

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

UNE LITTÉRATURE DE L'HÉTÉROGÈNE :
SAISISSEMENT ET DESSAISSEMENT DANS LES NOUVELLES DE L'AUTEURE
FINLANDAISE ROSA LIKSOM

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
CHARLOTTE COUTU

AVRIL 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier mon directeur, Daniel Chartier, pour son encadrement et sa confiance. Il s'est montré rassurant lorsque j'en avais besoin et m'a soutenu dans ma démarche de recherche, ainsi que dans mon projet d'échange en Finlande. Merci de m'avoir offert de nombreuses opportunités d'apprentissages, notamment au *Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord*. Sa rigueur intellectuelle et son engagement pour l'ensemble du Nord me guident dans ma propre démarche.

Merci à Tapsa, Jukka, Saija, Liisa, Jaakko, Maria, Heli et Tuulia pour votre accueil et votre amitié.

Merci à Martine, Péha et Emmanuel.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I PENSER L'ÉBRANLEMENT DU SAVOIR PAR L'ACTE DE LECTURE ET DE VOIR.....	14
1.1. Comprendre le saisissement et le dessaisissement par l'acte de lire	16
1.2. Production d'un nouveau savoir par la production d'un nouvel objet : l'image comme idéation.....	26
1.3. L'image et les normes : construction d'images et processus de connaissance social	31
1.4. Plus je regarde et moins je sais : dilemme entre savoir et voir	34
1.5. Déchirure, ouverture et négatif pour penser l'envers de l'image.....	41
1.6. La nouvelle comme forme productrice d'hétérogène	43
1.7. Penser les nouvelles de Lixsom à partir de la photographie	50
CHAPITRE II ENJEUX DU SILENCE ET DE L'INVISIBLE	59
2.1. Taire pour faire parler, faire voir	61
2.1.1 Faire dire ce qui n'est pas dit : Iser et les silences du texte	62
2.1.2. Les blancs et l'image	66
2.1.3. Faire voir ce qui n'est pas là : Didi-Huberman et les silences de l'image.	70
2.1.4. Le silence de l'ironie : voir au-delà de ce qui est dit	73
2.1.5. La nouvelle comme forme du silence	77
2.2. Silence et territoire : la neige et les sons du Nord.....	79
2.2.1. Le silence du Nord et la neige	80

2.2.2. Silence et misère du Nord.....	85
2.2.3. Silence et invisibilité sociale.....	89
2.2.4. Silence des auteurs.es et des populations du Nord	96
CHAPITRE III CE QUI ÉMERGE DU SILENCE : ÉCRITURE ET PAROLE DE L'HÉTÉROGÈNE	101
3.1. La négation et la négativité chez Wolfgang Iser.....	103
3.2. Didi-Huberman et le négatif de l'image	109
3.3. Une œuvre de l'hétérogène	111
3.4. Ironie et communautés.....	113
3.5. Ironie et déviance.....	116
3.6. La violence et l'ironie des femmes	120
3.6.1. Le genre et le sexe de l'ironie.....	121
3.6.2. Femmes et violence	127
3.7. L'hygiénique et l'homogène	131
CONCLUSION.....	136
BIBLIOGRAPHIE.....	143

RÉSUMÉ

Partant d'un questionnement lié à l'effet de lecture des recueils de nouvelles *Le creux de l'oubli* (1992 [1986]), *Noirs paradis* (1990 [1989]) et *Bamalama* (1995 [1993]), de l'auteure finlandaise Rosa Liksom (1958-), nous posons l'existence d'un savoir hétérogène en jeu dans les textes. À partir d'un rapprochement entre *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, de Wolfgang Iser, et *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, de George Didi-Huberman, nous pensons les mécanismes d'implication du lecteur, dans la constitution du sens. La présence de silences dans les nouvelles pousse le lecteur à s'investir dans le texte afin de combler l'information manquante. Ainsi, le taire renvoie à un faire dire, qui rend l'invisible plus significatif que le visible. Répondant à une logique différente de celle du lecteur, les personnages de Liksom poussent ce dernier à mettre à distance ce qu'il considérait, jusque-là, comme un su, afin d'entrer en communication avec le texte et le monde qu'il présente. Les blancs, associables aux silences, ouvrent alors à un négatif agissant au cœur même de la représentation. C'est dans cet espace négatif que se joue la perte de savoir, alors que l'hétérogène des textes de Liksom donne à voir l'envers de la représentation dominante. De plus, l'ironie des textes invite le lecteur à voir au-delà de ce qui est dit, en plus d'impliquer ce dernier dans l'énonciation d'un jugement lié au comportement déviant et violent des personnages. Dans les mouvements que subit le savoir du lecteur, nous identifions ainsi l'action d'un saisissement, alors que le lecteur est interpellé par le texte, puis un dessaisissement, alors que le savoir de celui-ci se trouve nié. Ce dessaisissement permet ainsi au lecteur de voir la face négative du texte et, ce faisant, de se placer dans un espace de l'hétérogène.

Mots clés : Rosa Liksom, littérature finlandaise, nouvelle, théorie de la réception, l'acte de lecture, Wolfgang Iser, image, George Didi-Huberman, silence, hétérogène, déviance, violence.

INTRODUCTION

*Il est stupide de dire que chaque auteur a sa propre langue.
Nous en sommes tous réduits à compter sur
la langue de ceux qui n'écrivent pas.
Herta Müller¹*

Ayant su inscrire dans son œuvre, avec une grande force poétique, la violence subie durant le régime dictatorial de Nicolae Ceaușescu, l'écrivaine roumaine Herta Müller témoigne, dans cette citation, d'un silence social en jeu dans la littérature. Par le fait même, elle évoque le travail de l'écrivain à faire entendre ces « voix du silence » et à rendre visible des réalités qui ne le seraient pas autrement. Par son œuvre, récompensée par le prix Nobel de littérature en 2009, elle a su « peindre “le paysage des dépossédés”² » à partir de récits ancrés dans l'intimité et le quotidien. S'inscrivant dans un contexte politique certes différent, l'œuvre de l'auteure finlandaise Rosa Liksom rend tout de même compte d'un travail similaire d'inscription, par l'écriture, d'une parole du silence, alors qu'une partie importante de son travail fait entendre les propos troublants de personnages hors normes.

L'œuvre de Liksom reste, encore aujourd'hui, relativement inconnue au Québec et peu de chercheurs francophones ont écrit sur ces textes déroutants. Pourtant, la littérature québécoise compte plusieurs œuvres importantes représentant, comme le fait Liksom, une certaine noirceur sociale, un fatalisme lié à des conditions de vie difficiles, une

¹ Deshusses, Pierre, « Herta Müller, Prix Nobel de littérature, l'écriture contre l'oubli », *Le Monde*, 9 octobre 2009, en ligne, < http://www.lemonde.fr/livres/article/2009/10/09/herta-muller-prix-nobel-de-litterature-l-ecriture-contre-l-oubli_1251741_3260.html#bY5uKYDiMPtPWX1b.99 >, consulté le 26 novembre 2016.

² *Ibid*, consulté le 26 novembre 2016.

misère dont les personnages n'arrivent pas à se sortir, mais aussi une marginalité liée aux possibilités limitées qu'offre une vie. L'œuvre littéraire de Liksom s'apparente également à celle de l'auteure Marie-Claire Blais qui s'est, elle aussi, intéressée à la représentation de destins tordus, marqués par la violence et le débordement. Julien Lefort-Favreau et Élisabeth Nardout-Lafarge, dans l'introduction au dossier thématique dédiée à l'auteure par la revue *Liberté*³, écrivent:

Donnant à voir les infinies misères du monde, Marie-Claire Blais ne se drape jamais dans la vertu des bons sentiments : il s'agit pour elle de faire de la littérature un laboratoire où il devient possible de montrer de l'intérieur, chez les victimes comme chez les bourreaux, les inégalités sociales et les visages multiples de la barbarie, mais aussi de faire place au souci de l'autre, érigé par elle en une véritable éthique de l'écriture⁴.

Dans le cas des trois auteures dont nous venons de parler, la représentation des difficultés individuelles ouvre sur des enjeux qui ont des résonances collectives. De la même façon, dans son article « De l'humour noir au rire jaune : les mécanismes textuels de l'ironie chez Marie-Claire Blais et Rosa Liksom »⁵, Katri Suhonen fait ce rapprochement entre les deux auteures qui utilisent chacune l'ironie dans la représentation de personnages « mutilés socialement ou moralement⁶ ». La place réservée à ces trois auteures à « l'autre », à ce qui relève de la marge, du violent, du douloureux, de la laideur, vient brouiller l'apparente homogénéité que produisent les discours dominants et, en ce sens, leurs œuvres sont créatrices d'hétérogène. Ces œuvres permettent un questionnement des savoirs départageant la normalité de l'anormalité, le centre de la marge. Aussi, en donnant un espace d'expression à des vies absentes des représentations dominantes, ces auteures permettent le dévoilement de ce que le silence sous-tend, c'est-à-dire des mécanismes invalidant la parole de

³ Lefort-Favreau, Julien et Élisabeth Nardout-Lafarge, « Marie-Claire Blais », *Liberté*, no 312, été 2016, p. 20-22.

⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁵ Suhonen, Katri, « De l'humour noir au rire jaune: les mécanismes textuels de l'ironie chez Marie-Claire Blais et Rosa Liksom », *Tangence*, no 84, 2007, p. 89-109.

⁶ *Ibid.*, p. 90.

ceux qui rompent avec la normalité. Notre hypothèse est que, par le silence et le négatif, les nouvelles de Liksom provoquent un saisissement, puis un dessaisissement, des savoirs du lecteur, qui l'ouvrent alors à l'hétérogène.

Le rapport de l'œuvre à la différence se pose d'abord par l'auteure. Rosa Liksom⁷, pseudonyme de Anni Ylävaara, est née en Laponie finlandaise en 1958. Présentant un parcours atypique, qui est marqué par un certain nomadisme⁸, elle écrit notamment, dans sa biographie en ligne : « I spent my youth (occupying buildings and) living in squats and communes throughout Europe. I lived in Kristiania, Copenhagen for four years and spent many summers in Paris. I also lived in Northern Norway and Island and spent the Breznev era in Moscow⁹ ». Artiste multidisciplinaire, l'œuvre de Liksom compte neuf recueils de nouvelles, quatre romans, une pièce de théâtre, des livres jeunesse, des romans graphiques, des livres de photographies, des projets filmiques et des projets photographiques. La constante qui ressort, de cette production variée, reste la représentation des marginaux, ainsi qu'une fascination pour « l'autre », ou plutôt, ce qui est perçu comme tel. Ce qui entre en continuité avec un mode de vie peu commun et une présentation publique d'elle-même très colorée. Qu'il s'agisse de sa production dans les arts plastiques, ou encore de son habillement, Liksom apparaît comme un personnage visuellement très coloré. Si les thèmes de ses nouvelles peuvent paraître sombres, ce débordement de couleurs invite finalement à considérer la perspective non pas d'une écriture représentant la part sombre de l'humain, mais

⁷ Comme le soulignent Urpo Kovala et Erkki Vainikkala, éditeurs de l'ouvrage collectif *Reading Cultural Difference. The Reception of a Short Story in Six European Countries*, « (in Swedish, "Liksom" means "as well as", "as if", "kind of") ». Kovala, Urpo et Erkki Vainikkala (éds.), *Reading Cultural Difference. The Reception of a Short Story in Six European Countries*, Jyväskylä, The Research Unit for Contemporary Culture, Université de Jyväskylä, 2000, p. 25.

⁸ Toutes les références biographiques de l'auteure proviennent de sa biographie en ligne, accessible sur son site internet personnel.

« Biography », *Rosa Liksom*, en ligne, <<http://www.rosaliksom.com/biography/>>, consulté le 26 novembre 2017.

⁹ *Ibid.*, consulté le 26 novembre 2017.

davantage sa diversité. Comme pour la palette de couleurs avec laquelle elle se représente, il s'agit finalement de mettre ensemble les différentes couleurs présentées dans un ensemble, en acceptant toutefois le désordre et la discordance.

Dans le même sens, Liksom apparaît s'inscrire dans une certaine esthétique punk. Comme le souligne Chris Pawling, dans l'article « Liksom's Short Stories and the Ironies of Contemporary Existence »¹⁰:

However one defines the ironic mode of Liksom's narratives whether as modernist or postmodernist, feminist or postfeminist there is a distinctive “anti-bourgeois” component in her work. Many of the stories centre on pick-ups or encounters in late-night bars, where the street culture of drink and drugs offers an alternative existence to that of the respectable “solid citizen”, a point made clear in an interview with Liksom in *The Guardian*: “The lives of middle-class people are uninteresting. They don't smell, they don't have colours. They don't taste. But the lower class and the rich they smell, they taste” (Montgomery)¹¹.

À cette dimension anti-bourgeoise de son œuvre, s'ajoute, pour Pawling, l'aspect “anti-académique” qui est, en partie, détectable par les références intertextuelles qu'elle insère dans ses textes : « If there are intertextual references in her work they are not to the literary canon [...], but to figures of the rock avant-garde, such as Nick Cave, Joy Division, and Nina Hagen, whose work evokes a doom-laden, nihilistic, even neo-Gothic response to contemporary existence¹² ». Cette dimension de son œuvre est d'autant plus intéressante considérant le statut littéraire de Liksom. Figure importante de la littérature finlandaise contemporaine¹³, elle a été sélectionnée pour le Grand prix de littérature du Conseil nordique, en 2013, et a été la récipiendaire du

¹⁰ Pawling, Chris, « Liksom's Short Stories and the Ironies of Contemporary Existence », *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 4, no 4, 2002: <<https://doi.org/10.7771/1481-4374.1171>>, consulté le 3 janvier 2018.

¹¹ *Ibid.*, consulté le 3 janvier 2018.

¹² *Ibid.*, consulté le 3 janvier 2018.

¹³ « Rosa Liksom », *Bonnier Rights Finland*, en ligne, <<http://www.bonnierrights.fi/authors/rosa-likson/>>, consulté le 26 novembre 2017.

Prix Finlandia de littérature, en 2011. Ce dernier, qui constitue le prix littéraire le plus prestigieux de la Finlande, est remis par la *Suomen Kirjasäätiö*¹⁴, fondation créée par l'association des éditeurs de livres finlandais et le ministère de l'Éducation de la Finlande. Aussi, malgré la reconnaissance institutionnelle associée à ce genre de prix, l'auteure semble peu intéressée à se joindre aux cercles réservés à l'élite artistique et, selon Pawling¹⁵, cette dernière continue de travailler dans un bar, endroit qui lui inspire plusieurs des récits de ses textes.

Dans le cadre de ce mémoire, nous proposons d'étudier les trois recueils de nouvelles de Liksom ayant été traduits en français, soit *Le creux de l'oubli*¹⁶ (1986), *Noirs paradis*¹⁷ (1989) et *Bamalama*¹⁸ (1993). Dans ces derniers, les récits personnels d'individus se situant, pour une raison ou une autre, à la marge se succèdent. Dans une narration alternant entre la première personne et la troisième, les nouvelles semblent donner toute la place aux personnages afin qu'ils fassent le récit personnel d'une partie de leur vie. Toujours dans une absence de jugement extérieur, l'extrême de leur voix porte une misère et une violence omniprésentes. Les personnages rendent compte, le plus souvent, d'une difficile négociation afin de ménager un espace pour soi dans un environnement qui paraît hostile pour tous ceux qui n'entendent pas vivre dans les limites, étroites, de la normalité. Alors que les recueils présentent certains éléments les différenciant les uns des autres, notamment par le rythme, *Le creux de l'oubli* se distingue plus nettement des deux autres par son ton davantage poétique¹⁹ et sa relative lenteur. D'emblée, les trois recueils étudiés présentent les nouvelles sans leur attribuer de titres précis. Dans *Bamalama* et dans *Le creux de l'oubli*, elles sont

¹⁴ *Suomen Kirjasäätiö*, en ligne, <<http://kirjasaaio.fi>>, consulté le 26 novembre 2017.

¹⁵ Chris Pawling, *op. cit.*, consulté le 3 janvier 2018.

¹⁶ Liksom, Rosa, *Le creux de l'oubli* [*Unohdettu vartti*], Paris, La Découverte, 1992 [1986], 199 p.

¹⁷ Liksom, Rosa, *Noirs paradis* [*Tyhjän tien Paratiisit*], Paris, La Découverte, 1990 [1989], 169 p.

¹⁸ Liksom, Rosa, *Bamalama* [*Bamalama*], Paris, La Découverte, 1995 [1993], 180 p.

¹⁹ Comme le souligne la traductrice, Anne Papart, dans son texte figurant sur la quatrième de couverture du recueil *Le creux de l'oubli*.

simplement numérotées, alors que dans le recueil *Noirs paradis*, l'auteure présente l'ensemble sous la forme d'un journal divisé en trois sections : « Société », « Étranger », « Économie et Sport ». Dans les deux premiers recueils, cette absence de titre témoigne d'un premier détachement de l'auteure dans l'orientation que prend l'interprétation du lecteur, alors que la division journalistique de *Noirs paradis* fait apparaître, quant à elle, l'ironie de ce qui fait réellement le quotidien des personnages. N'ayant pas fait l'objet d'une réédition, les recueils étudiés sont difficilement accessibles, ce qui complexifie d'autant plus l'accès à l'œuvre de cette auteure dans le monde francophone. Aussi, malgré les limites que peut poser la traduction, notamment lorsqu'il est question de l'utilisation de dialectes, comme c'est le cas dans les nouvelles de Liksom, les lecteurs francophones ont accès aux textes dans une traduction de Anne Papart, longtemps professeure à l'Université d'Helsinki et collaboratrice de Rosa Liksom. La présentation qu'elle fait des recueils, dans chacune des quatrièmes de couverture, témoigne d'une sensibilité particulière aux enjeux des textes et à l'environnement dans lequel ils s'inscrivent, ce qui transparaît dans sa traduction des textes de l'auteure.

Il est intéressant de noter que l'auteure produit une œuvre toujours en tension entre réalisme et fiction. Alors que les textes paraissent souvent extrêmes, parfois même exagérés, il est difficile de nier la part de réel²⁰ qu'ils comportent. Aussi, dans une étude s'intéressant à la dimension culturelle de la réception d'une nouvelle de Liksom²¹, Raine Koskimaa et Kimmo Jokinen, analysent la réception finlandaise et décrivent l'inconfort ressenti par plusieurs participants à la lecture de la nouvelle. Titrant même leur article « "Stinks Like a Dirty Sock". Finnish Interpretations of a

²⁰ Ici entendu au sens de réalité matérielle.

²¹ Les chercheurs ont présenté une nouvelle de *Noirs paradis* à des groupes de lecteurs de la Bulgarie, de l'Estonie, de la Finlande, de la France, de l'Allemagne et, finalement, du Royaume-Uni.

Story by Rosa Liksom »²², les chercheurs attribuent en partie le déplaisir causé par la lecture de la nouvelle à une tradition littéraire finlandaise principalement réaliste²³.

Les auteurs écrivent :

The strongly negative attitude to Liksom's story can also, at least partly, be attributed to the mode of reading that has been considered to be typical of Finns –that is, approaching a text mainly through characters, and, especially, *relating to them as to real-life people* (cf. Jokinen 1993). In this case the disapproval aroused by the story can be said to be directed at the kind of people portrayed in the story, and the kind of language they use²⁴.

Au sujet de l'inscription d'une parole du silence dans l'œuvre de Liksom, il semble, par cette remarque des deux chercheurs, que la représentation d'un certain type d'individu, et de leur réalité, dérange. Aussi, si le lecteur s'attend à une écriture s'inspirant du réel, il souhaite toutefois que celui-ci soit embelli puisqu'une représentation trop négative du réel, c'est-à-dire incluant sa part sombre, paraît trop dérangeante. Comme pour la réaction de cette lectrice, que les auteurs identifient comme étant représentative de la réception finlandaise en général, il y a des choses que l'on préfère ne pas lire et ne pas voir : « [O]h, no! This is definitely not the kind of text I would have wanted to read!²⁵ ». Koskimaa et Jokinen précisent :

[A]lthough the readers demand likelihood, they also emphasise the importance of an optimistic attitude towards life and a positive portrayal of the world. Especially popular are those novels which describe the experiences of people who are in charge of their own lives, who are hard-working or ingenious and clever, and who get along with others and are at home in communities where living is good and which can be characterised with such words as warmth, optimism, and mutual help²⁶.

²² Koskimaa, Raine et Kimmo Jokinen, « “Stinks Like a Dirty Socks” Finnish Interpretations of a Story by Rosa Liksom », dans Kovala, Urpo et Erkki Vainikkala (éds.), *Reading Cultural Difference. The Reception of a Short Story in Six European Countries*, Jyväskylä, The Research Unit for Contemporary Culture, Université de Jyväskylä, 2000, p. 143-162.

²³ *Ibid.*, p. 146.

²⁴ *Ibid.*, p. 144. Les auteurs soulignent.

²⁵ *Ibid.*, p. 143.

²⁶ *Ibid.*, p. 147.

Même si ces remarques sur une nouvelle de Liksiom étaient d'abord dirigées vers un lectorat finlandais, elles apparaissent représentatives de l'ambiance générale se dégageant de la lecture des textes de l'auteure. Elles permettent également d'identifier des tendances, face à la représentation des éléments les plus discordants d'une société, qui transcendent la question de l'identité culturelle, au sens où l'universalité de certains problèmes correspond à une difficulté sociale entourant le dire.

Si l'expectative d'un lien au réel peut davantage varier, dépendamment de la tradition littéraire propre à une culture, il reste que plusieurs des lecteurs de l'étude, toutes nationalités confondues, ont cherché à mesurer le réalisme du récit. Dans le cas des lecteurs français, par exemple, plusieurs éléments des réponses fournies aux questions des chercheurs témoignent d'un besoin de résoudre, à l'aide d'explications « rationnelles », les éléments les plus discordants du récit. Ainsi, plusieurs ont évoqué la folie pour expliquer la violence de l'épouse qui tue son mari, « J'ai pris cette saleté de couteau à viande et je lui en ai foutu deux coups²⁷ », parce qu'il ne remplit pas ses devoirs d'époux, « Moi, ce que je veux, c'est un vrai mec, normal, qui s'occupe des choses, qui apporte du fric pour payer l'appart et les dettes qu'on a à la banque, qui achète la bouffe et la met dans le frigo²⁸ ». Urpo Kovala, auteur de l'article sur la réception française, « Madame tout le monde and the Poor Bloke : Rosa Liksiom in France »²⁹, note une tendance à focaliser sur l'aspect psychologique des personnages plutôt que sur leurs actions. Il s'agit d'une réaction plutôt commune que d'expliquer, par la folie, des comportements qui paraissent insensés. Ainsi, la folie devient une

²⁷ Rosa Liksiom, *Noirs paradis*, *op. cit.*, p. 30.

²⁸ *Ibid.*, p. 31.

²⁹ Kovala, Urpo, « Madame tout le monde and the Poor Bloke : Rosa Liksiom in France », dans Kovala, Urpo et Erkki Vainikkala (éds.), *Reading Cultural Difference. The Reception of a Short Story in Six European Countries*, Jyväskylä, The Research Unit for Contemporary Culture, Université de Jyväskylä, 2000, p. 165-190.

explication rationnelle à des situations qui débordent le cadre de la normalité et permet au lecteur de se resituer dans ce cadre. C'est pourquoi, le rapport au réel passe, entre autres, par le polissage des comportements jugés irrationnels des personnages. Allant dans le même sens, Chris Pawling écrit, dans son article sur les nouvelles de Liksom :

This is a contingent universe in which individuals respond as they see fit, seemingly without recourse to ethical/philosophical explanatory frameworks. One might want to go further and argue that Liksom's stories go against the grain of normative consensual values, as they refuse to motivate the character's actions in terms of the interiorised narrative discourse of a "disturbed" personality. In other words, what would seem to be "over the top" reactions on the part of the narrator/heroine are not contextualised by setting them in a chain of developing emotional/psychological responses governed by laws of cause and effect. This is a world in which violent behaviour is an "appropriate" reaction at any point and is presented in a "matter of fact" way³⁰.

Ainsi, alors que les multiples voix décrivent ce qui constitue, pour eux, une part de l'ordinaire, Liksom y inscrit le débordement, la faute, la violence, qui apparaissent alors avec une troublante banalité.

Dans l'introduction à l'ouvrage collectif *Révéler l'habituel. La banalité dans le récit littéraire contemporain*³¹, Sandrina Joseph rappelle que la chose banale relève d'un « [l]ieu partagé, objet usuel, idée commune³² », elle « [s]'offre à tous sans distinction, absorbée par la réalité qui constitue notre quotidien³³ ». Aussi, le banal apparaît comme ce qui, par la répétition individuelle, produit un savoir collectif, entendu au sens d'un *déjà* su. Il assure une structure afin que ce qui était vrai hier, soit vrai

³⁰ Chris Pawling, *op. cit.*, consulté le 3 janvier 2018.

³¹ Joseph, Sandrina (éd.), *Révéler l'habituel. La banalité dans le récit littéraire contemporain*, Montréal, Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, coll. « Paragraphes », 2009, 157 p.

³² *Ibid.*, p. 7.

³³ *Ibid.*, p. 7.

demain. Mais aussi, afin que certains comportements et certaines croyances perdurent et se répètent dans ce qui semble relever de l'évidence. C'est pourquoi « [l]'habituel serait en conséquence une expérience collective qui échappe à la conscience, un savoir commun que chacun d'entre nous possède presque malgré lui, une réalité qui nous soustrait à nous-mêmes³⁴ ». Dans la quotidienneté et la banalité d'une vie qui se fait, que se passe-t-il quand les pratiques individuelles rompent avec l'expérience collective formatrice de savoir?

Alors que les voix d'individus atypiques présentent un quotidien qui rompt avec celui des représentations dominantes, les textes de Liksom forcent à penser la place de l'expérience individuelle dans la formation d'un savoir collectif. En ce sens, Joseph écrit :

En cherchant à se poser comme un sujet à part entière, à exercer sa sensibilité, à examiner ce qui constitue son existence en observant les résidus de sa vie quotidienne, *je* tente de surmonter un imposant obstacle à sa quête d'unicité. De fait, bien qu'il faille souvent se rendre à l'avis de la majorité, le banal sollicite également l'individu, le fait osciller entre l'anesthésie et la sensibilité, l'inconscience et la lucidité, l'ignorance et la connaissance, *nous* et *je*³⁵.

De la même façon, les multiples voix présentes dans les nouvelles de Liksom ne permettent pas seulement de penser le passage d'un « nous » au « je », du collectif à l'individuel, mais aussi celui d'un « je », représenté par les personnages, vers un « nous », le lecteur et son environnement social. C'est pourquoi le savoir se comprend, dans ce mémoire, comme le lien nécessaire entre l'individuel et le collectif, mais aussi comme le témoin d'un certain rapport à la « vérité ». Revenant au texte introductif de Koskimaa et Jokinen, ces derniers écrivent :

What is "true" for the readers, then, may depend on plausible characterization where the values, motives, relations and problems of the

³⁴ *Ibid.*, p. 8.

³⁵ *Ibid.*, p. 9.

characters are close to their own values, or "truth" may be seen where the texts can serve as vehicles for the readers to deal with the moral dilemmas of their own lives³⁶.

Cette attention portée au lecteur permet d'aborder un élément central de ce mémoire, qui est la transformation du savoir par l'implication du lecteur dans la construction du sens de l'oeuvre. Nous chercherons effectivement à étudier les effets que peuvent avoir les textes sur la suspension, puis la négation d'un savoir qui précédait la lecture. Nous penserons ce mouvement du savoir dans la lecture des nouvelles de Liksom en termes de saisissement, moment où les normes auxquelles se réfèrent le lecteur sont mobilisées, puis un dessaisissement, moment où celles-ci sont niées. Nous nous intéresserons alors à ce qui émerge de cette transformation du savoir.

Au premier chapitre, nous penserons l'ébranlement du savoir par l'acte de lire et de voir. Ainsi, dans un premier temps, nous élaborerons notre cadre d'analyse qui se base sur la rencontre entre une théorie de la lecture, élaborée par Wolfgang Iser dans *L'acte de lecture*, puis une théorie de l'image, élaborée par Georges Didi-Huberman dans *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*. Effectuant des emprunts aux travaux de ces deux penseurs, nous chercherons à détailler les mécanismes d'implication du lecteur dans l'oeuvre, puis de celle de son savoir. Reprenant les termes de déchirure, d'ouverture et de négatif, proposés par Didi-Huberman, nous chercherons à penser l'envers de l'image, du texte. Ces rapports entre texte et image occuperont une place importante dans ce chapitre, notamment dans la deuxième partie, alors que nous ferons un rapprochement entre les textes de Liksom et la photographie. Ainsi, nous penserons la nouvelle comme fragment textuel, auquel correspond un fragment visuel, la photographie. Dans les deux cas, il s'agira de mieux comprendre l'effet de lecture associé à la fragmentation et à la brièveté, ce dernier représentant un principe de discontinuité.

³⁶ Urpo Kovala et Erkki Vainikkala (dir.), *op. cit.*, p. 147.

Au second chapitre, nous chercherons à penser le silence dans des nouvelles qui paraissent trop en dire. Il s'agira, dans un premier temps d'interroger un silence à l'œuvre dans les textes, celui-ci interpellant le lecteur et l'amenant à dire ce que la nouvelle tait. Ainsi, le silence évoque l'action d'un taire qui fait parler, mais aussi voir. Pour expliquer ce mouvement, nous nous référerons aux vides et aux blancs du texte, tels que pensés par Iser, puis au blanc de la toile, produit d'une réflexion de Didi-Huberman. Occupant une place importante dans l'œuvre de Liksom, l'ironie témoigne d'une relation entre un dit et un non-dit, ce dernier ayant une part plus grande à jouer dans l'interprétation de l'ironie. Aussi, comme forme, la nouvelle favorise la présence de silence alors qu'il la précède et lui succède. Dans la deuxième partie, nous penserons le silence en lien avec le territoire représenté dans les textes. Faisant partie du corpus plus large des littératures nordiques, l'œuvre permet de penser la neige et les sonorités du Nord dans une analogie avec l'état d'âme des personnages de plusieurs nouvelles. À partir des travaux de Juha Ridanpää, chercheur et professeur à l'Université d'Oulu, nous penserons les rapports entre silence et misère, dans la distinction entre le Nord et le Sud de la Finlande. De plus, nous penserons également le silence des auteurs.es et des populations du Nord, dans la perspective où ceux-ci ont longtemps été ignorés dans la représentation de leur territoire et des réalités lui étant liées.

Enfin, dans un troisième chapitre, nous nous interrogerons sur ce qui émerge du silence. Alors que ce dernier représente une rupture à la continuité du texte, nous souhaitons envisager la dislocation du savoir, lorsque celui-ci est soumis à l'hétérogénéité présente dans les nouvelles de Liksom. À partir des notions de négation et de négativité d'Iser, nous évoquerons le dépassement de normes devenues obsolètes dans le processus de lecture, puis l'ouverture que pose cette négation vers la négativité. De la même façon, à partir de Didi-Huberman, nous penserons le négatif de l'image, ce vers quoi ouvre la déchirure présente dans le texte. Aussi, le

débordement, la différence, l'éclatement du même nous permet de penser les textes de Liksom comme production de l'hétérogène. En continuité avec ce qui aura été dit au deuxième chapitre, nous poserons l'ironie comme révélatrice de communautés discursives. Celles-ci démontrent que le lecteur entretient des rapports d'appartenance multiple qui, de plus, se chevauchent. Dans ces rapports, l'ironie permet également d'identifier la déviance alors qu'un comportement est jugé extérieur à la communauté, apparaissant parfois même menaçant pour celle-ci. À partir d'une conception de la déviance qui situe celle-ci non pas dans l'acte identifié, mais dans le regard de celui qui la pose, nous souhaitons interroger la déviance dans les nouvelles de Liksom en cherchant à identifier celui ou celle qui pose le jugement. Aussi, l'ironie touchant beaucoup au genre et au sexe des personnages, nous pensons la violence commise par des femmes, dans les textes, comme une déviance de genre. Pour conclure ce passage, nous voulons mettre de l'avant l'association, dans plusieurs nouvelles, entre l'hygiénique et l'homogène, qui s'exprime par une peur de la contamination qui devient aussi une peur de la différence, de l'autre. Par cette étude des nouvelles de Liksom, nous souhaitons comprendre les implications d'un saisissement, puis d'un dessaisissement, touchant aux savoirs du lecteur, en plus de saisir comment les mécanismes de l'hétérogène participent à la création d'un savoir renouvelé.

CHAPITRE I

PENSER L'ÉBRANLEMENT DU SAVOIR PAR L'ACTE DE LECTURE ET DE VOIR

La démarche entreprise dans ce mémoire vise à comprendre l'origine d'un sentiment de saisissement provoqué par la lecture des nouvelles de Rosa Liksom. Ce qui ajoute à notre intérêt pour cette émotion est que cette dernière précède la naissance d'un doute vis-à-vis ce qui fondait, jusque-là, une certaine connaissance du monde. C'est-à-dire qu'en tant que lecteur, nous nous sentons dessaisis de notre savoir sur le texte et sur ce que celui-ci met en jeu. Aussi, peut-on parler d'un effet double qui concerne à la fois un saisissement et un dessaisissement. La coprésence de ces sentiments se trouve au centre d'un questionnement à partir duquel se construit la réflexion proposée dans ce mémoire. Ce premier chapitre vise à présenter les bases théoriques à partir desquelles ce propos est abordé.

L'effet d'un texte sur son lecteur pose d'emblée la question de la réception. De même, l'acte de lecture, théorisé par Wolfgang Iser, fournit des outils précieux quant à l'étude de cet enjeu de l'œuvre littéraire. Au saisissement, que l'on associe au moment où la communication entre le texte et le lecteur commence, succède le dessaisissement, qui renvoie pour sa part à la modification d'un savoir qui précédait la lecture. Les termes de saisissement et de dessaisissement ne viennent pas d'Iser, mais ont été choisis par nous afin de nommer une impression produite par la lecture des nouvelles de Rosa Liksom. Ils représentent ainsi une tentative, qui sera élaborée dans ce mémoire, de se saisir de cette première impression de lecture et de penser le dessaisissement qu'elle produit. Un nouvel objet naît de cette mutation, alors qu'une image se forme dans l'esprit du lecteur. Ainsi, penser l'ébranlement du savoir c'est

également penser l'image. De l'acte de lecture à l'acte de voir, l'historien de l'art Georges Didi-Huberman complète le cadre de cette analyse avec les notions de déchirure, d'ouverture et de négatif. Ces dernières permettent de lier les enjeux du texte et de l'image, en plus d'initier une réflexion sur l'envers de leur représentation. La rencontre d'Iser et de Didi-Huberman permet ainsi l'identification des mécanismes en cause dans l'effet de saisissement et de dessaisissement, mais révèle également le rôle des images dans la création et la perte d'un savoir sur le monde.

La nouvelle, abordée comme forme autonome d'écriture, pose la question du visuel autrement que ne le ferait le roman et il s'agit en cela de voir quelle est la portée d'action de cette forme quant aux effets de l'œuvre. Dans son étude sur le genre de la nouvelle³⁷, André Carpentier identifie trois principes qui lui sont propres, soit la brièveté, la fragmentation et la répétition. Ces derniers démontrent que la nouvelle est propice à l'expression d'un savoir de l'hétérogène et, en cela, indiquent une adéquation entre la forme et le contenu de l'œuvre. Suivant l'analogie entre texte et image, la photographie apparaît, à plusieurs égards, comme le pendant de la nouvelle. De même que cette dernière, la photographie se pense, de façon générale, comme un art de la banalité et du quotidien, en plus de se présenter comme accessible à tous. Comme pour la nouvelle, nous avançons que cette dernière peut également être associée à la brièveté, à la fragmentation et à la répétition. Aussi, ces différentes caractéristiques de la photographie rejoignent des enjeux importants de l'œuvre de Lixsom, alors qu'elles mettent de l'avant le pouvoir de cette forme à représenter une pluralité de voix et qu'elles font de celle-ci, un art propice à la production d'hétérogénéité. C'est alors à partir de ce rapprochement entre fragment littéraire et fragment visuel que le savoir, et la perte de savoir, se posera dans ce chapitre.

³⁷ Carpentier, André, *Ruptures : genres de la nouvelle et du fantastique*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2007, 168 p.

1.1. Comprendre le saisissement et le dessaisissement par l'acte de lire

Les nouvelles des recueils *Noirs paradis*, *Bamalama* et *Le creux de l'oubli* présentent toutes un élément qui « ne va pas », une irrégularité qui empêche le déroulement fluide de la lecture. Que ce soit une incohérence, ou encore une anomalie, ce dérangement réside au cœur des nouvelles de Liksom et en donne l'impulsion. Cette irrégularité s'exprime, la plupart du temps, par l'inscription, dans la banalité, d'un événement extrême, mais aussi par un décalage entre le ton de la narration et la nature de ce qui est narré. Par exemple, des événements violents comme le meurtre et l'automutilation sont insérés de façon normale dans le quotidien des individus dont il est question. Il y a également un dévoilement de soi, dans une absence de gêne chez le personnage, qui provoque un malaise lié à l'installation, presque « instantanée », d'une intimité forcée entre le lecteur et le personnage.

Dans une nouvelle de *Bamalama* comportant, comme les autres nouvelles, un événement extrême présenté de façon banale, un homme rentre chez lui après avoir passé sa soirée à jouer au Bingo. Accompagné d'un ami, il boit quelques bières dans l'étable, « On a fumé des cigarettes Arôme, et puis on a parlé des différents types d'hameçons pour la pêche sur la glace³⁸ », avant de se diriger vers la maison. Il est tard et il fait très froid. L'homme fait le récit de cette soirée en donnant plusieurs éléments l'inscrivant dans le quotidien : rentrer le tracteur dans le garage, l'habitude de sa femme et de ses enfants de se coucher après les nouvelles du soir, ... Toutefois, ce soir-là, la femme décide de fermer la porte à clé : « Elle est là dans le vestibule et elle me crie que maintenant, c'est terminé, les saouleries, t'arrêtes ou alors tu ne passeras plus le seuil de cette porte³⁹ ». La réaction de l'homme à ce geste de la femme marque alors l'apparition de la démesure :

³⁸ Liksom, Rosa, *Bamalama*, Paris, La Découverte, 1995 [1993], p. 133.

³⁹ *Ibid.*, p. 134.

J'ai rien répondu, je suis allé dans le garage et j'ai pris une scie électrique. [...] J'ai mis la scie en marche et j'ai commencé à monter les escaliers. Elle, à l'intérieur, complètement affolée, beuglait comme une vache, il va tous nous tuer. Les gosses couraient dans toute la maison en hurlant, comme s'ils avaient reçu un coup de couteau dans les poumons. J'ai attaqué la porte avec la scie, en moins d'une seconde, tout était par terre, bordel⁴⁰.

Saisi par la réaction violente de l'homme, le lecteur comprend qu'un événement « hors de l'ordinaire » vient de provoquer une rupture à la normalité dans une journée qui avait été présentée, jusque-là, comme représentative de « l'ordinaire ». L'extrême de l'acte ne suffit toutefois pas, pour l'homme, à le sortir de la banalité. Alors que la femme et les enfants subissent cet acte, « Je suis entré, pas de gosses, pas de femme, nulle part. Peut-être bien qu'ils avaient sauté par la fenêtre dans la neige et couru se réfugier dans l'étable⁴¹ », il ne semble pas réellement affecté par ce qui vient de se passer : « Je me suis assis sur le sofa et je me sentais mieux. [...] Je me suis couché, je me suis fait une petite branlette, je rigolais. C'est pas encore aujourd'hui qu'on va foutre un gars comme moi à la porte de chez lui⁴² ». Ces derniers mots de la nouvelle sont représentatifs d'un autre aspect important des nouvelles de Liksom : l'auteure n'offre pas de résolution à la rupture présente dans le texte. Elle laisse le lecteur dans un état de dessaisissement. Il est intéressant de noter que, dans cette nouvelle, l'absence de résolution apparaît également dans le fait que l'acte de la femme, qui cherche à provoquer une rupture avec un comportement qu'elle juge néfaste, soit la consommation excessive de l'homme, se solde par le refus violent de ce dernier à briser un quotidien qui semble marqué par l'abus.

Cet effet de rupture du texte renvoie à la question de l'interaction entre le lecteur et l'œuvre alors qu'il s'agit de penser la réaction du lecteur comme indicatrice du sens

⁴⁰ *Ibid.*, p. 134-135.

⁴¹ *Ibid.*, p. 135.

⁴² *Ibid.*, p. 135.

de la nouvelle. Dans son article « Le texte et sa lecture. Une analyse de l'acte de lire selon W. Iser », Yves Gilli écrit⁴³ :

Au lieu de déchiffrer des sens qui seraient donnés dans le texte, il vaut mieux tenter d'appréhender les facteurs qui rendent possible la constitution de sens. Le texte ne fait en définitive que mettre à la disposition du lecteur un certain nombre de schémas, de pistes possibles, de projets auxquels seul l'acte de lecture est susceptible d'apporter une réalisation⁴⁴.

Les textes étudiés laissent entendre des discours homophobes, xénophobes, sexistes, criminels, etc. Comme pour la nouvelle précédemment évoquée, le lecteur est confronté à des contenus marqués par le débordement, ce à quoi ce dernier réagit et cette réaction en dévoile autant, sinon plus, sur lui que sur l'œuvre. En ce sens, les sentiments de saisissement et de dessaisissement, provoqués par la lecture des textes, marquent le début de la communication entre le texte et le lecteur, « [c]ar la constitution du sens n'est pas une simple exigence posée par le texte à l'égard du lecteur; elle acquiert bien plutôt son sens du fait qu'au cours d'un tel processus, quelque chose arrive au lecteur⁴⁵ ». C'est ainsi par l'effet que peut s'initier cette réflexion sur l'œuvre de Lixsom.

La prémisse de la théorie de Wolfgang Iser sur l'acte de lecture est que tout texte littéraire est un potentiel d'action qui se concrétise par l'acte de lecture. Ce processus « [s]e compose d'une part, des données formelles d'une construction textuelle qui, d'autre part, ne devient effective que par les réactions qu'elle provoque chez le

⁴³ Malgré la traduction de Gilli par « l'acte de lire », nous utiliserons « l'acte de lecture » en référence à la traduction d'Evelyne Sznycer, dans Iser, Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, Coll. « Philosophie et langage », 1985 [1976], 405 p.

⁴⁴ Gilli, Yves, « Le texte et sa lecture. Une analyse de l'acte de lire selon W. Iser », *Semen*, no 1, 1983, en ligne, <<http://semen.revues.org/4261>>, consulté le 9 août 2017.

⁴⁵ Iser, Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1985 [1976], p. 273.

lecteur⁴⁶ ». Iser aborde la lecture comme un phénomène actif et ainsi, préfère à une théorie de la réception, une théorie de l'effet⁴⁷. Au commencement de cette actualisation se trouve le *lecteur implicite*: « This term incorporates both the prestructuring of the potential meaning by the text, and the reader's actualization of this potential through the reading process⁴⁸ ». Il est important de souligner que le lecteur implicite ne renvoie pas à une entité autonome vis-à-vis du texte littéraire, mais qu'il se trouve davantage « [f]ondé dans la structure même des textes⁴⁹ ». Ainsi, l'œuvre se compose à la fois d'une structure textuelle, « [c]onstituée par les différentes perspectives (narration, personnages, points de vue etc...) transmises par le texte et présentant au lecteur une série d'orientations, repères, données qu'il s'agit de mettre en relation » et d'une structure d'acte qui est « [l]a constitution d'un horizon de sens rendu possible par une suite de représentations émanant du lecteur et permettant l'intégration des diverses perspectives⁵⁰ ». C'est pourquoi l'œuvre se comprend comme objet virtuel. Sa structure textuelle présente un potentiel qui ne se réalise que lorsque le lecteur en constitue le sens. Ainsi, le texte est une invitation : « le lecteur implicite est une conception qui situe le lecteur face au texte en termes d'effets textuels par rapport auxquels la compréhension devient un acte⁵¹ ». Abordés de cette façon, les thèmes violents des textes de Lixsom se comprennent par ce qu'ils font chez le lecteur davantage que par ce qu'ils sont.

⁴⁶ Iser, Wolfgang, *L'appel du texte : l'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire*, Paris, Allia, 2012 [1970], p. 9.

⁴⁷ Yves Gilli, *op. cit.*, p. 2.

⁴⁸ Iser, Wolfgang, *The Implied Reader : Patterns of Communication in Prose Fiction From Bunyan to Beckett*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1974 [1972], p. xii. Ce texte, n'ayant pas été traduit en français, nous nous référons à la traduction anglaise de *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*.

⁴⁹ Yves Gilli, *op. cit.*, p. 3.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 3.

⁵¹ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, *op. cit.*, p. 70.

Dans une nouvelle du recueil *Le creux de l'oubli* faisant le récit d'un meurtre haineux, motivé par ce qui se pose rapidement comme de l'homophobie, « Je peux pas comprendre qu'un mec puisse être homo. [...] Moi, je comprends que Hitler les ait tous foutus dans le chambres à gaz. Je pense même que les homos, il faudrait tous les tuer⁵² ». Ce qui paraît être le sens évident de la nouvelle se trouble à mesure qu'avance la lecture et que de nouveaux éléments sont ajoutés. C'est notamment le cas lorsque le criminel et narrateur dit : « Je veux la condamnation maxi. C'est un honneur pour moi d'être foutu au trou. J'en suis fier⁵³ », puis ajoute : « J'ai même déposé une demande comme quoi je voudrais qu'ils m'en donnent pour huit ans de taule. Ça me ferait vingt-sept ans quand j'en sortirai⁵⁴ ». Le saisissement que provoque le meurtre, avec le discours haineux qui l'accompagne, est succédé par un dessaisissement associé au dévoilement de l'âge du meurtrier, qui a dix-neuf ans. Les dernières phrases de la nouvelle ouvrent sur la question de la responsabilité et sur une conception du bien qui rompt avec l'acception générale, « Je regrette rien. J'accuse personne. Je m'accuse pas en tout cas, ni ma famille, ni le système. Je savais très bien ce que je faisais. ET CE QUE J'AI FAIT C'EST BIEN⁵⁵ ». Ce qui se pose d'emblée comme le récit d'un crime homophobe ouvre, par ces ajouts du narrateur, sur un questionnement plus large touchant au raisonnement criminel du jeune homme. L'ambiguïté sur laquelle se conclut la nouvelle pousse le lecteur à s'investir dans le texte afin de résoudre le sens. De cette rencontre entre le texte et le lecteur, ni l'un ni l'autre ne peut en sortir « intacte ». C'est-à-dire que le texte, n'étant pas simplement assimilé par le lecteur, devient le produit d'une interaction que la lecture transforme en processus créatif.

⁵² Liksom, Rosa, *Le creux de l'oubli*, Paris, La Découverte, 1992 [1986], p. 129-130.

⁵³ *Ibid.*, p. 130.

⁵⁴ *Ibid.*, p.130.

⁵⁵ *Ibid.*, p.131. L'auteure met en majuscules.

Reprenant de façon claire les grandes lignes de l'essai *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique* d'Iser, Gilli rappelle que l'œuvre littéraire est composée de deux pôles, soit le pôle texte et le pôle lecteur. Le premier représente deux types de rapports : externes et internes. D'abord, les rapports externes renvoient au répertoire qui « [c]omprend deux classes d'éléments : les références au contexte historique et social et les allusions littéraires⁵⁶ ». Puisque l'objet littéraire ne représente pas une reproduction du monde matériel, mais bien une création de celui-ci, il est important de mentionner que les composantes de ce répertoire doivent être vues comme le résultat d'un processus sélectif :

Though the novel deals with social and historical norms, this does not mean that it simply reproduces contemporary values. The mere fact that not all norms can possibly be included in the novel shows that there must have been a process of selection, and this in turn, [...], is liable to be less in accordance with contemporary values than in opposition to them⁵⁷.

L'auteure, par sa propre subjectivité et par le sens qu'elle veut donner à l'œuvre, sélectionne le cadre auquel elle veut faire référence et l'organise de manière à servir une orientation choisie. Comme le souligne Iser, l'idée n'est souvent pas de consacrer les normes existantes, mais plutôt de les défier. En transposant l'élément sélectionné dans le texte littéraire, celui-ci passe, dans l'œuvre, au premier plan, et son contexte d'origine, à l'arrière-plan. Aussi, « [l]a mise en premier plan opère en même temps un rappel et une transformation de l'arrière-plan, modification qui, à son tour, incite à porter un regard nouveau sur l'élément sélectionné⁵⁸ ». Ajoutons que le répertoire devient « [p]ar la sélection et la répétition de schémas connus, un horizon qui tient lieu de cadre entre le texte et le lecteur⁵⁹ ». Juxtaposés à ces rapports externes, les rapports internes concernent, quant à eux, « [l]a combinaison qui permet la synthèse

⁵⁶ Yves Gilli, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁷ Wolfgang Iser, *The Implied Reader : Patterns of Communication in Prose Fiction From Bunyan to Beckett*, *op. cit.*, p. xii.

⁵⁸ Yves Gilli, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 5.

des éléments sélectionnés⁶⁰ ». Ce travail de composition se comprend en termes de *thème* et d'*horizon*. Les thèmes décelables à la lecture des textes se rapportent à un horizon, qui les rassemblent. Ces thèmes donnent alors un « ton » et une structure à l'œuvre. Ainsi s'organise le pôle texte qui, tel que mentionné précédemment, n'est qu'un objet virtuel qui devient effectif par l'acte de la lecture.

Le pôle lecteur, qui vient donc compléter l'acte de lecture, concerne les mécanismes mentaux par lesquels ce dernier fait sens du texte. Gilli identifie quatre éléments importants de ce pôle. D'abord, le *point de vue mobile*, qui représente le déplacement dans le texte alors que celui-ci déclenche attente et souvenir. Les *Gestalten*, c'est-à-dire les synthèses que le lecteur fait au cours de la lecture, puis *l'expérience du texte comme vécu*, alors que le balancement créé par la *Gestalten* entre *protention* et *rétenion* donne l'impression d'un « présent vécu ». Finalement, les *synthèses passives*, qui sont des images se formant sous le seuil de la prise de conscience⁶¹. Chacun de ces éléments survient parce que le texte agit sur le lecteur qui, en retour, produit une réponse. L'interaction entre ces deux pôles représente ainsi la concrétisation de l'acte de lecture. Gilli termine sa présentation de l'acte de lecture par l'introduction de deux termes auxquels il sera beaucoup question dans ce mémoire. Il s'agit du *blanc*⁶² et de la *négation*. Ceux-ci s'agent selon une organisation de l'axe syntagmatique, pour le premier, et paradigmatique, pour le second.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 5.

⁶¹ *Ibid.*, p. 5.

⁶² Gilli précise qu'il préfère le terme de « trou » à la traduction plus littérale « d'espace vide ». Toutefois, dans la traduction française de *L'appel du texte : l'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire*, le traducteur choisi quant à lui le terme de « vide ». Puis, dans la traduction française de *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, ces espaces sont compris comme des blancs. Pour uniformiser notre utilisation de ce terme, nous nous référerons aux « blancs » dans le cadre de notre analyse. Aussi, lors de citation, nous laisserons le terme choisi par le traducteur de l'ouvrage duquel celle-ci provient.

Dans le cas du premier terme, « [l]e fait d'extraire des éléments socio-culturels (faits ou normes sociaux ou littéraires) de leur contexte habituel, de les "dépragmatiser" [...], crée un vide⁶³ ». Ainsi, le lecteur se trouve dans la position de devoir investir différemment ces éléments en fonction de leur nouveau contexte. De cette façon, les blancs invitent le lecteur à incorporer son savoir au texte et à réagir en fonction de ce que cette rencontre produit. Aussi, « [c]e manque est en fait un stimulus. Il représente un vide qui sert de moteur à la communication⁶⁴ ». Ces blancs sont la condition première d'une participation du lecteur à la création du sens du texte, mais aussi d'une action du texte sur le lecteur. Ainsi, plus le texte comporte de ces blancs, plus il donne de marge de manœuvre au lecteur dans la constitution du sens :

Un tel processus montre d'emblée dans quelle mesure le degré d'indétermination d'un texte littéraire engendre les seuils de liberté qui, dans l'acte de communication, sont nécessaires au lecteur pour que le "message" soit reçu et traité en conséquence⁶⁵.

Un texte qui cherche à convaincre, comme le font, par exemple, les textes de propagande, tente de limiter les blancs pouvant apparaître dans sa structure. Laisant ainsi peu de place au lecteur pour la mise en perspective du savoir transmis.

Gilli précise qu'en comblant « [l]es vides par les projections de sa représentation⁶⁶ », le travail opéré par le lecteur ne relève non pas du complément, l'expérience de celui-ci n'est pas simplement intégrée au texte, mais relève bien de la combinaison. Agissant au niveau du répertoire et des stratégies, ces blancs sont le moteur d'une réévaluation de ce qui constituait jusque-là un « su ». Ils impliquent le lecteur dans la remise en question de son propre cadre référentiel, alors que le travail de *négation*, second terme de cette relation, concerne la négation des normes sélectionnées qui

⁶³ *Ibid.*, p. 8.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁶⁵ Wolfgang Iser, *L'appel du texte : l'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire*, op. cit., p. 19.

⁶⁶ Yves Gilli, op. cit., p. 8.

crée alors des vides sur l'axe paradigmatique. Ce faisant, « [l]e connu se présente [...] au lecteur comme étant dépassé et W. Iser ajoute que la négation situe ainsi le lecteur entre un "Ne plus" (Nicht-Mehr) et un "Pas encore" (Noch-Nicht)⁶⁷ ». Il s'agit, en ce sens, d'un moment de suspension où ce qui a été nié n'a pas été remplacé par autre chose.

La négation représente en ce sens l'action de se dessaisir d'un savoir afin d'en produire un nouveau et, dans le cas des nouvelles étudiées, celui-ci est précédé d'un saisissement qui concerne, quant à lui, l'« atteinte » avant le rejet. Il faut souligner que « [l]orsque le lecteur parcourt les horizons que lui ouvre le texte, il ne lui reste que sa propre expérience personnelle pour se forger une opinion sur ce qui lui est communiqué⁶⁸ ». La lecture initie en ce sens une confrontation entre l'expérience propre du lecteur et l'expérience virtuelle qu'offre le texte de fiction. Il y a deux sens à cette implication, car si le lecteur met ses expériences personnelles dans l'œuvre, celle-ci transforme également les expériences de ce dernier. Par exemple, dans une nouvelle du recueil *Noirs paradis*, une femme marche du centre-ville vers l'hôtel de passage où elle a loué une chambre. Alors qu'elle traverse le lac gelé séparant les deux endroits, elle est attaquée par un homme qui tente de la violer. À ce geste violent et à la surprise de l'attaque, la femme « [n]e crie pas, elle regarde seulement l'homme, un regard qui le condamne⁶⁹ », puis elle lui propose de « [f]aire ça au chaud⁷⁰ », dans sa chambre. Le lecteur éprouve un premier saisissement, que provoque l'inadéquation de ces deux événements. La rupture de ce qui relève d'un « sens commun » fait ainsi apparaître l'indétermination du texte qui appelle à une résolution. En réaction à l'incertitude que présente la nouvelle, le lecteur peut

⁶⁷ *Ibid.*, p. 8.

⁶⁸ Wolfgang Iser, *L'appel du texte : l'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire*, *op. cit.*, p. 18.

⁶⁹ Liksom, Rosa, *Noirs paradis*, Paris, La Découverte, 1990 [1989], p. 105.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 105.

chercher à policer le texte, c'est-à-dire à le ramener à son expérience propre en y projetant ses valeurs. Aussi répondra-t-il à un malaise provoqué par la lecture de la nouvelle.

Dans certains cas, il se produit une forme d'adéquation entre l'expérience ou les désirs du lecteur et le texte. La lecture est alors relativement fluide puisqu'elle ne produit pas de refus. Dans d'autres cas cependant, l'expérience de lecture passe par un rejet :

Mais on peut également imaginer qu'un texte contredise si fortement les conceptions du lecteur qu'il provoque des réactions pouvant aller jusqu'à refermer le livre ou, au contraire, à réviser son propre jugement : ici aussi, l'indétermination se trouve abolie. Dans tous les cas, elle donne la possibilité de rattacher le texte aux expériences personnelles du lecteur ou à sa conception du monde. Puis elle disparaît : sa fonction est de permettre au texte d'épouser les plus intimes dispositions du lecteur⁷¹.

Si le lecteur revient à sa lecture du texte de Lixsom, il accepte de dépasser ce qui le choque et s'ouvre ainsi au dessaisissement que suppose ce qui a été précédemment identifié comme étant un *ne-plus* et un *pas-encore*. Aussi, pour revenir à la nouvelle, en arrivant dans la chambre : « Ils se déshabillent. La femme a les gestes de l'habitude, l'homme des gestes un peu gauches⁷² ». Le lecteur se trouve ainsi face à un élément qui ouvre un sens nouveau au texte. Dans ce cas, il pourrait s'agir, par exemple, d'un renversement de pouvoir entre les deux protagonistes. Quelques éléments qui suivent suggèrent également un retournement dans la résolution de la nouvelle, alors que l'homme, que la tentative de viol plaçait en contrôle, « [e]ssaye de la pénétrer mais sans pouvoir y parvenir⁷³ ». Alors, il « [s]e roule sur le lit à côté d'elle et il sanglote comme un petit chien⁷⁴ ». L'impuissance sexuelle de l'homme,

⁷¹ Wolfgang Iser, *L'appel du texte : l'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire*, op. cit., op. cit., p. 20.

⁷² Rosa Lixsom, *Noirs paradis*, op.cit., p. 106.

⁷³ *Ibid.*, p. 106.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 106.

dans une situation où il cherche, par l'agression, à affirmer son pouvoir sur la femme, démontre bien comment l'auteure détourne le récit attendu de ce genre d'événements. À l'homme qui, par son association au chien, devient animal et domestiqué, la femme, elle, représente une forme de rationalité et de contrôle. Elle semble savoir ce qu'elle fait, contrairement à l'homme. Pour ajouter à l'effet surprenant de l'écriture, un moment de « tendresse » termine la relation entre les deux protagonistes alors que ces derniers passent la nuit enlacés. Au matin, la femme part travailler et l'homme se réveille tard, puis « se secoue⁷⁵ », ce qui réaffirme son association au petit chien, et il quitte la chambre.

Il y a plusieurs moments de saisissement et de dessaisissement dans cette nouvelle. Ceux-ci semblent converger vers le détournement des attentes du lecteur qui doit, à plusieurs reprises, se repositionner par rapport à ce que lui présente le texte. En étant dessaisi par la réponse de la femme à l'attaque, le lecteur cherche à refaire le sens de la nouvelle en revenant à son propre cadre référentiel. Peut-être croit-il que la femme cède à son agresseur par peur d'être davantage blessée, tuée, ou toutes autres réponses qui permettraient au lecteur de retrouver le sens conventionnel associé à ce genre d'acte. Plusieurs actualisations sont possibles, il reste que la nouvelle joue avec les attentes du lecteur et qu'en l'amenant à produire un sens nouveau, par la rupture, celle-ci le pousse à en dévoiler sur ses dispositions intimes, ses valeurs... Parfois confrontant, ces dévoilements forcent également le lecteur à revoir son jugement.

1.2. Production d'un nouveau savoir par la production d'un nouvel objet : l'image comme idéation

Tel qu'énoncé précédemment, le texte littéraire ne fait pas un travail de reproduction à partir du monde matériel, mais crée un objet imaginaire à partir de celui-ci. Ainsi, il

⁷⁵ *Ibid.*, p. 107.

ne transpose pas simplement les éléments qui forment le « réel » dans le texte, mais produit une réalité porteuse d'un savoir renouvelé. Pour arriver à représenter ce nouvel espace, le texte passe par la production d'images qui permettent la conceptualisation de l'objet imaginaire:

Étant donné que l'horizon de sens ne reproduit ni une réalité existante dans le monde, ni une habitude donnée d'un public visé, il doit être représenté. En effet, ce qui n'est pas donné ne peut être connu qu'une fois représenté. Dès lors, c'est la représentation produite qui traduit les structures du texte dans la conscience du lecteur⁷⁶.

Iser base ce processus de formation sur un élément associé au pôle lecteur, soit les synthèses passives. Celles-ci se constituent tout au long de la lecture et font naître des images mentales qui se modifient sans cesse, alors que de nouveaux éléments sont ajoutés au récit. Elles sont dites passives parce qu'elles se forment sous le seuil de conscience du lecteur. Ces images représentent davantage un mouvement qu'un arrêt puisqu'elles ne donnent pas à voir un objet qui serait entièrement constitué :

[...] l'image fait apparaître quelque chose qui ne correspond ni à la réalité donnée des objets empiriques ni à la signification d'un objet représenté. La simple expérience sensorielle de l'objet est transcendée par l'image, mais elle ne formule pas de prédicat relatif à ce qui apparaît dans l'image⁷⁷.

Constamment en refontes, ces images se succèdent sur l'axe temporel de l'œuvre et suivent sa concrétisation. En ce sens, la temporalité de l'acte de lecture affecte la construction de ces images puisqu'elles s'organisent dans une tension entre un savoir dépassé et un savoir à venir :

Chacun des objets imaginaires de la séquence des représentations apparaît ainsi devant la toile de fond d'un objet imaginé antérieurement, et dont le devenir présent ne situe pas seulement le nouvel objet par rapport à l'axe continu du déroulement, mais montre également que les objets imaginaires n'acquièrent leur sens que lorsqu'ils s'ouvrent sur de

⁷⁶ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, op. cit., p. 75.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 246.

nouvelles significations qui n'étaient pas comprises à l'intérieur de leurs premiers contours⁷⁸.

Alors que les informations s'accumulent dans l'esprit du lecteur sous la forme du *souvenir*, la continuation du texte fait naître une *attente*⁷⁹ vers ce qui est à venir. Si le souvenir fait naître l'attente quant au devenir du texte, celle-ci retourne vers le souvenir dès qu'elle est dépassée. Ainsi, chacun se nourrit de l'autre.

Dans la nouvelle évoquée auparavant, la succession d'images, que le lecteur a produite par l'acte de lecture, s'est rompue au moment où l'attente a été détournée. C'est-à-dire que la Gestalt, représentant le regroupement de ces synthèses et témoignant de l'orientation choisie par le lecteur quant au sens du texte, a été troublée. L'effet de saisissement et de dessaisissement témoigne de ce trouble et, pour retrouver l'unité de la Gestalt, le lecteur doit refaire le sens de celle-ci en y intégrant les nouvelles informations transmises par le texte:

La lecture, en tant que déroulement d'un processus, met en évidence un axe temporel qui se forme du fait que les objets imaginaires, produits par les représentations, viennent se ranger les uns devant les autres. Les éléments les plus hétérogènes et contradictoires se rangent le long de cet axe temporel⁸⁰.

Puisque le texte présente une multitude d'actualisations possibles, celui-ci se définit par l'hétérogénéité de sa composition. La Gestalt représente la tentative de ramener l'hétérogénéité inhérente au texte, à un tout homogène représentant le sens que le lecteur donne à l'œuvre. Gilli précise que « [l]a production de Gestalten s'oppose au caractère ouvert du texte⁸¹ » en ce sens qu'« [i] existe en permanence une hésitation entre la fermeture qu'implique la Gestalt et l'ouverture résultant de la mise à l'écart

⁷⁸ *Ibid.*, p. 267.

⁷⁹ Yves Gilli, *op. cit.*, p. 6.

⁸⁰ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, *op. cit.*, p. 266.

⁸¹ Yves Gilli, *op. cit.*, p. 6.

des possibilités qui n'ont pas été choisies⁸² ». Cherchant à créer l'harmonie entre ces différentes images, le lecteur procèdera ainsi à des combinaisons par lesquelles il dévoilera ses dispositions d'esprit. De cette façon, l'image se trouve à la rencontre entre l'expérience virtuelle, qu'offre le texte, et l'expérience personnelle du lecteur : « Le contenu de cette représentation reste teinté par l'expérience de chaque lecteur. C'est par rapport à elle que celui-ci va assimiler la représentation de ce qu'il ne connaît pas et la rattacher à un contexte de référence⁸³ ». Ce processus de synthèses rend alors compte d'une réaction du lecteur à ce qu'il a lui-même produit.

Dans le cas des nouvelles de Liksiom, l'excès présent dans les contenus exprimés fait la marque de l'œuvre et produit une littérature qui, de façon répétée, présente l'inceste, le meurtre, l'automutilation et la désolation, pour ne nommer que ceux-là. Sans généraliser à l'ensemble des lecteurs de l'œuvre, il est toutefois possible de croire que ces textes provoquent un malaise, à un moment ou à un autre, pour la plupart d'entre eux. En créant un espace dominé par l'étrange, le différent, le « trop », Liksiom place son lecteur dans une situation propice à l'ébranlement, voire à la négation d'un savoir basé sur l'attendu, le connu. Ainsi, ces textes représentent un terrain particulièrement fertile pour l'observation et la remise en question des normes régulant le monde matériel dans lequel le lecteur se place. Puisque les normes sont le fait d'une collectivité, l'œuvre devient un espace de négociation entre l'individu et le social.

Tel que mentionné, le répertoire du texte concerne le contexte historique et social de la société de laquelle l'œuvre émerge. Si le répertoire présente, sous un éclairage différent, les éléments sélectionnés, il doit toutefois conserver certains aspects du cadre d'origine afin que ceux-ci soient reconnaissables par le lecteur. Aussi, dans

⁸² *Ibid.*, p. 6.

⁸³ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, op. cit., p. 75-76.

notre cas, l'auteure procède-t-elle à des agencements entre les conventions qu'elle souhaite représenter dans la nouvelle et les éléments du contexte social auxquels elle veut faire référence. C'est le cas notamment des conventions sociales entourant le genre, alors que plusieurs des nouvelles présentent des personnages qui rompent avec les comportements associés à leur sexe. Il en sera davantage question au troisième chapitre, mais la représentation, dans beaucoup de nouvelles, de femmes violentes permet justement au lecteur de prendre conscience des normes entourant l'usage de la violence, alors que celle-ci est généralement associée aux hommes. En sortant ces normes ou conventions de leur contexte d'origine, l'auteure offre au lecteur la chance de les voir sous un angle différent et ainsi, d'interroger leur validité. En réagissant aux contenus présentés par le texte, le lecteur initie alors un questionnement sur les motifs de ces combinaisons opérées par l'auteure. De plus, la réponse à ces combinaisons démontre que les conventions du monde du lecteur et celles du monde de l'auteure sont suffisamment similaires pour que le dérangement de ces normes soit détecté par le lecteur. Comme le rappelle Pierre Zima, cité par Jacques Leenhardt dans son article « Théorie de la communication et théorie de la réception », cette perspective pousse à croire que, « [b]ien que la lecture (d'un roman ou d'un poème) soit presque toujours individuelle, elle est inséparable du système normatif de la collectivité ou des collectivités auxquelles appartient l'individu⁸⁴ ». Cela implique que l'acte de lecture, en plus de produire une relation dialectique entre l'individu et le texte, initie un dialogue entre l'individu et la société à laquelle il appartient. Le lecteur produit ainsi un savoir sur le texte, mais aussi un savoir sur le monde.

⁸⁴ Zima, Pierre cité par Leenhardt, Jacques, « Théorie de la communication et théorie de la réception », *Réseaux*, vol. 12, no 68, « Les théories de la réception », 1994, p. 45.

1.3. L'image et les normes : construction d'images et processus de connaissance social

Puisque les images produites par l'acte de lecture sont liées à la production d'un savoir sur le texte, puis sur le lecteur, ces mêmes images se retrouvent également au cœur de la création d'un savoir sur le monde. Ainsi, le processus d'idéation, pensé à partir de l'acte de lecture, permet d'envisager les processus de connaissance sociale. À ce sujet, Jacques Leenhardt écrit :

Connaître, en société, ce n'est pas seulement produire un savoir sur le monde, c'est aussi et d'un même geste produire une *image du monde*. Penser la connaissance sociale comme une dialectique instable entre image du monde et savoir du monde, c'est s'interroger aussi bien rétrospectivement sur ce que nous appelons « sciences sociales », ce que la fonction cognitive de l'*imagination*, comme activité sociale⁸⁵.

Cette façon de penser les liens entre littérature et savoir remet en question l'association courante entre fiction et faux. Aussi, la production d'un point de vue sur le monde, par la voie de l'imaginaire, suffit parfois à ébranler les convictions les plus intimes d'un individu et, en ce sens, la littérature produit une forme de vérité, qui ne se pense toutefois jamais comme unique. En lien avec ce qui a été dit sur l'acte de lecture, le texte exige que le lecteur produise sa propre vérité, son propre savoir et, ainsi, celui-ci est démultiplié par les lectures.

En abordant la lecture comme activité sociale, Leenhardt souligne la portée d'action d'une activité pourtant intime et individuelle :

La construction d'images dans l'acte de lecture vaut donc comme modèle de l'activité constructive du lien social, et ses mécanismes, si nous parvenions à les saisir dans leur productivité imageante dans l'acte de lire, donneraient pour le moins une métaphore de ce qu'est la construction du social dans l'activité quotidienne⁸⁶.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 45.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 47.

De la même façon, les savoirs d'un individu témoignent de son appartenance à une communauté. Molly Andrews, dans son texte « Counter-narratives and the power to oppose » figurant en introduction de l'ouvrage collectif *Considering Counter-Narratives : Narrating, resisting, making sense*, écrit à ce sujet: « Even the most individualised and emotionally charged narratives belong to specific communities with specific scripts⁸⁷ ». Puisque les images produites par l'acte de lecture sont le résultat d'une relation dialectique entre les savoirs du texte et les savoirs du lecteur, elles posent l'idée que l'individu n'absorbe pas simplement les savoirs qui lui sont présentés, mais que celui-ci entre en négociation avec eux. C'est en ce sens que les récits auxquels l'individu est confronté, mais aussi ceux qu'il forme pour se définir, témoignent également de cette négociation en jeu dans les images.

Intéressés par les rapports entre récits dominants, *master narratives*, et contre-récits, *counter narratives*⁸⁸, les auteurs.es de l'ouvrage collectif organisent leur réflexion en focalisant sur la façon dont les individus ne se reconnaissant pas dans les récits dominants, formés par des savoirs homogénéisant, élaborent des récits hétérogènes : « how it is that people frame their stories in relation to the dominant cultural storylines which form the context of their lives, especially when those storylines don't seem to fit⁸⁹ ». Les récits parallèles des nouvelles de Liksom renvoient à l'expression de contre-récit au sens où ceux-ci brisent l'apparente homogénéité du monde auquel ils renvoient. Ce faisant, leur récit vient valider une certaine réalité, mais, ce qui est le plus intéressant dans le cas de Liksom, c'est que la voix des marginaux vient remettre en question le système dominant, révélant ainsi les

⁸⁷ Andrews, Molly, « Counter-Narratives and the Power to Oppose », *Considering Counter-Narratives : Narrating, Resisting, Making Sense*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2004, p. 2.

⁸⁸ Les deux notions réfèrent aux textes de Molly Andrews et Michael Bamberg.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 1.

problèmes qui s'y cachent. En les détectant, le lecteur comprend alors que ces problèmes le rejoignent également.

Pour Michael Bamberg, auteur participant à *Considering Counter-Narratives : Narrating, resisting, making sense*, les contre-récits doivent conserver certains éléments des récits dominants auxquels ils veulent s'attaquer si ces derniers souhaitent efficacement en contrer la représentation. Ces considérations s'appliquent également aux personnages de ces récits: « these counter characters have to be brought off and carefully managed in order to leave intact, and be complicit with, other existing (master) plot lines⁹⁰ ». Dans le cas de la nouvelle précédemment évoquée, l'auteure conserve suffisamment d'éléments du récit dominants pour que le lecteur mobilise son savoir entourant une agression sexuelle. Ainsi, un savoir « formel » concerne des données statistiques et scientifiques qui prouvent que les victimes d'agressions sexuelles sont majoritairement des femmes et les agresseurs des hommes. À cela s'ajoute un savoir informel qui fait que plusieurs femmes, sans nécessairement avoir été victime d'agression, auront toujours l'impression d'être des victimes potentielles. De même, cette menace plane sur les femmes qui se sentent alors plus facilement interpellées par ce type de récit. Sans renverser complètement ce savoir, Liksom s'en sert pour en modifier l'éclairage. Dans le cadre d'un récit dominant, la faiblesse sera souvent associée à la femme, comme si victime et faiblesse s'additionnaient. Ici, l'auteure fait passer la perte de pouvoir de la femme victime à l'homme agresseur. Elle crée alors un discours qui représente l'homme comme l'impuissant de cette situation. Ainsi, les savoirs imagés, qui se forment au cours de la lecture, renvoient à des savoirs du monde qui invitent à être défiés dans le texte. Puis, alors que les savoirs du lecteur se transposent dans l'œuvre et ceux de l'œuvre en lui, il reste que le processus de lecture participe à une transformation des

⁹⁰ Bamberg, Michael, « Considering counter narratives », *Considering Counter-Narratives : Narrating, resisting, making sense*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2004, p. 362.

savoirs du monde. Savoir et image renvoient ainsi aux défis de la représentation et à la position de celui qui lit, ou regarde.

1.4. Plus je regarde et moins je sais : dilemme entre savoir et voir

« Plus je regarde, moins je sais⁹¹ », cette constatation que fait Georges Didi-Huberman dans l'essai *Devant l'image : questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, partage avec l'impression de lecture des nouvelles de Leksom cet ébranlement du savoir que provoque la lecture de textes qui en dévoilent « trop ». L'intimité de ce qui est révélé, en plus du pathétisme de certaines des nouvelles, suffit à provoquer un malaise. Dans la continuation de ce qui a été dit sur l'acte de lecture de Wolfgang Iser, Didi-Huberman reprend, dans cette affirmation, l'idée que le visuel est lié au savoir, ou plutôt, à la perte de savoir. Aussi, s'agit-il, pour lui, de s'intéresser au dilemme entre la préséance du voir sur le savoir ou celle du savoir sur le voir. Faisant partir ces questionnements de l'art pictural, il initie toutefois une réflexion pouvant se transposer à différentes formes d'art. Le parti pris de ce mémoire est que, pris de façon complémentaire, les travaux de ces deux hommes offrent un cadre d'analyse permettant de comprendre les implications de l'effet de saisissement, puis de dessaisissement, associable à la lecture des nouvelles de Leksom. De plus, le questionnement de Didi-Huberman sur la relation entre le savoir, ou la perte de savoir, et le visuel, nous permet d'aborder la question de l'image en lien avec les textes étudiés. Nous développerons, dans les prochaines pages, l'idée selon laquelle il est possible de penser les nouvelles de Leksom comme des images. Nous procéderons notamment en posant une correspondance entre les caractéristiques propres à la forme de la nouvelle et celles propres à la photographie. De plus, nous ferons un rapprochement entre la perspective de travail de Leksom et celle du photographe.

⁹¹ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 218.

Devant une toile, l'individu peut se référer à ce que son savoir lui dit de l'objet, celui-ci basé sur ce qui lui a été dit ou encore sur ce qu'il a lu, mais s'il ne sait rien de l'œuvre, il doit s'en référer principalement à ce qu'il voit. Pour Didi-Huberman, « [c]elui qui choisit de savoir seulement aura gagné, bien sûr, l'unité de la synthèse et l'évidence de la simple raison ; mais il perdra le réel de l'objet, dans la clôture symbolique du discours qui réinvente l'objet à sa propre image, ou plutôt à sa propre représentation⁹² ». Cette observation peut également s'appliquer à l'œuvre littéraire, alors que la théorie d'Iser s'opposait à la recherche d'une *explication* du texte en revendiquant une étude de l'*action* par les effets qu'il produit⁹³. Loin d'ouvrir le texte à ses différents potentiels d'actualisation, apposer un savoir sur l'œuvre ne fait que fermer le savoir sur lui-même. En laissant à l'œil la liberté de parcourir l'œuvre, l'individu accepte de se dessaisir d'un savoir sur celle-ci et l'ouvre ainsi à ses possibilités :

Celui, au contraire, qui désire voir ou plutôt regarder perdra l'unité du monde clos pour se retrouver dans l'ouverture inconfortable d'un univers désormais flottant, livré à tous les vents du sens ; c'est ici que la synthèse se fragilisera jusqu'à l'effritement ; et que l'objet du voir, éventuellement touché par un bout de réel, disloquera le sujet du savoir, vouant la simple raison à quelque chose comme une déchirure⁹⁴.

Si les images liées au texte littéraire se déploient selon un ordre successif, ce qu'Iser nommait les *synthèses successives*, la toile se dévoile à l'œil d'un seul coup. Dans les deux cas toutefois, l'image doit être lue. C'est-à-dire que, comme pour le texte, l'œil parcourt la toile et son interprétation se construit, et se déconstruit, au fur et à mesure que l'œil se déplace sur celle-ci. Évidemment, nous ne pourrions dire que cette différence entre le texte et l'image n'existe pas, toutefois, comme pour la photographie dont il sera question plus loin dans ce chapitre, les images racontent

⁹² *Ibid.*, p. 172.

⁹³ Yves Gilli, *op. cit.*, p. 3.

⁹⁴ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 172.

quelque chose que nous pensons ici en termes de lecture, donc de développement progressif du savoir dans l'esprit de l'observateur.

Ces considérations rejoignent directement le propos sur le saisissement et le dessaisissement, en introduction de ce chapitre. La déchirure représenterait alors le moment où le lecteur se sent saisi par le texte. L'expression de certains contenus viendrait percer son savoir, le déchirer, et c'est en cela qu'il est saisi. Pour Didi-Huberman, le but n'est pas de trancher entre savoir et voir, mais plutôt de « [s]avoir demeurer dans le dilemme, entre savoir et voir, entre savoir quelque chose et ne pas voir autre chose en tout cas, mais voir quelque chose en tout cas et ne pas savoir quelque autre chose...⁹⁵ ». L'intérêt est alors le même que celui d'Iser, qui est de penser l'effet de la chose et la production de cet effet. En cela, il s'agit d'aborder le corpus choisi en fonction de l'ensemble de ce qu'il met en jeu, dans les contradictions qu'il mobilise et ce vers quoi il ouvre, soit l'ébranlement du savoir par l'acte de voir, ou de lecture.

Dans la définition de ce savoir, Didi-Huberman mobilise une métaphore, empruntée à Emmanuel Kant, pour représenter les limites de la connaissance. Il évoque ainsi un filet dont les mailles seraient des miroirs, lesquels renverraient constamment le sujet, qui y est pris, à lui-même:

C'est un dispositif d'enfermement, extensible comme peut l'être un filet, certes, mais aussi clos qu'une boîte : la boîte de la représentation où tout sujet se heurtera à la paroi comme au reflet de soi-même. Le voici donc le sujet du savoir : il est spéculatif et spéculaire en même temps, et dans le recouvrement du spéculaire sur le spéculatif- de l'auto-captation imaginaire sur la réflexion intellectuelle- gît précisément ce caractère magique de la boîte, ce caractère de clôture résolutive, de suture auto-satisfaisante. Comment donc sortir du cercle magique, de la boîte à

⁹⁵ *Ibid.*, p. 175.

miroirs, quand ce cercle définit nos propres limites de sujet connaissant ?⁹⁶

La gestalt renvoyait au même problème de fermeture alors que Gilli soulignait que, par sa fonction de synthèse cohérente, cette dernière s'oppose au caractère ouvert du texte en préférant à l'hétérogénéité des possibles actualisations du texte, un sens relativement homogène. Si, pour se former, la gestalt doit exclure une variété d'interprétations pour n'en choisir qu'une, ces dernières menacent toujours son unité puisqu'elles restent actives. Aussi, existe-t-il toujours une faille dans l'uniformité du savoir et Didi-Huberman invite à la débusquer : « Il faut se débattre encore et, contre Kant, harceler la paroi, l'ébranler, y trouver la faille. Il faut tenter de briser cette zone réfléchissante où spéculaire et spéculatif concourent à inventer l'objet du savoir comme la simple image du discours qui le prononce et qui le juge⁹⁷ ». Les recueils de Rosa Liksom répondent à cette invitation en exposant les savoirs des déviants. Ceux-ci viennent dès lors percer la normalité et les conventions qui régissent la représentation. Pour reprendre la métaphore de Kant, si le lecteur est pris dans un filet fait de mille miroirs, ces derniers lui retournent, dans ces textes, une image déformée de lui-même.

L'essai de Didi-Huberman apporte un complément à la réflexion sur l'image, entamée avec Iser, alors que, pour lui, la puissance d'action des images ne se situe pas dans « [l]a seule transmission de savoirs—visibles, lisibles et invisibles—, mais qu'au contraire leur efficacité joue constamment dans l'entrelacs, voire l'imbroglio de savoirs transmis et disloqués, de non-savoirs produits et transformés⁹⁸ ». Partant d'un élément référent à ce que l'on pourrait identifier comme une expérience collective de la normalité, Liksom procède à la dislocation du savoir qu'il produit. Dans la

⁹⁶ *Ibid.*, p. 171.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 171.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 25.

nouvelle numéro 6 du recueil *Bamalama*, l'auteure décrit une brève conversation entre une femme et son mari, tout juste après la naissance de leur enfant. Représentant un des moments les plus solidement ancrés dans ce qui est entendu comme constituant « une vie normale », la naissance d'un enfant est dès lors associée au bonheur et à une vie conjugale réussie. C'est-à-dire qu'elle est entourée de valeurs et de normes sociales qui viennent prescrire des attitudes à adopter. En lien avec les récits dominants, Andrews écrit justement à ce propos: « One of the most commonplace dominant narratives surrounds the myth of the family, and of motherhood more particularly⁹⁹ ». Toutefois, dans la nouvelle, les premiers mots de l'homme à sa femme sont pour lui demander de divorcer. L'image qui se forme à l'ouverture du texte doit être modifiée suite à ce premier ébranlement ou, pour faire référence à l'effet identifié précédemment, à ce saisissement. La réaction attendue de la femme, qui « [r]egarde l'homme avec une expression étonnée¹⁰⁰ », indique au lecteur qu'il se trouve toujours dans les limites d'un « su ».

L'auteure continue dans ce sens alors que la femme demande à l'homme de repousser sa décision jusqu'à leur retour à la maison, mais il refuse :

[...] l'homme dit que justement il veut faire ça vite, car il ne veut pas vivre cet instant où sa femme sortira du taxi avec le bébé dans les bras, traversera la cour, pénétrera dans l'immeuble, entrera dans l'ascenseur étroit en faux bois, montera au troisième étage et ouvrira la porte de leur domicile conjugal¹⁰¹.

Cette situation peut initier une réponse du lecteur qui y verra, par exemple, l'abandon de la femme par le mari, ou encore, le refus de la vie conjugale par l'homme. Dans les deux cas, il s'agit de rester dans ce qui constitue, pour le lecteur, un « su ». Cependant, la réponse de la femme, qui clos le très court texte, fini de rompre ce

⁹⁹ Molly Andrews, *op. cit.*, p. 2.

¹⁰⁰ Rosa Liksom, *Bamalama, op. cit.*, p. 20.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 20.

savoir : « La femme comprend, pour elle aussi cette pensée est si totalement insupportable¹⁰² ». L'auteure joue ici sur un savoir associant femme et maternité.

La sécurité du foyer, la création d'un « nid familial » et la naissance d'un enfant sont toutes des choses faisant partie du discours dominant sur l'association entre féminité et bonheur. Comme le souligne Lori Saint-Martin, dans son essai *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin* :

L'expérience vécue de la maternité, réelle ou potentielle, est surdéterminée et faussée par l'institution de la maternité, à savoir l'ensemble des dispositions sociales, matérielles et idéologiques qui font en sorte que le pouvoir de procréation, ainsi que les femmes elles-mêmes et les enfants, restent soumis à la Loi des pères (Rich, 1976 :12)¹⁰³.

Le refus de l'homme de prendre part à cela, particulièrement dans le contexte où la femme vient à peine de donner naissance à leur enfant, peut pousser le lecteur à émettre un jugement négatif vis-à-vis de celui-ci. Toutefois, c'est le refus de la femme qui ébranle le savoir. Puisque, dans les savoirs dominants entourant la parentalité, c'est à la mère que revient le plus grand rôle dans la responsabilité des enfants :

Qu'il s'agisse de l'"instinct maternel", invention du XVIII^e siècle comme le montre Élisabeth Badinter (1980), mais qui a encore ses adeptes, ou de versions plus récentes et plus scientifiques comme le *bounding theory* [...], les femmes ont été désignées comme les grandes responsables des enfants et écartées, par voie de conséquence, de la vie publique¹⁰⁴.

Ainsi, dans le cadre d'un récit dominant, il semble plus convenu pour un homme de refuser sa paternité ou la conjugalité que pour une femme. Après tout, la figure du « père absent » est régulièrement rappelée dans l'imaginaire collectif de nos sociétés. Il en va de même du mythe de la femme qui serait naturellement encline à des

¹⁰² *Ibid.*, p.20.

¹⁰³ Saint-Martin, Lori, *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Éditions Nota bene, 1999, p. 23-24.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 23.

sentiments maternels, « [l]’idéologie de la "bonne mère"¹⁰⁵ » pour reprendre les mots de Saint-Martin, et qui ressentirait un besoin de sécurité ne pouvant être comblé que par le foyer qu’un mari apporte. Ces distinctions renvoient de la sorte à des conventions sociales qui régissent la division entre masculin et féminin. Divisions que Liksom semble se plaisir à ébranler.

Cette chute du texte confirme l’effet de dessaisissement associable à l’ensemble des nouvelles étudiées. Aussi, elle représente ce moment où, selon Didi-Huberman, il s’agirait de se placer devant l’œuvre sans chercher à l’expliquer en démontrant son savoir sur elle. Dans le cas de la nouvelle, le lecteur peut accepter que le texte sorte de ce qu’il attend de lui, pour le laisser ouvrir vers un autre type de savoir. Pour l’auteur, il s’agirait dès lors d’un temps suspendu survenant entre le saisissement et le dessaisissement :

Quelque chose comme une attention flottante, une longue suspension du moment de conclure, où l’interprétation aurait le temps de s’éployer dans plusieurs dimensions, entre le visible saisi et l’épreuve vécue d’un dessaisissement. Il y aurait ainsi, dans cette alternative, l’étape dialectique- sans doute impensable pour un positivisme- consistant à ne pas se saisir de l’image, et à se laisser plutôt saisir par elle : donc à se laisser dessaisir de son savoir sur elle¹⁰⁶.

Dans la recherche de ce que peut vouloir « dire » un texte, le lecteur de l’œuvre de Liksom se verra très tôt contester les motifs de sa lecture. Le sens y est difficilement façonné et, à moins de consentir à entrer dans le monde de l’auteure, le lecteur se butera à une série d’incompréhensions qui auront peut-être raison de son désir de terminer le texte.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰⁶ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 25.

1.5. Déchirure, ouverture et négatif pour penser l'envers de l'image

Pour expliquer les mécanismes par lesquels l'individu se trouve face à la perte de ce savoir, Didi-Huberman mobilise trois notions, soit celles de déchirure, d'ouverture et de négatif. De même, à l'ouverture correspond d'abord une déchirure de l'image, c'est-à-dire une incision dans l'apparente homogénéité de la représentation. Celle-ci témoigne alors de la rupture d'une maille formant le filet évoqué précédemment. Pour l'auteur, il s'agit « [d]e se débattre dans les rets que toute connaissance impose, et de chercher à rendre au geste même de ce débat- geste en son fond douloureux, sans fin- une espèce de valeur intempestive, ou mieux incisive¹⁰⁷ ». Une fois percée, la surface de l'image présente une ouverture vers ce qui constitue sa face externe. Comme pour l'image du monde qui permettait un savoir du monde, il ne s'agit pas de nier la logique qui préside à la formation des images, bien à l'opposé. Plutôt, le monde des images s'« [e]n joue, c'est-à-dire, entre autres choses, qu'il y ménage des lieux— comme lorsqu'on dit qu'il y a du “jeu” entre les pièces d'un mécanisme—, lieux dans lesquels il puise sa puissance, qui se donne là comme la puissance du négatif¹⁰⁸ ». Aussi l'ouverture du texte fait écho aux blancs de l'acte de lecture puisque tous deux impliquent la création d'un vide permettant au sens de se multiplier. La déchirure est une invitation à sortir du savoir réfléchissant du filet et l'ouverture représente la voie vers l'ébranlement de ce savoir.

Il est important de souligner que le négatif, auquel se réfère Didi-Huberman, ne vise pas l'expression d'une négation. Pour lui, « [i]l s'agit seulement de poser un regard sur le paradoxe, sur l'espèce de docte ignorance à quoi les images nous contraignent¹⁰⁹ ». En ce sens, le négatif réfère directement au savoir en ce qu'il

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 171.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 174.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 175.

renvoie à ce qui le déborde. À la lumière de ce qui a été dit sur l'acte de lecture, le négatif peut se comprendre comme référant à ce vers quoi les blancs du texte ouvrent. En introduction à l'ouvrage *Languages of the unsayable : The play of negativity in literature and literary theory*, publié sous la direction de Sanford Budick et Wolfgang Iser, les auteurs mentionnent l'existence d'un lien entre la négativité et la parole de de « l'indicible ». Ces derniers écrivent: « Once we have encountered the limits of the sayable, we must acknowledge the existence of “insayable things” and, by means of language somehow formed on being silent, articulate that which cannot be grasped¹¹⁰ ». Les implications de cette dynamique entre les blancs, ou silences du texte, et le négatif seront davantage discutés dans les deux chapitres suivants. Il s'agit, pour l'instant, de montrer que le dialogue entre ces deux penseurs permet d'aborder le négatif comme porteur d'un autre savoir, qui serait tout de même ancré dans le texte : « In its undetermined proliferation, negativity speaks for something that is arguably as real as anything else we know, even if it can be located only by carving out a void within what is being said¹¹¹ ». De la même façon, Didi-Huberman reprend l'idée que le négatif se retrouve à l'intérieur même de l'image, ou du discours, alors qu'il écrit : « Il y a un travail du négatif dans l'image, une efficacité “sombre” qui, pour ainsi dire, creuse le visible (l'ordonnance des aspects représentés) et meurtrit le lisible (l'ordonnance des dispositifs de signification)¹¹² ». Finalement, le négatif dont il est question ici fait penser au négatif de la photographie. Celui-ci représente la même image qui aurait été inversée par un éclairage différent. Ce qui était dans l'ombre se dévoile de façon presque aveuglante, mais toujours troublante, à celui qui regarde.

¹¹⁰ Budick, Sanford et Wolfgang Iser (éds.), *Languages of the Unsayable : The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*, New York: Columbia University Press, 1989 [1987], p. xii.

¹¹¹ *Ibid.*, p. xi.

¹¹² Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 174.

1.6. La nouvelle comme forme productrice d'hétérogène

Artiste multidisciplinaire, Rosa Liksom a produit une œuvre aussi colorée et diversifiée que le personnage sous lequel elle signe ses ouvrages. Son autobiographie numérique¹¹³ souligne le plaisir de l'auteure à créer sous différentes formes : « Writing and creating all kinds of art is a way of life for me. I do all of this because I (simply) enjoy it so much (enormously)¹¹⁴ ». Alors que sa production littéraire compte trois romans, une pièce de théâtre, quatre livres pour enfants, en plus de six livres mêlant écriture et arts visuels, c'est dans le genre de la nouvelle que Liksom est la plus prolifique. Avec neuf recueils de nouvelles, publiés entre 1985 et 2014, l'auteure affine son art de *nouvellière*. Nous empruntons le terme à André Carpentier qui, dans l'essai *Ruptures : genres de la nouvelle et du fantastique*, témoigne bien du problème que pose le titre de « nouvelliste ». Souvent confondue avec l'écriture journalistique, l'écriture nouvellière est pourtant une forme autonome faisant partie du genre littéraire.

Il s'agit alors, par l'utilisation du terme « nouvellier », d'éviter qu'une proximité terminologique ne réduise les deux formes à une seule, mais également, pour Carpentier, de poser « [u]ne certaine opposition au principe de totalité¹¹⁵ ». Aussi faut-il, selon lui, souligner deux éléments fondamentaux de la nouvelle, soit sa nature fragmentaire, et son principe de « [d]iscontinuité par assemblage de brièvetés¹¹⁶ ». Précisant le caractère dialectique de ces deux aspects, il entend « [l]'écriture nouvellière, [...], comme écriture interruptive, comme écriture par saccades, disons comme rupture et comme syncope, c'est-à-dire comme reprise infinie du bref, donc

¹¹³ « Biography », *Rosa Liksom*, en ligne, <<http://www.rosaliksom.com/biography/>>, consulté le 26 novembre 2017.

¹¹⁴ *Ibid.*, consulté le 26 novembre 2017.

¹¹⁵ André, Carpentier, *op. cit.*, p. 16.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 16.

comme discontinuité et comme fragmentation¹¹⁷ ». Cette définition, par le choix des mots qui la compose, laisse déjà penser à une corrélation entre la forme et le contenu. Dans les nouvelles de Liksom, la rupture, la discontinuité, et la syncope en particulier, font toutes partie de ce qui fait la force de ses textes.

Dans le même esprit, une attention particulière portée à la forme suggère que la nouvelle favorise une remise en question du savoir par une ouverture du sens. Cela rejoint un des questionnements centraux de ce mémoire, à savoir l'ébranlement du savoir ou, du moins, d'un certain type de savoir. Cette interrogation naît, tel qu'énoncé précédemment, d'une impression de dessaisissement, à la lecture des nouvelles de Liksom, vis-à-vis des structures du connu. Ainsi donc, d'un sentiment de rupture avec l'ordre normal des choses. Comme nous l'avons évoqué, Carpentier identifie, dans son exploration de la nouvelle, deux éléments qui président à la définition de cette forme, soit la fragmentation et la brièveté. Ainsi, il entend l'écriture nouvelle « [c]omme écriture interruptive, comme écriture par saccades, disons comme rupture et comme syncope, c'est-à-dire comme reprise infinie du bref, donc comme discontinuité et comme fragmentation¹¹⁸ ». La dynamique de la nouvelle semble alors se définir par la constitution d'un objet qui se définit par la force de sa rupture. Pour Carpentier, la fragmentation est un « [p]rincipe générateur de la nouvelle¹¹⁹ », mais d'abord le signe d'une rupture :

De la définition du fragment, je retiens surtout sa valeur de stratégie discursive visant la subversion des principes de continuité et de totalité. (...) dans la famille étymologique du mot fragment, on trouve : fracture, fracas, fragile, fraction, infraction, réfractaire, naufrage, etc.¹²⁰.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 20.

¹¹⁸ André Carpentier, *op. cit.*, p. 20.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 18.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 18.

Si cette conception du fragment rend bien l'idée de rupture, notamment par la référence aux termes fracture et fraction, elle suppose également le refus qui précède la rupture. L'infraction marque le désir de rompre avec l'ordre, de manquer à la règle, de désobéir à l'homogénéité. Être réfractaire, c'est refuser de se soumettre. Il a été question précédemment de cette nature de la nouvelle à refuser, mais, comme quoi la forme semble convenir au contenu, tous ces termes associés à la fragmentation rendent également compte de l'ensemble de l'œuvre de Liksom. C'est-à-dire, la création à partir de la déconstruction ou, pour reprendre les termes employés par Carpentier, l'engendrement dans la fragmentation.

La répétition de cette rupture devient le moteur de l'acte fragmentaire, alors que ce dernier distingue la nouvelle du roman, qui fonctionne quant à lui sur l'effet de prolongement :

C'est la prescription interruptive du dire, qui incite le nouvellier à procéder de manière rompue, voire spasmodique. La reprise, ici, s'oppose au prolongement. Dans l'écriture nouvellière, les modes de continuité et d'accroissement préfèrent la relance à l'augmentation¹²¹.

Ainsi, le rythme de la nouvelle est celui de la secousse. La brièveté du texte participe à l'intensité compacte de ce qu'il dévoile, mais elle permet surtout d'ouvrir la signification. C'est un peu comme si elle permettait la discussion, la remise en question, le doute. Elle n'épuise pas le propos, mais l'ouvre par le commentaire :

Ce qui est postulé ici, c'est qu'au bref correspond une esthétique significative, qui est en elle-même porteuse d'une vision du monde, ou à tout le moins d'un éprouvé, d'un ressenti qui prend valeur de commentaire et qui met en cause le discours totalisant du savoir¹²².

Nous retrouvons alors la question de la perte du savoir, qui ponctue l'œuvre de Liksom, de la forme des textes au contenu de ceux-ci. En étant en « [r]éaction contre

¹²¹ *Ibid.*, p. 18.

¹²² *Ibid.*, p. 23.

le semblable et l'esprit de système¹²³», la nouvelle devient alors un acte de brouillage permettant l'apparition d'éléments habituellement exclus de la représentation.

Revenant aux deux principes de la nouvelle, soit la fragmentation et la brièveté, rappelons que « [l]a brièveté déconstruit la norme de développement qui nous informe que quelqu'un a quelque chose d'important à dire, quelque chose dont l'intelligibilité exige un espace de discours élargi¹²⁴». L'idée que l'importance d'un discours se mesure à la longueur de son déploiement témoigne effectivement d'un certain rapport normatif au langage. L'espace d'accès à la parole n'est pas neutre, aussi faut-il comprendre qu'en plus d'une distinction sur ce qui est dit, cette idée implique également un rapport hiérarchique visant l'accès à celle-ci. La nouvelle semble alors être la forme qui convient le mieux aux personnages hors normes de Liksom. Leur parole perce un mur de verre, alors qu'elle émane à la fois d'une forme d'interdit quant à l'expression de soi, mais aussi, provient de personnages qui sont habituellement tenus au silence. Il en sera davantage question par la suite, mais en choisissant la forme de la nouvelle, Liksom se joue de cette importance du dire. Il est intéressant de noter, en ce sens, que la nouvelle est un genre littéraire souvent considéré comme « mineur ». Rappelons que l'auteure canadienne Alice Munro devenait, aussi tard qu'en 2013, la première nouvellière récipiendaire du prix Nobel de littérature. Plusieurs critiques avaient alors mentionné le caractère inusité de cette récompense¹²⁵ et la principale intéressée avait également exprimée le désir que ce prix ait un impact sur la façon dont est souvent perçue la nouvelle : « I would really hope that this would make people see the short story as an important art, not just something

¹²³ *Ibid.*, p. 22.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 25.

¹²⁵ Comme ce fût le cas dans plusieurs quotidiens :

http://www.lemonde.fr/europe/article/2013/10/10/le-nobel-de-litterature-est-decerne-a-alice-munro_3493589_3214.html, <https://www.theguardian.com/books/2013/oct/10/alice-munro-wins-nobel-prize-in-literature>, ...

you played around with until you got a novel¹²⁶». Ces considérations sur la nouvelle indiquent un lien important entre la forme et le contenu des textes, alors que Liksom décide d'exprimer le « trop » dans une forme, souvent considérée, du « petit » et à travers la voix des « petits ». Par la brièveté et la fragmentation, la nouvelle permet ainsi l'inscription d'une parole de l'hétérogène dans un discours tendant à l'homogénéité.

Cette étude de la nouvelle doit également inclure la dimension accumulative qui définit le recueil, afin de la situer dans le cadre plus large d'un ensemble. Si le recueil est effectivement composé par le regroupement de nouvelles, il est important de ne pas l'associer trop rapidement à un ensemble uniforme visant l'expression d'une vision univoque du monde. En ce sens, Carpentier prévient son lectorat quant à la tentation d'assimiler automatiquement le concept de fragment à celui de fresque puisque « [l]a nouvelle propose une démarche toute contraire à cette prétention globalisante¹²⁷ ». Le regroupement ne neutralise ainsi pas l'autonomie de la nouvelle, mais vise davantage à la cohabitation et à la répétition de ce qui la caractérise, soit la fragmentation et la brièveté :

Ce constat de cotextualisation suppose que les nouvelles réunies sont l'objet d'un double système de lecture. D'abord, lecture des nouvelles comme objets singuliers, qui actualise une certaine forme d'autonomie de celles-ci ; et parallèlement, lecture d'une série, qui met les nouvelles en relation avec leurs voisines et qui fait peser sur chacune d'elles la dynamique d'un mode de restreinte des nouvelles recueillies et le penchant à la cohérence imposé par leur regroupement¹²⁸.

Ces deux passages résument bien tout l'enjeu et la dynamique du rassemblement, qui sont les mêmes que ceux des recueils étudiés. La force de *Noirs paradis*, *Le creux de*

¹²⁶ Bosman, Julie, « Alice Munro Wins Nobel Prize in Literature », *The New York Times*, 10 octobre 2013, en ligne, <<http://www.nytimes.com/2013/10/11/books/alice-munro-wins-nobel-prize-in-literature.html>>, consulté le 26 novembre 2017.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 20.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 17.

l'oubli et *Bamalama* réside dans l'équivalence, mais aussi l'union, du fragment et de l'ensemble. Si l'équilibre peut sembler fragile entre l'autonomie de la nouvelle et la puissance du groupe, elle doit être respectée si l'auteure souhaite conserver ce qui fait l'intérêt des deux. En ce sens, il est important de voir que le recueil accentue la multiplication des savoirs sur le monde.

Dans le même sens, Carpentier fait une distinction intéressante entre ce qui relève d'un recueil homogène et ce qui relève d'un recueil hétérogène. Ces deux termes occupent une place centrale dans la réflexion qui sous-tend ce mémoire et tous deux reviennent à plusieurs reprises. Il s'agit, dans chacune de leur convocation, d'étudier leur développement et leur expression dans les textes de Liksom. Précisons d'abord que si le recueil peut appartenir tant à l'homogène qu'à l'hétérogène, l'écriture nouvelle appartient quant à elle à l'hétérogène en ce sens qu'elle « [i]mplique le principe d'une discontinuité qui accueille incessamment la diversité – formelle, thématique, etc.¹²⁹ ». Ces considérations démontrent, une fois de plus, que la forme de la nouvelle convient à la représentation de l'étrange, de l'étranger, du différent, présents dans les textes de Liksom. Étant une forme de l'hétérogène, elle accueille ainsi une parole de l'hétérogène. Dans la présentation à l'ouvrage collectif, *L'hétérogène dans les littératures de langue française*, Isabelle Chol et Wafa Ghorbel tentent une définition de l'hétérogène qui vise la clarté en même temps que l'inclusion de la variété de ses manifestations :

Élément perturbateur, voire subversif, manifestant ce qui est tenu comme marginal ou participant de la revendication d'une esthétique de la marge, de la marginalité ou du décentrement, l'hétérogène se conçoit en lien avec l'homogène, dans un processus de transformation et de renouvellement des formes et des idées¹³⁰.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 19.

¹³⁰ Chol, Isabelle et Wafa Ghorbel (dir.), *L'hétérogène dans les littératures de langue française*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2015, p. 8.

Comme le souligne les deux auteurs, l'hétérogène ne peut se penser sans l'homogène et vice versa. Toute relation entre ce qui est envisagé comme l'Un et comme l'Autre s'organise sur le même schéma relationnel, c'est-à-dire dans un rapport dialectique basé sur le même et l'opposé. C'est alors dans ces espaces de rencontre, où se situent les recueils de Liksom, que « [l']entrechoquement des textes produit une vision fracassante du monde¹³¹ ».

Dans la distinction entre recueil homogène et recueil hétérogène, il est difficile de clairement départager les textes de Liksom en ce qu'ils appartiennent davantage à l'un ou à l'autre. Il s'agit probablement d'un de ces cas où il serait possible d'argumenter leur appartenance à chacun des genres. Dans son essai, Carpentier précise :

Homogène sera [...] compris, ici, dans un sens plus large, comme une réunion de semblables (homos) engendrant un tout relativement structuré, un ensemble dominé par des récurrences qui régularisent la production et la lecture, et qui assurent un effet de continuité, de cohésion, voire d'unité¹³².

Lorsqu'il est uniquement question des recueils, *Noirs paradis*, *Le creux de l'oubli* et *Bamalama* présentent tous des similarités qui semblent former, dans chacun des cas, un ensemble relativement cohérent. C'est le cas, par exemple, des personnages de Liksom, qui présentent tous une forme de marginalité, mais aussi, de la narration, qui est sensiblement toujours la même—ton de la banalité et narration à la première ou à la troisième personne.

Pour ce qui est du recueil hétérogène, celui-ci est « [c]ompris comme la réunion de dissemblables (heteros) sous la forme d'un agrégat peu marqué par le principe d'unité, une forme où les récurrences sont minimales, ce qui compromettra la réception du

¹³¹ André Carpentier, *op. cit.*, p. 21.

¹³² *Ibid.*, p. 31.

recueil à titre de tout continu¹³³ ». Pourtant, dans le cas des recueils de Liksom, ce qui semble compromettre la réception, c'est le trop homogène. L'addition de ces destins tordus crée une impression de *sans fin* qui amplifie le malaise du dévoilement. À certains moments, le sentiment est que toutes ces histoires sont interchangeables dans la noirceur qu'elles présentent et le dérangement qu'elles provoquent. Les émotions qu'elles animent chez le lecteur sont sensiblement les mêmes et la voix qui les porte également. Alors que dans le recueil hétérogène, les « [n]ouvelles refusent de se constituer elles-mêmes en unité originale et d'imposer un système¹³⁴ », les nouvelles de Liksom semblent faire « front commun », c'est-à-dire qu'elles tirent une force supplémentaire du « système » qu'elles produisent. Ceci est particulièrement intéressant puisque cette aspiration peut être comprise comme touchant tant la forme, la matérialité de l'œuvre, que l'interprétation générale qui s'en dégage. Il est ainsi possible de l'entendre comme une proposition, celle d'un rassemblement de destins discontinus, vis-à-vis les uns des autres, mais qui dans le cadre du recueil, s'additionnent et se regroupent. Cette homogénéité suffocante devient alors la base à partir de laquelle se dévoile l'hétérogène.

1.7. Penser les nouvelles de Liksom à partir de la photographie

Au fragment littéraire porteur de cette hétérogénéité, nous comparons le fragment visuel alors que l'idée de penser les nouvelles de Liksom en tant qu'images vient de cette première impression de lecture que le texte se lit comme une photographie. Si les éléments de brièveté et de fragmentation identifiés par Carpentier, dans son étude de la nouvelle, aident à expliquer cet effet du texte, ils ne sauraient, à eux seuls, résumer l'entièreté du phénomène. Toute nouvelle ne donne pas nécessairement ce fort sentiment de se trouver devant le cliché de ce que la voix du texte décrit, c'est-à-

¹³³ *Ibid.*, p. 31.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 32.

dire devant un acte saisi en « plein vol ». Si l'on suit cette première impression, on peut d'abord dire que le choix de ce qui est montré dans plusieurs des nouvelles de Liksom rappelle, en photographie, la composition du cadre précédant la pression du doigt sur le déclencheur. Dans *La chambre claire : note sur la photographie*, Roland Barthes écrit que pour lui, « [l']organe du Photographe, ce n'est pas l'œil (il me terrifie), c'est le doigt : ce qui est lié au déclic de l'objectif, au glissement métallique des plaques¹³⁵ ». L'œil compose et juge ; le doigt saisit. À la lecture des nouvelles de Liksom, on l'imagine se poser devant la scène que le texte dévoile, se tenir à distance, ne pas intervenir, cadrer ce qu'elle y voit, appuyer sur le déclencheur et se retirer. L'absence totale de jugement dans l'écriture de l'auteure donne cette forte impression de retrait. Dans le même sens, Susan Sontag écrit, dans l'essai *On Photography* : « Photographing is essentially an act of non-intervention¹³⁶ », ce qui pourrait s'appliquer au style de Liksom. Si on sent, par le choix de ses sujets, l'intérêt qu'elle porte à ceux-ci, son regard n'est jamais explicitement favorable ni défavorable.

Jouant un peu plus sur le rapprochement entre les nouvelles de Liksom et la photographie, il est intéressant de comparer le rôle du photographe, que Barthes nomme l'Operator, à celui de l'auteure. Pour ce dernier, « [l']émotion de l'Operator (...) avait quelque rapport avec le 'petit trou' (sténopé) par lequel il regarde, limite, encadre et met en perspective ce qu'il veut 'saisir' (surprendre)¹³⁷ ». Ainsi, la photographie devient « [l]a vision découpée par le trou de serrure de la camera obscura¹³⁸ ». Dans le cas de Liksom, la question du choix se pose différemment. Si la métaphore convoquée par Barthes laisse entendre que le photographe fait le choix de regarder par la serrure, cherchant à y découvrir ce à quoi il n'aurait pas accès sans

¹³⁵ Barthes, Roland, *La chambre claire: note sur la photographie*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers du cinéma », 1980, p. 32.

¹³⁶ Sontag, Susan, *On Photography*, London, Penguin Books Ltd, 1978 [1977], p. 10.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 23.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 24.

l'effraction, il suppose également que ce qui est regardé ne consent pas nécessairement à être vu. Le trou de la serrure évoque également l'intimité et le désir de découvrir ce qui se déroule derrière les portes closes. Les nouvelles de Liksom, quant à elles, donnent davantage l'impression d'un dévoilement volontaire auquel le lecteur assiste, bien involontairement. Si nous décidons de garder l'image de celui qui regarde par la serrure, il faudrait dire, dans le cas du lecteur de Liksom, que ce dernier y voit quelque chose qu'il aurait préféré ne pas voir. De plus, chez elle, c'est toute la porte qui est subitement ouverte. Aussi, c'est avec la gêne et l'intérêt du voyeur que le *Spectator*¹³⁹ initie son rapport à l'objet qui lui est alors révélé.

En ce sens, « le doigt » de Liksom semble être le même que celui d'une Diane Arbus ou encore d'une Vivian Maier. Mélangeant ce qui fait la force de l'œuvre de ces deux femmes, Liksom combine le hors-norme à une certaine banalité du quotidien. Comme le rappelle Sandrina Joseph, dans l'introduction à l'ouvrage collectif *Révéler l'habituel : la banalité dans le récit littéraire contemporain*, « [d]ébusquer la banalité sous ses diverses formes permet de découvrir l'étrangeté inhérente à nos existences¹⁴⁰ ». Dans les divers récits que comportent les recueils de Liksom, la banalité et le quotidien viennent justement exprimer ce qui fait « l'étrangeté » de l'histoire racontée. Toutefois, l'auteure vient définir un autre rapport à la banalité alors que l'événement n'a souvent rien de banal en lui-même, si ce n'est du ton sur lequel il est raconté.

Par exemple, une nouvelle d'à peine deux pages s'ouvre sur la description d'une chambre de jeune fille, que l'évocation répétée de la couleur blanche vient purifier. Là, un garçon et une fille « [o]nt fait l'amour comme chaque matin et comme chaque

¹³⁹ Toujours en référence à Barthes.

¹⁴⁰ Sabrina Joseph, *op. cit.*, p. 9.

soir¹⁴¹ ». Le décor enfantin, avec « [l]a maison de poupée », devient le lieu d'un événement présenté comme quotidien. Ainsi, l'acte transgressif d'une sexualité « juvénile¹⁴² » s'inscrit, par la nouvelle, dans une banalité qui dévoile « [l]'étrangeté de nos existences ». Cette nouvelle démontre, de la même façon, que le quotidien et la banalité de l'un peuvent être très différents de ce que la majorité des gens entendent lorsqu'ils réfèrent à ces deux mots. Aussi, s'agit-il d'aborder ces termes du point de vue de l'individu qui les exprime. L'absence de jugement dans l'écriture, qui reste descriptive, et d'autorité dans le récit, qu'elle soit parentale ou morale, participe également à l'impression que le texte se forme comme la photo qui capterait, naturellement, un moment du quotidien. Cette nouvelle démontre bien l'instantanéité propre à beaucoup des nouvelles étudiées. En ce sens que le récit survient alors qu'aucune information ne permet au lecteur de comprendre le contexte plus général de l'action. Quelque chose advient sans que ce qui précède ou succède à son apparition ne soit posé. La répétition propre à l'événement quotidien, « comme chaque matin et comme chaque soir », échappe ainsi à la justification. Ces différents éléments, soit l'impression d'une absence d'intervention de la part de l'auteure et l'instantanéité de l'événement présenté, expliquent, en partie, l'impression photographique des nouvelles.

Chez Liksom, ce qui est raconté, c'est une partie de la vie de personnages qui éprouvent des difficultés à fonctionner dans le cadre de la normalité. Il s'agit parfois d'un événement en particulier, parfois de ce qui semble avoir défini une vie entière. Dans tous les cas, il se dégage l'idée que, tel qu'évoqué précédemment, les personnages choisissent ce qu'ils présentent d'eux-mêmes. Ainsi, le « trop » de leur vie s'inscrit dans une forme du banal et, en ce sens, les nouvelles de Liksom partagent

¹⁴¹ Rosa Liksom, *Le creux de l'oubli*, op. cit., p.15.

¹⁴² L'âge des protagonistes n'est pas spécifié. Toutefois, l'évocation de l'école, qu'ils manquent parce qu'ils ont trop dormi, et la description de la chambre laissent penser à des personnages relativement jeunes.

la même problématique que celle de la photographie, alors que Barthes se demande : « n'est-ce pas l'infirmité même de la Photographie, que cette difficulté à exister, qu'on appelle la banalité ?¹⁴³ ». La difficulté de dire cette banalité trouve une place naturelle dans la forme de la nouvelle. Cette dernière encourage l'expression simple des sentiments, la confiance de l'échec et de la faute : « L'écriture nouvellière, c'est l'écriture en refonte spasmée d'identité. Le nouvellier dont je parle est un chercheur de formes qui, comme le fragmentariste, écrit pour voir ce qu'il a à dire. Pour lui, écrire des nouvelles, c'est multiplier les blocages et les dérives¹⁴⁴ ». La nouvelle dont il vient d'être question se termine sur un élément qui rend ce récit « [d]e la banalité et du quotidien » d'autant plus surprenant. La fille sort du lit, puis « [e]lle lui jette un léger regard d'indifférence et commence à habiller ses poupées de leurs vêtements ordinaires. Le garçon [...] sent la tristesse qui grandit en lui et le remplit totalement¹⁴⁵ ». Les sentiments qu'éprouvent les partenaires ajoutent au pathétique de la scène et à son étrangeté. Ils complètent la rupture, que semble opérer le récit, entre normalité et banalité.

Toujours en lien avec la photographie, Barthes écrit que, pour lui, « [l]'essence prévue de la Photo ne pouvait [...], se séparer du "pathétique" dont elle est faite, dès le premier regard¹⁴⁶ ». C'est, pour lui, le sentiment que fait naître la vision d'une photographie qui motive l'intérêt qu'on lui porte : « je voulais l'approfondir [la photographie], non comme une question (un thème), mais comme une blessure : je vois, je sens, donc je remarque, je regarde et je pense¹⁴⁷ ». Il serait possible de dire la même chose des nouvelles de Lixsom, alors que ce « [q]ui émeut vivement et

¹⁴³ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 41.

¹⁴⁴ André Carpentier, *op. cit.*, p. 26.

¹⁴⁵ Rosa Lixsom, *Le creux de l'oubli*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁴⁶ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 42.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 42.

profondément, notamment par le spectacle ou l'évocation de la souffrance¹⁴⁸ » est l'un des éléments les plus frappants de ses textes. L'implication émotive de l'œuvre sera abordée plus en détail par la suite, mais gardons cette idée de blessure comme essence.

Il est aussi intéressant de noter que la photographie, contrairement au portrait, est un art accessible à tous, c'est-à-dire foncièrement démocratique. Elle sert autant aux grands artistes qu'aux amateurs. Elle ne nécessite ni savoirs spécialisés ni grandes ressources matérielles ou financières. Aussi peut-elle, de cette façon, représenter un plus grand nombre d'individus, sans égards à leur situation économique. Le marginal peut alors se donner les mêmes moyens que le citoyen ordinaire. Susan Sontag écrit, dans l'essai *On Photography* :

From its start, photography implied the capture of the largest possible number of subjects. Painting never had so imperial a scope. The subsequent industrialization of camera technology only carried out a promise inherent in photography from its beginning: to democratize all experiences by translating them into images¹⁴⁹.

Ainsi, en étendant sa pratique au plus grand nombre, la photographie permet la représentation d'un plus large éventail d'expériences et de vécus. Ce qui permet de faire un parallèle supplémentaire avec les nouvelles de Lixsom, qui créent, elles aussi, un espace de « captation » pour des individus habituellement invisibles. En facilitant l'accès aux différentes représentations de soi, la photographie peut être pensée comme une forme favorisant l'hétérogène sur l'homogène. Avec la nouvelle, elles sont ainsi des vecteurs encourageant la diversité et l'expression de la différence.

Alors qu'elle permet aux individus de figer dans le temps les moments qui fondent leur existence, la photographie est véritablement une forme d'art qui convient à

¹⁴⁸ « pathétique », *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, en ligne, <<http://www.cnrtl.fr/definition/pathétique>>, consulté le 30 juillet 2017.

¹⁴⁹ Susan Sontag, *op. cit.*, p. 7.

l'étude du quotidien et des individus anonymes qui composent les nouvelles de Liksom. Barthes souligne, à ce sujet, que l'invention de la photographie, et son déploiement ont bouleversé la manière dont l'on se perçoit en tant que sujets. Il écrit :

Se voir soi-même (autrement que dans un miroir) : à l'échelle de l'Histoire, cet acte est récent, le portrait, peint, dessiné ou miniaturisé, ayant été jusqu'à la diffusion de la Photographie un bien restreint, destiné d'ailleurs à afficher un standing financier et social- [...]. Il est curieux qu'on n'ait pas pensé au trouble (de civilisation) que cet acte nouveau apporte. [...] Car la Photographie, c'est l'avènement de moi-même comme autre : une dissociation retorse de la conscience d'identité¹⁵⁰.

Cette dernière phrase rappelle la réflexion de Sandrina Joseph sur le pouvoir du quotidien à révéler notre propre étrangeté. Les textes de Liksom donnent l'impression au lecteur d'être devant une photographie qui, par sa laideur et son étrangeté, le renvoie parfois aux siennes propres. Il y a toujours un malaise qui survient lorsqu'une photographie montre de façon désavantageuse son sujet. L'acte de poser témoigne ainsi de la transformation du sujet en image. Barthes écrit en ce sens : « dès que je me sens regardé par l'objectif, tout change : je me constitue en train de "poser", je me fabrique instantanément un autre corps, je me métamorphose à l'avance en image¹⁵¹ ». En dévoilant la partie désavantageuse d'eux-mêmes, les personnages de Liksom viennent défier cette norme qui fait de soi, un autre. Ils restent sujets de leur représentation. Magali Nachtergaele, auteure du livre *Les mythologies individuelles : récit de soi et photographie au 20e siècle*, rappelle que « [l]e 20e siècle a permis à l'individu de se fabriquer, à travers un récit en images, sa mythologie individuelle¹⁵² ». Pour elle, « [i]l s'agit de comprendre en quoi ces petites mythologies génèrent une nouvelle conception de l'individu en société¹⁵³ », puisque « [c]es représentations en images, portées par un individu moderne qui se place au centre de

¹⁵⁰ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 28.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 25.

¹⁵² Nachtergaele, Magali, *Les mythologies individuelles : récit de soi et photographie au 20e siècle*, New York, Brill Academic Publishers, 2012, p. 7.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 10.

son univers, en font à la fois le *sujet* et la *figure* de son histoire personnelle. L'individu devient le héros de sa propre vie et en compose le récit¹⁵⁴ ». Ces réflexions sur la façon de percevoir le sujet au 20^e siècle apportent un éclairage intéressant à l'étude des nouvelles de Liksom, alors qu'elles insistent sur la possibilité du sujet à se représenter librement et elles ouvrent sur le pouvoir que cela peut permettre.

Finalement, la photographie pose la question de la vérité, en lien avec l'image qu'elle donne du réel. Possédant une part d'interprétation qui teinte la représentation qu'elle fait du réel, la photographie est, pour Sontag, davantage un morceau de la réalité plutôt qu'une affirmation de celle-ci. Elle écrit : « Photographed images do not seem to be statements about the world so much as pieces of it, miniatures of reality that anyone can make or acquire¹⁵⁵ ». Revenant au principe de fragmentation de la nouvelle, la photographie partage avec elle l'impression de morcellement du réel, qui se trouve alors présenté de façon parcellaire. Tel qu'il a été mentionné précédemment, les nouvelles de Liksom fonctionnent sur la même action de présentation du réel. Ne laissant voir ce qui dépasse le cadre de ce qui est dévoilé. Toutefois, Sontag rappelle que si la photographie comporte une part d'interprétation, elle sert tout de même à prouver l'existence de ce qu'elle présente : « Photographs furnish evidence. Something we hear about, but doubt, seems proven when we're shown a photograph of it. In one version of its utility, the camera record incriminates¹⁵⁶ ». À un moment, Barthes fait référence aux Communards qui « [p]ayèrent de leur vie leur complaisance à poser sur les barricades : vaincus, ils furent reconnus par les policiers de Thiers et presque tous fusillés)¹⁵⁷ ». La photographie scelle la faute, elle est la preuve dont le jugement a besoin. Pourtant, les personnages de Liksom n'ont pas peur de ce dévoilement, malgré le fait que ce qu'ils montrent d'eux-mêmes est incriminant.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 10. L'auteure souligne.

¹⁵⁵ Susan Sontag, *op. cit.*, p. 4.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 5.

¹⁵⁷ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 25.

Ils refusent de poser, de se présenter de façon avantageuse. Ils mettent de l'avant la faute, sans la gêne de celui qui craint le jugement. Ils se dévoilent et, en cela, nous dévoilent en tant que lecteurs.

CHAPITRE II

ENJEUX DU SILENCE ET DE L'INVISIBLE

Il peut paraître surprenant de penser le silence dans les nouvelles d'une auteure qui, pour plusieurs¹⁵⁸, en dit trop. Toutefois, l'idée même d'un trop dans la parole révèle un malaise quant à l'expression de certains contenus ou alors, vis-à-vis de la parole de certains individus. On peut ainsi penser qu'au malaise provoqué par un débordement de la parole, correspond un silence social. Alors que la littérature est, par définition, un art où le discours est mis en mots, il n'est pas rare d'entendre que le texte porte la voix d'un auteur, associant par-là l'écrire et le dire. Pourtant, comme le souligne Pierre Van den Heuvel, auteur de *Parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation*, « [s]ouvent, la question pour l'écrivain n'est pas de *dire*, mais de *taire*, non pas de *parler*, mais de *faire parler*¹⁵⁹ ». Le « taire » réfère nécessairement à ce que le texte ne veut ou ne peut dire. La question de l'intentionnalité introduit, pour Van den Heuvel, deux formes de silence, soit le vide, « [s]ciemment introduit comme stratagème discursif¹⁶⁰ », soit le manque, « [q]ui, dans le texte, réfère à l'indicible et à l'innommable¹⁶¹ ». Dans la continuité du chapitre précédent, le vide se conçoit ici en lien avec le blanc du texte, tel que pensé par Wolfgang Iser, et le manque, en lien avec le blanc de l'image, tel que décrit par Georges Didi-Huberman. Ces derniers réfèrent à l'élaboration d'une parole que l'œuvre appelle à faire, alors qu'ils invitent le lecteur à investir le texte de son savoir et à participer à la constitution du sens de l'œuvre. De cette façon, le taire fait parler, mais aussi voir.

¹⁵⁸ En référence à ce qui a été dit dans l'introduction sur la réception d'une nouvelle de Leksom.

¹⁵⁹ Van den Heuvel, Pierre, *Parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Librairie José Corti, 1985 [1984], p. 77. L'auteur souligne.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 73.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 73.

L'absence de matérialité du silence rend l'implication du lecteur dans le texte d'autant plus nécessaire que celui-ci procède à un travail de détection. Les différents blancs présents dans les nouvelles ne deviennent des silences qu'à partir du moment où le lecteur prend conscience de leur existence. Celui-ci détectera un silence lorsqu'il identifiera un manque s'inscrivant dans le texte. Il peut autant s'agir d'un silence entourant les motivations derrière les agissements des personnages de Liksom, que d'un silence social auquel le texte renvoie. Par exemple, l'expression de contenus qui sont habituellement tus dans l'espace social dominant. Les manifestations du silence, dans les nouvelles de Rosa Liksom, sont nombreuses et variées. Aussi, par sa non-réalisation, le silence est un appel au lecteur à « [f]aire acte de parole¹⁶² », puisque ce qu'il tait, représente un espace d'accueil pour le lecteur, qui cherche à rétablir le sens que le silence ébranle. De la même façon, le silence du texte mobilise la fonction d'idéation du langage afin de faire voir ce qui n'est pas là. Ce que produit le lecteur, à partir du silence, est lié à l'image mentale que celui-ci produit au cours de sa lecture. C'est-à-dire que, lors du déroulement du récit, il se forme dans l'esprit du lecteur l'image de ce que le texte construit. Lorsque survient un silence, c'est un blanc qui se forme dans l'image et qui empêche la continuation de sa formation. De la même façon, le vide, associable au blanc de l'image, représente une déchirure qui provoque le dialogue entre texte et lecteur, en le saisissant. Le blanc représente une ouverture vers un « impensé », donc vers un dessaisissement des savoirs du lecteur, alors que, par son investissement dans le texte, le lecteur accepte de dépasser le choc de la déchirure pour s'investir dans un savoir « à venir ». La part silencieuse de l'ironie appelle également à voir au-delà de ce qui est dit, alors que dans un jeu entre dit et non-dit, la part silencieuse de l'ironie a plus de poids dans la constitution du sens de celle-ci. De plus, par sa forme, la nouvelle se trouve entourée de silence. On ne sait ce qui précède ni ce qui succède à ce qui est dévoilé. Par son aspect

¹⁶² *Ibid.*, p. 67.

fragmentaire et bref, elle fonde son pouvoir sur la suspension d'une partie importante de l'information. Aussi, dans la seconde partie de ce chapitre, le silence sera pensé en lien avec le territoire. Dans le contexte d'une œuvre s'inscrivant dans un corpus nordique, la neige et les sons du Nord portent à jeter un regard particulier aux nombreux silences de l'œuvre. Difficilement identifiable dans la traduction française¹⁶³, l'espace des nouvelles de Liksom est toutefois divisé entre Nord et Sud dans une expression différente de la misère. Étant une auteure de la Laponie, Rosa Liksom s'inscrit dans un corpus qui a longtemps été marginalisé par l'institution littéraire finlandaise, ou alors représenté par des auteurs du Sud. En ce sens, il existe un silence institutionnel en jeu dans les nouvelles étudiées.

2.1. Taire pour faire parler, faire voir

Dans ce passage, nous reviendrons sur plusieurs des idées qui ont été avancées dans le chapitre précédent, tout en les liant aux nombreux silences qui parcourent les textes de Liksom. Partant d'Iser et de l'acte de lecture, il s'agira de voir en quoi le dit permet de penser le non-dit dans un processus combinatoire permettant la communication entre le texte et le lecteur. Ensuite, il sera question des blancs et de leur rapport à l'image. Ceux-ci posent l'existence d'un invisible, en jeu dans le visible, et il s'agira de situer leur action dans la stimulation du processus de création d'images, lors de la lecture. Ces considérations rejoignent le parallèle fait entre les nouvelles de Liksom et la photographie alors que les notions de *punctum* et de *studium*, évoquées par Barthes, nous permettent de penser que les multiples potentialités du texte ouvrent, par le *punctum*, vers la fin d'un savoir. Finalement, l'ironie met en jeu deux

¹⁶³ Juha Ridanpää mentionne, dans l'article « Rosa Liksom's Literary North: Traditional Confrontations or New Discursive Practices », cette difficulté à rendre compte de l'espace dans les textes traduits de l'auteure, alors que celui-ci est identifiable, dans les nouvelles de Liksom, par l'utilisation de certains dialectes propres à des espaces géographiques précis de la Finlande. La traduction ne peut ainsi rendre compte de ces distinctions.

types de silences dans les textes étudiés, soit un silence du non-dit—qui est en constante tension avec les dits du texte—et un silence social, que dévoile l’ironie. Tous deux invitent à voir au-delà de ce qui est dit et, en ce sens, nous permettent d’aborder la partie invisible des nouvelles de Lixsom.

2.1.1 Faire dire ce qui n’est pas dit : Iser et les silences du texte

La capacité du silence à faire dire, appliquée à l’étude de textes littéraires, rejoint directement la problématique soulevée par Iser dans *L’acte de lecture*, notamment par la façon dont ce dernier pense l’implication du lecteur dans la construction du sens. À un moment, Iser fait référence au passage d’une étude de l’œuvre de Jane Austen, par Virginia Woolf, pour démontrer la fonction dynamique des rapports entre le dire et le taire. Il note, à partir des remarques de Woolf sur l’œuvre, que « [c]e qui a été dit ne semble parler réellement que mis en rapport avec ce qui a été passé sous silence. Du fait que ce qui est tu est impliqué par ce qui est dit, ce qui est dit devient significatif¹⁶⁴ ». Ces considérations révèlent la fonction de communication du silence, alors qu’elles posent le taire et le dire dans une dynamique combinatoire:

Le processus de communication n’est donc ni déclenché ni régulé par un code, mais bien par une dialectique du dire et du taire. La part du taire incite à l’acte de constitution, et cette incitation à produire est contrôlée par ce qui est dit. Enfin, ce qui est dit apparaît sous un autre jour, à la lumière de ce à quoi ce dit se réfère¹⁶⁵.

Les vides du texte, dans ce processus, représentent la condition nécessaire à la communication entre le texte et le lecteur, alors qu’eux seuls « [p]ermettent au lecteur de participer à la constitution du sens de l’événement¹⁶⁶ ». Pour Iser, « [l]e texte en lui-même ne dit rien; bien au contraire, c’est le lecteur qui produit ces innovations—

¹⁶⁴ Iser, Wolfgang, *L’acte de lecture : théorie de l’effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1985 [1976], p. 298.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 298.

¹⁶⁶ Iser, Wolfgang, *L’appel du texte : l’indétermination comme condition d’effet esthétique de la prose littéraire*, Paris, Allia, 2012 [1970], p. 27-28.

ce qui n'est cependant possible que si le texte recèle une certaine part de vides autorisant une marge d'interprétation et une polyvalence du texte¹⁶⁷ ». De même que pour Van den Heuvel, l'absence que supposent tant le silence que le vide, se pense plutôt dans les textes comme présence à faire.

Si le vide renvoie à l'aspect spatial du silence dans le texte, c'est en tant que blancs que l'omission et la jonction se pensent. Ainsi, ils constituent un espace d'accueil pour la parole du lecteur et permettent la présence d'indéterminations dans le texte. Ce dernier devient alors ouvert à de multiples interprétations. Iser parle de ces espaces d'indétermination comme de disjonctions qui « [m]arquent des enclaves dans le texte, et qui se présentent au lecteur comme des vides que celui-ci est appelé à combler¹⁶⁸ ». Rarement pensés comme un outil servant la communication, les vides démontrent pourtant que le silence établit une réciprocité dans l'échange. Ils représentent une pause dans l'énonciation et forment un espace d'accueil pour la parole de l'autre. Devant d'abord être détectés par le lecteur, ces vides participent à l'implication de ce dernier, qui doit alors les combler et « [u]n tel processus montre d'emblée dans quelle mesure le degré d'indétermination d'un texte littéraire engendre les seuils de liberté qui, dans l'acte de communication, sont nécessaires au lecteur pour que le "message" soit reçu et traité en conséquence¹⁶⁹ ». Dans le traitement et l'interprétation du texte, les vides permettent ainsi le déploiement des multiples sens que peut prendre l'œuvre. Ainsi, « les vides ne sont pas—comme on pourrait le croire—une lacune du texte littéraire; ils constituent, bien au contraire, les prémices de son effet esthétique¹⁷⁰ ». De même que pour la parole, le texte a besoin de silence pour se constituer.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 27.

¹⁶⁸ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, *op. cit.*, p. 299.

¹⁶⁹ Wolfgang Iser, *L'appel du texte : l'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire*, *op. cit.*, p. 32.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 26.

Les blancs du texte appellent à une reprise du sens puisqu'à « [c]haque fois que des segments de texte se heurtent directement, des blancs apparaissent, qui interrompent l'ordonnance attendue du texte¹⁷¹ ». Cette rupture ne peut toutefois pas se résoudre sans une intervention extérieure, puisqu'en effet, « [e]n tant que silences dans le texte, ils ne sont rien. Mais de ce rien est issue une stimulation importante à l'activité de construction¹⁷² ». Alors que le lecteur comble les blancs par la projection de ses représentations, celles-ci ne sortent pas indemnes de leur rencontre avec le texte. Pour Iser, les lieux d'indétermination que représentent les blancs permettent la rencontre de deux systèmes, celui du texte et celui du lecteur, aussi « l'intervention de cet autre système déclenche l'activité de constitution¹⁷³ ». Il semble alors que l'acte de communication lié aux blancs est, dans sa forme actualisée, un acte de transformation.

Les blancs du texte sont d'abord produits, selon Iser, par une « dépragmatisation » des normes. Celles-ci s'inscrivent dans le texte littéraire par le répertoire, alors que ce dernier guide le lecteur dans la production du sens. Il est, en partie, constitué des normes inscrites dans l'œuvre, qui prennent de nouvelles significations une fois inscrites dans le texte. Celles-ci conservent toutefois certains éléments de leur contexte d'origine. Le répertoire agit ainsi comme cadre référentiel :

[...] le répertoire assume en principe deux fonctions : il attire dans le texte une certaine réalité extra-textuelle et présente, par ailleurs, des schémas qui offrent au lecteur un certain cadre de référence ou qui évoque des expériences passées. Le répertoire choisi établit le lien entre l'activité de représentation du lecteur et la réponse que le texte cherche à donner à certaines situations historiques et sociales¹⁷⁴.

¹⁷¹ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, op. cit., p. 338.

¹⁷² *Ibid.*, p. 338.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 299.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 366.

Les normes, sorties du cadre de la réalité matérielle, perdent ainsi, dans le texte littéraire, de leur stabilité. C'est-à-dire que, détachées de leur contexte d'origine, elles deviennent plus facilement observables et questionnables.

Aussi, les blancs sont à la fois le signe d'une disjonction et d'une conjonction en ce qu'ils mobilisent un acte combinatoire :

Par ailleurs, la discontinuité marquée par ces blancs fait apparaître dans ces éléments sélectionnés du répertoire quelque chose qui se dissimulait inévitablement tant qu'ils restaient ancrés dans un contexte familier. Le dévoilement de possibilités jusque-là inconnues commence dès lors à orienter le processus combinatoire du lecteur¹⁷⁵.

Comme pour le dire et le taire, le blanc pense l'émergence du sens à partir d'une rupture dans le texte. Les blancs sont d'ailleurs responsables de ce qu'Iser identifie comme l'interruption de la « bonne continuation » du texte¹⁷⁶. Ce faisant, ils donnent l'impulsion nécessaire à la constitution du sens. Aussi, « [e]n général la *good continuation* interrompue par les blancs intensifie l'activité de constitution chez le lecteur : celui-ci doit combiner (souvent à l'encontre de toute attente) les schémas qui se compensent, s'opposent, se contrastent, se télescopent ou se fragmentent¹⁷⁷ ». Laissant ainsi place à la création d'un sens nouveau, ils président à la formation d'un horizon, qui est toujours susceptible d'être ébranlé par le vide suivant. Iser rappelle ainsi que « [l]a première propriété structurante des blancs apparaît dans le fait qu'ils peuvent organiser, face aux disjonctions, un espace de projections réciproques des segments de perspectives. C'est ce qui délimite le champ structuré du point de vue du lecteur¹⁷⁸ ».

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 321.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 325.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 323.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 341.

2.1.2. Les blancs et l'image

Il a été question, au chapitre précédent, de la production d'images comme étape participant à la réalisation de l'acte de lecture. Le processus d'idéation permet de faire apparaître, d'illustrer, une réalité imaginaire. Celle-ci se forme alors par la succession d'images dans l'esprit du lecteur, qui se modifie au fur et à mesure que la lecture avance et que de nouveaux éléments sont ajoutés. Elles sont ainsi liées à la formation et à la déformation de l'horizon. Comme pour le silence, ce processus sert à représenter ce qui n'est pas là. Ainsi, penser le silence en littérature, c'est penser la présence d'un invisible dans le visible. Iser décrit ainsi le processus par lequel se forment les images du texte :

The instructions provided stimulate mental images, which animate what is linguistically implied, though not said. A sequence of mental images is bound to arise during the reading process, as new instructions have continually to be accommodated, resulting not only in the replacement of images formed but also a shifting position of the vantage point, which differentiates the attitudes to be adopted in the process of image-building¹⁷⁹.

Les blancs se situent ainsi à la jonction entre l'image dépassée et celle qui est à faire. Leur production est alors stimulée par le nombre de blancs se trouvant dans le texte. Plus ils sont nombreux, moins l'image sera fixe. Puisque celle-ci est liée au savoir, un changement fréquent amènera le lecteur à sans cesse réévaluer son jugement.

Les changements qu'induit le blanc entre l'image de *premier degré*, pour reprendre les mots d'Iser, et l'image de *second degré*, permettent de mieux comprendre les rapports entre l'image produite par l'acte de lecture et le savoir que mobilise le texte. Iser écrit :

¹⁷⁹ Iser, Wolfgang, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction From Bunyan to Beckett*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1974 [1972], p. 36.

La représentation du premier degré crée son objet imaginaire, [...], au-delà et au moyen du savoir offert par les schémas du texte ou évoqué chez le lecteur. Au-delà (Ueber) : cela veut dire que seul un certain savoir est offert ou évoqué, tandis que d'autres éléments de ce savoir sont dissimulés. Au moyen (durch) : cela signifie que ce savoir déterminé fonctionne à l'instar d'un *analogon* pour la formation de l'objet imaginaire¹⁸⁰.

Deux types de savoirs sont ainsi mobilisés dans la création de l'image, celui offert par le texte et celui du lecteur. Le premier provient du texte et sert de guide au lecteur. Il est toutefois le résultat d'un travail précédent de sélection puisque, tel que mentionné précédemment, l'œuvre, ne pouvant pas représenter toutes les normes d'un système, est déjà le résultat d'un processus sélectif. Réagissant à l'image qu'il vient alors de former, le lecteur en produit une seconde qui devient le résultat de cette production. Aussi « [l]es représentations du second degré se forment toujours lorsque les attentes éveillées par celles du premier degré ne sont pas satisfaites¹⁸¹ ». Ainsi, cette rencontre constitue un acte transformatif des savoirs qui « [n]ous invite à nous représenter au regard du savoir que nous possédons, ce que précisément celui-ci dissimule¹⁸² », ou encore, à « [d]écouvrir dans ce savoir ce que nous ne pouvions y voir tant que dominait la perspective habituelle par laquelle nous disposons de ce que nous savions¹⁸³ ». Ces considérations démontrent comment l'image travaille le savoir et comment le lecteur est travaillé par ces images. Finalement, « [l]a complication de la représentation a [...] pour effet de détacher le lecteur de ses habitudes de manière à ce qu'il puisse se représenter ce qui lui semblait peut-être inimaginable tant qu'il était sous l'emprise de ses idées directrices habituelles¹⁸⁴ ». Chez Liksom, la perturbation de l'image qui se forme au cours de la lecture fonctionne principalement sur

¹⁸⁰ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, op. cit., p. 327.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 325.

¹⁸² *Ibid.*, p. 328.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 328.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 328.

l'établissement, au commencement de la nouvelle, d'une situation qui prend une tournure tout à fait inattendue pour le lecteur.

Par exemple, dans une nouvelle du recueil *Noirs paradis*, qui commence par l'évocation d'un rêve où une femme assiste à son enterrement, l'anxiété avec laquelle elle décrit l'événement inscrit le lecteur dans ce qui relève d'une réaction attendue en de telles circonstances. À la suite de ce rêve, la femme décrit un hiver marqué par un sentiment d'inconfort : « J'avais une impression étrange, comme si ma tête frôlait les nuages et pendant toute la durée de l'hiver¹⁸⁵ ». L'image qui se forme, au commencement de ce récit, est marquée par la crainte qui accompagne l'idée de sa propre mort, ce qui inscrit la nouvelle dans une forme de « connu ». L'angoisse de la mort est, après tout, très présente dans l'imaginaire collectif et les savoirs qu'il produit. Puis, la femme dit : « Quand le lac, au printemps, se libéra de ses lourdes entraves de glace, je compris enfin la signification de mon rêve et je décidai de commencer les préparatifs du départ¹⁸⁶ ». L'image se modifie alors légèrement quand l'angoisse de la femme passe à l'acceptation de sa mort à venir, ce que semble annoncer le rêve pour elle. Aussi, la femme parle d'une préparation à la mort qui peut surprendre le lecteur : « J'ai pris rendez-vous chez le coiffeur du village, ce qui ne m'était pas arrivé une seule fois après la naissance de mon dernier-né¹⁸⁷ ». Cet élément ne suffit toutefois pas à arrêter la construction de l'image, qui ne fait que se modifier en fonction de ce nouvel ajout au texte. L'horizon peut alors s'orienter vers un désir de la femme de profiter du reste de sa vie avant que celle-ci ne prenne fin, ce qui reste dans la lignée d'une certaine logique associée à la façon dont est généralement pensée la mort. Au coiffeur succède toutefois le début d'un régime pour

¹⁸⁵ Liksom, Rosa, *Noirs paradis*, Paris, La Découverte, 1990 [1989], p. 87.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 87.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 87.

maigrir, ce qui trouble cette dernière idée d'un plaisir avant la mort : « J'ai décidé de me nourrir seulement d'eau et de crack-pain de seigle. Le soir, je me faisais une petite collation avec un peu de viande séchée¹⁸⁸ ». Alors que les efforts de la femme pour « s'embellir » augmentent, l'inquiétude et l'incompréhension du mari augmentent avec eux.

Suivant l'été, qu'elle décrit comme exceptionnellement fertile, la femme débute l'automne en ayant rajeuni : « L'automne arriva, j'avais rajeuni de vingt ans¹⁸⁹ ». Ce qui se présente comme une nouvelle sur la fin d'une vie donne l'impression, à mesure que la lecture avance, d'une vie qui renaît. Ce qui force le lecteur à chercher le sens de cette évolution du récit. Un silence recouvre les motivations de la femme, qui semble pourtant agir selon une logique qui lui est propre. Un soir, la femme complète sa transformation : « En revenant du sauna, je me suis fait les ongles, je me suis passé sur le visage de la crème antirides qui sentait bon, je me suis mis du vernis à ongles, je me suis parfumée et j'ai enfilé ma belle chemise de nuit en soie blanche¹⁹⁰ ». Puis, elle dit à son mari « [q]u'un beau cadavre est bien plus agréable à ses proches et à Dieu qu'un cadavre laid¹⁹¹ ». Comme le mari, qui la croit alors folle, le lecteur peut éprouver un dessaisissement quant à ce qui lui est présenté. Le dévoilement d'une logique extérieure à la norme provoque ainsi une déchirure dans l'image. Le savoir du lecteur n'arrive alors plus à contenir le sens de la nouvelle dans les limites de sa connaissance. Cette affirmation de la femme force ainsi ce dernier à envisager le recours à une logique qui lui est étrangère. D'autant plus que la femme semble réussir à dépasser l'angoisse première provoquée par le rêve, en mourant dans une forme de

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 87.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 89.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 90.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 90.

légèreté : « Je m'avançais dans la cour remplie de fleurs blanches et je sentais la légèreté de mon être¹⁹² ».

2.1.3. Faire voir ce qui n'est pas là : Didi-Huberman et les silences de l'image

En continuité avec les rapports établis plus tôt entre la photographie et le texte, Roland Barthes identifie, dans *La chambre claire*, deux rapports différents à l'image photographique. Il y a d'abord le *studium*, qui renvoie à une réponse générale, c'est-à-dire au goût que l'on a d'une chose, à la vision claire qui s'en détache. Pour l'auteur, « [r]econnaître le *studium*, c'est fatalement rencontrer les intentions du photographe, entrer en harmonie avec elles, les approuver, les désapprouver, mais toujours les comprendre, les discuter en moi-même¹⁹³ ». Ce terme renvoie ainsi aux connaissances du sujet et il lui permet, à partir de celles-ci, d'évaluer l'objet qui est présenté devant lui. Il est un mouvement qui ne perturbe pas le savoir que l'on a d'une chose, puisque l'appréciation se fonde sur celui-ci et va dans le même sens. Dans les implications d'un passage entre saisissement et dessaisissement, il a été dit que les nouvelles de Leksom provoquent un ébranlement, voir une perte, du savoir. Aussi, le *punctum*, second terme proposé par Barthes, se rapporte davantage à ce rapport :

Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du *studium*), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu [...]. Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l'appellerai donc *punctum*; car *punctum*, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure- et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne)¹⁹⁴.

¹⁹² *Ibid.*, p. 90.

¹⁹³ Barthes, Roland, *La chambre claire: note sur la photographie*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers du cinéma », 1980, p. 50-51.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 49.

Le punctum de Barthes corrobore ainsi l'idée qu'une rupture dans l'œuvre participe à son ouverture vers des savoirs qui lui sont extérieurs. De la même façon, le silence perce le texte. Dans la continuité des blancs et des vides d'Iser, le silence forme, dans l'œuvre, de multiples déchirures qui permettent de penser ce que le texte ne donne pas à voir directement.

Penser le silence en termes de déchirure permet également de considérer la part d'ouverture qu'implique ce geste. Dans un passage de *Devant l'image*, Georges Didi-Huberman interroge l'action de l'espace blanc dans l'*Annonciation*¹⁹⁵ de Fra Angelico. Il écrit :

Ce blanc frontal n'est rien de plus qu'une surface de contemplation, un écran de rêve –mais où tous les rêves seront possibles. Il demande presque à l'œil de se clore devant la fresque. Il est, dans le monde visible, cet opérateur de 'catastrophe' ou de feuilletage, cet opérateur visuel propre à jeter le regard du dominicain vers des régions intégralement fantasmatiques [...]¹⁹⁶.

Comme Barthes, Didi-Huberman parle d'un regard qui est jeté hors de la connaissance propre. Il réfère à un espace de rêve qui, même si inhérent au sujet, le projette dans une dimension qui le confronte. Le blanc de Didi-Huberman renvoie donc, lui aussi, à une compréhension du silence—qu'il soit sonore, visuel, ou bien alors textuel, qui fait dire, qui active. En ce sens, les blancs et les vides ne sont pas des objets du texte, mais ils sont ce que l'on pourrait appréhender comme des événements de l'œuvre.

¹⁹⁵ Description de la toile dans *Devant l'image*, p. 20. « Fra Angelico, *Annonciation*, vers 1440-1441. Fresque. Florence, couvent de San Marco, cellule 3 ».

¹⁹⁶ Didi-Huberman, Georges, *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 34.

Didi-Huberman conçoit l'espace blanc de la toile comme « [u]ne surface d'expectative¹⁹⁷ », c'est-à-dire comme un potentiel, pour rejoindre Iser dans l'acte de lecture. Toutefois, en abordant l'aspect virtuel de l'image, Didi-Huberman enrichit les propos d'Iser sur la potentialité de l'œuvre et offre des pistes intéressantes pour comprendre l'effet de saisissement et de dessaisissement qui accompagne la lecture des nouvelles de Lixsom. Il écrit:

Le mot virtuel voudrait suggérer combien le régime du visuel tend à nous dessaisir des conditions “normales” (disons plutôt : habituellement adoptée) de la connaissance visible. La *virtus* (...) désigne justement la puissance souveraine de ce qui n'apparaît pas visiblement. L'événement de la *virtus*, ce qui est en puissance, ce qui est puissance, ne donne jamais une direction à suivre par l'œil, ni un sens univoque de la lecture. Cela ne veut pas dire qu'il est dénué de sens. Au contraire : il tire de son espèce de négativité la force d'un déploiement multiple, il rend possible non pas une ou deux significations univoques, mais des constellations entières de sens [...]¹⁹⁸.

Tous les deux arrivent à la constatation que la virtualité, ou la potentialité, de l'œuvre ouvre vers l'existence d'une pluralité de sens. Ce que Didi-Huberman apporte de façon plus claire à la réflexion, c'est de penser ce potentiel comme mobilisant la fin d'un savoir, ou la « “fin du regard”¹⁹⁹ », puis l'ouverture vers l'envers de ce que celui-ci projette.

Le silence dans les nouvelles de Lixsom, en mobilisant le savoir du lecteur, teste ce dernier et le renvoie à ses propres limites, à ses propres silences. Par son caractère virtuel, le blanc doit être investi par celui qui regarde et « [s]eule apparaît donc la qualité du figurable—terriblement concrète, illisible, présentée. Massive et déployée. Impliquant le regard d'un sujet, son histoire, ses fantasmes, ses divisions

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 34.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 28.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 34.

intestines²⁰⁰ ». Si les textes de Liksiom semblent sombres, c'est entre autres parce que, comme l'écrit Elisabeth Nordgren, dans son texte « Ruined Lives and Dark Silence », à propos de *Noirs paradis* : « The book exposes the cynicism and amorality that hides behind the “polished” surface, whether private or societal²⁰¹ ». Aussi le silence, par sa capacité à communiquer, « [p]eut être aussi “effrayant” que le cri²⁰² ». Référent à ce qui n'est pas représenté, le blanc de Didi-Huberman évoque tant un manque à représenter qu'un manque à dire, pour reprendre le terme utilisé par Van den Heuvel comme seconde cause du silence. Dans le cas de ces deux auteurs, le manque peut être associé à un « indicible » et à un « innommable²⁰³ », mais seulement dans le sens où le blanc dit ce que la parole ne saurait dire. Afin de clarifier davantage le sens donné ici à ces deux termes, précisons qu'ils ne sont utilisés dans ce texte que dans la perspective d'une parole répondant à des impératifs sociaux rendant admissibles, ou non, certains contenus ou encore, certaines voix.

2.1.4. Le silence de l'ironie : voir au-delà de ce qui est dit

L'importance de l'ironie dans l'œuvre de Liksiom a maintes fois été mentionnée dans les travaux qui ont été consacrés aux textes de cette auteure. Juha Ridanpää, chercheur et professeur à l'Université d'Oulu, a notamment démontré que Liksiom utilise l'ironie de façon à faire de son œuvre un projet émancipateur contre les stéréotypes masculins associés au Nord finlandais²⁰⁴. De la même façon, Chris Pawling, dans « Liksiom's Short Stories and the Ironies of Contemporary Existence », lie l'ironie de l'auteure à la postmodernité. Katri Suhonen, avec son article « De

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 27.

²⁰¹ Nordgren, Elisabeth, « The Flip Side of the Family Idyll », *Nordic Women Literature*, 23 février 2012, en ligne, <<https://nordicwomensliterature.net/2012/02/23/the-flip-side-of-the-family-idyll/>>, consulté le 26 novembre 2017.

²⁰² Pierre Van den Heuvel, *op. cit.*, p. 79.

²⁰³ Les deux termes sont utilisés en référence aux propos déjà cités de Van den Heuvel.

²⁰⁴ Voir Ridanpää, Juha, « A Masculinist Northern Wilderness and the Emancipatory Potential of Literary Irony », *Gender, Place and Culture*, vol. 17, no 3, 2010, p. 319 à 335.

l'humour noir au rire jaune : les mécanismes textuels de l'ironie chez Marie-Claire Blais et Rosa Liksom », pose, quant à elle, un élément fondamental des textes, soit leur pouvoir à dévoiler les préjugés du lecteur par l'utilisation de l'ironie.

Dans la continuité d'une réflexion sur le silence dans les nouvelles de Liksom, l'ironie doit être envisagée dans l'équilibre qu'elle pose entre dit et non-dit. Comme pour le silence, l'ironie doit être détectée et, considérant ce qui a été dit jusqu'ici, tous deux mettent en jeu la question de la lecture et de l'implication du lecteur dans l'œuvre. Linda Hutcheon, dans *Irony's Edge : The Theory and Politics of Irony*, écrit en ce sens que, comme pour le texte littéraire, l'ironie n'est pas un donné, mais quelque chose qui advient : « [...] ironic meaning, in practice—in a social/communicative context—is something that “happens” rather than something that simply exists²⁰⁵ ». Se complétant, les mécanismes d'existence du silence, du texte et de l'ironie cohabitent ainsi dans les nouvelles et c'est pensés ensemble qu'ils permettent d'aborder l'enjeu des nouvelles de Liksom. Dans plusieurs des nouvelles, l'auteure utilise l'ironie pour dévoiler le silence en jeu dans le texte. C'est le cas, par exemple, du silence entourant la violence des femmes, enjeu important des textes de Liksom sur lequel nous reviendrons au troisième chapitre.

Dans le même sens, l'ironie est une figure qui engage, à tout le moins, un ironiste et un interprète. Hutcheon pense ainsi l'ironie comme stratégie relationnelle :

Irony is a **relational** strategy in the sense that it operates not only between meanings (said, unsaid) but between people (ironists, interpreters, targets). Ironic meaning comes into being as the consequence of a relationship, a dynamic, performative bringing together of different meaning-makers, but also of different meanings, first, in order to create something new and, then, [...], to endow it with the critical edge of judgment²⁰⁶.

²⁰⁵ Hutcheon, Linda, *Irony's Edge : The Theory and Politics of Irony*, Londres et New York, Routledge, 1994, p. 56.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 56. L'auteure souligne.

Posant cette relation, le travail d'Hutcheon permet de penser que l'ironie met en jeu deux types de silences. D'abord, celui du « non-dit », qui se pense à partir du dire, puis celui qui succède au jugement. C'est-à-dire qu'en dévoilant ce dernier, l'ironie dévoile le silence qui recouvre certains contenus, comportements, paroles, ... De plus, le lecteur se trouve par la même occasion « dévoilé », soit révélé dans ses limites, ce qui peut produire un silence « choqué » chez ce dernier.

En ce qui concerne la dynamique de l'ironie, Hutcheon précise que, dans la relation entre dit et non-dit, c'est ce dernier qui prend une plus grande place dans l'identification du sens de l'ironie. Elle écrit : « While it may come into being through the semantic playing off of the stated against the unstated, irony is a "weighted" mode of discourse in the sense that it is asymmetrical, unbalanced in favor of the silent and the unsaid²⁰⁷ ». Aussi, la parole ironique ne se comprendra que si l'on dépasse le premier sens des mots pour considérer le reflet de ce qu'ils projettent. C'est pourquoi, le dit et le non-dit de l'ironie ne se comprennent que dans la relation qu'ils entretiennent l'un à l'autre, ils sont interdépendants dans leur existence réciproque. Toutefois, tel que mentionné, Hutcheon attribue un pouvoir supplémentaire au silence qui vient se superposer au dit : « the power of the unsaid to challenge the said is the defining semantic condition of irony²⁰⁸ ». Il sera davantage question du second type de silence impliqué dans l'ironie, soit celui que dévoile le jugement, dans le troisième chapitre. Pour l'instant il s'agit de poser l'ironie dans la continuité des rapports entre silence et dit/non-dit, ce dont il a été question tout au long de ce chapitre.

Illustrant l'impact que peut avoir la partie silencieuse de l'ironie sur la parole, une courte nouvelle du recueil *Bamalama* commence et se termine par une rupture

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 35.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 57.

indiquant au lecteur le sens ironique du propos. Ainsi, la nouvelle débute par la description d'un intérieur malpropre : « L'évier débordait de vaisselle sale empilée. Sur la moquette de la cuisine, une douzaine d'œufs cassés étaient la proie des mouches et autres parasites²⁰⁹ ». Les mouches et parasites donnent l'impression d'un endroit abandonné ou encore, laissent une impression sordide qui laisse présager une situation sociale correspondante. Mais la phrase qui suit cette première description marque l'ironie : « Alors la famille décida de partir en excursion²¹⁰ ». La description de la balade familiale et du temps partagé semble calquée sur le stéréotype de la famille parfaite, presque de façon déconcertante.

La cohabitation de ces deux images est troublante, car elle présente une logique qui échappe à un déroulement attendu. Suhonen écrit d'ailleurs que, « [n]on seulement le contraste, mais aussi l'exagération est nécessaire afin que le lecteur détecte le ton ironique d'un segment²¹¹ ». Dans ce cas, autant le contraste que l'exagération indiquent au lecteur l'action d'un non-dit à l'œuvre dans le dit. La nouvelle se termine sur la pointe de ce silence qui semble alors émerger : « Avant la fin de l'après-midi, les provisions étaient consommées. Ils étaient calmes et détendus, enfin prêts à retourner à la maison, car la nature n'est vaste et généreuse que si elle se tient à une distance suffisamment courte de la ville²¹² ». Aussi, les silences de l'ironie, le non-dit, demandent un degré d'implication supplémentaire de la part du lecteur alors que celui-ci doit détecter l'infraction au sens, puis en créer un autre à partir de cette rupture. Suhonen apporte plus de précision à ce processus :

[...] l'ironie constitue une "infraction délibérée (intentionnellement décodée) du principe coopératif" et l'énonciateur doit signaler à son co-énonciateur que toute anomalie dans l'univers cognitif est une invitation

²⁰⁹ Liksom, Rosa, *Bamalama*, Paris, La Découverte, 1995 [1993], p. 159.

²¹⁰ *Ibid.*, p.158.

²¹¹ Suhonen, Katri, « De l'humour noir au rire jaune: les mécanismes textuels de l'ironie chez Marie-Claire Blais et Rosa Liksom », *Tangence*, no 84, 2007, p. 93.

²¹² Rosa Liksom, *Bamalama*, *op. cit.*, p. 161.

faite au lecteur de procéder à une lecture à rebours, autrement dit de décoder le sens caché²¹³.

Ce « travail » semble, à la lumière de ces informations, être le même pour les blancs d'Iser que pour l'ironie, notamment par le travail de détection, la fracture et l'invitation faite au lecteur. Ce qui pousse à croire que cette dernière amplifie les effets de l'acte de lecture.

2.1.5. La nouvelle comme forme du silence

Penser le silence dans des nouvelles qui paraissent trop en dire revient à se questionner sur ce qui entoure la parole. Dans cet exercice qui consiste à dire ce qui ne devrait pas être dit, à révéler ce qui ne l'est habituellement pas, une grande part d'ombre subsiste. C'est le cas notamment d'un certain anonymat entourant les personnages et les lieux. Désignés par « l'homme », « la femme », « je », les personnages de Liksom n'ont généralement pas de noms. Alors que l'anonymat évoque un rapport impersonnel, ce qui est dévoilé relève de contenus très intimes. Les lieux sont aussi rarement nommés, ce qui participe à une confusion et à une difficulté à se situer dans l'espace. À cela s'ajoute une économie de langage qui permet de penser qu'une partie importante de l'information est tue, notamment en ce qui a trait aux motivations des personnages. La forme en elle-même, c'est-à-dire la nouvelle, se prête bien à ces jeux de voilements et de dévoilements, en ce sens qu'elle se présente comme fragment. L'inconnu entoure ce qui est dévoilé, l'on ne sait ce qui précède la nouvelle, ni ce qui lui succède. L'auteure n'a pas le souci de situer son lecteur dans « l'action », elle l'y pose simplement.

La nouvelle « 31. » du recueil *Bamalama*, commence par la phrase : « En fait, je ne me suis pas réveillé une seule fois de toute la nuit²¹⁴ ». La locution adverbiale

²¹³ Katri Suhonen, *op. cit.*, p. 94.

marquant le début de la phrase, qui signifie « réellement, vraiment » ou « contrairement aux apparences²¹⁵ », implique un caractère inusité à un fait qui serait pourtant logique. Aucun contexte précédant cette affirmation ne permet au lecteur de comprendre les raisons derrière ce « En fait ». Cet exemple illustre bien le pouvoir de la nouvelle à jouer avec un certain silence lié au contrôle de l'information, alors qu'un silence précède le récit et lui succède. De plus, l'absence de titre²¹⁶ ne fait qu'amplifier cet effet. Par son caractère bref et fragmentaire, le genre de la nouvelle obéit à des codes qui diffèrent de ceux du roman. Notamment, en n'offrant pas la satisfaction que procure un dévoilement complet. Aussi, le narrateur, homme anonyme, raconte qu'un meurtre a été commis cette nuit-là sous sa fenêtre et prétend faussement en avoir été le témoin. Il identifie ensuite un jeune homme innocent comme étant le tueur : « Je ne me suis pas réveillé, je dormais, mais je suis le seul à m'être rendu à la police pour déclarer que j'avais été témoin des faits²¹⁷ ». La narration à la première personne ne laisse aucun doute sur la nature mensongère des propos de l'homme qui est, paradoxalement, très honnête dans le récit de sa faute.

Appelé à identifier le meurtrier parmi douze candidats placés derrière une vitre, le narrateur choisit celui qui semble le plus innocent : « Des cheveux blonds, mi-longs, des lèvres minces et de beaux yeux bleus cristallins. J'ai décidé de le choisir lui, parce qu'il était le seul dans tout le groupe qui visiblement, n'aurait jamais commis un seul crime de toute sa vie²¹⁸ ». Ici aussi, l'action d'un saisissement, le « En fait », et d'un dessaisissement, l'absence explicite de motivations de l'homme, semblent opérer. La

²¹⁴ Rosa Liksom, *Bamalama*, *op. cit.*, p. 85.

²¹⁵ « En fait », *Académie française*, 6 juin 2013, en ligne, <<http://www.academie-francaise.fr/en-fait>>, consulté le 26 novembre 2017.

²¹⁶ Tel que mentionné en introduction, aucune nouvelle des recueils ne possède de titre. Dans *Bamalama* et *Le creux de l'oubli*, elles sont simplement numérotées. Dans *Noirs paradis*, elles sont réunies selon des catégories (Société, Étranger, Économie et Sport).

²¹⁷ Rosa Liksom, *Bamalama*, *op. cit.*, p. 85.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 86.

nouvelle se termine d'ailleurs en laissant le lecteur dans cet état de dessaisissement puisque l'auteure n'offre pas de résolution claire au récit : « Malgré son beau visage, il était temps pour lui de faire face à la vie dans sa réalité²¹⁹ ». Cette dernière affirmation démontre qu'il y a une logique derrière les agissements de l'homme. À ce propos, il est intéressant de mentionner qu'à un moment, l'homme attribue la crédibilité dont il bénéficie à son statut de « bon citoyen » : « il leur a bien fallu me croire. Après tout, ça fait plus de trente ans que je travaille au service de l'État sans jamais avoir encouru une seule critique et je paie toujours régulièrement mes impôts et mes factures²²⁰ ». La seule information sur l'homme que Liksom insère dans la nouvelle le situe dans la classe « moyenne », ce qui l'associe à la majorité. Ce faisant, elle inscrit le dessaisissement dans l'ordinaire et fait planer un doute quant à ce que pourrait cacher cette apparente normalité.

2.2. Silence et territoire : la neige et les sons du Nord

Nous avons mentionné, en introduction de ce deuxième chapitre, l'importance de penser, dans les nouvelles de Liksom, la dimension géographique et sociale du silence. Cette partie se consacre ainsi à l'étude du silence, dans ses rapports à l'espace et au territoire. Dans la perspective d'une littérature s'inscrivant dans un corpus nordique, la question du silence sera d'abord discutée dans son rapport à la neige, celui-ci étant un élément constitutif de cet espace. Puis, à partir des travaux de Juha Ridanpää, qui pose une distinction entre le Nord et le Sud de la Finlande dans la façon dont est exprimée la misère, le silence sera pensé comme la langue d'expression de la tristesse et du désespoir. Nous passerons ensuite à la fonction sociale du langage, alors que la parole témoigne de différentes dynamiques de

²¹⁹ *Ibid.*, p. 86.

²²⁰ *Ibid.*, p. 86.

pouvoirs en jeu dans une société. Aux travaux de Guillaume le Blanc, qui pense l'existence d'une voix des « précaires » et plaide pour une philosophie de la « traduction », s'ajoutera la dimension sexuée du langage. Dans ces deux cas, il s'agira de penser l'enjeu social de la langue dans les nouvelles de Liksom, alors que celles-ci présentent la voix de ceux qui sont généralement invisibilisés dans l'espace social. Ces considérations géographiques et sociales entourant la parole permettent ainsi de saisir la multiplicité des enjeux liés au silence dans les nouvelles de Liksom.

2.2.1. Le silence du Nord et la neige

La fonction de communication du silence a montré que celui-ci se pense en termes de relation entre le texte et son lecteur, mais aussi dans la dynamique entre dit et non-dit. Il se présente comme une invitation à produire un sens à partir d'une rupture du texte, qui se transpose alors au savoir du sujet. David Le Breton, dans son étude du silence, écrit que celui-ci « [n]'est jamais une réalité en soi, mais une relation, il se donne toujours pour la condition humaine à l'intérieur d'un rapport au monde²²¹ ». Pour comprendre la portée de ce rapport dans les nouvelles de Liksom, l'étude du silence doit incorporer tant une dimension sociale que spatiale. Faisant partie de l'ensemble plus large des littératures nordiques, les textes étudiés s'inscrivent dans un corpus dont les œuvres présentent des similarités de par leur appartenance à l'espace du Nord. En ce sens, le silence s'élabore dans sa relation au territoire et à un imaginaire lui étant lié.

Comme le suggère Daniel Chartier dans l'article « Du silence et des bruits : le Nord est silencieux », la question de « [l]a musicalité littéraire du monde froid pose problème : elle surgit dans un imaginaire où est valorisé non la sonorité, mais le

²²¹ Le Breton, David, *Du silence*, Paris, Éditions Métailié, 2015 [1997], p.152.

silence, lui-même lié aux signes de l'étendue de l'espace, de l'immobilité et de l'uniformité chromatique²²² ». De la même façon, il rappelle que « [l]e silence compte parmi les caractéristiques premières de l'imaginaire du Nord²²³ ». Matthieu Guillot fait les mêmes rapprochements dans son article « La neige et le silence », alors que pour lui la neige, qui fait partie de l'iconographie du Nord, se pense comme une présence faisant silence sur le paysage : « Et alors que dans l'optique d'une logique plus "géographique", un pays ou un espace enneigé serait dénommé un *no sound's land*, le silence de la neige représenterait quant à lui une forme topographique du silence, la neige elle-même devenant un toponyme du silence²²⁴ ». Par ce rapprochement entre sonorités et espace géographique, les deux chercheurs abordent la neige, mais aussi les signes qui l'accompagnent, comme éléments visuels du silence.

Dans plusieurs des nouvelles de Liksom, l'hiver et la neige évoquent le cycle des saisons, qui devient également une métaphore du cycle de la vie des personnages. L'évocation des saisons qui passent devient une métaphore du mouvement des sentiments humains, puis des événements qui forment une vie. De cette façon, la nouvelle « 11. » du recueil *Le creux de l'oubli* commence par la description d'un paysage :

La neige formait de gros paquets blancs sur le sol et sur la mer. Le soleil avançait tout entier, luisant de clarté au-dessus de la forêt, ouverte par la coupe des arbres. Quand on regardait vers le lac, on aurait presque pu parler d'un beau soleil de printemps, en voyant les amas de neige luisants, gonflés sous la lumière. Mais quand l'ombre grise du soir atteignait la lisière de la forêt de sapins, chacun, derrière sa fenêtre, ne pouvait se

²²² Chartier, Daniel, « Du silence et des bruits : le Nord est silencieux », *Les cahiers de la société québécoise de recherche en musique*, vol. 14, no 1, 2013, p. 25.

²²³ *Ibid.*, p. 27.

²²⁴ Guillot, Matthieu, « La neige et le silence », dans Eero Tarasti (dir. publ.), *Snow, Forest, Silence : the Finnish Tradition of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1999, p. 106. L'auteur souligne.

tromper de mois. Il semblait que s'écoulerait une éternité avant le printemps²²⁵.

L'hiver s'inscrit généralement dans le discours comme un temps qui ne finit plus. Il rappelle la patiente avec laquelle il faut attendre la fin des jours sombres, la fonte de la neige, le retour des couleurs. Pour la femme qui voit l'homme qu'elle aime partir, une fois de plus, l'impression de sans fin se rapporte également à l'attente d'un être qui ne semble jamais revenir, comme le printemps.

Dans la nouvelle, le printemps représente le moment où l'homme part et celui où il revient, rappelant le cycle des saisons et le retour du beau temps après une période difficile. Toutefois, dans ce cas, le printemps n'est pas signe de renouveau, mais celui d'un « asservissement » qui n'en finit plus. Le silence marque les rapports entre les deux personnages et il porte à la fois la douleur et l'amour :

Il a été absent deux ans. Parti un jour de printemps, tard dans la soirée, quand les glaces filaient sur la rivière, se heurtant avec fracas. Il partit, sans parler de retour. [...] Il partit comme il l'avait décidé et son regard me promit des choses que, ni l'un ni l'autre, nous n'aurions osé dire à haute voix. Je restai à la maison, comme toujours²²⁶.

Dans la représentation des sonorités du Nord, ce passage marque bien la distinction entre les sons de l'environnement—les glaces qui se heurtent avec fracas, et les sons humains—se promettre des choses que l'on n'ose pas dire à haute voix, que le silence seulement peut porter.

Daniel Chartier écrit, à propos du silence, qu'en étant un « [s]igne de l'absence, il doit être représenté, par métonymie ou métaphore, par d'autres signes de l'imaginaire du Nord et du froid, nommément le cycle des saisons, la forêt, la glace, la neige²²⁷ ».

²²⁵ Rosa Liksom, *Le creux de l'oubli*, Paris, La Découverte, 1992 [1986], p. 44.

²²⁶ *Ibid.*, p. 45.

²²⁷ Daniel Chartier, *op. cit.*, p. 26.

Dans la nouvelle, ce sont les sentiments humains qui se vivent dans le silence et le fracas des glaces permet de représenter la douleur de la rupture, que trahissent les promesses qui ne se disent pas et ne se réalisent pas. Suite au départ de l'homme, la narratrice décrit la douleur de l'abandon qui la laisse seule avec ses sentiments. À mesure que le temps passe, son absence la rend de plus en plus silencieuse : « Je portais en moi un désir lancinant de chaque instant. Peu à peu, de mois en mois, je devins plus silencieuse. À la fin de l'automne, j'étais presque muette. Qu'aurais-je pu dire aux gens ? Cet amour n'était qu'à moi comme cette souffrance²²⁸ ». La relation paraît, à plusieurs moments, être elle aussi quelque chose dont il est inutile d'en dire plus, qui, malgré la douleur qui la marque, n'est pas prête de changer. La femme exprime d'ailleurs le sentiment d'y être prise, ce que les derniers mots de la nouvelle réaffirment : « j'ai la certitude que l'oubli n'a pas encore accompli sa tâche et que le jour de ma libération est encore lointain²²⁹ ». Comme pour les saisons, le cycle de cette relation ne semble jamais se terminer.

Au moment où les feuilles tombent et où le temps devient gris, l'automne est associé à une saison « morte », alors que la nature tombe en dormance. Dans la nouvelle, c'est à ce moment que la femme prend conscience que l'homme ne tiendra pas sa promesse de retour : « Peu à peu, après qu'on eut ramassé la première neige sous un paysage de pourriture stérile, je dus reconnaître qu'il m'avait oubliée, moi et mon amour²³⁰ ». L'évocation du caractère stérile de l'automne teinte l'interprétation de l'amour oublié, qui semble lui aussi vain. Cette prise de conscience fait ainsi place à la haine et à l'agitation, puis à la « mort » de l'amour. L'hiver clôt le cycle en complétant la rupture par le détachement progressif de la femme : « Puis l'hiver arriva, qui couvrit d'une blancheur ouatée la moto et le toit de la grange. Je décidai de

²²⁸ Rosa Liksom, *Le creux de l'oubli*, op. cit., p. 46.

²²⁹ *Ibid.*, p. 49.

²³⁰ *Ibid.*, p. 48.

ne plus l'attendre et commençai à le chasser systématiquement de mes pensées, de mes rêves et de mes visions²³¹ ». Avec l'hiver vient la neige qui ne fond pas. En couvrant le paysage, celle-ci promet d'effacer « la pourriture » de l'automne, qu'elle ne fait finalement que recouvrir.

De la même façon, l'arrivée de la neige fait croire à la femme qu'elle peut effacer l'homme de ses pensées, comme la neige efface momentanément ce qu'elle recouvre. Elle fait silence sur le paysage aussi bien que sur la douleur de la narratrice. Chartier précise dans son texte que « [d]'un point de vue sonore, la neige dénote également une ambivalence : apaisant, le silence qu'elle induit finit par devenir oppressant, puisque la neige absorbe en elle toutes les sonorités, étouffant les voix et les cris²³² ». L'apaisement temporaire de la femme la fait lentement revenir à la parole. Cependant, ce qui succède au silence a la valeur du vide : « Je commençai à haïr l'amour et le désir et à les remplacer par un bavardage sans intérêt²³³ ». C'est comme si la parole vide devenait la seule chose pouvant percer l'isolation de la neige, qui étouffe la douleur qui ne se fait jamais criante. De la même façon, ces considérations sur la portée de la voix dans l'espace enneigé rappellent la nouvelle précédemment évoquée de la femme attaquée sur un lac gelé par un homme voulant l'agresser. Dans ce cas également, le cri est absent. Il est alors possible de penser que les deux femmes répondent à la violence et à la douleur qu'elles subissent par un silence qui devient leur. C'est au moment où la femme pense sortir de sa douleur que l'homme revient. Un soir, juste avant le printemps, se faufilant durant la nuit dans la chambre de la femme, il apparaît et « tout son être transmettait le message du monde et la satisfaction²³⁴ ». La parole, pour lui aussi, est en décalage avec l'implication émotive du moment. Pour la narratrice, il lui parle comme à une étrangère. Elle semble

²³¹ *Ibid.*, p. 48.

²³² Daniel Chartier, *op. cit.*, p. 31.

²³³ Rosa Liksom, *Le creux de l'oubli*, *op. cit.*, p. 48.

²³⁴ *Ibid.*, p. 49.

désespérée de ce retour et reprend alors son silence : « Je tournai la tête vers la pénombre de la pièce et gardai le silence²³⁵ ». Aussi, à l’instar de la plupart des relations sentimentales dans les nouvelles de Lixsom, celle-ci témoigne d’une difficulté à aimer, d’une impossible rencontre malgré les sentiments partagés.

Dans ce cas, l’amour se trouve justement dans le silence, il est ce qui ne s’énonce pas. La nouvelle se termine comme elle a commencé, sur le silence de la femme qui observe l’être aimé comme s’il lui rappelait l’inévitable solitude dans laquelle elle se trouve. Elle dit, au début du récit :

Je regarde longuement ses cheveux bouclés, je sens ses rêves qui avancent calmement dans la nuit. Mon cœur brisé de chagrin voudrait s’échapper de ma poitrine. Ma tristesse grandit. J’ai l’impression d’être encore beaucoup plus seule que lorsqu’il n’était pas là²³⁶.

Il n’y a pas de résolution à la nouvelle, seulement la répétition d’un cycle duquel la femme ne semble pas être en mesure de sortir. De la neige, qui ne semble jamais fondre, à celle qui recouvre le paysage, « [i]l revient [...] à l’observateur de demeurer attentif à la *présence* de l’espace enneigé et réceptif à son *atmosphère*, prise au sens de “qualité émotionnelle” et “degrés de présence”²³⁷ ». Finalement, cette nouvelle démontre l’existence d’un silence entourant les émotions et la douleur ressenties par les personnages, ce que les saisons et les éléments font apparaître. Ce texte donne également raison à Le Breton en présentant un silence qui témoigne essentiellement d’un rapport au monde. Seulement, dans les nouvelles de Lixsom, le rapport au monde s’énonce toujours dans la difficulté.

2.2.2. Silence et misère du Nord

²³⁵ *Ibid.*, p. 49.

²³⁶ *Ibid.*, p. 45.

²³⁷ Matthieu Guillot, *op. cit.*, p. 97.

Dans la continuité des rapports entre silence et territoire, Juha Ridanpää, dans son article « Rosa Liksiom's Literary North : Traditional Confrontations or New Discursive Practices ? », cherche à démontrer que des distinctions importantes existent entre le Nord et le Sud de la Finlande dans les textes de l'auteure. Plusieurs de celles-ci échapperont au lecteur francophone, mais aussi anglophone, alors qu'elles sont identifiables grâce à certaines modulations dans la langue : « In Liksiom's literature the clearest manner of separating the North from the South is expressed by differences of linguistic features between these geographical totalities, small dialectal features, which unfortunately are basically impossible to translate into English²³⁸ ». Ainsi, faisant référence à plusieurs dialectes du finnois, Liksiom rend l'espace identifiable par le langage des personnages. Celui-ci devient, dans les textes originaux, le fait de communautés linguistiques liées au territoire. Il existe toutefois une seconde façon de distinguer le Nord du Sud, qui est, quant à elle, détectable par le lecteur francophone des œuvres traduites. Selon Ridanpää, il est aussi possible d'identifier ces distinctions spatiales par une expression différente de la misère. Omniprésente dans l'œuvre de Liksiom, la misère est, au Nord, davantage liée à la nature et aux conditions de vie de cet environnement. Ridanpää écrit :

Liksiom often relates space with human misery, but this misery is linguistically differently structured in the North when compared to the South. Descriptions of northern life are usually situated in a rural, almost primitive environment where cruel forces of nature are often unavoidable source of misery for people living there²³⁹.

Dans les nouvelles qui concernent le Nord de la Finlande, le déploiement du récit se fait habituellement plus lentement, avec une violence moins manifeste que dans les nouvelles se déroulant au Sud. Comme l'a démontré la nouvelle précédemment

²³⁸ Ridanpää, Juha, « Rosa Liksiom's Literary North : Traditional Confrontations or New Discursive Practices », dans Frank Möller et Samu Pehkonen (dir. publ.), *Encountering the North: Cultural Geography, International Relations and Northern Landscapes*, Aldershot, Ashgate, 2003, p. 115.

²³⁹ *Ibid.*, p. 115.

évoquée, la nature occupe une place importante dans l'évocation des difficultés humaines. Ridanpää donne notamment l'exemple de la nouvelle « 9. » du recueil *Le creux de l'oubli* pour rendre compte de ces rapports. La nouvelle fait le récit du retour d'un homme, Arvi, dans la communauté rurale qu'il avait quittée. Ce dernier comprend que la femme qu'il y avait laissée est depuis décédée et la famille de cette dernière, chez qui il se présente, n'est pas insensible à son retour. Comme pour la nouvelle « 11. », dont il a été précédemment question, celle-ci commence par la description du mouvement de la nature, mais surtout des difficultés associées à celles-ci. Le commencement laisse d'ailleurs présager le pire : « Cet été-là, les nuages pendaient bas, juste au-dessus des montagnes. La nature se tenait immobile, semaine après semaine, comme sur ses gardes²⁴⁰ ». L'été est aride et la pluie arrive juste au moment des récoltes, faisant ainsi pourrir les foins.

Devant la misère associée à cet événement, le silence semble, une fois de plus, être la seule réponse adéquate au malheur, « On ramassa le foin en silence et on jeta du sel par-dessus²⁴¹ », ou encore l'évocation de la guerre, « Pendant la guerre, on a bien donné des journaux à bouffer aux vaches²⁴² ». À ce propos, Ridanpää écrit, par rapport à la misère au Nord : « An unexpected cycle of nature turns people's and animal's lives into a misery. Better times are expected and when they seem to come, everything turns even worse. The only solution for this misery is to recall the war : then, it was even worse²⁴³ ». La nouvelle présente également une analogie entre le cycle des saisons et le cycle de la vie, cette fois-ci sous le ton de la perturbation : « À la fin du mois d'août, le changement se produisit. Un nouvel été commença, la nature se mît à renaître et fit lever sur les visages un regard encore plus incertain que

²⁴⁰ Rosa Liksom, *Le creux de l'oubli*, *op. cit.*, p. 28.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 30.

²⁴² *Ibid.*, p. 30.

²⁴³ Juha Ridanpää, « Rosa Liksom's Literary North : Traditional Confrontations of New Discursive Practices ? », *op. cit.*, p. 116.

jamais²⁴⁴ ». Dans les deux nouvelles, c'est au moment associé à la renaissance que l'homme réapparaît et, avec lui, la douleur. Il est d'ailleurs intéressant de noter que, dans les nouvelles de Liksom, le futur se pense généralement dans l'appréhension. À l'image de l'auteure, qui emprunte à une esthétique punk, ce qui se présente, devant les personnages, est essentiellement un *no future*.

Alors qu'Arvi cherche du regard Léa, la femme « abandonnée », tous restent silencieux devant ce qui lui devient rapidement évident, Léa n'était plus là : « Dans le matin gris, un profond silence s'abattit sur la maison. Le visage d'Arvi prit une teinte sombre, il se leva du banc, traversa la cour et entra dans le sauna²⁴⁵ ». D'ailleurs, la mort de la femme n'est pas précisée, mais la référence au fait qu'elle serait « Aux enfers²⁴⁶ », ou encore l'inconfort de la sœur, en évoquant son décès, suggèrent qu'elle se serait suicidée. Le silence entourant ce type de mort en devient d'autant plus grand dans la nouvelle. Aussi, la narratrice, nièce de Léa, énonce plusieurs fois le désir de dire quelque chose à cet homme dont elle sent qu'ils partagent quelque chose, mais décide plutôt de se taire. Une fois encore, la parole qui semble urgente, n'est finalement pas nécessaire : « Je n'avais pas besoin de dire un mot et il me sembla qu'Arvi avait su tout cela depuis beaucoup plus longtemps que moi²⁴⁷ ». Finalement, alors que la jeune narratrice, à peine pubère, cherche à initier un rapport érotique avec Arvi, celui-ci la rejette en rappelant le silence qui marque les relations humaines : « Arvi me regarda sans dire un mot, se leva, me tendit mes vêtements et marcha jusqu'à la cour. Je me rhabillai, les larmes coulaient sur mon visage²⁴⁸ ». Les relations humaines, dans cette nouvelle, apparaissent marquées par le silence. Toutefois, alors que ce dernier semble empêcher les rencontres entre les individus, puis le partage

²⁴⁴ Rosa Liksom, *Le creux de l'oubli*, op. cit., p. 31.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 33.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 39.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 39.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 40.

d'une tristesse commune, à la fin de la nouvelle, la parole apparaît comme vaine. L'essentiel appartient au silence et les personnages ne semblent pas avoir besoin de recourir à la parole pour nommer ce qu'ils savent déjà.

2.2.3. Silence et invisibilité sociale

Les processus d'accès à la parole sont, pour le philosophe Guillaume le Blanc, inséparables des dynamiques de pouvoir en jeu dans une société donnée. Il cherche, entre autres, à comprendre comment la réalité sociale de ceux qu'il nomme les « précaires » influence leur rapport au langage : « Je pense aux paroles des chômeurs, aux paroles des grands exclus, à tous ceux dont la voix est, pour ainsi dire, sans chapitre. Je pense aux anonymes [...] aux exclus²⁴⁹ ». Dans la continuité de cette réflexion, le silence doit être envisagé dans sa dimension sociale, alors qu'il permet de penser la parole des personnages de Lixsom comme témoin d'une réalité individuelle, qui peine à s'énoncer dans l'espace social dominant, mais aussi comme faisant partie d'une communauté plus large d'individus qui, collectivement, subissent une dévalorisation de leurs discours. Pour le Blanc, la précarité témoigne de la rencontre entre deux formes d'injustices, « [l]es injustices socio-économiques, qui prennent la forme de l'exploitation et de la marginalisation, et les injustices culturelles et symboliques, qui prennent celle d'un déni de reconnaissance²⁵⁰ ». En ce sens, « [l]'épreuve de la précarité inscrit le précaire dans ce double déficit de justice, social et symbolique²⁵¹ ». le Blanc constate qu'en invalidant les précaires ceux-ci deviennent des « sans-voix ». Ainsi, à la vulnérabilité sociale s'ajoute la vulnérabilité linguistique qui ne témoigne pas d'une absence de voix, au sens où les précaires peuvent parler, mais d'une perte, par le langage, de tout pouvoir politique et social.

²⁴⁹ le Blanc, Guillaume, *Vies ordinaires vies précaires*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, p. 13.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 22.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 22.

L'auteur plaide pour une philosophie de la traduction qui, par la réappropriation linguistique, permet aux précaires une réappropriation de l'espace langagier. Il est question de ce type de rapport linguistique dans les textes de Liksom, qui, comme le Blanc, « [o]pposent à la précarité la voix des précaires²⁵² ». Il ne s'agit toutefois pas, dans le cas précis de Liksom, d'instaurer une nouvelle norme ou, encore, d'intégrer la voix de ces individus dans le discours dominant. L'auteure ne cherche pas à rétablir l'ordre, mais à le brouiller en dévoilant les voix les plus discordantes d'une même société. Ainsi, elle met en jeu le silence de groupes sociaux précarisés et vulnérables, mais aussi celui recouvrant certaines pratiques.

Dans une nouvelle du recueil *Noirs paradis*, dans la section « Société », une femme raconte avoir été incarcérée à l'âge de trente-six ans. À plusieurs reprises, elle fait une comparaison entre sa vie avant la prison et sa vie en prison. Il apparaît alors que la femme vient d'un milieu socio-économique précaire. Elle dit, à propos des cellules de la prison : « C'était des chambres rudement bien, vraiment mieux que ce que j'avais eu à la maison²⁵³ ». Parlant également de son milieu de travail, elle exprime un plus grand bien-être dans le cadre de la prison que dans celui de sa vie à l'extérieur :

Le travail, c'était complètement différent de ce que j'avais connu, ici on vous hurle pas dessus qu'on va se prendre un sale coup sur la gueule si on a été en retard pour pointer, parce que c'est comme ça qu'ils font à l'usine. [...] c'était mieux de travailler en taule qu'à l'usine²⁵⁴.

Comme dans d'autres nouvelles de ce recueil, la femme fait mention des « gens comme nous », en référence à un groupe auxquels elle semble appartenir. Elle dit à un moment, en parlant des habitants de son village : « ils savent bien se méfier des gens comme nous²⁵⁵ ». Qu'elle fasse référence à la criminalité ou à d'autres formes de

²⁵² *Ibid.*, p. 20.

²⁵³ Rosa Liksom, *Noirs paradis*, *op. cit.*, p. 52.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 53.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 56.

marginalité, il reste que les gens dont elle parle vivent une exclusion de la part de la majorité, rejoignant ainsi la définition des « précaires » de le Blanc. La nouvelle pose la question de la voix des précaires alors que le texte donne accès à celle-ci.

La problématique de l'accès à la parole, ou plutôt, de la validité de cette parole dans l'espace social pose nécessairement la question du rapport de l'individualité et de la collectivité au langage. Van den Heuvel écrit d'ailleurs, dans son essai, que le mot parole « [r]éfère directement au sujet et à son activité langagière dans laquelle on peut accentuer non seulement, comme le faisait Saussure, les qualités d'individualité, de volonté et d'intelligence, mais encore les limites qui sont imposées à sa liberté d'action par un contexte complexe²⁵⁶ ». Comprise ainsi, la parole des personnages de Liksom permet à la fois de renseigner sur les dispositions individuelles du locuteur, mais aussi sur sa position dans le cadre plus large d'une parole qui s'inscrit dans des rapports sociaux. Pour le Blanc :

La fugacité de notre place au sein du discours renvoie à la fugacité de notre place au sein de la vie sociale. C'est pourquoi la prise de parole n'est jamais une simple attestation linguistique de soi, mais toujours une attestation sociale de soi dont le corollaire implique la capacité²⁵⁷.

Comme pour la femme faisant référence aux « gens comme nous », il semble également que les difficultés personnelles dont font mention les personnages s'inscrivent dans une toile plus large qui implique un groupe d'individus.

À une capacité de dire, évoquée précédemment comme un enjeu dans les nouvelles de Liksom, s'ajoute ainsi l'enjeu d'une capacité à être entendu. Pour la femme emprisonnée de la nouvelle précédente, la vie dans son village, après son passage à la

²⁵⁶ Pierre Van den Heuvel, *op. cit.*, p. 46.

²⁵⁷ Guillaume le Blanc, *op. cit.*, p. 138.

prison de Hämeenlinna, l'amène à poser, de façon contrastante, la visibilité en lien avec les rapports humains. Elle dit :

Je commençais à devenir folle quand je voyais que les gens d'ici, ils vous parlent jamais. Ça me manquait Hämeenlinna, parce qu'en taule y a toujours quelqu'un pour vous balancer ce qu'il a dans le ventre, mais ici, dans ce foutu patelin, pas moyen qu'ils vous disent quelque chose, font comme si vous existiez pas, même pas bonjour ni rien²⁵⁸.

L'impression de non-reconnaissance, évoquée par la femme, est ici associée à un environnement social précis. La question de la visibilité et de l'invisibilité paraît alors être le fait de communautés et, ce faisant, se dévoile comme étant mouvante. Dans le contexte de la prison, les détenues partagent toutes un statut qui les situe à la marge de la société. Leur enfermement représentant d'ailleurs une tentative de retrait temporaire de cette même communauté. Toutefois, à l'intérieur de cet espace carcéral, la déviance sociale n'a plus la même importance dans le marquage des individus, puisqu'elle y est majoritaire.

De plus, il semble que l'auteure fasse une distinction entre les interactions humaines en milieu rural et en milieu urbain. Une fois la femme installée à Tampere, ville importante de la Finlande, elle dit : « Je me suis toujours bien plu à Tampere. On m'a toujours traitée comme un être humain ici. Les camarades de travail et les voisins me causent de n'importe quoi, même s'ils savent presque rien de moi²⁵⁹ ». Alors que la nouvelle révèle à la toute fin que la femme a fait un séjour en prison parce qu'elle a poignardé un homme, son mari peut-être, le lecteur peut supposer que les gens de la communauté dans laquelle elle vivait alors connaissent les raisons de son emprisonnement et ne lui adressent plus la parole pour ces mêmes raisons. La ville offre en ce sens l'anonymat nécessaire pour que l'acte criminel soit passé sous silence et que la femme ne se voit plus définie par celui-ci. En disant qu'elle se sent traitée

²⁵⁸ Rosa Liksom, *Noirs paradis*, *op. cit.*, p. 57.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 58.

comme un être humain, elle pose la difficulté, au village, de se voir nier cette même humanité. Le jugement social accompagnant ce traitement, illustre la façon dont des individus sont non seulement invisibilisés dans l'espace social, mais sont dépossédés de leur récit personnel.

Avec les difficultés évoquées au cours de la nouvelle, il apparaît que la femme désire adhérer à une normalité à laquelle elle ne semble jamais avoir eu accès :

Je me rappelle même plus parfois que j'ai été dans la taule de Hämeenlinna et que je lui avais planté un couteau dans le ventre à ce sale cochon toujours saoul. Les gens comme nous, on peut pas toujours se rappeler des choses comme ça, quand on a un joli petit logement comme j'ai et le temps même d'aller danser. Et puis se dire qu'on existe²⁶⁰.

Ces derniers mots de la nouvelle soulignent le pouvoir du jugement et des normes à nier une existence. Alors que le crime de la femme se dévoile, un doute apparaît également dans l'esprit du lecteur quant au contexte entourant celui-ci. Peut-être a-t-elle été victime de cet homme. Dans tous les cas, la nouvelle donne accès à une parole qui rend compte d'une réalité complexe qui se voit invalidée dans l'espace public en raison de différences quant aux normes dominantes de la communauté. Alors que le Blanc rappelle qu'« [i]l importe d'autant plus de suivre la trace des mots des précaires que ces mots sont rendus inaudibles par le devenir invisible des vies précarisées²⁶¹ », l'exclusion dont témoigne la femme permet de rendre visible la dimension sociale du silence.

Toujours selon le Blanc, « [l]a plongée dans la précarité, puis dans la grande exclusion, désigne une carrière négative qui est le revers de la normalité sociale. La précarité commence comme une décompensation de la normalité elle-même²⁶² ».

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 59.

²⁶¹ Guillaume le Blanc, *op. cit.*, p. 21.

²⁶² *Ibid.*, p.14.

L'idée d'une « carrière négative », puis celle du revers de la normalité rappellent les propos de Didi-Huberman et permettent de poser, ici aussi, la présence d'un négatif qui vient ébranler l'homogénéité de la représentation. Aussi, autant le Blanc que Didi-Huberman insistent sur l'idée que le négatif ne se pose pas à l'extérieur de l'image à laquelle il est lié, mais bien à l'intérieur même de celle-ci, dans son revers. L'hétérogène des voix discordantes des personnages de Liksom ne proposent pas un nouvel objet, une nouvelle image, mais creusent celle que forment les discours dominants sur la société, elles viennent meurtrir la représentation dominante. Pour le Blanc, la voix des précaires se fonde sur un savoir de l'expérience et vient, en cela, brouiller des savoirs dominants qui sont formés par des gens qui n'en possèdent pas l'expérience concrète. En lien avec la nouvelle précédente, les discours pris en compte dans la formation d'un savoir sur la prison sont majoritairement des discours provenant d'individus ayant une expérience extérieure de celle-ci. Les législateurs, ou encore les universitaires, qui produisent un savoir sur l'institution carcérale ne possèdent bien souvent pas l'expérience matérielle de l'emprisonnement ni de la marginalisation qui accompagne la criminalité. Ce qui fait dire à le Blanc que le principe même de société démocratique dépend de la diversité des voix qui la fonde :

Si la démocratie commence avec la conversation, dans la libre circulation des paroles, encore faut-il que cette conversation ne consiste pas seulement dans une conversation des structures élémentaires de la société telle qu'elle est, ni même qu'elle procède d'une conversion aux formes nouvelles de la langue majoritaire, mais qu'elle soit elle-même une traduction permanente de la discordance des voix²⁶³.

Ce que la voix des précaires ébranle également, c'est l'idée que l'exclusion se limite aux individus. le Blanc permet, en ce sens, de penser l'existence de communautés d'exclus.

²⁶³ *Ibid.*, p. 18.

Il est également important de dire qu'à la dimension sociale de la langue, s'ajoute la dimension sexuelle au sens où, comme le mentionne Marina Yaguello dans *Les mots et les femmes: essai d'approche socio-linguistique de la condition féminine*, les femmes n'ont pas accès à la parole de la même façon que les hommes. David Le Breton ajoute, pour sa part, que « [s]elon les sociétés, et selon son statut, la femme ne dispose pas de la même latitude de parole que l'homme, et celle-ci est souvent infériorisée²⁶⁴ ». Yaguello ajoute qu'il « [f]aut bien admettre que la langue commune, la langue dominante, est avant tout celle des hommes, ce qui explique que la langue des femmes soit perçue²⁶⁵ comme déviante par rapport à la langue²⁶⁵ ». Il est certain que, dans les textes de Liksom, cette dimension propre à la parole et au silence joue un rôle important dans l'ébranlement des savoirs dominants et, particulièrement, des conceptions de genre. Ce dont il sera question davantage au troisième chapitre de ce mémoire. Qu'il s'agisse de la voix des précaires ou de celles des femmes, celles-ci s'énoncent dans le contexte d'un silence social entourant cette parole. En présentant les discours d'individus appartenant à ces catégories, Liksom participe au dévoilement de ces distinctions dans la langue. C'est pourquoi, pour le Blanc, la voix devient une forme de résistance aux pouvoirs qui régissent l'accès à la parole :

Le réemploi des mêmes mots par ceux qui en sont les victimes en change radicalement la nature. Les termes sont alors défaits et refaits différemment [...]. Et ces nouvelles significations, si elles ne sont pas dominantes, dans la mesure où elles sont en contradiction avec les formes idéologiques de la domination, peuvent cependant acquérir une valeur majoritaire pour un ensemble de vies stigmatisées et leur permettre d'asseoir de nouveaux modes de résistance. Le soutien aux vies stigmatisées passe alors par la reconnaissance des effets créateurs de la prise de parole fragilisées²⁶⁶.

²⁶⁴ David Le Breton, *op. cit.*, p. 31.

²⁶⁵ Yaguello, Marina, *Les mots et les femmes: essai d'approche socio-linguistique de la condition féminine*, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2002 [1978], p. 11.

²⁶⁶ Guillaume le Blanc, *op. cit.*, p. 21.

C'est finalement ce que permettent les différentes nouvelles de Liksom, alors que les protagonistes de celles-ci dévoilent, par leur prise de parole, une logique qui échappe à la majorité, mais qui témoigne de l'existence de normes propres aux individus négociant pour eux-mêmes un espace pour exister.

2.2.4. Silence des auteurs.es et des populations du Nord

Dans ses recherches, Juha Ridanpää s'inspire du cadre d'analyse proposé par les études postcoloniales pour penser l'imaginaire littéraire comme agent social capable de produire, reproduire ou, encore, combattre les stéréotypes sociaux. Partant de cette perspective, il démontre que l'espace, dans le cas de la Finlande, peut se penser en termes de centre et de périphérie :

[...] the relationship between the North and the South is not only a relationship between two spatial contraries with their different cultural features but also a relationship between discursively constructed totalities, one being marginal and other being a centre²⁶⁷.

Aussi, ce Nord imaginaire à partir duquel il travaille est traversé par les préjugés accolés aux communautés rurales, en plus d'un romantisme et d'un exotisme associés à la nature. Dans l'histoire littéraire finlandaise, ce genre de représentations s'inscrit dans la mise en place d'une distinction entre Sud-Culture et Nord-Nature. Ridanpää explique que les écrivains de la Laponie ont été des figures marginales de la littérature finlandaise, ceux-ci n'intégrant jamais réellement les canons littéraires qui définissent la littérature « nationale ».

Étant originaire de la Laponie finlandaise, Liksom se présente comme une voix de cet espace territorial et de ses habitants. Ridanpää voit dans son œuvre une résistance aux stéréotypes lui étant accolés. Ainsi, Liksom a recours à ce romantisme nordique, mais

²⁶⁷ Juha Ridanpää, « Rosa Liksom's Literary North: Traditional Confrontations of New Discursive Practices ? », *op. cit.*, p. 107.

le tord et le déforme. En cela, elle confronte et fragilise cet imaginaire « colonial » qui s'appuie sur le silence des populations qui le composent. Conservant certains éléments de cette tradition littéraire, les textes se servent de ces derniers pour dévoiler les rapports qu'ils mettent en jeu, mais aussi le silence qui les accompagne. Ainsi, Ridanpää écrit, à propos de l'espace dans les nouvelles de Liksom :

In most of her southern short stories the North is not acknowledged by any means. The South is always indifferent to anything concerning the North, while in some of Liksom's northern short stories references to southern life appear much more frequently. References describing the North may be ignoring the South as well, but the difference is that while southern ignorance of the North is always silent, almost oblivious, northern ignorance of the South is at least mentioned²⁶⁸.

Ces distinctions deviennent particulièrement apparentes dans une nouvelle de la section « Société » du recueil *Noirs Paradis*. Celle-ci commence par un mouvement du Sud au Nord : « Ils arrivent toujours comme ça à la fin de la semaine. Ils montent du sud avec leurs forces militaires, cinq régiments en tout et ils sont là à occuper nos terres abandonnées. La vie nous poursuit jusqu'ici²⁶⁹ ». Ce discours rappelle une réalité que plusieurs habitants du Nord connaissent, alors que les gouvernements et les entreprises, habituellement situés au Sud du pays, s'approprient et utilisent les territoires du Nord, sans que les populations qui y vivent aient leur mot à dire. À ce propos, les éditeurs de l'ouvrage collectif *Progress or Perish : Northern Perspectives on Social Change* écrivent, à propos de la Finlande : « Traditionally, progress in the North has been detached from "ordinary people"; instead, it has been the domain of authority, enterprise and politicians²⁷⁰ ». Pour reprendre les mots de l'homme, les terres de cet espace sont *occupées*.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 121.

²⁶⁹ Rosa Liksom, *Noirs paradis*, *op. cit.*, p. 68.

²⁷⁰ Linjakumpu, Aini et Sandra Wallenius-Korkalo [éds.], *Progress or Perish : Northern Perspectives on Social Change*, Farham, Ashgate, 2010, p. 186.

Aussi, cette nouvelle s'ajoute aux nombreuses autres qui associent l'armée à une source de fierté nationale. Souvent formulés ironiquement, ces rapprochements doivent être compris en lien avec ce qui a été dit sur l'importance de la part silencieuse de l'ironie. Dans ce cas, la nouvelle s'attaque à cette perception positive de l'armée en la faisant coexister avec un autre élément de l'imaginaire national, soit la grandeur des paysages du Nord finlandais : « C'est quelque chose de beau à voir quand les chars commencent à creuser des trous dans les champs et que les bombes tombent un peu partout derrière le sauna²⁷¹ ». La destruction d'un paysage, mais aussi d'un espace habité, apparaît difficilement beau pour le lecteur. Dans l'évocation de ces deux éléments, Liksom présente une autre vision du Nord et des populations qui y vivent. La dernière phrase de la nouvelle rappelle justement la difficile reconnaissance du Nord par le Sud, alors que l'homme dit : « Et que les hommes du Sud là-bas, ils savent bien que ce village il a un nom et qu'il est encore là sur la carte du monde²⁷² ». De cette façon, il s'agit de situer l'œuvre dans une tradition littéraire qui n'a jamais reconnu la voix des habitants du Nord et leur réalité. Ce qui permet de penser qu'il existe un silence « institutionnel » en jeu dans l'écriture de Liksom.

Dans ce chapitre, l'étude du silence, dans les nouvelles de Liksom, s'est posée dans une tension entre le dire et le taire. La question était alors de savoir ce à quoi renvoie la parole des personnages hors-normes des nouvelles. Il est alors devenu apparent que le visible renvoie à un invisible duquel émane le sens des textes. À partir d'Iser, il a été possible de penser la fonction de communication du silence, alors que ce dernier fonctionne en combinaison avec la parole afin d'établir un rapport entre le texte et le lecteur. Tant chez Iser que chez Didi-Huberman, le silence correspond à un blanc s'inscrivant dans la structure même du texte ou de l'image. Ce blanc représente à la fois une rupture à la bonne continuation de la lecture, puis une invitation faite au

²⁷¹ Rosa Liksom, *Noirs paradis*, *op. cit.*, p. 70.

²⁷² *Ibid.*, p. 70.

lecteur afin que ce dernier investisse cet espace afin de recréer le sens du texte. Ainsi, le silence devient une présence à faire. L'ironie présente dans les textes permet de penser l'existence de deux silences en jeu dans les nouvelles de Liksom, soit celui lié à un non-dit qui, étant détecté par le lecteur, dévoile un silence social entourant certains contenus. En continuité avec ce qui a été dit au premier chapitre sur la nouvelle, il apparaît que plusieurs caractéristiques de cette forme la rendent favorable à l'inscription du silence dans l'œuvre. Ses propriétés de brièveté et de fragmentation valorisent ainsi une économie de l'information, qui participent alors à la production de blancs dans le texte. Ne dévoilant jamais complètement les motivations derrière les gestes ou la pensée des personnages, Liksom se sert ainsi de cette forme pour amplifier l'effet d'incompréhension touchant le lecteur. Dans la seconde partie de ce chapitre, le silence s'est pensé comme rapport au monde. Dans sa dimension géographique, le silence s'est d'abord présenté, dans les nouvelles de Liksom, par son rapport à la neige. Lié au cycle des saisons, l'hiver est ce qui clôt le cycle et la neige est ce qui recouvre les traces de l'année qui se termine. En ce sens, la neige fait silence sur le paysage et rend toute voix dissonante. Associée aux temps difficiles de l'hiver, la neige est un élément qui, dans plusieurs nouvelles des recueils, rappelle que la misère n'a pas besoin de s'énoncer. Elle est inévitable, comme l'hiver qui revient chaque année, et en ce sens, il ne sert à rien de s'en plaindre. Dans sa dimension sociale, le silence peut également se penser à partir des dynamiques de pouvoir en jeu dans une société. À partir de *le Blanc*, qui pense le silence social entourant la voix de ceux qu'il identifie comme étant les « précaires », nous avons pu constater que plusieurs des personnages de Liksom sont également touchés par des injustices sociales qui participent à l'invalidation de leur voix dans l'espace social. Finalement, nous avons mentionné l'existence d'un silence entourant la littérature et les auteurs provenant du Nord de la Finlande. Ces considérations sont importantes puisque l'auteure se sert de cette tradition pour dévoiler, de façon souvent ironique, le silence entourant les populations du Nord et leur réalité. Cette étude du silence nous a

ainsi permis de donner sens à l'absence, en cherchant ce à quoi le taire renvoie dans les textes de Liksom. En pensant à partir de l'invisible, nous posons le sujet du chapitre à venir qui est le négatif, ou plutôt, ce vers quoi ouvre le silence. Au savoir saisi par le silence, correspond ainsi un dessaisissement qu'engage une ouverture vers le négatif du texte.

CHAPITRE III

CE QUI ÉMERGE DU SILENCE : ÉCRITURE ET PAROLE DE L'HÉTÉROGÈNE

Suivant le questionnement qui est le nôtre, soit l'étude, dans les nouvelles de l'auteure Rosa Liksom, d'un mouvement de saisissement—qui implique la communication entre le texte et le lecteur, puis de dessaisissement—qui relève quant à lui de la modification d'un savoir par la lecture, nous avons pensé le silence comme premier élément impliqué dans ce rapport. Aussi, l'étude du silence, dans le second chapitre, a démontré le caractère pluriel de celui-ci dans les textes de Liksom. En plus de révéler son importance dans l'établissement de la communication entre lecteur et texte, les travaux d'Iser et de Didi-Huberman ont fait valoir la capacité du silence à représenter ce que le texte tait. En se dévoilant, le silence qui entoure la parole la révèle sous un jour nouveau. Ainsi, les relations entre le dire et le taire ont été pensées en termes de jeux de voilement et de dévoilement, comme par le manque, ou l'impossibilité à dire, qu'il suppose parfois. Il s'agit ainsi davantage, dans le cas de la parole des personnages de Rosa Liksom, de dévoiler le silence entourant certains contenus plutôt que de le briser. En ce sens, le dire et le taire entretiennent ici une relation d'interdépendance. Rappelons que pour Van den Heuvel, « [t]oute parole est issue du silence et y retourne²⁷³ ».

S'inscrivant en continuité avec ce qui a été dit jusqu'ici, ce chapitre s'intéresse à ce qui émerge du silence dans les nouvelles de Liksom. Parole dérangeante, du trop, de l'inadmissible, la voix des personnages produit, dans les textes étudiés, de l'hétérogène, c'est-à-dire qu'elle inclut de l'autre, du différent, dans le même. Elle permet ainsi de brouiller la représentation alors qu'elle dévoile ce qui existe sous

²⁷³ Van den Heuvel, Pierre, *Parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Librairie José Corti, 1985 [1984], p. 65.

l'apparente homogénéité dont peut parfois se recouvrir le savoir. Ce chapitre concernera donc ce qui représente, pour nous, l'enjeu principal des textes de Liksom, soit la façon dont ceux-ci dévoilent l'envers de ce que la normalité prescrit. Susan Sontag écrit, à propos de l'œuvre de la photographe Diane Arbus : « Arbus took photographs to show something simpler—that there is another world. The other world is to be found, as usual, inside this one²⁷⁴ ». Suivant cette description du travail d'Arbus, l'œuvre de Liksom apparaît fonctionner selon le même impératif. Les nouvelles démontrent l'existence d'un autre monde se situant à l'intérieur même de celui qui se présente de façon dominante. Les personnages de Liksom représentent, en ce sens, les fissures microscopiques de cette image, en apparence lisse. En leur donnant la parole, l'auteure invite son lecteur à porter attention à la brèche d'où émerge la différence. Ainsi, ce chapitre s'intéresse au dévoilement de l'hétérogène propre aux textes de Liksom.

Revenant d'abord à Iser, les termes de négation et de négativité permettent de penser la façon dont la contestation des normes, dans les textes de Liksom, permet d'en interroger les fondements et la validité. Également présent dans les travaux de Didi-Huberman, le négatif réfère à l'existence d'un envers de l'image qui, comme l'écrivait Sontag, pose la présence d'un second monde à l'intérieur même de celui habituellement mis de l'avant. Dans la troisième partie de ce chapitre, nous avançons l'idée que la place faite aux éléments négatifs de l'image, dans les nouvelles, permettent de penser l'œuvre de Liksom comme productrice d'hétérogène. Qu'elle se dévoile de façon évidente ou plus subtilement, cette parole de l'hétérogène pose également la question de la régulation, du jugement, pour finalement mettre en jeu le lecteur et le révéler à ses propres limites. L'ironie des textes de Liksom pose alors la question de la communauté, en lien avec la détection du sens donné aux propos.

²⁷⁴ Sontag, Susan, *On Photography*, London, Penguin Books Ltd, 1978 [1977], p. 34.

Jouant sur l'exagération et la rupture, l'ironie des contenus brouille et dévoile l'homogénéité des représentations sociales, en plus d'impliquer le lecteur dans l'identification de la déviance dans les nouvelles. Dans ce que met en jeu l'ironie, l'une des cibles préférées de Lixsom semble être le sexe et le genre de la violence, alors que l'auteure ébranle les présupposés de genre associés aux personnages féminins. Enfin, l'utilisation du qualificatif « hygiénique », présent dans plusieurs nouvelles et utilisé en référence à des éléments impropres ou à des individus jugés nuisibles, trahit la violence derrière une pensée valorisant l'homogène. Tous ces éléments permettent finalement de penser les nouvelles de Lixsom comme une écriture de l'hétérogène.

3.1. La négation et la négativité chez Wolfgang Iser

Fonctionnant de pair pour établir la communication entre le lecteur et le texte, les blancs et les négations du texte permettent également, selon Iser, de modifier le savoir que mobilise le texte. Rejoignant nos interrogations de départ, la négation représente une contestation du déjà connu. Si « [l]es blancs provoquent une disjonction entre les perspectives de présentation du texte²⁷⁵ », « [l]es potentiels de négation évoquent chez le lecteur des éléments connus ou déterminés, puis aussitôt les contestent²⁷⁶ ». Les blancs sont une conséquence de cette négation, alors que, « la négation des valeurs sociales produit un blanc sur l'axe paradigmatique de la lecture²⁷⁷ ». Tel qu'il a été démontré dans le chapitre précédent, ces blancs, ou silences, permettent l'ouverture du texte à de nouvelles significations.

²⁷⁵ Iser, Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1985 [1976], p. 299.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 299.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 367.

La négation n'opère pas un rejet total de ce savoir, mais elle nie seulement en partie les normes qui le composent. Dans le cas des nouvelles de Liksom, la négation devient un outil intéressant pour penser la fracture qu'opèrent les textes avec une certaine normalité. Aussi, du point de vue du lecteur, la négativité permet de mettre à distance un su, qui se pose souvent comme un donné. Iser écrit :

La possibilité pour le lecteur d'observer les normes de son propre environnement social lui donne la chance de connaître les rouages d'un système auquel il est soumis. Cette prise de conscience va s'intensifier dès lors que, dans le répertoire textuel, les normes seront rejetées. Car dans ces conditions, les connaissances du lecteur s'avèrent être dépassées. [...] La négation des normes sélectionnées met en évidence l'insuffisance de ces normes. Du fait que le thème de la négation est passé sous silence, le lecteur doit adopter une attitude qui lui permette de découvrir ce que sous-tend cette négation²⁷⁸.

Cette dernière affirmation contient tout l'enjeu de ce présent chapitre, alors que, devant la parole dérangeante des personnages de Liksom, il s'agit de comprendre ce qui en elle nous paraît dérangeant. La négation refuse le caractère « naturel » de la norme et, par le texte de fiction, place le lecteur entre un « non plus » et un « pas encore », c'est-à-dire dans le dessaisissement d'une norme suspendue. La négation s'envisage alors comme modalité du savoir hétérogène, dans les nouvelles étudiées. En ce sens, la négation ne permet pas seulement la perspective ouverte d'une norme dépassée, mais également la possibilité de questionner ce qui la sous-tend une fois que le lecteur acquiert la distance nécessaire pour la considérer. Ainsi, « [c]e n'est pas seulement une attente qui est déçue : le lecteur se trouve également confronté à l'énigme d'une cause originelle²⁷⁹ ». C'est à ce moment que la négativité entre en jeu et que le lecteur des nouvelles de Liksom se trouve à passer d'un questionnement des comportements des personnages à un questionnement de ses propres réactions, face aux comportements de ces derniers.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 367.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 389.

Pensée à partir des blancs et des négations, qui « [p]ar des omissions et des réfutations, [...] situent tous les éléments formulés dans le texte par rapport à un horizon non formulé²⁸⁰ », la négativité représente ce que le texte formulé sous-tend. Pour Iser, « [c]'est ce redoublement que nous désignons par la négativité du texte fictionnel²⁸¹ ». Comme pour Didi-Huberman, qui pense l'envers de l'image, Iser situe dans la négativité l'envers de ce que nomme le texte. Aussi, dans des textes qui, comme le font plusieurs des nouvelles de Lixsom, présentent de façon brutale le sexisme, la xénophobie ou encore l'homophobie, une telle perspective permet de penser ce qui sous-tend ces discours. De plus, il faut rappeler que cet envers ne se pense pas en termes d'opposition. Pour Iser, l'appellation *redoublement* se « [j]ustifie par le fait que, contrairement au texte qui est formulé, lui-même ne l'est pas²⁸² ». Il bénéficie également d'une plus grande liberté alors que, « [c]ontrairement aux négations, il ne nie pas les formulations du texte et ne dépend pas d'elles²⁸³ ». La négativité renvoie, à plusieurs égards, au négatif pensé par Didi-Huberman. Nous reviendrons sur ces rapprochements dans la partie suivante, mais posons dès maintenant cette analogie permettant d'aborder la négativité comme une parole qui veut se dire en perçant le silence du texte.

La négativité concerne quelque chose qui n'est pas donné dans le texte, mais que ce dernier permet : « la négativité fait apparaître la trace de ce qui n'a pas été donné mais qui se déploie dans l'organisation du réseau de positions et qui, de ce fait, peut être communiqué²⁸⁴ ». Dans les nouvelles étudiées jusqu'ici, il a été possible d'observer une certaine constance quant à la présence d'un non-dit creusant le dit. Par exemple, dans une nouvelle du recueil *Le creux de l'oubli*, un homme commence le

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 387.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 387.

²⁸² *Ibid.*, p. 387.

²⁸³ *Ibid.*, p. 387.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 388.

récit de son premier mariage en évoquant les deux années chastes qui l'ont précédé. Parlant des relations sexuelles, il dit : « Bien sûr, elle aurait bien voulu et moi aussi, mais c'est pas bien de faire ça avant que le bon Dieu ait donné sa bénédiction proprement²⁸⁵ ». Malgré ces paroles qui suggèrent l'adhésion à certaines valeurs religieuses, il dit ensuite : « À force d'attendre, avec toutes ces salades, il se passait pas grand-chose. J'ai fini par aller voir une pute²⁸⁶ ». Il s'établi ainsi, dès le départ, une distinction entre ce que met de l'avant l'homme comme étant ses valeurs et certains comportements qui vont à l'encontre de celles-ci. Il justifie ses visites répétées chez cette autre femme en se disant forcé d'agir ainsi. Il ajoute même : « Une fille du péché, qui blasphème la parole de Dieu, j'ai pas besoin de payer pour l'avoir. Je serais pas descendu si bas dans le péché au point de payer pour un peu de chair²⁸⁷ ». Alors que l'hypocrisie de l'homme devient de plus en plus manifeste, celle de l'institution religieuse en général paraît également transparaître dans ce texte. Quand l'homme se marie finalement, il écrit :

On a eu la bénédiction de Dieu. Je l'ai tellement baisée qu'au bout de dix ans elle est morte. Un gosse tous les ans, ça faisait une sacrée belle petite colonne. Elle est morte. Dieu l'a prise. C'est sûr qu'elle en a rudement bavé, mais c'était la volonté de Dieu, et elle le savait bien²⁸⁸.

Ce qui passe pour la volonté de Dieu est finalement celle de l'homme qui dit l'avoir « tellement baisée ». La logique derrière ces comportements n'est pourtant pas étrangère à celle de l'institution religieuse qui, depuis très longtemps, pousse ses adhérents à multiplier les grossesses au détriment de la santé de la mère. L'homme dit justement que ce qui advient de la femme est « la volonté de Dieu », référent dès lors à une croyance liée à l'institution. De cette façon, il devient apparent que la négativité du texte se trouve davantage dans une critique des discours de l'institution religieuse

²⁸⁵ Liksom, Rosa, *Le creux de l'oubli*, Paris, La Découverte, 1992 [1986], p. 77.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 77.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 78.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 78.

en général, que dans celle d'un seul homme. L'auteure opère ainsi une mise à disposition des discours entourant un aspect du religieux et permet ainsi à son lecteur de les questionner.

Le pouvoir du texte littéraire réside ainsi dans l'inclusion, au sein de la représentation, d'une déformation venant alors se transposer au monde du lecteur. Iser situe ainsi l'acte de déformation dans la constance d'une histoire littéraire intéressée à représenter le côté sombre de l'humain. Il écrit :

Dès l'époque homérique la littérature abonde en récits de malheurs, d'échecs, de défections humaines et de déformations qui frappent les hommes, leurs intentions, leur comportement, leurs sentiments et leurs pensées. La déformation et l'échec apparaissent comme des signaux apparents qui renvoient à une cause cachée. La fiction se caractérise ainsi par un double aspect. Le monde textuel qui se présente avec toutes ces déformations et ces échecs attire l'attention sur l'origine dissimulée des déformations²⁸⁹.

Alors que, dans les trois recueils étudiés, plusieurs personnages expriment des difficultés en lien avec une misère et une violence quotidiennes, le pouvoir de la littérature à interroger l'origine de ces échecs et déformations présente un potentiel réellement subversif. Pas seulement dans le cadre du texte, mais dans les brèches que la lecture produit dans l'esprit de son lecteur.

Les différentes déformations du texte renvoient à une origine potentielle, qui est toutefois virtuelle au sens où elle nécessite que le lecteur pousse son regard au-delà de la déformation. Iser évoque une étude de Rodin, par Maurice Merleau-Ponty, pour illustrer la mécanique permettant de rendre visible ce qui paraît naturel. Aussi, Rodin devait organiser artificiellement le corps afin de représenter le mouvement, chose pourtant banale. La pratique de l'incompatibilité lui permettait alors de présenter la

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 390.

préméditation de l'acte, de dévoiler sa mécanique d'action. Le corps ainsi organisé devient un « [f]oyer virtuel²⁹⁰ » et celui-ci « [n]e peut être marqué que par la “déformation cohérente” du visible²⁹¹ ». De la même façon, les textes de Lixsom organisent le monde d'une façon qui peut sembler artificielle, notamment par l'exagération de certaines postures qui paraissent presque absurdes. Iser précise en ce sens que « [l]e monde présenté et explicité par le texte se présente dans un état d'aliénation parce que le sens ne peut se rapporter à une position que lorsqu'il s'inscrit en elle par la déformation²⁹² ». Ce faisant, il situe le sens du texte dans ses aspects déformés, ceux-ci également porteur d'une « réponse » au problème qu'il soulève. Iser écrit, concernant la négativité :

Ce dont elle montre la déformation constitue le problème, la question brûlante au moyen duquel le texte présente sa réalité contextuelle. L'actualisation des causes restées virtuelles permet de découvrir la réponse que le texte propose pour la résolution des problèmes qu'il a explicitement soulevés. C'est ainsi que, dans la négativité, la question posée par le texte est intimement liée à sa réponse possible²⁹³.

Dans des textes comme ceux de Lixsom, où l'auteure offre très rarement une résolution aux problèmes qu'elle soulève, la réponse reste en suspens et il revient alors au lecteur de la formuler. Aussi, la négativité, « [e]n tant que non-formulation de ce qui n'est pas encore compris [...] se borne à établir un rapport à ce qu'elle conteste et, de ce fait, elle met le lecteur en rapport avec le texte²⁹⁴ ». Le lecteur réagissant à ce qu'il a créé, il se trouve, avec la négativité, à résoudre ses propres contestations, ce faisant, à réévaluer son jugement.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 390.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 390.

²⁹² *Ibid.*, p. 392.

²⁹³ *Ibid.*, p. 391.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 393.

3.2. Didi-Huberman et le négatif de l'image

De la négativité du texte au négatif de l'image, tel que posé par Georges Didi-Huberman et présenté au premier chapitre, le savoir se trouve fracturé. Partant d'une interrogation entourant le savoir et le voir, l'auteur pense une déchirure permettant d'ouvrir l'image à son négatif. Invitant à rester dans le dilemme entre voir et savoir, il pense toutefois le voir comme exposant celui qui regarde à une dislocation du savoir. Dans les rapprochements établis entre les nouvelles de Lixsom et l'image, particulièrement dans l'analogie avec la photographie, nous avons cherché à démontrer le pouvoir des textes étudiés à évoquer un voir. Dans l'instantanéité et le dévoilement partiel qui sont distinctifs des nouvelles, le savoir semble capté. Aussi, Didi-Huberman écrit, à propos de celui qui voit, sur celui qui sait :

Celui, [...], qui désire voir ou plutôt regarder perdra l'unité du monde clos pour se retrouver dans l'ouverture inconfortable d'un univers désormais flottant, livré à tous les vents du sens ; c'est ici que la synthèse se fragilisera jusqu'à l'effritement ; et que l'objet du voir, éventuellement touché par un bout de réel, disloquera le sujet du savoir, vouant la simple raison à quelque chose comme une déchirure²⁹⁵.

Acceptant de voir l'œuvre dans ce qu'elle lui présente, sans mobiliser son savoir sur celle-ci, le lecteur s'expose à la perte du savoir ou, du moins, à son altération. Aussi, Didi-Huberman situe l'enjeu du négatif dans le visuel, et non pas dans l'invisible.

Comme pour Iser avec la négativité, le négatif de l'image est ce qui creuse le visible, il est « [l]'élément de cette contrainte de négativité où les images sont prises, nous prennent²⁹⁶ ». C'est dans un saisissement que nous abordons l'image qui, dans la

²⁹⁵ Didi-Huberman, Georges, *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 172.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 175.

perspective ouverte par la déchirure, ménage un espace de jeu dans le monde de la logique. Aussi, pour Didi-Huberman :

Le 'monde' des images ne rejette pas le monde de la logique, bien au contraire. Mais il en joue, c'est-à-dire, entre autres choses, qu'il y ménage des lieux- comme lorsqu'on dit qu'il y a du "jeu" entre les pièces d'un mécanisme-, lieux dans lesquels il puise sa puissance, qui se donne là comme la puissance du négatif²⁹⁷.

La force des textes de Liksom tient en partie au lien qu'elle conserve avec le « monde logique ». Ce qu'elle fait justement dans la nouvelle, dont il a été question précédemment, de l'homme qui évoque la volonté de Dieu pour justifier le sort de sa femme. L'auteure conserve suffisamment d'éléments du discours religieux pour que soit visible le monde auquel elle veut faire référence. Aussi, tel qu'il a été discuté au premier chapitre, un texte souhaitant offrir une résistance aux récits dominants²⁹⁸ doit conserver certains éléments de celui-ci afin de le rendre reconnaissable, mais aussi afin de révéler ce qui se cache en lui.

Si Didi-Huberman explique le travail de défiguration en se référant à Freud, notamment à ses travaux sur le rêve et le symptôme, nous conservons seulement l'idée que certains contenus, ne pouvant être représentés dans le savoir, doivent subir une déformation telle que représentée dans le rêve pour Didi-Huberman. Parlant du travail du rêve comme « [d]'une visualité qui à la fois s'impose, nous trouble, insiste et nous poursuit—dans la mesure même où nous ne savons pas ce qui en elle nous trouble, de quel trouble il s'agit, et ce qu'il peut bien signifier...²⁹⁹ ». Ce travail d'emprunt à *Devant l'image* permet principalement de mettre en relation des impressions, justement comme celle qui vient d'être évoquée. Les nouvelles de Liksom, et même l'ensemble de son travail, évoquent ce trouble dont parle Didi-

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 174.

²⁹⁸ Nous nous référons aux textes de Molly Andrews et de Michael Bamberg, dont il a été question au premier chapitre.

²⁹⁹ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 181.

Huberman. De la même façon, celui-ci insiste et poursuit le lecteur qui n'arrive que bien rarement à comprendre clairement les raisons de son malaise. Finalement, le symptôme est « [f]ait pour imposer au sens l'hétérogénéité de son mode d'existence; à toute chronologie du "général" la singularité de son événement; et à tout système de pensée l'impensable de son inattendu³⁰⁰ ». Dans la tentative de comprendre la mise en jeu d'un savoir du lecteur dans les nouvelles de Liksom, l'idée d'une hétérogénéité qui s'impose semble indiquer que la seule réponse que le texte offre est celle d'un éclatement qui paraît alors nécessaire.

3.3. Une œuvre de l'hétérogène

La question de l'hétérogène est présente depuis le tout début de ce mémoire. Aussi, il a été évoqué au premier chapitre comme renvoyant à la marge d'un centre duquel représenterait l'homogène. Ces rapports entre le centre et la marge comprennent notamment le couple conceptuel de la normalité et de l'anormalité. Aussi, rappelons la définition qu'en ont fait Isabelle Chol et Wafa Ghorbel, en introduction à l'ouvrage collectif *L'hétérogène dans les littératures de langue française*. Cet ouvrage pose ainsi, au premier chapitre, que l'hétérogène concerne un « [é]lément perturbateur, voire subversif, manifestant ce qui est tenu comme marginal ou participant de la revendication d'une esthétique de la marge, de la marginalité ou du décentrement³⁰¹ ». Les nombreuses vies qui composent les recueils étudiés concernent majoritairement des individus en situation de précarité sociale (isolement, chômage, solitude, toxicomanie, troubles de personnalité, ...). Les personnages expriment pour la plupart une difficulté, ou un refus, de fonctionner dans les limites de ce qui semble définir la vie de la majorité. Dans quelques nouvelles, le personnage évoque son « anormalité »

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 201.

³⁰¹ Chol, Isabelle et Wafa Ghorbel (dir.), *L'hétérogène dans les littératures de langue française*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2015, p. 8.

par le jugement que semble porter les autres sur sa situation. C'est le cas notamment d'une femme que son surplus de poids semble faire appartenir à une catégorie autre d'individus, c'est-à-dire les « [g]ens comme nous³⁰² ». Dans cette nouvelle du recueil *Noirs paradis*, la femme raconte aller chaque jour à la réunion des *Weight Watchers*, qu'elle décrit comme un lieu servant à la régulation : « on contrôle le poids, c'est-à-dire que les gens comme nous on les pèse³⁰³ ». Ce type d'identification aide le lecteur à s'orienter quant à la norme.

Cette nouvelle démontre bien comment les formes de l'hétérogène diffèrent entre elles, alors qu'elles peuvent autant référer à des « marges » plus marquées, comme l'est par exemple le meurtre, ou plus courante, comme l'est la stigmatisation sociale d'un corps en dehors des normes de beauté et de santé. Aussi, pour Chol et Ghorbel, l'hétérogène, se pensant comme étant en dehors de la raison, peut autant être considéré positivement, par l'association au *mystère*, que négativement, par une association à la *menace* :

Inscrit dans une idéologie qui fonde ses valeurs sur le primat de la raison, l'hétérogène pourra correspondre à ce qui n'est plus de l'ordre de l'intelligible ou de la norme. Tantôt réinscrit positivement dans un processus hiérarchisant, qui fera par exemple du mystère une vérité inaccessible à la raison dont il dépasse les limites, tantôt inscrit négativement dans cette verticalité axiologique comme ce qui constitue une menace, il peut encore être exclu du champ des représentations par sa nature foncièrement irréductible au modèle logique ordonné et au discours normé³⁰⁴.

En constance avec les notions de négation et de négativité, proposées par Iser, puis de négatif, par Didi-Huberman, la pratique hétérogène des textes de Liksom se pense comme négatif au sens où les manifestations de cette hétérogénéité représentent une

³⁰² Liksom, Rosa, *Noirs paradis*, Paris, La Découverte, 1990 [1989], p. 49.

³⁰³ *Ibid.*, p. 49.

³⁰⁴ Isabelle Chol et Wafa Ghorbel (dir. publ.), *op. cit.*, p. 8.

menace à l'ordre homogène régulant la représentation. Les personnages extrêmes et vulnérables de Liksom forcent au questionnement, à l'investigation d'un malaise social devant l'expression éclatante de destins hors-normes. Aussi, pour reprendre les mots de Walter Moser et Régine Robin dans leur texte « Réflexion critique sur l'hétérogène » : « Il nous incombe aujourd'hui de penser les enjeux et les procédés d'une nouvelle logique de la connaissance³⁰⁵ ». Dans la métaphore, évoquée par Didi-Huberman, d'un filet dont la surface interne serait constituée de miroirs réfléchissant le savoir, l'étrange, l'extrême et le différent des nouvelles de Liksom représenteraient alors des parasites s'y étant infiltrés et distordant l'image produite.

3.4. Ironie et communautés

Il a déjà été établi que, pour Iser, tout texte présente un certain niveau d'indétermination permettant une pluralité d'actualisations possibles. L'indétermination est liée à la présence de vides dans le texte qui appellent le lecteur à y investir sa conscience afin d'en créer le sens. Aussi, dans ce mouvement, « [i]l apparaît que nos expériences personnelles jouent un rôle considérable dans la réalisation des textes mais aussi que, dans ce processus, il advient toujours quelque chose de nos expériences³⁰⁶ ». L'ironie amplifie cet effet du texte alors qu'elle fait toujours appel à un acte d'interprétation qui mobilise fortement le lecteur et dévoile ses dispositions en provoquant son jugement. L'ironie se définit d'abord par un balancement entre dit et non-dit, rejoignant ainsi l'idée, avancée par Iser, que les blancs du texte, que l'on pourrait penser en termes de silences, font « parler » le lecteur. Ce faisant, l'expérience de ce dernier transforme le texte, qui le transforme également en retour. Pour Linda Hutcheon, auteure de l'essai *Irony's Edge : The*

³⁰⁵ Moser, Walter et Régine Robin, « Réflexion critique sur l'hétérogène », *Études littéraires*, vol. 22, no 2, 1989, p. 160.

³⁰⁶ Iser, Wolfgang, *L'appel du texte : l'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire*, Paris, Allia, 2012 [1970], p. 19.

Theory and Politics of Irony, la spécificité de l'ironie, par rapport à d'autres figures de style, se trouve dans son pouvoir à mettre en jeu—ce qu'elle nomme « irony's edge ». Tel que mentionné au chapitre précédent, dans les rapports entre dit et non-dit, l'ironie privilégie la partie silencieuse du propos. Elle demande un travail d'investissement du lecteur d'autant plus grand que celui-ci doit, en plus de saisir le sens ironique de ce qui est dit, combler les vides que provoque la partie silencieuse de l'ironie. Dans les nouvelles de Liksom, c'est bien souvent au moment où le lecteur reconstruit le sens, c'est-à-dire lorsqu'il comble la partie silencieuse de l'ironie, qu'il se trouve ébranlé par ce qui lui est révélé de lui-même. C'est en ce sens que Hutcheon associe à l'ironie un effet de transgression : « Irony may play on the edge, but it can also force people to the edge, and sometimes over it³⁰⁷ ».

Pour Katri Suhonen, auteure de l'article « De l'humour noir au rire jaune : les mécanismes textuels de l'ironie chez Marie-Claire Blais et Rosa Liksom », « [l']ironie pragmatique tire son essence de la mise en regard du texte avec les attentes du lecteur, elles-mêmes issues du contexte culturel et social auquel il appartient³⁰⁸ ». Ces considérations rejoignent les propos de Hutcheon qui situe l'action de l'ironie tant dans l'intention de l'émetteur que dans l'interprétation du récepteur. La détection de l'ironie témoigne ainsi de la réussite du rapport de communication entre l'auteur et le lecteur, puisque ce dernier a été en mesure de saisir le second degré du propos. Toujours selon Hutcheon, notre appartenance à diverses communautés discursives favorise la création de rapports entre auteur, texte et lecteur. La façon dont Hutcheon définit ces communautés discursives pourrait également rendre compte de ce que nous avons cherché à identifier sous le nom de savoir : « I want to define these “discursive communities” in general by the complex configuration of shared knowledge, beliefs,

³⁰⁷ Hutcheon, Linda, *Irony's Edge : The Theory and Politics of Irony*, Londres et New York, Routledge, 1994, p. 41.

³⁰⁸ Suhonen, Katri, « De l'humour noir au rire jaune: les mécanismes textuels de l'ironie chez Marie-Claire Blais et Rosa Liksom », *Tangence*, no 84, 2007, p. 100.

values, and communicative strategies³⁰⁹ ». Aussi, c'est sous ce terme qu'elle entend penser l'ironie en lien avec l'existence de communautés discursives et de leur chevauchement. Pour elle, l'ironie ne concerne pas tellement la création de communautés que le dévoilement de celles-ci. Elle écrit : « irony might not so much create communities as come into being because the communal values and beliefs already exist. It might, therefore, be less a matter of interpreter "competence" than of shared assumptions on many different levels³¹⁰ ».

Par l'appartenance à certaines communautés discursives, le lecteur saisira, ou non, les éléments ironiques du texte. Alors que la dimension ironique des nouvelles de Liksom s'étend à plusieurs éléments des textes, ils appellent à être compris par différents types de lecteurs. Faisant référence à l'essai *Contingencies of Value. Alternative Perspectives for Critical Theory* de Barbara Herrnstein Smith, Hutcheon écrit:

The general principle I am invoking here is that "at any given time, as well as over the course of anyone's life history, each of us is a member of many, shifting communities, each of which establishes, for each of its members, multiple social identities, multiple principles of identification with other people, and, accordingly, a collage or grab-bag of allegiances, beliefs, and sets of motives" (B. H. Smith 1988: 168)³¹¹.

Dans ces différentes et multiples appartenances, le lecteur des nouvelles de Liksom tisse un réseau de sens qui inévitablement en dévoile sur ses dispositions intimes. Aussi, l'ironie liée au genre des personnages, puis à leur déviance, sera étudiée afin d'illustrer le pouvoir des textes à mettre en jeu les savoirs du lecteur.

³⁰⁹ Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 87.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 91.

³¹¹ Linda Hutcheon, *op. cit.*, p.96.

3.5. Ironie et déviance

À la suite de ce qui vient d'être démontré, la norme doit se penser à partir de celui qui émet le jugement quant aux comportements des personnages. La théorie de la désignation³¹² renvoie justement à l'équivalent sociologique de ce qui a été observé pour l'ironie et l'implication du lecteur. Dans *Outsiders : études sociologiques de la déviance*, Howard S. Becker définit d'abord la norme en soulignant le poids de la perception, dans la distinction entre une conduite acceptable et une autre, jugée inacceptable. Il écrit :

Les normes sociales définissent des situations et les modes de comportement appropriés à celle-ci : certaines actions sont prescrites (ce qui est "bien"), d'autres sont interdites (ce qui est "mal"). Quand un individu est supposé avoir transgressé une norme en vigueur, il peut se faire qu'il soit perçu comme un type particulier d'individu, auquel on ne peut faire confiance pour vivre selon les normes sur lesquelles s'accorde le groupe. Cet individu est considéré comme *étranger* au groupe [*outsider*]³¹³.

Une telle définition implique que les comportements déviants créent des individus déviants, par un acte de perception extérieure. Ainsi, la norme et sa déviance ne renseignent pas seulement sur les comportements, mais créent des sujets sociaux. Elles deviennent des marqueurs d'identité. Pour Becker, « [...] [*I*]es groupes sociaux créent la déviance en instituant des normes dont la transgression constitue la déviance, en appliquant ces normes à certains individus et en les étiquetant comme des déviants³¹⁴ ».

³¹² Ogien, Albert, *Sociologie de la déviance*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Licence socio », 2012 [1995], p.149.

³¹³ Becker, Howard S., *Outsiders : études de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié, 1985 [1963], p. 25. L'auteur souligne.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 32-33. L'auteur souligne.

De cette façon, les différents personnages de Liksom ne deviendraient déviants que dans la mesure où le lecteur les identifie comme tels, puisque « [d]e ce point de vue, la déviance *n'est pas* une qualité de l'acte commis par une personne, mais plutôt une conséquence de l'application, par les autres, de normes et de sanctions à un "transgresseur"³¹⁵ ». Ceci est d'autant plus vrai dans le cas des nouvelles de Liksom, alors que les textes offrent rarement un point de vue extérieur sur les comportements narrés et sur la façon dont le personnage organise son discours pour rendre compte de son expérience individuelle. L'ironie devient, dans ce contexte, une façon pour l'auteur d'amener le lecteur à activer la norme en provoquant son jugement. Dès lors, la société à partir de laquelle se comprend les discours produits par les nouvelles est celle que fait sienne le lecteur, par l'acte d'interprétation, et non pas seulement celle du texte. De façon générale, la réalité produite par la littérature ne « [s]e fonde pas sur la reproduction d'une réalité existante, mais bien sûr une mise à disposition de points de vue sur cette réalité³¹⁶ ». Cette mise à disposition de points de vue est d'autant plus visible dans les nouvelles de Liksom, que l'ironie force le lecteur à faire face à cette réalité, dans laquelle il se trouve impliqué, bien malgré lui.

Les nouvelles qui abordent la question de la prostitution sont probablement les plus susceptibles d'évoquer, chez le lecteur, la déviance. Dans deux nouvelles du recueil *Bamalama*, une femme et un homme présentent la prostitution comme une carrière dans laquelle ils estiment avoir réussi. Aussi, la femme commence son récit par cette première phrase : « J'ai commencé à me prostituer j'avais douze ans³¹⁷ ». Dès ce moment, le caractère déviant de l'acte se trouble doublé par le fait qu'elle était alors mineure. Elle raconte ensuite comment elle en est venue à cette profession, alors qu'en ayant une relation sexuelle avec le copain de sa mère, il lui fait le commentaire

³¹⁵ *Ibid.*, p. 33. L'auteur souligne.

³¹⁶ Wolfgang Iser, *L'appel du texte : l'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire*, *op. cit.*, p. 17.

³¹⁷ Rosa Liksom, *Bamalama*, *op. cit.*, p. 30.

qu'elle est « [u]ne vraie professionnelle³¹⁸ ». Ce qui l'amène à se dire : « Ça a réglé tous mes problèmes : un seul coup de tringlette et voilà, après j'avais plus besoin de conseiller en orientation professionnelle. Je pense que c'est avec cette histoire que ma carrière a commencé³¹⁹ ». L'homme de la seconde nouvelle parle également de son cheminement dans cette carrière. Dans son cas, c'est à quinze ans, alors qu'il est mis à la porte de chez ses parents, qu'ils commencent à faire « [l]e tapin au bois de Kaivopuisto³²⁰ ». Il décrit ensuite comment il s'est élevé dans cette profession, jusqu'à un niveau de vie qui semble très confortable financièrement. La façon dont il décrit son parcours emprunte des expressions communes qui confirment l'association au travail en général, comme par exemple : « Je ne comptais jamais les heures³²¹ ». Cette association au travail est intéressante puisqu'elle interroge la notion même d'emploi, de carrière. Elle contrevient également à l'idée que l'on peut avoir de la prostitution. La déviance identifiée par le lecteur témoigne d'un inconfort à normaliser ce genre de comportement, particulièrement dans le cas où les deux personnages étaient mineurs à leurs débuts et qu'ils ont « réussi ».

Cette façon de faire apparaître le cadre par lequel sont évalués les comportements des personnages permet de penser ces derniers à partir des pouvoirs auxquels sont soumis les individus dans la société d'où partent les normes. Dans *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Giorgio Agamben propose un retour sur la notion de dispositif, d'abord développée par Michel Foucault, en proposant d'en élargir les catégories. Aussi, propose-t-il dans son texte une définition renouvelée du terme :

[...] j'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. Pas seulement les prisons donc, [...], mais

³¹⁸ *Ibid.*, p. 31.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 31.

³²⁰ *Ibid.*, p. 49.

³²¹ *Ibid.*, p. 50.

aussi le stylo, l'écriture, la littérature, la philosophie, l'agriculture, la cigarette, la navigation, les ordinateurs, les téléphones portables et, pourquoi pas, le langage lui-même³²².

De la même façon, pour Agamben, le sujet se trouve en partie constitué par ces dispositifs : « Il y a donc deux classes : les êtres vivants (ou les substances) et les dispositifs. Entre les deux, comme tiers, les sujets. J'appelle sujet ce qui résulte de la relation, et pour ainsi dire, du corps à corps entre les vivants et les dispositifs³²³ ».

Dans le prolongement de Foucault et d'une microphysique du pouvoir, Simon Lemoine élabore une théorie des micro-pouvoirs. Ces derniers agiraient de façon pratiquement imperceptible et s'inscriraient par leur répétition dans le quotidien, contraignant l'individu à adopter des rôles. Aussi, « [d]es rôles généraux doivent être tenus, dans lesquels des rôles particuliers, des interprétations, pourront être librement choisis par les individus³²⁴ », qui disposent de marges de manœuvre plus ou moins grandes. Liée à la position sociale de l'individu, la marge n'est pas la même pour tous et, « [p]our la plupart des individus, la marge est tellement réduite [...] qu'on ne peut guère trouver à créer une vie satisfaisante pour soi³²⁵ ». Dans le cas des personnages de Lixsom, la plupart se trouvent en position de marginalité et de vulnérabilité sociale. Cette position les soumet davantage aux dispositifs et rend plus probable une internalisation de la violence subie qui est alors normalisée. Le danger devient celui d'une soumission au pouvoir qui maintient l'individu à la place qui lui a été assignée. Dans les nouvelles, les personnages semblent pris dans ces dispositifs alors qu'ils témoignent d'une tension entre violence régulatrice extérieure, celle-ci

³²² Agamben, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Éditions Payot & Rivages, coll. « Rivages poche. Petite Bibliothèque », 2014 [2006], p. 31.

³²³ *Ibid.*, p. 32.

³²⁴ Lemoine, Simon, *Micro-violences. Le régime du pouvoir au quotidien*, Paris, CNRS Éditions, 2017, p. 24. L'auteur souligne.

³²⁵ *Ibid.*, p. 28.

liée aux dispositifs, et une violence interne, qui concerne les agissements déviants que les personnages décrivent.

3.6. La violence et l'ironie des femmes

Lucie Joubert, dans *Le carquois de velours : L'ironie au féminin dans la littérature québécoise*, rend compte de la difficulté à définir l'ironie. Elle identifie toutefois quelques éléments qui la fondent. Aussi, contrairement à l'humour, l'ironie « [s]'exerce toujours aux dépens de quelqu'un ou de quelque chose³²⁶ », elle « [r]ecèle un fort potentiel d'agressivité et procède le plus souvent par antiphrase³²⁷ ». De plus, elle « [s]e détecte à travers "la signalisation d'une différence ou d'une opposition entre l'effet attendu et l'effet produit" ». Hutcheon précise que l'ironie est « [u]ne sorte de moquerie du résultat espéré ou approprié, la contradiction moqueuse entre promesse et accomplissement, ou entre apparences et réalité³²⁸ ». Aussi, pour Suhonen, le recours à l'ironie sert à créer une tension entre le texte et les attentes du lecteur, qui, elles, témoignent d'un ancrage dans une réalité sociale. En ce sens, « [l]a flèche de l'ironie ne cible pas seulement les phénomènes sociaux qui entourent le lecteur : c'est au moment où celui-ci constate que le texte dévoile ses propres préjugés que *l'humour noir* se transforme en *rire jaune*³²⁹ ».

Suivant la même logique, certains des éléments les plus discordants des textes de Liksom concernent le genre et le sexe de la narratrice. Suhonen écrit :

Nos croyances par rapport au "sexe" de la violence sont l'une de ses cibles préférées. Si le comportement agressif a traditionnellement été réservé aux hommes dans la croyance sociale, dans les textes de Liksom

³²⁶ Joubert, Lucie, *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise 1960-1980*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1998, p. 17.

³²⁷ *Ibid.*, p. 17.

³²⁸ *Ibid.*, p. 17.

³²⁹ Katri Suhonen, *op. cit.*, p. 95. L'auteur souligne.

la mort violente arrive par la main d'une femme³³⁰.

C'est notamment le cas dans une des nouvelles de *Noirs paradis*, alors qu'une femme se cherchant un « Nick Cave³³¹ » dans un bar, finit par passer la nuit avec un pêcheur « [g]ros et huileux³³² ». Le texte suggère la passivité de la femme qui paraît détachée et lasse, « je fais ce qu'il désire³³³ », alors que la nouvelle, de deux pages, se termine par « Je le laisse entrer en moi et au même instant je le saisis à la gorge et je serre aussi fort que je peux. Il y a un léger râle, puis la vie quitte ce corps luisant de graisse³³⁴ ». L'auteure joue avec la perception du lecteur en associant la femme à la fois à la passivité, dans son choix de l'homme et dans sa participation à la relation, et à la fois au meurtre. Aussi, seuls les lecteurs partageant cette même « croyance sociale » saisiront la rupture qu'opèrent les nouvelles avec une norme qui ne semble pas poser par le texte, mais par le lecteur. Pour penser avec Iser, la rupture avec la norme représente la négation, puis le dévoilement des préjugés du lecteur place ce dernier dans le travail de la négativité. Mentionnons que l'ironie d'une femme auteure ajoute au pouvoir transgressif des textes de Liksom, alors que Lucie Joubert écrit :

L'ironie au féminin apparaîtra subversive, beaucoup plus que sa contrepartie masculine (Stora-Sandor, 1992, p.179), puisqu'elle devient l'expression de l'assurance d'une certaine supériorité chez une catégorie de personnes traditionnellement maintenues à l'écart du pouvoir³³⁵.

L'écriture ironique permet un certain renversement dans les rôles de pouvoir entre hommes et femmes.

3.6.1. Le genre et le sexe de l'ironie

³³⁰ *Ibid.*, p. 105.

³³¹ Rosa Liksom, *Noirs paradis*, *op. cit.*, p. 112.

³³² *Ibid.*, p. 112.

³³³ *Ibid.*, p. 112.

³³⁴ *Ibid.*, p. 113.

³³⁵ Lucie Joubert, *op. cit.*, p. 19.

Les personnages des nouvelles de Lixsom sont assignées au sexe féminin ou masculin par un système qui, comme l'écrivent Anne-Marie Daune-Richard et Anne-Marie Devreux, dans leur article « Rappports sociaux de sexe et conceptualisation sociologique », est producteur de réel. C'est-à-dire que la désignation femme, comme la désignation homme, « [c]omporte une part idéale et une part matérielle indissolublement liées³³⁶ » qui, ensemble, produisent un type de savoir. Ainsi, pour les auteures, « [p]ratiques et représentations sont (...), inséparables³³⁷ ». Ces relations qui font systèmes influencent la perception des femmes dans les nouvelles de Lixsom puisque ces dernières seront majoritairement pensées à partir de ce cadre. Aussi, il s'agit de situer l'œuvre et la parole de ces protagonistes dans la continuité de ces rapports. À partir de *L'acte de lecture*, nous avons déjà établi que la négation permet au lecteur d'interroger les rouages du système dans lequel il se trouve et, en ce sens, un système produisant une différence sexuelle pourra sembler suspect au lecteur qui le voit sous un autre jour. De cette façon, penser la violence des femmes implique une compréhension du sujet fictionnel femme, qui n'est pas totalement détaché du sujet « réel » femme.

Toujours dans l'article « Rappports sociaux de sexe et conceptualisation sociologique », les auteures rappellent le travail de plusieurs féministes qui, dans les années 1970, ont cherché à montrer que les rapports entre les sexes ne sont pas naturels, mais sociaux. Le discours sur la nature est un discours sur un rapport de pouvoir et, de fait, « [i]l s'agit d'un constat, mais pas n'importe lequel, d'un constat "prescriptif" qui stipule l'obligation de conserver la place attribuée, puisque femmes et hommes sont ainsi faits³³⁸ ». En pensant ce rapport social comme faisant système, les auteures précisent toutefois que celui-ci est actif et, qu'en ce sens, il est important de lier « [l]a question

³³⁶Daune-Richard, Anne-Marie et Anne-Marie Devreux, « Rappports sociaux de sexe et conceptualisation sociologique », *Recherches féministes*, vol. 5, no 2, 1992, p. 11.

³³⁷*Ibid.*, p. 12.

³³⁸*Ibid.*, p. 9.

de la catégorisation à celle de la reproduction du rapport³³⁹ ». Si le rapport social met en relation des groupes d'individus aux intérêts opposés, les auteures pensent que le dynamisme de ce rapport permet l'action des individus sur ce dernier. Il s'agit en cela de souligner le fait que la reproduction d'un rapport n'implique pas sa duplication et qu'il faut ainsi en observer la permanence et les transformations.

La notion de genre insiste elle aussi sur l'importance de la répétition et de la performativité dans la catégorisation des individus. Pour Alexandre Baril³⁴⁰, auteur de l'article « De la construction du genre à la construction du “sexe” : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler », le genre est « [u]n ensemble de normes régulatrices orientées téléologiquement vers un idéal de genre, le masculin ou le féminin, qui fait advenir ce qu'il dit, ce qu'il nomme et ce qu'il répète incessamment sous peine de s'interrompre étant donné sa contingence³⁴¹ ». Ainsi Baril, à partir de Judith Butler, insiste sur la performativité du genre étant donné que « [l]e masculin et le féminin n'existent pas préalablement, mais ce sont l'énonciation et la répétition des genres normatifs qui leur permettent d'exister³⁴² ». Le refus, par les personnages de Liksom, d'agir en conformité avec le genre accolé à leur sexe désigné, provoque une rupture par rapport à une association sexe-genre, posée socialement comme naturelle. Ainsi, en rompant la répétition et en renonçant à performer leur genre, féminin ou masculin, ils dévoilent toute la contingence de ce système. De plus, Baril démontre que, « [p]our Butler, le genre n'est toujours déjà que citation et répétition de lui-même, qui autofonde son pouvoir de réaliser ce dont il parle³⁴³ ». En ce sens, il est lié au sexe qui est lui modelé par « [l]es normes, le

³³⁹ *Ibid.*, p. 19.

³⁴⁰ L'auteur a, depuis, fait une transition. Audrey Baril était le nom utilisé par ce chercheur lors de la publication de cet article.

³⁴¹ Baril, Audrey, « De la construction du genre à la construction du “sexe” : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler », *Recherches féministes*, vol. 20, no 2, 2007, p. 65.

³⁴² *Ibid.*, p. 65.

³⁴³ *Ibid.*, p. 66.

langage et les jeux de pouvoir³⁴⁴ ». Tous deux, finalement, ne doivent leur pouvoir qu'à leur répétition et leur acceptation dans l'espace social. En refusant la réitération du même, les femmes dans les nouvelles de Liksom opèrent une négation qui mène le lecteur à interroger les raisons et les mécanismes derrière cette norme.

Dans l'une des nouvelles de *Noirs paradis* présentant le récit, à la première personne, d'une jeune nationaliste, l'ironie participe efficacement au dévoilement des préjugés quant aux catégories de genre et de sexe. Ainsi, « un » narrateur fait l'éloge de l'armée et énonce son rêve de l'intégrer. Le discours porte une grande violence xénophobe, plus particulièrement, russophobe et anticommuniste, en plus de présenter de façon extrême des valeurs militaires qui sont particulièrement dérangeantes. Il s'avère à la fin de la nouvelle qu'il s'agit d'une narratrice et que ce qui l'exclut des forces armées n'est pas son discours, mais le fait qu'elle soit femme. Rappelons qu'il n'y a pas de genre dans la langue finnoise, le « il » et le « elle » sont tous deux inclus dans le « hän », ce qui permet plus facilement ce retournement des attentes du lecteur quant au sexe de la personne faisant le récit.

Par la violence que met de l'avant le discours, l'auteure tend un piège à son lecteur alors qu'elle lève le voile sur son identité à la fin de la nouvelle, « ni ça que je suis une fille³⁴⁵ ». D'ailleurs, le premier verbe conjugué au féminin, dans la traduction française, est « rejetée », donc avec un *E* à la fin. Il est le premier élément qui confirme le sexe de l'individu se racontant. La nouvelle permet ainsi de faire un parallèle intéressant avec le texte de Daune-Richard et Devreux, alors que ces dernières, dans leur article, font appel à une étude portant sur les soldats en formation, dans le cadre du service militaire français. L'armée y est alors pensée en tant qu'institution majoritairement masculine :

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 68.

³⁴⁵ Rosa Liksom, *Noirs paradis*, *op. cit.*, p. 47.

L'armée, institution masculine, apparaît ici comme un lieu de socialisation sexuée des dominants : elle est à la fois un vecteur de transmission et d'apprentissage de l'ordre hiérarchique entre le féminin et le masculin, soit l'inférieur et le supérieur, le dominé et le dominant, et un lieu d'expérimentation pour la construction de stratégies de positionnement dans la division sexuelle du travail³⁴⁶.

À la fin de la nouvelle, le désir du père, imaginé par la fille, lequel « a lui aussi en son cœur cet espoir que je deviendrai un jour une étoile célèbre dans les pages de l'histoire de la Finlande³⁴⁷ », ajoute à l'ironie de la situation puisque les propos de la jeune fille, qui cite Carl Gustaf Emil Mannerheim³⁴⁸ comme figure historique, démontrent qu'il existe peu de femmes ayant été célébrées dans les pages de l'histoire militaire et pouvant lui servir de modèle.

Cet examen des normes de genre touche également plusieurs personnages hommes pour qui la performance de la masculinité s'énonce comme un échec. Aussi, le passage dans l'armée et la fréquentation de femmes sont deux éléments qui reviennent souvent dans les nouvelles de Liksom en tant que rites de passage menant du statut de garçon à celui d'homme. Seulement, dans le cadre de ces nouvelles, la performance de la masculinité s'énonce comme un ratage, alors que plusieurs garçons et hommes portent le traumatisme d'une masculinité forcée. L'armée y est souvent évoquée en référence au passé et aux drames associés à certains événements de l'histoire finlandaise, notamment la guerre civile et la Guerre de continuation. Ainsi, les hommes plus âgés font référence à leur passage dans l'armée comme d'une expérience qui a marqué et défini leur vie. Dans une nouvelle du recueil *Le creux de l'oubli*, un homme, revenu du Liban deux ans auparavant, vit chez ses parents. Ce qui ressort de son récit, c'est le sentiment d'inadéquation avec les autres êtres humains et le besoin de solitude qui en découle. S'il décrit son passage dans l'armée comme ne

³⁴⁶ Anne-Marie Daune-Richard et Anne-Marie Devreux, *op. cit.*, p. 25.

³⁴⁷ Rosa Liksom, *Noirs paradis*, *op. cit.*, p. 47.

³⁴⁸ Il est l'un des dirigeants militaires les plus célèbres de la Finlande.

l'ayant pas changé, l'expérience de son père semble, quant à elle, plus marquante : « Le père, il se plaint tout le temps de son destin. Tellement amer de sa vie. C'est parce qu'il a dû aller à la guerre tout jeune, moi, à force, ça me fatigue de l'entendre. Un être humain, il peut pas rester toujours là à écouter cette tristesse³⁴⁹ ». La coprésence de ces deux expériences est frappante dans leur différence d'intensité et de « marquage ». Le service militaire a défini la vie du père, alors que le fils revient de ce passage, inchangé. Il reste le même garçon perdu qui se sent plus confiné dans la petite région où il habite que dans une structure aussi rigide que l'armée. Son incapacité à entrer en rapport avec les autres l'empêche également de développer des relations intimes avec des femmes. À l'armée qui l'a laissé inchangé, se superpose ainsi l'échec sexuel d'une incapacité à avoir des relations intimes avec la femme qu'il fréquente un moment : « Quand on était chez moi, on a couché ensemble plusieurs fois, mais j'y arrivais pas. C'était simplement comme ça, quand elle était à côté de moi, je bandais pas, je pouvais rien faire³⁵⁰ ». Finalement, alors que tout semble emprisonner l'homme dans une réalité matérielle marquée par la fatalité, celui-ci voit dans la forêt un espace utopique vers lequel il peut fuir quand la pression vers la conformité est trop forte.

Ridanpää fait un lien intéressant entre les dynamiques propres à l'espace et le genre des personnages. Il précise en ce sens que la féminité et la masculinité ont traditionnellement été séparées dans la littérature de la Laponie entre l'« être » et le « faire ». Il écrit:

The actor is always an active man placed in a cold, barren natural environment, while the woman's role is more passive, basically staying at home. The active man and passive woman are ready-made stereotypic

³⁴⁹ Rosa Liksom, *Le creux de l'oubli*, op. cit., p. 7.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 9.

models through which the north can easily be labelled and justified as a solid microcosm or a mirror for manly needs (Lehtola 1997, 118-22)³⁵¹.

Aussi, si l'un des motifs de la littérature de la Laponie était la fuite dans la forêt pour prouver sa masculinité, elle devient dans cette nouvelle un refus de performer son genre. Finalement, soulignons que, pour Lucie Joubert, l'écriture fait écho à la volonté de remettre en question « [l]e jeu de pouvoir sur lequel reposent les fondements de la société actuelle³⁵² ». En s'attaquant aux « systèmes » que sont les rapports sociaux de sexe, ainsi qu'aux présupposés de genre, Rosa Liksom dévoile la fragilité de leurs fondements. Donner à voir des femmes et des hommes refusant de performer leur genre, c'est aussi démontrer l'arbitraire des catégories du féminin et du masculin.

3.6.2. Femmes et violence

Il est précisé, dans l'ouvrage collectif *Penser la violence des femmes*, publié sous la direction de Coline Cardi et de Geneviève Pruvost, que la violence commise par les femmes est au centre d'un mouvement paradoxal qui « [d]un côté, fait de la violence du sexe faible un tabou [...] ou qui, de l'autre, hypertrophie cette violence pour en stigmatiser la démesure³⁵³ ». Ce faisant, les auteures font valoir qu'« [i]l s'agit de produire et de reproduire la différence des sexes³⁵⁴ ». À la lumière de ce qui vient d'être dit, la violence des femmes représenterait une menace à l'équilibre des rapports sociaux de sexe, tel qu'ils sont définis dans nos sociétés actuelles, en ce sens que ces femmes deviendraient, par leurs actes, actrices de ce rapport qui se fonde sur la négation de leur statut de sujet. De plus, elles agissent contre les prescriptions de leur genre puisqu'elles refusent d'adhérer aux valeurs de la féminité (douceur, bonté,

³⁵¹ Juha Ridanpää, « A Masculinist Northern Wilderness and the Emancipatory Potential of Literary Irony », *op. cit.*, p. 326.

³⁵² Lucie Joubert, *op. cit.*, p. 17.

³⁵³ Cardi, Coline et Geneviève Pruvost (dir. publ.), *Penser la violence des femmes*, Paris, Éditions La Découverte, 2012, p.13.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 13.

empathie, ...) en s'associant à une violence, souvent gratuite. De plus, Liksom, par le refus d'une explication psychologique directe pouvant « justifier » cette violence, inscrit cette dernière dans la banalité. C'est le cas notamment de la femme se cherchant un Nick Cave. Après le meurtre, la femme dit : « Je me lève, je m'habille, je commande le petit déjeuner et je disparaîs³⁵⁵ ». C'est donc dans la logique d'une transgression à la logique des rapports sociaux de sexe, mais aussi de genre, que s'inscrivent les personnages de Liksom. En ce sens, l'auteure inverse les conceptions dominantes qui associent la violence aux hommes, ce qui est souvent basé sur l'idée que ces derniers sont « biologiquement » plus prompts et aptes à utiliser la violence, alors que les femmes seraient, tout aussi « biologiquement », incapables de violence et, donc, constamment victimes de celle-ci.

De la même façon, Kathleen Rowe, auteure de l'essai *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*, pense la colère des femmes, et parallèlement les rôles associés à la violence, selon une conception hétéronormative des rapports entre les hommes et les femmes : « It is important to remember that expressions of women's anger are disturbing to women and men alike because they challenge an ideology of heterosexuality that identifies sadism with men and masochism with women³⁵⁶ ». De plus, lorsqu'elles sont violentes, les femmes sont le plus souvent considérées comme folles. Rowe écrit :

The label of “insanity” denies the women even a criminal's capacity for agency, guilt, and moral responsibility and attempts to reduce the dimension of their story from tragedy to melodrama, a typical strategy for narrating the events of women's lives³⁵⁷.

³⁵⁵ Rosa Liksom, *Noirs paradis*, op. cit., p. 113.

³⁵⁶ Rowe, Kathleen, *The Unruly Woman : Gender and the Genres of Laughter*, Austin, University of Texas Press, 1995, p. 14.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 13.

En ce sens, elles sont davantage des « [d]eranged fools³⁵⁸ » que des « [h]eroic transgressors³⁵⁹ », comme peut parfois être vue la violence des hommes. Dans les nouvelles de Liksiom, les femmes prouvent qu'elles sont toutes aussi capables de violence que les hommes.

À ce propos, précisons qu'en tant qu'écrivaine venant du Nord de la Finlande, Rosa Liksiom rompt elle-même avec la tradition d'un corpus très majoritairement masculin, tant pour la position d'auteur que pour les personnages dominants dans les récits venant de cet espace. Il faut le dire, l'imaginaire associé à cet espace a été majoritairement construit par des hommes³⁶⁰. Dans ce contexte, Juha Ridanpää rappelle, dans l'article « A masculinist northern wilderness and the emancipatory potential of literary irony », que le fait que l'auteure soit une femme est en soi un geste transgressif: « The genre of Lapland literature was overly masculine or masculinist in several ways³⁶¹ ». L'auteure est consciente de ces distinctions alors que ses textes présentent plusieurs « attaques » à ces distinctions de genre. Par exemple, Ridanpää écrit :

In Lapland literature, femininity and masculinity have conventionally been separated through the descriptions of “being” and “doing”. The actor is always an active man placed in a cold, barren natural environment, while the woman's role is more passive, basically staying at home³⁶².

Un des procédés de subversion de Liksiom consiste à souvent présenter les femmes dans l'espace privé, c'est-à-dire dans la sphère domestique, mais cette fois-ci, elles détruisent ce qui en fait l'harmonie. Ce faisant, elles dévoilent toute la violence de ce

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 13.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 13.

³⁶⁰ Voir Chartier, Daniel, « The Gender of Ice and Snow », *Journal of Northern Studies*, vol. 2, 2008, p. 42.

³⁶¹ Juha Ridanpää, « A masculinist northern wilderness and the emancipatory potential of literary irony », *op. cit.*, p. 325.

³⁶² *Ibid.*, p. 325.

qui constitue cet espace relayé aux femmes en parlant ouvertement et, encore une fois, banalement, de ce qui se passe réellement à rideaux fermés.

Une nouvelle de *Noirs paradis* présente un personnage de femme qui mêle grossièreté et violence, dans une rencontre improbable avec les fonctions de la ménagère. Celle-ci raconte, au début de la nouvelle, comment son mari, que l'on comprend lié au crime organisé, s'est fait assassiner dans leur maison. Elle dit : « On a tué mon mari à coup de fusil il y a trois ans, dans la petite ville d'Ähtari, c'était un fusil de chasse à canon scié et on a tiré de si près que la tête a éclaté d'un seul coup. Les murs de la maison étaient éclaboussés de cervelle³⁶³ ». Tout en décrivant de manière graphique la mort du mari, la femme se délecte de son poulet gras de façon bruyante. Au malaise provoqué par cette association, s'ajoute l'absurde alors que, pour elle, ce qui est horrible dans cette histoire, c'est « [d]e devoir nettoyer la maison dans tout ce désordre³⁶⁴ ». Elle ajoute à l'attention de son interlocutrice, qu'elle vient de rencontrer : « Tu sais, ma petite, tu peux pas t'imaginer à quel point tout ce sang, ces morceaux de cervelle étaient collés aux murs³⁶⁵ ». Puisque le corps de l'homme est décrit comme « [d]e la viande, des lambeaux de chair et de sang³⁶⁶ », le repas de la femme devient pratiquement l'image cannibale de l'épouse qui dévore les restes de son mari. Elle termine son récit et son repas, puis « [r]amasse les os dénudés, en fait un petit tas sur le bord de la table. Elle rote très fort³⁶⁷ ». Plusieurs éléments restent en suspens dans cette nouvelle mais, chose certaine, la femme paraît plus intéressée par ses fonctions de ménagère, que par son rôle d'épouse aimante en deuil.

³⁶³ Rosa Liksom, *Noirs paradis*, op. cit., p. 65-66.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 66.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 66.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 67.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 67.

3.7. L'hygiénique et l'homogène

Dans l'introduction à *L'hétérogène dans les littératures de langue française*, Chol et Ghorbel écrivent à propos du renversement opéré par l'hétérogène :

Des expériences-limites favorisent l'opération de ce renversement transgressif, en dépassant l'unité artificielle du sujet qu'impose l'homogénéité vers l'identité fusionnelle de toutes ses propensions. Il s'agit d'arracher l'être à l'idéalisme réducteur en le posant comme foncièrement hétérogène, l'ouvrant à l'érotisme, aux excréments, aux rires, aux larmes, à l'inconscient, à la nuit, à la guerre, à la mort, à l'interdit, à l'intouchable, au non-sens, à l'impossible³⁶⁸.

Dans le même sens, certaines des nouvelles de Liksom décrivent en détail la meurtrissure du corps, notamment, par l'automutilation, le meurtre, ou encore, le dépérissement du corps. Les textes font la représentation d'un corps mortel et meurtri, l'intégrant ainsi à l'hétérogène, tel que décrit par Chol et Ghorbel. Toutefois, cette « blessure » du corps s'associe souvent à la représentation d'une violence externe. Par exemple, dans l'une des nouvelles de *Noirs paradis*, une jeune narratrice exprime sa répulsion pour les femmes, puis propose de créer un royaume des hommes. Son dégoût pour son propre corps est très troublant, elle parle de « [n]os chattes gluantes, nos trous dégoulinants de sang, nos bouches béantes, nos aisselles puantes³⁶⁹ », mais la solution qu'elle envisage est d'autant plus choquante :

C'est pour ça que j'ai bien pensé à une nouvelle loi : à partir de l'année prochaine, chaque fille qui naîtrait, on lui trancherait la gorge à la naissance à la maternité. Là, ça se passerait d'une manière hygiénique et tout à fait naturelle³⁷⁰.

Il est intéressant de voir que l'association des mots "hygiénique" et "naturel" au meurtre d'individus jugés ici inférieurs fait apparaître le sens ironique du propos en évoquant un certain eugénisme. Ce qui est hygiénique, c'est finalement la disparition

³⁶⁸ Isabelle Chol et Wafa Ghorbel (dir. publ.), *op. cit.*, p. 9.

³⁶⁹ Rosa Liksom, *Noirs paradis*, *op. cit.*, p. 21.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 21.

de ce qui est jugé « de trop », de ce qui vient brouiller l'homogénéité. De plus, la parole individuelle témoigne d'une critique, alors que ces attaques contre le genre portent en elles un refus du corps, mais seulement dans la perspective où celui-ci est confiné par l'assignation au féminin.

En lien avec cette dernière nouvelle au relent féminicide, la violence dirigée contre le corps, parfois contre le sien, pose la question de l'utilisation de celle-ci dans une négociation entre soi et le monde extérieur. L'automutilation, que l'on aurait tendance à associer à une pratique exprimant une certaine inadéquation avec le monde, devient, dans cette nouvelle du recueil, une pratique permettant d'apaiser le stress du quotidien. Dans ce troublant récit, la violence contre le corps de l'homme est ritualisée : tous les jeudis soir, après un verre de whisky, suivant toujours le même déroulement. La quotidienneté du geste et la banalité, ou même le plaisir, avec lequel il en fait la description est déroutante. L'ironie de l'auteure accompagne le propos alors que le personnage présente plusieurs caractéristiques l'associant à un homme de classe moyenne à élevée. Ainsi, la masculinité combinée à une certaine aisance matérielle, puis à une violence contre les femmes et les gens considérés comme faibles socialement- les vieillards par exemple, en plus d'un probable sentiment patriotique décelable à son chant nationaliste, trouble l'association que l'on ferait entre automutilation et vulnérabilité sociale.

Cet homme renvoie plutôt à la classe dominante de la société qui ressent le besoin de s'attacher douloureusement à une chaise, de se taillader les cuisses et de projeter des images horribles dans sa tête afin de se sentir bien et calme :

Je suis resté assis sans bouger pendant longtemps comme d'habitude et je me suis forcée à penser à toutes les formes de torture les plus étranges et les plus douloureuses. J'éprouvais un sentiment de grand bien-être qui emplissait mon corps. Je m'imaginai à la place d'un commandant de camp de concentration qui enfonce la crosse d'un fusil dans le vagin d'une jeune fille juive. Je pensais à un mercenaire en train de trancher la

gorge à un vieillard qui le supplie de lui faire grâce dans la jungle. Je sentais à quel point ces pensées me calmaient après ma longue journée de travail et de responsabilités³⁷¹.

Les images violentes dont l'homme se nourrit et les gestes qu'il pose contre lui-même apparaissent insensés par rapport à ce qu'ils sont censés apaiser. Il dit : « J'ai commencé à me faire de petites entailles à la surface interne des cuisses et presque au niveau du sexe. Le sang a commencé à couler. Cela me faisait un effet de purification³⁷² ». Dans ses liens avec le dispositif, l'homme semble témoigner d'une forme d'aliénation liée à une vie « en règle », mais il devient aussi une figure ironique d'un système qui tend à exercer une violence sur ses membres les plus vulnérables. Ainsi, le plaisir qu'il ressent à l'idée de dominer des êtres plus faibles pose un regard ironique sur la classe d'individus qu'il semble représenter. Comme pour la nouvelle précédente, la « purification » de l'être, s'associant à l'hygiène, au propre, survient lorsque ce qui est différent est éliminé.

Citée en introduction de ce chapitre, Diane Arbus exprimait alors le souhait de montrer, par son travail, l'existence d'un autre monde se situant à l'intérieur même de celui-ci. Il semble, à la lecture des textes de Liksom, que les personnages que l'auteure présente appartiennent à ce que l'on nomme, le négatif de ce monde. Pour reprendre le parallèle avec la photographie, il apparaît que cet autre monde est en fait le même, mais éclairé différemment. Comme pour le négatif d'une photographie, le changement de lumière peut transformer le connu d'un objet en quelque chose d'effrayant, d'à peine reconnaissable. Dans ce chapitre, nous avons essayé de penser ce négatif, en questionnant ses implications pour le lecteur. La négation, pensée à partir d'Iser, occupe une place importante dans l'établissement de la communication entre le lecteur et le texte. Avec le silence, elle pousse le lecteur à investir le texte,

³⁷¹ *Ibid.*, p. 141.

³⁷² *Ibid.*, p. 141.

puis à prendre une distance par rapport à ce qui constituait, jusque-là, un *su*. Plus spécifiquement, la négativité permet de penser, chez Liksom, la rupture avec une certaine normalité, alors qu'elle produit une négation des savoirs antérieurs. La négativité concerne, quant à elle, le produit de cette négation. Pour Didi-Huberman, le négatif de l'image fonctionne de façon similaire. Situait sa réflexion dans une tension entre le voir et le savoir, Didi-Huberman pense le négatif de l'image comme un espace où le savoir est disloqué. En ce sens, le sujet/lecteur se trouve dans une région où les règles de la logique de s'appliquent plus de la même façon. Ne pouvant plus se référer à son savoir pour appréhender le sens de sa lecture, celui-ci doit alors s'abandonner à une logique de l'autre, du différent. En ce sens, l'œuvre de Liksom est une œuvre de l'hétérogène, au sens où, elle concerne ce qui sort de la norme, de l'intelligible. Comme pour Chris Pawling, qui commence son article en énonçant ce que la plupart des lecteurs de Liksom ont probablement ressenti, à un moment ou à un autre, durant la lecture des textes : « This is simply not what people do in their right minds³⁷³ ». Pourtant, l'étude de l'ironie, puis celle de la déviance, nous ont permis de penser la dimension subjective de la normalité, alors que les expériences personnelles et les savoirs du lecteur jouent un rôle important dans l'interprétation de la norme. Aussi, il apparaît que le jugement du lecteur fait advenir la déviance, qui ne concerne alors plus seulement des comportements, mais qui crée des sujets définis par leur déviance.

Dans les parties subséquentes de ce chapitre, nous nous sommes intéressée aux systèmes qui construisent la déviance. Aussi, partant de travaux sur le dispositif, il est apparu que certains sujets, plus vulnérables que d'autres, subissent davantage les contres-coups des dispositifs de pouvoir en jeu dans une société donnée. Dans le cas

³⁷³ Pawling, Chris, « Liksom's Short Stories and the Ironies of Contemporary Existence », *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 4, no 4, 2002: <<https://doi.org/10.7771/1481-4374.1171>>, consulté le 3 janvier 2018.

des personnages de Liksom, la plupart semblent ainsi appartenir à cette catégorie d'individus vulnérables (chômeurs.es, criminels.elles, prostitués.ées,...). Occupant une place importante dans l'œuvre de Liksom, le refus, par plusieurs personnages, d'agir en conformité avec les normes associées à leur genre, démontre l'arbitraire des catégories de sexes. Ainsi, le comportement déviant des personnages permet de contester les fondements de ces présupposés liés au féminin et au masculin. En ce sens, la violence de certaines femmes représente l'un des cas les plus marquants des nouvelles. Finalement, l'auteure fait référence à un autre type de violence qui s'inscrit, cette fois, dans un désir de faire disparaître ce qui trouble l'homogénéité. Ce qui est posé comme une solution hygiénique renvoie finalement à un refus violent de ce qui est considéré comme une menace à l'ordre, puis à une destruction de ce qui relève, pour le personnage, du « faible ».

CONCLUSION

À plusieurs moments dans *Devant l'image*, Didi-Huberman fait référence à l'historien de l'art Erwin Panofsky, dont la pensée le guide dans son propre travail. Les mots de ce dernier semblent s'inscrire dans la réflexion de l'auteur comme une partie de vérité dont il voudrait pouvoir saisir le sens. Par exemple, lorsqu'il cite ces mots de Panofsky, « [l]e rapport de l'œil au monde est en réalité un rapport de l'âme au monde de l'œil³⁷⁴ », le lecteur comprend la puissance de ce qu'il cherche à évoquer. Alors que nous cherchions nous-mêmes à comprendre la nature de notre ébranlement, à la lecture des textes de Liksom, ces mots sont également apparus comme créateurs de sens. Mis en rapport avec une autre citation de Panofsky, c'est la complexité du sentiment qui se dévoile dans son évidence : « *What he parades* (ce qu'il montre) mais non pas *what he betrays* (ce qu'il trahit)³⁷⁵ ». Ces deux emprunts, mis ensemble, posent la question du regard, du « vu », dans l'implication de celui qui regarde, mais aussi de celui qui est regardé. Comme le dit Panofsky, il montre une chose, mais ne la trahit pas. Aussi, pour Liksom, la question semble être du même ordre. Celui qui lit, ou qui regarde puisqu'il imagine, met son âme, c'est-à-dire ses dispositions les plus intimes, en lien avec le monde de l'œil, donc la vision d'un monde qui vient alors teinter le sien. Alors qu'un système peut sembler varié, l'hétérogène des textes de Liksom en dévoile l'homogénéité, ils dévoilent la parade artificielle dans laquelle le lecteur prend place, souvent à son insu.

³⁷⁴ Didi-Huberman, Georges, *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 172.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 200. L'auteur souligne.

Pour illustrer cette impression de lecture, nous nous permettons, nous aussi, de mobiliser les mots de quelqu'un d'autre. Dans une lettre adressée à son frère, la photographe américaine Diane Arbus écrit : « J'ai un nouveau sujet maintenant, les excentriques, auxquels je pense depuis longtemps, ou plutôt les gens qui croient visiblement en quelque chose dont tout le monde doute³⁷⁶ ». La majorité des personnages de Lixsom s'apparentent aux excentriques dont parle Arbus et, comme pour eux, ils sont des gens qui semblent croire en quelque chose dont tout le monde doute. L'expérience, qui est la leur et dont ils deviennent, dans beaucoup de nouvelles, le narrateur, est marquée par un choix ou une émotion les inscrivant dans la différence, la marge. Le lecteur se trouve d'ailleurs peut-être troublé lorsque certains d'entre eux expriment une forme de bonheur alors que leur vie ne s'inscrit pas dans les limites de ce qui est « normalement » considéré comme étant une vie heureuse.

Qu'une prostituée affirme sa satisfaction à faire son métier, qu'une femme préfère la prison à la vie en société, qu'une autre, quant à elle obèse, exprime du plaisir à l'intérieur d'une vie qui peut sembler vaine, ou encore, qu'un homme ne se sente heureux que lorsqu'il est seul dans l'environnement stérile d'un appartement trop propre, toutes ces situations forcent le lecteur à considérer un type de vie qui se construit à l'extérieur de son savoir. Ces personnages croient visiblement en quelque chose dont tout le monde doute, mais à laquelle la majorité participe. La prostituée existe parce qu'il y a des clients, la prisonnière parce qu'il y a des prisons, la femme obèse l'est parce qu'elle a été pesée et étiquetée comme telle, la folie de l'homme n'est folie que parce que son comportement est évalué en rapport à ce qui est « sain ». C'est dans ces doubles rapports que l'envers de l'image devient apparent : celle qui se

³⁷⁶ Sussman, Elisabeth et Doon Arbus (dir. publ.), *Diane Arbus : une chronologie, 1923-1971*, Paris, Éditions La Martinière, coll. « Jeu de Paume », 2011 [2003], p.30.

pense à partir des travaux de Didi-Huberman et qui nécessite la prise en compte du sujet qui investit le texte, ce qu'Iser permet de poser.

Dès le commencement de la réflexion proposée dans ce mémoire, nous avons identifié le saisissement et le dessaisissement comme représentatifs de l'agitation que produisent les textes sur le savoir du lecteur. Il aurait été difficile de justifier le choix de ces deux termes sans évoquer les mots de ceux qui en ont formé la source. Aussi, ce mémoire témoigne d'un travail qui, partant d'une impression, s'est attardé à comprendre ce qui la produisait. Dans ce travail, nous nous sommes permise de faire des emprunts à des auteurs desquels une partie de la pensée rejoignait la nôtre. C'est dans ce contexte que nous en sommes venue à penser les rapports entre texte et image, rapport que nous avons posé à partir d'un rapprochement entre les travaux de Wolfgang Iser sur l'acte de lecture et ceux de Georges Didi-Huberman sur l'image.

En pensant la lecture comme un acte, c'est-à-dire comme un phénomène actif, puis en pensant le texte comme potentiel activé par les réactions du lecteur, la théorie d'Iser nous offrait les outils nécessaires pour initier une analyse des nouvelles, qui débute par une impression de lecture. Ce passage par Iser a permis d'établir que le rapport entre texte et lecteur en est d'abord un de communication. Celle-ci basée sur une relation « dialectique » au sens où elle n'existe que parce que le lecteur investit les textes, comme ces derniers l'investissent. Dans ces rapports, le texte et le lecteur se trouvent transformés. Au centre de cette mutation se situe l'image qui produit un nouvel objet, à la rencontre entre deux types de savoirs, ceux du lecteur et ceux du texte. Nécessairement, l'élaboration d'un nouveau savoir implique la négation d'une partie de celui qui le précédait. De la même façon, lorsque Didi-Huberman décrit l'existence d'une déchirure, à l'intérieur même de l'image, qui l'ouvre à son négatif, il situe dans le visible, et non pas dans l'invisible, la perte du savoir. Que ce soit le texte ou l'image, quelque chose en eux menace leur apparente cohérence. Le négatif

d'une photographie reste l'une des illustrations les plus pertinentes afin de saisir cette présence en jeu dans le visible. Il suffit d'inverser les rapports lumineux pour dévoiler ce qui s'exprime sous ce que *montre* l'image. Le négatif, ou la négativité chez Iser, représente, en ce sens, ce que l'image *trahit*.

Cette mise en danger du savoir est d'autant plus efficace qu'elle est portée par quelque chose qui est déjà, en lui-même, une fracture. Aussi, la nouvelle et la photographie, comme fragment textuel et comme fragment visuel, sont des véhicules propices à l'expression de l'hétérogène. Dans une adéquation entre le contenu et la forme, la nouvelle, puis la photographie, privilégient également un positionnement dans le quotidien, dans la banalité, dans le commun. En plaçant l'étrange dans le quotidien, la violence dans la banalité, le trop dans le peu, les nouvelles produisent un malaise par l'inadéquation entre un événement et la réponse à celui-ci. L'idée d'une inadéquation est révélatrice au sens où elle dévoile l'attendu de situations qui paraissent souvent libres, ce qu'elles ne sont pas puisqu'elles sont inscrites dans des savoirs qui produisent de la répétition. Dans la continuité de ce travail, il apparaît que la lecture ne concerne pas la transposition d'un réel, mais qu'elle produit un réel renouvelé par les mécanismes de transformation du savoir. Ces considérations nous ont menée à la conclusion que les nouvelles de Lixsom mettent en jeu plus que l'individu impliqué dans la lecture, mais également la collectivité à laquelle il appartient et qui partage les mêmes savoirs que lui. Nous avons ainsi posé que, puisque les normes sont le fait d'une collectivité, l'œuvre devient un espace de négociation entre l'individu et le social. Dans le contexte des nouvelles de Lixsom, cette rencontre entre l'individuel et le social ne s'effectue pas par une sortie du monde du lecteur, mais par la présentation d'un miroir qui en révélerait les imperfections.

Durant cette recherche, il est rapidement devenu apparent que le malaise associé au débordement d'une parole renvoie à un silence social. Il y a, dans les nouvelles de

Liksom, quelque chose qui se dit et qui ne devrait pas l'être. Un inconfort qui pose la question du silence de deux manières. D'abord, la présence de blancs (Iser et Didi-Huberman) dans le texte agit comme stratagème discursif afin de faire parler le lecteur. Le blanc naît chez Iser de la rupture à la bonne continuité et, chez Didi-Huberman, elle se présente comme surface d'expectative. Dans les deux cas, elle appelle le lecteur à y investir sa conscience. La part silencieuse de l'ironie occupe une place importante dans ce geste, afin de forcer le lecteur à parler et, ainsi, à en dévoiler davantage sur ses dispositions. L'étude de l'ironie dans les nouvelles de Liksiom permet, entre autres, d'amplifier l'effet d'implication de l'acte de lecture, mais indique également un sens à suivre pour faire émerger l'enjeu du texte. Les travaux d'Iser et de Didi-Huberman nous ont ainsi permis d'établir la fonction de communication du silence, dans une dialectique entre dire et taire, puis de démontrer que le silence en littérature concerne la présence d'un invisible dans le visible, celui-ci devenant alors une présence à faire.

Aussi, plusieurs éléments de l'œuvre l'associent au Nord et, en ce sens, le silence se pose en lien avec le territoire. À partir de quelques nouvelles, nous avons constaté l'influence des saisons dans la représentation des mouvements d'une vie, puis la référence à la neige comme faisant silence sur le paysage et les émotions. Alors que la traduction pose le problème de la représentation de l'espace, celui-ci étant identifiable par les différents dialectes utilisés, Ridanpää identifie des modes d'expression différents de la misère au Nord et au Sud, permettant ainsi au lecteur ne maîtrisant pas le finnois, de se situer quant au territoire. Dans l'expression de cette misère, les nouvelles se situant au Nord contiennent une grande part de silence alors que ce dernier semble être la réponse la plus juste au malheur. Nous avons également relevé, à partir des travaux de Ridanpää, qu'il existe un silence « institutionnel » en jeu dans les nouvelles de Liksiom. Le fait d'être une femme et de provenir de la Laponie la situait déjà comme une anomalie littéraire dans le contexte d'un corpus

national ayant fait peu de place aux femmes auteures, puis aux écrivains du Nord. Par l'ironie qui traverse ses textes, Liksom joue avec ce silence et le dévoile.

Finalement, ces considérations nous ont amenée à interroger la parole de façon à rejoindre nos questionnements du début. Les nouvelles de Liksom ne posent pas seulement la question de qui peut parler, mais de quoi et quand, puisque le débordement se situe à des niveaux différents dans les nombreux textes. Revenant aux notions de négatif et de négativité, nous avons alors pu étudier l'effet de la lecture sur la négation des normes et sur la remise en question de leur validité. Par la suspension de ce type de savoir, dans les textes, ces derniers offrent au lecteur la possibilité de revoir ses jugements et d'en interroger la source. Aussi, l'étude des textes de Liksom a permis d'identifier plusieurs éléments permettant de penser la présence d'éléments hétérogènes dans l'œuvre, ce qui nous porte à considérer les nouvelles comme s'inscrivant dans une écriture de l'hétérogène, au sens où elle est également productrice d'hétérogène dans sa relation au lecteur.

Ayant relevé l'enjeu du silence dans l'ironie, nous posons dans la dernière partie sa capacité à révéler l'existence de communautés discursives. Ces dernières se dévoileront par le partage d'un même type d'ironie qui sera alors comprise par les membres partageant des savoirs similaires. Ce qui est intéressant avec les textes de Liksom, c'est que l'ironie, s'insérant dans des textes représentant des paroles et des comportements déviants, dévoile des communautés normatives. Aussi, la théorie de la désignation, élaborée dans le cadre d'une sociologie de la déviance, vient expliquer ce phénomène en faisant naître la déviante dans le regard de celui qui pose le jugement. Dans le cas des nouvelles de Liksom, celui-ci concerne majoritairement le lecteur alors que les textes eux-mêmes offrent très rarement un second point de vue sur la vie des personnages. D'abord identifiée par Katri Suhonen, dans son article sur Liksom, nous avons approfondi l'étude de la violence des femmes en proposant de

penser celle-ci comme une transgression aux présupposés de sexe et de genre. Nous avons conclu notre étude par un retour à l'homogène, en démontrant l'analogie entre cette notion et l'hygiène, dans les nouvelles de Liksom. Présentant l'homogène et l'hygiène de façon ironique, l'auteure démontre finalement que ceux-ci sont producteurs d'une violence qui nie l'existence de l'autre et cherche à faire disparaître tout ce qui diffère d'une certaine représentation du monde.

Revenant à notre questionnement de départ, cette étude des nouvelles de Liksom suggère que la source du malaise qui accompagne la lecture réside davantage chez le lecteur que chez les personnages desquels il est question. Pour reprendre les mots d'Arbus, les différents protagonistes de Liksom croient en quelque chose, mais c'est nous qui en doutons. Ce doute est ce qui provoque le malaise et l'ironie des textes se trouve également dans le fait que les personnages, eux, ne semblent souvent pas éprouver de malaise quant au dévoilement de leur vie. Finalement, en lien avec les mots de Panofsky, notre étude nous pousse à croire que ce que le texte trahit, c'est le besoin d'homogénéité du lecteur qui a besoin que le monde lui soit présenté de façon positive. La question même du réel se pose alors en tension avec les désirs et les aspirations de celui qui regarde.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal

Liksom, Rosa, *Le creux de l'oubli* [*Unohdettu vartti*], Paris, La Découverte, 1992 [1986], 199 p.

Liksom, Rosa, *Noirs paradis* [*Tyhjän tien Paratiisit*], Paris, La Découverte, 1990 [1989], 169 p.

Liksom, Rosa, *Bamalama* [*Bamalama*], Paris, La Découverte, 1995 [1993], 180 p.

Études sur Rosa Liksiom

Kovala, Urpo et Erkki Vainikkala (dir.), *Reading Cultural Difference. The Reception of a Short Story in Six European Countries*, Jyväskylä, The Research Unit for Contemporary Culture, Université de Jyväskylä, 2000, 334 p.

Nordgren, Elisabeth, « The Flip Side of the Family Idyll », *Nordic Women Literature*, 23 février 2012, en ligne, <<https://nordicwomensliterature.net/2012/02/23/the-flip-side-of-the-family-idyll/>>, consulté le 26 novembre 2017.

Pawling, Chris, « Liksiom's Short Stories and the Ironies of Contemporary Existence », *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 4, no 4, 2002: <<https://doi.org/10.7771/1481-4374.1171>>, consulté le 3 janvier 2018.

Ridanpää, Juha, « Rosa Liksiom's Literary North : Traditional Confrontations or New Discursive Practices », dans Frank Möller et Samu Pehkonen (dir. publ.), *Encountering the North: Cultural Geography, International Relations and Northern Landscapes*, Aldershot, Ashgate, 2003, p. 103-125.

_____, « A Masculinist Northern Wilderness and the Emancipatory Potential of Literary Irony », *Gender, Place and Culture*, vol. 17, no 3, 2010, p. 319-335.

Suhonen, Katri, « De l'humour noir au rire jaune: les mécanismes textuels de l'ironie chez Marie-Claire Blais et Rosa Liksiom », *Tangence*, no 84, 2007, p. 89-109.

Dimension sociale et de sexe/genre

Agamben, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Éditions Payot & Rivages, coll. « Rivages poche. Petite Bibliothèque », 2014 [2006], 49 p.

Baril, Audrey, « De la construction du genre à la construction du “sexe” : les thèses féministes postmodernes dans l’oeuvre de Judith Butler », *Recherches féministes*, vol. 20, no 2, 2007, p. 61 à 90.

Becker, Howard S., *Outsiders : études de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié, 1985 [1963], 247 p.

le Blanc, Guillaume, *Vies ordinaires, vies précaires*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, 300 p.

Cardi, Coline et Geneviève Pruvost (dir. publ.), *Penser la violence des femmes*, Paris, Éditions La Découverte, 2012, 442 p.

Daune-Richard, Anne-Marie et Anne-Marie Devreux, « Rapports sociaux de sexe et conceptualisation sociologique », *Recherches féministes*, vol. 5, no 2, 1992, p. 7 à 30.

Lemoine, Simon, *Micro-violences. Le régime du pouvoir au quotidien*, Paris, CNRS Éditions, 2017, 176 p.

Ogien, Albert, *Sociologie de la déviance*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Licence socio », 2012 [1995], 320 p.

Rowe, Kathleen, *The Unruly Woman : Gender and the Genres of Laughter*, Austin, University of Texas Press, 1995, 272 p.

Saint-Martin, Lori, *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Éditions Nota bene, 1999, 331 p.

Yaguello, Marina, *Les mots et les femmes: essai d'approche socio-linguistique de la condition féminine*, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2002 [1978], 258 p.

L’acte de lecture

Budick, Sanford et Wolfgang Iser (dir.), *Languages of the Unsayable : The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*, New York, Columbia University Press, 1989 [1987], 394 p.

Gilli, Yves, « Le texte et sa lecture. Une analyse de l’acte de lire selon W. Iser », *Semen*, no 1, 1983, en ligne, <<http://semen.revues.org/4261>>, consulté le 9 août 2017.

Iser, Wolfgang, *L'appel du texte : l'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire*, Paris, Allia, 2012 [1970], 48 p.

Iser, Wolfgang, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction From Bunyan to Beckett*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1974 [1972], 318 p.

Iser, Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1985 [1976], 405 p.

Leenhardt, Jacques, « Théorie de la communication et théorie de la réception », *Réseaux*, vol. 12, no 68, « Les théories de la réception », 1994, p. 41-48.

L'hétérogène

Chol, Isabelle et Wafa Ghorbel (dir.), *L'hétérogène dans les littératures de langue française*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2015, 296 p.

Moser, Walter et Régine Robin, « Réflexion critique sur l'hétérogène », *Études littéraires*, vol. 22, no 2, 1989, p. 155-161.

L'image

Barthes, Roland, *La chambre claire: note sur la photographie*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers du cinéma », 1980, 200 p.

Didi-Huberman, Georges, *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, 352 p.

Nachtergaeel, Magali, *Les mythologies individuelles : récit de soi et photographie au 20e siècle*, New York, Brill Academic Publishers, 2012, 292 p.

Sontag, Susan, *On Photography*, London, Penguin Books Ltd, 1978 [1977], 207 p.

Sussman, Elisabeth et Doon Arbus (dir.), *Diane Arbus : une chronologie, 1923-1971*, Paris, Éditions La Martinière, coll. « Jeu de Paume », 2011 [2003], 177 p.

L'ironie

Hutcheon, Linda, *Irony's Edge : The Theory and Politics of Irony*, Londres et New York, Routledge, 1994, 264 p.

Joubert, Lucie, *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise 1960-1980*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1998, 221 p.

Silence

Le Breton, David, *Du silence*, Paris, Éditions Métailié, 2015 [1997], 320 p.

Chartier, Daniel, « Du silence et des bruits : le Nord est silencieux », *Les cahiers de la société québécoise de recherche en musique*, vol. 14, no 1, 2013, p. 25-34.

Guillot, Matthieu, « La neige et le silence », dans Eero Tarasti (dir. publ.), *Snow, Forest, Silence : the Finnish Tradition of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1999, p. 95-107.

Van den Heuvel, Pierre, *Parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Librairie José Corti, 1985 [1984], 315 p.

Autres références théoriques

Andrews, Molly, « Counter-narratives and the Power to Oppose », *Considering Counter-Narratives : Narrating, resisting, making sense*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2004, p. 1-6.

Bamberg, Michael, « Considering Counter Narratives », *Considering Counter-Narratives : Narrating, resisting, making sense*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2004, p. 351-371.

Carpentier, André, *Ruptures : genres de la nouvelle et du fantastique*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2007, 168 p.

Chartier, Daniel, « The Gender of Ice and Snow », *Journal of Northern Studies*, vol. 2, 2008, p. 29-49.

Joseph, Sandrina (dir.), *Révéler l'habituel. La banalité dans le récit littéraire contemporain*, Montréal, Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, coll. « Paragraphes », 2009, 157 p.

Lefort-Favreau, Julien et Élisabeth Nardout-Lafarge, « Marie-Claire Blais », *Liberté*, no 312, été 2016, 79 p.

Linjakumpu, Aini et Sandra Wallenius-Korkalo (dir. publ.), *Progress or Perish : Northern Perspectives on Social Change*, Farham, Ashgate, 2010, 200 p.

Autres références

« En fait », *Académie française*, 6 juin 2013, en ligne, <<http://www.academie-francaise.fr/en-fait>>, consulté le 26 novembre 2017.

« Pathétique », *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, en ligne, <<http://www.cnrtl.fr/definition/pathétique>>, consulté le 30 juillet 2017.

« Rosa Liksom », *Bonnier Rights Finland*, en ligne, <<http://www.bonnierrights.fi/authors/rosa-likson/>>, consulté le 26 novembre 2017.

Suomen Kirjasäätiö, en ligne, <<http://kirjasaatio.fi>>, consulté le 26 novembre 2017.

« Biography », *Rosa Liksom*, en ligne, <<http://www.rosaliksom.com/biography/>>, consulté le 26 novembre 2017.

Bosman, Julie, « Alice Munro Wins Nobel Prize in Literature », *The New York Times*, 10 octobre 2013, en ligne, <<http://www.nytimes.com/2013/10/11/books/alice-munro-wins-nobel-prize-in-literature.html>>, consulté le 26 novembre 2017.

Deshusses, Pierre, « Herta Müller, Prix Nobel de littérature, l'écriture contre l'oubli », *Le Monde*, 9 octobre 2009, en ligne, <http://www.lemonde.fr/livres/article/2009/10/09/herta-muller-prix-nobel-de-litterature-l-ecriture-contre-l-oubli_1251741_3260.html#bY5uKYDiMPtPWXIb.99>, consulté le 26 novembre 2016.