autochtones est mise en place. Certains policiers et citoyens réagissent à l'explosion médiatique ainsi qu'aux répercussions qu'a suscité le reportage. Un mouvement de soutien envers le poste 144 de la police de Val-d'Or voit le jour, des marches d'appui sont organisées et des bracelets sont fabriqués en guise de solidarité. Une poursuite envers Radio-Canada est également entamée par

la Sûreté du Québec de Val-d'Or pour atteinte à la réputation et dommages punitifs<sup>1</sup>.

C'est dans ce contexte sociopolitique que l'artiste crie Virginia Pésémapéo-Bordeleau a réalisé, dans le cadre de l'exposition *Aki Odehi – Cicatrices de la Terre-Mère*, l'œuvre environnementale *Poésie en marche pour Sindy*, à l'été 2017 à Val-d'Or. L'œuvre a pris place dans la ville sous forme de marches poétiques le 13 juin et le 18 juillet 2017. Les participant·e·s étaient alors invité·e·s à se rendre collectivement à quatre lieux déterminants pour la communauté autochtone de la ville : le Centre d'amitié autochtone (1272, 7<sup>e</sup> Rue), le poste de police communautaire mixte (835, 4<sup>e</sup> Avenue), le parc Bérard (intersection 2<sup>e</sup> Avenue et 6<sup>e</sup> Avenue) et le Centre d'exposition (7<sup>e</sup> Rue jusqu'au centre). Dans ces quatre lieux, les participant·e·s devaient semer différents types de végétaux, l'objectif étant de constituer des jardins où l'on pourrait lire le prénom de Sindy. Des poèmes ont également été récités au cours de ces rassemblements, l'artiste souhaitait ainsi « évoquer l'esprit de Sindy » (Paquette, 2018) toujours portée disparue à ce jour.

Cet article propose une analyse de l'œuvre de Pésémapéo-Bordeleau réalisée en territoire Omàmiwininiwak (algonquin). Pour ce faire, certaines pistes méthodologiques seront d'abord mobilisées. Les caractéristiques de *Poésie en marche pour Sindy* seront ensuite décrites, puis analysées sous le thème de la guérison.

---

1. Voir Radio-Canada, 2016.

## Réflexions éthiques et pistes méthodologiques

Dans un contexte où les conséquences du colonialisme sont encore bien réelles, il apparaît nécessaire, voire primordial, de mener une réflexion éthique sur la façon d'entreprendre des recherches sur l'art d'un peuple qui a été colonisé, d'un point de vue extérieur. Consciente des limites que pose ma position de chercheuse universitaire allochtone, j'entends réfléchir aux approches méthodologies de cette recherche dans une perspective décoloniale<sup>2</sup>.

### *Dépossession identitaire - Savoirs situés et pouvoir du langage*

Les revendications d'autodétermination et d'autodéfinition, évoquées notamment dans La Déclaration des Nations-Unies sur les droits des peuples autochtones<sup>3</sup>, doivent être observées lorsqu'il s'agit d'étudier, en contexte académique, une œuvre ancrée dans certaines cosmologies autochtones. Basma El Omari aborde, dans l'article « Quand les autochtones expriment leur dépossession », la dépossession identitaire des peuples autochtones par le langage. Il débute ses réflexions en citant Sylvie Paré qui affirme que « [l]a vraie dépossession c'est attendre que les autres nous définissent » (El Omari, 2003 : 3). El Omari poursuit sur ce thème et aborde spécifiquement les enjeux qu'il soulève. Il explique :

La dépossession est d'abord territoriale. Et de cette dépossession de la terre il s'ensuit un démantèlement d'une culture, une mise en oubli d'une histoire et d'une mémoire collectives: tel est

2. Sur les perspectives décoloniales, voir Tuhiwai Smith, 2012.

3. Voir Les Nations Unies, 2007.

le projet colonial qui dure et perdure depuis des siècles. C'est ce qu'on appelle éliminer un peuple, le tuer vivant afin qu'il assiste, génération après génération, à sa propre disparition à sa propre absence, ou qu'il accepte d'être l'éternel colonisé (2003 : 3).

Il évoque cette perte d'agentivité quant à la façon de se nommer par soi-même, qui a participé et qui participe encore à ce dépouillement identitaire.

La théoricienne et militante féministe française Monique Wittig met de l'avant la nécessité d'une réflexion sur le langage qui, selon elle, agit de façon importante dans la sphère sociale : « C'est qu'il s'agit là d'un champ politique important où ce qui se joue c'est le pouvoir – ou plutôt un enchevêtrement de pouvoirs car il y a une multiplicité de langages qui agissent constamment la réalité sociale » (1980 : 45). Elle met en lumière plus spécifiquement les jeux de pouvoir inhérents aux discours des groupes dominants :

On néglige la violence matérielle [que les discours des groupes dominants] font directement aux opprimé(e)s, violence matérielle qui s'effectue aussi bien par l'intermédiaire des discours abstraits et « scientifiques » que par l'intermédiaire de discours de grandes communications (1980 : 48).

Bien que Wittig évoque ici la question du contrat psychanalytique rompu pour les personnes lesbiennes, gays, ainsi que pour les femmes, elle révèle l'importance d'examiner les enjeux de pouvoir intrinsèques aux discours dominants et enjoint à porter une attention particulière à la façon d'aborder certains enjeux en fonction de notre position sociale.

## Théories féministes et savoirs autochtones

### *Intersectionnalité*

Le concept d'« intersectionnalité » prend ses origines chez les activistes et les universitaires du Sud<sup>4</sup>, avant d'être popularisé par Kimberlé Crenshaw en 1989. Ce terme semble particulièrement bien s'arrimer à la situation des femmes autochtones puisqu'il permet de rendre compte des différentes oppressions auxquelles certaines femmes peuvent faire face. Du moins, c'est l'impression qui se dégage de cette explication qu'en fait la sociologue Sirma Bilge (2009 : 70), aussi citée dans un article de la politicologue Julie Perreault :

L'intersectionnalité renvoie à une théorie transdisciplinaire visant à appréhender la complexité des identités et des inégalités sociales par une approche intégrée. Elle réfute le cloisonnement et la hiérarchisation des grands axes de la différenciation sociale que sont les catégories de sexe/genre, classe, race, ethnicité, âge, handicap et orientation sexuelle (2015 : 36).

Toutefois, certains enjeux permettent de questionner l'usage courant de ce concept dans les hautes sphères académiques, selon la sociologue. Bilge énonce un certain malaise quant à la surutilisation du terme dans le milieu universitaire, majoritairement blanc. Elle évoque un phénomène de « blanchiment » du concept, menant à sa dénaturation :

Par le terme « blanchiment », je fais référence à un ensemble de discours et de pratiques qui évacuent la pensée critique raciale de l'appareillage actuel de l'intersectionnalité et marginalisent les personnes racialisées comme productrices des savoirs

---

4. Voir Sirma Bilge, 2015.

intersectionnels des débats et des espaces universitaires contemporains, ainsi qu'à une façon de faire la science qui consolide l'hégémonie au lieu de la déstabiliser (2015 : 9).

Bilge pousse la réflexion plus loin en abordant le clivage entre le milieu académique réservé presque exclusivement aux classes privilégiées et les luttes menées par les bases militantes populaires : « [A]u fur et à mesure de sa montée en fait de popularité et de ses traversées de frontières géographiques, disciplinaires et professionnelles, l'esprit contestataire et transformateur la caractérisant [le concept d'intersectionnalité] s'est effrité » (2015 : 10). Sans évacuer la pertinence de réfléchir au concept d'un point de vue théorique, ce qui permet notamment de penser la complexité des oppressions auxquelles font face les femmes autochtones, les propos de Bigle soulèvent des réflexions importantes quant à son utilisation en contexte universitaire.

À ces observations s'ajoutent quelques doutes, soulevés par la politicologue Julie Perreault, quant à l'emploi de ce concept en contexte autochtone. Perreault met en lumière les différences entre ce qu'elle nomme « la pensée féministe autochtone » et l'analyse intersectionnelle dite classique. Elle fait état de la construction de l'approche intersectionnelle classique : « Issue du féminisme noir, l'approche intersectionnelle s'articule historiquement autour de la politique de l'identité (*identity politics*) dont elle fait la critique » (2015 : 36). Elle affirme que cette façon d'appréhender les oppressions va à l'encontre des enjeux soulevés par certaines théoriciennes autochtones : « Les écrits théoriques des féministes autochtones s'inscrivent le plus souvent dans une perspective d'émancipation globale plutôt que dans une politique

de l'identité» (2015 : 37). Perreault précise cette idée en posant comme facteur global le colonialisme, ainsi que la façon dont il a été pensé :

Le problème auquel les féministes autochtones s'intéressent de prime abord dépasse ainsi l'intersection des dominations raciale et sexuelle *per se* pour inclure le système de domination plus large et les mécanismes qui les rendent possibles a priori, c'est-à-dire le colonialisme et la position des femmes de couleur à l'intérieur de celui-ci (2015 : 39).

Elle relève ainsi l'aspect patriarcal intrinsèque au système colonial et affirme que les oppressions auxquelles font face les femmes autochtones sont d'une complexité particulière, car non comparables à la théorie intersectionnelle classique :

Affirmer, comme le fait [Andrea] Smith, que la violence sexuelle n'est pas un simple outil de contrôle patriarcal ni, par extension, un phénomène restreint à la sphère domestique, mais un outil du racisme et du colonialisme au sens propre, porte sa signification et l'analyse de ses effets bien au-delà des dynamiques catégorielles ou de classes qui orientaient les premières théorisations intersectionnelles (2015 : 39).

Les analyses de Perreault portent donc à réfléchir à la situation des femmes autochtones en dehors du cadre tracé par le concept de l'intersectionnalité puisqu'il ne permet pas de rendre compte de la complexité des oppressions causées par le régime colonial.

Le concept de l'intersectionnalité sera employé de façon restreinte dans mes analyses vu sa portée jugée limitative en contexte autochtone et en raison des enjeux d'appropriation et de dénaturation qu'il soulève en contexte universitaire.

*Féminisme autochtone*

Joyce Green (2017) pose de façon frontale les enjeux relatifs aux théories féministes autochtones dans l'introduction de l'ouvrage collectif *Making space for indigenous feminism*. Elle critique le féminisme des femmes blanches de la classe moyenne en affirmant que, bien qu'il prône l'émancipation des femmes, il peut parfois participer à l'oppression de plusieurs d'entre elles. Elle indique que cette notion est blanche et coloniale dans son approche, de par sa construction découlant directement du colonialisme patriarcal. Des traditions appartenant aux cultures autochtones sont ainsi mises en opposition avec le fait de se définir comme féministe. Une ambivalence quant au terme, ainsi qu'à la notion de féminisme même, est alors mise de l'avant, questionnant l'usage de ce mot pour désigner les formes de solidarité qui animent certaines femmes autochtones entre elles.

Ces observations invitent à une réflexion sur les moyens d'aborder les solidarités qui lient certaines femmes autochtones d'une manière éthique. Afin d'éviter de reproduire dans mes analyses des agissements coloniaux par l'emploi de termes inappropriés, voire « colonialisants », je souhaite privilégier les écrits et les discours provenant directement de femmes autochtones de la région lorsqu'il s'agit de nommer des éléments liés à leur culture ou d'exprimer des oppressions auxquelles elles font face. Je tenterai, de cette façon, de faire honneur à certaines revendications des peuples autochtones, du droit à l'autodétermination et à l'autodéfinition, en m'appuyant sur des références produites par des artistes, des groupes culturels et des historien·ne·s de l'art autochtone. À titre d'exemple, dans les références abordant la réalisation de *Poésie en marche pour Sindy* (2017), ni la commissaire

de l'exposition ni l'artiste ni les participant·e·s n'emploient le qualificatif « féministe ». Je n'emploierai donc pas ce terme dans mes analyses.

## Art et guérison

*Nous nous lamentons sur la perte de notre espace, nous pleurons l'agonie du paradis, le massacre de nos muses, la déroute future des enfants. On blasphème, on profère des imprécations, on hurle le mécontentement. Ensuite on conjure, on sacralise, on réalise (Cisneros, 1987 : 27).*

*Poésie en marche pour Sindy* a été réalisé dans le cadre de l'exposition *Aki Odehi – Cicatrices de la Terre-Mère*, mise sur pied conjointement par le Centre d'Amitié autochtone et le Centre d'exposition de Val-d'Or en 2016. Sonia Robertson, une artiste et art-thérapeute innue de Mashteuiatsh, a ensuite été choisie pour assumer le rôle de commissaire de l'exposition. Elle a déterminé certains critères que devaient respecter les artistes dans l'élaboration de leurs œuvres, à l'aide d'ainés anicinabe. Les œuvres qui feraient partie de l'exposition devaient « [s]ensibiliser les publics aux problématiques vécues par les Anicinabek; tenter de rapprocher les Algonquins des Québécois; être participati[ves] et/ou rassembleu[s] et mener à une transformation/guérison » (Fiset, Adam et Robertson, 2017). Robertson explique avoir cherché à créer à travers cette exposition « un espace de guérison de cicatrisation par l'art » (Fiset, Adam et Robertson, 2017). Le dernier objectif, soit celui de la transformation/guérison, est le point d'ancrage à partir duquel l'œuvre *Poésie en marche pour Sindy* sera étudiée.

*Blessures coloniales et guérison*

Afin d'examiner l'œuvre de Pésémapéo-Bordeleau par le biais du thème de la guérison, il apparaît d'abord nécessaire de relever les blessures coloniales propres au territoire algonquin sur lequel elle a eu lieu. Les Anicinabek parcourent ce territoire, maintenant appelé Abitibi, depuis plusieurs milliers d'années (Desfossés, 2016). Leur cosmologie est bouleversée par l'arrivée des Occidentaux au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, menant à des conséquences toujours visibles actuellement. En 1836, des missionnaires Oblats arrivent dans la région, ayant pour mission d'évangéliser les Autochtones. Ils débusquent les chamanes et mettent en place l'école résidentielle de Saint-Marc-de-Figuery (près d'Amos), où de nombreux enfants sont abusés sexuellement et privés de leur culture, laquelle est alors proscrite (Spear, 2012). Le mode de vie traditionnellement nomade des Anicinabek est brisé par leur sédentarisation forcée dans la région. Le cloisonnement à l'espace des réserves est un facteur déterminant dans le bris de relations significatives au territoire. Ces interventions, s'échelonnant à travers les années, viennent ébranler les fondements de la cosmologie anicinabe. Ces blessures importantes ont des répercussions encore aujourd'hui chez les Anicinabek de la région.

Dans un document publié par la Fondation autochtone de guérison, Linda Archibald propose une voie de rétablissement possible quant aux effets néfastes des mesures coloniales perpétrées par l'État envers les communautés autochtones. Elle explique qu'« [e]n pareil cas, réapprendre tout sur sa propre culture et ses traditions ou reprendre contact avec elles peut devenir une partie importante du cheminement de guérison » (2012 : 2). Plusieurs caractéristiques de *Poésie en marche pour Sindy* sont cohérentes

avec la culture anicinabe et plus largement avec des éléments fondamentaux liés aux épistémologies autochtones. Je propose d'observer plus précisément certaines caractéristiques de l'œuvre en lien avec ces cosmologies, afin d'examiner les perspectives de guérison quant aux blessures coloniales.

### *Démarches artistiques et cosmologies autochtones*

#### Éphémérité

Par l'aspect éphémère des marches poétiques et des jardins construits aux quatre coins de la ville, l'œuvre de Pésémapéo-Bordeleau semble s'inscrire dans une conception cyclique du temps, basée sur une conception spatiale de la réalité, telle que théorisée par Vine Deloria. Ce dernier explique que cette façon d'appréhender le monde, au centre des cosmologies autochtones, se distingue des conceptions du monde occidental où la linéarité chronologique est centrale (1973 : 69). Ancré en territoire algonquin, le mode de vie nomade des Anicinabek, bouleversé par la sédentarisation forcée, semble même être célébré par le caractère éphémère de l'œuvre.

#### Jardins

Par l'ensemencement du sol par des graines qui deviendront fleurs, formant le prénom de la femme disparue à plusieurs endroits au centre de la ville de Val-d'Or, les marches poétiques ont permis une possibilité de connexion avec la Terre-Mère. Par son caractère environnemental, prenant la forme de jardins, l'œuvre s'inscrit dans un rapport de respect avec la Terre-Mère, élément central des

spiritualités autochtones. Lors de ces marches collectives, certains membres des communautés anicinabe d'Abitibi, dont fait partie la famille de Sindy Ruperthouse, ont pu se recueillir grâce à une connexion au territoire actualisée.

### Oralité

L'importance du rapport à la Terre-Mère est aussi révélée dans les poèmes récités lors des marches. L'artiste met l'accent sur ce lien harmonieux avec la nature dans un extrait évoquant l'esprit de la femme disparue : « La Terre-Mère soufflera de son sein / Ton nom écrit sur sa peau / Non pas tatoué / Mais il émergera d'elle / Comme la fourrure de l'animal » (Pésémapéo-Bordeleau, 2018 : 21). Sa démarche permet ainsi de rendre visible une présence autochtone dans la ville en « marquant » le territoire. Mishuana Goeman, professeure en littérature américaine, évoque cette idée de prendre place, d'habiter l'espace, sous le terme « remapping » : « [T]he geographies foundational to Native communities have not disappeared but are waiting to be (re)mapped and “grasped”<sup>5</sup> » (2013 : 205). Goeman s'est penchée sur les possibilités de créations imaginatives qu'offre la poésie, en regard aux écrits de femmes autochtones, quant à la réappropriation de leur propre histoire qui a été violemment effacée. Elle affirme que la poésie peut permettre de décoloniser l'espace de façon imaginative. On peut penser que c'est ce que tente de faire Pésémapéo-Bordeleau par l'aspect poétique des marches.

---

5. « Les géographies fondatrices des communautés autochtones n'ont pas disparu mais attendent d'être (re)cartographiées et *saisies* à nouveau » (Je traduis.).

La chroniqueuse Dominique Roy (2019) aborde la poésie de l'artiste en insistant sur le rapport à la nature : « [L]es éléments de la nature, faisant partie intégrante des traditions spirituelles des autochtones, sont utilisés avec tact et intelligence pour décrire et expliquer une douleur et une attente qui sont en fait indescriptibles et inexplicables ». Prononcer ces poèmes au cœur d'une ville où le racisme systémique est tangible<sup>6</sup> permet une possibilité expressive sur les effets néfastes de la colonisation. Il s'agit d'une forme d'agentivité qui a permis, le temps des marches, de « décoloniser l'espace » où Sindy a disparu.

*Poésie en marche pour Sindy : une démarche artistique de guérison*

Selon Richard Kistabish, vice-président de la Fondation autochtone de guérison, le retour aux traditions autochtones pourrait être un moyen puissant pour arriver à guérir les blessures causées par le colonialisme :

Ils ont utilisé tous les moyens pour nous arrêter, pour nous faire disparaître. Ils ont utilisé notre culture, notre spiritualité, notre langue pour nous faire disparaître. À ce moment-là, notre seul moyen de se remettre en place, de se retrouver, c'est justement de réutiliser notre culture, notre langue, et de commémorer un peu plus le mode de vie de nos ancêtres, et ça, ça prend énormément de résilience (2018).

Le retour aux spiritualités autochtones deviendrait ainsi une méthode de guérison particulièrement bénéfique.

---

6. Voir Comité de lutte au racisme et à la discrimination de la Ville de Val-d'Or, 2017, de même que Deshaies, 2018.

En réalisant *Poésie en marche pour Sindy*, Pésémapéo-Bordeleau porte une réflexion sur les blessures coloniales spécifiques au territoire algonquin. Par son choix particulier de travailler sur la disparition de cette femme anicinabe, elle s'implique concrètement dans le processus de deuil de ses parents et ami·e·s. Elle pose une réflexion, dans l'espace public, sur la violence genrée issue du colonialisme (Kanapé-Fontaine *et al.*, 2018: 14-16), en rendant hommage plus largement aux milliers de femmes autochtones disparues et assassinées au Canada. La relation au territoire qui se dégage de son œuvre apparaît différente de celle portée notamment par les multiples industries minières qui continuent de se développer dans la région, ayant introduit un rapport mercantile de propriété privée au territoire. Par les démarches de la commissaire de l'exposition, Sonia Robertson, et la façon dont Pésémapéo-Bordeleau s'en saisit pour réaliser *Poésie en marche pour Sindy*, une réactualisation artistique des cosmologies autochtones axées sur l'importance des liens avec la Terre-Mère se réalise.

L'aspect éphémère de l'œuvre, son lien direct avec le territoire grâce à l'idée de l'artiste de constituer des jardins, ainsi que l'évocation de l'esprit de Sindy par l'oralité sous forme de poèmes, a permis aux membres des communautés ayant participé à ces marches d'établir une relation avec le territoire, laquelle est ancrée dans les cosmologies autochtones. Devant les possibilités guérisseuses qu'offre la reconnexion à certaines cultures autochtones, évoquées par Archibald et Kistabish, la participation d'Anicinabek de la région à la conception de l'œuvre pourrait avoir un potentiel guérisseur pour ces blessures toujours actuelles, issues des conséquences du régime colonial canadien.

## Bibliographie

- ARCHIBALD, Linda (2012), *La danse, le chant, la peinture et le savoir-dire de l'histoire de guérison: La guérison par les activités créatives*, Ottawa, La Fondation autochtone de guérison, coll. « recherche de la Fondation autochtone de guérison ».
- BILGE, Sirma (2015), « Le blanchiment de l'intersectionnalité », *Recherches féministes*, vol. 28, n° 2, p. 9-32.
- BILGE, Sirma (2009), « Théorisations féministes de l'intersectionnalité », *Diogène*, vol. 225, n° 1, p. 70-88.
- CISNEROS, Domingo (1987), « Les lieux sauvages », *Urgences*, n°s 17-18, p. 19-27.
- COMITÉ DE LUTTE AU RACISME ET À LA DISCRIMINATION DE LA VILLE DE VAL-D'OR (2017), « Aperçu de la situation du racisme à Val-d'Or », Val-d'Or, Publication de la ville de Val-d'Or, avril, 28 p.
- CRENSHAW, Kimberlé (1989), « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics », *University of Chicago Legal Forum*, n° 140, p. 139-167.
- DELORIA, Vine (1973), *God is red: a native view of religion*, 3<sup>e</sup> édition, Golden, Fulcrum Publishing.
- DESFOSSÉS, Félix B. (2016), « Histoire des Autochtones en Abitibi-Témiscamingue : deux communautés, une nation », *ICI Radio-Canada*, 16 août, [En ligne], [<https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/797973/histoire-autochtones-abitibi-temiscamingue>] (consulté le 18 janvier 2019).
- DESHAIES, Thomas (2018), « 50 % des Autochtones en milieu urbain affirment avoir été victimes de racisme dans les services publics », *ICI Radio-Canada*, 11 décembre, [En ligne], [<https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1141362/centres-amitie-autochtones-temoignage-commission-viens>] (consulté le 11 novembre 2019).
- EL OMARI, Basma (2003), « Quand les autochtones expriment leur déposition », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 33, n° 3, p. 3-4.

- FISSET, Nathalie, Carmelle ADAM, et Sonia ROBERTSON (2017), «Aki odehi | cicatrices de la Terre-Mère Réconciliation à partir du territoire», *Culturat*, 10 mai, [En ligne], [<http://www.culturat.org/nouvelle/aki-odehi-cicatrices-de-la-terre-mere-reconciliation-a-parti7687459>] (consulté le 20 décembre 2019).
- GOEMAN, Mishuana (2013), *Mark My Words: Native Women Mapping Our Nations*, Minnesota, University of Minnesota Press.
- GREEN, Joyce A. (dir.) (2017), *Making Space for Indigenous Feminism*, 2<sup>e</sup> édition, Halifax et Winnipeg, Fernwood Publishing.
- KANAPÉ-FONTAINE, Natasha et Nawel HAMIDI (2018), «L'inexorable insurrection : La résistance des femmes autochtones n'a jamais cessé», *Liberté*, n° 321, automne, p. 14-16.
- KISTABISH, Richard (2018), «Éditorialiste invité : Richard Kistabish», *L'indice bohémien*, vol. 9, n° 9, juin, [En ligne] [<http://indicebohemien.org/articles/2018/05/richard-kistabish#.XBYRXXpKhp9>] (consulté le 8 septembre 2019).
- LES NATIONS UNIES (2007), *Déclaration des Nations Unies sur les Droits des Peuples Autochtones*, 13 septembre, [En ligne] [<https://www.un.org/development/desa/indigenous-peoples-fr/drip.html>] (consulté le 19 février 2019).
- MARCHAND, Emmanuel (2015), «Abus de la SQ : les femmes brisent le silence», ICI Radio-Canada, reportage télévisuel de l'émission *Enquête*, 43 min. et 12 sec., [En ligne], [<https://ici.radio-canada.ca/tele/enquete/2015-2016/episodes/360817/femmes-autochtone-s-surete-du-quebec-sq>] (consulté le 25 septembre 2018).
- PAQUETTE, Michèle (2018), «Aki Odehi : la guérison par le territoire», dans *L'indice bohémien*, vol. 9, n° 9, juin, [En ligne], [<http://www.indicebohemien.org/articles/2018/05/aki-odehi-la-guerison-par-le-territoire>] (consulté le 28 août 2018).
- PERREAU, Julie (2015), «La violence intersectionnelle dans la pensée féministe autochtone contemporaine», *Recherches féministes*, vol. 28, n° 2, p. 33-52.

- PÉSÉMAPÉO-BORDELEAU, Virginia (2018), *Poésie en marche pour Sindy*, Rouyn-Noranda, Éditions du Quartz.
- RADIO-CANADA (2016), « Une quarantaine de policiers de Val-d'Or poursuivent Radio-Canada pour 2,3 millions de dollars », *Enquête*, 20 octobre, [En ligne] [<https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/809912/policiers-val-dor-poursuite-radio-canada>] (consulté le 10 octobre 2018).
- ROY, Dominique (2019), « Un cri du cœur tout en poésie : lecture du recueil *Poésie en marche pour Sindy* », *L'indice bohémien*, vol. 10, n° 5, février, [En ligne], [<http://www.indicebohemien.org/articles/2019/01/virginia-pesemapeo-bordeleau-la-voix-des-oubliees>] (consulté le 3 mars 2019).
- SPEAR, Wayne K. (1982), *Les Amérindiens et nous*, Télé-université, Université du Québec à Montréal, [En ligne], [[https://www.youtube.com/watch?v=y1qgtVw7kiU&feature=youtu.be&fbclid=IwAR08bgHr8e9ZN5GOgeLu6b\\_tZ1Bbg0RIkW6bJmMT4VZZZh0hvu5YluXSMn0](https://www.youtube.com/watch?v=y1qgtVw7kiU&feature=youtu.be&fbclid=IwAR08bgHr8e9ZN5GOgeLu6b_tZ1Bbg0RIkW6bJmMT4VZZZh0hvu5YluXSMn0)] (consulté le 16 janvier 2019).
- TUHIWAI SMITH, Linda ([1999] 2012), *Decolonizing methodologies*, 2<sup>e</sup> édition, Londres, Zed Books.
- WITTIG, Monique (1980), « La pensée straight », *Questions Féministes*, n° 7, p. 45-53.

## Notice biobibliographique

Ariane Turmel Chénard entame présentement une deuxième année de maîtrise en histoire de l'art à l'Université de Montréal. Ses recherches portent sur l'art contemporain autochtone en Abitibi en territoire Omàmiwininiwak (algonquin). Elle s'intéresse particulièrement au thème de la guérison en contexte autochtone.



---

## Techniques narratives employées dans le cinéma d'animation de Raoul Barré (1874-1932)

John Harbour  
*Université Laval*

Dans le film *Avengers: Age of Ultron* (2015), plus de 3000 plans contiennent de l'animation ou des effets visuels (Maurer, [s.d.]) Ces effets visuels proviennent de différents studios éparpillés à travers le monde, où plusieurs artistes s'affairent à délivrer une œuvre visuellement cohérente. La répartition des tâches remonte au taylorisme pendant la révolution industrielle. Dans le cinéma d'animation, cette façon de produire un film est associée aux studios Disney, qui engageait bon nombre d'artistes pour créer des métrages. Cependant, dès 1915, l'un des premiers à avoir organisé un studio de façon professionnelle et à avoir sorti le cinéma d'animation de son statut d'art artisanal est le québécois Raoul Barré. Il est majoritairement connu pour son apport technique au cinéma, mais son œuvre, variée, reste inexplorée. Dans le cadre de cet article, j'étudierai avec une approche intermédiaire les thèmes et les techniques narratives dans l'œuvre de Raoul Barré.

## Biographie

Raoul Barré est né en 1874 à Montréal. Il part étudier à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris en 1891. Pendant son séjour (1891-1898), il produit plusieurs caricatures, notamment pour la revue française *Le Sifflet*. Le 20 décembre 1902, Barré fait paraître dans *La Presse* l'une des premières, sinon la première bande dessinée québécoise sous le titre *Pour un dîner de Noël*. Dans cette œuvre graphique, Barré présente une famille de villageois tentant de capturer une oie pour le repas de Noël. Cette œuvre de Barré, bien avant que celui-ci produise ses films d'animation, laisse déjà entrevoir plusieurs caractéristiques qui sont propres à cet art cinématographique, tels que des poses dynamiques des personnages qui suggèrent le mouvement et un style graphique, les formes des personnages étant exagérées dans un style « cartoon » qui sera régulièrement utilisé dans le cinéma d'animation par d'autres animateurs et cinéastes.

En 1903, Barré se rend à New York pour continuer ses activités de caricaturiste, d'illustrateur, de bédéiste et de peintre. Pendant cette période, il produit, entre autres, la série de bandes dessinées *Les contes du Père Rhault* (1906-1909) pour le journal *La Patrie*, qui témoignent déjà de son intérêt pour les thèmes oniriques, puisqu'il reprend des contes célèbres et les adapte avec ses propres personnages. En 1914, il fonde un studio d'animation où il y réalise en 1915 une série de films appelée *Animated Grouch Chaser*, mélangeant prises de vue réelles et animation. Un personnage, désirant parfois fuir la réalité ou simplement se divertir, y lit une bande dessinée qui devient animée. Il réalise ensuite une série appelée *Phables* adaptée des bandes dessinées de T. E. Powers où chaque histoire est soutenue par une morale

humoristique. En 1919, il se dissocie de son studio, car il est en froid avec son associé. En 1926 et 1927, il produit l'animation de plusieurs court-métrages de la série *Felix the cat*, sous la réalisation d'Otto Messmer. En 1928, il revient au Québec pour enseigner l'animation dans une école d'art de Montréal. Il décède en 1932, laissant derrière lui plusieurs projets inachevés. Dans son œuvre, on constate une multitude de formes d'art utilisées pour véhiculer des nouvelles idées artistiques. Je crois non seulement que son approche intermédiaire a nourri ses différentes œuvres, mais que les thèmes et les techniques narratives qu'il a utilisés peuvent être étudiés dans le but d'approfondir les connaissances scientifiques du domaine de la littérature et du cinéma d'animation.

### Techniques narratives

Raoul Barré emploie plusieurs techniques de narration à des fins oniriques et surréalistes (Falardeau, 2006 : 35). L'une des techniques utilisées est de mettre en place plusieurs niveaux de récits. Cela permet d'amener l'auditoire dans un monde imaginaire, lequel justifie l'aspect loufoque des événements racontés. Comme l'explique Vincent Jouve dans son livre *Poétique du roman*, un récit peut en contenir plusieurs autres ([2010] 2013 : 27-28). Il en distingue deux types : les récits enchâssants et les récits enchâssés. Le film *Cartoons in a Hotel* (1915), réalisé par Barré, contient trois niveaux de récits (fig. 1). Le premier met en scène des personnages en prise de vue réelle (PVR) qui lisent une bande dessinée (récit enchâssant). Le second niveau se situe dans la bande dessinée qui est animée, où l'on voit un personnage qui raconte à des amis une expérience qu'il a vécue (récit enchâssé et

enchâssant). Le troisième niveau est cette même histoire racontée qui est visible à l'écran (récit enchâssé).

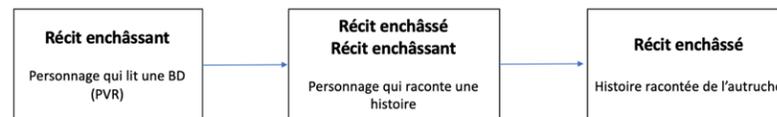


FIGURE 1  
SCHÉMA DE LA MISE EN ABYME DES RÉCITS DANS  
*CARTOONS IN A HOTEL* (1915)

Par cette épaisseur de récits et ces différentes couches narratives, Barré, d'une part, facilite la transition entre la prise de vue réelle et les séquences d'animation et, d'autre part, permet au spectateur ou à la spectatrice de pénétrer dans l'imaginaire des personnages animés en utilisant les transitions entre ces différents niveaux, de manière à évoquer le thème du rêve et de la fantaisie.

Un autre procédé narratif utilisé par Barré pour plonger le public dans un univers fantaisiste est la narration non fiable. Ce type de narration se définit comme « une narration qui dissimule de l'information au spectateur [ou à la spectatrice] » (Tapp, 2014 : 120). Dans le film *Twos But a Dream* réalisé par Barré en 1916, un personnage chauve tente de retrouver sa chevelure en appliquant une lotion sur son crâne. Un paysan y met le feu en prenant ses nouveaux cheveux pour du foin. Le personnage se réveille alors dans son lit et réalise qu'il rêvait. Cette simple information manquante au public rend le dénouement surprenant, mais vient

aussi expliquer la nature des événements étranges qui se sont produits précédemment, puisqu'il s'agissait au final d'un rêve. Ainsi, l'animation chez Barré est toujours utilisée dans le but de raconter des histoires et des blagues loufoques qui ne pourraient être racontées dans un autre médium que le cinéma d'animation.

D'autres techniques visuelles et scénaristiques telles que la métamorphose d'objets et les hallucinations sont utilisées par Barré pour amener les spectateurs et les spectatrices dans un monde fantaisiste.

### **L'importance du son**

Malgré sa filmographie constituée entièrement de films muets, il serait faux d'affirmer que le son n'a aucune importance pour Barré. En fait, on constate que ses films sont, d'une certaine manière, sonores. Son œuvre, ainsi que ses notes personnelles, sont truffées d'indications qui laissent savoir que Barré est un visionnaire dans l'utilisation du son, et que son œuvre ne se limite pas qu'à une dimension graphique ou visuelle. Pour illustrer l'avant-gardisme dont fait preuve Barré, Otto Messmer, créateur de *Felix the cat* et collègue de Raoul Barré, raconte qu'en 1914, lors d'un dîner organisé pour tous les gens du milieu de l'animation, Barré s'adressa à l'assemblée en prédisant que l'utilisation du son et de la couleur pour les films d'animation serait imminente (Martin *et al.*, 1976: 6).

La première dimension du travail de Barré sur le son se situe dans les dialogues entre les différents personnages, qui sont souvent présentés par des phylactères. Par exemple, dans le film *Cartoons in the Country* (1915), le dialogue tendu entre deux mouches qui

s'obstinent est représenté à l'écran par des phylactères. Ces représentations graphiques provenant directement de la bande dessinée (Noujeim, 2013 : 58) permettent une continuité dans le rythme du film qui, contrairement à un film en prise de vue réelle avec des intertitres, n'interrompt pas son cours. Bien que ces phylactères soient utilisés dans bon nombre de films de cette époque (comme la série des *Krazy Kat* ou *The Katzenjammer Kids*), l'utilisation qu'en fait Barré sort de l'ordinaire. En effet, il utilise cet élément de la bande dessinée et le juxtapose au langage cinématographique (le temps) en jouant avec son temps d'apparition à l'écran pour créer différents effets. Cela permet d'indiquer aux spectateurs et spectatrices la vitesse à laquelle les personnages prononcent leurs textes. De plus, le débit du texte suggère aussi l'émotion qui est véhiculée. Dans le cas des deux personnages s'obstinant mentionnés ci-haut, plus ils argumentent, plus le défilement des phylactères s'accélère, ce qui montre une réelle hargne entre les deux mouches et ajoute un dynamisme à la scène. Ainsi, Barré dépasse la simple utilisation de codes de la bande dessinée pour contourner les contraintes techniques du film d'animation. Il crée un nouveau langage en utilisant les forces de chacun des médiums que sont la bande dessinée et le cinéma.

Raoul Barré travaille aussi le son par le biais d'effets sonores. Dans une scène du film *Cartoons in a Seminary* (1915), un personnage tombe au sol. Barré met de l'avant la présence du son en utilisant deux effets (fig. 2), le premier étant des lignes représentant la secousse vécue par le personnage et le second, des indications sonores écrites (« BING », « BANG »). Le temps d'apparition à l'écran, comme mentionné précédemment, est important puisqu'il indique à l'auditoire la durée du son dans le film. Ainsi, le son indiqué de façon visuelle par les lignes et, simultanément, de façon

textuelle par les mots représentant des onomatopées, montre de façon claire la chute du personnage. Cette insistance est nécessaire pour la lecture de l'action, car contrairement à une bande dessinée qui se lit au rythme du lecteur, le temps de lecture d'une image dans un film est quant à lui imposé par le défilement de la pellicule (Roche, 2019 : 218).

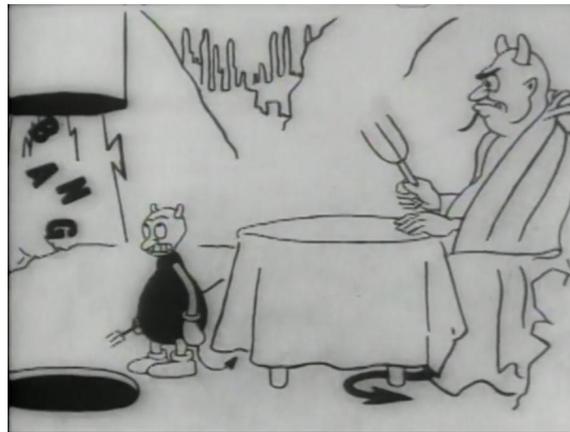


FIGURE 2  
ONOMATOPÉE DANS LE FILM  
*CARTOONS IN A SEMINARY* (1915),  
COLLECTION DE LA CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE

En conclusion, le milieu de la recherche a accordé peu d'intérêt ou d'importance à l'œuvre riche de Raoul Barré, autant en ce qui concerne ses bandes dessinées, ses caricatures, ses films et ses peintures que son approche intermédiaire. Il est important que l'œuvre de ce pionnier québécois du cinéma soit étudiée et mise en valeur par différents ouvrages et recherches. Heureusement, ce travail a déjà été amorcé par André Martin en 1976 avec son texte *Barré l'introuvable*, puis par Mira Falardeau en 2006, qui

consacre un chapitre entier à la carrière de Barré dans son livre *Histoire du cinéma d'animation au Québec*. Malheureusement, c'est bien peu pour rendre compte de l'immense travail que laisse Raoul Barré derrière lui. Je prépare actuellement un mémoire de maîtrise qui tentera de combler cette lacune de la recherche en mettant en lumière l'œuvre de Barré et en démontrant que l'alliage de différents médiums fut majeur dans son œuvre cinématographique, autant sur le plan de la représentation visuelle que dans l'utilisation de thématiques qui lui sont propres.

## Bibliographie

- BARRÉ, Raoul (1902), « Pour un diner de Noël », *La Presse*, 20 décembre, p. 18.
- BARRÉ, Raoul (1906-1909), « Les contes du Père Rhault », *La Patrie*.
- BARRÉ, Raoul (1915), *Cartoons in the Hotel*, Edison, 15 minutes, collection de la Cinémathèque québécoise.
- BARRÉ, Raoul (1915), *Cartoons in the Country*, Edison, 14 minutes, collection de la Cinémathèque québécoise.
- BARRÉ, Raoul (1915), *Cartoons in a Seminary*, Edison, 14 minutes, collection de la Cinémathèque québécoise.
- BARRÉ, Raoul (1916), *Twas But a Dream*, Hearst Vitagraph News Pictorial, 2 minutes, collection de la Cinémathèque québécoise.
- FALARDEAU, Mira (2006), *Histoire du cinéma d'animation au Québec*, Montréal, Éditions TYPO, coll. « Essais et Livres de Référence ».
- JOUBE, Vincent ([2010] 2013), *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus Lettres ».
- MARTIN, André et Louise BEAUDET (1976), *Barré l'introuvable*, Montréal, Cinémathèque québécoise.
- MAURER, Margaret (s.d.), « Avengers Producer says *Infinity War* is One Big CGI Scene », *Screen Rant*, [En ligne], [<https://www.screenrant.com/avengers-infinity-war-cgi-visual-effects-shots-producer/>] (consulté le 14 septembre 2019).
- NOUJEM, Dominique (2013), « Le cinéma d'animation : avènement d'une institution et naissance d'une industrie ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- ROCHE, David (2019), « L'adaptation "plan par plan" à l'épreuve de la "spécificité médiatique" », *Sin City* (Robert Rodriguez et Frank Miller, 2005) et *Watchmen* (Zack Snyder, 2009) », dans Évelyne DEPRÊTRE et German A. DUARTE, *Transmédiabilité, bande dessinée et adaptation*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Graphèmes », p. 209-232.
- TAPP, Ariane (2014), « La narration non fiable au cinéma ». Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval.

## Notice biobibliographique

John Harbour est actuellement étudiant à la maîtrise en littérature et arts de la scène et de l'écran, concentration cinéma, à l'Université Laval. Son mémoire portera sur la transmédiabilité et la transfictionnalité dans l'œuvre du pionnier québécois Raoul Barré. Ses intérêts de recherche se situent à la croisée des études littéraires et des études cinématographiques, tant en prise de vue réelle qu'en cinéma d'animation (animation 2D, 3D, *stop motion*, etc.).

Fenêtre sur cour :  
intrusion du regard étranger dans la maison  
dans *Une mère exceptionnelle*  
de Valérie Carreau

Rosemarie Savignac  
*Université du Québec à Montréal*

Catherine Nadeau-Lajoie, personnage principal du roman *Une mère exceptionnelle*<sup>1</sup> de Valérie Carreau, a tout pour être épanouie – un chic manoir à Saint-Constant, un mari sportif et travaillant, deux filles en bonne santé – jusqu’au jour où la mère au foyer commence à recevoir d’étranges lettres de sa voisine Madeleine. Le lectorat n’en connaît pas la teneur exacte, mais l’une de ces missives replonge la protagoniste dans le drame qui a secoué son existence un an plus tôt : son fils Philippe s’est noyé dans la piscine creusée de la cour arrière. Pourquoi cette voisine vient-elle bouleverser ainsi celle qui tente malgré tout d’être une mère exceptionnelle, une ménagère hors pair, une épouse exemplaire ? Dans une narration à rebours, Valérie Carreau raconte les événements à l’aide d’analepses, de la naissance de Philippe jusqu’au temps présent du récit, presque deux ans après la mort du garçon. Le contenu de la lettre ne sera révélé qu’à la toute fin du roman, dénouement fatal : Madeleine, paraplégique, rivée à sa fenêtre par une chaude journée de septembre, a vu le bambin tomber

---

1. Carreau, 2014. Dorénavant désigné à l’aide du sigle (*ME*), suivi du numéro de la page.

à l'eau et sa mère, longuement paralysée devant la catastrophe, intervenir beaucoup trop tard. Je propose d'utiliser l'herméneutique des espaces fictionnels de Benoit Doyon-Gosselin afin de mieux saisir la figure spatiale de la cour dans le roman *Une mère exceptionnelle*. Ce sera alors l'occasion d'interroger l'intrusion du regard de l'autre dans l'espace littéraire suburbain. Le voyeurisme et la surveillance entre voisins banlieusards ouvriront la réflexion sur l'émergence des sentiments de honte et de culpabilité chez le personnage féminin.

### L'herméneutique des espaces fictionnels

Dans un article paru dans *Voix et Images*, Benoit Doyon-Gosselin propose d'étudier la figure de la maison, à son avis prépondérante dans la littérature québécoise contemporaine, avec une approche qu'il appelle l'« herméneutique des espaces fictionnels » (2007 : 107). Cette méthodologie originale lie les trois notions centrales de l'herméneutique, soit la compréhension, l'explication et l'interprétation, à autant de concepts spatiaux, c'est-à-dire la figure spatiale, la configuration spatiale et la refiguration spatiale. L'articulation entre ces différents concepts s'effectue en trois temps.

La première étape consiste à comprendre les figures spatiales d'un récit donné. Pour ce faire, Doyon-Gosselin propose de brosser le tableau des relations mises en scène entre les personnages et le lieu analysé dans une œuvre littéraire. Il examine la description des lieux et leur fonction figurative d'illusion du réel. Puis, dans un deuxième temps, Doyon-Gosselin cherche à expliquer la configuration spatiale de l'œuvre afin d'analyser le tableau qu'il vient de peindre. Il interroge le texte : « deux lieux peuvent-ils

s'opposer? Plusieurs figures spatiales à première vue hétérogènes peuvent-elles posséder des fonctions complémentaires? Peut-on regrouper certaines figures dans des catégories plus vastes?» (2007 : 111) La réponse à ces différentes questions mène à la troisième et dernière étape : l'interprétation de la figure spatiale (ou ce que Doyon-Gosselin appelle aussi le « *travail d'appropriation de la configuration spatiale par le lecteur*<sup>2</sup> » [2007 : 111]). Il s'agit de faire opérer le sens abstrait d'un espace romanesque et de l'« intégr[er] par la suite dans un système de signes plus vastes » (2007 : 112). Grâce à l'analyse herméneutique des topoï fictionnels, le lectorat s'élève à une compréhension nouvelle de l'œuvre et « arriv[e] à comprendre un sens qui n'était pas apparent à première vue » (2007 : 110).

Cette herméneutique des espaces fictionnels se veut une grille d'analyse générale et malléable à poser sur une œuvre spécifique, ce que je me propose maintenant de faire avec *Une mère exceptionnelle*.

### Comprendre la figure spatiale : *Home sweet home*

*Une mère exceptionnelle* se déroule en grande partie dans une maison unifamiliale dans une banlieue chic de la Rive-Sud de Montréal. Le *home*, le « chez-soi », est une notion éminemment complexe que même la langue française peine à exprimer. On peut cependant simplement la résumer selon l'adage anglais bien connu : « *home is more than bricks and mortar – it is where the heart is*<sup>3</sup> » (Saunders et Williams, 1988 : 82). Le chez-soi, plus que de la

2. L'auteur souligne.

3. Adage que Françoise Bulman traduit par « là où est le cœur, là est le foyer » (1998 : 114).

brique et du ciment, est donc avant tout un sentiment : il concerne l'enracinement et l'appartenance au monde. Il a également à voir avec la temporalité et la durée selon Michel Nareau (2012 : 155-156), puisqu'il relève d'une expérience de continuité dans la transmission et l'héritage des pratiques. La psychosociologue Perla Serfaty-Garzon a, par ailleurs, observé comment le sentiment de sécurité est essentiel à la fondation du chez-soi : peu importe ses dimensions ou sa situation géographique, le foyer doit assurer une sécurité matérielle et une stabilité temporelle, c'est-à-dire une routine, un quotidien. C'est ainsi qu'il parvient à remplir, pour ses habitants, les fonctions d'abri physique et psychologique vis-à-vis du monde extérieur (Serfaty-Garzon, 1999).

Attardons-nous aux premières descriptions que l'on fait de la maison dans le roman de Valérie Carreau. Celles-ci répondent aux critères fondamentaux du chez-soi : la cuisine, que les biscuits embaument, a été refaite à neuf pour en faciliter l'usage et améliorer la commodité. Dans la cage d'escalier ont été disposées une dizaine de photos de famille : on comprend ainsi toute l'importance de l'héritage et la transmission de valeurs générationnelle au sein de la famille Nadeau-Lajoie. Le sous-sol est décrit comme un véritable terrain de jeu pour le mari de Catherine : avec cinéma maison, table de billard, cellier à vin, salle d'entraînement. On retrouve également une longue description de la cour arrière :

La cour arrière reste sans contredit l'endroit le plus accueillant de la maison. Les deux grandes portes françaises de la salle à manger s'ouvrent sur une terrasse en pierres naturelles grises sur laquelle les propriétaires ont installé une longue table à dîner et des chaises en osier. Une pergola est tissée de vigne et de clématites à fleurs mauves. Plus loin, à droite, une piscine est creusée dans la pierre. Autour, quatre chaises longues et deux tables à

café attendent qu'on vienne se reposer après la baignade. Au fond du terrain, Catherine et David ont construit une aire de jeu avec glissades et balançoires pour les enfants. [...] Sous [l]es branches tombantes [d'un saule pleureur], [Catherine] aime s'asseoir avec son café au lait et sa liste d'épicerie, quand les enfants s'amuse. Elle en profite aussi pour éplucher les légumes en prévision du souper, planifier le prochain voyage à la mer ou plier du linge tout juste lavé. Catherine aime quand l'odeur de la lessive propre se mélange à celle de l'air frais (*ME*: 30-31).

De cette description émane un sentiment de confort et de bonheur. L'amour d'une mère qui prend soin de sa famille transparait dans ces quelques gestes, dans ces quelques images. Il s'agit là assurément de l'espace heureux qu'étudiait Gaston Bachelard (1961) dans *La poétique de l'espace*: le nid, métaphore anthropomorphique des figures de l'attachement, traduit la première expérience du bonheur d'être au monde.

Pourtant, la cour arrière d'une maison de banlieue est un espace intrinsèquement hybride. C'est l'extension de la maison (comme les portes françaises de Catherine s'ouvrent sur la terrasse, prolongeant ainsi la salle à manger vers l'extérieur) et donc de la propriété privée: ce terrain m'appartient, et les intrus n'y sont pas les bienvenus. La cour se présente aussi comme un lieu public puisque les voisins, dans une proximité spatiale indéniable, peuvent voir et entendre leur entourage, même sentir l'odeur de la lessive dans le jardin d'à côté.

C'est cette ambivalence inhérente à la cour arrière, entre le privé et le public, entre l'intérieur et l'extérieur, que met au grand jour la voisine de Catherine quand elle commence à envoyer des lettres à la mère de famille. Alors que la mère au foyer se croyait

protégée du monde extérieur dans sa cour arrière, Madeleine admet observer chacun de ses mouvements. Dans ses missives, elle note comment Catherine lave les fenêtres de sa maison, elle remarque sa nouvelle coupe de cheveux d'aussi loin que le deuxième étage de la demeure voisine. Peu à peu, ce qui était un foyer reposant, réconfortant, l'endroit le plus accueillant du domicile, devient le lieu d'une surveillance constante :

Aujourd'hui encore, le souvenir de son commentaire au sujet de sa nouvelle mise en plis la bouleverse autant. Si Madeleine avait pris soin de noter des détails aussi précis que la taille de ses rosiers ou sa coupe de cheveux, quoi d'autres avait-elle pu remarquer en regardant chez elle? Aujourd'hui, ce n'est plus un secret, bien sûr. Catherine est au courant de ce que Madeleine, perchée à sa fenêtre, a vu en l'espionnant (*ME*: 134-135).

Le chez-soi abrite *physiquement* les occupants : il les protège contre les intempéries, la pluie et le froid. Il devrait également protéger *psychologiquement*, c'est-à-dire assurer un sentiment de sécurité et de paix pour les résidents, être un refuge à la surveillance inhérente au mode de vie contemporain. Toutefois, pour Catherine Nadeau-Lajoie, le sentiment de surveillance s'infiltré jusque dans le cœur de sa maison, jusqu'à son plus grand secret, celui de la mort de son fils.

### **Expliquer la configuration spatiale : voir et être vue**

On peut ainsi comprendre la cour arrière de banlieue comme un lieu dialectique de juxtaposition de l'intérieur et de l'extérieur. C'est un espace « frontière » tout à la fois fermé et ouvert, espace du dedans et du dehors. Cette dialectique, ce constant va-et-vient entre un pôle et l'autre, n'opère que grâce au regard : autant les

voisins peuvent nous espionner, autant nous pouvons surveiller notre entourage.

La courtoisie est somme toute possible dans le voisinage: on peut très bien choisir de détourner la tête pour préserver les apparences et la dignité de son entourage, comme la première fois que Catherine et Madeleine se sont rencontrées. Maurice, le gendre de Madeleine, conduisait avec difficulté le fauteuil roulant de sa belle-mère pour la guider jusqu'à leur demeure alors que la jeune femme sortait au même moment de sa voiture avec son fils Philippe qui vagissait bruyamment:

Les roues avançaient avec peine sur le pavé de la cour d'entrée, et le pauvre [Maurice] paraissait à la fois nerveux et gêné en raison de la résistance qu'opposait le fauteuil de sa belle-mère. Catherine [...] se souvient d'avoir pris soin de détourner la tête pour ne pas embarrasser davantage ses voisins. Elle avait aussi baissé les yeux, honteuse de ne pas être en mesure de maîtriser ce bébé grouillant de colère. [...] Catherine espère que, ce jour-là, la vieille femme avait eu, elle aussi, la délicatesse de regarder ailleurs (*ME*: 55).

Parce que si Madeleine n'avait pas eu la délicatesse de détourner le regard (comme elle le ferait dans le futur, durant une chaude journée de septembre), elle aurait commis une faute grave d'incivilité entre voisins banlieusards. Maurice Émond, qui s'est longuement intéressé au symbolisme du regard, écrit: « Le regard des autres réduit le personnage au rang d'objet, le dépossède, l'humilie; la présence de ce regard inspire la honte et la culpabilité » (1984: 272). La jeune mère devrait plutôt être *exceptionnelle*: elle devrait être capable de contrôler un nourrisson, elle devrait être au-dessus de l'inacceptable et de l'inadéquat. C'est lorsque sa voisine la fixe

que les sentiments de honte et de culpabilité, comme les décrit Émond, deviennent accablants.

La maîtresse de maison fait alors tout pour échapper à ce type de situation honteuse. Elle se surpasse dans le ménage, dans la préparation des repas, dans l'éducation de ses enfants. Elle a d'ailleurs interrompu sa carrière de journaliste pour se consacrer uniquement à sa famille et son foyer, contrairement à bien des mères qui mènent de front leurs projets professionnels et leur vie familiale :

Catherine trouvait inacceptables les libertés prises par celles qui, au travail, arrivaient en retard, s'absentaient plus souvent, devaient partir plus tôt. Celles qui, à la maison, le soir, préparaient à la course, des légumes bouillis dépourvus d'assaisonnement. [...] Qui n'époussetaient jamais les lattes des persiennes. Celles qui ne changeaient les draps de lit qu'une fois par mois. Qui ne supervisaient pas le brossage de dents des enfants. Qui avaient sous les yeux de gros cernes. Et qui, par conséquent, paraissaient moches sur les portraits de famille (*ME*: 70-71).

Les yeux de Catherine se posent ici sur les peccadilles, les fautes de la vie courante, la poussière et les mauvais plis. Elle va jusqu'à observer le corps de ces autres mères « indignes », leur visage fatigué qui paraît mal sur les photographies, les dents cariées de leur progéniture. C'est un regard que la protagoniste de Carreau semble également avoir intériorisé : elle-même s'astreint à des séances quotidiennes d'entraînement, à des visites régulières chez la coiffeuse et l'esthéticienne, elle suit les tendances mode et décoration dictées par les magazines, elle n'aime pas voir son reflet au lever du lit avant d'avoir pris le temps de se maquiller. Elle se conforme elle-même à une pression des apparences dans l'intimité

de sa demeure, dans l'intimité de sa chambre à coucher, où son propre regard dans le miroir la surveille constamment.

Dans sa frénésie ménagère, à laver, à astiquer, à polir toutes les surfaces, Catherine transforme son domicile en palais de glaces pour combler les attentes, pour être plus blanche que neige, et c'est le même dévouement qu'elle met à son apparence. Son corps et sa maison ne font plus qu'un. Pendant la fête d'anniversaire de sa fille aînée, Catherine pense qu'elle

devra sauter sa séance d'entraînement quotidienne, ce qui la déçoit beaucoup. Elle se déculpabilise toutefois à l'idée qu'elle brûlera quand même un peu d'énergie en s'agenouillant sur le plancher pour le frotter, à l'aide d'une brosse rude, afin de faire disparaître les salissures de crème à gâteau déjà incrustées entre les lattes du bois clair (*ME*: 89).

La lutte acharnée contre la saleté et contre la dégradation du corps est la même pour Catherine, l'une encourageant l'autre, l'une étant aussi vaine et éternelle que l'autre. En plus du verbe « déculpabiliser » qui marque bien le fardeau, la faute que ressent la mère de famille quand elle est dans l'impossibilité d'accomplir sa séance d'exercice, l'idée qui lui vient à l'esprit en pleines festivités, celle de s'agenouiller pour mieux laver, pour mieux brûler les calories, symbolise bien dans l'espace physique la pression de la performance sous laquelle croule Catherine, à laquelle elle se plie.

### **Interpréter la refiguration spatiale : le tribunal**

Le roman commence un an après le drame de la piscine, alors que Catherine et son mari cherchent à tout prix à vendre leur manoir de Saint-Constant. Comme mentionné dès l'introduction

de cet article, le lectorat ne sait pas, jusqu'à la toute fin du roman, ce qu'a vu Madeleine en espionnant sa voisine, bien que la narration fournisse quelques indices. Une sorte de suspense psychologique supporte le récit et tend vers la découverte finale, celle de la terrible déconfiture d'une mère supposément exceptionnelle.

Parce que Catherine est tout le contraire d'une mère extraordinaire : si elle cuisine des macarons et des casseroles de poisson pour sa famille ; si elle s'astreint à maintenir une apparence physique parfaite ; si elle joue le rôle de la ménagère dévouée, elle a tout de même laissé son enfant se noyer sans intervenir. Le regard s'inverse alors : Catherine n'est plus celle qui regarde et juge les autres femmes et son propre reflet dans le miroir, c'est le regard de Madeleine qui l'examine, qui est le témoin de sa faute tragique et qui accuse. Le regard surplombant de sa voisine perchée à sa fenêtre du deuxième étage – l'élévation étant alors spatiale et morale – devient accusateur.

La cour arrière de la maison banlieusarde peut être lue alors comme la cour du tribunal dans la perspective de Maurice Émond :

Un tel regard accuse d'avance, annonce la faute et le crime. Les témoins sont en place ; il ne reste plus qu'à accomplir les gestes coupables déjà prévus. La culpabilité naît avant le crime, est à l'origine même du crime. Les gestes interdits ne sont plus que des aboutissements nécessaires, conditionnés par un regard qui a faussé à sa source le sentiment même de la culpabilité. La faute n'est plus dans le crime, mais dans le scandale [...] La honte naît du regard même d'autrui (1984 : 277).

Le scandale en banlieue éclate lorsque s'étale devant le public du voisinage le drame intime, devant témoins et jury. Alors que le chez-soi est censé protéger les individus, cacher les hontes, les

fautes et les secrets, la cour devient la scène du crime et l'espace de condamnation. Comme les autres femmes ne pouvaient échapper au regard condescendant de Catherine qui, elle, avait tout sacrifié pour parvenir à son statut de femme d'exception, la mère au foyer ne peut maintenant plus échapper au regard supérieur de Madeleine – du moins, jusqu'à la vente de la maison.

C'est donc au lectorat de reconfigurer l'espace banlieusard suite à la découverte du contenu de la lettre incriminante. Dans la narration à rebours des événements chronologiques du récit, c'est aux lecteurs et aux lectrices que revient l'action de réinterpréter la dialectique du regard dans la cour banlieusarde. Cette réinterprétation prend une tournure soudainement funeste : ce que je n'ai pas encore spécifié, c'est qu'à l'ouverture du roman, plus d'un an après la mort du bambin, Catherine est de nouveau enceinte. Alors que la fin du récit nous apprend la fatale inertie de la jeune mère, on se demande si l'enfant à naître n'a pas également à craindre pour sa vie.

Même si la narration de Valérie Carreau procède par flux de conscience, et même si le lectorat est immergé dans les pensées de la protagoniste, une voix omnisciente se fait parfois entendre entre les impressions et les affects du personnage principal. Par moments, cette voix souligne les omissions de Catherine, la façon dont elle a refoulé des événements antérieurs, comment elle les a remis en scène à sa manière, des souvenirs gênants ou honteux. Au fil de la lecture, Catherine devient peu à peu un personnage inquiétant, qui oublie, qui efface sa mémoire et la réorganise à son gré. La voilà devenue *suspecte*, elle inspire la méfiance en plus d'être soupçonnée du pire. La majorité des souvenirs étouffés

concerne Philippe, par exemple lors de la narration de la première échographie de Catherine pour son fils :

Catherine ne se rappelle plus le gouffre immense qui l'avait aspirée, au moment où le radiologiste avait posé la sonde sur son ventre. [...] Catherine s'était sentie faiblir. « Celui-là, où est-ce que je vais le mettre ? » avait-elle murmuré, entre deux sanglots. Catherine n'arrive pas à se souvenir du sentiment d'impuissance qui l'avait alors tant déstabilisée (*ME*: 150).

Le personnage féminin ne se souvient pas de sa faiblesse, de sa fragilité face aux responsabilités de la maternité. Ses souvenirs sont altérés, confus, comme l'est d'ailleurs la temporalité dans le roman. La répétition des tâches ménagères et des activités du *care*<sup>4</sup> – pratiquement les seules actions du récit – crée une confusion temporelle : tous les jours, toutes les semaines, tous les mois semblent identiques. La routine est réglée au quart de tour ; les heures auxquelles sont effectuées certaines obligations, le rythme auquel il faut prendre les rendez-vous, le menu familial rigoureux selon les jours de la semaine. Seul l'incident tragique agit comme un repère mortifère dans l'existence de Catherine.

Puis, comme si rien de la catastrophe ne s'était produit, Catherine déménage dans une autre maison où elle élèvera un

---

4. Les activités du *care*, qu'on peut traduire en français par « soin » ou « sollicitude », renvoient aux tâches et aux actions posés par des personnes qui s'occupent d'autres personnes, qui s'en soucient et veillent au fonctionnement de leur monde, comme l'entend Joan Tronto dans l'ouvrage *Un monde vulnérable. Pour une politique du care* : « Ce monde comprend nos corps, nous-mêmes et notre environnement, tous éléments complexes que nous cherchons à relier en un réseau complexe, en soutien à la vie » (2009 : 143). Les activités du *care* peuvent donc inclure des actions aussi diversifiées que distribuer de la nourriture à des sans-abris, prodiguer des médicaments à un malade, nettoyer une maison, réparer des objets ou encore élever des enfants comme le fait la protagoniste de Valérie Carreau.

autre fils. Aujourd'hui, saura-t-elle où mettre ce nouvel enfant? Rien n'est moins sûr. Dans une demeure tout aussi grande et moderne que la première, Catherine reconduit le même mode de vie, faisant difficilement taire en elle les angoisses antérieures. Elle polit autant de surfaces réfléchissantes qu'il y a d'électroménagers en acier inoxydable pour mieux s'observer, mieux s'épier. La répétition aliénante laisse présager que la mort et le drame ne sont pas bien loin. Par contre, dans ce nouvel environnement, dans une nouvelle cour (sans piscine cette fois-ci), Catherine n'a plus à craindre les regards accusateurs de sa voisine Madeleine: elle peut redevenir une mère exceptionnelle, innocente tant qu'on ne la voit pas agir.

À l'aide de l'herméneutique des espaces fictionnels de Benoit Doyon-Gosselin, j'ai tenté de cerner la figure spatiale de la cour banlieusarde en trois temps dans l'univers littéraire de Valérie Carreau: tout d'abord, la cour est décrite comme l'endroit le plus accueillant de la maison, le chez-soi idéal pour la famille Nadeau-Lajoie. Puis, en s'intéressant aux fonctions complémentaires et paradoxales de la figure de la cour, on comprend qu'il s'agit d'un lieu intrinsèquement hybride, entre le public et le privé, entre l'intérieur et l'extérieur. La protagoniste saisit que si elle peut voir et juger depuis son domicile privé, elle peut, elle aussi, être épiée depuis son jardin comme sur la place publique. La dialectique aliénante de ce lieu s'instaure par le regard: voir et être vue. Finalement, grâce à l'interprétation de la figure spatiale, un nouveau sens abstrait se dévoile dans le dénouement du récit: la cour, décrite comme une oasis, espace foncièrement complexe, se révèle être tout à la fois le lieu du drame intime et le lieu de la condamnation sociale. La mise en récit de la pression de la performance que subissent certaines mères est réaliste et efficace. Le

*home* n'a plus rien de rassurant et de réconfortant pour la femme écrasée par le poids des tâches du *care* : la maison est plutôt le noyau dur de la culpabilité et du mensonge, mensonge maintenu par une narration suspecte et antichronologique. Alors qu'elle a échappé à la véritable justice, sous prétexte de son titre de « mère exceptionnelle », Catherine est humiliée et rendue coupable par le regard de sa voisine. Le roman de Carreau nous laisse sur une note tragique dans ce manoir banlieusard, sous-entendant que la répétition du quotidien et des tâches domestiques pourrait bien mener à la répétition de la tragédie.

## Bibliographie

- BACHELARD, Gaston (1961), *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France.
- BULMAN, François (1998), *Dictionnaire des proverbes anglais-français, français-anglais*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval.
- CARREAU, Valérie (2014), *Une mère exceptionnelle*, Montréal, Marchand de feuilles.
- DOYON-GOSSELIN, Benoit (2007), « Les figures spatiales dans *L'île de la Merci* d'Élise Turcotte ou lamaison de l'emprisonnement », *Voix et Images*, vol. 32, n° 3, printemps, p. 107-123.
- ÉMOND, Maurice (1984), *La femme à la fenêtre. L'univers symbolique d'Anne Hébert dans Les Chambres de bois, Kamouraska et Les Enfants du sabbat*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des Lettres québécoises ».
- NARREAU, Michel (2012), *Double jeu : baseball et littérature américaine*, Montréal, Le Quartanier.
- SAUNDERS, Peter et Peter WILLIAMS (1988), « The Constitution of the Home: Towards a Research Agenda », *Housing Studies*, vol. 3, n° 2, p. 82.
- SERFATY-GARZON, Perla (1999), *Psychologie de la maison. Une archéologie de l'intimité*, Montréal, Éditions du Méridien et Éditions Cursus universitaire.
- TRONTO, Joan (2009), *Un monde vulnérable. Pour une politique du care*, Paris, La Découverte.

## Notice biobibliographique

Rosemarie Savignac est doctorante en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal sous la direction de Lori Saint-Martin. Inscrite à la concentration en études féministes, elle se spécialise en littérature de l'extrême contemporain. Elle travaille présentement à une thèse portant sur les enjeux esthétiques et sociopolitiques de la figure de la maison pavillonnaire dans l'imaginaire banlieusard québécois.

---

## Écriture post-mémorielle : quand la fiction s'élabore à partir des traces d'un passé disparu

Sophie Marcotte

*Université de Montréal*

Par définition, la mémoire est « la faculté de conserver et de rappeler des états de conscience passés et ce qui s'y trouve associé : l'esprit, en tant qu'il garde le souvenir du passé » (*Le Petit Robert*, 2012 : 1569). Ainsi, la définition traditionnelle s'inscrit dans un rapport de médiation par le souvenir, élément essentiel de la conscience pour retracer le récit du passé. C'est précisément en contrepoint de cette vision traditionnelle que s'inscrit Marianne Hirsch lorsqu'elle crée l'expression « post-mémoire<sup>1</sup> », une mémoire de laquelle le souvenir s'absente. Cette notion est au cœur de la réflexion que je développerai dans mon projet de mémoire en recherche-crédation. Utilisée principalement pour réfléchir l'histoire monumentale, la post-mémoire s'applique, selon moi, à la sphère de l'intime, du familial. Comme la notion approche le traumatisme historique en tant que césure dans le cours de l'Histoire, il devient possible de rapprocher le traumatisme intime de la post-mémoire, puisqu'on peut également le considérer comme une fracture dans l'histoire personnelle d'un sujet.

---

1. Hirsch, 2012. Dorénavant désigné par le sigle (GP), suivi du numéro de la page.

## La post-mémoire : imaginer ses souvenirs

La définition plus complète de la post-mémoire est la suivante :

« Postmemory » describes the relationship that the « generation after » bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before - to experiences they « remember » only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively, as to seem to constitute memories in their own right. Postmemory's connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection, and creation. [...] These events happened in the past, but their effects continue into the present. This is, I believe, the structure of post-memory and the process of its generation<sup>2</sup> (*GP*: 5).

Je vais relever quelques points fondamentaux de cette définition condensée par Marianne Hirsch, la première chercheuse à utiliser ce terme. D'abord, les gens qui font l'expérience de cette mémoire n'ont, en fait, pas vécu le traumatisme initial. Ils n'en ont soit aucun souvenir, soit ils étaient absents lors de l'événement. La post-mémoire est plutôt ravivée par les objets, les histoires, les récits : en somme, par la projection imaginaire. L'investissement créatif et la mise en récit sont importants dès le début de la construction post-mémorielle, ce qui explique l'appellation « post », soit une mémoire indirecte qui arrive *après* la génération directement touchée par les événements traumatiques. Hirsch insiste sur la

---

2. « La post-mémoire décrit la relation qu'entretient la "génération d'après" avec le traumatisme personnel, collectif ou culturel de ceux qui l'ont précédée – avec les expériences dont ils se "souviennent" seulement par l'entremise d'histoires, d'images ou de comportements appris en grandissant. Mais ces expériences leur ont été transmises si profondément qu'elles semblent constituer des souvenirs qui leur sont propres. La relation que la post-mémoire entretient avec le passé n'est donc pas médiée par le souvenir, mais par l'imagination, la projection et la création. [...] Ces événements ont eu lieu dans le passé, mais leur effet se poursuit dans le présent. » (Je traduis.)

continuation des effets de ces événements dans le présent, puisque c'est par la charge d'affects et d'imagination qu'ils continuent d'exister au-delà de la génération touchée :

[I]t is this presence of embodied and affective experience in the process of transmission that is best described by the notion of memory as opposed to history. Memory signals an affective link to the past – a sense, precisely, of a *material living connection* – and it is powerfully mediated by technologies like literature, photography and testimony<sup>3</sup> (*GP*: 33).

Pourquoi la littérature, la photographie ou le témoignage permettent-ils de restaurer efficacement ce lien affectif avec le passé? Les arts, en tant que plaque tournante du sensible, occupent un rôle déterminant dans la mise en récit de l'indicible, puisqu'ils permettent la médiation de la projection imaginaire. Les photos, les récits et le témoignage sont ancrés dans le réel. Les arts dépassent les éléments factuels pour laisser place à l'interprétation des récits transmis d'une génération à l'autre, ce qui relève de la projection. Lorsque Hirsch parle de « *material living connection* » comme d'une mémoire sensible en puissance, elle souligne l'importance du corps pour la transmission des affects: « *the postmemorial viewers do more than listen to the witness, they “watch” the image with her and thus they can relive in the very sensations of the body, that fateful walk in the snow*<sup>4</sup> » (*GP*: 112). L'inscription dans le corps

3. « C'est l'expérience affective incarnée qui décrit le mieux la notion de mémoire par rapport à la notion d'histoire dans le procédé de transmission. La mémoire désigne un lien affectif au passé – une sensation, précisément, d'une *connexion matérielle vivante* – et elle est médiée avec force par les technologies comme la littérature, la photographie et le témoignage. » (Je souligne et je traduis.)

4. « Les spectateurs de la post-mémoire ne font pas qu'écouter le témoin: ils “regardent” l'image avec lui et, ainsi, *ils peuvent revivre, dans les sensations mêmes du corps*, cette fatidique marche dans la neige. » (Je souligne et je traduis.)

de l'expérience et la projection de l'expérience par l'imagination occupent un rôle fondamental dans le processus post-mémoriel, puisqu'ils permettent de créer un récit qui perdure au-delà de la génération ayant vécu directement les événements traumatiques.

Pour la partie création de mon mémoire, le récit prend le corps de la narratrice comme véhicule des affects : le voyage de la mémoire s'effectue par les sensations du corps. Celles-ci sont accentuées si la mémoire est indirecte : les sensations, attribuables à l'imagination, sont tout ce qui perdure dans le présent. Dans la création, il est question d'une jeune femme qui tente de retrouver les souvenirs de sa mère décédée d'un cancer alors que la protagoniste n'était qu'une enfant. Le manque lié au traumatisme de l'absence se traduit par un désir sexuel inassouvi, une soif permanente des corps. Les condoms usés au bout du lit deviennent le symbole d'un inachèvement, d'une transmission avortée. Ils sont également la représentation d'une maternité qui n'a pas su aller au bout de la création, qui n'a rien su léguer. De plus, le personnage est hypocondriaque et demeure persuadé d'être destiné à une mort précoce, à l'instar de sa mère. Il y a donc transmission d'un legs traumatique. La recherche du souvenir passe, dans le texte, par la métaphore de la course à pied : la protagoniste s'entraîne, comme sa mère, pour le marathon. Les craques des pavés deviennent alors la carte routière secrète d'une fille vers sa mère. Lors des épisodes de course, le lecteur peut s'imaginer que le corps de la mère se fond sur le corps de la fille et que soudainement, elles ne sont plus qu'une seule et même personne, puisque leurs souvenirs se construisent à partir du même trajet. La route devient une forme d'objet qui permet un retour dans le passé.

Hirsch accorde une importance particulière aux objets qu'elle interprète comme des traces d'un passé disparu. Jan Assmann parle de « mich-Gedächtnis » (*GP*: 211), traduit littéralement par le moi-mémoire, ou le moi-souvenir, une mémoire involontaire se dégageant à la vue d'objets sur lesquels on projette un souvenir. L'exemple le plus connu en littérature serait l'épisode de la madeleine dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. La mémoire fondée sur la projection imaginaire est essentielle à la post-mémoire parce que les objets représentent les traces d'un passé que le sujet n'a pas connu. Il s'agit alors d'une preuve sur laquelle s'appuient les récits qu'ils ont intégrés : « [T]hough objects and places do not themselves carry qualities of past lives, they do hold whatever we ourselves project onto them or invest them with<sup>5</sup> » (*GP*: 211). La mise en récit de la post-mémoire repose sur cette projection, puisqu'elle n'est vécue qu'à travers la charge émotive indirecte, à travers les artefacts et les souvenirs laissés derrière par d'autres, d'où l'importance des photos : « The photo – even the fictional photo – has, as Barthes would say, evidential force. It thus illustrates the integral link photographs provide for the second generation, those who in their desire for memory and knowledge are left to track the traces of what was there and no longer is<sup>6</sup> » (*GP*: 110).

---

5. « Bien que les objets et les lieux ne portent pas en eux-mêmes les qualités de leurs vies passées, ils portent bien ce que nous projetons sur eux et le sens que nous leur conférons » (Je traduis.).

6. « La photo – même la photo fictionnelle – est dotée de ce que Barthes nomme une force de preuve. Cela illustre les liens que la photographie permet de tracer pour la seconde génération, ceux qui, dans leur quête de mémoire et de connaissance, sont laissés seulement avec les traces de ce qui était et qui n'est plus. » (Je traduis.)

## La post-mémoire et les récits de survivance

Christiane Kègle, dans *Les récits de survivance : modalités génériques et structures d'adaptation au réel*, propose une définition qui permet d'éclairer les liens entre la survivance et la post-mémoire :

[I]ls correspondent à des productions narratives ayant une fonction testimoniale et des résonances identitaires liées à l'épreuve de la perte. Ces récits font appel au travail de la mémoire afin de reconstruire, en s'appuyant sur l'expérience du temps, ce qui a été perdu, déposé sous forme de traces dans le langage. Ils cherchent à édifier des passerelles entre le présent et un passé plus ou moins lointain. Ils s'enracinent dans le vécu expérimentiel ou sensoriel d'un sujet récitant, puisent leurs matériaux dans le legs des morts (2007 : 3).

On retrouve le désir du sujet de reconstruire un passé qui lui est perdu, la douleur liée à la perte, l'importance des témoignages : je pense même qu'on pourrait extrapoler la définition à l'importance des artefacts pour reconstituer ce passé perdu. Le vécu expérimentiel ou sensoriel est encore au centre des préoccupations, ce qui ramène aussi l'imagination au cœur de la problématique.

L'utilisation de l'imagination dans une œuvre créative post-mémorielle vise à ancrer un sujet dans le symbolique, un symbolique indissociable de son époque sociohistorique. Cette mise en récit permet « une “re-possession de soi par la maîtrise du discours sur soi” » (Lemieux, 2007 : 228). L'écriture des récits de survivance, comme ceux de la post-mémoire, permet une réappropriation du passé comme de la douleur du présent. Cette réappropriation passe également, je soupçonne, par un réinvestissement de l'identité du sujet. Je crois que c'est ce qui pourrait permettre de combler une part du vide ressenti par le sujet. Raymond Lemieux, dans un

chapitre du collectif *Récits de survivance: modalités génériques et structures adaptatives du réel*, avance que cette repossesion de soi « se vérifie d'ailleurs non seulement dans l'expérience des tragédies collectives [comme ce qu'avait étudié Hirsch] mais dans celle que chacun est appelé à vivre quand il perd un proche » (207 : 228), donc dans les traumatismes familiaux plus intimes.

Laurence Boudreault décrit l'importance de la charge affective de l'imagination dans le processus mémoriel et son rôle dans cette repossesion de soi :

Parce que l'imagination fait vivre par procuration, et qu'elle fait ainsi comprendre, elle s'avère être une mémoire en puissance. [...] Ce qui se perd en expérience directe est compensé par l'imaginaire, qui, sans signer définitivement la transcendance du trauma, constitue du moins une étape vers la reconquête de soi (2007 : 126).

Or ce qui se perd en expérience directe dans l'écriture de la post-mémoire, c'est l'expérience directe de l'événement. L'imaginaire prend une place déterminante dans le processus, puisque tout est à reconstruire. Cela revient à ce que disait Assmann soit « the memory boom reflects a general desire to reclaim the past as an indispensable part of the present<sup>7</sup> » (*GP*: 34). C'est là que s'impose la repossesion de soi ou la reconquête de soi : en maîtrisant un discours sur le passé qu'on porte encore en soi.

---

7. « L'accroissance de l'intérêt pour la mémoire reflète un désir général de se réappropriier le passé comme étant une part indispensable du présent. » (Je traduis.)

## L'événement traumatique et la résilience

Qu'est-ce qui crée ce besoin de se réapproprier un épisode du passé? Il faut nécessairement qu'une part de mémoire soit perdue, qu'elle nous ait échappé, qu'il y ait eu un bouleversement lié à un événement. Dans la théorie post-mémorielle de Hirsch, la douleur psychique qui passe du passé au futur est fortement ancrée dans le sentiment de perte, dans la disparition, dans l'oubli. Claude Romano définit l'événement : « il s'agit d'un changement qui survient, il advient de quelque chose. Plus encore, l'événement est assigné : il advient quelque chose à quelqu'un – c'est dire que l'événement est *porteur de sens* pour un advenant, le sujet à qui peut arriver cette chose » (cité par Audet, 2011 : 39). Et c'est justement ce sens-là, perdu, qu'il s'agit de retrouver pour la génération post-mémorielle. En mettant l'événement en récit par l'entremise de l'imaginaire, le sujet réussit à l'inscrire dans un univers symbolique, et donc à faire sens de certains événements. Autre fait intéressant : l'événement agit comme une césure dans le cours des choses. Comme l'ajoute René Audet, l'événement « bouleverse les possibles : l'événement n'est rien d'autre que cette reconfiguration impersonnelle de mes possibles et du monde qui advient en un fait et par laquelle il ouvre une faille dans ma propre aventure » (2011 : 39). À cet égard, l'événement historique est similaire au trauma familial.

J'en arrive donc à la résilience, élément clé des théories sur les récits post-mémoriels, de survivance, puis du trauma familial. Michel Delage explique les implications de l'événement dans le trauma familial :

[P]armi les épreuves que nous rencontrons, certaines peuvent être majeures, ou bien s'accumuler, de telle sorte qu'elles nous laissent finalement démunis, sans stratégie adaptative possible. [...] C'est dans ces cas que nous pouvons parler de traumatisme et non plus de stress. Cela signifie qu'à un moment donné s'opère une coupure entre les émotions négatives déclenchées par les événements et la possibilité d'un traitement cognitif. Les personnes concernées par cette coupure vivent alors une perte de sens. Leur vision du monde perd sa validité (2010 : 18).

Pour mieux comprendre la coupure dont parle Delage, des précisions s'imposent quant à sa conception de l'espace familial :

[La famille] est à l'origine d'un espace virtuel, un entre-deux ou entre-plusieurs, qu'on peut nommer « espace psychique intime » de la famille. Cet espace n'appartient en propre qu'à cette famille singulière. [...] Au contraire, ceux qui appartiennent à cette famille n'ont même pas besoin de définir cet espace. Il va de soi. [...] [C]'est cet espace que le traumatisme déchire. L'autre, les autres perdent leur lisibilité et leur prédictibilité. Les liens se désorganisent. Certains rôles ne sont plus assurés, certaines places deviennent incertaines (2010 : 26).

Or c'est l'espace intime que le traumatisme déchire, ce qui crée la perte de sens. Grâce à l'imagination, le sujet pourra tenter de réinscrire le récit dans un espace symbolique pour lui redonner sa signification et se réapproprier le discours sur le passé et sur soi. En d'autres mots, faire preuve de résilience :

Celle-ci réside dans un travail psychique qui va porter sur de nouvelles significations, de nouvelles constructions du monde, de nouvelles croyances orientées positivement, prenant forme et se développant au cours du temps. Cela suppose un dynamisme, un mouvement, là où le traumatisme au contraire bloque, fixe et immobilise (2010 : 29).

Le sujet se met alors à faire des recherches pour stimuler son imagination et créer un sens, note Alberto Eiguer dans le même collectif: «il se livre, tel un détective, à des recherches: il scrute ses souvenirs, révise ce qu'il a entendu en cherchant des indices cryptés au cas où on lui aurait donné des signes par allusion; il lit des lettres, entreprend des recherches» (2010: 72). Les recherches le mènent à une mémoire qui lui est lointaine, voire inconnue: une post-mémoire. Yveline Rey insiste d'ailleurs sur l'importance des objets en milieu familial: ce sont souvent des artefacts qui passent d'une génération à l'autre, traces du passé perdu. Ce sont des «bornes à la mémoire familiale» et des «ornements narratifs» (2010: 246). Le terme «narratif» qu'elle emploie est très intéressant: il souligne le rôle de la mise en récit dans le processus de la résilience. L'importance de ces éléments rappelle les objets-témoins dont parlait Hirsch, essentiels pour reconstituer la mémoire perdue.

### La filiation: un filon mémoriel

Les récits de filiation sont au point de rencontre entre le roman familial et le roman des origines, tout en empruntant au récit de survivance. Le matériau mémoriel du récit de filiation pourrait également être la post-mémoire. Toutefois, celle-ci se déplace dans le noyau familial. Laurent Demanze, dans *Encres orphelines*, écrit:

Le récit de filiation s'ancre en effet au lieu même d'une blessure, entre témoignage entravé et offrande aux figures révolues de l'ascendance. L'écrivain contemporain ausculte les heures anciennes à la recherche des traces effacées d'un passé disparu, comme si quelque chose d'inaccompli – en souffrance – hantait les temps présents. Le récit de filiation prend ainsi acte d'une crise de la transmission inaugurée par le

projet moderne [...]. Le récit de filiation s'élabore alors au confluent de deux héritages, et articule l'un à l'autre le désir de témoigner d'un passé familial, dont le deuil pèse sur la conscience, et la saisie d'un héritage littéraire à travers lequel l'écriture approfondit son propre questionnement (2008 : 10).

La blessure au cœur du récit de filiation est liée à la transmission, à la passation d'un passé au futur. Pour pouvoir transmettre le passé au futur, il faut le reconquérir, le réinvestir d'une charge émotive et d'un sens. C'est là que la post-mémoire intervient dans le récit de filiation. Demanze spécifie :

Le passé se décline tour à tour en figures de l'héritage impossible, de la mémoire empêchée ou de la transmission d'une dette, comme si le rapport de l'individu contemporain à son passé était infailliblement frappé du sceau de la perte. Tout se passe comme s'il y avait eu une césure historique, et qui laisse désorienté (2008 : 21).

L'investigation concrète, la découverte d'ancrages du passé, permettent au sujet de sortir de cette désorientation pour maîtriser le discours sur le passé, le transformant en don. Dans *La femme qui fuit* d'Anaïs Barbeau-Lavalette, ce mouvement vers l'avenir se présente dès la dédicace : « À ma mère, à ma fille » (2015 : 23). Il y a bien ici une tentative de léguer le passé au futur, de combler un vide transmis d'une génération à l'autre. Il y a aussi une tentative de mettre fin à « la répétition qui se joue dans le labyrinthe du sujet en partie liée à une transmission du négatif et à une négativité de la transmission » (2015 : 37). Dans le texte de Barbeau-Lavalette, la répétition prend des allures de tourments : le même passage, mot pour mot, est répété au début et à la fin du roman.

Ce passage raconte le moment où la narratrice revisite l'appartement de sa grand-mère, Suzanne Meloche, alors que cette dernière vient de décéder (2015 : 17 et 368). Elle y découvre

plusieurs objets qui lui permettent de s'imaginer sa grand-mère vivant dans son appartement. Elle trouve aussi des livres annotés et une photo de sa grand-mère en Alabama pendant les conflits contre la ségrégation raciale. Il s'agit du point de départ de son enquête qui mènera finalement au roman, au récit imaginé de la vie de son aïeule. Ce qui est particulier dans cet épisode, et particulièrement fécond pour l'analyse, c'est la quantité d'objets qu'elle rencontre et qui lui permettent de projeter le souvenir imaginé de sa grand-mère autour d'elle. Il devient clair que la perte motive le besoin de la retrouver. Dans l'expérience du deuil, de la mort, dans l'appartement qu'il faut vider, la narratrice sent le besoin de retracer sa grand-mère, de faire sens de sa disparition. Elle est finalement dans l'enceinte de la blessure, celle de sa mère qui a souffert de l'abandon vécu durant son enfance. Le fait que ce passage soit répété au début et à la fin du texte met en relief son importance et la lourdeur du ressassement du traumatisme. Les théories sur la résilience familiale mettent bien en évidence que, lorsqu'il y a traumatisme, il y a incapacité de faire sens, ce qui engendre le ressassement. Le fait que le livre se boucle sur lui-même, qu'il parvienne à créer des répétitions infinies, n'est alors pas innocent. À plus forte raison, après la reprise de ce passage, la narratrice raconte sa visite au cimetière avec sa propre fille. Elles y visitent l'aïeule disparue ensemble. Le fait que le récit se poursuive malgré la répétition, malgré ce qui aurait pu être une boucle infinie, donne à la scène du cimetière la dimension d'un point final, d'un regard finalement capable de se poser vers l'avenir :

Parce que je suis en partie constituée de ton départ. Ton absence fait partie de moi, elle m'a aussi fabriquée. Tu es celle à qui je dois cette eau trouble qui abreuve mes racines, multiples et profondes. Ainsi, tu continues d'exister. Dans ma soif inaltérable d'aimer. Et dans ce besoin d'être libre, comme une nécessité extrême. Mais libre avec

eux. Je suis libre ensemble, moi. Ma fille s'est endormie sur mon sein. Toutes deux ainsi fusionnées devant l'ampleur de la forêt, sous le ciel immense où se déploient, sauvages, les nuages, nous sommes ensemble et te saluons, Suze. Je me souviens de toi. Nous nous souviendrons de toi (2015 : 376).

La présence de sa fille endormie, alors qu'elles se souviennent toutes les deux de celle qui aurait voulu que sa famille l'oublie, scelle la boucle de la résilience – un sens est donné à la disparition de Suzanne et cette signification nouvelle créée par la narratrice a été léguée à sa fille. Le traumatisme ne bloque plus le cours du récit familial.

Que se produit-il dans les cas où il n'y a pas d'investigation possible, où le récit demeure introuvable malgré les recherches? Sans traces tangibles d'un passé disparu, la possibilité de construire un récit post-mémoriel se trouve rapidement avortée. On se trouverait alors dans un cas comme dans *Blanc dehors* de Martine Delvaux : dans ce roman, la narratrice n'a jamais connu son père, et sa mère ne connaît pas l'identité du géniteur. Le récit de sa naissance demeure également flou dans la mémoire maternelle. La protagoniste n'arrive donc pas à retrouver son père. Elle ne fait que l'imaginer sans cesse dans un univers où toutes les hypothèses se valent, puisque la réalité demeure inaccessible. La narratrice est prise dans la répétition constante d'un traumatisme, d'un imaginaire qui n'arrive pas à faire récit et où la répétition et le ressassement marquent bien le blocage du traumatisme.

## Bibliographie

- « Mémoire », *Le Petit Robert*, Paris, Les dictionnaires le Robert, p. 1569.
- AUDET, René (2011), « Le temps interrompu. L'événement contemporain entre narrativité et historicité », *Poétiques et imaginaires de l'événement*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, coll. « Figura », p. 33-43.
- BARBEAU-LAVLETTE, Anaïs (2015), *La femme qui fuit*, Montréal, Marchand de feuilles.
- BOUDREAU, Laurence (2007), « Le visible et l'indicible dans la bande dessinée *Maus* de Spiegelman », *Les récits de survivance : modalités génériques et structures d'adaptation au réel*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 115-129.
- DELAGE, Michel (2010), « La famille confrontée au traumatisme. Déchirure des liens et résilience », *Famille et résilience*, Paris, Odile Jacob, p. 17-38.
- DEMANZE, Laurent (2008), *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti.
- EIGUER, Alberto (2010), « Blessures de la parenté et de la filiation, et leur évolution », *Famille et résilience*, Paris, Odile Jacob, p. 61-86.
- HIRSCH, Marianne (2012), *Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia University Press.
- KÈGLE, Christiane (2007), *Les récits de survivances : modalités génériques et structures d'adaptation au réel*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Mémoire et survivance ».
- LEMIEUX, Raymond (2007), « Postface. Raconter pour survivre », *Récits de survivance : modalités génériques et structures d'adaptation au réel*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 221-235.
- REY, Yveline (2010), « Deuil et résilience familiale », *Famille et résilience*, Paris, Odile Jacob, p. 241-265.

## Notice biobibliographique

Sophie Marcotte est étudiante à la maîtrise en recherche-création littéraire à l'Université de Montréal. Elle s'intéresse à l'entrelacement de l'empathie, de l'imagination et de la mémoire dans la littérature québécoise contemporaine. Après son premier baccalauréat en journalisme à l'Université d'Ottawa, elle a travaillé comme journaliste en Outaouais avant de retourner sur les bancs d'école. Son premier roman, *Température pièce*, sera publié au printemps 2020.



## Table des matières

INTRODUCTION Rachel LaRoche et Karolann St-Amand	1
L'ÉCRITURE DU DEUIL DANS <i>ADIEU, PARIS!</i> ET DANS <i>LE LONG VOYAGE</i> DE SIMONE ROUTIER Élise Achille-Sautrelle	5
CIRCULARITÉ STRUCTURANTE : <i>SOIFS</i> (1995) DE MARIE-CLAIRE BLAIS Eugénie Matthey-Jonais	23
LE RAPPORT TEXTE-MOUVEMENT DANS <i>LA TRÈS EXCELLENTE ET LAMENTABLE TRAGÉDIE DE ROMÉO ET JULIETTE</i> : UNE NOUVELLE NARRATIVITÉ SCÉNIQUE Nicolas Brayant	33
DÉMARCHE ARTISTIQUE DE GUÉRISON EN CONTEXTE AUTOCHTONE : LE CAS DE <i>POÉSIE EN MARCHÉ POUR SINDY</i> (2017) Ariane Turmel-Chénard	49
TECHNIQUES NARRATIVES EMPLOYÉES DANS LE CINÉMA D'ANIMATION DE RAOUL BARRÉ (1874-1932) John Harbour	67
FENÊTRE SUR COUR : INTRUSION DU REGARD ÉTRANGER DANS LA MAISON DANS <i>UNE MÈRE EXCEPTIONNELLE</i> DE VALÉRIE CARREAU Rosemarie Savignac	77
ÉCRITURE POST-MÉMORIELLE : QUAND LA FICTION S'ÉLABORE À PARTIR DES TRACES D'UN PASSÉ DISPARU Sophie Marcotte	93

