

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

« ET MAINTENANT LA TERRE TREMBLE » : MISE EN FICTION ET RÉINVENTION
DE LA COLÈRE DANS LA PROSE NARRATIVE DES FEMMES AU QUÉBEC

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
ARIANE GIBEAU

DÉCEMBRE 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse 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 remercie Lori Saint-Martin d'avoir dirigé cette thèse avec une générosité et une disponibilité hors du commun, et de l'avoir enrichie de ses lectures lumineuses. Tout au long de mon parcours aux études supérieures, elle a cru en moi et m'a encouragée à pousser mes réflexions toujours plus loin.

Je remercie Chantal Savoie pour son soutien et ses précieux encouragements au fil des ans.

Je remercie aussi mes ami.e.s et collègues (j'ai une pensée particulière pour Marie-Noëlle Huet, Marie-Josée Daviau, Mélodie Simard-Houde et Myriam Marcil-Bergeron, avec qui j'ai pu partager plusieurs doutes et angoisses) pour leur présence aux différentes étapes de ce long parcours ; et à ma famille pour la confiance en mes moyens et la vitamine V.

Je remercie enfin le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, le Département d'études littéraires de l'UQAM, le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises, l'Institut de recherches et d'études féministes de l'UQAM et le Réseau québécois en études féministes pour le généreux soutien financier accordé.

AVANT-PROPOS

Certaines analyses qu'on lira au fil des pages ont été publiées en volume ou en revue avant d'être ici entièrement remaniées et augmentées :

« “Je fais pleuvoir mes mots sur toi comme des feux d'artifice” : esthétique de la colère et discours d'accusation dans *Cru* de Nefertari Bélizaire et *Les Cascadeurs de l'amour n'ont pas droit au doublage* de Martine Delvaux » dans Isabelle Boisclair et Karine Rosso (dir.), *Interpellation(s)*, Montréal : Nota bene, 2018, p. 121-143.

« Imaginaire de la dévastation et écriture de l'excès dans *Fleurs de crachat* de Catherine Mavrikakis », *Nouvelles études francophones*, vol. 31, n° 2, 2016, p. 86-99.

« Ce qui refleurit sous les larmes », *Liberté*, n° 311, 2016, p. 73-74.

« L'amour, le deuil et le fracas : d'*Angéline de Montbrun* à *Désespoir de vieille fille* » dans Lori Saint-Martin et Ariane Gibeau (dir.), *Filiations du féminin*, Montréal : Les Cahiers de l'IREF, collection « Agora », n° 6, 2014, p. 29-39.

TABLES DES MATIÈRES

LISTE DES ACRONYMES	vii
RÉSUMÉ	viii
PROLOGUE	ix
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
LA COLÈRE, MISE EN PLACE THÉORIQUE.....	21
1.1 LA COLÈRE : ESSAI DE DÉFINITION	22
1.1.1 Fierté narcissique et moteur politique	22
1.1.2 Modérer ses transports	25
1.1.3 Une brève folie.....	28
1.2 UNE MÉMOIRE CULTURELLE DE LA COLÈRE DES FEMMES EN « OCCIDENT »	31
1.2.1 Instantanés : quelques archétypes de colère féminine.....	31
1.2.2 Du tabou à l'évidence.....	36
1.2.3 Scripts.....	40
1.3 FEMMES EN LARMES, FEMMES EN ARMES : CRITIQUE FÉMINISTE ET COLÈRE.....	44
1.3.1 Exhumations.....	45
1.3.2 Malaises	50
1.3.3 Violences.....	53
1.4 GRAMMAIRE DES FAUSSES NOTES : COLÈRE ET ÉCRITURE	56
1.4.1 Mises à distance	57
1.4.2 Mises en scène.....	60
1.4.3 Mises en discours	64
LA GUÉRILLÈRE.....	68
CHAPITRE II	
« ALL YOU NEED IS DYNAMITE » :	
IMAGINAIRE DE LA DÉVASTATION ET COLÈRE CANNIBALE DANS <i>FLEURS DE</i>	
<i>CRACHAT</i> DE CATHERINE MAVRIKAKIS.....	80
2.1 TOUT EST UN CIMETIÈRE : IMAGINAIRE DE LA MORT ET DE LA DÉVASTATION	83
2.2 TRANCHER LES CORPS.....	91
2.2.1 Ventriloquies : Vincent et Rose	93

2.2.2	Délires : Florent.....	97
2.2.3	Asymétries : Violette.....	99
2.3	RECOLLER LES MORCEAUX ?	103

DEUX SŒURS « QUASI JUMELLES » : LA « FOLLE » ET LA SORCIÈRE.....	113

CHAPITRE III

« RIEN DE MOINS QUE LA DÉMESURE » : MÉCANIQUES DE LA VENGEANCE ET PRÉSENCE DE LA TRAGÉDIE DANS <i>LES LAIDES OTAGES</i> DE JOSÉE YVON	122

3.1	CORPS ET DÉCOR	129
3.1.1	Annihilations.....	129
3.1.2	Accumulations.....	133
3.1.3	Métamorphoses	135
3.2	ACCENTS TRAGIQUES.....	139
3.2.1	Trash et écriture.....	140
3.2.2	La tragédie revisitée.....	145
3.3	TREBLINKA, DISENT-ELLES	148
3.3.1	Larmes et châtiment	149
3.3.2	Du bon usage de la vengeance	153

CHAPITRE IV

PORTRAIT DE LA SORCIÈRE EN JUSTICIÈRE : <i>LES ENFANTS DU SABBAT</i> D'ANNE HÉBERT	156

4.1	« FAIRE SEMBLANT DE DEVENIR UN ANGE » : LA BLESSURE ORIGINELLE	160
4.2	PRENDRE UN MALIN PLAISIR	166
4.2.1	Attaquer la pureté.....	167
4.2.2	Accoucher de la mort	173
4.3	REVENANCES DE L'HYSTÉRIQUE.....	178
4.3.1	Dramaturgie du corps.....	179
4.3.2	Le corps du texte.....	183

LA GORGONE.....	188

CHAPITRE V

« PROTESTER CONTRE LES ÊTRES ET LES CHOSES » : DIRE CONFUS ET DEUIL INTERMINABLE DANS <i>DÉSÉSPoir DE VIEILLE FILLE</i> DE THÉRÈSE TARDIF.....	197

5.1	CONFESSIONS	204
5.1.1	Au seuil de l'éclatement.....	204
5.1.2	Brièvetés.....	207
5.2	CORPS ET (IM)PUISSANCES.....	212

5.2.1	Apostrophes.....	212
5.2.2	Disparitions.....	217
5.3	LE CRACHAT, LA CONTRADICTION.....	220
CHAPITRE VI		
SPLENDEURS ET MISÈRES DE LA VENGEANCE DES FEMMES :		
	<i>LA CHAIR DÉCEVANTE</i> DE JOVETTE BERNIER	227
6.1	« SOUS LES FEUX DE LA RAMPE, LA SOUFFRANCE EST DIVINE » : REGARDS FÉMINISTES SUR LE MÉLODRAME ET L'INVRAISEMBLANCE	232
6.2	« CE QUI REFLEURIT SOUS LES LARMES » OU LE MÉLODRAME SUBVERTI	238
6.2.1	La dissimulation.....	238
6.2.2	Les larmes	241
6.2.3	La vertu	243
6.3	SPLENDEURS ET MISÈRES DE LA VENGEANCE DES FEMMES.....	248
6.3.1	Dévoilement et débordement	248
6.3.2	Écritures du tremblement	251
CONCLUSION.....		259
BIBLIOGRAPHIE		273

LISTE DES ACRONYMES

FC : Fleurs de crachat (2005)

LO : Les Laidés Otages (1990)

ES : Les Enfants du Sabbat (1975)

DVF : Désespoir de vieille fille (1943)

CD : La Chair décevante (1931)

AM : Angéline de Montbrun (1882)

RÉSUMÉ

La présente thèse porte sur la mise en fiction de la colère dans la prose narrative des femmes au Québec. Il s'agit de montrer que la colère, émotion taboue et honteuse, joue dans les œuvres étudiées (*Fleurs de crachat* [2005] de Catherine Mavrikakis, *Les Laidies Otages* [1990] de Josée Yvon, *Les Enfants du Sabbat* [1975] d'Anne Hébert, *Désespoir de vieille fille* [1943] de Thérèse Tardif, *La Chair décevante* [1931] de Jovette Bernier et *Angéline de Montbrun* [1882] de Laure Conan) le rôle de moteur textuel : elle irradie dans le tissu narratif en produisant du discours. Les œuvres appartiennent à différents moments-clés de l'histoire littéraire des femmes au Québec : il s'agit également de montrer que la colère tient lieu de paradigme. Malgré d'évidentes transformations dans la fiction au fil du temps, il existe des recoupements limpides entre des romans publiés à différentes époques ; sans jamais gommer ces transformations, je considère la colère comme un héritage de premier plan qui marque la fiction des femmes au Québec depuis ses débuts. Différents points de convergence sont suivis tout au long de l'analyse : l'assimilation de la protagoniste de chaque texte à une figure archétypale de l'imaginaire féministe (guérillère, « folle »/sorcière, gorgone) ; la récurrence de procédés textuels (répétitions, accumulations, contradictions) mimant la colère et faisant déborder le discours ; l'intégration des codes de la tragédie et du mélodrame à l'intérieur de la forme narrative.

La réflexion se décline en six temps. Après avoir conceptualisé la notion de colère à l'aune de discours philosophiques, sociologiques, politiques et littéraires (chapitre 1), je procède à une lecture à rebours des oeuvres. J'observe les tensions entre un imaginaire de la dévastation et une écriture de l'excès dans *Fleurs de crachat* (chapitre 2) ; j'explore les mécaniques de la vengeance dans *Les Laidies Otages* (chapitre 3), où la colère se manifeste par des accumulations et des hyperboles, et par le rappel de la tragédie dans la forme narrative ; je montre comment *Les Enfants du Sabbat* (chapitre 4) est également structuré autour d'une vengeance excessive, alors que la protagoniste, religieuse-sorcière violée durant son enfance, transforme le trauma de l'inceste en charge explosive contre des cibles symboliques (la pureté, la mise au monde) ; je m'intéresse ensuite à *Désespoir de vieille fille* (chapitre 5) et au discours confus d'une narratrice anonyme dont le célibat est à la source d'une immense colère ; j'analyse enfin la manière dont *La Chair décevante* recycle les codes du mélodrame pour inscrire dans la forme romanesque un puissant et inextinguible désir d'insurrection (chapitre 6). En conclusion, je montre que les enjeux analysés dans les oeuvres sont préfigurés dans le premier roman écrit par une femme au Québec, *Angéline de Montbrun*.

Mots clés : colère en littérature ; vengeance ; folie ; sorcellerie ; féminisme ; littérature des femmes au Québec ; littérature québécoise ; Catherine Mavrikakis (1961-) ; Josée Yvon (1950-1994) ; Anne Hébert (1916-2000) ; Thérèse Tardif (1912- ?) ; Jovette Bernier (1900-1981) ; Laure Conan (1845-1924).

PROLOGUE

Un coup de feu et tout change à jamais. Un respectable père de famille meurt d'un accident de chasse et les drames se bousculent. Inconsolable, sa fille fait une mystérieuse chute qui la défigure. Promise au frère de sa meilleure amie, elle rompt brusquement ses fiançailles, convaincue que le jeune homme ne voudra pas d'une épouse hideuse. Mondaine et coquette, la meilleure amie, amoureuse du père mort, choisit quant à elle d'entrer au cloître. Un coup de feu à l'effet papillon et les membres de cette étrange famille disparaissent un à un : un incendie ravageur n'aurait pas fait mieux. Reste la jeune fille, qui, en deuil à jamais, se réfugie dans la maison paternelle et entreprend d'écrire son journal intime. Elle devait rester silencieuse, spectatrice de sa propre histoire, mais, audacieuse, séditeuse, elle décide d'en prendre les commandes (Verthuy 2006 [1986]). « Masochiste », « malsaine », « incestueuse » : autant de qualificatifs pour la décrire et aborder son attachement peu commun à son père et son désir de s'isoler après sa mort de celui-ci¹. Mais il fallait aussi beaucoup de révolte pour revendiquer ainsi « souveraineté, supériorité et certitude » (Mavrikakis 2010²) : la jeune fille refuse à la fois le mariage et le couvent, et prend agressivement la plume. Cent trente-cinq ans plus tard, la fascination qu'elle exerce ne s'épuise pas : qu'est-ce qui a bien pu causer l'explosion d'une telle « bombe » (Smart 1988, 44) dans la littérature québécoise ?

¹ Jacques Cotnam parle d'*Angéline de Montbrun* comme d'un cas de masochisme moral : le journal « témoigne de la délectation du personnage à souffrir » (Cotnam, 69). Jean Le Moyne décrit quant à lui le roman comme le plus « malsain de notre littérature » (Le Moyne, 89) tandis que François Gallays voit dans les stratégies de redoublement narratif (couples de personnages, structure du texte, confusion des sentiments, etc.) une manière « d'occulter ou d'innocenter la relation incestueuse » entre Angéline et son père (Gallays, 97).

² « De la colère dans la littérature des femmes », conférence disponible en ligne. Les citations non accompagnées d'un numéro de page proviennent de références électroniques. Voir la bibliographie.

Angéline de Montbrun, premier roman écrit par une femme au Québec, est composé de trois parties qui ne laissent pas d'étonner la critique littéraire : une première partie épistolaire, durant laquelle est décidé, puis annoncé le mariage entre Angéline et Maurice Darville ; une seconde, narrée à la troisième personne, où se produit en quelques pages l'essentiel de l'action (mort de Charles de Montbrun, chute d'Angéline, séparation d'avec Maurice, entrée au cloître de Mina) ; une troisième, sous forme de journal, dans laquelle Angéline prend enfin la parole pour pleurer et crier son désespoir : « J'éprouve un inexprimable dégoût de la vie et de tout » (*AM*, 209). Son discours sous-tend de la résignation et de la piété, mais aussi de la dissidence. Les critiques féministes ont beaucoup glosé sur la révolte qui se manifeste à partir du funeste coup de feu. Très tôt, en 1972, Madeleine Gagnon déplore que « l'instinct de mort, le désir du meurtre, le pouvoir de domination » qui traversent l'intrigue aient dû être voilés derrière la défiguration d'Angéline (Madeleine Gagnon, 40). Par la suite, Maïr Verthuy suggère que Laure Conan elle-même refuse « le marchandage auquel se livrent [Charles et Maurice] » et force Angéline à s'affirmer (Verthuy 2006 [1986], 254-255), et Patricia Smart affirme que les événements invraisemblables de la deuxième partie du roman font exploser la violence latente dans l'intrigue et donnent, dans la dernière partie, une voix à Angéline (« secouée par cette voix émergeant du silence, toute la structure de la représentation éclate » [Smart 1988, 47]). Sous la surface lisse de la lamentation pieuse couvrirait donc une immense colère.

Colère contre qui ? Contre quoi ? D'où vient la rage d'Angéline ? Contre son père mort, assurément, « qui s'oppose à son épanouissement » (Smart 1988, 87). Contre son amie Mina, à la fois sa semblable et sa rivale (Saint-Martin 2018). Contre son fiancé Maurice, qui aurait voulu faire d'elle une « jolie poupée que l'on manipule à son gré » (Verthuy 2006 [1986], 254). À leur rupture, le motif du feu métaphorise une importante agitation dans le texte : « Il resta ensuite silencieux à regarder le feu qui brûlait dans la cheminée [...] Cependant il fallait bien en finir, et d'une main ferme, je tenais cet *anneau de la foi* qui me brûlait » (*AM*, 277, l'autrice souligne). Si la narration en dit peu sur les sentiments d'Angéline et de Maurice à ce moment précis (« nous échangeâmes quelques paroles indifférentes sur le vent, sur la pluie qui battait les vitres » [*AM*, 277]), le feu annonce déjà le bouleversement entre eux et le désir d'Angéline de se « purifier » de leur relation. La colère est dirigée contre les hommes, mais

aussi contre Dieu et la religion. Blessé, Charles de Montbrun demande à Angéline de se résigner à sa mort imminente, mais la jeune fille réagit curieusement :

[...] j'éclatai. Ce que je dis dans l'égarement de ma douleur, je l'ignore ; mais je vois encore l'expression de sa douloureuse surprise.

Il baisa le crucifix qu'il tenait dans sa main droite, et dit avec un accent de supplication profonde : « Seigneur, pardonnez-lui, la pauvre enfant ne sait pas ce qu'elle dit. »

Pendant quelques instants, il resta absorbé dans une prière intense. Puis avec quelle autorité, avec quelle tendresse il *m'ordonna*, mot si rare sur ses lèvres, de dire avec lui : Que la volonté de Dieu soit faite ! (AM, 212)

Cet « éclatement », suffisamment important pour être effacé – censuré – par la narration et susciter le malaise de son père mourant, montre sa tendance (ou à tout le moins sa capacité) à dépasser les bornes : son discours est non narrable et scandaleux. En somme, la colère est indéterminée, imprécise et interdite en raison de tabous à la fois sociaux et littéraires (qui veut de la colère d'une femme en 1882 ?). Pour prendre le contrôle de sa vie et du texte, comme l'affirme Madeleine Gagnon, Angéline fait disparaître les autres personnages : « Maintenant mon père est dans sa tombe, Mina dans son cloître, et moi vivante, Maurice n'y reviendra jamais ! » (AM, 260). Ce seul extrait dit en effet son désir de se détacher des siens, d'opposer à tout prix sa parole « vivante » à leur mort réelle ou symbolique : la tombe du père et le cloître de l'amie s'équivalent, et l'amoureux est relégué au néant. Son autonomie ne peut passer que par la violence, l'élimination de *tout* ce qui l'entoure. Autrement dit, sa colère est globale, généralisée.

Elle fait une croix sur le mariage, se retire du monde, mais tout le texte met de l'avant son refus de rendre les armes : « il faudrait le sommeil de la terre pour me faire oublier » (AM, 233). Au lieu d'une faute à expier ou d'un masochisme à extérioriser, ce refus traduit plutôt une lutte infinie contre elle-même et contre le reste du monde. La mort du père, la mise à distance du fiancé et l'entrée au cloître de l'amie sont portées par une curieuse obstination, un refus de la résignation et de la moindre concession. Angéline persiste à crier et à s'affirmer agressivement : « Le monde entier ne me ferait pas revenir sur mon refus » ; « Quand je vivrais encore longtemps, jamais je ne laisserai ma robe noire, jamais je ne laisserai mon deuil » (AM, 236). Ainsi, le texte redouble de formules liées à l'éternité et à l'immuabilité. En plus des « à mort », « Oui, *tout* a disparu » ou du « silence sépulcral qui règne *partout* » (AM, 232, 226, je souligne), le terme « jamais » revient de manière obsédante au fil des pages :

« Jamais, non jamais, je n'aurais cru » (AM, 248) ; « Maintenant, jamais plus je n'entendrai ce chant ravissant » (AM, 251) ; « Être aimée comme devant ou malheureuse à jamais » (AM, 251). De la même façon, les formules hyperboliques abondent, témoignant peut-être davantage d'un débordement que du renoncement. Dès les premières lignes, se succèdent une « arrivée cruelle », des « jours terribles », des « souvenirs poignants qui déchirent le cœur » et un « saignement suffocant, sans issue » (AM, 207).

Ces effets textuels sont amplifiés par la durée de la plainte d'Angéline. À plusieurs moments, la jeune femme semble sortir de son accablement et apprécier la nature qui l'entoure. Elle observe le monde avec un certain détachement, pour ne pas dire un certain plaisir, puis soudainement ravive sa douleur : « J'ai relu ses lettres, et tout cela sur mon âme c'est la flamme vive sur l'herbe desséchée » (AM, 260). Il y a tout lieu de croire qu'elle cherche à rester engluée dans sa plainte, au point de faire surgir les contradictions. À plusieurs moments, Maurice se montre tendre avec elle et réitère son désir de s'engager, mais rien n'y fait : elle regrette d'être seule, se plaint d'une solitude étouffante, mais refuse Maurice (qui l'implore pourtant de le retrouver) sous prétexte qu'il ne l'aime plus... Elle écrit à Mina qu'elle souhaite une vie heureuse à Maurice (AM, 254), mais, à la ligne suivante, se dit bouleversée à l'idée qu'il puisse aimer une autre femme. Ces contradictions font déjà apparaître la puissance de sa parole circulaire.

Inévitablement, la voix narrative s'enlise, ploie sous le poids du deuil interminable, presque délirant : une énergie trouble semble guider, *motiver* l'écriture. La douleur d'Angéline se « nourrit d'elle-même » (Loroux 1990, 68) : elle se répète, ne se résout jamais. Au chagrin se substitue la menace, le désir de susciter la peur et de transgresser les limites – à cet égard, la récurrence du mot « terrible » (on le retrouve en moyenne une fois aux trois pages) paraît tout particulièrement éloquente. Angéline fait peur précisément parce qu'elle « ne se rend jamais [...] Elle est un monstre d'acharnement, de prises et de reprises³ » (Delvaux 2014, 13).

Ainsi, la forme même des *Feuilles détachées* est assaillie par la colère de la jeune femme. On le remarque à la fois par le recours à la forme fragmentaire et par la proximité avec le mysticisme. La forme fragmentaire mérite l'attention dans la mesure où elle opère sur deux

³ Delvaux s'intéresse ici à l'oeuvre de Nan Goldin, photographe états-unienne.

niveaux. À l'intérieur même des multiples entrées du journal d'Angéline, lesquelles supposent chaque fois une brisure dans la narration, émerge une suite de déclarations brèves et véhémentes qui se détachent des longues séquences gémissantes. Dans la plainte de la jeune femme, ces courts passages, ces « Que la volonté de Dieu soit faite! », « Non! La consolation n'est pas là! », « Qu'on me laisse en paix! » et « Pauvre folle que je suis! » (*AM*, 212, 233, 243, 260), créent une seconde série de disjonctions, comme autant de cris furtifs. Angéline s'exprime avec fracas, crée du désordre dans son discours.

En même temps, les adresses à Dieu sont décousues, convulsives, parfois inintelligibles. Le mysticisme entraîne une série de symptômes corporels (cris, larmes, soupirs) qui contribuent à rendre le texte excessif, débordant, comme pour masquer les brisures et les trous laissés par l'écriture fragmentaire. La plainte d'Angéline trouve son écho dans une écriture chaotique, faite d'un rythme syncopé et d'une abondance de litanies. Pour Suzanne Lamy, « on répète quand la conscience critique est en veilleuse, quand l'affectivité l'emporte sur la lucidité » (Suzanne Lamy 1979, 71) : la litanie donne la parole au corps et à sa colère. Ainsi, on lit au fil des pages un discours délirant :

Ô mon Dieu! Pardonnez-moi. Ces regrets passionnés, ces dévorantes tristesses, ce sont les plaintes folles de la terre d'épreuve [...] Ô mon Dieu, arrachez et brûlez, je vous en conjure. Ô Seigneur Jésus, vous le savez, ce n'est pas vous que je veux, ce n'est pas votre amour dont j'ai soif, et même en votre adorable présence, mes pensées s'égarent (*AM*, 248).

À force de répéter, Angéline s'épuise : sa voix martèle jusqu'à s'essouffler, transformant la crise intérieure en crise narrative. La supplication (« arrachez et brûlez ») fait exploser émotivité et fébrilité dans l'œuvre : la multiplication des « Puisque Vous » et des « Ô mon Dieu » mime le cri, la vocifération.

Autant de motifs, de figures, de stratégies textuelles dont on trouve des échos dans plusieurs œuvres de femmes du 20^e siècle et du début du 21^e siècle. *Angéline de Montbrun* annonce la rumination, le ressassement, la colère dévorante qu'on retrouve encore au cœur de plusieurs œuvres littéraires. Par son deuil absolu, sa plainte interminable et excessive, voire incompréhensible, Angéline est la première d'une série de femmes à refuser d'écouter quand on leur dit *reviens-en* (ou alors à répliquer par un puissant *je n'en reviendrai pas*). Quand un

prêtre (jamais nommé) lui rappelle que Dieu ne l'a pas créée pour qu'elle souffre toute sa vie, elle répond en jetant au feu des lettres (qu'on devine être de Maurice). Quand Maurice, dans les toutes dernières pages du roman, la supplie une énième fois de le retrouver, de ne pas avoir le « triste courage de [l]e renvoyer désespéré » (AM, 289), elle se montre intraitable : « Cette résolution de ne pas vous recevoir, vous pouvez me la rendre encore plus difficile, encore plus douloureuse à tenir, mais vous ne la changerez pas » (AM, 290). Et bien qu'elles se déroulent sur trois années, les *Feuilles détachées* se terminent comme elles ont commencé : avec Angéline qui exige « qu'on [la] laisse en paix ! » (AM, 243)

En 1988, dans *Écrire dans la maison du Père*, Patricia Smart qualifie Angéline de « mère monstrueuse » pour les écrivaines du Québec : sa lutte « tordue » pour l'autonomie aurait constitué un legs négatif pour les femmes écrivant après Laure Conan (Smart 1988, 84). Il aurait fallu attendre 1945 et la publication du *Survenant* de Germaine Guèvremont et de *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy pour parvenir à une véritable filiation. Depuis, plusieurs travaux ont permis de nuancer cette affirmation et de bâtir un récit beaucoup plus riche de l'histoire de la littérature des femmes : entre autres exemples, on connaît désormais beaucoup mieux la production littéraire des femmes au tournant du 20^e siècle⁴, notamment en ce qui concerne les liens entre littérature et journalisme (Green 2001, Savoie 2014) ; on mesure mieux la richesse et la cohérence des œuvres des poétesses et romancières des années 1920 et 1930 (Robert, Robert et Bolla, Verduyn 1989, Saint-Martin 1995 et 2014a, etc.) *Angéline de Montbrun* constitue un maillon fondamental dans la chaîne des générations et a encore beaucoup à nous dire sur le développement de la littérature des femmes. Poussons donc la réflexion d'un cran et voyons comment le roman peut être à la source d'une étude sur la filiation dans la littérature des femmes au Québec. Figure tutélaire, Angéline serait là en retrait, avec sa « force étrange » (AM, 283), à la fois partout et nulle part, discrète et immense. Si Laure Conan pose une bombe dans la maison du Père (Smart 1988, 44), observons-en les éclats.

⁴ Déjà, avant la parution d'*Écrire dans la maison du Père*, Lucie Robert avait consacré une réflexion au statut sociologique des écrivaines au début du 20^e siècle, remettant en question le présupposé selon lequel Laure Conan serait une pionnière seule dans son époque. Voir Robert.

INTRODUCTION

« Nous sommes toutes des hystériques¹ » : cette affirmation d'Hélène Cixous (1975, 8), comme une réponse directe au millénaire « Tota mulier in utero » d'Hippocrate, frappe par son caractère enflammé. Dans les années 1970, la réappropriation de la colère des femmes devient l'une des grandes stratégies militantes de la révolution féministe en Amérique du Nord et en Europe de l'Ouest. Cette réappropriation passe par la dénaturalisation de la folie : de nombreuses féministes dénoncent le fait que la folie soit un poncif des discours médicaux et littéraires, et que les femmes (peu importe leur âge, leur race ou leur classe sociale) soient beaucoup plus souvent internées que les hommes. Dans son ouvrage pionnier *Les femmes et la folie*, publié en 1972, la psychologue Phyllis Chesler affirme par exemple que les femmes internées aux États-Unis, « en colère et en pleurs » (Chesler, 22), sont souvent à la recherche de pouvoir sur leur vie et de solidarité. Les éclats de colère, ici, représentent plus que le symptôme d'une maladie mentale : quelque chose a été enterré par l'Histoire qui doit être tiré de l'oubli par les féministes.

Dès lors, plusieurs diagnostics de folie sont interprétés comme conséquence directe de l'oppression des femmes : l'expression de la colère suggère une « exhibition douloureuse et dangereuse pour ceux qui se sentent (et sont) relativement impuissants » (Chesler, 146). Pour Phyllis Chesler, la « folle » est une résistante archaïque dénonçant vainement une situation intolérable² : « ces patientes sont inconsciemment en grève contre des personnes auxquelles

¹ Symboles d'une époque qui refuse les concessions, les slogans militants « Nous sommes toutes... » foisonnent dans les années 1970 : nous sommes toutes des prostituées, des hors-la-loi, des prisonnières politiques, des lesbiennes américaines, etc. Ils font la part belle à un « nous femmes » idéalisé que les pensées féministes devront vite mettre au rancart : toutes les femmes ne partagent pas les mêmes expériences et le désir de solidarité ne doit pas faire ombre à la reconnaissance de certaines situations d'oppression spécifiques. L'ouvrage français *40 ans de slogans féministes, 1970-2010* en recense plusieurs. Voir App *et al.*

² Ces travaux se situent dans la droite lignée de l'antipsychiatrie défendue notamment par Thomas Szasz, Ronald Laing et Michel Foucault. Remise en question de la toute-puissance des psychiatres, détail de l'échec des traitements ou encore de leur caractère abusif, dénonciation des conditions

elles se rattachent par soumission et contre lesquelles elles sont en rébellion dissimulée, interminable et infructueuse » (Chesler, 78). Les corps des « folles » s'agitent, sont agressifs, énoncent des discours décousus et chaotiques ; pour cette raison, ce qu'elles ont à dire n'est jamais écouté. Dans le collectif *Te prends-tu pour une folle, Madame Chose* (1978), Marie-Madeleine Raoult et Marie Savard constatent à la suite de Chesler et Cixous que la folie des femmes est souvent reconduite par les médecins pour éviter « de faire sauter des affaires importantes » (Adam *et al.* 84). Derrière la crise, il y aurait des protestations et une volonté tenace de transformer la société en profondeur, de dénoncer certaines injustices dont les femmes sont victimes. Enfermer les femmes, les déclarer « folles », ce serait s'approprier leur rébellion, l'amortir à coup de comprimés et d'électrochocs, et la dissimuler le plus profondément possible pour leur en interdire l'accès. Et là où il y a de la rébellion et du refus, il y a de la colère... En somme, les militantes et penseuses posent les questions suivantes : qu'est-ce qui se cache sous les épisodes dépressifs, les diagnostics psychiatriques abusifs, les internements répétés ? Et si, sous la folie et la déviance, il y avait une énergie à réinvestir ? Et si la colère devenait pour les femmes une force d'action pleine et autonome ? *Et si nous n'étions pas toutes des hystériques ?*

Défaire l'amalgame entre diagnostic médical et préjugé social afin d'affirmer la colère haut et fort constitue une vaste entreprise. Dans l'imaginaire « occidental³ », le corps féminin en crise, ses plaintes et ses gémissements relèvent à la fois de l'évidence et de l'interdit : la crainte fondatrice de la sensibilité et de l'excès féminins (Lorau 1990, 38) trouve son équivalence dans une association directe entre les femmes, le corps et l'affect. Les femmes seraient *naturellement* émotives, mais l'expression publique de leur colère est fermement condamnée. La colère des femmes dérange parce qu'elle fait surgir une volatilité, une rapidité et une spontanéité susceptibles de bouleverser la rigidité de l'ordre établi (Mavrikakis 2010). Elle suppose un désordre et un spectacle qui rendent le corps et le discours incontrôlables. Il

d'internement : pour ces auteurs, la folie est d'abord une révolte contre un système insoutenable. Figure d'altérité, « la folie a une double façon d'être en face de la raison ; elle est à la fois de l'autre côté, et sous son regard » (Foucault, 237). J'aborderai la pensée de Foucault sur la folie au chapitre 1.

³ L'« Occident » est une construction culturelle évoquant à l'origine la supériorité et la domination d'une région du monde sur une autre (voir à ce sujet les travaux d'Edward Saïd). J'emploie donc le terme pour désigner l'Amérique du Nord et l'Europe de l'Ouest, et j'utilise les guillemets pour souligner le caractère hautement problématique de certaines de ses connotations.

y a dans la colère « une culture interdite qui est repoussée sous le prétexte de son rapport avec la nature, de son in-civilité, de sa résistance à la “civis” ou à la “polis”, au politique tel que nous le connaissons » : on la craint depuis si longtemps qu’on l’a reléguée aux oubliettes de l’histoire et de la philosophie (Mavrikakis 2015). Pour les femmes, l’expression de la colère revêt un caractère honteux : se mettre en colère équivaldrait à être déviante, « folle » ou monstrueuse.

Encore aujourd’hui, cinquante ans après l’émergence de la deuxième vague féministe, le droit des femmes à la colère est questionné. Au cours des derniers mois, notamment dans la foulée du mouvement #MoiAussi⁴, de nombreuses commentatrices ont insisté sur les difficultés des femmes d’aujourd’hui à exprimer sainement et ouvertement leur colère⁵ – surtout lorsqu’elles appartiennent à différents groupes minorisés : « Owning anger is a dangerous thing if you’re a fat black girl like me. Angry black women get dismissed all the time. We are told we are irrational, crazy, out of touch, entitled, disruptive and not team players. The story goes that Angry Black Women scare babies, old people and grown men. This is absurd » (Cooper). Comme une épée de Damoclès, l’accusation de folie semble planer au-dessus de toute crise de colère : au Québec, les collaboratrices à l’ouvrage collectif *Libérer la colère* (2018) ont à leur tour témoigné de leur crainte d’être traitées « d’hystérique, de criss de folle » (McQuade, 110) lorsqu’elles se fâchent. Malgré les tentatives des féminismes de s’en réapproprier l’affirmation, la colère des femmes (même celle des plus privilégiées) suscite le malaise et trouve encore difficilement sa légitimité : elle serait toujours hors limite, hors raison, *excessive*.

C’est du désir de comprendre comment la littérature représente cette émotion taboue et honteuse, et explore les stéréotypes liés à son expression, qu’est née la présente étude. En étudiant *Fleurs de crachat* de Catherine Mavrikakis (2005), *Les Laidés Otages* de Josée Yvon (1990), *Les Enfants du Sabbat* d’Anne Hébert (1975), *Désespoir de vieille fille* de

⁴ Le mouvement #MoiAussi, créé en 2006 par Tarana Burke, a été popularisé en octobre 2017 en réaction aux accusations de harcèlement et de viol portées contre le producteur hollywoodien Harvey Weinstein.

⁵ Pas surprenant qu’elle soit devenue le talon d’Achille des militantes : dans certains discours dominants, être une « féministe enragée » relève de la tautologie, si bien que toute revendication devrait idéalement être énoncée calmement, modestement, sans faire trop de bruit.

Thérèse Tardif (1943) et *La Chair décevante* de Jovette Bernier (1931), j'entends me pencher sur sa mise en fiction dans la prose narrative des femmes au Québec : comment les autrices représentent-elles la colère dans leurs écrits ? Comment la littérature pense-t-elle les débordements, la démesure, l'irruption du théâtral que suppose toute manifestation de colère ? Comment reconnaît-on la colère dans une œuvre littéraire ? Quelles sont ses sources et ses cibles ? À quelles formes et figures textuelles est-elle liée ? Peut-elle constituer un mode de discours fécond ? Comment les changements sociaux du 20^e siècle ont-ils affecté sa représentation ? Autant de questions qui traverseront les prochaines pages.

Dans une conférence prononcée en 2010, Catherine Mavrikakis s'intéresse à l'expression « manifeste » de la colère dans plusieurs œuvres littéraires contemporaines – celles de Christine Angot, Cherrie Moraga et Sarah Kane, entre autres exemples (Mavrikakis 2010). Il y aurait selon elle une nouvelle manière pour les autrices d'inscrire la colère dans leurs œuvres et de penser le rapport de celle-ci au politique. Déplaçant légèrement le point de vue, je me suis demandé au début de mon parcours doctoral pourquoi *autant* d'œuvres contemporaines représentaient explicitement cette émotion. Bien sûr, une réponse s'est imposée d'emblée : parce que l'oppression existe encore. Le sexisme, le racisme, l'homophobie (et la liste pourrait s'allonger) sont non seulement en vie mais bien tenaces. Exprimer de la colère, c'est chercher à se reconstruire après avoir été blessée ou offensée, demander qu'on répare le tort qui nous a été causé, affirmer ses droits, réclamer justice, regagner ce qui a été perdu. C'est, en somme, chercher du pouvoir. Si l'injustice n'est pas réparée, la colère persiste à s'exprimer...

Malgré cette explication, historiciser les représentations de la colère pour mieux comprendre les œuvres du présent m'est apparu important : qu'ont à nous dire les œuvres du passé ? Les textes étudiés ici appartiennent donc à différents moments-clés de l'histoire littéraire des femmes au Québec (les années 1930 et 1940 et la naissance d'une première génération de romancières ; les années 1970 et l'émergence d'une deuxième vague féministe ; les années 1990 et la consécration institutionnelle des études féministes ; les années 2000 et le développement à la fois de nouvelles textualités et de nouvelles formes de militance féministe). En analysant dans mon mémoire de maîtrise les représentations de la colère chez trois romancières africaines-américaines (Gibeau 2014a), j'ai été attirée par la question

fondamentale de la filiation : les autrices afro-féministes revendiquent le partage d'imaginaires communs avec des créatrices pionnières – dont certaines sont aujourd'hui oubliées. Dans le but de poursuivre cette réflexion (tout en l'appliquant à un corpus entièrement différent, où la question centrale du racisme disparaît), je souhaite créer une constellation de créatrices *de* la colère et dresser des parentés intellectuelles entre des générations d'autrices que rien ne lie de prime abord. La préposition *de* la colère (plutôt qu'*en* colère) doit être soulignée : la colère des écrivaines ne sera pas au centre de mon propos, pas plus que celle des lectrices. Les prochaines pages seront consacrées à ce que disent les textes, indépendamment de la trajectoire de leur autrice ou de ce qu'ils peuvent susciter comme réaction chez qui les lit. Autrement dit, il ne s'agit pas de réfléchir à la place de la colère dans la démarche d'écriture ou dans la réception, mais d'explorer les liens entre colère et textualité.

HYPOTHÈSE ET CORPUS

Prolongeant dans le domaine littéraire la pensée du philosophe Peter Sloterdijk, selon qui la colère est l'un des grands moteurs de la civilisation « occidentale » (je reviendrai sur ses travaux au chapitre 1), j'ai pour objectif de montrer que la colère joue dans les œuvres étudiées le rôle de moteur textuel : elle irradie dans le tissu narratif en produisant du discours. L'écriture est alors enflammée, débordante, et le texte, guidé par une importante agressivité discursive. Dans *Fleurs de crachat*, *Les Laidés Otages*, *Les Enfants du Sabbat*, *Désespoir de vieille fille* et *La Chair décevante*, la colère immense des protagonistes se répercute sur la forme textuelle ; ce sont à la fois la fluidité des phrases, la construction des paragraphes et le déroulement logique de l'intrigue qui sont touchés. Pas question d'étudier des œuvres où il faut lire entre les lignes pour trouver de la colère, où l'émotion est suggérée ou exprimée de manière oblique. Il y a dans la colère « une part de trop fort, de trop existant, d'impossible à camoufler complètement » (Grenier, 60). Je cherche donc au contraire l'exagération, l'exubérance, le *plus*, le *trop*, l'excès sous toutes ses formes. Il s'agit d'étudier l'irruption d'une force discursive franchissant les limites de l'acceptable et plaçant le discours sur un fil tendu entre prise et perte de contrôle. Dans le chaos et le débordement, les œuvres trouvent leur forme singulière.

Je pose également que la colère, en plus d'être un moteur textuel, tient lieu dans la fiction des femmes au Québec de paradigme. Elle constitue une impulsion touchant l'ensemble du corpus : autour d'elle s'organise un « réseau sériel » (Vaillancourt, 391) de figures et de procédés qu'il est possible de rapprocher malgré la distance temporelle. La mise en fiction de la colère permet aux autrices d'inventer, de légitimer et surtout de recycler des formes littéraires précises. Malgré d'évidentes transformations au fil du temps, il existe des recoupements limpides entre des romans publiés à différentes époques ; sans jamais gommer ces transformations, je considère la colère comme un héritage de premier plan qui marque la fiction des femmes au Québec depuis les débuts du 20^e siècle.

Pour l'helléniste Nicole Loraux, qui a consacré de nombreux travaux à la tragédie antique, c'est dans la répétition du deuil qu'émerge la colère des femmes (Loraux 1999, 38) : à force de se « nourrir d'elle-même », la douleur du deuil se métamorphose en force d'agression et en désir de vengeance. Cette affirmation est au coeur de ma réflexion : dans chacune des œuvres à l'étude, une blessure intime force l'explosion de la colère. La colère trouve son origine dans une sexualité douloureuse, contrainte ou traumatique (abus, transgression, pratiques non normatives) et n'est jamais interrompue ou dépassée. Par différentes stratégies narratives, son expression est constamment réactivée et maintenue à vif : elle emprisonne le texte jusqu'à acquérir une dimension *performative*. Différents codes génériques et textuels permettent d'en appréhender la récurrence dans les œuvres du corpus. Tout au long de l'analyse, je suivrai donc les points de convergence suivants :

- Dans chaque œuvre, la protagoniste, que personne « ne parvient à domestiquer » (Delvaux 2014, 30), est assimilable, de manière directe ou plus allusive, à une figure archétypale de l'imaginaire féministe : guérillère, « folle »/sorcière ou gorgone. En 1975, dans *La Jeune Née*, Catherine Clément et Hélène Cixous réfléchissaient déjà au rôle à la fois contestataire et conservateur de la sorcière et de l'hystérique. Femmes menaçantes, dangereuses pour l'ordre établi, mais que leur révolte finit inévitablement par consumer : « On dirait que, d'avoir touché aux racines d'une certaine structure symbolique, ces femmes sont si fort menacées qu'elles doivent disparaître » (Clément et Cixous, 14). Dans la même veine, Lori Saint-Martin montre que la sorcière, protéiforme, incarne « cinq types de femmes perçues comme exemplaires dans le

combat féministe : la victime, l'hystérique, la femme témoin du passé, la femme active et créatrice, la révoltée » (Saint-Martin 1997, 167). Suivant ces travaux de première importance pour ma réflexion, j'estime que la colère s'inscrit dans les œuvres étudiées par le recours à des figures féminines extrêmes, prêtes à l'autodestruction, qui persistent envers et contre tout à vociférer.

- Reviennent d'une époque à l'autre des procédés textuels (répétitions, accumulations, contradictions) qui miment l'insurrection et font déborder le discours. Évidemment, ces procédés ne sont pas exclusifs à l'écriture de la colère : on peut répéter pour dire la honte ou le désir, par exemple. Cependant, leur fréquence mérite d'être soulignée. Le discours de la colère est un discours hyperbolique, surchargé : les œuvres étudiées ont en commun d'être alourdies par les répétitions et la profusion d'éléments textuels parfois disparates. Certains textes possèdent même un caractère cryptique : c'est le cas de *Fleurs de crachat*, des *Laidies Otages* et de *Désespoir de vieille fille*.
- L'écriture de la colère passe aussi par l'intégration des codes de la tragédie et du mélodrame à l'intérieur de la forme narrative. La colère fait spectacle : les gestes sont amplifiés, les mots s'enchaînent plus rapidement, la voix s'élève. Les autrices ont donc recours à des formes où l'exacerbation des sentiments est primordiale. Pour Danielle Allen, dont je convoquerai les travaux aux chapitres 1 et 3, la tragédie antique est consacrée dans une large mesure à la figure de la femme en colère (Allen, 84). Il s'agira donc de comprendre comment les liens entre théâtre et roman permettent de créer de nouveaux réseaux de sens où la colère joue un rôle prépondérant.

Aux cinq romans et récits étudiés s'ajoute un sixième titre, *Angéline de Montbrun*, qui, sans faire l'objet d'un chapitre, sera évoqué tout au long du parcours de lecture et lui imprimera sa cohérence. Les limites de l'exercice m'ont évidemment obligée à faire des choix difficiles et à laisser de côté certaines écrivaines dont les œuvres s'inscrivent sous le signe de la colère (pensons par exemple à Marie-Claire Blais, France Théoret, Louky Bersianik, Nicole Brossard ou Suzanne Jacob). De la même façon, le corpus principal est exclusivement composé d'œuvres d'autrices blanches issues de milieux relativement aisés⁶. Les personnages

⁶ Bien qu'elle ait consacré son œuvre aux femmes de la rue et qu'elle ait elle-même adopté un mode de vie très modeste, Josée Yvon venait d'une famille bourgeoise, a fait des études de deuxième cycle en Allemagne et a pendant plusieurs années enseigné la littérature au niveau collégial.

qu'elles mettent en scène appartiennent à différentes classes sociales⁷, mais toutes, sauf les internées des *Laidies Otages*, sont hétérosexuelles. Je suis donc consciente de me consacrer à un corpus privilégié, pour ne pas dire dominant. Que les œuvres « incontournables » soient écrites par des femmes blanches en dit déjà long sur les enjeux de pouvoir dans l'expression de la colère : ce sont encore les plus privilégiées qui s'arrogent le plus le droit à la colère et crient le plus fort. Cependant, afin d'élargir la réflexion, gravitent autour du corpus principal un « corpus satellite » et des micro-analyses : en plus de proposer cinq lectures de fond, je suis à même de dégager des constantes et des lignes de force enrichissant mon propos. Ainsi, plusieurs écrivaines qui auraient autrement été exclues de cette étude y trouvent leur place et, partant, prouvent que la question de la colère dépasse largement le corpus principal.

Cinq œuvres, cinq romans ou récits. Dans « De la colère dans la littérature contemporaine des femmes », Catherine Mavrikakis affirme que « les manifestations littéraires de la colère [...] font appel à une théâtralité de la représentation où les frontières du livre et du texte se voient en quelque sorte débordées par une esthétique de l'excès » (Mavrikakis 2010). Je considère que l'étude de la prose narrative est toute désignée pour saisir les jeux, passages et transferts entre les genres littéraires : à travers la mise en fiction de la colère, le théâtre (et plus particulièrement la tragédie et le mélodrame) agit, selon les termes de Mikhaïl Bakhtine, comme genre intercalaire⁸. On le voit par le recours au soliloque, la présence de séquences narratives s'apparentant à des didascalies, la structure en tableaux ou en scènes, la récurrence de gestuelles exagérées ou l'intertextualité avec certaines tragédies classiques. Dans un autre ordre d'idées, la forme éclatée des *Laidies Otages* et de *Désespoir de vieille fille* rappelle

⁷ D'un côté, les protagonistes de *Fleurs de crachat* et de *La Chair décevante* appartiennent aux classes supérieures : Flore Forget est chirurgienne et Didi Lantagne mène une vie bourgeoise (elle a notamment une domestique). De l'autre, *Les Laidies Otages* et *Les Enfants du Sabbat* mettent en scène des personnages qui se situent tout en bas de la hiérarchie sociale : les internées d'Yvon sont toutes issues de classes marginalisées et le sabbat des sorcières représenté par Hébert répond à une importante précarité attribuable à la crise économique des années 1930. Entre les deux, le statut social de la narratrice de *Désespoir de vieille fille* est indéterminé.

⁸ Le genre intercalaire désigne l'intégration de discours pluriels dans le texte romanesque. Tous les genres, du théâtre à la poésie en passant par le journal intime, peuvent être intégrés au texte romanesque et peuvent « y introdui[re] leurs langages propres, stratifiant donc son unité linguistique, et approfondissant de façon nouvelle la diversité de ses langages » (Bakhtine, 141).

aussi à certains moments la poésie⁹. Il y a donc une réflexion à mener sur l'*excès* du romanesque : « Le roman permet le développement de formes extrêmes sans pour autant remettre en cause l'existence du genre romanesque, mais en exhibant sa liberté et ses ultimes possibilités » (Samoyault, 8). Au fil des pages reviendra la question suivante : comment la colère fait-elle éclater les frontières génériques ?

Ma lecture s'effectuera à rebours : l'analyse des œuvres contemporaines précédera celle des œuvres fondatrices (je préciserai cette démarche un peu plus loin). La construction d'un tel corpus peut surprendre. Pourtant, aborder les premières années du 21^e siècle, puis traverser le 20^e siècle en sens inverse, me semble la meilleure façon de proposer une réflexion de fond sur l'héritage et la filiation en littérature des femmes. Il y a quelques années, dans le magazine français *Libération*, Paul B. Preciado appelait à « refaire du sens » avec l'histoire des féminismes et dénonçait le manque de culture historique des jeunes militantes : « Comme c'est le cas dans presque toutes les pratiques d'opposition politique et de résistance minoritaire, le féminisme souffre d'une méconnaissance chronique de sa propre généalogie. Il ignore ses langages, oublie ses sources, efface ses voix, perd ses textes et ne possède pas la clé de ses propres archives » (Preciado 2014). Ce constat s'applique aussi à la littérature : la recherche universitaire engage souvent à devenir spécialiste d'une période (une décennie ou une génération) plutôt qu'à saisir des phénomènes sur la longue durée. Or, les œuvres signées par des femmes ont déjà suffisamment de difficulté à trouver une véritable légitimité dans l'espace public (la situation a évolué de manière fulgurante au cours des dernières années, mais un léger coup d'œil aux prix littéraires ou aux cahiers littéraires des grands journaux suffit à montrer une disparité entre hommes et femmes – et entre femmes blanches et femmes racisées¹⁰) pour que les chercheuses construisent un récit cohérent où elles peuvent au moins

⁹ Au milieu des années 1980, Josée Yvon, reconnue comme poétesse, se tourne graduellement vers l'écriture romanesque. Ses dernières œuvres, *Les Laidés Otages* et *La Cobaye*, proposent une forme hybride, mais sont portées par une progression narrative absente des premiers livres. Je reviendrai sur ces questions au chapitre 3.

¹⁰ Dans le cadre de recherches sur la place des femmes dans les cahiers culturels des grands quotidiens, Lori Saint-Martin a par exemple montré en 2016 que 68% des comptes rendus d'œuvres littéraires dans *Le Devoir* concernaient des œuvres écrites par des hommes, et que 87% des unes du cahier Livres étaient consacrées à des auteurs masculins. Nicolas Longtin-Martel a quant à lui étudié la répartition des prix littéraires francophones du Québec depuis 2015 et constaté que les femmes avaient remporté 37,5% des prix, avec une représentation accrue dans certaines catégories traditionnellement « féminines », comme les prix jeunesse. Voir Saint-Martin 2016 et Longtin-Martel.

être mises en parallèle entre elles. En attendant d'intégrer véritablement l'histoire littéraire dite « générale », reste la tâche, non moins importante, de « favoriser les systèmes de parentés, les familles d'esprit, les rapprochements incongrus » (Collin, 103). Aux légitimités incertaines, opposons les généalogies et les transmissions foisonnantes.

Selon la formule de Françoise Collin, la filiation est « un art de tenir le fil et de casser le fil » (Collin, 96). En balayant du revers de la main les discours pessimistes selon lesquels les jeunes femmes ne seraient plus aussi féministes que leurs aînées et rejetteraient l'héritage militant des années 1970, Collin affirme que ce n'est pas aux plus vieilles de choisir ce qui fera l'objet d'un legs aux plus jeunes ; à la génération héritière de choisir, de trier, de s'approprier « ce qui dans cet héritage [l']intéresse » (Collin, 95). Je propose donc une lecture à rebours de manière à montrer tout ce qui, dans l'expression de la colère, revient et fait sens d'une époque à l'autre. Bien sûr, impossible – et inutile – de gommer les différences entre les époques : la littérature des femmes s'est transformée entre le début du 20^e siècle et les premières années du 21^e. Il ne s'agit pas de placer tous les textes dans une catégorie homogène et de tenter à tout prix de tisser des liens : les autrices n'écrivent pas toutes de la même façon et le corpus n'a rien d'un « ensemble immuable » (Cellard et Lapointe, 9). Mais au-delà des bouleversements traversés, notamment à la faveur de la révolution féministe des années 1970, qu'est-ce qui perdure ? Quels sont les motifs, les thèmes récurrents ? Suivant l'image des poupées gigognes, je souhaite examiner les échos et les lignes de force : il s'agit de construire « non pas rétrospectivement mais prospectivement [un récit] qui bouleverse la différence des sexes » (Collin, 108). Ma thèse n'est donc pas une thèse d'histoire littéraire : je lis les œuvres à partir d'une perspective contemporaine, parfois volontairement anachronique.

Dans *La Saga des poules mouillées* (1989), Jovette Marchessault imagine la rencontre entre Laure Conan, Anne Hébert, Gabrielle Roy et Germaine Guèvremont. À Conan, Guèvremont lance : « Tu me donnes une transfusion de vie » (Marchessault, 48). Comment les œuvres du passé font-elles vivre celles du présent, et comment les œuvres du présent réinventent-elles celles du passé ? Dans le jeu entre les époques, la lecture à rebours me semble la plus intéressante pour rendre justice aux œuvres plus anciennes du corpus : elle évite une forme de hiérarchisation qui les condamne à être moins stimulantes, moins radicales ou moins « extrêmes » (Savoie 2014, 11). À la parution des *Enfants du Sabbat*, une critique anonyme

avancée que le roman donne une idée « de ce qu'aurait pu écrire Laure Conan [...] si elle avait été plus folle » (citée dans *ES*, 81). Voilà qui fait sourire (bien que le terme « folle » dévalorise le travail d'Anne Hébert), mais relève aussi de l'évidence : en 1975, en pleine révolution féministe, dix ans après la laïcisation et la modernisation rapides de la société québécoise, on peut bien sûr s'attendre à ce qu'Anne Hébert soit en mesure de tenir des propos inconcevables à la fin du 19^e siècle. Pourtant, dans un contexte entièrement différent, Laure Conan a elle aussi repoussé plusieurs limites : si elle n'a pas imaginé la chute terrifiante d'un couvent, elle a fait preuve d'une audace hors du commun face aux conventions littéraires de son époque. La forme tripartite d'*Angéline de Montbrun*, inédite à la fin du 19^e siècle canadien-français, et la disparition subite des personnages secondaires, suggèrent elles aussi une volonté de déjouer les attentes de la critique et de proposer des textualités nouvelles. Ainsi, en renversant la perspective, en partant du plus récent pour aller vers le plus ancien, je montre que les œuvres du passé font bien davantage que « préparer le terrain » : elles sont elles-mêmes excessives et subversives. En reprenant les mots de Marchessault, j'affirme qu'elles donnent une « transfusion de vie » à celles du présent et permettent la réinvention de la colère au fil du temps.

PENSER LES ÉMOTIONS

J'adopte une posture résolument féministe. Que ce soit pour situer le contexte d'émergence des œuvres à l'étude et avoir accès à de riches interprétations (Patricia Smart, Lori Saint-Martin, Isabelle Boisclair, Lucie Joubert, Chantal Savoie, Paula Ruth Gilbert, Maïr Verthuy, Janet Paterson, Christl Verduyn, Martine Delvaux, etc.), pour analyser l'inscription de figures archétypales dans la fiction (Catherine Clément et Hélène Cixous, Luce Irigaray, Madeleine Ouellette-Michalska, etc.) ou pour comprendre comment la colère marque le langage par différents procédés textuels (Suzanne Lamy, Judith Butler, Anne Vincent-Buffault, etc.), je fais appel à une multitude d'écrits féministes, sans me limiter à un courant de pensée. L'étude d'un corpus diachronique permet en filigrane de rappeler les grands jalons de l'évolution de la critique au féminin au Québec : je suis redevable à de nombreuses chercheuses dont la réflexion a profondément influencé la mienne. Les travaux de Lori Saint-Martin sur la folie et la sorcellerie (notamment « À la recherche d'une langue maternelle

perdue » et « Figures de la sorcière dans l'écriture des femmes au Québec », essais regroupés dans *Contre-voix*), qui lient la littérature québécoise à un vaste champ théorique développé par la critique féministe depuis les années 1970, me seront tout particulièrement utiles.

Du reste, me pencher sur la représentation de la colère, c'est faire la lecture d'une émotion complexe, une construction « that is more discursive and ideological than psychological » (Carpenter, 7). Je puiserai donc à même un éventail théorique multidisciplinaire afin de mieux comprendre quels sont les enjeux de pouvoir liés à son expression. Seront convoqués des écrits généraux (philosophie, médecine, politique) sur la colère en « Occident » (Sénèque, Peter Sloterdijk, Malcolm X, Carol Tavris, David Le Breton, James Averill, etc.) mais aussi et surtout des théories féministes sur la colère des femmes (Hélène Pedneault, Cari Carpenter, Sara Ahmed, bell hooks, Audre Lorde, Andrea Juno et V. Vale, etc.). Les travaux de Nicole Loraux et de Catherine Mavrikakis me seront de première importance. Dans *Les mères en deuil* [1990]), Nicole Loraux explore le rapport conflictuel et archaïque des femmes à la colère et à l'excès, de même que le caractère *infini* de la colère féminine. Mavrikakis, quant à elle, s'est récemment attachée à comprendre comment la colère donne leur forme à certaines œuvres littéraires. Je mettrai leurs réflexions à contribution tout au long de ma recherche : elles joueront le rôle de pilier théorique, notamment en ce qui a trait à l'intégration du théâtral dans le narratif et à la convocation de figures archétypales et mythologiques dans la démarche de création des autrices. Mais d'abord : qu'est-ce qu'une émotion ?

Les émotions troublent, dérangent, *déplacent* : l'étymologie du mot suggère déjà un mouvement hors de soi, une traversée, un refus de la stabilité – qu'elle soit intime ou politique (Vigarello, 220). Au Moyen-Âge, *émouvoir* désignait le fait d'entamer une révolte populaire. L'insurrection et l'agitation sociale prévalaient alors sur le bouleversement intérieur : c'est graduellement, vers la fin du 15^e siècle, que le terme est devenu synonyme de désordre physique intime, suscitant au pire la méfiance, au mieux le désintérêt (Hochner). Mais comme un retour à ce sens premier, la philosophie « occidentale » des émotions qui s'est développée au 20^e siècle a permis de donner un nouveau souffle à l'étude des émotions : « l'émotion, de défaut – manque ou désordre – acquiert le statut d'une *expérience agie, active, voire compréhensive* » (Didi-Huberman 2016, 32, l'auteur souligne). Le foisonnement de travaux qui animent les sciences humaines et sociales depuis les années 1980, et tout

particulièrement depuis les dix dernières années, témoigne de ce changement de paradigme : les émotions sont désormais considérées comme des constructions sociales traversées par différents rapports de pouvoir¹¹, d'où la nécessité de les « désobjectiver » (Lordon). Que ce soit en anthropologie, en histoire, en économie ou en études littéraires, plusieurs chercheurs et chercheuses soutiennent qu'elles constituent une « part essentielle des logiques culturelles et sociales » (Boquet et Nagy, 9) et qu'elles doivent participer à l'élaboration des savoirs (Jaggar). On s'intéresse par exemple aux manières dont elles ébranlent les institutions politiques : elles influencent directement la pratique du pouvoir, mais aussi les manières de le contester. Le concept est qualifié par certains analystes d'invention historique¹² : « Ni universelles ni intemporelles, les émotions valent ce que les hommes et les femmes de chaque époque, de chaque société, de chaque groupe en font ; comment ils pensent la nébuleuse affective, les mystères du ressenti, quel rôle ils leur accordent » (Boquet et Nagy, 16).

Bien sûr, les émotions ne relèvent pas uniquement du social : le corps émotif est *aussi* soumis à des bouleversements intuitifs qu'il ne parvient pas à contrôler totalement. La neurobiologie nous enseigne que les émotions dépendent des « dispositifs biorégulateurs dont nous sommes équipés pour survivre » (Damasio, 61) : elles sont en partie issues de processus innés et héréditaires. Selon le neurologue portugais Antonio Damasio, l'être humain peut difficilement empêcher l'expression d'une émotion :

Certains d'entre nous, moyennant l'influence culturelle appropriée, finissent par être assez doués pour cela, mais pour l'essentiel, ce que nous accomplissons, c'est la capacité de dissimuler certaines des manifestations extérieures de l'émotion, sans jamais être capables de faire barrage aux changements automatiques qui se produisent dans les viscères et dans le milieu interne (Damasio, 57).

Cependant, les émotions ne sont pas des réponses corporelles entièrement involontaires et passives. Damasio le reconnaît lui-même : elles s'intègrent à des systèmes idéologiques complexes et permettent aux êtres humains d'interagir avec leur environnement ; elles font

¹¹ De manière plus générale, les théories de l'affect (*affect studies*) observent toutes les manières dont le corps interagit avec ce qui l'entoure. Selon Melissa Gregg et Gregory Seigworth, l'affect surgit d'un entre-deux : il permet la rencontre entre le corps et son environnement (Gregg et Seigworth, 2). Interface malléable, le corps se modifie continuellement au contact de multiples stimuli et impressions. Les chercheurs affirment que toutes les formes de *ressenti* corporel méritent l'attention.

¹² Voir entre autres Lutz, Harré et Jaggar.

d'eux des sujets *agissants*. Dans *Unnatural Emotions*, Catherine Lutz remet en question le présupposé ancien selon lequel les émotions constitueraient une série de forces primitives, « préculturelles » et incontrôlables empêchant toute maîtrise de soi. Selon elle, il est difficile de prétendre que les émotions *happent* les êtres et les condamnent entièrement à la passivité : après tout, combien de manuels de psychologie enseignent à « apprivoiser » ou à « contrôler » sa colère ? Même son de cloche chez Alison Jaggar, pour qui les émotions permettent de transformer le monde : « Emotions prompt us to act appropriately, to approach some people and situations and to avoid others, to caress or cuddle, fight or flee » (Jaggar, 161). Forme de « liant social » (Ahmed 2004), les émotions confirment l'appartenance d'un individu à une communauté : elles doivent être reconnues par l'ensemble d'un groupe pour être comprises et effectives. Il faut un témoin ou un public qui *voit* et *entend* l'émotion pour que celle-ci existe véritablement (Fæssel, 51). Une émotion n'existe pas en soi : ce qui existe, ce sont les mots et les gestes – les représentations, en somme – qui permettent de la communiquer. Ces mots et gestes (des larmes, des rires, des cris, des poings levés) sont modelés sur des contextes culturels déterminés et résultent de processus d'apprentissage complexes : « [L'émotion] s'inscrit dans un tissu de significations et d'attitudes qui imprègnent simultanément les manières de la dire et de la mettre physiquement en jeu » (Le Breton 2004, 140). Autrement dit, les émotions constituent une forme de langage que chaque personne apprend pour s'inscrire au sein d'une « partition sociale » (Le Breton 2004, 159). Suivant ces remarques, je chercherai à voir de quelles manières la mise en fiction d'une émotion comme la colère transforme le social. C'est à « l'émotion comme ouverture » (Didi-Huberman 2016, 32¹³), comme *mise en mouvement*, que je me consacrerai au cours des prochaines pages. Qu'est-ce qui se transforme, se métamorphose quand une émotion s'empare d'un texte littéraire ?

Force est d'admettre que la colère est difficile à appréhender. Un essai de définition n'est possible qu'en admettant le risque de l'anachronisme et de l'ethnocentrisme : le terme subit d'importantes fluctuations sémantiques selon les époques et les contextes culturels. Il ne faut pas se demander *ce qu'est la colère* mais plutôt comprendre ce que signifie (et ce qu'a

¹³ Didi-Huberman reprend ici la pensée de Maurice Merleau-Ponty.

signifié) le mot « colère » dans un lieu précis, à une époque précise (Harré, 5). Du reste, désignant une multitude d'états semblables et s'apparentant à plusieurs « termes voisins », la colère constitue une émotion « générique » (Martin, 9) : on l'associe souvent à l'irritation, à l'indignation, à la rage ou à la fureur sans opérer de gradation entre les termes, ce qui n'est pas sans amplifier les difficultés définitionnelles. Ainsi, un rapide coup d'œil au dictionnaire *Robert* nous apprend que l'indignation constitue « un sentiment de colère que soulève une action qui heurte la conscience morale », la rage, « un mouvement de colère extrêmement violent », la fureur, une « colère folle, sans mesure ». Tout au long de cette thèse, j'étudierai la colère en tant qu'*émotion-matrice* engendrant une série d'affects concurrents d'intensité variable ; j'utiliserai le terme dans son acception la plus large.

Dans l'ouvrage *Éclats*, Éric Gagnon identifie quatre types de représentations intellectuelles, esthétiques et littéraires de la colère traversant l'imaginaire « occidental » : « la colère se présentera d'abord comme le privilège des princes, puis comme une maladie, de l'âme et du corps, comme un péché, enfin comme un geste politique » (Éric Gagnon, 14). Notion vaste, voire insaisissable, dont on a autant vanté les vertus que rejeté les excès, la colère ne se pense pas de manière univoque : c'est souvent à partir de ses tensions et contradictions que les observateurs ont tenté de la définir. Ceux-ci s'entendent généralement pour parler d'une *réaction à une attaque ou à une injustice* et d'une *volonté d'affirmation*, mais se questionnent sans relâche sur ses effets, ses fonctions et son utilité : doit-on l'exprimer sans retenue ou la refouler ? À partir de quand la retenue fait-elle défaut au point de devenir démesure ? La colère exprimée collectivement est-elle plus acceptable que celle formulée de manière individuelle ? La colère est perte ou prise de contrôle, elle freine ou fait avancer. Fascinante, elle peut ronger la personne qui la ressent autant qu'elle peut la faire agir. Entre passion destructrice et moteur d'action politique, elle règle les conduites individuelles et modèle le vivre-ensemble. Dans *Violence, Silence, and Anger*, Deirdre Lashgari insiste sur son caractère profondément ambivalent, c'est-à-dire à la fois constructif et destructeur :

Anger is a form of energy that can be constructive or destructive depending on context. Aimed at the perpetrator of violence rather than at the violent act, it merely replicates the problem. As a counterforce to the wrong itself, anger is capable of transforming the opponent into a potential ally (Lashgari, 9).

On constatera au cours des prochaines pages, à la suite de Lashgari, que les nuances qui traversent son expression sont tributaires de plusieurs facteurs : le contexte d'énonciation, le degré d'intensité, le choix de la cible, etc. Surtout, l'idée d'une reproduction de la colère par le mauvais choix de cible sera interrogée : je réfléchirai à la tendance des autrices à représenter des personnages dont la colère ne s'éteint jamais – et qui combattent le feu par le feu. La colère des femmes doit-elle être toujours constructive ?

COLÈRE ET LITTÉRATURE : UN ÉTAT DE LA RECHERCHE

Depuis quelques années, le rayonnement des *affect studies* a permis la multiplication d'études sur la colère en littérature. Ces travaux, consacrés à des époques et des corpus variés, cherchent de manière générale à montrer que les émotions ne relèvent pas seulement du biologique et de l'individuel : elles constituent plutôt des constructions sociales bouleversant notre rapport au politique. « Colère » étant le premier mot de l'*Illiade*, plusieurs ouvrages, dont ceux de Patrick Coleman, Susanna Braund et Glenn Most, Leonard Muellner et Thomas Walsh, s'intéressent par exemple à la *meñis* dans les textes antiques. Dans *Anger, Romanticism, Revolution*, Andrew Stauffer étudie l'impact de la Révolution française sur la littérature britannique et voit dans la colère un legs ayant permis l'émergence du romantisme anglais. En s'appuyant sur les écrits de plusieurs penseurs de la colère, d'Homère et Sénèque à Roland Barthes, Martine Boyer-Weinmann propose « d'envisager la littérature comme une anthropologie émotive des conduites humaines et de leur ambivalence » (Boyer-Weinmann 2013, 86). Sue J. Kim, quant à elle, explore les dynamiques de la colère dans une perspective interrassiale : comment les études postcoloniales appréhendent-elles cette émotion dangereuse dans différentes productions littéraires et médiatiques états-uniennes ?

Cependant, peu de ces travaux intègrent la question du genre et s'intéressent à des œuvres écrites par des femmes. Les quelques monographies et thèses recensées, en anglais (Lavine, Kennedy, Lashgari, Gallagher), se penchent pour la plupart sur des œuvres du passé et tentent de comprendre comment, du 17^e au 19^e siècle, les autrices ont utilisé la colère comme arme rhétorique pour résister à la violence du patriarcat et du racisme systémique. Un ouvrage comme *The Artistry of Anger*, de Linda Grasso, s'intéresse par exemple à la littérature états-unienne dans les années 1830-1860 et montre que la colère peut constituer un outil politique

et un mode d'analyse unique, tant chez des écrivaines blanches que chez des écrivaines noires. Les représentations de la colère sont placées sous un double jour : d'un côté, la colère des femmes est interdite ; de l'autre, utiliser l'écriture pour l'exprimer constitue en soi une forme de transgression. Ces analyses sont avant tout thématiques et consacrent de longs passages à la trajectoire des autrices étudiées, mais font en général l'impasse sur les mécanismes formels permettant la mise en fiction de l'émotion. *Seeing Red*, étude de Cari Carpenter consacrée à la littérature autochtone du 19^e siècle, est plus près de la réflexion que j'entends mener. Carpenter interroge les manières dont la colère est représentée dans les textes ; elle cherche les indices textuels de colère dans les œuvres de son corpus, notamment en abordant la question de la performance d'une émotion en contexte minorisé : « how feeling is crucial to playing Indian and female » (Carpenter, 10). Cependant, afin de démonter les accusations d'hystérie à l'endroit des autrices (souvent traitées de « sauvagesses » par leurs détracteurs racistes), Carpenter s'emploie à montrer que la colère imprégnant les textes de son corpus se manifeste toujours de manière justifiée, jamais excessive. C'est là une différence majeure avec mon travail : je suis à la recherche d'explosions textuelles de toutes sortes et souhaite comprendre comment l'expression de la colère force la transgression de limites.

Au Québec, plusieurs féministes pionnières ont constaté l'importance de la colère dans le processus d'invention d'un nouveau langage et la construction d'une nouvelle écriture féminine¹⁴. Cependant, les études textuelles à proprement parler sont peu nombreuses. Un ouvrage attire néanmoins l'attention : dans *Violence and the Female Imagination. Women Writers Re-Frame Gender in North American Cultures* (2006), Paula Ruth Gilbert s'intéresse aux manifestations de la violence dans la littérature contemporaine des femmes au Québec. En plus de proposer un panorama théorique très large de la violence des femmes en « Occident », elle se demande pourquoi les écrivaines contemporaines, comme Hélène Rioux, Anne Dandurand ou Josée Yvon, créent désormais des personnages féminins suffisamment « libérés » pour tuer. La colère traverse l'essai en filigrane : comment donne-t-elle l'impulsion à des gestes de violence ?

¹⁴ Les essais *La main tranchante du symbole* (1990) de Louky Bersianik, *Entre raison et déraison* (1987) de France Théoret, *La lettre aérienne* de Nicole Brossard (1985) et *L'échappée des discours de l'Œil* (1984) de Madeleine Ouellette-Michalska, apportent des réflexions indispensables pour qui s'intéresse aux rapports entre femmes, colère et création.

Comme ce sont les stratégies narratives et formelles permettant de mettre la colère en fiction qui m'intéressent avant tout, les travaux de Catherine Mavrikakis, dont la conférence *De la colère dans la littérature contemporaine des femmes* et le petit livre-hommage *Diamanda Galàs, guerrière et gorgone* (lequel forme un diptyque avec *Nan Goldin* de Martine Delvaux) me sont essentiels. Investie dans une singulière démarche de recherche-crédation où le travail de l'écrivaine fait largement écho à celui de l'intellectuelle et professeure, Mavrikakis s'emploie depuis quelques années à forger une poétique de la colère dans la littérature des femmes : la littérature, au contraire du politique, peut-elle accueillir l'expression de cette émotion ? Cependant, Mavrikakis ne propose aucune étude d'œuvre approfondie : je serai donc en mesure d'appliquer certains concepts avancés dans ses travaux aux textes de mon corpus.

STRUCTURE DE LA THÈSE

Le premier chapitre de la thèse est consacré à la présentation notionnelle de mon objet d'étude. Il s'agit d'analyser le concept de colère à l'aune de discours philosophiques, sociologiques, politiques et littéraires. Je fais intervenir un éventail d'horizons théoriques afin d'assurer un dialogue entre les époques et les courants de pensée. Plus qu'une grille à plaquer ensuite sur les œuvres du corpus, le panorama de textes offre un contexte général pour explorer de multiples pistes de lecture.

Les cinq autres chapitres sont consacrés à l'analyse textuelle ; chacun d'eux se penche sur l'une des œuvres à l'étude. Comme mentionné plus haut, le parcours s'effectue de manière chronologiquement inversée. Du reste, la structure à rebours se double de la convocation de figures féminines « ingouvernables¹⁵ » et non domesticables. On trouvera entre les chapitres une présentation critique de la guérillère, de la « folle » et de la sorcière¹⁶, puis de la gorgone : ces intermèdes, qui servent aussi d'introduction aux chapitres concernés, mettent en évidence l'un des plus grands liens de filiation entre les œuvres étudiées. Le deuxième chapitre porte

¹⁵ J'emprunte le terme au groupe de recherche « Femmes ingouvernables », qui a notamment organisé des colloques à l'Université du Québec à Montréal.

¹⁶ Figures souvent très proches dans l'imaginaire féministe. Dans *Contre-voix*, Lori Saint-Martin parle de « sœurs quasi jumelles » (1997, 172).

sur *Fleurs de crachat* et sur la figure de la guérillière. J'observe les tensions entre un imaginaire de la dévastation et une écriture de l'excès : hantée par la mémoire des Première et Seconde Guerres mondiales, la chirurgienne Flore Forget est animée d'un immense désir de destruction dirigé vers ses proches et son environnement immédiat. Ce désir de destruction touche aussi l'écriture : la guérillière lutte contre son propre discours et la colère devient cannibale, dévore le texte lui-même. Les troisième et quatrième chapitres sont consacrés à la double figure de la « folle »/sorcière. Dans *Les Laidies Otages* de Josée Yvon, des femmes marginalisées dans leurs identités et pratiques sexuelles renversent le sordide lieu disciplinaire où elles sont enfermées. La colère se manifeste sous la forme d'une violence excessive ; accumulations, hyperboles et intégration de la tragédie dans la forme narrative permettent de l'inscrire dans le discours. *Les Enfants du Sabbat* est également structuré autour d'une vengeance excessive : Julie, la religieuse-sorcière violée durant son enfance, transforme le trauma de l'inceste en charge explosive contre des cibles symboliques (la pureté, la mise au monde). Son corps puissant, voire omnipotent, envahit – attaque – le texte fragmenté d'Anne Hébert et lui donne sa structure. Les deux derniers chapitres font appel, de manière plus allusive, à la figure de la gorgone. *Désespoir de vieille fille* porte sur le discours contradictoire d'une narratrice anonyme dont le célibat est à la source d'une immense colère ; le *dire confus* constitue la manière toute désignée de mettre la colère en discours, mais en même temps de ne jamais en sortir. Le dernier chapitre, consacré à *La Chair décevante*, étudie la manière dont Jovette Bernier recycle les codes du mélodrame pour inscrire la colère dans son roman : derrière l'in vraisemblance se cache un puissant et inextinguible désir d'insurrection.

CONTRIBUTIONS

Si la colère constitue l'un des lieux de convergence des pensées féministes, sa mise en fiction a encore très peu retenu l'attention. Des chercheuses comme Catherine Mavrikakis ont fait état de sa présence répandue dans la littérature contemporaine, sans toutefois tenter d'historiciser de telles manifestations. Qui plus est, les études publiées portent souvent sur des représentations strictement thématiques ; la forme des romans a été négligée. Les contributions de ma thèse sont donc plurielles : je réfléchis à un paradigme imprégnant la production narrative des femmes au Québec depuis le début du 20^e siècle et propose une

réflexion novatrice sur la filiation féministe. En rapprochant des œuvres au premier abord inconciliables, ma thèse offre une vue d'ensemble de la littérature des femmes au Québec. Certaines des œuvres du corpus ont été souvent analysées (*Les Enfants du Sabbat*), d'autres beaucoup moins (*Les Laidies Otages*, *Désespoir de vieille fille*) ; peu importe l'ampleur de la réception critique, on verra au fil des chapitres que l'importance de la colère est toujours soulevée au passage, sans plus. En plus de faire dialoguer des œuvres a priori éloignées sur le plan formel et thématique – et jamais lues ensemble –, ma thèse aborde une problématique encore peu traitée.

« ET MAINTENANT LA TERRE TREMBLE ». Cette belle formule de Louky Bersianik, tirée de *La Main tranchante du symbole* (1990), donne son titre à la présente étude : la colère représentée dans les œuvres se manifeste sur la longue durée, dans un « maintenant » qui s'éternise. On le verra au fil des pages, les protagonistes (et les textes à leur suite) refusent de laisser mourir leur colère, voire sont prêtes à mourir de colère pour ne pas avoir à se rendre. Et si, comme l'affirme Nicole Loraux dans ses travaux sur la tragédie antique, la colère des femmes était infinie ? Une chose est certaine : peu importe les formes qu'elle prend, la colère mise en fiction dans les œuvres étudiées fait trembler le monde et refuse de rester cachée, tapie. Le « Nous sommes toutes des hystériques » d'Hélène Cixous prend alors des airs d'antiphrase et un hurlement collectif surgit des œuvres : nous ne sommes pas hystériques ; nous sommes en colère. Notre insurrection est non seulement légitime mais permanente. Nos tremblements ne se perdront plus dans les camisoles de force ; *ils changeront le monde*.

CHAPITRE I

LA COLÈRE, MISE EN PLACE THÉORIQUE

Avant d'explorer les manières dont la colère investit un texte littéraire et devient mode de discours, il faut prendre la pleine mesure de la subversion posée par son expression. Ce premier chapitre propose un tour d'horizon conceptuel interdisciplinaire (histoire, philosophie, sociologie, psychologie, etc.). Je répondrai d'abord à une question simple mais vaste : qu'est-ce que la colère ? D'hier à aujourd'hui, en « Occident », comment réfléchit-on cette émotion¹ ? Qu'est-ce qui change, qu'est-ce qui persiste ? Sous forme d'allers-retours entre le passé et le présent, je procéderai à un survol général de la notion. Inutile de préciser qu'une telle synthèse se pense principalement au « masculin blanc » : si elles ont de tout temps été considérées comme émotives et colériques, les femmes ont peu discoursé sur la colère avant les premières mobilisations féministes (et il en va de même pour différents groupes minorisés qui n'ont pu exprimer leur colère librement qu'à l'aune de leurs luttes respectives). J'étudierai ensuite plus spécifiquement les rapports entre femmes, féminisme et colère. Plutôt que de porter mon attention seulement sur le contexte québécois, j'ai opté pour un métissage théorique (bien que spécifiquement « occidental ») : les écrits de théoriciennes québécoises dialogueront avec ceux de théoriciennes françaises, états-unienues, britanniques, etc. J'explorerai les manières dont s'est construite la mémoire culturelle de la colère des femmes et je me pencherai plus particulièrement sur deux associations persistantes : la première entre féminin et colère, la deuxième entre colère et pathologie. J'approfondirai les liens entre critique féministe et colère : comment, depuis l'émergence de la seconde vague

¹ Les limites du présent exercice m'ont amenée à me concentrer sur l'imaginaire « occidental » en raison de l'appartenance culturelle et géographique des œuvres à l'étude ; cette décision, j'en suis consciente, ne va pas sans différentes exclusions. Un bassin de conceptualisations asiatiques ou africaines, par exemple, aurait sans aucun doute enrichi de manière significative le présent tour d'horizon. Pour de tels travaux, voir notamment Lutz et Harré.

féministe, la colère trouve-t-elle de nouvelles façons d'être affirmée et manifestée ? Comment les militantes défont-elles (ou se réapproprient-elles) les vieux stéréotypes issus de cette mémoire ? J'explorerai dans un dernier temps les liens complexes entre la colère et l'écriture des femmes.

1.1 LA COLÈRE : ESSAI DE DÉFINITION²

1.1.1 *Fierté narcissique et moteur politique*

C'est devenu le « premier mot de l'Europe » (Sloterdijk, 16) : dès son premier vers, l'*Illiade* fait de la colère irréductible d'Achille un moteur narratif. Sentiment princier et souverain porté par la fierté et la valorisation de soi, la colère homérique (*mēnis*) constitue l'expression d'une nature supérieure : « elle est force d'action sous une forme quintessentielle » (Sloterdijk, 16). Elle élève le héros qui considère qu'on le mésestime jusqu'à lui donner un « caractère divin et distinctif » (Éric Gagnon, 20). Privilège des plus puissants, elle est interdite au commun des mortels. Au Moyen-Âge, les théologiens chrétiens tentent de justifier la colère de Dieu tout en condamnant fermement celle des humains : « pour parler des révoltes populaires, les chroniqueurs médiévaux vont employer le lexique du murmure, du tumulte ou de la sédition, mais pas de la colère, qui leur semble un sentiment trop élevé pour les gueux » (Boucheron, 38). Cet épineux problème est résolu par un déplacement ontologique : la colère de Dieu n'est pas une passion, mais plutôt l'« émanation de sa bonté et de sa justice toutes-puissantes » (Boquet et Nagy, 27). Inutile pour les humains de chercher une vengeance que Dieu accomplira lui-même ; plutôt s'en remettre à lui et le laisser énoncer son jugement.

Et si Dieu n'intervient jamais ? Dans *Colère et temps*, Peter Sloterdijk affirme que le concept moderne de révolution trouve ses racines dans la *mēnis* antique et la laïcisation graduelle des sociétés « occidentales » : « son noyau psychologique est la transformation du sujet en un

² Cette synthèse théorique générale reprend certains éléments abordés dans mon mémoire de maîtrise. Cependant, l'approfondissement des théories et la convocation de plusieurs nouveaux travaux enrichit considérablement la réflexion. Voir Gibeau 2014a.

réceptacle actif de la colère du monde » (Sloterdijk, 21). Avec la Révolution française, la colère des citoyens ordinaires, à l'instar de celle de Dieu ou du héros antique, acquiert une légitimité jusque-là interdite. Les mouvements sociaux (groupes prolétaires ou anarchistes, syndicats, etc.) deviennent des « corps colériques » qui explosent après avoir accumulé les injustices du passé :

Le militantisme, d'ancienne et de nouvelle date, est l'une des clefs principales de la configuration de la colère [...] Il fait partie de ce que Nietzsche a appelé le « ressentiment ». Celui-ci commence à se former lorsque l'on empêche la colère vengeresse de s'exprimer directement et qu'elle doit emprunter le détour d'un ajournement, d'une intériorisation, d'une transposition, d'un déplacement (Sloterdijk, 122).

Sloterdijk propose l'audacieuse métaphore de « banque de la colère » pour détailler les projets de vengeance des groupes minorisés avides d'un nouvel accès au pouvoir politique. Réprimée à travers les époques au profit de la colère *divine*, la colère *humaine* jaillit, au tournant du 19^e siècle, à même le désir populaire de révolution. La banque de la colère se pense alors comme un « dépôt d'explosifs moraux et de projets vengeurs » (Sloterdijk, 91) : mus par un besoin d'auto-affirmation, les nouveaux citoyens refusent d'attendre les interventions divines promises depuis des siècles et entreprennent de se faire justice eux-mêmes. En plus d'être un marqueur important de l'homme [*sic*] moderne, la colère constitue ainsi l'émotion politique par excellence : de trouble intime, elle devient énergie collective, et se déploie par extension à une communauté militante transhistorique. Au 20^e siècle, elle est érigée, selon Jean-Pierre Martin, en synonyme presque parfait de radicalité et d'insurrection populaire : elle est « à la fois sentiment de la singularité, de la divinité de soi, et la combustion qui fait monter la température du groupe en fusion » (Martin, 12). Pour James Averill, la colère agit comme système de justice informel : la menace de représailles qui l'accompagne aide à réguler les relations sociales (Averill, 55). Elle aura pour effet de maintenir l'ordre établi... ou alors de lutter contre lui.

De nos jours, les militants de groupes minorisés investissent la colère en affirmant énergiquement son pouvoir transformateur et en clamant son importance comme moteur d'action politique. Que ce soit dans les luttes pour les droits civiques des Africains-Américains, les révoltes décoloniales, l'affirmation identitaire des personnes issues de

minorités sexuelles, ou bien sûr des mouvements féministes, la colère cimente les militant.e.s de manière à permettre le soulèvement : « [Rage] unifies disparate members of the group against a common enemy ; the group becomes defined by its anger » (Tavris, 272). Elle constitue l'outil tout désigné pour changer la perception que les personnes minorisées ont d'elles-mêmes, pour s'affirmer et pour afficher une nouvelle confiance à la fois personnelle et collective : elle agit comme puissante réponse à des discriminations historiques.

Il y a en effet dans l'expression de la colère militante un refus des messages de haine que la société envoie aux personnes minorisées, de même qu'une réponse au besoin de surmonter des traumatismes collectifs. Au début des années 1960, alors qu'on lui reproche de faire la promotion de la violence et des émeutes partout aux États-Unis, Malcom X écrit dans son autobiographie qu'il « *croi[t]* à la colère car la Bible dit qu'il y a un temps pour la colère » (Haley, 292, l'auteur souligne). Réclamant une séparation complète entre les Blancs et les Noirs (une lutte pour les droits civiques, suggère-t-il, ne sera jamais suffisante pour permettre aux Noirs de vivre dans une complète égalité avec les Blancs), il réfute toute possibilité de révolution pacifique. La colère, ici, devient *foi* en une réinvention complète du monde. Le recours des colonisés à la violence paraît aussi justifié aux yeux de Frantz Fanon, qui écrit *Les Damnés de la terre* en pleine Guerre d'Algérie : « Dans le monde colonial, l'affectivité du colonisé est maintenue à fleur de peau comme une plaie vive qui fuit l'agent caustique » (Fanon, 55). Déplorant que cette affectivité « tourne à vide » (Fanon, 59) et prenne forme dans la violence entre les colonisés eux-mêmes, il appelle à un changement d'orientation... et à l'insurrection contre les pouvoirs coloniaux. Selon ces philosophies des minorités, la colère a donc le pouvoir de détruire les différences et hiérarchies (sociopolitiques, culturelles, etc.) entre les individus, et est essentielle à l'abolition des inégalités qui rongent le tissu social³.

³ Cette demande de justice et d'affirmation des droits politiques a souvent pour effet d'alarmer les privilégiés. Pierre Pachet demande par exemple : « Que devient la colère lorsqu'elle est accessible à tous ? Comment peut-elle être encore déchiffrée ? » (Pachet, 16). Sous la question se dessine une pointe d'inquiétude... prête elle-même à se muer en colère. Car tout groupe dominant peut se sentir menacé à l'idée de perdre ses privilèges. L'élection de Donald Trump à la présidentielle états-unienne de 2016, attribuable selon plusieurs spécialistes à la colère des « hommes blancs ordinaires » contre l'establishment politique, constitue la manifestation récente la plus claire d'un groupe furieux de devoir céder des avantages pour assurer l'égalité entre toutes les personnes : l'élection d'un candidat ouvertement misogyne, raciste, homophobe et transphobe est soudainement devenue envisageable et acceptable.

L'expression militante de la colère implique qu'une situation intolérable doit être transformée immédiatement. Selon Judith Butler, un soulèvement politique, avec ses « flambées de colère » et ses « réactions viscérales », ne doit jamais faire oublier qu'une limite a été franchie qui conduit les insurgé.e.s à se regrouper : « Ce qui se soulève résulte d'une détermination croissante à ne pas endurer plus longtemps l'assujettissement ; du sentiment partagé que les choses doivent cesser et qu'elles doivent évoluer d'une certaine manière » (Butler 2016, 24). Autrement dit, la flambée, si rapide (voire si violente) soit-elle, est aussi le résultat d'une accumulation – souvent longue et lente – de souffrances et d'humiliations. Si le soulèvement est rapide et soudain, la colère, elle, a couvé longtemps, a été ressentie, peut-être refoulée par moments, réfléchie et partagée : les révoltes politiques « résultent fréquemment de longs processus larvés d'éveil et de prise de conscience » (Butler 2016, 27). Même si les pouvoirs en place et les médias décrivent souvent les manifestations populaires en des termes associés au déchaînement et à la sauvagerie, la colère des contestataires émerge selon Butler de manière graduelle ; elle *prend le temps* de s'articuler en des gestes et des mots précis, et n'explose que quand les solutions de rechange ont été épuisées.

Par ailleurs, la valorisation d'une colère politique soupesée et mesurée, à mille lieux de toute barbarie gratuite et sans fondement, révèle un débat théorique vieux de l'Antiquité grecque : s'il faut éviter de condamner unilatéralement la colère et plutôt revendiquer son pouvoir transformateur, il faut aussi dompter à tout prix ses excès et ses débordements.

1.1.2 *Modérer ses transports*

Pour Aristote comme pour plusieurs penseurs de son temps, la colère n'est ni positive ni négative en soi : désir de vengeance devant l'offense ou le mépris, elle est la réaction de celui⁴ qui considère avoir été traité injustement et qui souhaite prouver de nouveau sa valeur. Elle est légitime, voire souhaitable, lorsqu'elle permet au citoyen d'obtenir la reconnaissance qui lui est due. Mais elle devient problématique lorsqu'elle ne s'exprime plus de manière mesurée. Son expression doit aller de pair avec gouverner et maîtrise de soi : « L'excès est fautif, le défaut est blâmé, mais la juste mesure est érigée en droit » (Aristote dans

⁴ Ou « celle ». Mais avec Aristote, on peut douter que le féminin soit véritablement inclus dans le masculin générique...

Hengelbrock et Lanz, 78). En 1270, saint Thomas d'Aquin se saisit de l'héritage aristotélicien en voyant dans la colère un « désir de nuire à autrui en raison d'une juste vengeance » (Thomas d'Aquin, 47-1). Constatant que la colère est « actionnée par la raison » (Thomas d'Aquin, 46-4), il innove en reconnaissant une forme de jouissance dans son expression. La colère nuit parfois, mais est aussi porteuse de plaisir et d'espoir : de plaisir en ce que la perspective de la vengeance apparaît réjouissante, d'espoir en ce qu'elle permet de dénouer une situation blessante. Évidemment, et c'est là encore l'héritage d'Aristote, Thomas d'Aquin insiste pour maintenir son expression dans l'ordre et la modération pour éviter de la faire basculer dans le péché. Même son de cloche chez Descartes, qui publie en 1639 ses *Passions de l'âme* :

Au reste, encore que cette passion soit utile pour nous donner de la vigueur à repousser les injures, il n'y en a toutefois aucune dont on doive éviter les excès avec le plus de soin ; parce que troublant le jugement ils font [sic] souvent commettre des fautes dont on a après du repentir, et même que quelquefois ils empêchent qu'on ne repousse si bien ces injures qu'on pourrait faire si on avait moins d'émotion (Descartes, 172).

Dans une description très mécanique de la colère, Descartes se questionne sur l'influence de l'âme et de la raison sur les passions : comment une passion produit-elle des symptômes physiques, et comment le corps s'en défait-il ? On devine en filigrane un questionnement sur la manière d'en maîtriser les effets : sans être éradiquée complètement, la colère doit faire l'objet d'une expression mesurée et canalisée. Or, canaliser, c'est déjà redouter une menace et craindre des débordements.

Cette éthique de la modération trouve encore de larges échos dans la tradition philosophique « occidentale ». Dans un numéro de la revue *Esprit* publié en 2016 et tout simplement intitulé « Colères », les éditorialistes posent d'entrée de jeu la nécessité de *raisonner* l'expression de cette émotion : « La colère a ceci de particulier qu'elle traduit sur un mode passionnel le rejet d'une situation considérée comme intolérable. Elle comporte une dimension réflexive : une colère méditée transforme la vengeance en critique » (Chalier et Fœssel, 32). Le caractère instantané, voire urgent de l'émotion est ici stoppé et refoulé pour entrer dans une forme de latence : le temps aurait la capacité d'apaiser la colère, de la rendre lucide et raisonnable. Il faut en déduire, avec Catherine Mavrikakis, que pour être acceptable dans l'espace politique, la colère doit être exprimée sans trop de vacarme, et surtout, devenir *autre chose*. Selon

Mavrikakis, « la domestication de la colère serait inévitable pour permettre un dialogue social et la colère n'est tolérée que dans la mesure où elle sait se contrôler » (Mavrikakis 2015). L'efficacité de l'émotion dépendrait de sa capacité à éviter tout « sursaut du corps » (Chalier et Føessel, 32) et à être débarrassée de son impétuosité. Dans le récent *Anger and Forgiveness*, Martha Nussbaum considère ainsi que la colère est utile *si et seulement si* elle agit comme signal d'avertissement :

The signal anger sends is pretty misleading, since it embodies an idea of payback or retribution that is primitive, and that makes no sense apart from magical thinking or narcissistic error. So it is a false lead to that extent, and the angry person is always well advised to begin moving beyond anger as soon as possible [...] Still, it can be a useful wake-up call (Nussbaum, 38).

Pour Nussbaum, la colère n'implique pas seulement une volonté d'affirmer sa valeur après avoir subi un tort ; elle suggère aussi un retour de la blessure à la personne qui nous a blessé.e ou mésestimé.e. Or, cette vengeance (ou ce fantasme de vengeance) ne changera rien à la blessure initialement infligée : la colère ne rendra pas la vie à un proche récemment décédé, ne réparera pas une rupture amoureuse définitive, n'effacera pas une trahison. Il faudrait donc rapidement la dépasser pour la transformer en actions et réflexions plus constructives : en contexte de révolte politique, on lui préférera la générosité et l'empathie ; en contexte privé, le pardon⁵.

Mais vouloir canaliser ou transformer, n'est-ce pas déjà dénaturer ? N'est-ce pas déclarer que la colère est *nécessairement* menaçante, et que son potentiel de violence et d'excès peut exploser à tout moment ? Selon Peter Sloterdijk, la quête de subjectivité inhérente à toute crise de colère est inquiétante puisqu'elle se joue sur le mode du débordement : « La singularité de la colère bouillonnante est de se dissoudre entièrement dans son expression dépensière ; là où l'expressivité totale donne le ton, il n'est pas question de retenue ni d'épargne » (Sloterdijk, 20). Qui dit explosion, agressivité et décharge dit bien peu de place pour la mesure. La valorisation d'une colère raisonnée trouve son envers dans une crainte archaïque : se mettre en colère, ce serait perdre la raison.

⁵ Cette affirmation suppose toutefois que le pardon est un bien en soi, ce qui m'apparaît sujet à débat. J'évoquerai les liens entre pardon et colère dans mon analyse de *La Chair décevante*, au chapitre 6.

1.1.3 Une brève folie

L'éthique de la modération imaginée par Aristote ne doit pas faire oublier un autre lieu commun de la philosophie « occidentale » : la colère, passion menaçante, serait « maladie de l'âme ». Pathologie à chasser tel un corps étranger, elle marche toujours sur le fil de l'irrationalité. « To be mad », « I lost it », disent les anglophones : l'expression désigne autant la folie que la colère intense. En français, on devient fou ou folle de rage, on perd les pédales ou la tête, on est *hors de soi*, signes plutôt inquiétants que la colère plonge qui la ressent dans un état second. De la médecine humorale aux théories neurologiques du 20^e siècle, philosophes et médecins ont tissé entre colère et folie des liens inextricables : certaines chirurgies (pensons notamment à la clitoridectomie ou à la lobotomie) constituent les exemples les plus frappants de ces liens. Comme l'ont montré les travaux fondateurs de Michel Foucault, la folie doit être appréhendée par la négative : elle se dérobe à la norme, est *l'Autre* de la raison. Mais la personne folle vient de l'intérieur même du système social qui l'exclut, celui-ci ne pouvant exister sans elle :

S'il y a dans la folie classique quelque chose qui parle d'*ailleurs* et d'*autre chose*, ce n'est plus parce que le fou vient d'un autre ciel, celui de l'insensé, et qu'il en porte les signes ; c'est qu'il franchit de lui-même les frontières de l'ordre, et s'aliène hors des limites sacrées de son éthique (Foucault, 102, l'auteur souligne).

La folie incarne donc précisément tout ce qu'une communauté rejette (peurs, valeurs, etc.) pour se constituer en corps social cohérent. De la même manière que la personne folle « fait surgir un monde intérieur de mauvais instincts, de souffrance et de violence » (Foucault, 642), ce qui justifie son internement, la personne en colère peut être suffisamment dangereuse pour être mise à l'écart et freinée dans sa crise. Ainsi, image connue, quand une personne explose de colère, les témoins ont souvent tendance à lui demander de se calmer ou de s'isoler : tout se passe comme s'il fallait faire disparaître – enfermer – les « mauvais instincts » soudainement dévoilés.

Dans *Restraining Rage*, ouvrage consacré à la Grèce classique, William Harris suggère que les premières occurrences de la colère comme « maladie métaphorique » apparaissent vers 450 avant J.-C. et se répandent rapidement à un nombre considérable de traités philosophiques : « Greeks did not construct any definite barrier between physical suffering

and intense emotional suffering » (Harris, 340). Reconnue par ses manifestations corporelles, la colère produit des effets similaires à la souffrance physique, d'où l'importance de la traiter à l'aide de thérapeutiques variées (musique, programmes éducatifs, etc.)

Dans son traité *De Ira*, écrit en 41, le stoïcien Sénèque cristallise l'image d'une passion angoissante à éradiquer à tout prix. Tout en la déclarant « vide », « inutile », voire « nullement redoutable » (Sénèque 54, 168, 72), il en fait une énergie immensément dangereuse contre laquelle il faut se prémunir dès qu'elle surgit. Il multiplie les associations entre colère et pathologie en affirmant que « les hommes en proie à la colère n'ont plus toute leur tête » (Sénèque, 24). La colère *attaque* : force extérieure et contagieuse, elle s'empare du sujet qui l'exprime pour tout détruire sur son passage. Dans le projet de vengeance qu'elle accomplit, elle mobilise tout le corps et refuse de s'épuiser : « elle est son propre obstacle dans la course effrénée vers le but qu'elle poursuit » (Sénèque, 42). Elle se nourrit de ses symptômes pour mieux s'exhiber dans toute sa monstruosité, comme un cancer attaquerait des cellules saines pour se propager dans le corps humain et l'anéantir. À l'inverse d'Aristote, Sénèque place invariablement la colère sous le signe de l'excès et considère qu'elle ne peut s'exprimer de manière mesurée. Il qualifie son expression de « courte folie » : « à l'instar de la démence, elle ne peut se maîtriser, elle bafoue les convenances, [...] n'écoute ni les conseils ni la raison » (Sénèque, 23). Ce qui est craint, c'est l'irruption d'un corps laid, défiguré, voire dangereux, qui prend toute la place et se met en scène de manière réitérée. Par extension, le corps social est atteint par cette laideur : contrairement aux autres passions, ressenties de manière individuelle, la colère peut être éprouvée par une communauté entière. Sans surprise, Sénèque redoute les soulèvements populaires, les foules qui se jettent « sur des armes et torches », « brûlent des maisons et des familles entières » et « expient par un affreux désastre la témérité de leur emportement » (Sénèque, 113-114). La condamnation sans appel de toute insurrection fait émerger une autre image connue : les foules en colère sont à leur tour irrationnelles et, partant, passibles de répression.

Cette crainte du corps (tant individuel que social) mobile et insurgé occupera grandement les théologiens médiévaux. Comme le soulignent les historiennes médiévistes Carla Casagrande et Silvana Vecchio, la colère a ceci de particulier qu'elle est bien visible : « les autres vices se cachent et se réfugient loin des regards, la colère se montre et se manifeste sur le visage; et

plus elle est intense, plus ses manifestations sont importantes » (Casagrande et Vecchio, 108). Au Moyen-Âge, la crainte que Satan prenne possession du corps colérique accélère l'accession de la colère au rang de péché capital. Dans *Histoire de la folie*, Michel Foucault rappelle le changement de paradigme qui s'opère à l'âge classique quant au traitement de la folie. Au 17^e siècle, en Europe, le besoin d'isoler et d'enfermer les « fous » coïncide avec une nouvelle association entre folie et bestialité. Si le fou devient l'Autre, l'étranger, c'est notamment parce qu'il prend dans l'imaginaire les traits d'un animal déchaîné... et enragé :

Ceux qu'on enchaîne aux murs des cellules, ce ne sont pas tellement des hommes à la raison égarée, mais des bêtes en proie à une rage naturelle : comme si, à sa pointe extrême, la folie, libérée de cette déraison morale où ses formes les plus atténuées sont encloses, venait à rejoindre, par un coup de force, la violence immédiate de l'animalité (Foucault, 197).

À l'image de la folie qu'il faut enfermer, la colère est « évacuée du politique » (Éric Gagnon, 96) et de l'espace public – de fait, un peuple qui se soulève est souvent perçu comme les bêtes dont parle ici Foucault. Comme la folie, la colère se place *hors de la raison* et doit donc être muselée. Par ailleurs, difficile de savoir hors de tout doute laquelle donne naissance à l'autre. La colère est-elle seulement un symptôme de la folie ? Ou la provoque-t-elle ? À la fin du 18^e siècle, Philippe Pinel constate que « seule l'idée de la durée » distingue l'émotion de la maladie mentale : la colère deviendrait folie à force d'être *réactivée* (Pinel, xxxv). De la même façon, dans *Anger, Madness, and the Daimonic*, le psychologue états-unien Stephen Diamond fait de la colère politique une force extrêmement dangereuse, susceptible d'entraîner une série d'actes violents et barbares. Le ton alarmiste rappelle la vieille condamnation stoïcienne : porteuse de violence et de forces démoniaques, la colère engendrerait « those attitudes and behaviors that promote excessive interpersonal aggression, cruelty, hostility, disregard for the integrity of others, self-destructiveness, psychopathology, and human misery in general » (Diamond, 57). À l'origine d'une irrationalité généralisée, la colère aurait le potentiel de mettre les corps et les sociétés *sens dessus dessous*, de générer de la haine entre les individus.

Ces multiples fils théoriques montrent en somme que l'expression de la colère peut être acceptable pour autant qu'elle soit mesurée. Cette condition non respectée, plane la sombre menace de la folie et de l'étrangeté. Les nuances et ambivalences notionnelles ici présentées

permettent du reste d'appréhender les contraintes qui pèsent sur la colère des femmes. Car déterminer ce qui est mesuré et raisonnable (et ce qui ne l'est pas), c'est encore le privilège des dominants. Pour Elizabeth Spelman, être en position de subordination signifie être considérée comme une personne émotive... et donc être empêchée de colère : « In Western cultures there has long been an association of reason with members of groups that are dominant politically, socially, and culturally, and of emotion with members of subordinate groups » (Spelman, 264). Parce qu'elles sont en position d'infériorité sociale, les femmes exprimant de la colère sont toujours susceptibles de traverser la frontière de l'excès et de la folie : par un curieux renversement de perspective, « une femme en colère est automatiquement posée comme menace ; elle n'est pas celle qui a été blessée, mais bien celle qui pourrait blesser⁶ » (Jamieson).

1.2 UNE MÉMOIRE CULTURELLE DE LA COLÈRE DES FEMMES EN « OCCIDENT »

Taboue et honteuse précisément parce qu'elle se place sous le signe du trop et du débordement, la colère des femmes est constamment *mise en scène* sans avoir véritablement droit de cité. À la manière d'un reflet, d'un angle mort ou du négatif d'une photographie, elle irrigue quantité de représentations culturelles sans qu'on parvienne, la plupart du temps, à la regarder ou à l'écouter frontalement. C'est en poursuivant ce reflet qu'il est possible de poser quelques jalons à son histoire : les multiples interdits qui l'étouffent trouvent leur envers dans d'irréductibles manifestations subversives. En suivant l'analogie de la photographie – de l'instantané –, explorons brièvement quelques figures archétypales de colère, dont certaines seront convoquées lors de la lecture des œuvres.

1.2.1 *Instantanés : quelques archétypes de colère féminine*

Bien que souvent évoquées, les grandes figures mythologiques « occidentales » associées à la colère des femmes sont *irreprésentables*. Les Érinyes, déesses grecques de la vengeance, sont

⁶ Traduction de « the figure of the angry woman [has been] reframed as threat — not the one who has been harmed, but the one bent on harming ».

si monstrueuses qu'elles sont « insupportables au regard » (Frontisi-Ducroux, 30) et n'ont pas de visage. Dans le théâtre antique, les spectateurs n'entendaient souvent que leurs voix ou alors ne voyaient sur scène qu'un amas indistinct de voiles et de tissus. Quand elles étaient évoquées, c'était tout de suite pour susciter la peur du public. Assoiffées de sang et impossibles à arrêter dans leur quête de vengeance, elles persécutent les meurtriers et les criminels jusqu'à ce que justice soit rendue :

Il est ici ! il est là ! quelque part blotti ;
 L'odeur du sang humain m'épanouit le cœur.
 Vois, vois, vois, regarde, aou !
 Quête ! Mets le nez partout !
 Pour que le tueur de sa mère
 N'échappe pas à notre serre. [...]
 Il faut payer ! c'est vivant que je te boirai
 Le jus rouge de tes veines ! bien que, c'est vrai,
 Nourriture de toi soit difficile à tirer.
 Et quand je t'aurai vidé, vivant, je te tirerai en bas !
 Ton compte, parricide, ta peine, parricide, tu l'auras ! (Eschyle, 191).

Ce désir de blesser, de vider, de boire (autrement dit de détruire) a aujourd'hui bien mauvaise presse : les esprits vengeurs auraient toujours l'intention de faire du mal et de créer autour d'eux de nouvelles souffrances, et la vengeance est généralement considérée comme immorale, irrationnelle, barbare et aberrante (Tassi, 11). Ici, le motif du sang est indubitablement associé à l'onomatopée « aou » : dans *L'Orestie* d'Eschyle, les Érinyes sont dépeintes comme des chiennes dont la colère est obsessive et destructrice. Elles ne parlent pas, elles *aboient* ; elles promettent d'anéantir les fautifs comme un animal déchiquète une pièce de viande. Comme l'écrit Martha Nussbaum dans *Anger and Forgiveness*, « they belong in some barbarian tyranny where it is customary to kill people arbitrarily, to mutilate and torture them » (Nussbaum, 2). Leur discours inarticulé et vindicatif leur confère une forme sauvage que la cité grecque refuse de tolérer.

Ainsi, quand Oreste tue Clytemnestre pour venger le meurtre d'Agamemnon (lui-même vengeance, par Clytemnestre, du sacrifice d'Iphigénie), elles font entendre leurs violentes lamentations et le pourchassent de leur colère. En vain, puisqu'Athéna et Apollon exigent soudainement leur clémence. Un tribunal mis en place permet le passage à un nouveau système de justice, où la « vengeance primitive » (Soulhier, 20) perd ses droits. Acquitté,

Oreste est sauvé de la folie (contrairement à sa sœur Électre) et survit au carnage familial, le meurtre du père étant jugé beaucoup plus grave et répréhensible que celui de la mère⁷. Les Érinyes n'en demeurent pas moins, selon Luce Irigaray dans *Le Corps-à-corps avec la mère*, des « révolutionnaires qui s'insurgent contre le pouvoir patriarcal qui, à ce moment-là, est en train de se mettre en branle » (Irigaray, 17). C'est leur capacité de destruction et de châtement sanglant qui conduit Athéna à les apaiser et à leur offrir, malgré leurs protestations horrifiées, de veiller sur la prospérité du peuple athénien : « Déshonorée, lamentable, irritée, / Fi ! Fi ! que la vengeance de mon cour en jets de venin / Jaillisse ! Traitée ainsi ! Oui, c'est l'ulcère qu'il leur faut, mangeant la feuille et le fruit ! Toi, Justice ! La contagion de toutes parts étendant sa tache dévoratrice » (Eschyle, 218). Rassérénées, elles sont conduites sous terre et sont renommées Euménides (dénomination euphémistique) parce qu'elles pourraient à tout moment détruire l'ordre symbolique. En faisant d'elles des figures paradigmatiques de la colère des femmes (et tout particulièrement de celle de Clytemnestre qui tue Agamemnon pour venger Iphigénie), Irigaray dévoile toute la menace qu'elles incarnent : elles « poursuivent » et « hantent » l'ordre patriarcal de leurs cris et leur révolte. Leur colère est difficilement représentable puisqu'elle constitue une perpétuelle menace en latence, dissimulée dans les Enfers mais potentiellement explosive.

Souvent associée aux Érinyes, Méduse est elle aussi définie *en négatif*. Punie par Athéna pour avoir été violée par Poséidon⁸, elle est transformée en monstre terrifiant. Sa chevelure devient un amas de serpents hideux et son regard redoutable a le pouvoir de transformer en pierre quiconque le croise. Pour la tuer, Persée repère Méduse en utilisant son bouclier en guise de miroir ; il la décapite et se sert ensuite de sa tête pour se protéger de ses ennemis⁹.

⁷ « Ce n'est pas la mère qui est l'origine de ce qu'elle appelle son enfant, / Mais nourrice seulement de ce germe nouveau qui lui est mis. / C'est le mâle qui engendre ; elle, étrangère à cet étranger » (Eschyle, 212). Il n'y a encore pas si longtemps, dans les sociétés « occidentales », un enfant sans père était considéré comme un orphelin, signe de cette « étrangeté » de la mère – qui pourtant met au monde et est responsable des soins à prodiguer. Ces questions seront abordées au chapitre 6, avec l'étude de *La Chair décevante*.

⁸ Cette brutale tendance à condamner les femmes victimes de viol, à leur faire porter le poids de l'humiliation, ne date donc pas d'hier...

⁹ Parmi toutes les interprétations du mythe, notons celle de Freud, qui a associé son visage au complexe de castration : les cheveux de la Méduse représentent le sexe de la mère, et l'effroi du petit garçon à l'idée d'être privé de son propre sexe.

Comme les Érinyes, Méduse est celle qu'on ne peut ni ne veut regarder : elle renvoie une telle image de terreur qu'elle ne peut être vue que *de biais*, dans le reflet d'un miroir.

C'est ce reflet que les féministes des années 1970 ont massivement voulu ériger en modèle de puissance et de colère : « Il suffit qu'on regarde la Méduse en face pour la voir : elle n'est pas mortelle. Elle est belle et elle rit » (Cixous 2010 [1975], 54). Hélène Cixous a bien montré comment Méduse, non pas monstre à fuir, est une figure subversive qui a le pouvoir de faire « trembler » et de « mettre en pièces » les discours phallocentristes : elle incarne l'inscription hors limite du féminin dans l'écriture et la culture « occidentales ». Pour la poétesse états-unienne May Sarton, elle joue le rôle de *muse*, et sa colère constitue un moteur de création fondamental : « That frozen rage is what I must explore – / Oh secret, self-enclosed, and ravaged place ! / This is the gift I thank Medusa for » (Sarton citée dans Bennett, 246). Plus encore, Méduse permet aux femmes de répondre à toutes les inégalités sociales et politiques qu'elles subissent : « Medusa's rage, embodied by seething snakes that turned men into stone, seems to be an appropriate response to servitude » (Juno et Vale, 5). Pour les militantes de la seconde vague féministe, l'expression de la colère et du potentiel destructeur qui l'accompagne est nécessaire à toute recherche de pouvoir, de même qu'à toute quête de créativité et de solidarité. D'où l'importance de ne pas détourner le regard devant le monstre : sa laideur et sa colère sont sources de création.

Bertha Mason, la femme « folle » qui hante *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, constitue l'un des plus grands archétypes de colère en littérature des femmes européennes. Dans *The Madwoman in the Attic*, ouvrage fondateur de la critique littéraire féministe « occidentale », Sandra M. Gilbert et Susan Gubar font de la première femme d'Edward Rochester, emprisonnée dans le grenier du manoir de Thornfield, le double enragé de Jane. Chaque apparition de Bertha dans la diégèse, chacun de ses rires ou de ses murmures incohérents, coïncide avec un moment où Jane réprime sa propre colère. Les désirs inconscients de destruction de Jane trouvent leur écho dans l'incendie provoqué par Bertha à la fin du roman. Si Jane *brûle* de colère, c'est Bertha qui allume littéralement les flammes et s'y jette. Ce sacrifice permet à Jane de se libérer de cette colère, de choisir la voie du mariage et de parvenir au terme de sa quête (Gilbert et Gubar, 360). Même si Gilbert et Gubar font l'impasse sur l'important racisme de Brontë (Bertha est née en Jamaïque et sa folie constitue

une tare liée à ses origines ethniques), la question d'un double furieux demeure pertinente pour la réflexion : encore une fois, la colère ne peut être vue de face. Elle ne peut s'exprimer qu'à travers un double problématique. Le chaos et le désordre qu'elle fait surgir sont mis à distance. Elle est cachée, enfermée et surtout déplacée : elle constitue un interdit qui pourchasse *par derrière*.

Au Québec, peu d'archétypes de colère féminine a priori. On pense d'emblée à la Corriveau, femme subversive que l'histoire a enfouie sous une généalogie de discours, de légendes et de chansons¹⁰. Condamnée à mort juste après la Conquête pour avoir tué son mari, et suspendue dans une cage pendant plusieurs semaines afin d'asseoir l'autorité du régime britannique, elle passe dans la légende pour sa sauvagerie et sa dangerosité : certaines versions lui attribuent le meurtre de deux, voire de sept maris¹¹. On connaît moins Marie-Joséph Angélique, l'esclave noire « incendiaire », condamnée à la pendaison en 1734. Le 10 avril 1734, un incendie ravage l'Hôtel-Dieu de Montréal et 45 maisons avoisinantes ; on ne compte aucun blessé, mais trois cents personnes sont sinistrées. Rebelle, colérique, ayant la réputation d'un « caractère mauvais » (Beaugrand-Champagne, 49), Marie-Joséph Angélique a déjà tenté de s'enfuir vers la Nouvelle-Angleterre et a proféré toutes sortes de menaces contre sa maîtresse ; le feu s'étant déclaré dans la maison de celle-ci, on la soupçonne vite d'être responsable du drame et de l'avoir orchestré pour cacher une nouvelle fuite. Elle nie d'abord les faits, puis avoue sous la torture. Elle est pendue en juin, en plein milieu des bâtiments détruits, et son corps est brûlé publiquement. Ce verdict de culpabilité a suscité des débats historiographiques passionnés : alors que certains historiens la déclarent coupable et voient en elle une figure insurgée contre l'institution esclavagiste, d'autres, après examen minutieux des archives du procès, considèrent qu'elle a sans doute été victime d'une erreur judiciaire : « Ce sont sans doute sa forte personnalité et son indépendance d'esprit – en tant que noire, esclave et femme – qui lui ont coûté la vie » (Beaugrand-Champagne, 259). Il n'y aurait rien d'étonnant à ce que des magistrats aient bâclé leur jugement en raison de préjugés sexistes et

¹⁰ Pour une synthèse critique de ces différents discours, voir Saint-Martin 1997.

¹¹ Dans *Les Anciens Canadiens* de Philippe Aubert de Gaspé, elle est transformée en une figure maléfique et excessive : tout est mis en place pour qu'elle ait des airs de monstre terrifiant. La narration, la traitant de « satanée bigre de chienne » et de « méchante bête », insiste par exemple sur ses « griffes d'ours » et ses « trois cris, trois hurlements » (Aubert de Gaspé, 50-51).

racistes. Mais le seul fait qu'on l'ait accusée elle et qu'on ait tenté par tous les moyens de lui faire admettre un crime sans avoir de preuve concrète montre bien la peur qu'inspire la colère des minorisées. On accuse et on musèle *parce qu'on craint, parce qu'on ne veut pas voir*. Et on fait disparaître, en évitant de laisser la moindre trace : la colère brûle aussi rapidement qu'un corps au milieu d'une ville en ruines.

1.2.2 Du tabou à l'évidence

Au carrefour de la loi, de la philosophie et de la médecine, le corps féminin est posé comme le principal réceptacle de la colère et exige domestication et contrainte. Dans *Les mères en deuil*, l'helléniste Nicole Loraux se penche sur l'ensemble des règles mises en place dans la Cité antique pour maîtriser le deuil féminin, et plus particulièrement le deuil maternel. La loi athénienne, par exemple, exige des femmes qu'elles portent le deuil un mois de plus que les hommes. Paradoxalement, elle interdit aux mères l'accès aux funérailles de leurs fils et ne leur accorde généralement droit de présence qu'au cimetière. À Kéos, au V^e siècle avant J.-C., seules la mère, l'épouse, les sœurs et les filles du défunt assistent aux funérailles ; on les oblige au silence durant les cérémonies et leur demande de sortir avant les hommes. Avant même la montée de la première larme ou du premier cri, on anticipe le spectacle de leurs corps affligés. Contrôler le deuil des femmes, c'est donc contrôler les femmes elles-mêmes : « le deuil, perçu comme d'essence largement féminine, doit être mis à distance par l'assignation aux femmes, et surtout aux mères, d'une place aussi limitée qu'il se peut [...] (faute de quoi, sans doute, leur affectivité débridée troublerait [les hommes] et donnerait à la lamentation le dernier mot) » (Loraux 1990, 36-37). Exagérés pour être aussitôt dissimulés, les *gestes rituels* du deuil incarnent ce que la Cité refuse de voir : la colère.

C'est que le potentiel de vengeance des lamentations et des gémissements est immense. En performant des lamentations, l'endeuillée *sort* la peine d'elle-même pour mieux la diriger vers quelqu'un d'autre (Holst-Warhaft, 97) ; elle s'arroge le droit d'accuser le ou les responsables de la mort d'un proche. Partant, ses lamentations et ses gémissements ont le pouvoir de transformer la douleur en colère : c'est tout l'ordre établi qui risque d'être bouleversé par des meurtres ou des agressions. Dans *La voix endeuillée*, Loraux montre justement que la colère féminine prend dans la tragédie grecque la forme d'une « lamentation

permanente » (Loraux 1999, 38). Choisisant Électre pour exemple paradigmatique, elle constate que le deuil *jamais guéri* fait planer sur la Cité une immense menace : dans le texte de Sophocle, Électre, en deuil d'Agamemnon, refuse de renoncer à sa douleur et l'exprime sur le mode de l'*aeí*, adverbe qui signifie « toujours ». Terme performatif, *aeí* suggère une « progression [du temps] par répétition » (Loraux 1999, 49). Électre réactive son deuil par des larmes perpétuelles et intraitables ; ce sont ces larmes qui l'incitent à exiger la mort de Clytemnestre. La « colère trop douloureuse » (Loraux 1999, 54) conduit alors au meurtre. Pour Loraux, une femme qui pleure le cadavre d'un proche est peut-être « coupable de ce qui la fait pleurer » (1990, 84) : gardienne de vie, elle a aussi pouvoir de mort – est capable de tuer. La colère qui s'exprime à travers ses larmes a le potentiel de conduire à la vengeance sanglante et d'anéantir de nouvelles vies. Le motif des larmes et leur rapport à l'explosion de colère traversera le présent parcours de lecture : je l'explorerai dans mon analyse des *Laidés* *Otages* et de *La Chair décevante*.

À l'instar de Loraux, William Harris et Danielle Allen ont montré comment, dans l'Antiquité, l'expression de la colère est fermement condamnée chez les femmes en même temps qu'elle paraît *essentiellement* féminine. Scrutant les textes de plusieurs auteurs (Horace, Hérodote, Juvénal, Aristophane, entre autres), Harris montre que les personnages féminins colériques sont légion dans la littérature et le théâtre antiques. Si certains ont marqué les imaginaires et effraient encore en raison de leurs terribles projets de vengeance (pensons à Médée ou à Clytemnestre), d'autres ont subi un sort moins heureux, précisément parce que leur colère est d'emblée tournée en dérision. Souvent caricaturales, ces femmes sont mises en scène pour susciter la désapprobation du public et du lectorat. Aussitôt créé, le stéréotype de colère féminine est condamné par le ridicule : « The anger of the principal character is so sadistic that there should be no doubt that this is being held up for derision » (Harris, 270). Il s'agit en somme de mettre la colère en scène inlassablement et d'exacerber ses manifestations pour mieux la faire taire. Pour Danielle Allen, la valorisation de la colère masculine dans la Cité athénienne, essentielle à l'exercice d'une citoyenneté éclairée, fait contraste avec la crainte de la colère dite « privée ». La colère publique, *mesurée*, encourage la liberté des citoyens : elle permet à chacun – et non pas à *chacune*, la citoyenneté étant l'apanage des hommes libres – de s'exprimer dans la réciprocité et l'égalité. Dans le *chez-soi*, en revanche, elle a tôt fait de

devenir dangereuse ou destructrice, voire de menacer les fondements identitaires de la Cité (Allen, 84). La tragédie est là pour le prouver : c'est là que Médée empoisonne ses enfants, que Clytemnestre abat Agamemnon ou qu'Électre, en guise de riposte, exige, sans oser le commettre, le meurtre de sa mère. La colère privée a le pouvoir de briser la filiation et la survie de la cellule familiale.

La séparation public/privé se double évidemment d'une séparation hommes/femmes ; la dangerosité potentielle de l'espace privé justifie qu'on restreigne l'accès des femmes à l'espace public et qu'on leur interdise le droit à la citoyenneté. Incapables de diriger leur colère vers des cibles légitimes, susceptibles de déclencher des crises extrêmes et sanglantes, les femmes sont invitées à respecter la place qui leur est assignée : « A properly organized community, from the point of view of Greek and Roman, was one in which women knew their place, and knowing their place involved, among other things, avoiding anger » (Harris, 273-74). Autrement dit, en exagérant les manifestations de colère féminine, on alimente le mythe d'un corps féminin à la fois plaintif et dangereux. Mieux, on dépolitise la colère pour instituer une hiérarchie sur la base du sexe : parce qu'elles sont capables de colères meurtrières et excessives, les femmes n'ont pas ce qu'il faut (entendre ici : la raison) pour prendre part aux affaires démocratiques.

Une telle dévalorisation de la colère perdure chez Sénèque. S'il l'associe d'abord à la fièvre et à la gangrène, le philosophe craint tout particulièrement que la colère puisse mener à la folie, dans la mesure où elle se manifeste par des symptômes physiques similaires :

Les yeux de celui qu'elle habite s'enflamment et étincellent, le sang qui afflue du cœur en bouillonnant lui empourpre tout le visage, ses lèvres tremblent, ses dents se serrent, ses cheveux se hérissent, son souffle se fait court et sifflant, ses articulations craquent en se tordant, il hurle, gémit, profère des bribes de phrases à peine intelligibles, il ne cesse de frapper des mains, de trépigner, son corps entier s'agite et lance de furieuses menaces, les traits de sa figure bouffie se décomposent en un spectacle hideux et effrayant (Sénèque, 24).

Éric Gagnon a déjà qualifié cette description de « clinique » (Éric Gagnon, 42) : vrai que le corps ici dépeint semble entièrement possédé par les symptômes qui l'accablent et ne répond plus à aucune logique. Pour Sénèque, la colère est une preuve de faiblesse ; la mobilité et la virulence de son expression doit être combattue par la fermeté, le calme et le temps. Il la relie

sans surprise aux femmes, de même qu'aux enfants et aux vieillards, et considère que les hommes qui en font usage ont généralement un caractère féminin. C'est peut-être alors le fait qu'elle soit associée à une force féminine étrangère qui rend son éradication nécessaire, comme si la maîtriser équivalait en quelque sorte à maîtriser les femmes et à consolider la virilité et le pouvoir masculin. Sortir la colère hors de soi et la tenir à distance : serait-ce, par ricochet, maintenir les femmes hors la loi tout en se confondant soi-même avec la Loi ?

Comme la philosophie, la médecine joue un rôle prépondérant dans la construction de tabous liés à la colère des femmes. La médecine humorale, élaborée à l'origine par Hippocrate puis par Galien, distingue quatre humeurs (la bile, l'atrabile, le flegme et le sang) qui interagissent à l'intérieur du corps humain avec autant de qualités (le chaud, le froid, le sec et l'humide). Les humeurs doivent circuler de manière équilibrée, la surabondance de l'une ou de l'autre étant automatiquement synonyme d'affection. Le chaud et le sec étant associés à l'irascibilité, l'excès de bile est susceptible de causer des crises de colère. En raison notamment du sang des menstruations – lequel est associé à du sperme cru depuis Aristote –, les femmes sont déclarées froides et humides : « toujours en défaut par rapport à la température normale, [elles] sont assimilées à des êtres inachevés, mutilés, impuissants » (Dorlin, 23). Dans *La matrice de la race*, suivant notamment les travaux de Michel Foucault et Phyllis Chesler, Elsa Dorlin rappelle que, selon un nombre important de traités médicaux de l'âge classique, c'est le fait même d'être une femme qui cause un déséquilibre humoral et engendre une panoplie d'affections : l'hystérie, trouble paradigmatique de la féminité pathogène et défaillante, « équivaut à un désordre généralisé du corps » (Dorlin, 55) et guette l'immense majorité des femmes. Là où surgissent des jaunisses, des infections vaginales ou des paralysies, l'étiquette « hystérie » revient inlassablement, comme une fatalité. Jusqu'ici, rien de bien surprenant : les qualités associées aux femmes devraient en principe les éloigner d'un tempérament irascible. Pourtant, comme l'indique Gwynne Kennedy dans *Just Anger*, la « pathologisation » des corps féminins est à l'origine d'une association directe entre les femmes et la colère : c'est *parce qu'elles* sont faibles et instables que les femmes sont sujettes à la colère. Chaque crise est susceptible de confirmer cette faiblesse constitutive et de reconduire la nécessité d'une subordination à l'autorité masculine. Le raisonnement, évidemment, n'est pas sans faille. Comme l'écrit Kennedy,

[h]eat is the main factor responsible for strength, intelligence, courage, virtuous action, and male offspring, and as one might expect, men are uniformly believed to be hotter and drier (more sanguine and choleric) than women, who are naturally colder and moister (more phlegmatic and melancholic) than men. If anger, or choler, is a function of heat, then how can the more phlegmatic woman have a greater propensity to anger than the more choleric man ? (Kennedy, 7)

Mettre la colère en étroite relation avec les femmes, y compris au prix d'une telle faute de logique, c'est délégitimer son expression pour en faire un instrument de contrôle social de premier plan. C'est parce qu'elles sont enclines aux crises que les femmes doivent éviter les crises... au prix, bien sûr, de leur pleine autonomie. De nouveau, revient donc l'idée d'une émotion irreprésentable parce qu'écartelée entre l'interdit et l'essentialisation.

1.2.3 *Scripts*

Évidemment, cette double contrainte qui pèse sur la colère des femmes a une incidence directe sur la manière même de considérer et de représenter les corps en crise. Lorsqu'il parle de « bouffissure » rendant les être humains « plus hideux que des bêtes sauvages » (Sénèque 49, 116), Sénèque fait de la colère un spectacle contaminant le social (Mavrikakis 2015) : le corps est hystérisé, et la performance offerte est entièrement ritualisée. À bien y regarder, plusieurs descriptions ultérieures des symptômes physiques de la colère reprendront un vocabulaire coloré rappelant le corps dérégulé, instable et défiguré de l'hystérique, voire du monstre. Pour le chirurgien du 16^e siècle Ambroise Paré, le sujet en colère a « les cheveux hérissés, les dents qui grincent, l'écume aux lèvres » (cité dans Delacomptée, 68) ; pour Charles Le Brun, médecin du roi Louis XIV qui prononce en 1668 une conférence sur l'expression générale des passions, les yeux sont « rouges et enflammés », et « celui qui ressent cette passion s'enfle au lieu de respirer, parce que le cœur est oppressé par l'abondance de sang qui vient à son secours » (Le Brun, 106) ; chez l'aliéniste Philippe Pinel encore, la crise de colère ne vient pas sans « rougeur des yeux et du visage, air de menace, expressions dures et offensantes » (Pinel, xxxiv). Ces quelques descriptions, caricaturales dans certains cas – a-t-on vraiment l'écume aux lèvres lorsqu'on se fâche, même très

fort¹² ? –, suggèrent une série de poses et d'attitudes à développer pour former un langage cohérent. Elles détaillent des symptômes si semblables qu'on pourrait presque y voir des *scripts* au sens où l'entend le sociologue états-unien John Gagnon – c'est-à-dire des scénarios, des « prescriptions d'ordre culturel indiquant aux individus comment ils doivent se comporter » (John Gagnon, 75). Malgré le caractère mouvant de l'émotion au gré des époques et des sociétés, l'expression de la colère semble suivre des codes précis : ses symptômes physiques sont reconnus, répétés et transmis. À lire les descriptions de Paré, Lebrun et Pinel, les corps *jouent, imitent et réactivent* des gestes et des expressions extrêmement précises, de manière à pousser la colère vers l'excès. Axées sur la grossièreté, voire l'animalité des traits, ces descriptions ont en commun de rendre le corps spectaculaire, explosif et débordant.

De là émergent des parentés entre les époques. Par le jeu des corps, l'expression de la colère féminine se voit souvent liée à la possession, à la sorcellerie et à la folie. La performance des symptômes de la colère crée des « échos associatifs » (Auger, 73) entre différentes figures historiques et archétypales féminines. Mystiques, amazones, sorcières, hystériques : toutes « congédient le juste milieu » (Lepère, 17), leurs corps et leur voix dévoilant une singulière mécanique de l'excès. Dans la foulée des travaux de Mikhaïl Bakhtine sur le carnivalesque, Mary Russo qualifie de *grotesques* les corps féminins qui performent le débordement contre les normes de la féminité idéalisée : « The grotesque body is the open, protruding, secreting, extended body, the body of becoming, process, and change » (Russo, 62-63). Mouvant, volatile et ingouvernable, le corps féminin colérique court le risque de l'opprobre général, mais détient aussi le pouvoir de bouleverser les structures sociales. Comme l'affirme Russo, les femmes excessives servent une mise en garde à celles qui voudraient les imiter (*vois ce qui pourrait t'arriver si tu fais comme moi*), mais sont capables de provoquer une forme de contamination : et si d'autres, après elles, décidaient à leur tour de donner leur corps en spectacle ? Les propos de Russo font écho à ceux de Nicole Loraux : malgré les interdits, le corps en colère peut former un langage à part entière. Quand plus rien ne peut être *dit*,

¹² En anglais, l'expression « she was foaming at the mouth » signifie qu'une personne est très en colère. Ce serait le langage qui donnerait sa pleine force aux émotions. Je reviendrai plus loin sur cette question.

« quand il n'y a plus rien à répondre » (Foessel, 48), restent les larmes, les cris, les grimaces et les poings brandis.

Ainsi, les procès pour sorcellerie qui secouent l'Europe de l'Ouest à la fin du Moyen-Âge (près de 100 000 femmes sont envoyées au bûcher) et qui se transportent en Amérique du Nord au 17^e siècle ont tout à voir avec une colère qu'il vaudrait mieux taire :

Witches were sometimes identified by their uncontrolled anger, and angry fits in others were one of the symptoms that provoked suspicion of witchly intervention. Diabolical distemper, along with anxiety and depression, were unacceptable human passions often attributed to witches (Stearns et Stearns, 20).

Sous les traits du diable, la colère prendrait possession du corps de la sorcière pour se saisir de sa raison. Son expression constituerait une force étrangère rendant les femmes étrangères : la sorcière est « une bête noire sur laquelle la société [...] projette la peur pour dévier l'attention de ses maux les plus profonds. La réalité est que cette figure symbolise l'insoumission et la transgression de la norme, et qu'elle paye cher son altérité » (Colin, 8). Bien sûr, les sorcières sont *déjà* étrangères puisqu'elles sont souvent issues des classes inférieures et/ou racialisées : par exemple, Tituba, l'une des plus célèbres sorcières de Salem, village colonial puritain du Massachussetts, est une esclave autochtone achetée à la Barbade par son maître¹³. Les archives des procès de Salem insistent sur le langage agressif et vengeur des accusées – cris, jurons ou encore silences méprisants. L'historienne Jane Kramensky montre comment leur voix, leur discours désarticulé et leur ton peu féminins « [were] an essential ingredient of [their] threat of the elite » (Kramensky, 331) ; la voix vociférante constitue pour les magistrats un indice probant de culpabilité. Tout échange musclé durant une audience prouve l'existence du Diable, comme si la sorcière détenait un quelconque

¹³ La chasse aux sorcières de Salem se déroule durant l'année 1692. Vingt-cinq personnes sont exécutées après que des jeunes filles ont déclaré avoir été ensorcelées. Tituba, figure historique popularisée par le roman *Moi, Tituba sorcière...* de Maryse Condé, est l'une des premières accusées de sorcellerie. Contrairement à la croyance populaire, elle n'était pas une esclave africaine. Elle appartenait au peuple Arawak, et est vraisemblablement née sur le territoire de l'actuelle Guyane. Quand les femmes entrent en transe autour d'elle, elle les suit, ce qui paraît inhabituel : les sorcières n'entrent pas en transe elles-mêmes, elles jettent plutôt des sorts à distance. Dans son premier témoignage après son arrestation, elle dit voir le diable dans des personnes aisées (elle ne les nomme pas, décrit seulement des vêtements respectables de riches, dans une sorte de vengeance de classe). Elle confirme la présence du diable : annonciatrice de colère, elle se venge surtout contre la communauté qui l'a marginalisée. Voir Breslaw.

poison verbal (Kramensky, 332)... et méritait sa sentence, son anéantissement. Tentative de défense et de redistribution du pouvoir (Russo, 58), le discours colérique est détourné au profit de sa phonation déplaisante et transformé en un langage irrationnel, *non humain*. La défense de l'accusée n'est pas entendue : seuls les cris et les invectives suscitent l'attention des magistrats. La voix, disgracieuse parce qu'elle outrepassse les limites de la décence et d'une bonne éducation, déborde alors de toutes parts : le cri menace « de sidérer [l'Autre] symboliquement et de le réduire à l'impuissance » (Le Breton 2011, 123), de le méduser.

Comme la sorcière, la folle (et plus particulièrement l'hystérique) est elle aussi entravée dans le spectacle de son corps vociférant. Au 19^e siècle, au Québec comme en France, le traitement de la folie est profondément lié aux émotions. À la suite de Philippe Pinel, plusieurs médecins croient que l'hystérie est causée par des émotions fortes. La fragilité du système nerveux féminin est pointée du doigt : les médecins insistent sur la constitution nerveuse des femmes et dictent à celles-ci différentes conduites à suivre (ils proscrivent par exemple la lecture ou la pratique de l'activité physique pour éviter les bouleversements émotionnels [Edelman, 40-48])¹⁴. Une émotion comme la colère mettrait le cerveau dans un état d'excitation tel que pourrait surgir l'hystérie. Autrement dit, les médecins cessent progressivement d'expliquer la folie par des phénomènes surnaturels (possessions démoniaques, etc.) et tentent plutôt de lui trouver des causes « psychologiques ». André Cellard affirme par exemple, dans *Histoire de la folie au Québec*, qu'on « considérait que les passions et les émotions fortes étaient susceptibles de léser ou d'altérer le cerveau » (Cellard, 54), sans toutefois que des traitements « psychologiques » soient proposés (si ce n'est d'éloigner un sujet pris de passion de l'objet de cette passion).

Difficile de savoir si les médecins canadiens, à l'instar de leurs confrères français, ont inventorié minutieusement tous les symptômes de l'hystérie pour les ériger en un système visuel et théâtral complexe. À la Salpêtrière, à la fin du 19^e siècle, une équipe de neurologues,

¹⁴ En 1859, dans son *Traité sur l'hystérie*, Paul Briquet aborde les symptômes de la maladie (sensibilité extrême du système nerveux, hyperesthésies diverses, spasmes, convulsions) en affirmant qu'ils sont tous « sous l'influence directe des affections morales » (Briquet dans Edelman, 59) : « La femme est faite pour sentir et sentir c'est presque de l'hystérie ». Il s'intéresse surtout à la tristesse et plus généralement à la souffrance, mais Henri Legrand du Saulle, dans une réponse à son traité, va jusqu'à dire que l'hystérie prend sa source « dans une *susceptibilité* particulière du système nerveux » féminin (du Saulle dans Edelman, p. 60, je souligne).

dirigée par le docteur Jean-Martin Charcot, développe une pratique d'observation des corps féminins agités, répertorie les syncopes, convulsions, extases, etc. et tente de comprendre la maladie en décortiquant chaque mouvement illogique, agressif ou violent¹⁵. L'hystérie est pensée essentiellement comme une suite de gestes démesurés et dangereux. Les patientes sont peu écoutées pour ce qu'elles ont à dire ; seul le corps est étudié et retourné dans tous les sens. Une telle pratique a-t-elle eu lieu au Québec ? Quoi qu'il en soit, dans *L'enfermement asilaire au Québec*, thèse portant sur la période 1873-1921, Marie-Claude Thifault rappelle que l'agressivité a longtemps constitué la raison la plus souvent invoquée pour interner une femme : « Les actes brusques, incontrôlables et parfois morbides sont les manifestations agressives de 54,2 % des femmes et de 45,8 % des hommes. La violence féminine, comparativement à celle des hommes, est plus souvent considérée comme une manifestation irréfléchie » (Thifault 2003, 111). On peut donc imaginer que les corps médicaux d'ici vouaient eux aussi un intérêt certain aux corps féminins en désordre.

Ces représentations iconiques – politique, philosophique, médicale – mettent en lumière les manières dont la colère des femmes est exagérée en même temps qu'elle est délégitimée. Le corps féminin en crise performe « une menace à endiguer, mais aussi à fantasmer » (Loraux 1990, 22), et les revendications qu'il énonce disparaissent au profit d'explications ontologiques : d'un côté les femmes trahissent leur nature en se mettant en colère, de l'autre leur colère est entièrement ancrée dans leur sexe et leur genre. Ces constructions stéréotypées déforment et caricaturent la colère jusqu'à la rendre monstrueuse et irrationnelle : là où il y a de l'exclusion politique, il y a *surexposition* des corps. En réveillant un féminin immémorial, les féministes vont se réapproprier et réinventer ce langage.

1.3 FEMMES EN LARMES, FEMMES EN ARMES¹⁶ : CRITIQUE FÉMINISTE ET COLÈRE

Au tournant des années 1970, la colère féministe devient tour à tour mode de discours, moteur de revendication politique et objet de réflexion de premier plan. Les militantes

¹⁵ Je reviendrai en détail sur ces questions aux chapitre 3 et 4.

¹⁶ Je m'inspire ici du titre d'un essai de Georges Didi-Huberman, *Peuples en larmes, peuples en armes*. Voir Didi-Huberman 2016b.

placent sa réappropriation au cœur de leur stratégie de lutte : la colère permet aux femmes de reconnaître les oppressions dont elles sont victimes pour mieux les renverser. Ce sont les féministes racisées qui, avec le plus de force, font de la colère un objet d'étude à part entière et réclament sa réhabilitation – même si leur voix est souvent enterrée par celle des Blanches. Comme l'affirme bell hooks, la colère transforme les femmes en sujets autonomes et agissants, et les empêche de céder à la victimisation : « My rage intensifies because I am not a victim. It burns in my psyche with an intensity that creates clarity. It is a constructive healing rage » (hooks, 18). Déjà, le langage de hooks est très différent de celui des théoriciens classiques vus en première partie de ce chapitre : l'idée d'une colère puissante qui *guérit* (au lieu de réparer une simple blessure narcissique) apparaît radicalement nouvelle. Au carrefour de multiples oppressions politiques (sexisme, racisme, classisme, hétérosexisme, etc.), ces militantes envisagent la colère comme un moyen de contestation positif et un outil fondamental à la libération de *toutes* les femmes.

Pour reprendre les mots de Georges Didi-Huberman cités en introduction, la colère prend donc la forme d'une *ouverture*, d'une énergie qui appelle le soulèvement. Il s'agit pour les féministes de réclamer son expression, d'observer son incidence sur la vie des femmes, et de l'incarner par un langage fiévreux et insurgé pour construire un monde meilleur : « Dans le domaine du combat constant contre l'injustice faite aux femmes sur cette planète, rien de grand ne se serait fait, rien de grand n'aura lieu sans colère, sans une prise de conscience qui part d'un affect violent, d'un sentiment puissant d'injustice qui poussera à l'action » (Mavrikakis 2015).

1.3.1 Exhumations

En 1968, dans *Sisterhood is Powerful*, la poétesse et journaliste Robin Morgan s'étonne de ressentir ce qu'elle nomme « a five-thousand-year-buried anger » (Morgan, xvii) ; quelques années plus tard, Audre Lorde affirme que la colère des femmes africaines-américaines constitue un secret « farouchement gardé » (Lorde, 163) provoqué par la peur (peur de soi, des autres et de l'oppression). Le patient travail d'exhumation auquel s'attaquent les féministes ne va pas sans une réflexion sur l'interdit de la colère féminine et sur les contradictions idéologiques qui traversent son expression : quelles pressions sociales et

politiques empêchent les femmes de manifester leur colère ouvertement ? Pour Alison Jaggar, la colère est une émotion hors la loi (« outlaw emotion » [Jaggar, 166]) : elle est incompatible avec les discours dominants. Chez certains groupes minorisés, de longs et profonds conditionnements valorisent l'expression publique de certaines émotions (l'amour, la joie) au détriment d'autres. Les membres de ces groupes sont sommés de garder le plein contrôle sur eux-mêmes lorsqu'ils ressentent une émotion dite menaçante. Comme le souligne bell hooks dans *Killing Rage*, l'affirmation de la rage est alors limitée à la seule sphère privée (« Rage was reserved for life at home » [hooks 1995, 14]), et encore. Elle est le plus souvent intériorisée, crainte, voire transformée en apathie.

Susi Kaplow affirmait déjà, en 1970, qu'il y a quelque chose de « non féminin » dans l'expression de la colère des femmes : « [A]nger takes the woman out of her earth mother role as bastion of peace and calm, out of her familial role as peacemaker, out of her political role as preserver of the status quo » (Kaplow). La colère bouleverse entièrement les rôles genrés et met à mal les vieilles dichotomies masculin/féminin : alors qu'on encourage les hommes à être compétitifs, indépendants ou assertifs, on valorise chez les femmes la coopération, la soumission et la passivité. La colère institue une brisure dans l'ordre du monde : les femmes s'approprient des traits masculins et deviennent des créatures androgynes à l'identité incertaine. Les rôles rigides qu'on leur impose depuis l'enfance sont remis en question et susceptibles d'être déconstruits brutalement. Dans *King Kong Théorie*, Virginie Despentes proteste avec véhémence contre les stéréotypes de genre qui associent naturellement l'agressivité à la virilité, et refuse de s'y plier : « Je ne suis pas douce je ne suis pas aimable je ne suis pas une bourge. J'ai des montées d'hormones qui me font comme des fulgurances d'agressivité » (Despentes, 131). La colère constitue une menace parce qu'elle permet aux femmes d'échapper à une nature féminine étouffante.

Du reste, la colère constitue une énergie du refus, une façon de dire *non*, de se positionner contre ce qui ne va pas et d'ériger des murs entre les êtres humains : « Anger reminds us that we are in disagreement with another and thus, in a sense, separate » (Brown, 10). Selon la psychologue Sandra Thomas, de nombreuses femmes auraient tendance à taire leur colère pour éviter toute situation d'hostilité avec leur entourage : la colère oblige à une forme d'indépendance, voire de solitude, qui tranche avec leur position traditionnelle de

subordination. À sa suite, Martine Delvaux affirme qu'une « femme en colère va semer le doute, plutôt que de nous rassurer, alors qu'un homme en colère, au contraire, va nous rassurer au lieu de semer le doute [...] On ne va pas considérer que le fait de faire une colère est une preuve de force de caractère, ou d'intelligence, une preuve qu'elle a des idées à partager. On va dire qu'elle n'est pas digne de confiance » (Delvaux 2016). Dans l'intimité comme dans la vie publique, l'expression de la colère s'accompagne pour les femmes d'un lourd prix à payer : elle fait obstacle à l'harmonie, à la séduction ou à la politesse.

Suivant plusieurs théoriciennes des années 1970, dont Phyllis Chesler, Catherine Mavrikakis explore la crainte qu'inspire la vue d'un corps féminin débordant et agressif. Elle rappelle que l'expression de la colère passe par différentes formes de domestication sociale, parmi lesquelles le retour contre soi-même : « La colère est souhaitable pour les femmes uniquement quand elle est dirigée contre elles-mêmes, qu'elle permet une dépréciation de leur estime et qu'elle conduit à un blâme envers elles-mêmes » (Mavrikakis 2015). La culpabilité, l'anxiété et la dépression semblent en effet constituer des formes contemporaines de colère destructrice ou inopérante : derrière elles il faut sûrement chercher de la frustration, une colère dirigée vers soi-même plutôt que vers les autres. Chez Gloria Anzaldúa, la colère reste *littéralement* coincée, comme si le corps devenait son unique réceptacle : « the anger scorching me / my throat so tight I can / barely get the words out » (Anzaldúa, 124). Au bout d'une longue histoire de contraintes et d'interdits, il apparaît encore difficile de projeter la colère à la face du monde, de l'exposer publiquement malgré les tabous. Pour Teresa Bernardez, l'interdit qui frappe la colère et l'énergie gaspillée à la camoufler trouvent leur écho dans la subordination des femmes et contribuent à maintenir leur infériorité sociale (Bernardez, 32) : à l'intériorisation de la colère se superpose l'intériorisation de l'infériorité féminine et l'échec à imposer ses droits.

D'où la nécessité d'en faire bon usage. Comme le rappelle Allison Jaggar, les émotions hors la loi sont souvent nécessaires au développement d'un regard critique sur le monde : « They may provide the first indications that something is wrong with the way alleged facts have been constructed, with accepted understandings of how things are » (Jaggar, 167). Lorsqu'elle surgit, la colère transforme en effet les rapports humains et politiques en salle d'audience ; la femme qui l'exprime exerce soudainement une autorité inattendue. Elle

s'arroge non seulement le droit à la parole, mais aussi le droit au jugement et à la condamnation de l'autre :

To be angry at [someone] is to make myself, at least on this occasion, his judge – to have, and to express, a standard against which I assess his conduct. If he is in other ways regarded as my superior, when I get angry at him I at least on that occasion am regarding him as no more and no less than my equal. So my anger is in such case an act of insubordination : I am acting as if I have as much right to judge him as he assumes he has to judge me. So I not only am taking his action seriously but by doing so I am taking myself seriously, as a judge of the goodness or badness of his actions (Spelman, 266).

Puisqu'elle fait intervenir la capacité de juger, la colère n'a rien d'une défaillance de la raison : au contraire, elle permet de prendre position et de revendiquer sa dignité. En se donnant en spectacle et en versant dans l'exagération, il s'agit de mieux prendre le contrôle d'une situation. Évidemment, cette position de juge, toutes les féministes le reconnaissent, n'est pas aisée : en s'arrogeant un pouvoir dont elles ne disposent pas habituellement, les femmes bousculent le monde dans lequel elles vivent, au risque de transformer les règles du jeu, voire de mettre la salle d'audience sens dessus dessous...

Dans le petit texte « Amour, colère et indignation », issu d'une conférence prononcée quelques mois avant son décès, Hélène Pedneault insiste justement sur la nécessité de voir dans la colère une sorte d'embrasement, un lieu où aménager de nouveaux espoirs politiques :

[Les femmes] la connaissent bien, pourtant, mais elles préfèrent la garder en dedans, de peur que quelqu'un meure autour d'elles si elles l'expriment. Elles ont raison. C'est vrai que *quelque chose* mourra si les femmes expriment leur colère : peut-être bien ce monde dans lequel nous ne voulons plus vivre [...] Pratiquer la colère, c'est décider, en toute conscience, d'être à la même hauteur que ses rêves et ses convictions, pour les regarder bien en face. C'est être à la hauteur de soi-même, en fait, et non plus étriquée, comme une minuscule poupée russe prise à l'intérieur d'un rêve plus grand (Pedneault, l'autrice souligne).

Faire mourir le monde dans lequel nous ne voulons plus vivre : l'image est très jolie pour décrire ce désir d'aspirer à plus et à mieux. La colère féministe, saine, juste et vivifiante, permet d'imaginer un avenir meilleur. D'un même souffle, Andrea Juno et V. Vale appellent dans *Angry Women* à puiser dans la force des femmes pour dépasser les crises (écologique, économique, sociale) que traverse le monde contemporain. Les conflits que la colère

engendre permettent de dénoncer (et d'abolir) les structures de pouvoir et sources d'inégalité maintenant les femmes dans la subordination. En somme, se mettre en colère équivaut à faire preuve de courage plutôt qu'à semer la peur ou la violence autour de soi. Au contraire de celle des hommes, qui serait destructrice selon Juno et Vale, la colère des femmes serait créative, c'est-à-dire porteuse de changements sociopolitiques positifs : « Anger can spark and re-invigorate [...] And there are no shortcuts – every single assumption of our civilization must be challenged. Ultimately, everything must be rethought... if we are to survive » (Juno et Vale, 5). La colère donne l'occasion d'exiger réparation, d'ouvrir une brèche vers le futur et, comme le souligne Sue J. Kim, de créer de nouvelles communautés solidaires (Kim, 46). Selon Dalila Awada, elle constitue même un mécanisme de défense pour les militantes de tous horizons, une façon de ne pas se laisser gruger et affaiblir (Awada, 78) sur le chemin du changement.

La colère constitue aussi une arme pour dénouer les tensions théoriques et militantes, et les rapports de force qui minent les luttes féministes. Les colères écoutées dans l'espace public sont généralement celles exprimées par les personnes privilégiées. Les colères des femmes blanches, hétérosexuelles et cisgenres sont davantage tolérées et les personnes minorisées osant élever la voix sans retenue ou sans décorum sont davantage rudoyées. En plus de reconduire des rapports d'oppression et de hiérarchie au sein des mouvements féministes, ce phénomène a pour effet de rejeter les voix discordantes : pour toute personne minorisée, il s'agit de « s'indigner de la bonne façon » (Casselot) et, ironiquement, de manifester sa colère... le plus calmement possible. Au final, celles qui dénoncent davantage sont, logiquement mais injustement, celles qui possèdent le plus grand pouvoir de parole. Sara Ahmed (2012) qualifie ainsi les afro-féministes de militantes « rabat-joie » : leurs tentatives obstinées d'attirer l'attention des Blanches sur le racisme sont décriées par celles-ci. Leur colère est automatiquement disqualifiée et (à son tour) taxée de stérilité, alors qu'elle devrait susciter une prise de conscience des Blanches quant à l'existence de situations d'oppression spécifiques.

Or, pour Audre Lorde, l'expression de la colère a le potentiel de créer une plus grande solidarité entre les femmes de couleur, de classe et d'orientation sexuelle différentes : « l'idée que les femmes Noires et les femmes blanches peuvent faire face à leurs colère respectives

sans se désavouer, sans rester pétrifiées, sans être muettes ni se sentir coupables, est en soi une idée hérétique et constructive » (Lorde, 143). *Réponse* à la haine (« ce désir de mort que la société renvoie dès l'instant de [leur] naissance [aux] Noires, de sexe féminin, nées en Amérique¹⁷ »), la colère doit servir le « progrès et le changement » (Lorde, 140), et permettre la destruction de tous les systèmes d'oppression perpétuant des inégalités sociales et politiques. D'où l'importance de la solidarité : c'est en refusant le mépris et l'hostilité entre elles que les femmes parviendront à cette destruction. Plus encore, c'est en extériorisant leur colère en « symphonie » (Lorde, 143) plutôt qu'en la retournant contre elles-mêmes qu'elles feront naître un monde meilleur. Collective, la colère acquiert une utilité sociale et politique, et transforme les êtres et les choses pour le mieux ; « cacophonique » (Lorde, 143), elle détruit. Selon cette perspective féministe, le plus grand danger réside dans le fait de la refouler au lieu de l'écouter. Il revient évidemment aux femmes privilégiées d'écouter ce qu'ont à dire celles qui vivent des oppressions spécifiques, et ce, afin de devenir de réelles alliées : comme l'affirme Lorde, en aucun cas les femmes racisées ne devraient taire leur colère pour permettre aux femmes blanches d'avancer seules.

1.3.2 *Malaises*

Mais la salle d'audience tolère difficilement la démesure ; le plus souvent, elle ne cherche que la justice. Comme le souligne Catherine Mavrikakis, plusieurs féministes, malgré leurs appels vindicatifs à des changements qui leur garantiraient égalité et plein pouvoir d'action, font de la colère un « moment à dépasser » (2010). Pour beaucoup de militantes, il importe de ne pas retomber dans les vieux stéréotypes d'hystérie. Hélène Pedneault souligne que c'est d'abord et avant tout l'indignation qui rend possible les luttes politiques des femmes : « J'aime l'énergie que l'indignation contient, énergie vitale dont elle n'est pas avare et qu'elle fait circuler autour d'elle, à la fois dérangeante et soignant, à la fois écorchure et pansement, à la fois haut-le-cœur et remède » (Pedneault). La colère est « démarreur » ou encore « allumette » : elle donne naissance à l'indignation. Avec humour, Pedneault affirme que la colère ne peut être exprimée qu'à court terme, car sinon « on meurt d'un AVC ! »

¹⁷ Tel quel dans le texte. Dans *Sister Outsider*, Lorde a modifié l'usage des majuscules afin d'affirmer la puissance des femmes africaines-américaines au détriment des systèmes d'oppression sexiste, raciste et classiste. Ces choix orthographiques ont été conservés lors de la traduction.

(Pedneault). La formule fait sourire, mais cache une angoisse qui teinte plusieurs textes féministes et déconstruit avec aplomb le sempiternel cliché de la « féministe enragée » : si nécessaire soit-elle, la colère est difficile à porter et ne peut être que temporaire... au risque d'y laisser sa peau.

Tout se passe en effet comme si les féministes devaient choisir avec soin leurs cibles et leurs modes d'expression, et éviter toute colère inextinguible : chez plusieurs autrices, on sent le désir de faire advenir l'émotion pour l'évacuer le plus rapidement possible. La prudence, ou plutôt la vitesse, seraient donc de mise : plus vite la colère sera exprimée, plus vite les bouleversements sociaux et politiques tant espérés seront réalisés... et plus vite la colère disparaîtra. Dans un passage d'« Art and Anger » qui fait écho à *Trois Guinées* de Virginia Woolf et à ses célèbres « Let it blaze¹⁸ ! », Jane Marcus imagine par exemple l'après-révolution féministe comme moment d'intense satisfaction : « When the fires of our rage have burnt out, think of how clear the air will be for our daughters. They will write in joy and freedom only after we have written in anger » (Marcus, 94-95). Oui au feu, à condition que des fleurs repoussent sur les cendres.

Audre Lorde reconnaît aussi certaines limites à l'expression de la colère : « La colère est utile lorsqu'elle nous aide à clarifier nos différences, mais à la longue, la force nourrie par cette seule colère est aveugle et n'a pas de futur » (Lorde, 171). Ainsi, l'énergie qui imagine et transforme l'avenir est elle-même sans lendemain. Legs aux générations héritières, l'expression de la colère féministe se justifie d'abord par ses retombées à *venir*. Jouissive, pleine de promesses, elle n'en demeure pas moins difficile à exercer : elle répare les injustices du passé mais constitue d'abord et avant tout une énergie du moment présent, une manière d'assurer la transition vers l'utopie. On le verra au fil des analyses, c'est déjà une immense différence avec les textes littéraires : de *Fleurs de crachat* à *Angéline de Montbrun*, la colère ne semble jamais avoir de « terme » (Loraux 1990, 69).

¹⁸ À propos du système d'éducation qui discrimine les femmes britanniques, Woolf écrit : « Let the light of the burning building scare the nightingales and incarnadine the willows. And let the daughters of educated men dance round the fire and heap armful upon armful of dead leaves upon the flames. And let their mothers lean from the upper windows and cry, Let it blaze! Let it blaze! For we have done with this education! » (Woolf 2006 [1938], 45).

Ce rapport contraint au temps s'explique sans doute en partie par la nécessité de justifier l'usage de la colère à tout prix. Pour les militantes et théoriciennes, réfuter toute accusation d'inutilité et d'insignifiance constitue un combat de tous les instants : la colère féministe doit *faire sens* – autrement dit, être légitime et mesurée. Elizabeth Spelman propose de contrôler son expression comme on contrôle la température d'une pièce : subordonnée à la raison, la colère augmente ou diminue selon les besoins et les circonstances, mais demeure toujours sous surveillance (Spelman, 268). La remarque étonne, tant elle s'éloigne des clichés selon lesquels les féministes explosent de colère à la moindre occasion, contre la moindre brouille. On est bien loin d'une explosion chaotique et excessive : ici, l'émotion est mesurée, « déjà domptée » ou « dénuée de théâtralité » (Delvaux citée dans Lalonde 2012), et n'est justifiable que sous certains prétextes ; elle est temporaire, efficace et bien dirigée. Reconnaisant qu'elle constitue un acte de discours souffrant souvent d'une réception défavorable, Sara Ahmed place l'expression de la colère sous le signe de l'obstination... et de la modération : « We must persist in explaining *why our anger is reasonable*, even in the face of others who use this anger as evidence of poor reason. Making public statements, getting heard, writing banners : these remain crucial strategies for feminism, even when they fail to get uptake » (Ahmed 2004, 177, je souligne). On voit ici se dessiner une adéquation entre colère *raisonnable* et colère *justifiée* : expliquer les raisons de la colère, ce serait se défendre à tout prix de quelque chose, et laisser tomber toute exagération. Contre toutes les difficultés (voire les dangers) d'expression encourues par les féministes, cet entêtement force l'admiration : il montre que la colère peut, comme le soulignait plus haut Pedneault, se transformer en indignation politique foisonnante. Il témoigne en même temps d'un certain embarras, d'un besoin de maîtriser les manifestations de l'émotion : la colère serait menaçante, y compris pour certaines féministes qui refusent d'y avoir trop souvent et trop longtemps recours. Or, que vaut la colère sans théâtralité ? Comment « arraisonner » la colère tout en préservant son caractère subversif et menaçant¹⁹ ?

¹⁹ Martine Delvaux et Catherine Mavrikakis posent des questions semblables dans une entrevue publiée dans *Le Devoir*. Voir Lalonde 2012.

1.3.3 Violences

Ce rapport délicat à la colère cache aussi une peur de la violence et de la vengeance barbare. La colère et la rage ont souvent pour corollaire différentes formes de violence, physiques ou verbales : la colère constitue *l'impulsion* ; la violence, l'action qui en découle (Gilbert 2006a, 18)²⁰ Au Québec, le malaise provoqué par un texte publié dans le collectif *Les Têtes de pioche*²¹ en juin 1976 creuse cette peur. Agathe Martin signe « La colère des femmes ou l'apprentissage du casse-noix », dans lequel la narratrice transforme une série de violences faites aux femmes (viols, diagnostics de folie, maternités contraintes, etc.) en menace de représailles. Se réappropriant le stéréotype de la femme castratrice, elle performe une attaque contre un proche aux comportements abusifs :

Je suis ta fille père ravageur. Ta fille, survivante encore, depuis des millénaires [...] Malgré la claustration dans la servilité, la prison pour femmes, l'enclavement de détention, le cabinet freudien, ma condamnation à folie, ma séquestration psychiatrique [...] J'ai envie de te tuer, de te faire sauter, de t'emmerder. De te faire manger de la merde, une merde longue comme ça. Te tuer. Tout faire sauter [...]

Tu vas voir que la triple buse a va te la couper ta quéquette bénie, tu vas d'y goûter mon câlisse. Ta vache a va te les ramâcher tes couilles. Ta sacro-sainte queue je va te la ruminer et la jeter aux poubelles. La bave me monte à la gueule rien que d'y penser. T'es mieux de la cacher ta grande queue molle, t'auras pas le temps de la relever, je t'en passe un papier, a vient rien que de tomber. Fourre toé la donc dans le cul ta grande poche puante. Mon écoeurant, mon maudit tabarnak de sans-cœur, m'en va te l'arracher ta grosse graine sale.

Avis à qui aurait encore des doutes là-dessus : les femmes se sentent pas mal casse-noix par les temps qui courent (Agathe Martin, 38).

La colère permet d'imaginer une vengeance absolue : littéralement contenue, elle explose soudainement vers une cible extérieure à la narratrice. Les limites physiques du « cabinet »,

²⁰ Quand il s'agit de penser la violence des femmes dans une perspective féministe, l'adéquation avec la colère est peu relevée. La violence a longtemps été considérée comme un impensé de la critique féministe : davantage tournées vers la dénonciation des violences *contre* les femmes, plusieurs féministes ont délaissé l'étude des violences commises *par* les femmes. En France, les travaux pionniers d'Arlette Farge et de Cécile Dauphin sur la question ont été consacrés à une « double évidence » (Farge et Dauphin, 12) : si les femmes sont violentes, c'est au sein de sociétés qui se montrent violentes envers elles. Bien sûr, on pourrait dire la même chose des hommes violents (*s'il bat sa femme, c'est qu'il a été battu durant l'enfance*). La différence se joue dans les cibles et les fonctions de cette violence.

²¹ Collectif féministe radical ayant lancé un journal du même nom en 1976. Vingt-trois numéros paraissent entre 1976 et 1979.

de la « prison » et de l'hôpital (sous-entendu par la « séquestration psychiatrique ») s'effondrent, comme si la « folie » devait être libérée et se métamorphoser en résistance. Le passage de la première à la deuxième personne appuie ce transfert : en s'adressant agressivement à *tu*, la narratrice refuse de se laisser atteindre plus longtemps par les sévices endurés. Dirigé contre soi-même, le poids de l'oppression se matérialise par la folie ; extériorisé, il devient brûlant désir de vengeance. Si *je* attaque *tu* et fait « tout sauter », quelque chose de neuf surgira des éclats.

Mais ce recours à la violence engendre maintes précautions et justifications au sein du collectif. En effet, l'éditorial du numéro porte sur la décision mûrement réfléchie de publier le texte, et sur les doutes et hésitations qui ont traversé les membres pendant plusieurs semaines :

Et puis, le sortant et le remettant dans nos tiroirs nous nous disions que nous perdriions des lectrices, que peut-être notre mère ne l'aimerait pas, que peut-être nos amies, nos amants, nos maris, nos sœurs, les libraires, les dépanneurs, nos patrons, nos boss, nos futurs employeurs et vous-mêmes ne l'aimeriez pas (Brossard *et al.*, 37).

Dans les pages qui suivent le texte de Martin, chacune d'elles se positionne en faveur ou en défaveur de son propos. Martine Ross, par exemple, n'hésite pas à identifier la gêne qu'il suscite en elle : « il me rappelle ma peur de ma propre violence » (Ross, 40). La colère qui motive le texte est immédiatement soupesée, discutée et justifiée. Évidemment, les propos de Martin paraissent moins choquants pour la lectrice d'aujourd'hui en raison des images et des préoccupations qu'ils font intervenir – lesquelles sont tout particulièrement ancrées dans leur époque. Mais ils donnent aussi la mesure d'une colère politique exprimée sans retenue et sans contraintes, c'est-à-dire sur le mode de l'excès, et de ses implications symboliques. Est-il viable pour les féministes d'envisager une violence symétrique – *tu m'as fait du mal, je t'en ferai à mon tour* ? De transformer la recherche de justice en loi du talion ? Faut-il plutôt se demander, avec Marguerite Tassi, si la vengeance peut être « psychologically restorative, as well as socially regenerative » (Tassi, 52) ? Il est vrai, en tout cas, que l'absence de vengeance a aussi ses conséquences : ne pas se venger, c'est toujours courir le risque de l'impuissance, du désespoir et de la perte de dignité (Tassi, 19) – autant de souffrances auto-infligées qui s'accumulent elles aussi.

Tout de même, pour Éric Fassin, il importe de considérer la dimension éminemment parodique de la violence féministe, « qui ne pose pas de bombes » ni « ne coupe de têtes », mais qui « à défaut de prise d'otages, s'empare du langage » (Fassin, 346). La violence constitue une manière privilégiée de reconfigurer les rapports de pouvoir entre les individus. Elle *répond* à la domination masculine puisqu'elle « la défait en la jouant » (Fassin, 347) : elle ne passe pas véritablement à l'acte. Même son de cloche chez Jack Halberstam, pour qui la colère des groupes minorisés trouve dans la littérature et les arts un lieu où fantasmer des ripostes contre les violences politiques et institutionnelles légitimées. La mise en scène, en fiction ou en images de gestes violents et vengeurs (une survivante qui tire sur son violeur, un adolescent noir qui tue un policier blanc après avoir été témoin de l'assassinat de son frère²²) agit non pas comme retour caricatural du balancier mais comme menace de représailles : elle peut dissuader les dominants de poser impunément des gestes de violence *réelle*. La littérature doit servir à « inspirer la peur et expliciter la menace, [...] à laisser entendre que la riposte est toute proche » (Halberstam, 102). Dans cette perspective, la colère constituerait un espace de transition entre l'imagination d'une violence fictive et la possibilité d'une vengeance véritable. Ces questions seront au cœur des chapitres 3 et 4, consacrés aux *Laidés Otages* et aux *Enfants du Sabbat*.

Du reste, pour Anne Campbell, la violence est intimement liée à la notion de contrôle : alors que les hommes violents tentent de dominer une situation et d'imposer leur autorité, les femmes, elles, vivent souvent leur violence comme *perte de contrôle*. Leur violence sera ainsi pensée sur le mode de l'échec ou de la rupture : elles sont violentes car incapables de gérer leur colère ou de garder le plein contrôle sur elles-mêmes (Campbell citée dans Gilbert 2006a, 44). Retour au sempiternel mythe de l'irrationalité : les femmes seraient si instables qu'elles en perdraient les notions de loi et de justice, voire seraient non responsables de leurs actes (Sjoberg et Gentry, 190). Pour les duos de chercheuses Coline Cardi et Geneviève Pruvost, et Laura Sjoberg et Caron Gentry, la pathologisation de la violence féminine vise évidemment sa délégitimation : elle nie aux femmes toute capacité d'action rationnelle et

²² Halberstam donne entre autres les exemples du film *Thelma and Louise*, et du « Poem About Police and Violence » de June Jordan.

indépendante. Essentialiser la criminalité et psychiatriser la violence, c'est « déposséder les femmes de leurs actes violents » (Cardi et Pruvost, 36).

Quel rôle la littérature joue-t-elle face à ces malaises et tensions ? Comment permet-elle de repolitiser la violence, et partant, la colère des femmes ? On le verra à la lecture des œuvres du corpus, la colère n'est jamais pensée dans la mesure ou la retenue, comme elle l'est dans le politique. Qui plus est, le rapport au temps est complexe : la colère explose souvent sans fin, dans le ressassement et la répétition. Les textes de mon corpus se structurent autour de la « colère interminable » des femmes (Lorau 1990, 68). Je ferai donc mienne une question soulevée par Catherine Mavrikakis dans l'ensemble de ses travaux sur la question (2010, 2014a, 2015) : et si la littérature permettait de faire surgir l'excès que le politique refuse depuis toujours aux femmes ?

1.4 GRAMMAIRE DES FAUSSES NOTES : COLÈRE ET ÉCRITURE

*Parfois, la soupape saute, ça arrive comme ça, parfois le vase déborde.
On ne sait pas quelle pression a été exercée, quelle goutte versée,
la pression était peut-être très faible, la goutte minuscule,
et pourtant il suffit d'un instant et tout saute, tout déborde.*

HÉLÈNE RIOUX, CHAMBRE AVEC BAIGNOIRE

Selon Jean-Pierre Martin, l'expression de la colère est incompatible avec l'écriture, dans la mesure où la colère est « un innommable. Un *avant-écrire*. Un hors de soi, un à fleur de peau » (Jean-Pierre Martin, 24, je souligne). On note ici le rapport temporel tendu entre l'explosion de l'émotion et la possibilité de l'écriture. La crise de colère empêcherait toute prise sur le texte et réduirait les auteurs à l'incohérence, à un phrasé chaotique, voire à la page blanche. Comme le dit Martin, « pour pouvoir tenir une plume ou taper sur un clavier, il faut bien que la main se soit un peu détendue » (*ibid.*) Même son de cloche chez Georges Didi-Huberman, qui réitère le paradoxe à vouloir écrire sous le coup des émotions alors qu'elles sont « langage en suspens », voire « langage empêché » (2016, 27). Autrement dit, le moment de l'écriture, moment de maîtrise absolue de soi, succéderait à l'explosion de colère :

la soudaineté de l'émotion, conjuguée à son intensité, serait *hors raison*, et toute tentative de l'inscrire dans le logos conduirait à l'impasse. Force étrange et étrangère, la colère serait en rupture totale avec un processus de réflexion éclairé : elle égarerait, déstabiliserait et défierait les convenances. Elle se heurterait à des codes linguistiques qui, malgré leur malléabilité, ne sont pas sans limites : pour écrire, il faut ordonner, classer et respecter certaines structures. Plus encore, il faut disposer des bons mots. Citant la chercheuse Barbara Whitmer, Paula Ruth Gilbert ajoute qu'il existe – au moins pour les femmes et les groupes minorisés – des lacunes langagières pour dire la colère, celles-ci trouvant leur origine dans la longue histoire de la dévaluation du corps et des émotions²³ (Gilbert 2006a, 23).

Les féministes ayant réfléchi aux interactions entre colère et écriture ne s'entendent pas sur la portée de cette émotion dans leurs écrits : faut-il mettre la colère à distance ou au contraire jouer avec ses possibles mises en scène ? De quelles manières la colère devient-elle langage et investit-elle l'écriture romanesque ? Après avoir présenté la place de la colère dans la démarche d'écriture de quelques créatrices, je me pencherai plus particulièrement sur l'émotion en tant qu'objet et mode de discours.

1.4.1 Mises à distance

Dans le quatrième chapitre d'*Une chambre à soi*, Virginia Woolf plaide pour la reconnaissance d'une tradition littéraire au féminin et convoque une généalogie d'écrivaines britanniques : « Car les chefs-d'œuvre ne sont pas nés seuls et dans la solitude ; ils sont le résultat de nombreuses années de pensée en commun [...] Jane Austen aurait dû déposer une couronne sur la tombe de Fanny Burney, et George Eliot rendre hommage à l'ombre d'Eliza Carter » (Woolf 1996 [1929], 98). Les œuvres qu'elle cite ont en commun d'avoir été écrites dans « les mêmes éclats de colère » (Woolf 1996 [1929], 92) : moquées, ridiculisées, traitées de « folles » par leurs confrères et le monde littéraire de leur époque, leurs autrices, de Lady Winchelsea à Charlotte Brontë en passant par Dorothy Osborne, sont selon Woolf unies par un même esprit de frustration et de rancune. Curieusement, Woolf condamne vivement cette

²³ Évidemment, ce modèle mécaniste ne doit pas faire oublier que l'écriture peut aussi éveiller des émotions : par exemple, on peut se mettre en colère en écrivant.

colère. À propos de Charlotte Brontë et de son *Jane Eyre*, par exemple, elle ne ménage pas les reproches :

La femme qui écrivit ces pages avait plus de génie en elle que Jane Austen ; mais si on relit ces pages en prêtant attention à la brusquerie et à l'indignation qui s'y trouvent, on voit qu'elle n'arrivera jamais à manifester entièrement et complètement son génie. Elle écrira dans la rage quand elle devrait écrire dans le calme. Elle écrira sottement quand elle devrait écrire sagement (Woolf 1996 [1929], 104).

L'isolement, le manque de reconnaissance et d'argent ainsi que l'absence d'émancipation possible auraient conduit Brontë à entrer « en guerre contre son sort » (Woolf 1996 [1929], 104) ; sa colère aurait lourdement « porté atteinte à sa probité » (Woolf 1996 [1929], 109). À cette colère néfaste, Woolf oppose le calme et la sérénité d'une Jane Austen, qui refuse de céder à ses griefs personnels et de se *détourner* de l'écriture. Voilà qui n'a rien d'anodin : le grand moteur d'écriture des femmes constituerait paradoxalement un frein à la création. Il agirait sur les écrivaines au mieux comme distraction, au pire comme fardeau. La tradition que Woolf tente d'imaginer est alors portée par une énergie réprouvée : le procès intenté contre la colère crée une forme de censure et court-circuite aussitôt son émergence et son épanouissement. La filiation entre écrivaines est encouragée... mais son énergie fondatrice est vertement critiquée. Tout en cimentant le rapport des écrivaines les unes avec les autres, la colère porterait en elle une menace à éradiquer à tout prix.

Du reste, dans ses essais, Woolf s'inscrit de plain-pied dans cette filiation, ce que ne manqueront pas de relever plusieurs critiques féministes des années 1970²⁴ : malgré ses doléances contre le caractère ravageur de la colère, elle n'hésite pas à s'y adonner elle-même explicitement. L'expression de l'émotion, tout en étant frappée de plein fouet d'une interdiction de cité, constitue le moteur d'écriture d'*Une chambre à soi*, et encore davantage de *Trois Guinéas*, et dévoile les injustices tant sociales que culturelles qui affectent les femmes. Lorsqu'elle découvre à la bibliothèque du British Museum une importante quantité d'ouvrages condescendants écrits par des hommes sur les femmes, dont l'un est intitulé *L'infériorité intellectuelle, morale et physique du sexe féminin*, elle se surprend à manifester

²⁴ Dans *The Female Imagination*, Patricia Spacks critique Woolf d'avoir tenu de tels propos sur la colère des écrivaines et vante les vertus de cette émotion chez les créatrices contemporaines. Voir Marcus, Bennett et Silver pour des propos similaires.

une colère sourde : « La colère s'était emparée de mon crayon tandis que je rêvassais [...] Mon cœur avait bondi. Mes joues s'étaient empourprées. J'étais devenue rouge de colère [...] Nul n'aime entendre dire qu'il est, de nature, inférieur à un petit homme » (Woolf 1996 [1929], 49).

À poursuivre cette filiation, il est tentant de faire un bond dans le temps. Soixante ans après Woolf, France Théoret affirme à son tour, dans *Entre raison et déraison*, qu'il « est vain de tenter l'écriture de la colère. Cette colère-là s'essouffle après quelques phrases. Elle est profondément stérile » (France Théoret 1987, 11). Analysant les éléments qui composent et conditionnent son rapport à l'écriture (être née femme dans un Québec réfractaire à toute émancipation intellectuelle féminine), elle lie sa colère à une souffrance immémoriale, *déraisonnable*, qui semble avoir atteint ses aïeules depuis plusieurs générations : celle de n'avoir jamais pu maîtriser la langue. Il faut selon elle éviter de rester engluée dans la colère ; au contraire, l'écriture doit aider les femmes à parvenir à l'apaisement. Toucher à la rationalité et s'approprier la langue, c'est en effet acquérir une autonomie longtemps étrangère aux femmes... Chez Théoret, l'émotion tranche avec « la certitude de l'ordre de la pensée » (France Théoret 1987, 21), et le travail d'écriture cherche à dépasser son expression : « Toute écriture est un grand jeu d'émotions à la recherche de la raison. Et plus il y aura discernement et différenciation des émotions, plus la raison sera comblée » (France Théoret 1987, 36). Les émotions viennent *avant* le langage et la rationalité : leurs manifestations physiques (cris, larmes) sont « antériorité de la parole » (France Théoret 1987, 61) : relevant du domaine du préverbal, elles ne peuvent donc s'accorder au discours. En somme, l'écriture ne serait possible qu'à travers une capacité de recul, de calme et de maîtrise de soi.

Or, comme Woolf, Théoret laisse planer les paradoxes et les contradictions sur son propos. Alors que les personnages masculins créés par les romanciers québécois rejettent souvent leur délire sur les personnages féminins en les violant ou en les tuant (durant les années 1960 et 1970, en pleine période d'émancipation nationale, pensons à *Jos Connaissant* de Victor-Lévy Beaulieu ou à *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin²⁵), les romancières rejettent sans surprise du délire sur elles-mêmes et sur leurs personnages féminins. Théoret appelle donc les autrices à

²⁵ Pour les liens entre émancipation nationale et violence masculine contre les femmes dans le roman québécois, voir Saint-Martin 1997.

créer leur propre délire, à refuser de condamner leurs personnages à l'abjection perpétuelle, et à se livrer, dans leurs écrits, à ce qu'elle nomme la *turbulence intérieure*, c'est-à-dire une façon de faire surgir l'émotion dans le discours romanesque – à mi-chemin entre la rationalité typiquement masculine et la protestation vaine. À l'instar de Woolf, Théoret condamne la colère tout en s'y livrant dans ses essais *et* dans son œuvre poétique : « J'ai toujours envie d'écrire. Toujours envie de hurler. Au lieu de tenir un crayon, je tiens un poignard parfois un pieu, ça n'écrit pas » (France Théoret 2011 [1979], 54). Cet extrait de *Bloody Mary* constitue l'exemple idéal pour montrer la tension entre le refus et la nécessité d'écrire la colère. « Ça » n'écrit pas avec le pieu ou le poignard, et pourtant « ça » permet au texte d'exister : dire qu'un pieu n'écrit pas, c'est encore écrire, c'est encore brandir le stylo tel une arme. *Une chambre à soi* constitue du reste un intertexte de premier plan d'*Entre raison et déraison* : le deuxième essai du livre de Théoret s'intitule « Femmes et pensée » et son incipit rappelle l'incipit de Woolf sur « Femmes et roman²⁶ ». De l'Angleterre de l'entre-deux-guerres au Québec de la fin des années 1980, tout se passe comme si la répression de la colère dans la démarche d'écriture jouait paradoxalement le rôle de carburant créatif : vouloir à tout prix refouler l'émotion a pour effet d'en exacerber les manifestations textuelles. Sans avancer que la posture de Woolf et Théoret est ironique (*je crois qu'il faut manifester de la colère mais je ne l'affirmerai pas directement et ouvertement*), force est d'admettre qu'il s'opère une dialectique singulière entre mise à distance et mise en scène de l'émotion.

1.4.2 Mises en scène

À l'autre bout du spectre, certaines féministes s'arrogent le droit à la création grâce à l'exercice de la colère. « L'écriture c'est les cris », lance joliment Louky Bersianik à France Théoret dans une série d'entretiens : difficile de trouver formule plus lumineuse pour décrire le sentiment de colère qui est souvent à l'origine d'une démarche d'écriture (Bersianik 2014, 65). L'homophonie (l'écrit / les cris) appuie ici une certaine idée d'interchangeabilité : l'écriture ne pourrait exister sans colère, la colère ne pourrait s'exprimer sans l'écriture. En

²⁶ L'intertexte saute aux yeux dès les premières lignes de chaque texte. Woolf amorce *Une chambre à soi* de la façon suivante : « Je sais, vous m'avez demandé de parler des femmes et du roman. Quel rapport, allez-vous dire, existe-il entre ce sujet et une "chambre à soi" ? » (Woolf, 7) Théoret écrit quant à elle « Vous m'avez demandé une réflexion sur le thème "Femmes et pensée" » (France Théoret 1987, 33). Dans *Nous parlerons comme on écrit*, la filiation entre Woolf et Théoret est explicite.

1975, dans « Art and Anger », Jane Marcus fait de la colère « a primary source of creative energy » (Marcus, 94). Dans le sillage des théories freudiennes, elle considère la colère comme une réaction narcissique originelle. La colère, selon elle, est « a result of the ego's first struggle to maintain itself, to find an identity separate from the mother » (Marcus, 71) : il s'agit d'un processus de défense et de protection du Moi. Ce processus achopperait chez la plupart des femmes en raison de leur incapacité à quitter véritablement la mère. Selon Marcus, les créatrices doivent néanmoins en faire usage : c'est la colère qui solidifie le Moi et encourage les vocations artistiques. À l'inverse, pour la cinéaste Paule Baillargeon, nul besoin de séparation d'avec la figure maternelle. La colère rapproche les femmes en se transmettant d'une génération à l'autre :

Ma mère m'a légué sa colère et elle m'a dit, *venge-moi*. C'est un très lourd héritage, dont je tente de m'acquitter depuis toujours et tant bien que mal, dans ma vie d'artiste. La colère de ma mère, et celle de toutes les femmes, est millénaire, c'est un grand bateau rouge qui avance sur une mer très agitée (Baillargeon, je souligne).

Qui dit mer agitée – et mère agitée – dit bien sûr difficulté de transmission. Pourtant, le bateau, comme un phare visible au large, poursuit sa route et avance coûte que coûte... Créer, ce serait aussi rendre justice à celles qui n'ont pas eu accès à l'écriture, à la caméra ou à la scène.

Dans *Killing Rage*, bell hooks pousse ces réflexions d'un cran en reconnaissant la possibilité d'un *transfert* de la colère du réel au texte. D'emblée le titre suggère une ambiguïté : le terme « killing » pourrait être entendu comme une façon de taire la colère, mais aussi désigner l'expression d'une colère si puissante qu'elle en deviendrait meurtrière. Justement, hooks amorce son livre en évoquant un fantasme de meurtre nourri par sa rencontre avec un homme blanc raciste : « I wanted to stab him softly, to shoot him with the gun I wished I had in my purse. And I watched his pain, I would say to him tenderly "racism hurts" » (hooks, 11). Assise dans un avion, impuissante, elle se résigne à faire le récit de l'incident qui l'a mise hors d'elle-même quelques minutes plus tôt : sa compagne de voyage, victime d'une erreur de la compagnie aérienne, a dû céder son siège de première classe à cet homme sans qu'on reconnaisse l'injustice flagrante (un homme blanc aurait davantage sa place en première classe qu'une femme noire), en plus de subir les remarques agressives et condescendantes de l'agente de bord. Comme Virginia Woolf qui, dans *Une chambre à soi*, entreprend de

dessiner lorsqu'elle est face à une injustice, hooks fait de cet événement le moteur de son écriture. À la différence de Woolf, toutefois, elle se réclame de sa colère au lieu de s'en dissocier ; son désir d'agression *donne naissance* au texte. Analysant ce passage, Catherine Mavrikakis retient une question fondamentale : « Sur quel mode doit se manifester la colère ? S'agit-il seulement de passer d'un indicible enragé à un dicible discursif ? » (Mavrikakis 2010). Autrement dit, de quelles manières la colère investit-elle l'écriture ? Peut-elle – doit-elle – être « sublimée dans un discours » ? Comment ? À lire hooks, il semble que la colère se tienne sur un fil tendu entre la pulsion et le discours. Inutile alors de réfléchir à une « antériorité de la parole », comme le fait Théoret ; chez hooks, l'émotion s'exprime à la fois *avant et pendant* l'écriture.

Mavrikakis elle-même va encore plus loin : c'est précisément à l'intérieur de l'« indicible enragé » que peut surgir une forme romanesque pleine et forte. Il faudrait selon elle cesser de tenir tête au langage : « Je suis toujours profondément ennuyée par les œuvres qui cherchent le bon mot, le mot juste, comme si le langage pouvait être autre chose qu'une Gorgone, avec laquelle on a déjà perdu toutes les batailles, qu'un poison toxique qui nous donne envie de rincer notre bouche en feu » (Mavrikakis 2008b, 157). Il lui apparaît vain de contrôler l'écriture et de la soumettre à différents mécanismes de domestication. C'est dans la perte de sens, le chaos et le rythme désordonné que la colère peut révéler son plus grand potentiel discursif : « il faut bien voir que la colère, pas plus que la parole, n'est un sentiment intérieur qui s'exprime naturellement. La colère relie culturellement des gens qui l'éprouvent. La colère n'est pas un prélangage. Elle constitue un espace social, un lieu culturel, une façon communautaire de parler » (Mavrikakis 2015). Malgré son caractère explosif, la colère peut en effet devenir un mode de discours fécond : tout le travail de Mavrikakis consiste à s'intéresser aux écrivaines et créatrices qui mettent en fiction des aboiements, des rugissements et des cris, et à comprendre comment ceux-ci *font sens* – qu'on pense à Elfriede Jelinek et à ses invectives contre les hypocrisies de l'Autriche, à Sapphire et à ses tirades en langue vernaculaire ou encore à Christine Angot et à son écriture tout en répétitions et réitérations. Dans le petit essai *Diamanda Galás. Guerrière et gorgone*, Mavrikakis expose une poétique subversive de l'émotion ; sa présentation de l'œuvre de la chanteuse et performeuse états-unienne constitue un hommage autant qu'un regard indirect sur sa propre

pratique d'écriture. Mais plus qu'un état démarreur (*j'écris pour me libérer de ma colère*), l'émotion est pensée par Mavrikakis comme une énergie affectant le discours et la tonalité d'une œuvre. La littérature et les arts ont ainsi le potentiel de voir émerger un féminin débordant, agressif et excessif :

Il ne saurait y avoir de féminisme ou même plus largement d'humanisme ou d'humanité sans hystérie, sans ce féminin de la démesure, dionysiaque, si proche des bacchantes. L'archaïque démesuré, celui qui fut toujours montré du doigt et relégué aux oubliettes de l'histoire et de la philosophie est [...] ramené au cœur du politique [...] La sororité avec les autres femmes ou avec les hommes s'arrête là où le féminin se présente comme expurgé, purifié, exorcisé ou raisonnable (Mavrikakis 2014b, 22).

Mavrikakis valorise un retour vers les scripts dont j'ai fait mention plus haut : ce qu'elle nomme « archaïque démesuré » a tout à voir avec une énergie étrange, incompréhensible, et pourtant immensément dangereuse. Les figures mythologiques et surnaturelles qui peuplent l'imaginaire « occidental » sont les plus à même de redonner son caractère subversif et terrifiant à la colère – on constatera effectivement à la lecture du corpus différentes allusions aux Amazones, aux Bacchantes, aux sorcières, etc. Au lieu de tenter de camoufler la théâtralité de l'émotion, de la canaliser à tout prix, Mavrikakis propose de réinvestir et de réinventer tout ce qui, dans son expression, fait peur et repousse. Il s'agit alors de créer une nouvelle « éthique du vivre-ensemble » (Mavrikakis 2014a, 22) : en excavant la colère (l'image n'est pas sans rappeler les propos de Robin Morgan dans *Sisterhood is Powerful*), l'art et la littérature des femmes ont le potentiel de repolitiser les rapports entre êtres humains.

Comme la posture de bell hooks, la posture de Mavrikakis fait contraste avec celles de Théoret et de Woolf. Au contraire de ces dernières, qui disaient chacune à sa façon refuser le bruit et les explosions langagières, Mavrikakis en fait l'éloge :

Le cri. Je pense que la parole, celle qui m'intéresse, je dois l'avouer, ne peut être qu'un long hurlement ou chant de terreur où je ne sais plus si je suis terrorisée ou terroriste [...] La littérature pour moi ne peut être qu'un travail sur la terreur, un travail de sape ou de déflagration. Un bruit. Du barouf [...] Je préfère la pétarade du langage et sa folie, son absence de sens, son désordre et son essoufflement, sa participation malveillante au vide de la communication (Mavrikakis 2008b, 156-158).

Mavrikakis appelle de toutes ses forces le retour à la plainte, aux gémissements et aux bégaiements : plus de dissociation, plus de refoulement comme chez ses prédécesseuses.

Dans son hommage à Diamanda Galás comme dans son œuvre fictionnelle, elle fait la part belle à la « déflagration » et à la « pétarade du langage ». On verra justement, avec l'étude de *Fleurs de crachat*, comment le fait d'être « terrorisée ou terroriste » constitue le grand drame de la protagoniste. Du reste, la fiction est là pour le prouver, il est difficile d'éviter les contradictions : Mavrikakis elle-même ne fait pas entièrement ce qu'elle dit, chaque phrase de ses romans étant minutieusement construite et peaufinée.

1.4.3 *Mises en discours*

Quelles questions la colère pose-t-elle au langage ? Quels codes textuels sont à même de transposer les symptômes physiques de la colère dans un roman ? Si le corps s'insurge en criant, en pleurant, en invectivant ou en crachant, que fait le texte romanesque en crise ? Impossible de nier qu'une œuvre littéraire *affectée* par une émotion l'est au prix d'enjeux discursifs singuliers : hermétisme, vitesse, fréquentes ruptures de ton, « percussion, écorchure, électrocution » (Boyer-Weinmann, 87), etc. La colère se dévoile par une série de symptômes physiques parfois intenses et appuyés ; son expression littéraire suggère alors un langage empêtré dans le désordre et les désarticulations. Comme la douleur physique, la colère a le pouvoir de détruire le langage²⁷ : dans *The Body in Pain*, Elaine Scarry affirme que « [p]hysical pain does not simply resist language but actively destroys it, bringing about an immediate reversion to a state anterior to language, to the sounds and cries a human being makes before language is learned » (Scarry, 4). On revient à l'idée d'antériorité de la parole formulée par France Théoret : comme dans la douleur, il y a dans la colère quelque chose d'indicible, quelque chose de l'ordre d'une défaillance langagière. La colère prend possession du corps *immédiatement* : la personne qui la ressent la manifeste ouvertement ou la refoule, selon le contexte. Mais qu'il dure quelques secondes, une heure ou des jours entiers, le pouvoir annihilant de l'émotion est là au détour : plus rien d'autre n'existe durant ce laps de temps, ce qui chamboule l'usage d'une langue logique et raisonnable (Scarry, 35). Le corps

²⁷ Évidemment, impossible de dresser des parallèles entre colère et douleur sans aussi être attentive à leurs différences. Par exemple, la colère a automatiquement un objet alors que, comme le souligne Scarry (161-162), la douleur physique n'en a pas : on est en colère contre quelqu'un ou quelque chose, mais on a mal, point.

colérique, dans toutes ses manifestations (larmes, lamentations, cris), court-circuite le discours et « interdit la parole » (Surlapierre, 12).

Pourtant, la colère mise en fiction peut constituer un objet d'écriture sans que la personne qui écrit soit véritablement en colère elle-même. Cette scission entre *état* et *objet* retient l'attention de Scarry lorsqu'elle aborde la douleur physique : « Physical pain, then, is an intentional state without an intentional object ; imagining is an intentional object without an experienceable intentional state » (Scarry, 164). La mécanique du corps en crise crée, autrement dit, la tonalité du texte : le texte romanesque intègre des attitudes, des « comportements » (Ngai, 43) qui feront mine de transposer la colère dans le discours. Pour Sianne Ngai, qui a proposé une étude sur les émotions négatives (l'envie, la paranoïa, l'ennui, etc.), différents éléments formels (organisation textuelle, stratégies narratives, etc.) sont susceptibles d'affecter un texte afin que le lectorat le reconnaisse comme étant colérique, mélancolique ou euphorique.

Du reste, les symptômes physiques de la colère sont à la source d'un système symbolique et linguistique complexe : « anger is not just an amorphous feeling, but rather it has an elaborate cognitive structure » (Lakoff et Kovesces, 36). En français, la colère est souvent construite dans le langage d'après un modèle de chaleur et de débordement (« la fumée lui sortait par les oreilles », « elle bouillonnait » « elle s'est enflammée », etc.), comme si le corps prenait la forme d'une casserole susceptible de se déverser advenant une hausse de température trop importante ; notre compréhension de l'émotion découle de descriptions et de traits correspondant à cette économie du fluide et du *trop-plein*. Le discours colérique, de la même façon, aura pour principales caractéristiques la quantité, la longueur, les détours et l'expansion. Les émotions fortes comme la colère sont brusques, bousculent tout, mais, au dire de plusieurs théoriciens, ne sont généralement pas longues dans la durée : elles incarnent la soudaineté, le court instant présent (Henri Michaux disait d'ailleurs : « Celui qui ne connaît pas la colère ne sait rien ; il ne connaît pas l'immédiat » [cité dans Éric Gagnon, 11]). Or, contrairement à la photo, à la peinture et à la performance, mieux à même de saisir l'instantanéité de l'émotion (pensons par exemple aux *Tirs* de Nikki de Saint-Phalle ou aux *Body Tracks* d'Ana Mendieta), la littérature suppose un étalement dans le temps, et nécessite un développement, une description.

Entre longues coulées et succession de fragments, les stratégies discursives de la colère rompent la linéarité de la narration et « enfrei[gnent] la règle selon laquelle chaque élément du récit doit être à sa place » (Montalbetti et Piegay-Gros, 62). On le constatera à l'analyse des œuvres du corpus : les stratégies privilégiées par les autrices sont souvent de l'ordre d'une brisure dans la logique narrative et font appel à toutes les exagérations possibles, ou encore à l'immédiateté, à la profusion d'énoncés. Comme le souligne Martine Boyer-Weinmann, « le sujet en colère court à sa perte ; c'est un sujet en apparence inscrit dans le présent de son emportement, collé à la présence, dans l'immédiateté foudroyante de l'autodestruction » (Boyer-Weinmann, 92). La répétition et ses déclinaisons (le ressassement, la litanie, le martellement), la digression, l'exagération et le recours à l'hyperbole constituent autant de figures qui performant l'irruption des corps en crise au détriment de la cohérence rigide du discours romanesque.

Au confluent d'une pluralité de discours et de représentations, la colère des femmes ne se laisse pas facilement appréhender. Entre invisibilité et surexposition, le corps féminin en colère, façonné par des siècles d'idéologie sexiste (hétéronormative, raciste, colonialiste, etc.), pose aujourd'hui une série de questions à la critique féministe : comment dire la colère sans subir la sempiternelle accusation d'hystérie ou d'irrationalité ? Est-il possible de réinventer le langage de la colère ? La colère est-elle véritablement possible sans excès, sans théâtralité ou perd-elle sa subversion au moment où on exige de la dompter ? Comme le demande Catherine Mavrikakis, la littérature réussit-elle là où le politique échoue ? Les réussites et les échecs sont-ils différents, tout simplement ? Les romancières que nous suivrons écrivent la colère en dépit des tabous et des interdits, proposent des fictions où les protagonistes dépassent les bornes et où le langage lui-même déborde. Contrairement à plusieurs théoriciennes féministes, qui appellent à l'expression d'une colère juste et mesurée, elles font éclater de nombreuses limites discursives et n'hésitent pas à verser dans l'exagération et l'excès. Et contrairement aux pensées féministes qui souhaitent une fin heureuse à la colère, elles laissent dans leurs œuvres un champ de ruines, où la colère, infinie, engendre surtout la

destruction (et l'autodestruction). Comment réfléchir ce champ de ruines ? Comment penser la colère qui refuse de s'éteindre ? Où trouver, malgré tout, du positif dans son expression ?

Ces questions seront au cœur de mon analyse

LA GUÉRILLÈRE

Dans *Contre-voix. Essais de critique au féminin*, Lori Saint-Martin affirme que l'archétype de la sorcière « fonctionne comme une métonymie du combat féministe chez les écrivaines québécoises des années 1970 » (Saint-Martin 1997, 189). Personnage pivot de plusieurs fictions publiées autour de 1975¹, la sorcière symbolise la colère à la fois joyeuse et monstrueuse des femmes en période de grands bouleversements sociopolitiques. Les féministes sont séduites par cette figure historico-mythique, plus précisément par son entêtement à se rendre indomptable, et à désobéir aux contraintes judiciaires et religieuses de son époque. Aux côtés de la sorcière, l'amazone : le projet éditorial de la revue montréalaise *Amazones d'hier, lesbiennes d'aujourd'hui*, fondée en 1982 à partir d'un projet vidéographique conçu dans les années 1970, dit aussi la « rage de nous appartenir » (Bergeron *et al.*, 4) par l'identification à une figure mythologique puissante et redoutable. Guerrières inlassables, les Amazones mettent en évidence, selon la lecture féministe, la légitimité du pouvoir politique exercé par les femmes en même temps que leur capacité d'autosuffisance. Mais comme la sorcière, l'Amazone féministe effraie : elle incarne l'utopie des grands changements tout en traînant malgré elle une repoussante réputation de barbare, voire de monstre terrifiant.

Quarante ans après l'émergence des mouvements de libération des femmes, l'imaginaire de la sorcellerie et de la guerre, avec ce qu'il comportait d'excès et d'outrance, peut-il emprunter de nouvelles formes littéraires et faire l'objet d'une réinvention ? À l'heure où l'on parle sur plusieurs tribunes de renaissance du féminisme québécois, existe-t-il, en littérature, un nouvel archétype de colère, une nouvelle figure « millénaire qui fait sauter tous les cadres » (Saint-Martin 1997, 187) et rassemble plusieurs écrivaines dans leur démarche de création ? Comment, depuis le début du 21^e siècle, l'immense colère portée par la sorcière ou l'Amazone des années 1970 est-elle mise en fiction ? Qui est l'héritière de ces grandes figures et, surtout, de quelles façons est-elle représentée ? Comment sa représentation influence-t-elle la forme et la structure des romans concernés ?

¹ Je reviendrai plus loin sur ces questions. Pour l'instant, pensons bien sûr aux *Les Enfants du Sabbat* d'Anne Hébert (1975) ou encore à *New Medea* de Monique Bosco (1974), au *Journal d'une folle* de Marie Savard (1975) et à la pièce de théâtre collective *La Nef des sorcières* (1976). Pour une liste exhaustive, voir Saint-Martin 1997.

Autant de questions qui occuperont le prochain chapitre mais qui nécessitent d'abord quelques mises au point théoriques. Bien sûr, les pratiques romanesques des femmes se sont énormément diversifiées au cours des quarante dernières années. Le contemporain, de manière générale, oblige à prendre en considération « les signaux d'une textualité plurielle et souvent éclatée » (Audet, 15). Fragmentation du sens et du récit, nouvelles sensibilités narratives et formelles, effritement des intrigues : à l'heure des synthèses, les points de convergence se font plus rares, et rendent suspecte toute volonté de cerner des tendances globales et de chercher un symbole de ralliement féministe. De plus, comme le soulignent Isabelle Boisclair et Catherine Dussault Frenette dans un article de 2014 qui s'inscrit dans la droite lignée des travaux de Louise Dupré sur l'éclatement de l'écriture des femmes après les années 1970 et de Lori Saint-Martin sur la fiction métaféministe, le féminisme – malgré son renouveau des dernières années – n'est plus le principal point de repère des écrivaines. Les discours militants se font plus subtils² :

[L]a production récente nous apparaît quitter le territoire du féminin pour englober le monde dans un mouvement d'embrassement. En effet, on voit de nombreux écrits de femmes se dé-marquer de la position sexuée et genrée de l'écriture. Il est trop tôt pour dire si ce mouvement est positif ou négatif au regard du féminisme : d'un côté, on peut voir dans ce mouvement une sorte de « preuve » que le féminin accède enfin à une position légitime, *non marquée*, justement ; de l'autre, on peut le percevoir comme un signe qu'il est déjà malvenu d'assumer cette subjectivité féminine qui vient tout juste d'advenir... (Boisclair et Dussault Frenette, 51)

Il faut selon les deux chercheuses parler de « mosaïque » pour qualifier l'écriture contemporaine des femmes : le « séisme » des années 1970 (Boisclair et Dussault Frenette, 44) a mené à l'explosion et au décentrement des préoccupations des écrivaines, même si certains thèmes, comme la maternité, la filiation, et le rapport au corps et à la sexualité continuent d'imprégner leurs textes³. Dans *Imaginaires de la filiation*, Évelyne Ledoux-

² Saint-Martin constate qu'à la fin des années 1980, le rapport des œuvres littéraires avec le féminisme se faisait déjà plus distant : les écrivaines s'y identifiaient, mais de manière moins directe. Elle écrit : « En réalité, les acquis du mouvement et de la pensée féministes s'intègrent tout naturellement dans le discours romanesque. Des affirmations de liberté individuelle [...] signifient que la discours féministe a été assimilé, a percé » (Saint-Martin 1997, 240).

³ Même constat du côté français : dans leur introduction à *Nouvelles écrivaines, nouvelles voix*, Nathalie Morello et Catherine Rodgers établissent un certain nombre de tendances (écriture du réel, rapport à la confession et à ses multiples déclinaisons, exploration sans tabou du corps et de la

Beaugrand étudie quant à elle l'influence des théories postmodernes (et notamment queer) sur la littérature contemporaine des femmes au Québec et en France : au contact des œuvres littéraires, ces théories ont pour effet de déconstruire les catégories identitaires et de remettre en question les dichotomies de sexe, de genre, de « race » ou d'orientation sexuelle (homme/femme, masculin/féminin, blanc/noir, homosexuel/hétérosexuel, etc.). Les textes contemporains affichent leur penchant pour l'altérité, l'ouverture, l'hétérogénéité, *l'instable et l'indécidable*. C'est ce qui conduit Ledoux-Beaugrand à les considérer à l'aune d'une « politique de la dislocation ». Les autrices féministes, rassemblées autrefois autour d'un projet sororal précis et circonscrit, ont aujourd'hui des préoccupations plurielles, voire fuyantes :

La dislocation de la communauté, de son corps commun, renvoie à un mouvement qui disjoint les éléments, laisse du jeu entre eux sans marquer une rupture franche comme le ferait, par exemple, une amputation ou un arrachement [...] L'ordre de dislocation entraîne avec lui la dispersion des troupes qui ne font dès lors plus corps tout en demeurant, toutefois, partie intégrante d'un même ensemble (Ledoux-Beaugrand, 80-81).

Pourtant, comme l'affirme Ledoux-Beaugrand, la « dispersion des troupes » n'empêche pas les rapprochements et les parallèles : disloquer, ce n'est pas arracher ou amputer ; c'est plutôt réorganiser. Au cours des prochaines pages, je tenterai de voir comment cette tension entre ruptures et continuités donne lieu à de nouvelles interprétations, de nouvelles lectures.

Les tabous entourant les représentations de la colère sont désormais repoussés par les autrices : comme la sexualité, la colère s'exprime sans voile. Qui plus est, elle donne lieu à des violences à la fois discursives et diégétiques (meurtres, tortures, etc.) qui étonnent. Dans *Violence and the Female Imagination*, Paula Ruth Gilbert souligne qu'un lien important unit la colère à la sexualité féminine dans plusieurs textes contemporains. Entre autoreprésentation érotique et violences sexuelles explicites, une ligne mince existe qui fait justement intervenir la colère : « Clearly, representations of sexual violence function as metaphors for the rage of some women who have experienced sexual cruelty and pain at the hands of men » (Gilbert 2006a, 204). Si les écrivaines des années 1970 utilisaient la colère

sexualité, etc.), mais reconnaissent que le « retour du sujet » en littérature contemporaine n'a rien du « sujet complet, continu, unifié et unique d'antan » (Morello et Rodgers, 28).

comme arme politique, les « nouvelles voix » reconnaissent son potentiel d'affirmation et de vengeance tout en multipliant ses sources, ses cibles et ses fonctions. Le personnel est politique, le politique est personnel : depuis le début du 21^e siècle, la colère est mise en fiction à partir de personnages singuliers mais explose contre différents types de traumatismes et de blessures ; plus souvent inscrite qu'auparavant dans les relations intimes (abus familiaux, relations amoureuses destructrices, rapports mère-fille douloureux, etc.), elle est aussi fréquemment dirigée contre le monde entier, de manière flottante et imprécise. Elle rayonne ainsi dans plusieurs romans jusqu'à faire surgir l'excès : l'écriture est enflammée, débordante, et les textes sont guidés par une immense agressivité discursive.

Dans *Borderline* (2000), la colère passe par la mise en scène répétée d'un corps féminin sur le point d'exploser : « moi aussi je suis capable de laver la vaisselle comme une maudite enragée ; laver la vaisselle à m'en faire éclater toutes les veines, toutes les artères du corps, à me répandre sur les murs jaunes de la cuisine » (Labrèche 2000, 40). À l'instar de la narratrice qui manifeste un besoin intense de hurler, les liquides et fluides corporels (sang, sperme, larmes) menacent à tout moment de se déverser dans le texte. Le cri revient également comme un leitmotiv dans *Le livre d'Emma* (2001), alors que la protagoniste infanticide refuse de raconter son histoire aux médecins de l'hôpital où elle est internée. Si l'écriture de Marie-Célie Agnant demeure mesurée, le hurlement subversif du personnage d'Emma se substitue à la confession et au repentir qu'on attend d'elle : « Qui comprend un cri de négresse ? Que vaut une parole de négresse, hein ? [...] Qui a jamais prêté l'oreille à nos cris ? » (Agnant, 56). Au chevet de sa mère ayant commis une tentative de suicide, la narratrice de *Crève, maman !* (2006) de Mô Signh fait dialoguer ses fantasmes matricides (« je voudrais découper sa chair avec un couteau à dépecer » ; « je me vois prendre un vrai couteau et la déchiqueter » [Singh, 10, 48]) avec des giclées de sang, de sperme, d'urine et des éructations. Liquide, gazeuse, « fondante » (Singh, 49), la colère *infiltre* alors le texte comme pour remplir les trous laissés par les images de coupures et de destruction. Dans *Folle* (2004), la giclée provient de la logorrhée et des nombreuses répétitions caractéristiques de l'écriture de Nelly Arcan. Comme une vague qui s'apprête à tout détruire sur son passage, l'écriture suggère un fort potentiel de vengeance :

Si j'en suis capable, je reviendrai dans ta chambre pour te faire payer, j'effrayerai toutes les femmes qui y passeront et je m'imposerai dans tes pensées en trafiquant leurs avenues, en reconstruisant leurs réseaux de sorte qu'ils mènent tous à ma propre mémoire, tu regretteras d'être né (Arcan 2004, 76).

La colère qui menace de se propager dans la vie de l'ex-amoureux de la narratrice imprègne le discours de celle-ci et fait contraste avec son désir récurrent de se suicider ; encore une fois, la tension entre l'épanchement et le manque est frappant. Enfin, dans *L'Amant du lac* (2013) de Virginia Pésémapéo Bordeleau, la colère laisse au contraire place à un vide narratif. Se retrouvant enceinte à la suite d'un viol perpétré par un prêtre catholique, Waseshkun est soupçonnée d'avoir assassiné son agresseur, sans que le texte montre véritablement le meurtre : « Au soleil des baies rouges, le corps gonflé du religieux émergea du lac Abitibi, le visage rogné par les poissons » (Pésémapéo Bordeleau, 24). Seul son corps défiguré par la hargne, et la nature qui se soulève derrière elle (« Le lac rugit en soulevant des lames aussi grosses que des canots » [47]), indiquent son désir de vengeance⁴.

Frappe tout particulièrement une nouvelle économie du combat, à mi-chemin entre la guerre et le terrorisme : les protagonistes armées (que ce soit de manière littérale ou métaphorique) et les romans traversés par une esthétique de la déflagration sont nombreux. Dans ces textes, en effet, les *explosions discursives* foisonnent, comme pour faire contraste avec les trous, blessures et vides mis en fiction par les autrices. Depuis quelques années, la critique féministe porte un intérêt grandissant aux avatars de guerrières dans la culture populaire, notamment dans la littérature pour adolescentes⁵. En contestant les stéréotypes de genre, le fantasme de vengeance⁶ permet aux héroïnes armées d'affirmer tour à tour courage,

⁴ D'autres romans auraient évidemment pu figurer dans cette liste : pensons par exemple à *Fugueuses* (2005) de Suzanne Jacob, à *La Déesse des mouches à feu* (2014) de Geneviève Pettersen, aux *Cages humaines* (2010) d'Émilie Andrewes ou à *Testament* (2012) et *Drama Queens* (2013) de Vickie Gendreau. Je reviendrai d'ailleurs sur Pettersen et Gendreau, et sur la filiation avec l'œuvre de Josée Yvon au chapitre 3.

⁵ Le groupe de recherche « Femmes ingouvernables » a abordé ces questions lors de ses colloques à l'UQAM. Voir aussi Inness et Rowe.

⁶ À la suite de Martine Delvaux dans *Les filles en série*, je ne peux m'empêcher de faire un lien entre la culture populaire et certaines organisations féministes médiatisées comme les Femen. Pour les militantes Femen, la vengeance constitue le moteur de leur engagement politique : « Nous sommes une revanche féminine contre la culture patriarcale sclérosée ». Voir l'onglet « À propos » de leur page Facebook [en ligne] : https://www.facebook.com/pg/femenmovement/about/?ref=page_internal.

confiance en soi et pouvoir d'agir. En littérature québécoise contemporaine, cependant, l'adéquation entre imaginaire du combat et émancipation me semble moins franche. Il est en effet difficile de trouver du positif quand les explosions laissent sur leur chemin des trous et de la dévastation. Dans *Mettre la hache* (2015) de Pattie O'Green, texte qui rappelle dans sa forme la théorie-fiction des années 1970, la narratrice fait le témoignage de l'inceste dont elle a été victime dans un discours explosif où les marques de vulgarité, les invectives et le travail typographique constituent autant de façons de sortir « de ses tranchées » et de « chiller avec les lionnes » (O'Green, 36, 71). Dans *Le Dégoût du bonheur* (2001) de Mélikah Abdelmoumen, les « femmes-tanks » (Abdelmoumen, 98) sont héritières des « sorcières voleuses d'hommes » et prisonnières de leur colère, isolées parce que laides et effrayantes, voire monstrueuses. La narratrice affirme : « je suis un cauchemar, la fiancée de Frankenstein » (Abdelmoumen, 35). Dans *La Brèche* (2002) de Marie-Sissi Labrèche, l'étudiante-poupée qui entretient une relation amoureuse avec son directeur de recherche devient soudainement une « femme-canon », et la « grosse boule d'angoisse » (Labrèche 2002, 81, 73) qui l'accable tout au long du roman éclate finalement dans un accident de voiture qui la laisse paralysée. Dans *Les Cascadeurs de l'amour n'ont pas droit au doublage* (2012), Martine Delvaux fait de sa narratrice un personnage tragique : par le recours constant à des métaphores guerrières et l'adresse agressive à la deuxième personne du singulier, le destinataire du texte est transformé en cible à abattre. Dans *Cru* (2014), de Nefertari Bélizaire, le texte romanesque flirte avec la poésie quand les accusations portées par une femme contre son agresseur prennent la forme de vers lapidaires s'apparentant à des balles : « Car c'est là que je vais t'attaquer / C'est là que je vais te tuer / [...] Tu es bien dans tes retranchements. / Mais pas pour longtemps » (Bélizaire, 13-14). Tant chez Delvaux que chez Bélizaire, l'adresse directe à la deuxième personne du singulier empêche la colère d'être dépassée : la rumination, la décharge verbale et le discours vindicatif ont pour effet de répéter et de réactiver, chez les narratrices, un appel au combat. La colère entraîne un rituel d'affrontement qui entrave, ou du moins retarde, le deuil ou la guérison⁷.

⁷ Je reviendrai sur ces questions au chapitre 5, avec l'étude de *Désespoir de vieille fille* de Thérèse Tardif.

Tous ces personnages sont animés d'un puissant désir de subjectivité et d'agentivité⁸, mais leur corps constitue souvent la cible d'une colère autodestructrice, voire mortifère : les suicides et mutilations en tous genres abondent. Avant de tuer son frère, qui a abusé d'elle depuis l'enfance, la protagoniste de *Game Over* (2009) de Martyne Rondeau le torture jusqu'à le « trouser d'un bout à l'autre » (Rondeau 2009, 40). Vraisemblablement condamnée par un cancer du sein, Anticore décide de se suicider *et* d'entraîner son frère dans la mort, en se livrant aux pires violences : « J'aurais probablement fait une bonne soldate » (Rondeau 2009, 68), affirme-t-elle après lui avoir asséné plusieurs coups de hache. Les blessures performées sur le corps de Polytox trouvent leur écho dans la langue outrancière de Rondeau : le pistolet, la hache, le tournevis, toutes armes employées par Anticore, font en sorte que « la scène s'ouvre aux veines du texte qui s'étale de tout son corps » (Rondeau 2009, 29) ; encore une fois, le débordement et les déflagrations contaminent la narration après avoir atteint (dans ce cas-ci anéanti) les corps des personnages. Dans *Paradis clé en main* (2009) de Nelly Arcan, la narratrice évoque brièvement le récit d'une femme ayant décidé de se suicider de manière spectaculaire :

Un jour, la femme a pris une grenade, l'a insérée dans son vagin à l'aide d'un lubrifiant gras avant de la dégoupiller, de faire exploser sa vie ensanglantée sur les murs de sa chambre à coucher, de réduire en miettes le bébé dont elle ne voulait pas qu'il ait la charge de l'avoir comme mère (Arcan 2009, 191).

Vengeance contre *Paradis clé en main* (compagnie mettant secrètement au point des plans de suicide pour les personnes souhaitant mourir), qui refuse d'assister le suicide d'une femme enceinte, cette mort constitue un nouvel exemple de destruction extrême dont le corollaire est le surgissement de la colère dans le texte : si la femme anonyme se suicide, fait exploser sa colère en elle et contre elle, c'est le texte qui en récolte les éclats. Le suicide devient la manière suprême de rendre la colère *visible*. En même temps, l'explosion est aussi synonyme de disparition : une fois la colère montrée, le personnage a disparu et il ne reste plus rien à lire ni, surtout, à réparer. Contre-exemple intéressant, la narratrice anonyme de *De vengeance*

⁸ L'agentivité (ou *agency*) a été conceptualisée par la critique féministe comme la capacité d'un personnage féminin affecté par différents discours sociaux dominants de s'autodéterminer et de prendre des décisions lucides pour lui-même et par lui-même. Il s'agit autrement dit de voir comment, discursivement, ce personnage peut advenir comme sujet et *se créer*. Voir les travaux pionniers de Barbara Havercroft et l'excellente synthèse théorique de Véronique Lord.

(2017), de J.D. Kurtness, tue à répétition sans autre raison que la jouissance de la destruction (« on ne peut pas éliminer tout le monde, même si, à un moment ou à un autre, ils finissent tous par vous taper sur les nerfs. Mais on peut se faire plaisir » [Kurtness, 77]) et n'est jamais inquiétée par la police étant donné l'absence de lien entre les différents meurtres qu'elle commet.

À la manière de la sorcière et de l'Amazone dans les années 1970 et 1980, la figure de la *guérillère* permet d'aborder en continuité plusieurs romans du 21^e siècle et de révéler l'immense colère qui les traverse. Les guérillères rappellent évidemment Monique Wittig et son roman du même titre, publié en 1969. Si elle peut paraître curieuse au premier abord, la convocation d'une œuvre classique de la révolution féministe a le grand avantage de faire surgir des échos et des parentés entre les époques. Dans *Les Guérillères*, la guerre vise la révolution de l'ordre symbolique : des femmes aux allures d'Amazones, en quête de jouissance et de reconnaissance sociale, s'insurgent contre la tyrannie patriarcale et luttent pour se libérer de leur soumission aux hommes. À travers une reprise féministe du genre épique, le roman de Wittig appelle l'invention d'un nouveau langage et d'une nouvelle subjectivité politique :

Elles disent qu'elles ont appris à compter sur leurs propres forces. Elles disent qu'elles savent ce qu'ensemble elles signifient. Elles disent, que celles qui revendiquent un langage nouveau apprennent d'abord la violence. Elles disent, que celles qui veulent transformer le monde s'emparent avant tout des fusils. Elles disent qu'elles partent de zéro. Elles disent que c'est un monde nouveau qui commence (Wittig, 120-121).

La métaphore guerrière et la pulsion meurtrière ont une visée purificatrice : si les combattantes se déchaînent face à l'ennemi (« elles suffoquent elles grincent des dents elles écument elles flamboient elles jettent feu et flammes elles bondissent elles vomissent » [Wittig, 168]), c'est pour mieux « crever la voûte céleste » (Wittig, 183), autrement dit pour revendiquer la puissance des femmes et mettre fin à des siècles d'assujettissement. Du reste, cette guerre se vit à plusieurs moments dans la joie, la solidarité et une apparente légèreté qui laisse place aux rires, aux chants et à la danse : la colère côtoie la jouissance (la critique a insisté sur la glorification de la sexualité lesbienne) et trouve sa finalité dans l'arrêt des hostilités – l'égalité entre les hommes et les femmes étant enfin atteinte. Le cercle, qui agit comme symbole structurant du roman, a évidemment attiré l'attention de la critique

féministe : les guérillères vivent indistinctement entre le présent indéfini du combat, le souvenir d'un lointain passé matriarcal et le désir d'un futur meilleur. La circularité défait l'association entre passé linéaire et société hiérarchisée (Robin) : revenir au passé archaïque et mythique permet d'inventer l'avenir.

La colère qui motive la guérilla contemporaine n'est plus fédératrice comme dans les années 1970 : sans surprise, le patriarcat n'est plus posé comme l'ennemi numéro un et la « cause des femmes » vole en éclats. D'un roman à l'autre, la dispersion est frappante et les lignes de front semblent avoir disparu : l'insurrection des personnages féminins est faite d'excès, voire de terreur, mais ne relève plus d'une forme d'organisation précise, ni ne se pense dans la sororité d'antan. Le combat est mené *en marge*, avec des moyens détournés, et la violence contre laquelle les personnages résistent n'est plus politique ou systémique. Les romancières s'intéressent à la vengeance, mais leurs protagonistes sont esseulées, voire isolées. Par exemple, dans *Game Over*, Anticore se plaint constamment de sa solitude alors que dans *Cru*, la narratrice est seule avec sa missive vengeresse, sans aucun soutien familial ou amical ; même l'affrontement avec son bourreau se produit virtuellement. Dans la plupart des romans, le combat est énoncé de manière à la fois métaphorique et ontologique : les personnages ne sont pas de *véritables* combattantes, mais bien des femmes « ordinaires » qui intègrent la guerre et la terreur à leur vécu intime. Elles vont jusqu'à devenir la guerre elles-mêmes : « femme-tank » chez Mélikah Abdelmoumen, « femme-canon » chez Marie-Sissi Labrèche, « femme-tranchée » chez Martine Delvaux. Le combat n'est alors plus un projet ou une action révolutionnaire, mais bien un état permanent. Sauf exception (les personnages de Josée Yvon constituent peut-être le contre-exemple le plus frappant, j'y reviendrai au chapitre 3), le recours aux figures archétypales n'est plus littéral ; la sorcière ou l'amazone agissent le plus souvent comme allusions intertextuelles. Plus besoin d'univers utopiques ou surnaturels – ou alors absence de foi en l'utopie : toute femme, peu importe son vécu, s'autorise le combat, *est* le combat, et c'est sans doute un acquis du féminisme d'avoir permis cette intégration. Par ailleurs, il faut voir dans les expressions « femme-tank », « femme-canon » et « femme-tranchée » une nouvelle forme d'anéantissement : *être* plutôt que *faire* la guerre, c'est nécessairement mener le combat à ses dépens. J'emprunte donc le terme « guérillère » à

Wittig tout en en déplaçant le sens, de manière à mieux refléter la production littéraire actuelle.

Porteuse d'une nouvelle posture de débordement et d'excès, la guérillère du 21^e siècle manifeste une colère ancienne, *sans limites, sans avenir et sans fin* : dans la plupart des romans concernés, cette colère est maintenue à vif et ne s'éteint jamais, précisément parce que ses causes sont floues, et ses cibles, vastes. Non plus un « moment à dépasser », pour le dire de nouveau avec Catherine Mavrikakis (2010), la colère constitue dans plusieurs textes une énergie inépuisable (bien qu'elle épuise les protagonistes). Les autrices créent une langue débordante, composée de litanies, d'invectives, de marques de vulgarité qui font continuellement exploser les limites du texte. La guérillère vocifère dans l'espace romanesque pour combattre, vainement ou difficilement, les trous et blessures... qui la conduisent à combattre. Sa colère ne lui permet plus d'imaginer un futur meilleur ; elle la fait plutôt se déchaîner à l'infini dans la destruction, la douleur, voire le néant. Cette posture vengeresse (combattre le feu par le feu) rappelle les propos de Deirdre Lashgari cités en introduction : la colère des femmes peut être destructrice si elle est orientée vers les mauvaises cibles, si elle ne fait que répéter la blessure à laquelle elle répond.

L'œuvre romanesque de Catherine Mavrikakis est exemplaire de cette tendance. Les protagonistes de Mavrikakis combattent sans relâche, pour le meilleur et pour le pire, des blessures mémorielles profondes. Défiant toute cohérence, elles promettent de mourir de la colère qui les tient pourtant en vie : « cela m'étonne toujours de me survivre à moi-même, de ne pas avoir crevé jeune, de ne pas avoir claqué de frayeur ou de ne pas me balancer au bout d'une corde » (*FC*, 25). À la fois poison et antidote, la colère les projette vers le suicide en même temps qu'elle les arrache à la mort. Dans *Ça va aller*, Sappho-Didon Apostasias se décrit comme une « fille très armée, [...] une Athéna toute cuirassée » (Mavrikakis 2002a, 45) et déverse son fiel contre le monde entier ; avant d'incendier la maison familiale, Amy, du *Ciel de Bay City*, affirme qu'elle se « grise au pétrole » et espère qu'on ne retiendra d'elle que le cri qu'elle « porte en [elle] depuis [s]a naissance » (Mavrikakis 2008a, 259); plus récemment, dans *Oscar de Profundis*, Cate Bérubé mène sans succès une révolution contre le gouvernement de l'État mondial, qui profite d'une épidémie dans les rues de Montréal pour éradiquer les pauvres et les sans-abri. Furieuses devant l'éternel et ses décombres, ces

femmes attaquent, pestent, râlent sans arrêt, comme si une quelconque fatalité s'était emparée de leur discours. Le rapport à la purification évoqué dans l'œuvre de Monique Wittig se joue ici d'une manière singulière : la volonté de construction d'un futur meilleur est indissociable du retour à un passé récent, et non plus lointain ou archaïque.

Dans *Fleurs de crachat*, publié en 2005, Mavrikakis a recours à une écriture *armée* pour pallier un univers traumatique et dévasté : « Je combats, je guerroie, je terrorise. J'aime quand les braves gens me craignent et qu'ils se regardent eux-mêmes avec méfiance. Qu'ils tremblent, les imbéciles, qu'ils frémissent en ma présence, voilà ce que je me dis » (*FC*, 11). Intrigue violente, protagoniste tenant un discours si véhément qu'il est proche du délire, trauma de la guerre omniprésent : *Fleurs de crachat* constitue le roman idéal pour mieux comprendre la colère de la guérillière et ses impacts discursifs. Bien sûr, le souvenir des deux Guerres mondiales, qui structure l'intrigue, problématise déjà un certain imaginaire guerrier. Mais plus encore, la guérillière est elle-même tout entière en armes dans son discours ; sa colère contamine le texte romanesque jusqu'à le faire déborder. Observons ces débordements de plus près.

CHAPITRE II

« ALL YOU NEED IS DYNAMITE¹ » : IMAGINAIRE DE LA DÉVASTATION ET COLÈRE CANNIBALE DANS *FLEURS DE CRACHAT* DE CATHERINE MAVRIKAKIS

*Anger is my meat, I sup upon myself,
And so shall starve with feeding*
SHAKESPEARE, *CORIOLANUS*

Fleurs de crachat donne voix à Flore Forget², chirurgienne montréalaise dont la mère, Violette, survivante de la Seconde Guerre mondiale, a récemment succombé à un cancer du sein. Dépressive et gavée de médicaments, Flore doit également composer avec le retour de Florent, frère qu'elle n'a pas vu depuis trente ans et avec qui elle a vécu une relation incestueuse durant l'enfance. Tout au long du roman, elle tient, sous forme de long soliloque, un discours virulent sur sa carrière, ses collègues, son frère et son passé. À travers de multiples fils narratifs, Catherine Mavrikakis s'intéresse aux générations d'après, ces descendants de survivants qui cherchent à la fois à se réapproprier l'histoire familiale et à se libérer d'une mémoire meurtrie et terrifiante. Alors que Florent rumine l'Histoire, vit dans le passé, souhaite obtenir justice pour les torts causés aux siens et va jusqu'à attaquer le consulat d'Allemagne à Montréal, Flore dit vouloir absolument passer à autre chose. De la première à la dernière page, elle est écartelée entre ses tentatives de « rendre les armes » (FC, 12) et le besoin irrépressible de tout faire « virer au pire » (FC, 124).

La transmission de l'expérience concentrationnaire constitue un motif récurrent dans l'œuvre de Catherine Mavrikakis : incorporée « au sens strict » (Lapointe 2009, 147) par les protagonistes, elle modèle leur rapport au monde contemporain. Dans *Le Ciel de Bay City*,

¹ J'emprunte le titre d'une œuvre de l'artiste thaïlandais Rirkrit Tiraavanija (2014).

² Faut-il déceler un intertexte avec *Flore Cocon* de Suzanne Jacob ? Quoi qu'il en soit, les protagonistes de Jacob et Mavrikakis sont présentées dès l'incipit comme des exaltées, des droguées, etc.

Amy refuse de guérir du traumatisme de la guerre et reste engluée dans sa réactivation : l'incendie de la maison familiale, qui emporte au passage tous ses proches, est maintes fois lié par la narration à la mort des Juifs dans les chambres à gaz nazies. C'est d'ailleurs ce qui a conduit plusieurs critiques à remettre en doute la parole de la jeune femme : celle-ci a-t-elle vraiment allumé cet incendie, ou utilise-t-elle un tragique accident pour se réapproprier la mémoire familiale morcelée ? Sans surprise, ces questions sont au cœur de la réception de *Fleurs de crachat*. Beaucoup moins commenté que *Ça va aller* (publié trois ans plus tôt) et *Le Ciel de Bay City* (publié trois ans plus tard)³, *Fleurs de crachat* a néanmoins lui aussi réuni quelques analystes autour de la survivance du passé et de la filiation traumatique. Eva Pich Ponce a montré comment l'héritage de la Seconde Guerre mondiale constituait une forme de malédiction pour Flore Forget, voire une obsession conduisant au refoulement de la relation incestueuse avec son frère (Pich Ponce 2014, 329). Dans un second article portant sur l'omniprésence de la mort dans l'œuvre de Mavrikakis, elle insiste sur la nécessité de mettre le passé au tombeau : l'avenir ne peut advenir pour le personnage que s'il y a « trahison du souvenir » (Pich Ponce 2015). Valérie Lebrun montre quant à elle qu'au carrefour des filiations « subies et choisies » (Lebrun, 14) émerge une tonalité tragique : il s'agirait chez Mavrikakis de réinventer l'Histoire pour créer une nouvelle communauté de filles affranchies des angoisses de l'héritage familial. Enfin, Élisabeth Nardout-Lafarge a récemment analysé la représentation de la guerre dans *Fleurs de crachat* : la théâtralisation de la violence (qui rappelle les œuvres de Jean Genet et de Louis-Ferdinand Céline) et la narration hypermnésique empêchent Flore de venir à bout du souvenir des bombes et des combats.

Comme toujours lorsqu'il s'agit de commenter l'œuvre de Mavrikakis, l'importance de la colère est soulevée⁴, mais les modalités de sa mise en fiction ne sont analysées qu'en surface.

³ Cette attention critique limitée s'explique peut-être parce que le roman signe une forme de transition thématique entre la diatribe de Sappho-Didon Apostasias et le drame d'Amy Duchesnay, qui porte en elle les horreurs d'Auschwitz. Élisabeth Nardout-Lafarge considère justement *Fleurs de crachat* comme la matrice du *Ciel de Bay City* (Nardout-Lafarge, 42).

⁴ La colère d'Amy, dans *Le Ciel de Bay City*, a fait l'objet du plus grand nombre de commentaires, succès critique oblige. Elle naît selon Daniel Laforest de l'expérience de la banlieue et « soutient le récit de formation » (Laforest, 160). Martine-Emmanuelle Lapointe n'hésite pas à la lier à la mythologie et à la tragédie antique : « [La colère] ne se limite pas à la dénonciation des maux du temps présent ou à la plainte rassurante de l'individu engagé. Non, elle ouvre sur autre chose, vague

Les critiques ont parlé d'une écriture « à bout de souffle » (Desmeules) « qui frappe de plein fouet », d'une protagoniste « cruelle et vitriolique » (Lapointe 2006, 49), et d'une « impossibilité de consensus » (Lebrun, 4) qui fait « éclater des émotions féroces » (Malavoy-Racine). Pour Martine-Emmanuelle Lapointe, Flore Forget prétend mépriser et détester le monde entier, mais sa diatribe ferait office de « paravent » devant sa sensibilité et la tendresse qu'elle éprouve pour les siens (Lapointe 2006, 49). À la suite de Lapointe, je me pencherai sur ce que cache *et* ce que dévoile la performance de la colère : de chaque côté du « paravent », la colère constitue-t-elle une forme d'affranchissement ou plutôt une somme de désespoir face à une demande de tendresse jamais comblée ? Je verrai comment cette tension est à l'œuvre au fil des pages.

Tout au long du roman, la voix narrative multiplie les surenchères et les décharges par des répétitions, des invectives, des digressions, etc. En même temps, le motif de la mutilation attire l'attention : les personnages déchirés, amputés et déformés sont légion, et l'obsession pour la destruction envahit l'espace textuel. Si la colère est une émotion du *plus* et du *trop*, elle est paradoxalement liée, dans *Fleurs de crachat*, à du vide et à une abondance de trous. De fait, souvenir de la guerre oblige, elle émerge d'un univers narratif en ruines. Les mutilations, les coupures et les morcellements sont si nombreux qu'ils font surgir du débordement et de l'excès. Tout se passe comme si la colère répondait à une forme d'insatiabilité : il n'y a jamais assez de blessures et de chairs brisées, il en faut toujours davantage pour que le texte puisse se construire. Pour le dire de nouveau avec Deirdre Lashgari, la colère vient réactiver la blessure à laquelle elle répond : Flore combat la guerre par la guerre. En effet, quelque chose cloche dans son désir de faire la paix avec le passé familial : « Que le Débarquement ne débarque plus dans ma tête. Ils vont bientôt être tous crevés, ceux qui y ont été. Combien faut-il détruire pour que cela ne repousse plus, que cela ne fleurisse plus [...], ces idées morbides, ces fusillés de la seconde fois ? » (FC, 89-90). La question « combien faut-il détruire » semble relever davantage d'un besoin de vengeance que d'un désir d'apaisement. Le recours au champ lexical des fleurs (à priori sources de vie)

espoir ou avenir brouillé. Je dirais, en somme, qu'elle ose encore se mesurer au ciel, cette "belle ordure" » (Lapointe 2009, 148).

indique justement une tension entre l'abondance, le foisonnement... et la destruction⁵. En somme, effacer le passé ne semble possible qu'en anéantissant le présent : on peut se demander si Flore trouve du plaisir à cultiver l'horreur. Malgré son désir de passer à autre chose, elle sème la terreur autour d'elle avec son discours rageur et ses fantasmes anthropophages.

Il s'agira donc ici de comprendre comment la narration colérique, qui vise à première vue à surmonter le traumatisme mémoriel porté par la protagoniste, dévoile en fait un rapport conflictuel au présent et à l'environnement immédiat. Comme nous le verrons, l'héritage mortifère de la guerre est inextricablement lié à une relation douloureuse avec les membres de sa famille – et plus particulièrement avec la figure maternelle –, et constitue la source d'une colère incontrôlable. J'analyserai les nombreuses meurtrissures et mutilations qui traversent le roman (dans les métaphores, le champ lexical ou les microrécits intégrés au discours principal) de manière à montrer qu'il s'agit d'une importante figure textuelle de colère : à la suite d'Élisabeth Nardout-Lafarge, j'affirmerai que « *Fleurs de crachat* performe la tentative de se déprendre de la mémoire violente de la guerre sur le mode même de cette violence » (Nardout-Lafarge, 45). Je montrerai que le morcellement se produit sur deux niveaux narratifs. Les plus grandes blessures semblent a priori liées à la filiation et au passé traumatique. On le verra pourtant, d'autres *coupures* surgissent également du présent de l'énonciation et de l'intimité nouée entre Flore et ses proches : que montre ce besoin de la protagoniste de dévaster le présent ? Je me demanderai au final si la voix narrative colérique permet malgré tout de reconstruire tous les corps anéantis qui jonchent le texte : face au trauma, l'expression de la colère constitue-t-elle une forme de résistance et de réparation ? Est-elle plutôt dévoreuse de chair ? Pourquoi la faire exploser encore et encore ?

⁵ Pour Élisabeth Nardout-Lafarge, les métaphores florales relient *Fleurs de crachat* à *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Miracle de la rose* dans la mesure où les deux romans de Jean Genest « érotisent la violence » (Nardout-Lafarge, 45).

2.1 TOUT EST UN CIMETIÈRE : IMAGINAIRE DE LA MORT ET DE LA DÉVASTATION

Dans l'univers de Flore Forget, la guerre est là à chaque ligne. Le souvenir des bombes, des camps de concentration et des corps blessés a des allures de marque « qui ne s'efface pas » (FC, 88) et traverse la chirurgienne malgré elle :

je suis la Deuxième Guerre mondiale... je suis un champ de bataille en Normandie... je suis un camp d'extermination en Allemagne ou en Pologne... je suis la faim qui tenaille l'estomac... je suis les pommes de terre pas cuites que l'on bouffe, affamés dans les champs, je suis cela... je suis la peur au ventre... le bruit des bottes... (FC, 41)

Comme chez les romancières citées plus haut, on voit se cristalliser l'idée d'une guerre littéralement portée en soi ; cette énergie combative est incorporée par Flore pour devenir un état permanent. De l'Europe des années 1940 à l'Amérique du Nord du 21^e siècle, « c'est la guerre perpétuelle » (FC, 89) et Flore, descendante de survivants, ne semble pas pouvoir s'en sortir indemne. Elle est déchirée entre la volonté de *couper les ponts* avec une histoire familiale traumatique et l'incapacité de se défaire d'un tel héritage. En même temps, l'utilisation répétée du verbe « être » plutôt qu'« avoir » suggère une posture troublante face à la guerre. « Je suis la peur » plutôt que « j'ai peur », « je suis la faim » plutôt que « j'ai faim » : Flore se déclare en quelque sorte responsable de l'horreur, comme si elle subissait, mais aussi faisait subir à d'autres, une série d'obsessions et de violences. Pour faire écho aux propos de Mavrikakis dans « Les Silences logorrhéiques de l'hystérique », déjà cités au chapitre 1, elle serait à la fois « terrorisée [et] terroriste » (Mavrikakis 2008b, 156). Voilà qui annonce déjà un des grands thèmes du roman : avoir « une kalachnikov dans le sang, un bazooka dans les organes, une sulfateuse dans le clapet » (FC, 14), ce n'est pas seulement porter la guerre en soi, c'est aussi créer de la dévastation. En bref, la source de la colère est aussi sa cible : l'héritage mortifère trouve son envers dans la singulière posture de combat de Flore Forget.

L'espace textuel devient champ de bataille, et les ravages de la guerre font retour, à chaque page ou presque, par l'évocation de corps abjects, grugés, disloqués ou démembrés. Pour Flore, ces corps font figure de lointaine obsession :

[...] toute mon enfance, il n'y avait que des morceaux de corps qui jonchaient mes rêves... des bras, des mains, des cervelles, des organes éparpillés, amoncelés... je

fermais l'œil pour me retrouver avec des corps en décomposition ou des chairs en lambeaux, c'est encore comme cela, quand je n'y prends pas garde, quand je ne me bourre pas de médicaments ou quand je ne tombe pas comme une masse, de fatigue, après trente-six heures de garde et je ne sais plus combien de chirurgies, je me remets à rêver de membres découpés, comme lorsque j'étais petite [...] (FC, 29)

De l'enfance de Flore au présent de l'énonciation, les meurtrissures et morcellements prennent toute la place, transformant le vide en débordement. L'insistance de la narration à décrire tout ce qui n'existe que dans la « décomposition » ou les « chairs en lambeaux » a pour corollaire la saturation du discours. Les « membres découpés » envahissent le quotidien de Flore et, du même coup, infiltrent le texte : bien qu'elle travaille sans relâche à sauver ses patients, la chirurgienne se considère comme une bouchère et se targue « d'éventrer » les corps malades ; décrit ses collègues comme « des salopards à égorger et à dépecer vite » (FC, 128) ; s' imagine que ces mêmes collègues, jaloux de son talent, la veulent « en bouillie, en morceaux, hachée » (FC, 144). Les amis de son frère, qu'elle surprend à squatter son appartement en plein milieu de la nuit, sont décrits comme de la « racaille », des « cadavres édentés » menacés par différentes maladies de peau (FC, 52). Les amies et collègues qui trouvent grâce à ses yeux portent en elles des morceaux de chair décomposée ou, pire, ont décidé de mettre leur propre corps en lambeaux : par exemple, Françoise, une collègue ophtalmologue, a été nourrie de chair faisandée avant sa naissance. Durant la Seconde Guerre mondiale, sa mère a dû manger du corbeau mort pour survivre et mener sa grossesse à terme. Milena, ancienne amante et collègue, est quant à elle retournée vivre dans son Europe de l'Est natale après ses études de médecine, et s'est suicidée en 1989. Fille de Juifs déportés dans les camps de concentration, elle s'est jetée, dans un accès de détresse, sous un train « attrapé au vol » (FC, 137). Même si le cadavre déchiqueté n'est jamais montré, jamais *raconté* (le passage faisant l'objet d'une brève ellipse textuelle), on imagine aisément l'impact du train avec le corps et l'importance des blessures subies par la jeune femme.

Flore est envahie par une mémoire exhibant une série de brisures, de ruptures et de chocs : des traumatismes refoulés resurgissent et trouvent dans le texte un nouveau lieu d'inscription. On pense à cette femme anonyme « au manteau vert décapitée par une bombe à côté de [l]a mère [de Flore], dans une tranchée » (FC, 30), ou encore à madame Muchembeld et à sa cervelle sur la chaussée, « que son propre mari avait dû remettre dans la boîte

crânienne, après avoir essuyé les éclats d'obus⁶ » (FC, 29). Le morcellement *intoxique* le texte, comme si tout était susceptible de se décomposer, voire de se putréfier (la narration multiplie d'ailleurs les glissements sémantiques entre les mutilations corporelles et la pourriture). Omniprésent, il devient en quelque sorte impossible à maîtriser : revient pour Flore le besoin incessant – et souvent vain – de le combattre.

Le conflit filial à l'origine de cette intoxication donne lui-même lieu à une chaîne de mutilations qui traverse les générations. Les observatrices de la postmémoire en littérature l'ont maintes fois montré : chez les écrivaines de deuxième et de troisième générations, l'indicible de la guerre et du nazisme se transmet la plupart du temps de manière fragmentaire, d'autant que la mémoire est forcément médiatisée par une ascendante. Les archives et souvenirs matériels familiaux ayant souvent disparu, le lien au passé est désincarné et traumatique. Dès lors, comme le montre Marianne Hirsch dans ses travaux sur la question, la complexité du travail postmémoriel réside d'une part dans la volonté d'enterrement du passé et d'autre part dans le besoin de le reconstituer : « The fullness of postmemory is no easier a form of connection than the absence it also generates. Full or empty, postmemory seeks connection. It creates where it cannot recover. It imagines where it cannot recall. It mourns a loss that cannot be repaired⁷ » (Hirsch, 664). Hériter d'un traumatisme, c'est vivre avec l'impossibilité d'une reconstitution – et d'une guérison – entière et *complète*. Se dissocier du poids de la guerre, c'est se *couper* de ceux et celles qui étaient là, mais en même temps revenir à eux, inexorablement.

La chaîne de mutilations qui hante Flore est présentée à rebours : Violette, la mère, est d'abord emportée par un cancer. L'accent est mis sur son corps ravagé et sur la maladie qui « grugeait tout. [L]es seins et le thorax, le foie et puis la rate, l'intestin, le plus gros, et puis le

⁶ On peut évidemment douter qu'une personne dont le cerveau vient d'être propulsé au sol sous la force d'un impact survive à l'aide d'un simple coup de mouchoir. Le processus de destruction et de reconstruction (« remettre dans la boîte ») pourrait aisément rappeler une scène de dessin animé, et transforme la brutalité de la scène en ridicule. La boîte crânienne vide, énième trou, devient tableau caricatural, comme si l'horreur, tout en infiltrant le texte, était mise à distance du fait même de sa matérialité.

⁷ La nécessité de la création là où la guérison est impossible (« it creates where it cannot recover ») rappelle un passage célèbre des *Guérillères* de Wittig : « Fais un effort pour te souvenir. Ou à défaut, invente » (Wittig, 127).

plus petit » (FC, 61) : la chair est anéantie pour laisser place au vide et à la disparition. Dans un monologue post-mortem qui a des allures de discours spectral, Violette l'affirme elle-même : « j'étais pourrie de partout » (FC, 56). De plus, Flore revient plusieurs fois sur le corps de sa mère qui pourrit de nouveau sous terre et rêve, horrifiée, à un oiseau-chien qui « lui arrache rapidement des bouts de chair, des bouts de blanc, qui laissent apparaître de la viande noire avariée, toute pleine de vers... » (FC, 43-44) – ce rêve, j'y reviendrai plus loin, est associé à un fantasme anthropophage. Le corps est ainsi doublement placé sous le signe de la décomposition et de la dévastation : il pourrit avant *et* après la mort, se désintègre toujours davantage. Du reste, le cancer de Violette semble directement lié à une amputation originelle, celle de Ferdinand, grand-père maternel de Flore. Soldat blessé à la jambe durant la Première Guerre mondiale, il est tué vingt-cinq ans plus tard, lors du Débarquement de Normandie, alors qu'il tente de retrouver sa famille : « Il a pris en pleine gueule un obus américain, ne les a jamais rejoints » (FC, 88). L'amputation de Ferdinand est rappelée par des prothèses conservées et exhibées par sa sœur Suzanne : « Chez elle, c'était un musée franco-allemand, un monument aux morts. Et à chaque visite que je lui faisais, elle allait chercher les fausses jambes pour les faire parader à côté de la cheminée » (FC, 92). Alors que la mort tragique du personnage n'est commentée qu'en une seule phrase et qu'aucun détail n'est donné à propos de ce bombardement mortel, l'amputation, elle, revient tel un motif persistant tout au long du roman, et annonce sa fin. Dans le délire vengeur qui le pousse à attaquer le consulat d'Allemagne, Florent, le frère de Flore, exprime en effet le désir de récupérer le membre blessé plutôt que le corps tout entier. Le passé est réactivé par le fragmentaire et le morcelé : le souvenir de la mutilation entraîne un nouveau désir de destruction.

Florent prétend agir au nom de ses grands-parents qui, d'outre-tombe, souhaitent obtenir justice : « *Ces deux-là crient vengeance "Il faut les mordre, les Boches. On reveut notre jambe"* » (FC, 178, l'autrice souligne). Contre le mal qui a été fait à la famille, un châtiment du même ordre semble nécessaire : la morsure suggère de répliquer par une nouvelle blessure. Voilà qui rappelle le *Ciel de Bay City*, alors qu'Amy affirme répondre à la demande de son grand-père Georges – mort à Auschwitz – en incendiant la maison familiale (« Quand je relève la tête et que nos corps se séparent j'entends Georges me murmurer en français ces mots que je ne pourrai jamais oublier : "Il faut incendier le ciel. Mets donc le feu à tout

cela" » [Mavrikakis 2008a, 191]). De la même façon que la morsure agit comme réponse à l'amputation, l'incendie du ciel constitue une riposte à l'extermination dans les fours crématoires. Évidemment, combattre littéralement le feu par le feu conduit à plus de ruines, plus de cendres. L'amputation de Ferdinand joue ainsi le rôle de traumatisme primordial : « des morceaux de passé qui se baladent, se *transmettent de génération en génération*, de parent à enfant, de frère à sœur... jamais rien de complet, d'intégral, d'achevé, mais plutôt toujours, toujours du morcelé, du découpé, du dépecé, du mort... » (FC, 42, je souligne) En guidant l'histoire familiale, elle constitue à la fois le prologue et le moteur d'une série de coupures fondamentales dont l'héritage trouble sera, pour Flore et pour Florent, source d'angoisse, d'accablement... et de projets vengeurs.

Même le prénom *Flore* porte les marques d'un lien *brisé* avec ses origines, la jeune femme ayant refusé de s'appeler Flora comme sa grand-mère maternelle : « Je n'ai pas voulu du *a*. Je n'aimais pas cela. Allez savoir pourquoi. J'ai même changé mon nom. Il fallait l'amputer, lui foutre une prothèse à cette fleur sans tige. J'ai donc mis le *e* et je cours comme un lapin » (FC, 83-84). Prénoms paronymes, « Flore » et « Flora » témoignent à la fois d'une scission dans la mémoire familiale et d'une persistance : quelque chose refuse de se transmettre et de traverser les générations et, pourtant, une rupture complète semble impossible. Pour Flore, c'est l'hypermnésie de sa grand-mère qui justifie cette « amputation » identitaire. Que Flora ait été une délatrice durant la Seconde Guerre mondiale et qu'elle se soit sauvée des bombardements en suivant des soldats allemands importe peu. Son plus grand tort, aux yeux de sa petite-fille, consiste à avoir gardé la guerre en mémoire pour pouvoir en faire le récit : « *Mais tout est dans ma tête*, disait Flora. *Je me souviens de tout* » (FC, 88, l'autrice souligne). Pour reprendre les propos de Marianne Hirsch dans *The Generation of Postmemory*, Flore a en mémoire la souffrance de ses parents et grands-parents, et cette souffrance est obligatoirement transmission et répétition (Hirsch, 26).

Du reste, le « tout est dans ma tête » de Flora pourrait aisément avoir été lancé par Flore elle-même. Il est possible d'affirmer que la chirurgienne « aspire » et fait sienne la déclaration de sa grand-mère. J'y reviendrai plus loin : le lien de Flore avec ses proches semble artificiel et inventé. Dans cette tension constante entre brisure définitive du lien traumatique et retour vers lui, la blessure suggère un besoin de lutte, et pas seulement une trace mémorielle sur les

corps : être descendante de survivants équivaut à chercher des munitions pour mieux retourner la guerre contre le monde entier. Le souvenir des combats aboutit à un renversement et à un désir de tout briser de nouveau.

Ainsi, les fragments se meuvent et encombre l'espace textuel, de manière à transformer le vide en omniprésence. La répétition de la destruction devient rituel qui sert la mise en scène de la colère : les traumatismes doivent être littéralement remplis et le trou constitue une figure privilégiée d'excès. Autrement dit, c'est la surenchère de coupures qui crée le débordement. L'excès est entrevu non pas comme le franchissement d'une limite, mais bien comme le symptôme d'une vacuité : la multiplication des amputations « transforme le langage en un théâtre qui recouvre le vide d'une manière qui ne cesse de le signifier » (Dumoulié 2012a, 39). La guérillière, chez Mavrikakis, se nourrit justement du vide et de la dévastation ; sa colère prend forme dans l'anéantissement de la chair. La multiplication des trous fait déborder le texte parce qu'elle conduit Flore à souhaiter toujours davantage de destructions.

De quoi rappeler les mutilations et les destructions qui structurent *Game Over*, de Martyne Rondeau. En insistant sur son corps « haché », « percé », « ratatiné raviné décomposé » (Rondeau 2009, 43, 76, 89), Anticore oppose le trauma des sévices endurés à la vengeance qu'elle exécute et inflige à son frère Polytox des blessures d'un même registre : elle lui tire une balle dans le genou gauche, lui enfonce des vis dans le visage, lui assène des coups de hache dans les cuisses. À la fin du roman, après l'avoir enfin tué, elle dévoile qu'elle a été amputée d'un sein et se suicide de deux balles, l'une dans le ventre, l'autre dans la bouche. Si elle saute aux yeux, l'allusion aux Amazones témoigne aussi d'un déplacement dans le traitement des archétypes de colère féminine. Le sein mutilé devient signe d'une puissance trop lourde à porter et d'une libération impossible : la guérillière contemporaine, malgré ses révoltes et ses violences, ne survit pas toujours à sa colère. Comme dans *Fleurs de crachat*, l'espace textuel a des airs d'univers apocalyptique : l'action se déroule dans un trou, dépotoir sombre (« c'est le soir ou plutôt la nuit divine » [Rondeau 2009, 29]) et isolé du reste du monde. Lieu clos, le trou rappelle évidemment le tombeau qu'Antigone, dans la tragédie de Sophocle, veut offrir coûte que coûte à son frère. Il figure aussi l'intérieur d'un corps maternel qui, dans la noirceur, accueille les deux personnages fusionnels depuis l'enfance : à

la toute fin du roman, il y « pleut du sperme » (Rondeau 2009, 96), indice supplémentaire que la scène pourrait s'apparenter à un corps féminin au moment du coït. Morte depuis plusieurs années, la mère est absente de l'action, mais on sait qu'elle a elle aussi entretenu une relation incestueuse avec Polytox : son évocation mortifère trouve écho dans la stérilité d'Anticore et dans la mort maintes fois annoncée des deux personnages.

À l'image de la scène d'affrontement entre le frère et la sœur, qui est jonchée de déchets et devient le lieu d'une violence inouïe se soldant par la mort, le ventre d'Anticore « est pourr[i] à l'intérieur », « ouvert de partout » et « sue le macchabée » (Rondeau 2009, 92, 39, 76). Il y a là un contraste avec *Fleurs de crachat* : chez Martyne Rondeau, les mutilations ne mènent pas à un retour – même problématique – vers la mémoire familiale, mais plutôt à un anéantissement du futur et à un refus de la filiation. Le rapport aux générations précédentes est placé sous le signe de la destruction totale et de la mort, sans possibilité de réparation. Incapable de concevoir un enfant, Anticore tient son frère responsable de son malheur, énonce même un discours où les actes destructeurs de Polytox paraissent moins graves que l'absence d'enfant héritier : « Ta chair débordant de mon utérus rassis. J'ai passé ma vie à te porter. Une suite de neuf mois sans accouchement. Enceinte d'un mort qui ressuscite sans répit » (Rondeau 2009, 70). Du reste, on pourrait voir la mutilation figurée du ventre d'Anticore comme un sacrifice dévoilant à son tour différentes brisures générationnelles : alors que la mère est morte *écrasée* dans un accident de voiture, le père s'est pendu à un pommier, et c'est Anticore qui a dû scier la corde autour de son cou « bleu » et « *fracturé* » (Rondeau 2009, 67, je souligne). L'arbre généalogique, ici représenté de manière littérale, est porteur de mort, et seul le sacrifice d'Anticore (qui tue son frère et se suicide sans avoir eu d'enfant) peut venir à bout de cette filiation traumatique. C'est en mutilant son frère et en refusant de survivre à son propre corps « charcuté et déprimé » (Rondeau 2009, 91) qu'Anticore essaie de rompre l'horreur dans sa lignée : le dévoilement de la colère atteint alors son paroxysme. Une fois de plus, cependant, c'est au prix de l'anéantissement du personnage. Si le rapport à la filiation est plus ambigu chez Flore Forget (puisqu'il ne mène pas à un tel carnage), il unit néanmoins les deux protagonistes dans la tension constante entre vide et excès. Flore paraît beaucoup moins violente qu'Anticore parce que la terreur est au premier abord sublimée dans l'arrière-plan socio-historique. Pourtant, on l'a vu, elle

incorpore le trauma de la guerre au point de se déclarer bourreau plutôt que victime (« je suis la peur, je suis la faim »). Il y a chez elle une tendance à ravager le présent et, par conséquent, à y rester coincée. Observons maintenant comment ce ravage est à l'œuvre.

2.2 TRANCHER LES CORPS

Tout en martelant dans son œuvre que la Deuxième Guerre mondiale n'a laissé sur son passage que des béances et des lacunes, Catherine Mavrikakis laisse entendre que d'autres blessures couvent sous le traumatisme mémoriel. À analyser les multiples coupures qui traversent *Fleurs de crachat*, il faut effectivement reconnaître que toutes ne sont pas liées au passé familial et aux suites de la guerre. Suivant les propos d'Eva Pich Ponce, on pourrait croire que la guerre constitue un souvenir-écran dissimulant un traumatisme encore plus profond. Dans *L'Éternité en accéléré*, Mavrikakis s'oppose elle-même au consensus selon lequel les horreurs de la Deuxième Guerre mondiale (et plus précisément de la Shoah) devraient rester dans le registre de l'indicible ou alors être relatées par des porte-parole exclusifs : « La Shoah est, selon plusieurs, unique, irreprésentable, n'appellerait aucune comparaison et demanderait le silence. Aucun sensationnalisme ne devrait accompagner ses représentations, son souvenir. Faudrait-il en arriver à interdire ses images dans nos rêves ? » (Mavrikakis 2010b, 151). D'ailleurs, dans *Fleurs de crachat*, la guerre est lue comme un bloc monolithique où les expériences sont enchevêtrées, au péril de la vraisemblance des propos avancés : « je perdais la boule... moi, la petite Juive, la petite Anne Frank qui allait crever éventrée par les troupes américaines, dans le chaos du Débarquement » (*FC*, 38). Ici, la mort à Auschwitz et la violence du Débarquement de Normandie se confondent et deviennent, indépendamment des faits historiques, un seul et même événement terrorisant. Selon Mavrikakis, s'approprier la Shoah pour dire d'autres traumatismes ne devrait plus faire sourciller les créatrices et la critique universitaire ; inventer un nouvel imaginaire à partir d'événements historiques, aussi effroyables soient-ils, devrait au contraire donner naissance à de riches réseaux de sens et de mémoires. À la différence de Ponce, cependant, je ne crois pas qu'un secret réside dans la relation incestueuse avec Florent – annoncée par plusieurs indices textuels tout au long du récit et exposée au grand jour dans les dernières pages. Je constate

plutôt que le quotidien et l'intimité de Flore suggèrent un second niveau narratif, une seconde série de *brisures*, celles-ci non plus matérielles et corporelles, mais plutôt identitaires et relationnelles. Sous le corps du texte abject et répugnant, un secret n'est jamais avoué frontalement : la relation aux proches (et particulièrement à la mère) est insatisfaisante tant Flore a un besoin viscéral de les contrôler, voire de les dévorer. Pour tenter d'y voir plus clair, il faut donc aborder en détail le lien immatériel qui unit la chirurgienne aux personnages secondaires du roman : Vincent l'amoureux, Rose la fille, Florent le frère, Violette la mère.

Contre toute attente, la désagrégation et la dévastation qui investissent l'ensemble du texte n'atteignent pas le corps de Flore Forget lui-même. Le corps de Flore est quasi absent de la narration. Si Ferdinand a été amputé, si Violette a vu son corps « grugé » graduellement en raison du cancer, si Florent a une « face cinglée, défoncée aux médicaments » (FC, 15) et disparaît lors de l'explosion du consulat allemand, si Milena s'est jetée sous un train, si la femme au manteau vert a été décapitée en fuyant les bombardements, le corps de Flore ne fait pas l'objet de descriptions précises et est peu pensé dans sa matérialité. Bien sûr, la chirurgienne fait allusion à la vieillesse qui s'empare d'elle au lendemain de la mort de Violette et des « défauts du corps » (FC, 127) qui s'installent avec la quarantaine ; révèle que son ancien amant l'a déjà accusée d'avoir une « gueule de déterrée » (FC, 70) ; décrit ses « yeux vides » (FC, 18) lors de l'enterrement de sa mère ; souffre au retour de Florent d'une surdose de médicaments et d'alcool qui la fait « dégueuler dans la nuit » (FC, 49). Cependant, les inscriptions du corps dans le texte sont souvent circonscrites à l'intérieur de métaphores filées : le corps donne l'impression d'être enfermé dans différentes figures de discours. Par exemple, la psychanalyse que Flore poursuit est longuement associée au processus d'excrétion et donne lieu à un passage qui rappelle lui-même, dans sa forme, un déversement :

[...] je viens chez vous pour la digestion... vous êtes mon gastroentérologue... vous surveillez les entrées et les sorties... vous vous occupez de la merde, de ma merde de vie... vous suivez, dirigez toute cette pourriture à travers mes organes et mes boyaux, vous êtes là, au moment de l'évacuation, pour bien vérifier ce que j'ai gardé, ce que j'ai expulsé... depuis l'enfance, depuis toujours... vous n'allez pas les louper, mes déjections... (FC, 47)

L'image de la cure analytique comme lieu d'évacuation et de nettoyage n'a rien de nouveau ; elle remonte aux fondations de la discipline. À la fin du 19^e siècle, Bertha Pappenheim (Anna

O.), célèbre patiente de Joseph Breuer dont le cas a mené à la parution des *Études sur l'hystérie*⁸, parlait déjà de « chimney sweeping » ou de « ramonage de cheminée » (Freud et Breuer, 22). Ici, le nettoyage psychologique et émotif devient littéralement un nettoyage corporel, c'est-à-dire une façon de vidanger et d'expulser – *de sortir de soi* – ce qui ne peut être retenu par l'organisme. La confession, sans surprise, est assimilée à de véritables déjections qui permettent de réguler le corps et l'esprit. La métaphore est si transparente qu'elle échappe à l'interprétation : le texte l'explique en même temps qu'il l'énonce. D'une certaine façon, Mavrikakis semble donner les clés de son texte en l'analysant simultanément : il ne reste que peu à dire une fois posée l'association entre parole et excrément. Plutôt qu'une maladresse narrative, j'y vois une façon de *trop dire* et de faire disparaître le corps derrière le discours. Là où tout prend forme dans la métaphore, voire *n'existe que* dans la métaphore, le corps en lui-même répond absent. Flore a 45 ans, une main qui recoud industrieusement ses patients, et une bouche pour consommer des médicaments et ressasser les mêmes blessures, les mêmes délires ; il lui arrive d'avoir des migraines et de grincer des dents (FC, 23)... On en conviendra, ces quelques éléments en disent assez peu sur le personnage. Inutile de chercher une description physique ou même de cerner une quelconque individualité en dehors de son tempérament belliqueux – lui-même métaphorique. Au contraire des corps abjects qui envahissent la narration, le sien paraît évanescant, désincarné. Tout se passe comme si, chez Flore, rien ne parvenait à devenir chair : les brisures et les dévastations, pensées ailleurs sur un mode littéral, sont imprécises quand il s'agit de son propre corps. Flore découpe et recoud, mais n'est jamais découpée ni recousue. Le corps du texte répugnant, avec ses multiples béances, masque alors le véritable vide : l'immense solitude du personnage, sa propre absence de corps. L'esthétique de la dévastation et les multiples amputations qui surinvestissent le texte agissent comme masque d'un manque plus profond, que je qualifie d'*amputation identitaire*. Voyons comment ce manque est lié aux relations problématiques qu'entretient Flore avec Vincent, Rose et Florent.

⁸ Livre de Joseph Breuer et Sigmund Freud publié en 1895 et considéré comme l'acte de naissance de la psychanalyse.

2.2.1 Ventriloquies : Vincent et Rose

Malgré quelques tirades passionnées, la relation amoureuse entre Flore et Vincent est placée sous le signe d'une étrange distance, voire d'une certaine instrumentalisation. D'entrée de jeu, Flore affirme sans ambages à son nouvel amant : « mais tu es ma maman » (FC, 122). Cuisinier français, Vincent joue littéralement auprès de Flore le rôle de mère nourricière :

Il est mon cabécou de Rocamadour, mon jambon de Bayonne, mon chèvre, mon chabichou à saveur très fruitée. Voilà que je suis persuadée que c'est elle, Maman, qui me l'a envoyé. Je le bouffe des yeux, le dévore, le suce entre le poulet basquaise, les tripes à la mode de Caen et l'omelette mère Poularde. Il me nourrit, me gave. Je m'abreuve à ses pis (FC, 120).

Ce passage dit bien la volonté d'un retour à la mère par l'échange amoureux : la cuisine de Vincent permet de redonner vie et sens aux origines françaises de Flore, en plus d'exploiter un fantasme incestueux avec Violette. De fait, l'acte sexuel est métaphorisé par le registre lexical de l'alimentation infantile (« je le suce », « je m'abreuve à ses pis »), comme si Flore était en quelque sorte allaitée par son amant. Vincent est emprisonné dans son rôle de mère de remplacement, le désir amoureux ne dépassant jamais le stade nourricier : il existe d'abord et avant tout dans son assimilation à Violette. Durant la délirante scène finale du roman, qui célèbre leur mariage, Vincent n'est jamais désigné autrement que par le surnom « mon cuisinier », et attend sur le parvis de l'église, prêt à proposer de nouveaux plats aux invités. Cette fin soi-disant heureuse paraît de surcroît minée par tout ce qui l'a précédée. En effet, à la manière d'un ventriloque, Vincent tient un discours rappelant étrangement celui de la mère récemment décédée. Là où Violette disait être « *un terreau dans lequel [Flore et ses frères] aur[aient] pu pousser heureux* » (FC, 58, l'autrice souligne), Vincent lance amoureuxment à Flore : « *Je nourrirai ta terre, je te fertiliserai et tu repousseras* » (FC, 125, l'autrice souligne). La métaphore florale présente tout au long du roman permet une assimilation complète de la mère avec l'amant : aimer Vincent, c'est aimer Violette – et faire du premier le double fantasmé de la seconde. Leurs prénoms presque miroirs (pas si facile de trouver des prénoms commençant par les lettres « Vi ») appuient ce rapprochement. À l'image de la mère, Vincent existe en effet à son tour pour *donner naissance*.

Paradoxalement, Vincent est aussi consommé. Il est « bouffé », « dévoré », réduit à un statut animal (« mon chèvre », « mon jambon »). Ce fantasme anthropophage, lié à Violette – j’y reviendrai –, constitue une transgression des frontières entre les corps ainsi que l’anéantissement métaphorique du cuisinier. Comme le souligne Sarah Sceats dans *Food, Consumption and the Body in Contemporary Women’s Fiction*, la métaphore cannibale, selon la clinique freudienne, possède un double sens : le désir d’union entre deux individus ne vient pas sans un besoin insatiable de faire disparaître l’autre « by surimposing oneself » (Sceats, 39). S’imposer pour mieux éliminer, c’est précisément ce que fait Flore avec Vincent, qui n’a d’autre fonction que celle d’ornement. À différentes reprises, la jeune femme témoigne d’une indifférence vis-à-vis de son amoureux : « J’aime quand il me parle et qu’il me dit tout bête des mots que je n’écoute pas » ; « Je ne cherche pas à savoir qui il est ni la logique des gestes qu’il posera » (FC, 119 ; 177). L’absence de fusion, voire de réelle rencontre, fait contraste avec les exubérantes métaphores qui donnent au premier regard une impression de passion entre les deux personnages. Ici, *je* est entièrement détaché de *il* : *il* n’est pas écouté ni même considéré (« je ne cherche pas à savoir qui il est »). Lorsqu’il déclare son amour à Flore, Vincent est ignoré par la jeune femme : sa prise de parole en marge du soliloque de Flore, qui s’accompagne de promesses d’engagement, conclut le sixième chapitre du roman sans que Flore y donne réponse ; la narration achoppe et le chapitre 7 s’ouvre sur une suite d’invectives contre les collègues de la chirurgienne. Autrement dit, la relation amoureuse et sexuelle prend davantage forme dans le délire alimentaire-cannibale de Flore que dans une réelle interaction entre les deux personnages, et les passages charnels sont court-circuités par le soliloque de la protagoniste. Quand Flore affirme « Je fais tout virer au pire [...] Et je veux être seule » (FC, 125) au terme de leur première nuit d’amour, une nouvelle coupure émerge du texte : prisonnier du reflet d’une femme morte, Vincent est littéralement posé comme figure de remplacement tout en étant tenu dans la distance et la non-rencontre. À l’instar du passé familial, pensé sous le signe de la blessure, le rapport de Flore au présent et à l’amour est en quelque sorte lui aussi mutilé. Pire, la chirurgienne se rend coupable d’une nouvelle forme de destruction : elle empêche toute véritable relation charnelle avec son amant.

Le rapport à la petite Rose, enfant chérie de Flore, laisse une impression analogue : malgré les multiples déclarations d’amour et la volonté de Flore d’inventer une filiation féminine

riche et positive, il n'y a entre elles que très peu d'interactions physiques, très peu de véritables scènes d'intimité. On est loin du *Bruit des choses vivantes* d'Élise Turcotte, dans lequel Albanie et Maria sont inséparables et où le quotidien mère-fille, avec ses inquiétudes et ses joies, est décrit dans le détail⁹. Ici, l'évocation d'une relation de grande proximité, tant corporelle qu'émotive, n'est donnée que du point de vue de Flore. Rose est écartée de l'action et ne prend presque jamais la parole : pour l'essentiel, elle dort « depuis belle lurette » (FC, 107) lorsque Flore rentre du travail, ou est gardée par l'ami Hervé¹⁰. Plus encore, la relation mère-fille semble traversée par une forme d'incompréhension mutuelle : « Rose ne jure que par [Hervé] et sa fille Anna. Ils parlent en langues, ils glossolaliaient. Je n'y comprends rien et je les vois rire » (FC, 149). La langue maternelle, héritage identitaire fondamental, semble déjà refusée ; la petite fille, à quatre ans seulement, a déjà décidé de s'inventer ailleurs, à l'extérieur de sa mère. L'effet produit est celui d'une autre déconnexion, d'une autre coupure. Lorsqu'elle surgit dans le soliloque de Flore, Rose tient un discours étonnant, voire invraisemblable. Flore n'hésite d'ailleurs pas à la qualifier de « pythie » : « *Mais laisse-toi tenter, Maman, reprends-en. Ce gâteau des jours, il est fait pour toi. Ce gâteau c'est grand-maman qui l'envoie. Ferme les yeux et goûte. Prends-en plein la bouche* » (FC, 152, l'autrice souligne). Dans ses mots d'adulte (et non ceux d'une enfant de son âge), Rose devient *interprète*, courroie de transmission entre Violette et Flore... ou plutôt, comme Vincent, nouveau double nourricier. À travers Rose, Violette est une fois de plus ramenée au cœur du récit, non pas comme spectre avec qui entrer en contact, mais plutôt comme présence envahissante et désubjectivante : la petite fille s'efface derrière sa grand-mère, n'ayant plus d'autre rôle que celui de *traduire* les mots que Flore voudrait entendre de Violette. Pas étonnant qu'elle parle une langue inconnue de Flore lorsqu'elle se trouve avec Hervé et Anna... Du reste, le registre lexical utilisé pour la faire parler – ou encore pour parler d'elle – est constamment lié à la pâtisserie et à la nourriture (« Rose, je voudrais tant te faire cuire une enfance clafoutis, une enfance profiterole, croquignole, puits d'amour, chouquette » [FC,

⁹ Voir Saint-Martin 1999.

¹⁰ Personnage récurrent de l'œuvre de Mavrikakis, qui annonce généralement la mort, l'ami Hervé constitue une référence intertextuelle à l'œuvre d'Hervé Guibert. Dans *Deuils cannibales et mélancoliques*, tous les personnages secondaires qui meurent se nomment Hervé. Ici, Hervé est un poète et un soignant auprès des enfants malades de l'hôpital où travaille Flore.

153]). La métaphore filée semble trahir un besoin pressant de retourner vers la mère, encore une fois... et de cacher la relation désincarnée avec la fille.

Comme Vincent, Rose devient alors ventriloque, pythie mais aussi poupée, celle qui dit ce que Flore veut bien entendre pour retarder le deuil de Violette. Personnages évanescents, fuyants malgré les témoignages d'amour débordants de Flore, Vincent et Rose figurent de nouveaux vides, de nouvelles ruptures textuelles. Dans « Récit d'une renaissance », Martine-Emmanuelle Lapointe affirme que Vincent « habite le présent » et que Rose « représente l'avenir » (Lapointe 2006, 49) : il est vrai que le premier s'offre tout entier à la relation amoureuse et que la deuxième reçoit de sa mère « une enfance dépourvue de tragédie » (Lapointe 2006, 50) – même si, bien sûr, l'obsession de Flore pour le passé rejaillit obligatoirement sur elle. Cependant, ils m'apparaissent *aussi* liés au passé familial en raison de la rupture souterraine qui émane du discours de Flore. Flore cherche à se dissocier du passé tout en y revenant sans cesse ; de la même façon, Vincent et Rose sont mis à distance malgré ses épanchements verbaux. Même si le motif de l'amputation et de la mutilation disparaît lorsqu'ils sont intégrés au récit, ils semblent étonnamment déconnectés de la protagoniste : leur discours (jamais détaché de celui de Flore, seulement placé en italiques, comme si celle-ci se l'appropriait) m'amène à considérer leur absence charnelle du récit comme une nouvelle vacuité qui contamine le texte. Tout se passe comme si Flore les rejetait du récit et se nourrissait de leur absence.

2.2.2 *Délires : Florent*

L'attentat perpétré par Florent au consulat d'Allemagne va dans la même direction : il existe d'abord dans le discours délirant de Flore. Attaquer un édifice diplomatique afin de venger des gens morts soixante ans plus tôt sur un autre continent paraît invraisemblable : Florent se justifie de manière décousue et incohérente, et laisse entendre que son geste permettra de faire mourir le 20^e siècle et de « *tourner la page* » (FC, 179, l'autrice souligne). L'explosion crée une nouvelle dévastation, mais est déconnectée de toute justification politique plausible. À quelques reprises, Flore affirme que Florent « déconne », qu'il « a l'air extatique », voire « presque joyeux » (FC, 173, 176), ce qui ne le rend pas particulièrement menaçant... Les Services secrets canadiens acceptent même de laisser Flore entrer dans le bâtiment alors que

son frère retient trois personnes en otage. Pourquoi attribuer l'attentat à Florent plutôt qu'à Flore, elle dont le pouvoir d'agression – métaphorique, mais tout de même – est posé dès les premières lignes du roman ? La technique narrative rappelle les premiers romans de femmes du Québec et la projection de violence d'autrices vers des personnages masculins. Dans plusieurs romans et textes narratifs publiés avant 1960 (pensons à *La Coupe vide* [1948] d'Adrienne Choquette, à *Mathieu* [1949] de Françoise Loranger, ou au « Torrent » [1950] d'Anne Hébert), les actes de vengeance sont en effet perpétrés principalement par des hommes, la représentation de la violence féminine constituant le tabou suprême. Dans *Le Nom de la Mère*, Lori Saint-Martin avance l'hypothèse suivante : « Peut-être ce choix narratif a-t-il permis de déplacer la colère et la résistance de la fille sur un personnage mieux à même socialement de les articuler » (Saint-Martin 1999, 53). Évidemment, en 2005, plus d'interdit pour Mavrikakis : le choix de faire reposer l'explosion sur les épaules de Florent doit s'expliquer autrement.

Justement, le texte multiplie les occurrences liées au registre lexical de l'explosion sans que le geste de Florent paraisse le moins fondé ou réel. Ce qui explose, ce sont les interjections, les expressions agressives, les « Bong. Bong. Bring. Bring. Frr. Ffr. Fffr... » (FC, 185) relatés par Flore. Il n'est pas hasardeux que les Érinyes surgissent pour pourchasser la chirurgienne plutôt que son frère durant l'attentat : « Je me sens vraiment seule. Il chante, il délire. Je n'ai pas envie de l'écouter. Ma voix sonne toujours faux. Les femmes à mes pieds sont comme des chiennes dociles. Elles attendent un geste pour me condamner à mort » (FC, 180). Pourquoi les déesses pourchassent-elles Flore alors que c'est Florent qui venge les siens ? Ce transfert mérite une attention particulière dans la mesure où il met Flore au premier plan de l'événement. Tout au long du roman, Flore multiplie les allusions à une folie partagée avec son frère. Celle-ci est vécue à certains moments sous le signe d'un rapt (« je persiste à croire qu'il m'a piqué ma psychose, ce type... » [FC, 38]), à d'autres sous celui d'une récupération (« c'est comme si je vivais la folie d'un autre » [FC, 42]), à d'autres encore sous celui d'une dénégaration (« Je fais une dépression, très certainement, mais je ne suis pas aussi folle que lui » [FC, 51]). Une telle contamination mentale semble émaner de la relation incestueuse : la transgression des frontières corporelles trouve son écho dans l'impossibilité de trouver sa propre individualité – en témoignent les

prénoms-miroir, *Flore* et *Florent*. Difficile, du reste, de ne pas dresser de parallèle entre leurs discours respectifs : « *Je suis l'Allemagne nazie, je suis l'horreur des trois guerres. Ils ont osé foutre ça en moi ! Je vais tout leur détruire* » (FC, 179, l'autrice souligne). Si Florent sème la terreur autour de lui, c'est en utilisant les mêmes mots que sa sœur : cette citation ressemble à peu de chose près à la déclaration de Flore selon laquelle elle serait elle-même la Deuxième Guerre mondiale, la peur et la faim... On pourrait croire que c'est elle qui contrôle le discours de Florent et prend possession de l'action. Si les actes de violence étaient autrefois mis dans les mains de personnages masculins, ici Flore joue explicitement les kamikazes à travers son frère. Florent est dépossédé de son propre attentat : après lui avoir volé ses mots, Flore lui dérobe son explosion. Bien qu'elle affirme sans cesse se sauver de lui et s'affranchir de leur relation toxique, la chirurgienne s'immisce en plein cœur du drame : la projection sur le frère exacerbe – et en même temps neutralise – sa propre responsabilité. Cette projection reconduit également l'idée selon laquelle les personnages secondaires sont ventriloques et n'existent ni dans la chair ni dans l'action. Ils sont des produits du discours de Flore, des morceaux d'elle dont elle doit absolument se (re)nourrir pour exister. La guérillère se profile là aussi : elle s'approprie l'existence et la personnalité de ses proches, n'hésite pas à les faire disparaître pour mieux entretenir sa colère.

2.2.3 Asymétries : Violette

*Il faut face aux morts avoir grand-faim,
il faut être cannibale et les bouffer tout rond
ou les déchirer de nos dents avides. Il faut avaler nos morts
ou ce sont eux qui nous bouffent.*
CATHERINE MAVRIKAKIS, *DEUILS CANNIBALES ET MÉLANCOLIQUES*

L'amour dévorant que Flore porte à sa mère mérite alors une attention particulière. L'absence totale du père de la jeune femme, dont on ne sait absolument rien sinon son patronyme, « Forget » (il est littéralement sujet d'absence et d'oubli), et son métier, « arracheur de dents » (FC, 40), laisse supposer une relation fusionnelle avec Violette. Cette relation est reproduite avec Rose : le père de la petite fille est lui aussi absent sans que soit énoncée la

moindre trace de blessure ou d'amertume. Flore fait brièvement mention d'un ancien conjoint qui prétend être le père de Rose, mais l'accuse de n'avoir « jamais su compter » (FC, 72) et de croire à tort en sa paternité. En effaçant les pères du récit, Flore crée une lignée exclusivement féminine placée sous le signe de l'amour total et de la fusion : « L'avenir est à toi, ma fille. Fais-en ce que tu veux [...] Et moi je suis courroie, passation, transmission. Entre toi et Maman, il n'y aura que moi. Nous formons, à nous trois, la divine Trinité » (FC, 168). À la croire, cette filiation serait puissante, éternelle et indestructible. Qui plus est, la narration chaotique a Violette pour point d'ancrage. Chacun des dix chapitres, consacré à un sujet précis (la psychanalyse, le récit familial, la rencontre avec Vincent, la relation incestueuse avec Florent, etc.) revient inévitablement à elle ainsi qu'aux déclarations répétées de Flore : « j'aimais tellement maman » (FC, 45). Flore est éprise de sa mère d'une manière étonnante :

Maman me laissait de longs, longs messages que j'écoutais chaque soir amoureuxment, en rentrant de l'urgence [...] C'est sa voix qui me berçait comme je me blottissais en boule sur le canapé du salon. Je m'endormais presque toujours au son de la voix de ma mère, et s'il n'était pas trop tard, je lui passais un petit coup de fil, histoire de l'entendre encore. Ce n'est pas parce qu'elle est morte que je vais arrêter d'attendre ses appels (FC, 107).

Se blottir en boule ou s'endormir au son de la voix maternelle évoque le rituel de sommeil d'un jeune enfant et l'angoisse de la séparation entre la mère et la fille. Les coups de fil supplémentaires appuient un besoin viscéral de fusion¹¹. Derrière le « Ce n'est pas parce qu'elle est morte que... », on entend aussi « Ce n'est pas parce que je suis devenue une adulte que... », sorte de nostalgie du passé et de la symbiose avec la figure maternelle. Plus encore, le fait de se blottir en boule – d'être en position fœtale – sur le canapé traduit presque littéralement un désir de retourner dans le ventre de Violette. En somme, la relation que dépeint Flore semble avoir été intense et marquée par une incroyable proximité.

Sauf que... C'est sans compter le fantasme anthropophage qui anime la chirurgienne tout au long du roman. Encore une fois, le désir de détruire ce qui l'entoure est puissant. De la fusion à l'absence de frontières corporelles, la ligne est en effet très mince : « c'est à moi de

¹¹ La scène n'est d'ailleurs pas sans rappeler le personnage d'Erika Kohut, dans *La Pianiste*, qui s'endort encore, à plus de 40 ans, dans le lit de sa mère. Évidemment, le caractère étouffant et malsain de la relation mère-fille paraît beaucoup moins marqué dans *Fleurs de crachat*.

mastiquer ma mère, de la digérer, je me mets à prendre des morceaux du cadavre et à les mâcher, et puis j'attaque les vers, je dévore... j'engouffre l'immondice... » (FC, 44). Le processus mélancolique est déplié de manière littérale, comme l'était plus haut le travail d'analyse et l'association entre le psychanalyste et un gastroentérologue. La clinique freudienne entrevoit la mélancolie comme un deuil qui ne parvient pas à s'accomplir correctement : le sujet mélancolique incorpore l'objet perdu pour s'assurer de le conserver en lui. Dans *Deuil et mélancolie*, Freud affirme que la plainte mélancolique constitue une façon de refuser l'objet perdu *et* la perte elle-même (Freud 2011 [1917], 60). Plus encore, pour Nicolas Abraham et Maria Torok, le fantasme cannibale est tributaire de l'incapacité à accepter et à gérer la disparition de quelqu'un ou de quelque chose. Dans *Fleurs de crachat*, la répétition des verbes liés au registre de l'alimentation (« mastiquer », « digérer », « j'engouffre ») rend le geste d'incorporation violemment matériel. L'ingestion est évoquée à travers une métaphore filée qui, au fond, n'en est plus une : le registre lexical de l'alimentation se déploie sans qu'un deuxième niveau d'analyse soit possible. Bien sûr, Flore ne mange pas véritablement sa mère, et pourtant, le fantasme cannibale est *trop* dit, rendant de nouveau le corps prisonnier du discours. Dévorer sa mère, c'est évidemment la porter en soi, la maintenir en vie malgré la mort. Cependant, prise au sens littéral, la dévoration vise aussi à anéantir : la mastication la fait disparaître une seconde fois en multipliant les restes de chair et en créant d'autres destructions. Comme l'affirme Sarah Sceats, l'objet incorporé est détruit malgré le désir de réunion ; le fantasme de dévoration traduit un « monstrous appetite for absolute power » (Sceats, 40) et une volonté de le contrôler entièrement. La recherche désespérée vers la mère suggère une agressivité latente qui surgit entre les déclarations d'amour.

De fait, les souvenirs de la relation mère-fille sont étonnamment désincarnés : il n'y a aucune évocation de tendresse ou d'interactions complices entre les deux femmes – il est vrai que le roman ne comporte aucune scène à proprement parler. Violette est omniprésente dans le discours de Flore, fait l'objet d'un amour obsédant, mais est *coupée* de l'action : aucun geste maternel n'est relaté, peu d'échanges sont remémorés. Flore témoigne d'une relation passionnée, d'un rapport filial positif, mais le bref passage où Violette prend la parole, après sa mort, semble dire autre chose :

Petite, tu étais cannibale, piranha, ma fleur carnivore. Je devais toujours être proche de toi, t'aimer, te caresser. Tu étais un tyran, Flore, et cela même enfant ! Tu m'aurais bouffée toute crue [...] Tu m'as toujours trop aimée, Flore, mais sans penser à moi. Tu voulais me dévorer, me cannibaliser. Heureusement, je ne me suis pas laissée faire (FC, 57- 58).

Le fantasme de dévoration énoncé par Flore tout au long du récit est donc à sens unique : le « je ne me suis pas laissée faire » de Violette évoque une distance, voire un rejet du trop-plein d'amour de sa fille. De tels propos, après un survol de la relation avec Vincent, Rose et Florent, appuient l'idée que Flore *mange* tout le monde autour d'elle. La relation mise en place par Catherine Mavrikakis a de quoi surprendre à première vue : la représentation d'une fille qui aime passionnément sa mère sans jamais lui faire le moindre reproche, sans lui témoigner la moindre colère (sinon pour lui en vouloir d'être morte) n'a rien d'habituel en littérature contemporaine des femmes et annonce une certaine nouveauté. La figure maternelle est magnifiée alors qu'on ne compte plus les textes où elle est honnie et vitupérée (pensons, entre autres, aux œuvres de Marie-Sissi Labrèche, Mô Singh et Nelly Arcan, où se défaire de l'emprise maternelle est au cœur des intrigues¹²). Pourtant, quelque chose cloche : le discours de Violette est distant, voire impassible, lorsqu'on le compare à celui de Flore.

Violette redouble de formules évoquant un besoin d'éloignement et de séparation. Son désir réitéré de mourir et son bien-être dans la mort (« Tout à coup, la mort vient, et c'est très bien ainsi. Comme enfin un bonheur » ; « Je suis bien où je suis, dans le mauve, dans le rose [...] Je suis bien là-haut. Je ne peux pas t'expliquer » [FC, 57]) prend le pas sur toute tristesse à l'idée d'avoir quitté ses enfants. Son discours est davantage fait de crainte, voire de culpabilité devant les foudres de Flore (c'est-à-dire son incapacité à faire coupure et à se remettre de sa mort), que de tendresse. Ainsi, sa décision d'être enterrée à Montréal plutôt qu'en France, son pays natal, est présentée comme une concession faite à sa fille pour ne pas briser leur lien entièrement : « J'ai renoncé aux fleurs de février sur ma tombe renaissante, j'ai renoncé aux Pâques fleuries. Je suis enterrée sous la neige, et il n'y a que des pissenlits dans ce maudit cimetière, et je ne les mange pas » (FC, 60). Dans cette perspective, Flore serait la seule femme cannibale de sa lignée. Même morte, Violette semble davantage préoccupée par la nécessité de ne pas contrarier Flore que par le respect de ses propres

¹² Voir à ce sujet les travaux de Lori Saint-Martin.

volontés. Les rôles sont en quelque sorte inversés : c'est la fille qui étouffe et efface – *bouffe* – la mère, et la mère qui tente de se défaire de son emprise. Figure archétypale, la mère dévorante et monstrueuse devient ici mère fuyante, sa mort constituant son ultime porte de sortie pour échapper aux obsessions de Flore.

Qui plus est, le souvenir de la relation mère-fille, mis sur un piédestal, n'existe que dans le discours de la fille, jamais dans la chair. À force d'être idéalisée par la fille, la mère en vient à figurer une nouvelle absence, une nouvelle coupure. L'esthétique de la dévastation et les multiples amputations qui surinvestissent le texte agissent comme masque d'une vacuité dans l'existence de Flore : ce qui provoque chez elle un tel sentiment d'abandon, ce n'est pas seulement la mémoire traumatique, c'est aussi ce qu'elle *perçoit* (à tort ou à raison – le texte n'offre pas de réponse) comme de l'indifférence maternelle. La colère semble aussi avoir pour cause le besoin jamais exaucé de la contrôler et de la vampiriser. En même temps qu'elle hurle contre le passé et contre le monde entier, Flore dévore – dévaste – les siens, mais ne parvient pas à s'emparer de son premier et plus grand amour.

Le rapport malsain et conflictuel à la figure maternelle contribue à déterminer l'origine de la colère de Flore et s'ajoute en cela au traumatisme mémoriel et à la relation désincarnée avec les autres personnages secondaires. La colère a donc plusieurs sources et plusieurs cibles : tout est susceptible de réactiver l'ire de Flore, tous les personnages sont susceptibles d'être écartés de son récit. On entre au cœur du drame de la guérillière : en éliminant tout le monde, Flore est isolée, esseulée, prisonnière de son insatiable désir de destruction. Elle crie sempiternellement sa colère pour combler sa solitude, mais sa logorrhée imprécise ne fait qu'anéantir et vampiriser davantage ceux qui l'entourent. Il ne lui reste alors qu'une seule arme : le discours.

2.3 RECOLLER LES MORCEAUX ?

Que Flore soit chirurgienne, et que son quotidien consiste à « stopper les hémorragies et à faire de la couture sur des mètres de corps humains » (*FC*, 19) n'est évidemment pas un hasard : l'importance qu'elle accorde à soigner les corps de ses patients est intimement liée à

la volonté de réparer le passé et le présent mutilés. De fait, tout le texte montre l'ouverture de blessures, mais aussi un certain besoin de les réparer : « Les coutures, je les fais dans la joie. J'ai envie d'être très minutieuse. Les points de suture m'excitent » (FC, 54). *Je brise parce que j'aime réparer* : la multiplication des blessures servirait précisément à créer un langage singulier et à donner à l'écriture sa forme pleine et entière. La colère qui déborde dans le texte aurait donc fonction de ligature et de cicatrisation : *prothèse* pour combler tous les trous, elle viserait une réappropriation de la mémoire familiale et la résolution du deuil maternel. La volonté de Flore Forget de tout remettre en place et de « faire la paix avec la guerre » se trouverait là : dans ses excès, ses vociférations, sa haine contre le monde entier et son interminable crachat.

Dans une certaine mesure, il est vrai que la narration excessive soigne les réminiscences douloureuses, masque l'évanescence des personnages secondaires et compense les lacunes et les déchirures. La colère se présente comme le remède tout désigné pour rapiécer les chairs brisées et les fragments de corps se mouvant dans l'espace textuel, voire pour donner corps aux personnages. Mavrikakis privilégie dans son roman une écriture logorrhéique : les phrases et les paragraphes sont souvent très longs, pour ne pas dire interminables, comme s'ils devaient s'imbriquer et fusionner jusqu'à former un amas de mots sans structure. Le texte trouve ses fondations dans les enchaînements frénétiques, les fulgurances textuelles et de longues séquences sans repos. Le recours constant aux interjections et aux répétitions le surcharge de manière à pallier – remplir – les manques, et à combler les angoisses de la filiation et de la mémoire douloureuse.

Mais à bien y regarder, cette écriture-prothèse permet difficilement la guérison et l'apaisement. L'écriture de la colère semble à son tour dévoreuse de chair : sous l'emprise de l'émotion, le texte n'avance pas, reste englué... dans l'émotion. Il est emprisonné dans les contradictions et les répétitions. Au contact de la colère, il implose. À tout détruire autour d'elle, la guérillière détruit aussi le langage : elle se fouette pour être en colère, au risque de rendre son discours cryptique. S'il y a une forme à dégager de l'écriture de la colère chez Mavrikakis, c'est dans le désordre du langage qu'il faut la chercher.

Remarquons d'abord une série de contradictions. Dès l'incipit, le texte se déploie de manière à faire de Flore une curieuse figure de terreur :

Je gâche tout. C'est comme ça. Moi, Flore Forget, indigne fille de Violette Hubert, ma mère, je dois bien l'avouer, je pourris tout. Je fais tout foirer, tout tourner. Une mauvaise mayonnaise. C'est ce que je fais de la vie. Je saccage, je ravage, je ruine, je pulvérise. Je rêve follement d'éradiquer le facile. Je plastronne fièrement avec mon air de pimbêche, de soldate amarante et ma gueule ramenarde de G.I. goulue. Je pense éperdument arracher la vie au fumier sur lequel elle croît si bien, la salope. Je me prends pour un grand vent, une rafale, un raz-de-marée, un noroît, une tourmente. Je fais dans le jugement dernier. Je suis grosse des raids tactiques contre l'immensité. Je me veux la justicière de la vie désespérée (FC, 11).

Le rythme est saccadé et haletant : la répétition des « je » entraîne une agitation dans le discours et empêche sa fluidité. Qui plus est, les répétitions au sein même des différentes phrases (« tout foirer, tout tourner » ; « un grand vent, une rafale, un raz-de-marée ») imposent une seconde série de disjonctions créant un important effet d'insistance. L'association entre Flore et la Deuxième Guerre mondiale (« je suis la peur, je suis la faim ») revient à l'esprit : Flore se déclare elle-même terrorisante, et entreprend de *tout* détruire, de lutter contre tout, au point d'avoir des objectifs vagues. On conviendra que se dresser contre l'immensité, « le facile » et la vie désespérée constitue une lourde tâche : les formules qui s'additionnent les unes aux autres sont très belles mais en même temps un peu creuses. D'autant que, et c'est ce qui est le plus intéressant ici, l'incipit est immédiatement tourné en dérision par le caractère factice et prétentieux d'une quête aussi vaste. Flore l'avoue elle-même : son « air de pimbêche » et de « soldate amarante » rend ridicule sa volonté de destruction. Son projet de faire la paix avec la guerre échoue précisément parce qu'il est constamment remis en question. Tout le roman consiste au contraire en une réactivation, par la négative, de la colère.

Au premier chapitre, Flore affirme ainsi qu'elle veut faire cesser sa colère (« j'enterre la hache de guerre, je fume le calumet de la paix » [FC, 13]), pour aussitôt fantasmer sur le meurtre de son frère. Au milieu du roman, alors qu'elle aborde l'exil de sa mère et de ses grands-parents durant la guerre (et témoigne de l'inévitable transmission de ce traumatisme), elle demande « le grand armistice » tout en jurant de ne jamais se rendre devant l'ennemi (FC, 89). Lorsqu'elle rencontre Vincent et constate qu'elle développe des sentiments amoureux

pour lui, elle clame qu'il lui faut pourrir l'amour et tout virer au pire (FC, 124). Plus loin, quelques lignes après avoir prétendu qu'elle avait fini de hurler et de maudire ses collègues, elle déclare : « Je les déteste encore et pour un bon bout de temps. Je les détesterai jusqu'au Jugement dernier » (FC, 145). Il y a donc dans la narration, malgré les pétitions de principe, un refus de l'apaisement. La colère est interminable, la *fin* de la colère est refusée, chaque dernière crise est en fait... l'avant-dernière. Les formules de « cessez-le-feu » (FC, 24) côtoient le besoin constant de revenir à un vocabulaire guerrier, ce qui crée une série de va-et-vient entre les différentes séquences narratives et un piétinement simultané de l'énonciation précédente. La parole ne peut jamais s'arrêter, et la décharge est « toujours à venir » (Mavrikakis 2002b, 376). Les contradictions figent les tentatives de guérison et de résolution du deuil ; celles-ci sont aussitôt court-circuitées pour perpétuer la colère. Il est difficile de ne pas penser à *Angéline de Montbrun* : comme Flore, Angéline manifeste son désir de passer à autre chose, mais le renverse aussitôt. Tout en disant souhaiter l'apaisement, les deux personnages font usage de formules hyperboliques pour mieux rester dans l'immédiat de la colère.

La fin de *Fleurs de crachat* paraît exemplaire de cette tension. La dernière scène déplie la renaissance de Flore, sa décapitation puis sa résurrection : « Et la tête manquante fait place à du nouveau. Flore se fait fleur. De sa nuque émasculée, châtrée, naissent vite quelques turions, et puis voilà des bourgeons. Cela se met à fleurir » (FC, 198). Ce délirant sacrifice (une fois de plus, la métaphore filée est on ne peut plus transparente) annoncerait la guérison totale du personnage et sa capacité à surmonter enfin ses deuils. Bien sûr, on peut questionner l'absence de résurrection de Violette, qui reste morte et enterrée alors que sa fille célèbre son propre « ensemencement » (FC, 198). La filiation positive tant souhaitée par Flore est étrangement mise de côté : l'image de l'auto-ensemencement laisse croire au désir de la chirurgienne de devenir la pionnière d'une nouvelle lignée en repartant de zéro. Peut-on y voir une vengeance de la fille contre ce qu'elle perçoit comme de l'indifférence maternelle ? Dans tous les cas, Mavrikakis crée une scène jubilatoire, où l'avenir est enfin envisagé avec joie et optimisme... jusqu'aux toutes dernières lignes, alors que la fatalité rattrape Flore : « Tout repousse. Même la mort. La voilà qui revient [...] Les fleurs repoussent toujours. On ne s'en sort vraiment pas » (FC, 199). Bien qu'elle réitère son désir absolu d'oublier et de

vivre amoureusement avec Vincent, Flore admet qu'aucune fin n'est possible, et que les obsessions qui l'animent ne peuvent être vaincues. Plus encore, elle conclut sur une phrase trouble : « Que le manège infâme ne s'arrête pas » (*FC*, 199). C'est non seulement la fin du deuil et de la colère qui est refusée, mais la fin même du roman. « Le souffle s'éteint et sans cesse se rallume », écrit Mavrikakis (2002b, 378) dans un texte sur les œuvres de Christine Angot et Hervé Guibert ; dans la théorie comme dans la fiction, s'opposer à la fin du manège infâme équivaut à reprendre les armes encore et encore, et persister à lutter contre le monde entier.

Il faut donc voir dans cette non-conclusion une posture d'autrice : d'autres romans de Mavrikakis ont aussi des excipits « inattendus ». Dans *Ça va aller*, Sappho-Didon affirme continuellement qu'elle se suicidera un jour. Dans les dernières pages, elle met ses menaces à exécution et se jette dans le fleuve... mais est sauvée à la toute dernière ligne, signe que sa diatribe contre le champ littéraire québécois perdurera. Dans *Le Ciel de Bay City*, Amy se réjouit d'être désormais affranchie de ses morts et du passé familial... mais, au dernier paragraphe du livre, trouve sa fille Heaven dans le sous-sol de leur maison, endormie auprès de ses arrière-grands-parents revenus d'Auschwitz. On remarque chez Mavrikakis le besoin de perpétuer la colère non seulement d'un bout à l'autre de chaque livre, mais dans l'ensemble de l'œuvre romanesque. Ces conclusions duelles (les derniers mots du texte entrant en contradiction avec l'issue d'abord proposée) obligent à lire la colère en fonction d'un assemblage intratextuel singulier.

En fait, *Fleurs de crachat* se nourrit de ses dérèglages. En plus des contradictions, la répétition et ses différentes variations (la litanie, notamment) permet de brusquer et de précipiter le discours tout en le maintenant dans une forme d'immobilité, voire de ratage. Reviennent dans la forme logorrhéique les mêmes images, les mêmes motifs – la mutilation, la floraison, la guerre, la nourriture, etc. La colère est coincée dans l'espace textuel, et son expression demeure vive de la première à la dernière page du roman. Comme l'affirme Suzanne Lamy, dont les travaux ont fait date, la litanie repousse, voire empêche la possibilité d'un aboutissement dans l'écriture : elle est « entrave à l'élaboration et au développement » (Suzanne Lamy 1979, 97) d'une œuvre littéraire. La litanie entraîne ici une laideur qui n'est pas sans rappeler une crise de colère puisqu'elle mime un corps pris dans l'obsession et la

rumination, et refusant toute bienséance. On pense aussi aux théories butlériennes du performatif : à l'image de l'identité genrée qui se construit grâce à l'imitation et la répétition de gestes précis (c'est le fait de porter tous les jours des talons hauts ou de se maquiller qui *produit* la féminité), la colère prend forme chez Mavrikakis grâce à la réitération constante « d'actes antérieurs » (Butler 2008, 47). Le discours de Flore est celui d'une femme qui devient *volontairement* repoussante à force de maudire tout ce qui l'entoure, y compris elle-même : « J'aurais dû être moins mesquine. J'aurais dû faire exploser les entrailles de mon histoire un jour dans un bain de sang. J'aurais dû l'étripier, l'éventrer, l'éviscérer » (FC, 67). Dans ce passage, la forme litanique transforme la séquence en antiphrase : l'agressivité des termes employés et mis côte à côte (« étripier », « éventrer », « éviscérer ») crée une menace contrastant avec le propos de la narratrice. En dépit de l'utilisation du conditionnel passé (qui laisse entendre que rien ni personne n'a été éventré), la répétition figure une posture d'attaque : la voix narrative se trouble, s'essouffle et fait naître un discours agressif. La volonté de la part de la narratrice de tout détruire revient comme une obsession, sans pour autant se matérialiser réellement. Dès lors, il faut recommencer, reprendre les mêmes motifs, proférer de nouveau les mêmes mots belliqueux. À l'instar de sa mémoire, le discours de Flore est hypertrophié : la chirurgienne déplie quelques formules au maximum, de manière à marteler sans fin ses obsessions. Suzanne Lamy signale que la litanie traduit « des demandes de changements » (1979, 97) : dans *Fleurs de crachat*, tout se passe comme si la demande se transmettait à répétition sans que le changement advienne. L'écriture reste alors prise dans la décharge, n'avance pas.

Du reste, l'écriture de Mavrikakis rappelle à certains moments celle de Thomas Bernhard¹³ : chez la première comme chez le second, la voix narrative s'emballe dans une forme d'hostilité contre les autres personnages et contre la lectrice. Comme l'a montré Simon Harel dans un article sur l'invective et l'irritation chez l'écrivain autrichien, l'itération de la « parole méchante » constitue une façon, pour le narrateur bernhardien, de prendre le contrôle du texte et d'empêcher les autres d'avoir une véritable place dans son discours. Ainsi, le narrateur de *La Cave* affirme : « Toute ma vie, mon existence a dérangé. J'ai toujours

¹³ Dans la conférence « De la colère dans la littérature contemporaine des femmes », Mavrikakis souligne que l'écriture de Bernhard lui a permis de réfléchir à la colère des femmes.

dérangé et irrité. Tout ce que j'écris, tout ce que je fais est dérangeant, irritant. Ma vie entière en tant qu'existence n'est rien d'autre qu'une volonté constante de déranger et d'irriter » (Bernhard, 37). La répétition des verbes « irriter » et « déranger » fige le discours en même temps qu'elle fait surgir la colère du narrateur. La répétition semble avoir la même fonction dans *Fleurs de crachat* : l'écriture elle-même rejette les personnages secondaires pour laisser Flore seule dans sa diatribe. Bien sûr, le discours logorrhéique est également distendu à l'extrême, mais Mavrikakis, au contraire de Bernhard, intègre des éléments de variation dans chaque répétition :

J'aurais dû assassiner, sacrifier, tout foutre en l'air. Ne pas penser au pardon ou à l'absolution, mais bien plutôt voir rouge et ablutions sanguines. De sa chair, préparer un civet. J'aurais dû en faire un plat, un plat de résistance, découper le tout en morceaux, avaler, déglutir le coriace, mais ne rien digérer. J'aurais dû incendier la ville et sa maison, détruire ce qui était touché et raser l'impureté. J'aurais dû tondre la chevelure à ma honte rétive, la faire déambuler sur la place publique. Mon nom dans les journaux, sa tête farcie en première page et ses bras en deuxième. « La chirurgienne savait découper le cadavre ». « La bouchère du Plateau en a fait de la charpie ». J'aurais dû faire scandale. J'aurais dû crier gare quand la police arrive, nous faire sauter au gaz en détruisant le quartier (FC, 68).

Dans ce passage, Flore revient sur une relation amoureuse avec un collègue gynécologue qui s'est mal terminée. La litanie s'empare de chaque phrase de manière à faire surgir un souffle vociférant : d'abord, les agressifs « j'aurais dû », tous suivis d'une menace d'attaque ou de destruction, tendent à néantiser le personnage (jamais nommé, du reste) pour permettre à Flore de garder le plein contrôle sur sa propre prise de parole. Ensuite, les différentes images (« incendier la ville », « tondre la chevelure », « nous faire sauter au gaz ») déclinent une fois de plus les horreurs de la Deuxième Guerre mondiale, de l'assaut contre les ghettos juifs à l'extermination dans les fours crématoires, en passant par la punition des femmes françaises accusées d'avoir eu des relations sexuelles avec des soldats allemands. Tout en variant les jeux de mots, en filant les métaphores jusqu'à rendre le discours fiévreux, Mavrikakis répète au fond le même énoncé : *j'aurais dû manifester davantage ma colère, j'aurais dû détruire cet homme*. La litanie exagère, allonge démesurément un propos très simple : elle le fait gonfler. Répéter « j'aurais dû », c'est prendre toute la place pour couvrir, masquer, combler l'absence des autres : Flore impose une présence agressive tout en éliminant de nouveau les personnages secondaires de son discours.

En somme, les répétitions emprisonnent la narration dans une forme de suspension, jusqu'à la perte de signification, ou plutôt jusqu'à la *resignification*¹⁴ : les images évoquées figent le temps de la colère en même temps qu'elles produisent du discours. À la fois cascade et temps immobile, le discours de Flore Forget évolue de manière singulière : l'intrigue romanesque est vouée à la circularité, et la colère cherche à la fois sa résolution *et* sa réactivation. Le débit de parole semble sans fin et la voix narrative, tout en étant suspendue, joue de vitesse, d'urgence, voire d'épuisement. Obsession mais aussi prise au piège : en refusant de s'essouffler, la colère n'est plus « moment à dépasser », mais cercle vicieux. Pour le dire avec Nicole Loraux, elle n'a pas « de terme » (1990, 69).

Signe que la colère est insurmontable, le roman est aussi envahi d'onomatopées et d'interjections, de même que de reprises belliqueuses de comptines traditionnelles. « Ding, dong », « dring », « plouf », « aïe, ouille », « Boumbadaboum », « Tchou tchou », « Bing, bang », « croâ croâ », « Bong », « Boum, boum » (*FC*, 12, 12, 52, 65, 86, 150, 152, 153, 167, 167) : ces nombreux bruits rappellent la guerre et annoncent l'attentat de Florent au consulat d'Allemagne. Difficile de ne pas penser aux Érinyes et à leurs aboiements ; les « croâ » évoquent les « aou » des déesses de la vengeance. Mais s'ils surchargent l'écriture, les bruits n'apportent rien de véritablement neuf au texte ; au contraire, ils le désarticulent et placent le langage dans une forme d'échec. Les comptines vont dans le même sens :

Elle court, elle court, la connerie, la connerie du bois, mesdames : elle court, elle court, la connerie, la connerie de la vie jolie. Elle est passée par ici, la connerie de la vie jolie, elle repassera par là. Elle court, elle court, la connerie, la connerie de toutes nos vies (*FC*, 13).

Ici, « la connerie » remplace « le furet » de cette chanson traditionnelle pour enfants. La modification du terme constitue en soi un signe d'agressivité. Mais la séquence n'est liée à rien d'autre dans le récit et ne semble être qu'une digression pour exacerber la colère. En dernière analyse, il faudrait meubler l'espace textuel par le plus grand nombre de mots, par tous les moyens possibles (même au prix d'une certaine défaillance du langage) pour dire et

¹⁴ Je reprends ici des éléments théoriques d'une réflexion développée dans « "Je fais pleuvoir mes mots sur toi comme des feux d'artifice" : esthétique de la colère et discours d'accusation dans *Cru* de Nefertari Bélizaire et *Les Cascadeurs de l'amour n'ont pas droit au doublage* de Martine Delvaux ». Voir Gibeau 2018.

redire la colère. En se déployant dans un flot de paroles dénuées de sens ou de fonction, la colère devient inépuisable et condamne Flore à se donner en spectacle perpétuellement, à tenir de la première à la dernière ligne un discours véhément et brutal. Les interjections et les comptines digressives projettent violemment la colère dans le texte, leaturent, mais, encore une fois, l'empêchent d'avancer.

Pour combattre l'univers catastrophique dans lequel elle évolue, Flore transgresse les limites en terrorisant tout ce qui l'entoure, en dévorant les siens. La destruction qu'elle impose autour d'elle – et qui va jusqu'à l'attaque du langage – donne tout son sens à l'association entre elle-même et la Deuxième Guerre mondiale (« je suis la peur au ventre [...] je suis la faim qui tenaille l'estomac »). Si elle détruit tout ce qui se dresse sur son chemin, c'est en mettant sa propre tête sur le billot : « je m'orgasmie à nouveau, je m'éclatouille, je me saute aux petits oignons en faisant tout sauter, et même la baraque [...] C'est moi que je mets à mort, à qui je donne l'estocade vite, vite... la prochaine fois sera la meilleure... une escalade, une montée, une vraie varappe à coups d'accès paroxystiques » (FC, 34). Mettre les autres à distance au point de les faire disparaître du texte, cannibaliser la mère sans être jamais rassasiée, c'est en quelque sorte s'attaquer soi-même. La guérillère de Mavrikakis est prise dans une « souffrance qu'ell[e] refus[e] d'anesthésier » (Ledoux-Beaugrand, 93) : avec elle, le « temps ne passe pas » (Mavrikakis 2014a, 30).

Comment comprendre cette parole refusant de se taire et de respecter l'ordre mais ne parvenant pas, paradoxalement, à combler et à masquer tous les traumatismes ? Peut-elle avoir fonction de guérison ou ne fait-elle au fond que recreuser des trous et des manques ? La guérillère n'envisage pas l'avenir avec optimisme. Au contraire, comme le dit Anne Dufourmantelle à propos de certaines descendantes de la Première Guerre mondiale, elle « creuse une tranchée dans son propre corps » (Dufourmantelle, 43). Dans *Fleurs de crachat*, sa colère dévore tout : en se transformant en bourreau guerrier, Flore vampirise, anéantit. Il y a dans sa quête un projet de vengeance qui tourne mal. Elle souhaite transformer la mémoire

de la guerre pour imposer un nouveau scénario et faire des victimes collatérales des combattantes luttant littéralement contre la mémoire. Mais cette posture de dévastation n'est pas sans conséquence : elle oblige aussi à briser, *mutiler* le rapport à soi-même et à ses proches. Plus encore, c'est le langage qui éclate sous le poids de cette colère sans fin. Le discours de Flore se désarticule, puisqu'il est lui-même assujetti à sa posture d'attaque. La colère persiste à se manifester, mais échoue à produire du neuf.

Cet échec n'en porte pas moins une dimension subversive : Flore Forget fait exploser sa colère sans retenue, refuse de la refouler ; l'émotion émerge dans le texte sans honte et sans compromis. Le personnage (et le texte avec lui) persiste à résister contre tout ce qui le dérange. Derrière ses inépuisables vociférations se cache une obstination à combattre, coûte que coûte. Si la colère n'est pas tout à fait féconde – elle ne provoque aucun changement, aucune véritable catharsis – elle est tout de même le signe d'une résistance elle aussi inépuisable et, pour Flore, d'une affirmation souveraine. Résister pour détruire, détruire pour résister : la devise pourrait aussi être celle des *Laidés Otages* de Josée Yvon.

DEUX SŒURS « QUASI JUMELLES » : LA « FOLLE » ET LA SORCIÈRE

Lorsqu'il devient médecin hospitalier à la Salpêtrière de Paris, en 1862, Jean-Martin Charcot entreprend de régler un problème resté jusqu'alors insoluble : trouver une lésion organique susceptible d'expliquer les symptômes fuyants et protéiformes de l'hystérie. La Salpêtrière, autrefois lieu de détention où s'entassaient des centaines d'indigentes, de prostituées et de petites criminelles, peine à se défaire de sa réputation de lieu « de vice et de folie » (Ripa, 17) : elle fournit au dire de Charcot une « mine incomparable » (Charcot dans Edelman, 112) de femmes susceptibles de faire l'objet de nouvelles expériences scientifiques¹. Charcot pose qu'une lésion cérébrale « dynamique » (en ce qu'elle « n'altère pas l'organe mais sa fonction » [Edelman, 116]) est à l'origine de la maladie et de ses manifestations. Plus besoin de trouver un siège ou une anomalie interne, il suffit d'observer les symptômes un à un et de les ériger en système visuel complexe. Charcot et son équipe développent une pratique fondée sur l'imitation et la répétition de poses, d'attitudes et de gestes rigoureusement répertoriés. Il s'agit de dégager dans la maladie « la régularité d'un mécanisme » (Charcot dans Didi-Huberman 2012 [1982], 106). Cette régularité, les médecins la trouvent paradoxalement dans des corps féminins déréglés et débordants, dans l'agitation, les convulsions, les cris et les syncopes. De ces gestes hors limite, ils théorisent une *grande attaque hystérique* et dévoilent du même coup une importante violence des corps féminins : « l'hystérique se fige dans une figure de l'excès, à la nervosité extrême, frénétique, érotique et irresponsable » (Edelman, 263). En plus d'être hypnotisées chaque semaine devant public, les femmes sont exhibées dans les différents volumes de l'*Iconographie photographique de la Salpêtrière*, dirigés par Désiré-Magloire Bourneville, Paul Regnard et Albert Londe. Chacune d'entre elles mime à la caméra un fragment de crise : les mouvements paraissent incohérents, voire chaotiques. Étonnent à la fois la souplesse, la force musculaire et l'agressivité des gestes. L'hystérie est placée sous le signe du *plus* et du *trop* : les patientes doivent performer toujours plus de symptômes avec toujours plus d'intensité, de manière à nourrir un vaste répertoire de gestes. Un lien de filiation est même créé avec des cas de

¹ L'une des plus importantes contributions de Jean-Martin Charcot et de l'École de la Salpêtrière à l'historiographie de l'hystérie aura été d'affirmer que les hommes peuvent aussi être hystériques. Cependant, la Salpêtrière accueillant des femmes depuis sa création en 1656, il va de soi que le bassin de cas à diagnostiquer est principalement féminin. Comme le souligne du reste Georges Didi-Huberman, aucun homme n'apparaît dans l'*Iconographie photographique de la Salpêtrière* avant 1888 : « ces images, avant tout, tirent des traits de femmes » (Didi-Huberman 2012 [1982], 113).

sorcellerie, de possession et de mysticisme, dont on convoque les symptômes (extases, hallucinations, convulsions, etc.) pour expliquer qu'il s'agit en réalité d'hystérie : « Charcot resitue la possession dans le monde médical et la sort du champ des exorcistes » (Catherine Bouchara citée dans Laurent, 13). Poupées articulables (et constamment désarticulées), les patientes sont au cœur d'une démarche qui cherche à voir et à exposer plutôt qu'à guérir. L'innovation de Charcot et des portraitistes de l'*Iconographie photographique de la Salpêtrière* se trouve dans cette capacité à faire circuler les symptômes et, partant, à faire oublier l'origine du trouble² : les photos et le spectacle se substituent aux preuves organiques, deviennent cette origine. En somme, elles construisent une idée si précise de la folie des femmes qu'elle en vient à posséder un intérêt esthétique. Pour Georges Didi-Huberman, les travaux menés à la Salpêtrière durant le dernier tiers du 19^e siècle doivent être considérés comme un « chapitre d'histoire de l'Art » (2012, 20) : avec son équipe, Charcot aura d'abord et avant tout été « maître d'ouvrage et commanditaire d'un type narratif et iconique » (Didi-Huberman 2012 [1982], 157), c'est-à-dire le créateur d'un langage qui montre l'excès des femmes sous un nouveau jour.

Mais la plupart du temps, les patientes se sont effacées derrière les mises en scène : elles ont exécuté les gestes qu'on leur commandait d'exécuter (Didi-Huberman 2012 [1982], 224-225). À bien regarder les photos de l'*Iconographie photographique de la Salpêtrière*, leurs corps crispés et convulsionnaires sont étonnamment éteints. Comme l'affirme Susan Sontag, photographier équivalait à « s'appropriier l'objet photographié », voire à l'agresser (Sontag, 16-19). Les affects visibles sur les photos sont dictés par le rituel de la prise de vue et sont donc marqués du sceau de la contrainte (Didi-Huberman 2016b, 42) : l'excès qui en émane est encadré et contrôlé. Si l'*Iconographie photographique de la Salpêtrière* a autant marqué les imaginaires, c'est entre autres parce qu'elle donne à voir, paradoxalement, l'immobilité et la fixité des corps féminins : « une hystérique reste statue [...] Lorsqu'elle se meut, même

² Avec un succès mitigé toutefois : du vivant même de Charcot, les critiques fusent, notamment à l'université de Nancy. Hippolyte Bernheim, un autre neurologue, accuse Charcot de jouer les magiciens et affirme que ses travaux constituent une « imposture scientifique » (André, 26). À la mort de Charcot, en 1893, les collaborateurs de toujours se désolidarisent de ses travaux et l'hystérie perd progressivement de son importance en médecine. En 1909, Joseph Babinski, l'un de ses élèves favoris, signe même l'ouvrage *Démembrement de l'hystérie traditionnelle*, dans lequel il affirme que l'hystérie est trop souvent confondue avec d'autres affections, entre autres parce que l'hystérique simule leurs symptômes. Voir notamment Edelman.

violemment, elle semblerait plutôt comme une marionnette » (Didi-Huberman 2012 [1982], 164). Le médium photographique en soi y est pour quelque chose, mais la démarche de Charcot et de ses acolytes témoigne d'un acharnement à encadrer quelque chose qui échappe à la médecine et au savoir. Moment paroxystique de l'histoire de l'hystérie, elle dévoile de manière éclatante les jeux du chat et de la souris entre patientes et médecins : l'hystérique pointe les failles de l'ordre social, mais le médecin est là au détour pour reprendre possession de son corps subversif³. Au fond, l'*Iconographie photographique de la Salpêtrière* empêche tout véritable mouvement et se pose comme emblème des contraintes portées sur le corps des femmes. Elle crée un langage, certes, mais un langage où la volatilité, la spontanéité et le débordement sont simulés pour être mieux contrôlés.

Publiés respectivement en 1990 et 1975, *Les Laidies Otages* de Josée Yvon et *Les Enfants du Sabbat* d'Anne Hébert ont pour décor deux lieux clos pris d'assaut par l'insurrection sanglante de personnages féminins : « l'asile » chez Yvon, le couvent chez Hébert. Contre ces lieux de contrainte et d'enfermement, à la fois abjects et ridicules, la vengeance devient vite incontrôlable et cause une série de meurtres et d'agressions terrifiantes. Entre les chambres capitonnées, les camisoles de force et les traitements qui anéantissent leurs capacités neurologiques (*LO*, 99), les femmes enfermées des *Laidies Otages*, portant des prénoms exubérants (Kâlissee, Betty l'émeutière, Bébettes-Barbara, Saloppe, Rosine Plating, Topaze, Lise « Capotée » Boudreau, etc.), entreprennent de renverser l'ordre établi en faisant de l'asile un lieu cauchemardesque : elles torturent et décapitent des gardiennes, mutilent un infirmier avant de lui enfoncer ses organes génitaux dans la bouche, multiplient les émeutes et les échauffourées. Cette mutinerie culmine avec le meurtre de Têtra, la « superintendante » du lieu, poignardée par la jeune Kâlissee. Dans *Les Enfants du Sabbat*, sœur Julie de la Trinité, religieuse sur le point de prononcer ses vœux définitifs, crée quant à elle le désordre complet au couvent des Dames du Précieux-Sang : des malaises physiques la gagnent et sont graduellement projetés vers l'ensemble de la communauté religieuse. La jeune femme, en vérité sorcière, a été initiée très tôt aux cérémonies du sabbat, et laisse sur son passage quantité de meurtres et de destructions : malgré son enfermement entre les murs épais du

³ Sur les jeux de pouvoir entre médecins et patientes, voir notamment Clément et Cixous, et Ouellette-Michalska.

couvent, elle jette des sorts aux sœurs qui l'entourent, tue son frère, sa femme et leur enfant, cause la faillite du couvent, persécute l'une des religieuses, et affole la mère supérieure, le prêtre et le médecin jusqu'à les anéantir. Dans les deux textes, la vengeance et l'attaque du pouvoir institutionnel (de l'asile, du couvent) agissent comme moteurs textuels : les femmes déviantes font éclater les limites de lieux qui ont des allures de « cachot psychologique » (Bouchard 1976, 384).

A priori, tout éloigne l'œuvre de Josée Yvon de celle d'Anne Hébert : d'un côté, une écrivaine qui a évolué en marge de l'institution littéraire et dont les livres sont aujourd'hui difficiles d'accès⁴ ; de l'autre, une écrivaine reconnue et célébrée internationalement, récipiendaire de multiples prix, dont les livres figurent au catalogue de l'une des plus prestigieuses maisons d'édition de la francophonie et ont récemment fait l'objet d'une édition critique. L'esthétique dite *trash* de Josée Yvon, avec ses nombreux québécismes et son recours constant à l'oralité et à la vulgarité, fait contraste avec la « pureté du langage » (Biron, Dumont et Nardout-Lafarge, 310) de plusieurs œuvres d'Anne Hébert : tandis que la première ancre son œuvre dans un Montréal contemporain anarchique, corrompu et avili, la deuxième donne à ses récits une dimension intemporelle – même si plusieurs sont datés –, notamment par l'utilisation récurrente de mythes bibliques. D'un côté, le portrait « hyperréaliste » (Potvin, 197), voire cryptique, de communautés de femmes laissées-pour-compte ; de l'autre, une écriture onirique pour dépeindre de grandes intrigues passionnelles. Pourtant, comme le souligne Carole David dans le court texte « Ossuaire », une parenté se dessine entre les univers yvonien et hébertien : « La fille maigre [du *Tombeau des Rois* d'Anne Hébert] et les danseuses-mamelouk⁵ de Josée Yvon ne constituent-elles pas, ultimement, une seule et même image de la fille révoltée⁶ ? » (David 2003, 8) Le célèbre

⁴ Au moment d'écrire ces lignes, la réédition prévue de *Travesties-kamikaze* et de *Danseuses-mamelouk* n'a toujours pas vu le jour, malgré les annonces répétées des Herbes rouges depuis 2013. Cependant, en 2015, les Écrits des Forges ont publié *Pages intimes de ma peau*, qui regroupe *La Chienne de l'Hôtel Tropicana* (1977), *Koréphilie* (1981), *Filles-missiles* (1986) et des poèmes épars.

⁵ *Danseuses-mamelouk*, recueil en trois parties de Josée Yvon paru en 1982, reprend *Filles-commandos bandées* (initialement paru en 1976) et *La Chienne de l'hôtel Tropicana* (initialement paru en 1977). S'ajoute la partie inédite *Androgynes noires*.

⁶ La maigreure constitue dans l'ensemble de l'œuvre hébertienne un indice de marginalité pouvant rappeler les femmes abîmées qui traversent l'imaginaire de Josée Yvon : dans *Les Enfants du sabbat* seulement, la vengeance de sœur Julie se déploie à mesure que les personnages qu'elle anéantit

poème d'Anne Hébert dont il est ici question, « La fille maigre » (publié originalement dans *Cité libre* en 1950, puis en volume dans *Le Tombeau des rois* en 1953), dévoile les conséquences dévastatrices d'un amour non payé de retour et annonce des questions déterminantes pour l'ensemble de l'œuvre hébertienne : « Un jour je saisisrai mon amant / Pour m'en faire un reliquaire d'argent / Je me pendrai / À la place de son cœur absent » (Hébert 2013a, 251-252). Tant dans la poésie que dans les romans ou le théâtre d'Anne Hébert, le désir sexuel réprimé des personnages féminins mène souvent à la violence, voire à la mort : ces femmes brûlent de désir et d'amour jusqu'à tuer ou à être détruites – ainsi, dans *Kamouraska*, la passion secrète entre Élisabeth et Georges Nelson mène au meurtre d'Antoine ; dans *Les Fous de Bassan*, l'éveil à la sexualité de Nora et Olivia est brutalement réduit au silence quand elles sont assassinées par l'objet de leur désir, Stevens. De la même façon, chez Yvon, les personnages tentent d'échapper, par le recours à la violence, à des normes identitaires et sexuelles potentiellement funestes.

Comme Anne Hébert, Josée Yvon « aborde l'individu non par ce qui lui assure une identité, mais par ce qui le pervertit et l'aliène » (Biron, Dumont et Nardout-Lafarge, 315) : le corps des femmes constitue le territoire de leur émancipation en même temps que de leur dévastation ; c'est ce qui confère aux deux œuvres une dimension tragique indéniable. Dans cette perspective, une série de similitudes rapproche *Les Laidés Otages des Enfants du Sabbat* : une même structure temporelle sous forme d'alternances entre le passé et le présent et un même mélange des registres langagiers attirent d'abord l'attention. Plus encore, on remarque une représentation commune de corps monstrueux et blessés, et une tension constante entre l'esseulement des personnages et leur terrible insoumission. Là où le désir est contraint, voire étouffé, la colère gronde et la violence explose.

Bien que le commentaire de Carole David ne concerne pas les textes à l'étude, la « fille révoltée » mérite qu'on suive sa trace : quelle forme prend-elle dans *Les Laidés Otages* et *Les Enfants du Sabbat* ? Après m'être penchée sur la guérillière, je me concentrerai au cours des

deviennent maigres et « cassant[s] comme du verre » (ES, 133). Dans *Les Chambres de bois*, la narration revient constamment sur la maigreur de Lia, que Michel compare « au pur tranchant de l'esprit » (Hébert 1958, 101). Dans *Héloïse*, la protagoniste se définit par sa maigreur « souveraine » (Hébert 2014, 287). Dans *Le Premier Jardin*, Flora Fontanges est sommée de maigrir pour pouvoir interpréter Winnie dans la pièce *Oh ! les beaux jours* de Beckett.

deux prochains chapitres sur deux figures-miroir de l'imaginaire féministe, la « folle » et la sorcière. Bien sûr, les personnages d'Yvon ont souvent été comparés à des Amazones qui « organisent leur guérilla à partir [...] d'une frontière redessinée entre le dépravé, l'inacceptable, l'amoral, l'excessif, le bordel et l'ordre social » (Potvin, 200). Yvon fait usage d'un vocabulaire guerrier et terroriste, ce dont témoignent déjà les titres de ses livres : *Travesties-kamikazes*, *Filles-commando bandées*, *Filles-missiles*, etc. Mais dans *Les Laidés Otages*, les femmes ingouvernables deviennent « folles » et s'inscrivent dans une lignée de textes féministes des années 1970 et 1980 où l'hystérique et la sorcière, sœurs « quasi jumelles » (Saint-Martin 1997, 172), déploient leur colère avec force. Pour la critique féministe des années 1970 et 1980, l'hystérique et la sorcière sont sans lieu, sans possibilité d'inscription dans la culture : elles sont hors des règles, « hors-jeu dans le système symbolique » (Clément et Cixous, 18) et performent des crises à répétition pour protester contre cette exclusion. Elles ont en commun de répéter des traumatismes anciens au péril de leur corps et de leur vie :

Ces femmes, pour échapper au malheur de leur exploitation – économique, familiale – ont choisi de souffrir spectaculairement devant un public d'hommes : du spectacle, de la souffrance, c'est la crise ; or la crise est aussi une fête, une fête de la culpabilité retournée comme une arme, une histoire de séduction (Clément et Cixous, 22).

Elles énoncent à l'infini des frustrations sans que leur mise en scène soit véritablement prise au sérieux. Brimée dans sa sexualité et ses aspirations, l'hystérique refuse selon Claudine Herrmann les multiples répressions dont les femmes font l'objet : elle se déchaîne lorsqu'elle « prend conscience de la vie de frustration qui sera son lot » (Herrmann, 85). Dans la répétition du spectacle surgit invariablement une forme d'anéantissement : la nature même de la maladie (son absence de lésion ou de siège) condamne la patiente à l'incurabilité et à l'autodestruction. Même chose du côté de la sorcière ; celle-ci incarne « l'anomalie qui montre les failles d'un système d'ensemble » (Clément et Cixous, 18) et est toujours, pour cette raison précise, menacée de disparaître. Son irréductible insoumission à l'ordre du monde met en danger son existence même : dans *Les Enfants du Sabbat*, Philomène, la mère de Julie, pratique des avortements clandestinement et fabrique de l'alcool pour aider les villageois à mieux supporter la pauvreté et le climat social austère, mais meurt dans un incendie qui rappelle les bûchers de l'Inquisition européenne.

N'ayant de place nulle part (Ouellette-Michalska, 179), la sorcière et l'hystérique n'ont que leur corps-théâtre pour pointer les failles du système qui les exclut. Or, c'est précisément de ce « nulle part », de leur capacité à rester à l'extérieur du système, qu'elles tirent leur force. Leur mobilité et leurs affects excessifs les rendent dangereuses et menaçantes : elles défont « les liens familiaux, introdui[sent] la perturbation dans le déroulement réglé de la vie quotidienne, suscite[nt] la magie dans l'apparente raison » (Clément et Cixous, 14). Comme nous l'avons vu en introduction de cette thèse, plusieurs chercheuses féministes de la deuxième vague soutiennent que l'hystérie constitue une forme aussi privilégiée qu'inaboutie de colère féminine. Là où les hystériques et les sorcières n'ont pu manifester leur rébellion ouvertement – ou l'ont retournée contre elles-mêmes –, les féministes s'arrogent le droit à une colère immense et menaçante qui refuse d'être dirigée exclusivement contre leur propre corps. Dans *Cyprine* (1978), texte revendiquant l'inscription du féminin dans la culture québécoise, Denise Boucher soulève justement la nécessité de considérer l'hystérie comme forme primitive de soulèvement : « La révolution sera faite par les anciennes hystériques. Ma tête parle du cœur avec tous les non-dits du discours phallique. Vieux système binaire de pensée, dans l'cul. / Colère neuve veut hurler. Pour nommer ma rage, pour informer de mon droit d'être ce que je suis » (Boucher, 27). Le mot « anciennes » attire ici l'attention : contrairement à Martha Nussbaum, dont les propos cités au chapitre 1 exhortaient à sortir de la colère à tout prix, Boucher appelle plutôt à sortir de la folie. Si la colère est « neuve », c'est parce qu'elle est enfin assumée et qu'elle pourra enfin être projetée violemment dans l'espace public et politique. Le corps en désordre (« ma tête parle du cœur ») servira désormais une révolution totale, sans retourner contre lui-même le poids de la revendication. Comment cette révolution est-elle à l'œuvre chez Yvon et Hébert ?

Il y a, tant dans *Les Laidies Otages* que dans *Les Enfants du Sabbat*, une riposte narrative à *L'Iconographie photographique de la Salpêtrière* : tout se passe comme si les folles de Charcot y prenaient forme et vie, et répondaient violemment au rituel de leur mise en image. Chez Yvon, l'écriture, sous forme de courts tableaux et d'arrêts sur image – des *instantanés*, a souvent affirmé la critique – parodie ce rituel et se saisit de la démarche médicale pour lui donner une nouvelle signification : des femmes marginalisées sont représentées depuis l'intérieur de la forme « photographique », et posent (ou subissent) des gestes si violents

qu'ils en sont caricaturaux. Chez Hébert, le corps de la sorcière, morcelé, n'obéit à aucune logique, sinon à une singulière mécanique temporelle qui découpe le roman en courtes scènes, en actes et en *clichés*. La lentille autrefois contraignante des portraitistes se métamorphose ici pour laisser les corps se déchaîner : les poupées désarticulées refusent de prendre la bonne pose, de jouer le trait demandé – aussi chaotique soit-il. Les deux autrices s'en prennent également aux figures d'autorité : les personnages autoritaires et abusifs (infirmier, « superintendante » et gardiennes chez Yvon ; médecin, religieuses, aumôniers et mère supérieure chez Hébert) sont tués ou s'autodétruisent. L'immobilité laisse place à un mouvement des corps frénétique et véritablement hors des règles, chaque meurtre ou agression s'apparentant à un geste qui échappe au regard de la caméra. Les internées d'Yvon et la sorcière d'Hébert performant la folie et la déviance, mais menacent aussi celui ou celle qui les regarde. Elles passent de la soumission à la tyrannie, et dévoilent, par leur vengeance, la violence des contraintes posées sur le corps des femmes. L'écriture, telle la lentille de l'appareil photo, constitue une arme : le théâtre des hystériques – et avec lui, celui des sorcières – devient mouvant, terrorisant, ingouvernable. La folle et la sorcière mettent toutes deux en scène « une crise qui excède le spectacle et le retourne contre le voyeur » (Clément et Cixous, 110). Mais à quel prix ? Comment le rituel photographique est-il utilisé (et surtout renversé) par les deux autrices ? Comment ces dernières l'utilisent-elles pour mettre en scène un processus de vengeance total ?

Les deux prochains chapitres porteront sur les manières dont la vengeance constitue le moteur narratif des récits à l'étude. J'accorderai une attention particulière aux procédés hyperboliques (accumulations chez Yvon, motif du sang et multiplicité des cibles de la colère chez Hébert) qui mettent le texte en crise. Je me pencherai également sur le débordement générique vers la tragédie. Tant chez Yvon que chez Hébert, les agressions et la mort sont banalisées, et les gestes de cruauté sont performés avec un naturel, voire une jubilation, qui dérange. Qu'exprime cette *litanie* de violences ? Comment appréhender cette obstination à provoquer et à dévoiler tant de traumatismes, tant de gestes horribles ? Qu'est-ce qui se cache sous ce spectacle, sous l'enchaînement continu de toutes ces crises ?

CHAPITRE III

« RIEN DE MOINS QUE LA DÉMESURE¹ » : MÉCANIQUES DE LA VENGEANCE ET PRÉSENCE DE LA TRAGÉDIE DANS *LES LAIDES OTAGES* DE JOSÉE YVON

*Et les Bacchantes que tu as enfermées,
celles que tu as enlevées
Et que tu as ligotées dans les chaînes de la prison publique
Elles, en tout cas, sont parties,
elles se sont détachées, elles courent vers les fourrés.*
EURIPIDE, *LES BACCHANTES*²

Ce n'est ni une « école de redressement » ni « une prison ou un hôpital » (*LO*, 100), affirme la narratrice des *Laidies Otages* pour décrire le lieu où se situe l'action du neuvième (et avant-dernier) livre de Josée Yvon. C'est peut-être « un nouvel habitat » ou « un bordel » (*LO*, 100), c'est en tout cas un lieu de détention sordide rappelant le grand renfermement dont parle Michel Foucault dans son *Histoire de la folie* : au 17^e siècle, en France, sont créés des Hôpitaux généraux (la Salpêtrière est du nombre), lieux hétéroclites d'internement « jouant un rôle à la fois d'assistance et de répression » (Foucault, 76). On y recueille les « folles », les indigentes, les petites criminelles, les chômeuses et les prostituées, dans un but davantage judiciaire que médical³. Dans *Les Laidies Otages*, peu de choses lient entre elles les internées, sinon leur marginalité, leur pouvoir d'agression et leur usage incessant de drogues diverses. Le lieu qui les retient semble justement avoir une vocation de punition et de terreur : les

¹ J'emprunte un passage de *Filles-commandos bandées* (1976).

² Traduit du grec ancien par Jean et Mayotte Bollack.

³ Foucault affirme qu'un Parisien sur cent aurait été interné au 17^e siècle à la faveur de ce « Grand renfermement » (Foucault, 70). La Nouvelle-France voit aussi la création d'hôpitaux généraux vers la même époque, mais André Cellard insiste pour nuancer leur impact sur la population : selon lui, moins de gens auraient été internés dans la colonie que dans la métropole. Dans *Dix jours dans un asile*, reportage « infiltré » paru en 1887, la journaliste états-unienne Nellie Bly constate que la plupart des internées de l'hospice Bellevue, à New York, ne souffrent d'aucun trouble mental, qu'elles sont plutôt des femmes pauvres et vulnérables qu'on traite à tort comme des malades, voire des criminelles.

employés et les soignants se rendent coupables d'abus de pouvoir (viols et relations sexuelles contraintes) et les internées sont soumises à des traitements médicaux excessifs. En guise de riposte, elles commettent des gestes de violence extrême qui se succèdent à un rythme effréné et sont entrecoupées par le récit – souvent fragmentaire et cryptique – de leur passé et des raisons de leur internement : certaines ont commis un ou plusieurs meurtres, d'autres se sont prostituées, d'autres encore ont été itinérantes. Maltraitée par son mari (« trompée dans son premier amour, effrontément jusqu'aux gonorrhées, elle découvre le mépris »), Saloppe a tué son bébé en l'asphyxiant (*LO*, 38) ; abusée sexuellement par son beau-frère, America-Susan l'a abattu d'une balle (*LO*, 43) ; « fille de porno » (*LO*, 35) et alcoolique, obligée à avoir des relations sexuelles avec des producteurs, Monday s'est trop droguée ; prostituée hippie, Topaze a mis le feu à un bar texan (*LO*, 41) ; prostituée esseulée, Betty a volé « des débarbouillettes au People's parce qu'elle avait chié sur la rue » (*LO*, 76) et personne n'est venue la chercher au poste de police ; itinérante, Alma-les-Pruneaux a « lan[cé] des injures ou montr[é] son cul » à répétition aux passants (*LO*, 144). De l'inceste à l'abus en passant par une prostitution non choisie, les personnages des *Laidés Otages* forment une « communauté désincarnée et désunie » (Mavrikakis 2014b, 76) ; leurs trajectoires sont liées avant tout par une asocialité et un « déshonneur abstrait » (Foucault, 114) communs.

Le récit prend la forme de courtes scènes narratives. Malgré une hybridité générique caractéristique chez Yvon – quelques passages sont en vers libres –, *Les Laidés Otages* est beaucoup plus près du roman que de la poésie⁴. Cette tentation du romanesque, assez nouvelle dans son parcours, Yvon l'a admise en entrevue à la parution de son livre, en affirmant vouloir approfondir le destin de ses personnages : « les faits divers qu'on lit dans les journaux sont faux car ils ne présentent qu'un événement, aussitôt remplacé par un autre événement encore plus affreux. Or, derrière l'événement, il y a des êtres humains qui, eux, continuent d'exister. C'est là que commence mon métier d'écrivaine » (Yvon citée dans Basile, K1). Le projet des *Laidés Otages* consiste justement à dépasser des histoires scabreuses recueillies dans les journaux pour imaginer ce qui vient *ensuite*. Que devient-on,

⁴ Publiant d'abord des recueils de poésie, Josée Yvon fait au fil des ans évoluer son œuvre vers le romanesque. Cette transition, amorcée avec *La Chienne de l'Hôtel Tropicana* (1986), trouvera son point culminant dans *La Cobaye*, publié en 1993, quelques mois avant la mort de l'écrivaine. À la parution des *Laidés Otages*, Yvon reconnaît en entrevue qu'elle « finira » romancière. Voir Basile.

comment vit-on après avoir fait la une du *Allô Police* ? Comment existe-t-on après avoir été mise au ban de la société ?

La tentative de renversement de l'ordre établi motivant le récit se double d'une indécidabilité qui touche jusqu'au titre : qui sont véritablement les otages ? Les internées ou les « employées », qu'elles gardent captives et qu'elles tuent froidement une à une ? D'entrée de jeu, Têtra, la « superintendante », est elle-même désignée comme personne droguée qui « laisse faire » (LO, 18) et accorde une certaine liberté aux internées. Gertrude Menken, l'une des gardiennes capturées, se joint aux internées pour infliger des électrochocs à l'infirmier coupable de viol. Le brouillage entre autorité et subordination provoque une redistribution complète des rôles à l'intérieur du lieu. C'est la raison pour laquelle je préfère utiliser « internées » plutôt qu'« otages » ; le premier terme m'apparaît mieux marquer la distinction entre les personnages en situation de détention et les figures d'autorité à qui ils s'attaquent au fil des pages. Du reste, le bain de sang mis en scène par Yvon cache une tragédie : malgré la violence qu'elles exercent, les internées ne sortent jamais de leur « wing ». Le meurtre et la torture de figures d'autorité ne semblent pas constituer un véritable moyen de libération : même s'il est ébranlé, l'ordre établi n'est jamais renversé. Le projet de Josée Yvon se situe ailleurs : donner voix à des femmes dépossédées et, pour tout dire, « rebuts » (Potvin, 198) de la société, sans pour autant prendre parti sur leur sort.

L'idée d'une révolution impossible est au cœur de la poétique yvonienne depuis le premier titre, *Filles-commandos bandées* : « il y a aura toujours des Jocelyne Deraiche, des Carole la barmaid du Sombrero pour contribuer à la mise à mort, le meurtre de l'ordre social » (Yvon 1982 [1976], 123). Si des résistantes persistent à combattre, c'est que l'ordre ne s'éteint jamais... Toutes révoltées qu'elles soient, les femmes mises en scène par l'écrivaine ne parviennent qu'à reconduire les systèmes d'exclusion qu'elles souhaitent abolir, quitte à plonger dans une marginalité délibérée. D'où la nécessité, d'un livre à l'autre, de les nommer, et de dévoiler *malgré tout* leurs combats oubliés. Chez Yvon, les luttes acharnées ne changent pas le monde pour le mieux. Si le monde se transforme, c'est pour s'écrouler un peu plus : c'est ce qui faire dire à Mathieu Arsenault que la démarche de l'écrivaine est « certainement plus près de la consternation que de la contestation » (Arsenault, 77).

Voilà qui s'inscrit de plain-pied dans un paradoxe de la contre-culture des années 1960 et 1970, à laquelle Yvon est souvent associée malgré la parution postérieure de son œuvre. Bien qu'ils désirent s'ériger contre les valeurs dominantes, les écrivains de la contre-culture, au Québec comme ailleurs en « Occident », ne croient pas toujours en l'idéal des grands changements, auquel ils opposent nihilisme et désenchantement. Tenter de vivre en rupture totale avec les institutions, les structures sociales et les générations plus âgées d'une société apporte inévitablement, à l'usage (et à l'usure), son lot de désillusions. En 1970, les membres du comité éditorial de la toute nouvelle revue *Mainmise* lancent de manière retentissante que « [leur] but c'est l'U.T.O.P.I.E. [...] Le Québec c'est l'ALTERNATIVE UTOPIQUE » (Pénélope citée dans Warren et Fortin, 94). Pourtant, la même année, en France, Jean-Marie Domenach écrit dans *Esprit* que « la transgression des normes n'abolit pas la norme » (Domenach cité dans Bourseiller et Penot-Lacassagne, 10), signe déjà de révolutions inachevées et de lendemains qui déchantent. Josée Yvon trouve tardivement sa place dans la contre-culture québécoise : même si elle collabore régulièrement à *Mainmise* dès le premier numéro de la revue (en octobre 1970), puis à *Cul Q* et à *Hobo Québec*, elle fait paraître *Filles-commandos bandées* en 1976 alors que les analystes évaluent la fin de la période autour des années 1975-1978. Néanmoins, elle crée, jusqu'à la parution de son dernier livre, *La Cobaye* (1993), des univers chaotiques où les sexualités minoritaires, les violences extrêmes et l'usage de drogues s'inscrivent parfaitement dans la mouvance contre-culturelle. Les personnages y dénoncent le « carnaval violent de l'exploitation » (Dulude, 203) sans pour autant s'en échapper.

On parle depuis quelque temps au Québec d'un « moment Josée Yvon ». Longtemps délaissée par la critique littéraire, Yvon jouit, vingt-cinq ans après sa mort, d'un regain d'intérêt, notamment chez les jeunes féministes : nombreuses sont les écrivaines contemporaines qui s'inspirent ouvertement d'elle et de son œuvre. Bien sûr, dès 1986, Carole David publie *Terroristes d'amour*, œuvre dialoguant avec celle d'Yvon (même écriture sous forme d'arrêts sur image, même rapport à la ville, même description de femmes marginalisées) et contribuant à reconfigurer l'archétype de la prostituée : David capte les « réseau[x] de filles secrètes dans l'autobus Saint-Laurent », les motels tout compris où on « mange des club-sandwiches assises dans le lit » et la vie des mères qui « portent un couteau

à cran d'arrêt » parce que leur « fille a poignardé [leur] souteneur » (David 1986, 17, 19, 25). Mais récemment, l'intérêt des écrivaines s'est répandu. Qu'on pense au combat irréductible de Cate Bérubé dans *Oscar de Profundis* de Catherine Mavrikakis ; au phrasé sanglant et à la violence inouïe d'Anticore dans *Game Over* de Martyne Rondeau ; au joual agressif de Catherine dans *La Déesse des mouches à feu* de Geneviève Pettersen ; au besoin désespéré d'amour des protagonistes des *Femmes savantes* de Chloé Savoie-Bernard⁵ : le goût pour l'extrême qui anime plusieurs œuvres actuelles est souvent mis en relation, par la critique ou par les écrivaines elles-mêmes, avec les univers apocalyptiques d'Yvon. Et pour cause : comme les guérillères que j'ai abordées au chapitre 2, les « femmes d'enfer » (Didi-Huberman 2012 [1982], 34) yvoniennes mènent des combats infinis à leurs dépens, et font de leurs corps les cibles privilégiées d'une colère mortifère.

Cette filiation, du reste, n'est pas seulement thématique ou formelle : dans plusieurs œuvres récentes, Yvon acquiert le titre d'icône. Chez Vickie Gendreau, par exemple, Josée Yvon fait partie, avec d'autres créatrices et personnalités québécoises (Ève Cournoyer, Marie-Soleil Tougas, Marie Uguay, Geneviève Desrosiers, etc.) d'une constellation de femmes mortes prématurément et tragiquement. Dans *Drama Queens*⁶, Gendreau imagine Yvon en Méduse, et lui rend hommage en la défiant : « Pour les cheveux en serpents : des dildos en plastique de couleur filles, comme les strap-ons de lesbiennes. Des tuyaux d'aspirateur géants » (Gendreau 2014, 85). La sexualité comme forme de résistance et de colère, thème fondamental de l'œuvre yvonienne – j'y reviendrai –, est ici mise en évidence : de figure terrifiante, Méduse se métamorphose sous les traits de l'écrivaine en femme désirante au service de la diversité sexuelle. De même, une plateforme de littérature (sur le web et sous forme de zine), *Filles-missiles*, dont le titre emprunte à l'un des recueils d'Yvon, a vu le jour en 2015. Si les œuvres de l'écrivaine sont encore très peu analysées, elle-même – sa trajectoire, son éthos – est désormais célébrée et admirée dans plusieurs milieux littéraires, comme s'il existait autour d'elle « une forme d'aura de la déchéance » (Cabana, 75) : sa vie

⁵ Du côté de la poésie, Mélanie Landreville, Marie Darsigny, Catherine Cormier-Larose et Amélie Aubé Lanctôt sont quelques-unes des voix que la critique lie à l'influence de Josée Yvon.

⁶ Si « *Drama Queens* » constitue un titre moins guerrier que les titres yvoniens (« *Filles-commandos bandées* », « *Travesties-kamikazes* », « *Filles-missiles* »), il témoigne à son tour d'un débordement féminin partagé, communautaire.

et son œuvre ont même récemment fait l'objet d'une pièce de théâtre originale, *La femme la plus dangereuse du Québec*⁷, qui mêle sans distinction données biographiques et extraits littéraires.

L'engouement récent pour Josée Yvon est également perceptible dans la recherche universitaire. Quelques numéros de revues (*Liberté*, *Jet d'encre*) et un colloque de 2012⁸ ont permis de donner l'impulsion à de nouveaux travaux. L'œuvre est généralement considérée dans son ensemble, la critique ne portant pas sur un livre en particulier. Aucun travail de fond n'a été consacré exclusivement aux *Laidés Otages*. Nombreux sont les analystes qui, au fil des ans, ont affirmé que les livres de Josée Yvon échappaient à l'interprétation en raison de la violence explicite et de l'extrême marginalité des personnages qu'ils représentent : « L'histoire s'y déroule au ras du texte tout comme la fictionnalisation s'y donne au niveau d'un réel essentiellement visuel » (Potvin, 197). C'est peut-être ce qui explique une tendance au mimétisme critique : plusieurs commentaires reproduisent le style de Josée Yvon, *font trash* à leur tour. Ainsi parle-t-on de « poèmes-grenades » (Tardif) écrits « en lame de couteau » (Corriveau, 26), de « femmes-chaos » (Aubé-Lancôt) et de « gestes posés comme des bombes » (Jonathan Lamy, 282). Il est vrai que l'œuvre de Josée Yvon fait échec à toute lecture institutionnelle : comme l'affirme avec justesse Carole David, l'écrivaine a tant lutté contre les codes établis du champ littéraire et « défigur[é] les systèmes traditionnels du roman et de la poésie » (David s.d., à paraître) que son accession au rang de classique de la littérature québécoise apparaît, aujourd'hui encore, difficile à imaginer⁹.

L'idée d'un « entre-deux » (Potvin, 209) est au cœur de la réception critique : les personnages de Josée Yvon sont posés à la fois comme victimes et bourreaux de systèmes sociaux mortifères. Pour Paula Ruth Gilbert, elles sont les cibles de violences systémiques, mais deviennent aussi de « violent speaking subjects of representation » (Ruth Gilbert 2006b, 42). Elles ont ceci de particulier qu'elles résistent à ces systèmes en anéantissant leur propre corps

⁷ Présentée au théâtre Denise-Pelletier en octobre et novembre 2017, cette pièce a été créée par Dany Boudreault et Sophie Cadieux (dramaturgie), et Maxime Carbonneau (mise en scène).

⁸ « Autour de Josée Yvon », colloque organisé par Jonathan Lamy et Catherine Mavrikakis à l'ACFAS en mai 2012.

⁹ Bien sûr, Denis Vanier a quant à lui réussi à conquérir une place plus importante dans l'histoire littéraire, effet sans doute d'un privilège masculin.

– de nouveau, on sent l'influence de Josée Yvon sur certaines autrices contemporaines. Francine Bordeleau affirmait dans les années 1990 que ces personnages sont des « [f]emmes à vomir qui vont faire la guerre dans l'Amérique du chaos. Femmes cauchemardesques baignant dans leur sang et leurs excréments » (Bordeleau, 92). C'est le signe que leur déchéance physique et morale est totale. Mais pour Claudine Potvin, c'est précisément parce qu'ils sont abjects et grotesques que les corps féminins résistent. L'esthétique pornographique et l'abjection mises en place par Yvon ont pour effet de subvertir les codes de la représentation :

En effet, l'écrivaine construit ses corps féminins comme des *freak bodies* engagés dans un spectacle permanent (le film, la danse, le *peep-show*, le travestissement, le texte) [...] Quand le corps féminin inscrit sa résistance dans le spectacle pornographique ou le sexe-spectacle, que dire du [système social entre individus] sinon qu'il avale son propre système de représentation ? (Potvin, 202)

Récemment, à la suite de Potvin, Valérie Mailhot a exploré les dispositifs de la sexualité dans une optique foucaldienne et butlérienne : là où il y a du pouvoir, il y a aussi de la résistance. À propos des *Laides Otages* particulièrement, elle écrit que l'institution psychiatrique « neutralise » les corps. Pourtant, à travers une existence et une sexualité contraintes, « le sujet peut s'inventer et résister ; non pas parce que le sujet se libère du dispositif de la sexualité, puisqu'il n'en sort jamais, mais plutôt parce qu'à l'intérieur de ce dispositif il invente et performe une identité qui en déborde les limites » (Mailhot, 242).

Faire ou ne pas faire la révolution, faire ou ne pas faire communauté, voilà une tension qui occupe continuellement la critique. Selon Martine Delvaux, Josée Yvon donne un nom à des femmes oubliées entre lesquelles une solidarité politique semble envisageable : « C'est la rue des femmes qui éclate à la face du lecteur, le corps d'une poupée qu'on croyait endormie et qui se réveille d'entre les morts » (Delvaux 2009, 106). Mais pour Catherine Mavrikakis, la communauté yvonienne est irréaliste : « Il n'y aura que des rencontres provisoires, difficiles, des moments de réunion extrêmement éphémères, fragiles. La dispersion est de mise » (Mavrikakis 2014b, 76). Du même souffle, Jonathan Lamy souligne que les personnages mènent une lutte impossible : les femmes « sont en quelque sorte poussées malgré elles vers la violence, entreprenant, à travers une guérilla où elles semblent n'avoir plus rien à perdre,

de se venger contre le monde patriarcal dont elles refusent d'être plus longtemps les souffredouleur » (Jonathan Lamy, 277). Peu d'études abordent frontalement la colère, bien que la plupart des observatrices en fassent brièvement mention. Cet angle mort critique étonne : comme chez Catherine Mavrikakis, tout se passe comme si la mise en fiction de la colère était si évidente qu'elle en paraissait négligeable.

La notion d'« entre-deux » développée par la critique me semble indispensable pour comprendre la manière dont la colère devient mode de discours. Elle est liée à un double processus qui transforme les personnages en créatures vengeresses et le texte narratif en tragédie : les internées se métamorphosent en figures rageuses mi-humaines, mi-animales, tandis que le roman, hybride, intègre certains codes et motifs du théâtre antique. Cette superposition de thèmes, formes et traits d'énonciation est à la source d'une singulière esthétique de l'excès. La colère, ici, n'est pas soutenue par une langue vindicative comme dans *Fleurs de crachat* ; il faut plutôt la retrouver dans les accumulations, les surenchères et les brouillages narratifs. Elle métamorphose les femmes et le texte : celui-ci, cryptique et instable, en vient à déborder... et à permettre la vengeance. Après avoir observé le pouvoir des clichés de violence sur la vie des internées et détaillé les processus d'accumulation et d'hybridation transformant les personnages et le texte, je me pencherai sur les ressorts de cette vengeance ; je me demanderai si le désir de destruction des internées trouve véritablement une avenue transformatrice.

3.1 CORPS ET DÉCOR

3.1.1 *Annihilations*

Josée Yvon met au cœur de son œuvre des identités et pratiques sexuelles (transidentités, lesbianisme, travail du sexe, pornographie, etc.) habituellement invisibilisées et dévalorisées. Cette « monstration hyperbolique » (Bourcier, 146) de corps ailleurs considérés comme grotesques a tout d'une politique queer du texte. Entre les murs de l'asile, le désir des femmes est étouffé : en dernière analyse, la plupart d'entre elles sont enfermées pour avoir eu des relations sexuelles à l'extérieur d'un cadre monogame, hétéronormatif et cisgenre (par

exemple, Bébette-Barbara, Monday et Betty sont travailleuses du sexe, alors que Joni est trans lesbienne). Comme le signale Claudine Potvin, Yvon représente des corps « abimés, méprisés et mutilés par un système qui les gobe et les efface au fur et à mesure qu'il les monte en épingle et les représente au théâtre de l'illusion érotique » (Potvin, 205). En même temps, les personnages acquièrent une puissance politique à travers leur inadaptation à la norme : en réinvestissant leur rôle de « mauvais sujets » et en refusant de performer un idéal de féminité hétérocentriste, ils donnent l'impulsion à ce que Paul B. Preciado nomme une « offensive des "anormaux" » (Preciado 2003, 20). De la même façon que l'hétéronormativité ne peut exister sans les sexualités minoritaires, la société selon Josée Yvon ne peut se penser sans l'univers punitif des internées. Celui-ci agit alors comme un curieux dispositif d'insurrection : « elles sont la vraie société, aussi pire, aussi malade, aussi vulnérable » (*LO*, 20). La « wing » (*LO*, 19) constitue un miroir déformant de la bienséance, du contrôle des corps et d'une hétéronormativité toute-puissante : elle regroupe des femmes qui se déchaînent après avoir été irrémédiablement trahies ou blessées dans leur intimité. La colère se cache dans ces blessures : pour les personnages, l'anéantissement de leurs désirs et de leur identité dans les confins du lieu disciplinaire est à la source de leur besoin de vengeance. Apparaîtra rapidement la seule réponse possible au système qui tente de les réformer : la violence sanglante.

Du reste, dans les courts tableaux descriptifs qui dévoilent ces drames, la brièveté fait image. Martine Delvaux appelle à lire chaque livre de Josée Yvon comme un assemblage de photographies (Delvaux 2009, 104) et Catherine Lalonde, comme un « polaroid des maganées » (Lalonde 2014, 78). Claudine Potvin, suivant Yvon elle-même, analyse quant à elle l'« écriture-travelling » qui structure l'ensemble de l'œuvre (Potvin, 197). Comme *L'Iconographie photographique de la Salpêtrière* captait des corps féminins nerveux, excessifs, parfois violents, *Les Laidés Otages* est structuré autour de clichés de morts, de meurtres et d'attaques de toutes sortes ; à la manière d'arrêts sur image, les scènes sont courtes, l'action est rapide : « La grosse Suzie, au premier, toute, toute tatouée de Tanguay, vient de donner un coup de pelle à son beau-frère, le soleil se lève dans la buée de la rue Ontario » (*LO*, 71). Ainsi, Suzie n'apparaît que dans cette brève séquence, disparaît aussi vite qu'elle a surgi dans le récit – un peu comme défileraient les clichés dans un diaporama : cette

phrase s'insère comme une parenthèse dans l'histoire de Betty l'émeutière, sans être le moins développé. Qui est Suzie ? Pourquoi agresse-t-elle son beau-frère ? Celui-ci est-il gravement blessé ? Autant de questions qui restent sans réponse, l'intérêt de la séquence reposant sur l'effet d'instantanéité, et sur le contraste entre l'acte de violence et le lever du jour : Suzie, tout juste sortie de prison, a un geste répréhensible qui annonce peut-être une nouvelle incarcération. Rien de plus n'est dit ou montré. Bien que le récit fasse souvent appel à certains codes de la tragédie, comme je le montrerai plus loin, ici le contraste est de taille : au contraire d'une tragédie, l'acte terrifiant est mis en scène – au lieu de se produire en coulisses –, mais ne trouve aucune résolution, ne provoque pas de catharsis. La brièveté *fige* la narration : sans explication ni conséquence, la scène repose exclusivement sur la pelle qui atteint l'homme, avec en arrière-plan la rue commerçante d'un quartier populaire.

Suzie n'est pas le seul personnage « météore » des *Laidés Otages*. Plusieurs femmes apparaissent rapidement, souvent pour mourir, comme si la narration les croquait sur le vif avant de les faire disparaître. Au tout début du livre, Marie-Thérèse, comédienne rejetée par ses pairs, est assassinée par deux adolescents. Ils l'éventrent « aux tessons de bouteilles » (LO, 16), sans plus d'explications : de nouveau, c'est dans l'action violente mais *furtive* que le texte prend tout son sens. En figeant l'évolution du texte, le traitement photographique empêche le personnage de sombrer totalement dans l'oubli : il constitue une trace indélébile, voire élégiaque, de son existence et « préserve un passé en voie de disparition » (Sontag, 77). Il l'immortalise, en quelque sorte. Pas surprenant que 12 images (11 photographies et un dessin) accompagnent le récit et présentent pour la plupart des corps marginaux – un peu comme l'*Iconographie photographique de la Salpêtrière* assemblait texte et clichés. Une photographie est accolée au récit du meurtre de Marie-Thérèse : il s'agit d'une coupure de journal (vraisemblablement de la publication *Allô Police*) annonçant le meurtre sadique d'une comédienne. En gros titre : « DANS LE RED LIGHT MONTRÉALAIS, LA PLEINE LUNE ÉTAIT AU RENDEZ-VOUS¹⁰ ! ». Juxtaposées aux très courtes scènes où la progression narrative est minimale, ces images et collages contribuent à donner au livre une forme proche

¹⁰ Cette coupure de journal n'est pas datée ni située. Mais puisqu'il y est question d'une actrice connue, on peut faire l'hypothèse qu'elle concerne le meurtre de Denise Morelle, interprète de Dame Plume dans *La Ribouldingue*, assassinée en juillet 1984 en visitant un appartement de la rue Sanguinet, à Montréal.

d'un catalogue de femmes filantes. Se dessine un incessant travail d'assemblage et d'incorporation qui montre des corps de manière crue et explicite. Cependant, ce dispositif textuel (combinaison de microrécits et de photographies), a *aussi* le potentiel d'avaler les personnages, de les faire disparaître en un clin d'œil ; la présentation de chaque corps, chaque personnage est si brève qu'elle rend le texte cryptique et empêche de suivre aisément le dévoilement de l'intrigue. Sans dialogue ni portrait psychologique approfondi, les personnages sont insaisissables. L'enchaînement des arrêts sur image en acquiert un pouvoir annihilant : chaque femme peut être éliminée du récit aussi vite qu'elle y a été intégrée. Quelques clichés et puis s'en vont : si les images continuent de se succéder, *les corps*, eux, risquent à tout moment d'être effacés. Déjà réformés par le processus d'internement, ils sont en quelque sorte menacés par la structure même du texte. L'écriture « photographique » de Josée Yvon possède une fonction semblable à celle du lieu disciplinaire : à l'instar du « cachot psychologique », elle a le pouvoir d'anéantir les femmes et de les reléguer aux marges du texte.

Un exemple attire tout particulièrement l'attention : à l'adolescence, victime d'une relation incestueuse avec son père, Katkleen Coburn décide de se cacher dans le sous-sol de la maison familiale, honteuse, traumatisée, enroulée dans sa couverture ; c'est dans ce sous-sol que sa mère, sans crier gare, se pend devant elle après avoir assisté, à la fois complice et impuissante, à ces agressions répétées. Katkleen sera internée suite à ce deuxième traumatisme. Comme Marie-Thérèse, la mère de Katkleen n'est mise en scène que pour mourir et n'est présente dans la diégèse que pour se pendre devant sa fille, « rapide » (*LO*, 23) : sa mort est racontée en peu de mots et toute la narration tourne autour du geste de pendaison. Rien n'est dit du corps sans vie ; la force de l'image l'emporte sur le récit et le destin du personnage.

Or, Katkleen meurt tragiquement à son tour dans la « wing ». Sa mort est présentée laconiquement : elle « mit le feu à sa couverture ou échappa sa cigarette, qui saut. / Si sale, que son huile naturelle la transforma en torche en quelques secondes. Saloppe essaya de l'éteindre mais les flammes montaient de son fauteuil graisseux qu'elle ne quittait jamais [...] Il y a une morgue au sous-sol, elle est emportée avec sa chaise » (*LO*, 138). Après sa mort, il ne sera plus jamais question d'elle dans le récit. La mère et la fille disparaissent instantanément, mais la couverture, le sous-sol et la chaleur agissent comme motifs de

répétition : ayant juré de se laisser mourir devant la « grosse fournaise » (LO, 23) du sous-sol familial¹¹, Katkleen finit par brûler et mourir comme elle l'avait initialement souhaité. Curieusement, la chaise s'enflamme, mais le feu ne se propage pas ni ne cause de dégâts : rien ne flambe parmi les multiples objets et déchets qui jonchent le sol de la « wing » et aucun autre personnage n'est blessé. *Seule une femme se volatilise, encore.*

L'anéantissement de Katkleen réactive l'inceste subi et la mort tragique de la mère : ce qui était caché, tapi, revient dans le récit de manière retentissante, mais pour (re)disparaître aussitôt. L'évocation du gras et de la saleté mérite l'attention : c'est le corps de Katkleen qui donne naissance au feu et agit comme démarreur – la saleté constitue une projection de l'inceste sur sa personne. Le contraste entre la saleté et le prénom du personnage (dans Katkleen il faut entendre la déformation du prénom Kathleen par l'accent québécois populaire, mais aussi le syntagme homophone « clean ») ajoute au caractère sacrificiel de la scène : on n'est pas loin du corps qui s'autodétruit – *nettoie* l'espace de sa présence – pour faire spectacle. Pour que le drame de l'inceste soit dévoilé et dénoncé dans toute son horreur, deux femmes doivent mourir et disparaître sans laisser la moindre trace. Encadrée par le lieu disciplinaire *et* par la forme photographique, subordonnée à l'un comme à l'autre, Katkleen fait exploser son traumatisme dans le texte, mais au prix de son corps et de sa vie. Comme les hystériques de la Salpêtrière qui « sans cesse répète[nt] [leur] malheur » (Didi-Huberman 2012 [1982], 214), elle transforme le lieu disciplinaire en une scène où rejouer des drames anciens. Pourtant, cette dramaturgie de la répétition ne l'empêche pas d'être expulsée du lieu et du texte : la menace d'annihilation des corps plane de la première à la dernière page du livre.

3.1.2 *Accumulations*

En réponse à cette double coercition, la colère est excessive et infinie. Dans l'espace insoutenable de la « wing », la marginalisation des internées se transforme en monstrueux désir de vengeance. Un procédé textuel rend tout particulièrement tangible cette métamorphose : l'accumulation. Les personnages des *Laides Otages* sont si peu définis que

¹¹ La mort tragique de l'écrivaine états-unienne Sylvia Plath, la tête dans un four, résonne dans ces mots.

ce sont tous les objets superflus, les chairs et les déchets autour d'eux qui s'empilent pour faire éclater la forme romanesque : aux mesures de contrainte et de rejet qui aliènent chaque parcelle de leur intimité, les internées trouvent une réponse en faisant *déborder* leur environnement. Dans cette perspective, les procédés hyperboliques méritent l'attention : de multiples éléments textuels disparates et indésirables viennent en effet métaphoriser l'accumulation de la colère. « Parfois la soupape saute, ça arrive comme ça, parfois le vase déborde », disait l'incipit de *Chambre avec baignoire* d'Hélène Rioux (Rioux, 9), cité au chapitre 1 : chez Josée Yvon, la colère enfle à travers l'accumulation et la multiplication de matières souillées et abjectes, se répand peu à peu et entraîne au final des gestes à peine imaginables. Pas question d'enflure verbale pour représenter la colère (comme on l'a vu par exemple, au chapitre 2, dans la logorrhée de Flore Forget), pas de longues coulées narratives ; c'est plutôt le lieu lui-même qui est attaqué.

Car si les femmes disparaissent de la « wing », les déchets et les animaux, eux, ne cessent de s'accumuler. Impossible de ne pas remarquer au fil des pages la multiplication d'entrées, d'infiltrations et d'envahissements. Cette plongée dans la matière dévoile un quotidien chaotique, voire une obsession pour le désordre. Par exemple, la narration insiste sur les commandes de nourriture et d'alcool qui affluent vers les internées. En plus de pizza (*LO*, 102), de « 24 casseaux de patates » frites (*LO*, 45) et de mets chinois (*LO*, 48), il est question d'un « régal de fruits de mer mélangé à du spaghetti » (*LO*, 136), de « canapés » et d'« huîtres » (*LO*, 56), et aussi de « drink old-fashion » (*LO*, 55), de champagne et de Saint-Émilien (*LO*, 103, 122) commandés par Têtra et amenés aux internées par des « eunuques » anonymes. Autant de plats et de boissons dont les restes, emballages, bouteilles, etc. ne disparaissent jamais de la « wing » et saturent l'espace. Au contraire des nombreuses mortes, les internées vivantes ne quittent jamais le lieu, malgré le laxisme de la superintendante et les attaques fomentées contre les figures d'autorité. Dès les premières pages, après le meurtre d'une matrone, Kâlisse déclare : « Je ne veux pas sortir. Où irions-nous à part d'ici ? » (*LO*, 18). Le lieu de coercition est, étonnamment, un lieu de protection, ou à tout le moins un rempart contre des souffrances et une solitude extrêmes. Il devient aussi une sorte de dépotoir, où « femmes rebuts » (Potvin, 198) et déchets de toutes sortes se côtoient sans distinction : les objets indésirables jonchent le sol, coexistent avec les femmes. Les fournitures

commandées à la naissance du bébé de Rosine Plating – biberons, couches, hochets, etc. – s’empilent également dans le lieu clos. Alors que l’enfant, conçu après que l’infirmier a violé Rosine, reste « sans nom » (LO, 114) et disparaît du récit aussitôt né, la narration insiste sur l’accumulation des objets nécessaires pour lui prodiguer des soins. Or, à quoi bon cette énumération si l’enfant n’a pas d’existence propre ? On pourrait croire que l’afflux de matériel cause une cacophonie, une agitation qui innerve le texte : tout s’entasse dans l’espace surchargé et y reste en place, coincé. Le lieu et le récit sont écrasés par les amoncellements qui s’y répandent graduellement.

Plus troublantes encore, les images de pourriture et d’insalubrité abondent aussi : « Aujourd’hui, il fallait sortir le cadavre de la matrone décapitée : ça commençait à sentir l’enfer de la charogne. / Mais toutes s’en foutaient » (LO, 55). Ici, ce n’est plus seulement l’enlèvement dans le quotidien et les tâches ménagères à accomplir qui est en jeu : l’obsession pour le désordre se double d’une quête de violence. Laisser traîner le corps de la matrone, comme on laisserait traîner une vieille chaussette sous un lit, permet de dénoncer la disparition des internées : le corps putréfié dévoile par contraste les nombreuses absences. Ici, un parallèle avec *Fleurs de crachat* s’impose : chez Mavrikakis, les amputations créaient de la surenchère ; chez Yvon, ce sont la saleté et l’abject qui jouent ce rôle. Dans la première comme dans la deuxième œuvre, les réseaux sémantiques et métaphoriques liés à l’abjection alourdisent la narration jusqu’à la rendre cryptique ; l’afflux de chairs et de matières indésirables empêche la fluidité du texte et freine la progression de l’intrigue. Dans *Les Laides Otages*, la pourriture s’accumule de la même façon que les blessures infligées aux internées se sont accumulées au fil du temps : elle agit comme réponse symétrique aux tragédies vécues par chacune d’entre elles. Autrement dit, elle métaphorise leur colère, qui a gonflé de manière exponentielle, faute d’avoir été entendue. En laissant traîner les chairs abjectes, en se mêlant à elles sans éprouver le moindre dégoût, les internées remettent en cause l’ordre établi (Grosz, 93) : elles annoncent leur soif de vengeance.

3.1.3 Métamorphoses

Cette monstration de matières pour la plupart corrompues entraîne en effet la métamorphose des internées. Reviennent des allusions à des insectes qui surgissent de nulle part et se

multiplient : « Topaze a mis la radio au boutte / et plein de coquerelles en sont sorties » (*LO*, 41) ; « et les fourmis rouges ont crevé leur entrepôt, / elles se reproduisent / se répandent partout dans les cartons de pizzas / elles avaient des lettres gravées dans leur sang de moutarde / chient, se procurent du Chicken Soo Guy » (*LO*, 102). Les insectes font en quelque sorte partie du décor et leur prolifération suggère de nouveau une coexistence étroite avec les internées : dans ces deux exemples précis, ils atteignent les seuls liens qu'elles entretiennent avec le monde extérieur – la radio comme outil de communication, les boîtes de pizza comme symbole de partage de la nourriture. Plus que l'insalubrité, l'invasion d'insectes appelle un risque de fusion des femmes avec leur environnement. Dès les premières pages, les insectes sont posés comme « le seul danger » les guettant (*LO*, 21). Le corps même de Kâlisce devient au fil des pages le réceptacle d'acariens qui la rendent repoussante : « Alors elle s'est rendue de bar en bar, elle s'est rendue jusqu'aux brûlures sur les seins. Elle ne se lave plus : elle porte ses mites » (*LO*, 143). Le corps est littéralement rongé par une force grandissante qui s'empare du texte. L'invasion du corps de Kâlisce est décrite comme un acte d'automutilation : parce qu'elle se gratte et se mord, « son corps s'ouvre comme une plaie » (*LO*, 52) et laisse la voie libre aux indésirables.

La menace de contamination entre les internées et leur environnement se joue du reste dans la transformation graduelle du décor. De la même façon que les insectes, cartons de pizza et bouteilles de bière s'accumulent dans la « wing », la cour est remplie de fleurs (et le texte est rempli de leur énumération), au point d'empêcher toute possibilité de mouvement : « la cour devint un écheveau de fleurs tellement dense qu'on ne pouvait plus jouer au jeu de poches » [*LO*, 97]. De plus, dans une séquence aussi invraisemblable que comique, plusieurs animaux (singe-écureuil, chat angora, perroquet, lapins et cochons d'Inde...) investissent subitement le récit. Cette étrange ménagerie accentue l'effet d'encombrement et, partant, de cacophonie : l'espace clos se sature *d'avantage* de sa présence. Avec les fleurs, elle annonce la mort et la violence, et recycle le stéréotype archaïque de la « femme-nature » : à l'intérieur du lieu disciplinaire, la féminité est associée (en même temps que cette association est dénoncée) au mystère, à l'irrationalité et à la barbarie. Déjà aux marges de la société, les internées s'effacent graduellement derrière un paysage « sauvage » qui leur enlève toute humanité et individualité : le lieu, désorganisé par leurs nombreux gestes d'agression, se transforme petit

à petit en forêt imaginaire. D'abord êtres humains blessés et traumatisés, les internées se fondent avec les fleurs, les animaux et les insectes. Elles prennent peu à peu la forme d'une *meute* anonyme.

Or, c'est précisément là que la dimension transformatrice de la colère est révélée : l'effacement de la subjectivité des internées permet paradoxalement l'explosion de leur colère. L'accumulation des objets et la multiplication des déchets s'imposent comme un rituel qui motive leur métamorphose. En devenant « animale », chacune d'entre elles acquiert un pouvoir d'agression démesuré qui met la « wing » sens dessus dessous. Betty l'émeutière rugit en décapitant la matrone, attaque son cou et ses joues « à pleines mordées » (LO, 13). Les internées « meuglent » (LO, 26) au moment d'une émeute qui secoue leur dortoir. Quand elle frappe Nicole-Nympho, la grande Christiane est « toutes griffes dehors » (LO, 48). Denise, l'amie de Bébette-Barbara, fait des fellations à des hommes inconnus « avec une lame à rasoir dans la bouche » (LO, 47) ; bien sûr, elle n'est pas comparée directement à un animal, mais l'allusion au mythe du vagin denté la rend non humaine, monstrueuse.

Catherine Mavrikakis a déjà abordé la tendance des autrices et artistes contemporaines à représenter des femmes sauvages et incontrôlables afin de mettre la colère en fiction : « Il y aurait dans la pensée actuelle la nécessité d'un recours à des figures archaïques de femmes, à des chiennes colériques, vengeresses [...] qui se réclament d'animalité et de mythe » (Mavrikakis 2010¹²). Dans l'œuvre d'Yvon, cette observation est prise au pied de la lettre : l'assimilation des personnages à des figures mythologiques et morphologiquement hybrides leur donne la souveraineté et la légitimité nécessaires pour exercer leur violence. Elle leur permet de détruire le cadre qui les maintenait jusque-là captives et asservies. On revient à la notion d'aboiement soulevée au chapitre 1 : s'opposant notamment à Sénèque, Mavrikakis affirme dans ses travaux théoriques que la colère n'est pas seulement à l'origine d'une déformation du corps ; elle donne également une *forme* au texte romanesque. Contre la

¹² Mavrikakis donne justement l'exemple de *La Chienne de l'Hôtel Tropicana* (1986), livre de Josée Yvon qui précède la parution des *Laidés Otages*. Dans *Diamanda Galás. Guerrière et gorgone*, elle se penche aussi sur les comparaisons entre la chanteuse états-unienne et les surnoms qui lui sont donnés : « On parle de Diamanda Galás en la décrivant comme un oiseau de proie, une corneille, une panthère, une louve, une lionne. Tout le bestiaire est convoqué quand il s'agit de la présenter » (Mavrikakis 2014a, 73).

philosophie classique, qui déplore que la colère « ravale [l'humain] au rang de la bête » (Éric Gagnon, 76), Yvon se réapproprie la laideur et l'animalité de la crise de colère. La vieille affirmation selon laquelle le corps n'est pas tout à fait humain quand il fait l'expérience de la colère est réinvestie : dans *Les Laides Otages*, cette non-humanité constitue la voie ultime pour transformer l'ordre établi et (tenter de) mettre le lieu de contrainte en pièces. Le récit cryptique trouve justement son sens dans les surenchères d'objets disparates et de déchets incompréhensibles : ce qui n'a a priori aucune valeur narrative (la boîte de pizza vide, le hochet sans bébé pour le tenir, la chair décomposée et laissée à l'abandon) devient le fil conducteur du récit, la transformation du décor en espace sauvage justifiant la déshumanisation des personnages à des fins d'insurrection. Contre les viols, les abus, la pauvreté et la déchéance, contre les arrêts sur image qui menacent de les anéantir, les internées se métamorphosent en bêtes vengeresses hurlant pour détruire l'insoutenable lieu qui les tient captives. Les accumulations dans l'espace dévoilent la barbarie de ces femmes : de la même manière que les Érinyes sont souvent dépeintes brandissant des torches, des fouets et des morceaux de viande sanguinolente, les internées conservent les corps et les objets auprès d'elles comme autant de trophées et de marques de leur vengeance en cours. Le texte est alors attaqué de toutes parts par leur violence cauchemardesque.

On ne se surprendra pas d'apprendre que les sœurs siamoises Charlotte et Lina fredonnent une étrange berceuse : « Treblinka... Treblinka... Treblinka... scandaient incandescentes les jumelles dans leur habit de jogging, moto d'un film qu'elles avaient déjà vu dans leur camisole de sécurité » (*LO*, 135). Pour Valérie Mailhot, un lien doit être établi entre l'asile et le camp d'extermination nazi – avec réserves, nuances et proportions gardées, bien sûr : les deux lieux ont pour fonction, chacun à sa façon, de neutraliser les corps. Comme les corps des Juifs ont été enterrés puis brûlés à Treblinka, les corps des internées de la « wing » ont été rejetés aux marges de la société puisqu'ils ne cadraient pas avec le dispositif de la sexualité (Mailhot, 234). Je considère pour ma part que l'évocation de Treblinka est également liée à un désir d'insurrection désespéré. La répétition de « Treblinka » résonne, il me semble, avec le besoin irrépressible des internées de venir à bout du système qui tente de les annihiler en versant elles-mêmes dans la terreur. Chaque répétition du mot survient après un acte violent (une bagarre, le massacre de l'infirmier, etc.), comme s'il y avait dans le chant

des siamoises un appel au carnage : *tuons-les tous*. Voilà qui vient brouiller davantage la notion « d'otages » : est-on toujours otage quand on prend le contrôle du lieu disciplinaire qui nous retient ? Du reste, l'apparente désinvolture avec laquelle la berceuse est récitée étonne : « Elles se balançaient dans cette grosse berceuse à cœur joie, essayant de tout attraper d'un tel bonheur » (LO, 88). Le caractère aporétique de la séquence saute aux yeux : c'est dans la superposition des registres – la gaieté et l'horreur – que le passage trouve sa pleine force d'évocation.

Énonciation incantatoire, la répétition de « Treblinka » va de pair avec différents mots et formules au premier abord dénués de sens : « Plein le cass ! », « Ça fait chier ! », « Soucoupe », « Racine-de-sida », « Cask-de-bain » ou « Blow-job » (LO, 157). Scandés par les siamoises, puis répétés par le perroquet de la « wing », ces termes reviennent de plus en plus fréquemment à mesure que le récit progresse. Comme dans *Fleurs de crachat*, l'apparente absence de sens dans ces formules rappelle les Érinyes et leurs cris destructeurs, leurs incessants « aou ». Sans énoncer la moindre phrase complète, Charlotte et Lina soutiennent les gestes d'attaque qui se multiplient au fil des pages et préparent la vengeance finale de Kâlisse : ces formules brèves constituent les indices d'une terrible insoumission. Figures terrifiantes (elles alimentent l'imaginaire d'un monstre à deux têtes), Charlotte et Lina prennent possession du texte avec leurs appels sanguinaires à la vengeance. Leur langage décomposé et désarticulé est à l'image des amoncellements de matières : il motive la progression de l'intrigue et fait exploser la colère.

3.2 ACCENTS TRAGIQUES

Cette dégradation du langage permet d'observer en détail la forme du texte de même que le travail d'écriture et le brouillage des codes vers la tragédie. Si les femmes deviennent des figures vengeresses, mi-animales, mi-humaines, pour anéantir le lieu disciplinaire, le texte subit lui aussi une série de modifications qui lui donnent une forme hybride et instable. Par un processus de transformation semblable à celui que vivent les internées, les strates textuelles s'accumulent pour faire surgir la tragédie dans le texte narratif et brouiller les limites entre les genres littéraires. Dans cet entre-deux, la colère contamine le texte.

3.2.1 *Trash et écriture*

Au cours des dernières années, la critique s'est beaucoup intéressée à la présence du *trash* dans l'écriture de Josée Yvon : pour plusieurs analystes, c'est précisément ce qui a tenu la principale intéressée hors du canon littéraire. À lire *Les Laidés Otages*, on note en effet de nombreuses irrptions de langue très familière (« regardant les petits totos blancs de la vendeuse » [LO, 73]), de jurons (« Eileen Treunde se mit en tête de tabarnaquer une volée à la dernière gardienne » [LO, 25]) et de mots anglais (« Et le jack-knife vers le pusher ; son sang goûtait bon et la barmaid toute puissante inventa un cocktail, le last-call sur sa pudeur et son immortalité » [LO, 33]). Une série de coquilles attire également l'attention : des fautes d'orthographe (Gena « Rowlings » au lieu de « Rowlands », « vielle » au lieu de « vieille », « rongeaint » au lieu de « rongeaît », « exhorbitante » au lieu d'« exorbitante », etc.) et de syntaxe (mauvaise concordance des temps, ruptures syntaxiques, etc.) transforment ce qui serait ailleurs considéré comme un manque de rigueur éditoriale en un projet d'écriture à part entière. Commettre des fautes de manière « volontaire » rendrait l'écriture plus brute, performerait une résistance aux normes de présentation matérielle soignée et constituerait une transgression vis-à-vis de l'institution littéraire¹³.

Pourtant, l'écriture documentaire et « photographique » des *Laidés Otages* va aussi de pair avec une posture détachée, voire flegmatique. Comme l'affirme Susan Sontag dans *Sur la photographie*, « photographe est par essence un acte de non-intervention » (Sontag, 25) : manipulant le stylo comme une caméra, Yvon montre les internées, se rend complice de leur destin, mais refuse d'aller au-delà de l'observation ; pas de pathos ou de tentatives de justification dans ses instantanés. Le recours à la vulgarité, à la langue familière et à des références de bas niveau ne doit donc pas faire oublier la présence d'un tout autre registre de langue : l'écriture des *Laidés Otages* est souvent sobre et dépouillée, voire lyrique. Dans une lecture de *Maîtresses-Cherokee*, Catherine Mavrikakis insiste sur l'idée d'un choc dans la langue qui donne sa particularité à l'écriture yvonienne : « Même les phrases ne semblent pas aménager un espace où les mots pourraient coexister pacifiquement : l'anacoluthie, l'anglais, au cœur du français, une poétique du trait d'union qui rend la langue boursouflée, participent

¹³ Pour une étude de la typographie comme résistance dans l'œuvre de Josée Yvon et dans la contre-culture québécoise, voir Dulude.

de cette impossibilité d'habiter heureusement le langage » (Mavrikakis 2014b, 76). Le *trash* dont la critique parle si souvent pour qualifier l'écriture de Josée Yvon est spectaculaire précisément parce qu'il surgit de manière ponctuelle et s'insère dans un brouillage langagier singulier. S'il y a un « choc », c'est dans la superposition de registres qu'il se trouve. Les phrases harmonieuses et souples se mêlent à l'humour grinçant, la richesse lexicale contraste avec la vulgarité, et les amplifications typographiques (« Que savions-nous d'*Elle* ? » [LO, 18, je souligne]) côtoient une oralité grossière. Ainsi, « le ciel se safrane » (LO, 35), les femmes « se dissolvent, altérées de désir » (LO, 58) et le « velours grenat » marque l'élégance des prostituées (LO, 86). Ces oppositions sont à l'origine d'une série de détournements et de renversements qui rendent le texte chaotique. Observons-les brièvement.

À plusieurs reprises, des images obscènes ou abjectes sabotent des descriptions cliniques ou plus poétiques : « Des enfants roses, des filles de rue, des super-women qui ne se cassent jamais la jambe, des fées-duchesses du cœur, des amoureuses blessées : la pire des trahisons et cette âme qui traîne les canaux, flotte comme un rognon pas encore épluché » (LO, 101). Ici, Betty l'émeutière examine les internées de la « wing » dans leurs cellules ; la séquence est bouleversée par différents changements de ton. La description des femmes passe du médiocre et du commun – les « fées-duchesses du cœur » évoquent des strip-teaseuses bas de gamme – au tragique (« des amoureuses blessées »). Dans la deuxième partie de la citation, le rognon pas encore épluché, image incongrue, voire surréaliste, détourne subitement le passage lyrique qui le précède : l'âme qui « traîne », symbole romantique s'il en est, est associée à des organes dont la fonction est liée à la filtration des déchets organiques. Surprennent alors les effets successifs de distorsion plus que la seule évocation du rognon flottant sur l'eau. L'énumération en début de séquence tend à dévoiler un drame collectif et partagé : peu importe leur trajectoire, les internées ont subi une blessure irrémédiable (« la pire des trahisons ») qui les a anéanties – ce topos est d'ailleurs déplié à l'aide d'images variées tout au long du livre. Or, l'inscription du rognon dans le texte confère à cette blessure une brutalité inattendue : les vies brisées des internées et leur âme blessée sont comparées à des restes animaux informes et, sans crier gare, deviennent elles-mêmes *ordures*. Autrement dit, le vocabulaire polymorphe de Josée Yvon passe rapidement « du quotidien mimétique à

l'abstraction opératoire » (Ferland dans Vanier et Yvon, ix) : c'est dans la surprise et dans une série de brusques renversements que le texte balance entre lyrisme et *trash*.

Au fil du livre, les chutes narratives sont fréquentes : par exemple, dans une courte séquence, le « lit des mortes » (*LO*, 119) est collé contre un piano où Courgette joue « La Dame en bleu » de Michel Louvain. Les lits vides déplacés, comme un rituel d'hommage aux internées disparues et une trace matérielle de leur mort prématurée, prennent tout à coup un nouveau sens au contact de la chanson sirupeuse : la mort est non seulement banalisée mais transformée en source de joie. Ces « images-oxymores » impriment au texte une importante opacité : la superposition des registres – comme une obstination à joindre des pièces de cassette qui ne vont pas ensemble – déconcerte.

L'utilisation récurrente du champ lexical des fleurs et des plantes (à première vue esthétique, doux, noble, *féminin*) fait tout particulièrement contrepois aux marques de langue familière et aux références de bas niveau. Certaines métaphores florales possèdent en apparence une fonction euphémistique et contrastent par exemple avec des descriptions sexuelles explicites. Ainsi, image éculée, le sexe féminin est constamment métaphorisé par la rose. Alors que Katkleen danse et lève sa jupe en montrant « sa petite rose des vents » (*LO*, 62), Kâlissee est sommée d'avoir une relation sexuelle avec Têtra : « Kâlissee ne résista pas, but le verre de champagne d'un seul trait et approcha sa petite rose de la bouche de Têtra » (*LO*, 163). Le recours à une fleur devrait évoquer l'anatomie féminine de manière pudique, voire ludique. En même temps, la métaphore banalise la scène, et, ce faisant, rend presque « normale » la relation sexuelle entre une dirigeante d'hôpital psychiatrique et une internée. Alors que la transgression sexuelle est immense, l'image de la rose, attendue, aplanit son caractère subversif et crée, à la lecture, un autre effet de surprise. Du fait même de son caractère entendu, la rose perd toute valeur scandaleuse ; partant, c'est le geste lui-même qui apparaît ordinaire. L'usage d'une image connue et convenue suggère l'incorporation, voire l'*accumulation* de réseaux sémantiques opposés. C'est là, dans ce brouillage, que l'horreur prend forme.

Les métaphores florales lient la sexualité à la violence de manière singulière : « Il paraît que les corps des suicidées flottent quelque part... et ne peuvent qu'onduler vers le plaisir / vers

les rosiers jaune orange, les lys, les odorantes et les papyrus » (LO, 23), affirme la narratrice après le suicide de la mère de Katkleen Coburn. L'énumération romantique des fleurs et des plantes, tout comme « l'ondulation vers le plaisir », s'oppose au sursaut de violence qui accompagne le geste de cette femme anonyme : la brutalité du geste est court-circuitée par la grâce de la description. On pense à l'Ophélie d'*Hamlet* et à sa représentation iconique par John Everett Millais¹⁴ : à la fois exsangue et rêveuse, la femme suicidée « flotte », submergée par l'eau et entourée de fleurs qui disent son désarroi. À l'inverse de la toile de Millais, le corps qui se balance ici au bout d'une corde est désirant – et non seulement objet de désir ; « l'ondulation vers le plaisir » exprime une forme de béatitude qui rappelle la jouissance sexuelle. À première vue, cette association sexe/suicide bouleverse la portée du geste maternel et en banalise les répercussions : se pendre équivaldrait à avoir un orgasme. En même temps, il y a dans le geste de pendaison une ultime tentative d'affirmation de soi. La mort est paradoxalement porteuse de vitalité : à travers l'allusion au plaisir sexuel, le suicide permet au personnage de reprendre le pouvoir sur sa vie. Onduler vers le plaisir, ce serait se réapproprier in extremis une sexualité traumatique et crier vengeance contre la violence des agressions subies. Le personnage maternel meurt de n'avoir pas su dénoncer les sévices infligés à sa fille, mais utilise son anéantissement comme ultime forme de résistance. Pour la mère de Katkleen, mourir dans le plaisir a pour effet, paradoxalement, de « se réveille[r] d'entre les mortes » (Delvaux 2009, 106) pour mieux dévoiler sa tragédie et celle de son enfant. Néanmoins, le registre romantique – la toile de Millais agit presque comme référent iconographique – complique la narration du geste. Les fleurs, l'ondulation, la flottaison : l'univers délicat qui est décrit atténue, *esthétise* l'incroyable violence du passage. Or, cette mise à distance esthétique a valeur d'exacerbation : on pourrait affirmer que c'est *trash parce que* c'est romantique. Paradoxalement, la narration souligne la violence en la détournant.

En somme, la singularité et la richesse de la langue yvonienne passent davantage par un jeu entre les registres langagiers et par une importante opacité textuelle que par le seul recours à une esthétique provocatrice : dans *Les Laidés Otages* les internées sont « brisées de dope » (LO, 90) mais « se gardent des chapelets de baisers » (LO, 129) ; « stoned et belles » (LO, 79),

¹⁴ *Ophelia*, huile sur toile réalisée en 1851-1852, est devenue l'une des plus célèbres représentations du personnage de la tragédie shakespearienne.

elles « essuient quelques plaintes défuntes piétinées » (LO, 115). Tous les mouvements narratifs aporétiques qui se succèdent au fil des pages font naître une surenchère qu'il faut de nouveau lier à l'expression de la colère. Le récit, *vorace*, intègre – ou plutôt ingère – une multitude de styles et de formes : il superpose continuellement différents registres langagiers, incorpore des photographies et des images, se nourrit de nombreuses citations d'auteurs, musiciens, scientifiques et cinéastes (de Dante et Wagner à Huxley et Francis Ford Coppola, en passant par Victor-Lévy Beaulieu et Robert Wyatt) et évoque différentes marques populaires (la bière Mort subite, le savon Tiny Tim, la crème pour le corps Cruelle)¹⁵. Yvon entrecoupe *Les Laidés Otages* de citations explicitement identifiées et détachées du texte – ou plutôt collées à lui – sans toujours justifier leur présence et leur pertinence. Des auteurs et artistes d'horizons divers sont régulièrement nommés : ainsi, lorsqu'elle est capturée, la gardienne Gertrude Menken est comparée à la poétesse anglaise Edith Sitwell. Yvon convoque également ses propres textes antérieurs : entre autres exemples, le vers « Je viens pour la mort » (LO, 106) constitue le titre d'un poème publié dans la revue *Moebius* en 1988 ; les personnages Nympho et Christiane apparaissent déjà dans *Androgynes noires* ; la rancune qui anime America-Susan est présente chez l'ensemble des personnages autochtones de l'œuvre de Josée Yvon et la maxime « la vengeance est douce au cœur de l'Indien » devient, dans *Les Laidés Otages* comme dans *Travesties-kamikaze* et *La Cobaye*, une « rancune longue et grave tissée au cœur de l'Indienne » (LO, 91). Pour Martine Delvaux, ces assemblages accentuent les blessures performées sur les corps féminins puisque « les photographies et les collages [...] sont à l'image [des] textes : une vision crue et dénudée, morcelée, coupée, déchiquetée » (Delvaux 2009, 105). On pourrait aussi affirmer que l'effet patchwork, si caractéristique des textes de la contre-culture (on trouve des procédés semblables chez Denis Vanier, Patrick Staram ou encore dans *Mainmise*), possède également une fonction de dévoration. Comme dans *Fleurs de crachat*, le texte avale tout ce qu'il peut : chez Mavrikakis, Flore Forget dévorait ses proches et la colère dévorait le récit au point d'en empêcher la fin. Dans *Les Laidés Otages*, l'incorporation brouille également les limites du

¹⁵ Je m'inspire ici de la réflexion de Catherine Mavrikakis sur l'œuvre de Denis Vanier, qui « a besoin de greffons, de noms d'artistes et d'écrivains afin de pouvoir trouver la force d'exister » (Mavrikakis 2006, 29).

texte : multiplier les formes, les tons et les mouvements esthétiques, superposer les connexions, accumuler les références et intertextes, c'est faire surgir la colère.

3.2.2 *La tragédie revisitée*

De la même façon que les accumulations de matières et d'objets annonçaient plus haut la transformation des internées, les couches textuelles disparates font ainsi verser le récit dans le chaos. En plus des liens entre écriture et photographie déjà observés, il faut se pencher sur les liens entre texte narratif et théâtre. L'intérêt du romanesque à retourner vers la tragédie mérite d'être exploré puisque la tragédie met les émotions, et tout particulièrement la colère, au cœur de son dispositif – on l'a vu avec Nicole Loraux, dont les travaux posent la question d'une colère féminine interminable. Comme le souligne Danielle Allen, la tragédie antique propose une éthique de la colère : « Tragedy revolves, to a noticeable degree, around the figure and problem of the angry woman » (Allen, 84). Ce « problème » est chez Yvon à l'origine d'une intéressante hybridité générique. Le théâtre tragique agit, selon les termes de Mikhaïl Bakhtine, comme genre intercalaire : par différents procédés, il y est intégré de manière à créer de nouveaux réseaux de sens et à faire éclater les limites du romanesque. Voyons comment le recours au mythe et la multiplication des voix narratives permettent cet éclatement, en plus de transformer la mise en scène des internées.

Un retour aux créatures vengeresses dont j'ai parlé plus haut paraît ici à propos. *Les Laidés Otages* emprunte aux *Bacchantes* d'Euripide l'agressivité déchaînée de ses personnages féminins. Bien sûr, il est inutile de voir dans *Les Laidés Otages* une reprise parfaite du texte antique. La parenté surgit plutôt d'échos diffus et de motifs liés à la colère : meurtre des hommes, saccage, sauvagerie des femmes. Rappelons brièvement que, dans cette pièce de 405 av. J.-C., les Bacchantes massacrent Penthée, jeune roi ayant refusé de reconnaître le culte de Dionysos. Rendue folle par Dionysos, Agavé, la mère de Penthée, mène l'attaque des siennes contre le jeune homme : « L'une emportait un bras, / Une autre un pied, avec sa chaussure. Les côtes étaient dénudées par l'équarissage. Toutes, elles / Jouaient à la balle avec la chair de Penthée, les mains sanglantes. / Le corps gisait en morceaux, une partie sous la roche » (Euripide, 60). Agavé pense avoir chassé un lion, brandit sa tête comme un trophée, mais découvre ensuite avec horreur qu'elle a tué son propre fils. La scène rappelle chez Yvon

le meurtre de la première matrone, alors que Betty l'émeutière mutile le corps jusqu'à le mettre en lambeaux : « elle lui mordait le cou en saccades, / et elle coupait l'aorte, aspirant le sang, le recrachant avec dégoût / son œil noir pendait exorbité au bout du nerf optique / puis d'un sec furieux et dément, Betty la décapita presque complètement » (LO, 13). D'une œuvre à l'autre, même torture du corps, même acharnement à infliger des blessures (y compris quand la victime est morte), même besoin irrépressible d'anéantir la chair coûte que coûte. Les Bacchantes jouent dans la pièce d'Euripide le rôle de femmes indomptables, vivant à l'écart du monde civilisé, courant de manière chaotique et sauvage, criant de leurs voix discordantes et délirantes ; elles représentent l'absolue violence, la promptitude et la « dépense folle » (Mavrikakis 2015) de la colère. Comme le mentionne Charles Segal, le culte de Dionysos leur octroie un pouvoir ambigu :

Dionysus releases the emotional violence associated with women and gives it a formalized place in ritual, a ritual not in the polis but in the wild, particularly in the oreibasia, the revel on the mountains where those emotional energies, repressed in the city, can have full play (Segal, 159).

La montagne rappelle la « wing » des internées (et, comme on le verra au chapitre 4, les deux espaces clos des *Enfants du Sabbat*) : à l'écart du reste du monde, les femmes de Josée Yvon trouvent un pouvoir dans l'agression, à condition que ce pouvoir ne se manifeste jamais ailleurs que dans les limites du lieu clos. À l'instar des femmes délirantes mises en scène par Euripide, les internées gagnent en puissance en restant groupées : elles forment à leur tour une meute sauvage et chaotique capable de toutes les atrocités.

Par ailleurs, il y a dans l'histoire d'Agavé une horrificante manifestation de la fatalité : le bonheur qu'elle éprouve à déchiqueter Penthée, croyant qu'il s'agit d'un animal, se transforme rapidement en punition divine. Sommée par Dionysos de s'exiler après avoir compris la portée de son geste, Agavé disparaît, brisée par la souffrance. La jouissance extatique durant la scène du massacre trouve son envers dans une douloureuse prise de conscience : le délire des Bacchantes n'a mené qu'à la mort et au désastre. La lucidité a surgi trop tardivement, sans possibilité de réparation. On retrouve de semblables tensions chez Yvon. Par exemple, Joni, femme trans noire, espère devenir la propriétaire d'un dépanneur à vendre et entreprend de tuer sa voisine, une vieille femme qui convoite aussi le commerce. Mais les choses ne se déroulent pas comme prévu et Joni tue accidentellement son amoureuse

plutôt que la voisine. La punition tombe comme un couperet, rapide et sans retour : « Joni tira, la balle ricocha et sans le vouloir tua son amour : elle abattit sa petite amie Mona » (*LO*, 83). Dans l'histoire de Joni, la transsexualité répond aux injonctions identitaires dominantes : avec la capacité d'assumer son identité vient un désir de souveraineté, de toute-puissance. Assumer le fait d'être transsexuelle, vouloir s'épanouir dans une histoire d'amour, voilà qui devrait garantir à Joni bonheur et autodétermination. Pourtant, c'est précisément dans ce besoin d'affirmation, qui se double subitement d'une quête de violence, que surgit la punition presque divine : la mort de Mona, son grand amour, conduit Joni à son internement. Comme pour Agavé, la tension entre raison et irrationalité provoque un accident aux conséquences funestes : la tentation de la violence fait retour (« ricocha ») de manière destructrice et donne lieu à une « blessure impossible à guérir » (Chirpaz, 8).

Tous les gestes des internées semblent surveillés et passibles de punition ; est dévoilé avec force leur difficile, voire impossible affranchissement. Aussi faut-il se pencher sur les voix narratives externes qui surgissent ponctuellement dans le récit. Alors que la narration est généralement à la troisième personne, que les personnages sont à peine esquissés, quelques occurrences d'un « je » et d'un « tu » anonymes, en marge du récit, intriguent... Dès le début du livre, une voix s'élève, après l'attaque de la matrone et de l'infirmier, comme pour annoncer l'inutilité des gestes perpétrés par les internées : « mais qu'importe ce pays bâtard, car invisibles étaient les marques sur nos corps absents. / ne saurais dire l'impact d'un désert si rude puisque j'en suis demeurée sans vie » (*LO*, 22). En marge du récit et des instantanés de violence, cette voix se pose comme un avertissement, un rappel que dans la « wing », justice ne sera jamais entendue : prophétique et dissonante, elle semble condamner toutes les femmes à la déchéance absolue, ce qui rend leur révolte à première vue inutile (« j'en suis restée sans vie »). Comme venue d'outre-tombe, cette voix résume le drame des internées : aucune libération ne viendra.

Tout se passe comme si les attaques, les débordements et les meurtres étaient condamnés dès leur représentation, comme si le texte tentait vainement de les repousser. On pourrait y voir un effet choral, une voix de coryphée anonyme qui s'adresse aux personnages : « ça les excite / s'ils voient ta peur. / Le mal ça existe, tu comprends pas ça ? » (*LO*, 31). Chaque intervention de ces voix anonymes précède un retour en arrière et la présentation d'une des

internées : l'action est entrecoupée comme une tragédie est divisée en actes et en apparitions du chœur.

3.3 TREBLINKA, DISENT-ELLES

C'est dans ce double processus de transformation et de brouillage que la vengeance se déploie comme ultime moteur narratif. Pas de système de justice dans *Les Laides Otages* sinon une loi du talion curieusement appliquée. Bien sûr, certaines vengeances sont situées : les organes génitaux de l'infirmier sont insérés dans sa bouche parce qu'il a violé Rosine Plating ; Saloppe insiste pour le mutiler parce « qu'il faut être puni par où on a péché » (*LO*, 132). Comme le texte d'Agathe Martin dans *Les Têtes de pioche*, abordé au chapitre 1, qui énonçait justement un fantasme de castration, la violence est ici symétrique – *nous attaquons ton intégrité corporelle parce que tu as attaqué celle d'une jeune fille*. D'autres gestes, notamment les agressions entre internées elles-mêmes, paraissent en revanche moins évidents à expliquer. Malgré leur solidarité en ce qui concerne l'anéantissement des figures d'autorité, les internées sont constamment susceptibles de s'affronter entre elles :

La bataille s'enfle dans le dortoir comme un ballon dirigeable [...] Monday bat Lise qui bat Rosine Plating qui hurle à travers les barreaux ; elle prépare une bannière « Au secours » comme à Archambault. Lise se rabat sur Topaze qui déchire les jaquettes pendant que Alma-les-Pruneaux essaie de voler le jupon noir de la grande Christiane (*LO*, 26).

Frappe ici le désir irrépressible de répondre à une attaque contre soi par un nouveau geste de violence. Chaque internée utilise ses pairs comme réceptacle de sa colère, même de façon gratuite et injuste. Pour le dire avec Mathieu Arsenault, les personnages yvoniens évoluent dans un univers « où la domination est le seul rapport humain possible » (Arsenault, 77). Il est difficile à certains moments de comprendre leurs motivations autrement qu'en envisageant leurs gestes comme une série de sacrifices révélant des blessures passées. Chaque coup reçu doit absolument être rendu, peu importe *comment* et *à qui*, au prix parfois de la logique ou de la cohérence (« comme un ballon dirigeable »).

En somme, après les objets et matières, et après les différentes couches textuelles, les gestes de violence s'accumulent à leur tour. De nouveau, un lien avec les théories butlériennes du performatif est à propos. Tout comme les accumulations de matières et de brouillages narratifs prennent des airs de rituel, la vengeance devient une performance et chaque nouveau geste violent prend appui sur le précédent – voire prend forme dans le précédent – de manière à provoquer la mise en crise du texte : la colère s'*accomplit* en même temps qu'elle se dévoile. La colère surgit dans l'accumulation de meurtres et d'attaques, et doit être entretenue à tout prix. Chaque meurtre, chaque élimination constitue un moyen de la faire éclater. Mais comment, alors, penser la colère qui se matérialise en des gestes de vengeance infinis ? Quels sont les usages et les limites de la vengeance ? La vengeance permet-elle véritablement une amélioration de la vie des internées ? Le meurtre de Têtra par Kâlisse, qui se produit à la fin de l'œuvre mais guide toute l'intrigue, permet d'explorer ces questions.

3.3.1 *Larmes et châtiment*

Il faut se méfier de l'eau qui dort, dit l'adage. Et de l'eau, il y en a beaucoup chaque fois que Kâlisse, la plus jeune des internées de la « wing », en apparence inoffensive, s'inscrit dans l'action. En plus du juron québécois, Kâlisse rappelle évidemment Kali, déesse hindoue de la destruction et de la vengeance¹⁶. Lors des scènes de violence qui ponctuent *Les Laidés Otages*, Kâlisse demeure en retrait, le plus souvent terrifiée. Contrairement aux autres femmes, elle ne prend pas part aux émeutes ni ne commet de geste agressif, ce qui lui vaut d'être détestée et moquée des autres. Quand Betty l'émeutière décapite la première matrone, Kâlisse se sauve « dans le dortoir sous son lit » après avoir uriné par terre (LO, 13) ; quand les internées se bagarrent, elle « se cache dans l'émeute » (LO, 30) ; quand l'infirmier est abattu et castré, elle reste « terrée » avec Rosine Plating (LO, 133). En revanche, elle pleure. Que ce soit « à petits coups » (LO, 52) ou « à sanglots fous » (LO, 26), elle pleure, *est* « absolument en larmes » (LO, 141, je souligne), en observant la violence des siennes. Tout ce qui s'accumule dans le texte est voué à ressortir à travers différents fluides corporels (en

¹⁶ Après avoir combattu le démon Rakta-Vija, Kali entre dans un état de fureur tel qu'elle met l'ordre du monde en péril en piétinant la terre ; Shiva se couche sous ses pieds pour éviter le désastre. Kâlisse change aussi le cours de la vie des internées : tout le récit de Josée Yvon raconte sa transformation et sa terrible vengeance.

plus des larmes, notons la présence récurrente de vomissements, de sang et d'excréments qui témoignent d'un danger potentiel dans la « wing »). Là où le lieu disciplinaire est infiltré, le corps de Kâlissee recrache : les giclées et déversements sont légion du début à la fin du livre. Curieusement, les larmes de la jeune fille restent la plupart du temps sans réponse et sans destinataire. Kâlissee pleure seule, sans qu'on la remarque. Pourtant, suivant la logique théâtrale selon laquelle la « wing » deviendrait une scène chaotique, le corps fait obligatoirement entendre un message : les larmes constituent un simulacre de faiblesse et d'innocence, mais cachent autre chose.

« Enfant-chaloupe » (*LO*, 30), Kâlissee semble au premier abord trop jeune pour faire pleinement partie de l'action : on pourrait la croire en décalage avec les autres femmes, comme une présence étrangère et imperméable à la vie en communauté. La narration insiste sur le fait qu'elle est mineure, « vierge », « qu'elle n'a jamais su se déshabiller », « qu'elle veut soigner les animaux » (*LO*, 52, 53, 68). Ses larmes constitueraient des marques de désarroi devant la violence des autres femmes ainsi qu'une façon de s'en distinguer : elles symboliseraient sa vulnérabilité, son innocence et son appartenance au monde de l'enfance. En même temps, elles appuient, il me semble, une mise en scène qui se déploie jusqu'à la conclusion du livre, lorsqu'elle tue Têtra. Elles servent de « médium narratif, de moyen de transition fictionnel, parce qu'elles concrétisent, elles signent corporellement un passage, une métamorphose » (Surlapierre et Toudoire-Surlapierre, 21).

En tant que jeune fille vierge, Kâlissee est ouverte à toutes les potentialités... et à toutes les puissances : « The virgin is a powerful creature, full of a latent fecundity and incipient sexuality which cause problems unless properly channeled » (Fletcher, 26). Au centre d'un lieu où toutes les sexualités entrent en dialogue, où des pratiques sexuelles marginales sont mises à l'avant-plan du récit et constituent un indice du renversement de l'ordre établi, la « latence » de Kâlissee ne doit pas être négligée. Elle doit plutôt être traitée comme un signal d'alarme : la jeune fille s'automutile au point de devoir être attachée par Betty l'émeutière ; « une ténébreuse tentation se fomentait en elle / le circuit convulsif sans revolver se chambardait / graduellement en cataclysme doux » (*LO*, 59). Comme Amélie, l'enfant « androgyne ou alors hermaphrodite » (Yvon 1993, 34) de *La Cobaye*, qui torture plusieurs

animaux avant de mettre le feu à son village et de tuer plusieurs habitants au passage¹⁷, Kâlisse est détentrice d'une énergie contenue, mais qui menace à tout moment d'exploser. Malgré son jeune âge, c'est elle qui provoque la vengeance : elle n'accomplit aucun geste violent *elle-même* au fil des pages, mais reste toujours aux aguets, comme quelqu'un qui contrôlerait le récit de loin. Ses larmes dévoilent l'immense violence qui couve jusqu'aux dernières lignes du livre. Présence d'abord passive, voire fantomatique, Kâlisse appelle pourtant à réparer les nombreuses injustices subies par les internées et conduit la mutinerie : ses larmes exhortent les autres femmes à se rebeller contre les figures d'autorité du lieu disciplinaire. Sorte de chant gémissant pour les internées mortes et oubliées, ces larmes et lamentations transforment les blessures en colère, et la colère en désir de vengeance. Les travaux de Nicole Loraux présentés au chapitre 1, qui montraient comment les femmes grecques pleurent devant leurs morts pour faire émerger un désir de punition, méritent d'être convoqués de nouveau : en pleurant, la jeune fille tient les fils du récit et acquiert une puissance mortelle. Comme les larmes intraitables d'Électre, qui conduisent cette dernière à exiger la mort de Clytemnestre (sans pourtant se salir elle-même les mains), les larmes de Kâlisse sont des larmes d'agression : elles « menacent de se retourner contre celui qui les a provoquées » (Surlapierre et Toudoire-Surlapierre, 18). À la vue des nombreuses violences qui surgissent ici et là dans le texte, Kâlisse ne pleure pas seulement de peur et de faiblesse. Au contraire, elle alimente sa propre colère et prépare son geste sanglant.

La représentation des larmes comme symptôme de colère est également présente dans *La Maison du remous* de Nicole Houde (1986), roman dont l'intrigue parodie la littérature du terroir. Dans un village du Saguenay, au tournant du 20^e siècle, se succèdent des générations de femmes aliénées par leur quotidien de mères et de ménagères. Comme l'a déjà souligné Lori Saint-Martin, Houde représente l'identité féminine et les aléas de la relation mère-fille, thèmes traditionnellement absents du roman de la terre : l'incompréhension mutuelle, la soif et la peur d'intimité, et la fragile solidarité entre les femmes constituent le socle du récit. D'une génération à l'autre, reviennent les mêmes motifs qui marquent l'immuabilité du temps – le sang des accouchements, la « strap » et le tisonnier pour punir les enfants

¹⁷ Amélie réunit tous les traits de la tueuse en série (plaisir dans le meurtre, destruction d'animaux comme annonce de crimes sur des humains, etc.)

désobéissants, le départ des hommes pour les chantiers (Saint-Martin 1999, 165). Mais une faille menace constamment de faire sauter l'ordre de la terre. Laetitia, dont on suit l'histoire de l'enfance à l'aube de la cinquantaine, est animée d'une rage impitoyable, qu'elle traîne depuis son plus jeune âge et qu'elle transmet à ses filles. Cette colère, née de voir sa mère s'épuiser dans les maternités successives – jusqu'à la mort dans la jeune trentaine – et de devoir s'occuper de ses jeunes frères et sœurs, puis alimentée par ses propres grossesses et le fardeau d'avoir à élever une nouvelle famille nombreuse (Lori Saint-Martin parle de « rébellion multiple liée aux sources mêmes de l'oppression des femmes : la sexualité, le corps, le langage, la folie, et noyau qui résume tout cela, la maternité » [Saint-Martin 1999, 173]), imprègne aussi la texture romanesque :

Laetitia ne parle plus, elle crie. La femme qui rit surgit : Laetitia bat Ti-Louis dont le pantalon est déchiré ; elle bat Aimé sans motif ; elle sent les insectes collés dans le creux de ses mains, les insectes collés sur le corps de cette femme [...] Puis elle se mouche en se mordant les lèvres ; elle va pleurer, pleurer, elle n'est pas une truie, pas une rivière, pourquoi couler ainsi ? (Houde, 72)

Ici, colère et folie sont toutes proches. Laetitia est si furieuse qu'elle en devient délirante, d'où la présence de cette mystérieuse femme aux insectes. Vision hallucinatoire récurrente tout au long du livre, la femme aux insectes annonce la folie de Laetitia mais aussi son pouvoir d'agression. Les insectes prennent possession du texte comme chez Yvon : ils métaphorisent un besoin pressant de renverser l'ordre établi et de transformer la vie des femmes.

La peur constante de fondre en larmes s'inscrit bien sûr dans un rapport particulier au remous et à la rivière qui coule près du village (Laetitia s'y réfugie en guise de révolte contre son père et son mari). Mais surtout, elle ramène Laetitia aux sources de sa colère, puisqu'elle fait écho aux accouchements de sa mère et au sang qui se répand chaque fois dans le lit parental. À chaque accouchement, Laetitia espère la naissance d'un enfant mort qui ne lui volera pas sa mère, et fantasme d'égorger ses frères et sœurs (en pratiquant « une entaille entre leurs têtes et leurs épaules » [Houde, 49]) comme son père égorge les cochons lorsqu'il fait boucherie. Au final, c'est la mère qui meurt d'une crise d'éclampsie puerpérale et laisse Laetitia sans la preuve d'amour ou de tendresse tant désirée. Faute d'amour, Laetitia se réfugie dans la colère et menace de se *rompre* comme sa mère. Ses larmes constituent le

symptôme d'une colère qui ne parvient pas à exploser véritablement et à se matérialiser dans une véritable vengeance : Laetitia ne parvient qu'à reproduire le sort de sa mère et à reconduire la fatalité qui pèse sur les femmes de génération en génération. La colère qui contamine le texte prend effet dans ces symptômes contraints par l'immobilité du temps et des mœurs. Tant chez Houde que chez Yvon, la demande de justice n'est jamais véritablement entendue. À la fin de *La Maison du remous*, Laetitia donne naissance à Amélie, un enfant-cochon qui pourrait annoncer sa revanche sur les siens : la petite la comble de bonheur. Mais Amélie meurt accidentellement et Laetitia est internée dans les dernières lignes du roman à St-Jean-de-Dieu. Sa vengeance contre le monde entier avorte, ses larmes et la naissance de cet enfant fantasmatique ne permettant pas une véritable libération. Dans *Les Laides Otages*, la vengeance est beaucoup plus sanglante, plus affirmée. Mais Kâlisse parvient-elle véritablement à ses fins ?

3.3.2 *Du bon usage de la vengeance*

Le meurtre de Têtra signe à première vue la fin de l'ordre du lieu disciplinaire et le renversement total de l'autorité. Il se produit soudainement, en quelques mots, et très peu de détails sont donnés. Néanmoins, le processus d'inversion est poussé à son extrême : après les meurtres des employés, les commandes sont prises par une femme internée – la plus timorée, ajouterait-on. La colère a explosé, justice a été rendue : toutes les figures d'autorité, y compris celles au sommet de la hiérarchie, ont été renversées et anéanties. Cette vengeance est métaphorisée par l'eau : « Elle darda, et darda, darda pleine de convulsions, poignarda la Vistule, le fleuve Noir, les crapauds, le Niger, le Rio Grande » (*LO*, 164). Tout se passe comme si les larmes de Kâlisse s'étaient transformées en une immense vague détruisant tout sur son passage. L'eau symbolise bien sûr la purification : elle nettoie et projette le lieu disciplinaire vers l'avenir. Du reste, le meurtre est précédé d'une relation sexuelle entre les deux femmes : l'ouverture de Kâlisse à la sexualité se double d'une ouverture à la violence.

Mais faut-il voir une amélioration dans ce changement de garde ? L'issue du récit, imprécise, n'est pas placée sous le signe de l'apaisement. Rien n'indique que les internées seront libérées ou que le lieu sera détruit. Le meurtre est présenté si brièvement que le récit se termine plutôt dans l'incertitude : « Et Kâlisse revêtit la longue robe de soie jaune et prit les

commandes » (LO, 164). Enfiler les vêtements de celle qu'on vient de tuer passe davantage pour une forme d'identification à l'autre que pour un rejet total : il n'est pas impossible que Kâlisse, en « prenant les commandes », en devenant une nouvelle Têtra, amorce un nouveau cycle de cruauté où la colère sera reconduite et où les violences reprendront, dirigées vers de nouvelles figures. Selon cette lecture, Kâlisse se substituerait vraisemblablement à la superintendante au lieu de transformer le cours des choses. L'interrogation de la jeune fille en début de récit (« Où irions-nous à part ici ? ») suggérait déjà de maintenir le lieu disciplinaire bien en vie et de ne jamais le quitter. Les occupantes pourraient mourir, voire pourrir, à l'intérieur de l'asile ; les murs, omnipotents, demeureraient quant à eux intacts et pourraient en accueillir de nouvelles. Sans nier la dimension transformatrice et cathartique du meurtre de Têtra, il faut donc réfléchir à l'*utilité* de la colère dans le texte. La vengeance est-elle porteuse d'affranchissement ou ne fait-elle que reconduire le cauchemar des femmes ?

Dans *Fleurs de crachat*, la fin même du récit était refusée : la colère contaminait l'intrigue jusqu'à empêcher un véritable aboutissement narratif. Flore Forget ne parvenait pas à créer du neuf avec sa logorrhée imprécise, n'arrivait qu'à s'anéantir avec ses demandes d'amour insatiables. Ici, la fin ouverte du récit laisse également présager « l'entretien » de la colère : il est possible que rien ne change dans la « wing », hormis les visages des internées. Selon une telle lecture, les rapports de domination se poursuivraient et la colère n'aurait pas de fin non plus ; les meurtres et les violences n'auraient pas de dimension cathartique. La question est lancée : à quoi bon la vengeance si la libération ne vient pas, si rien ne change ?

Qu'est-ce qui choque dans la représentation de personnages féminins meurtriers et prédateurs ? En quoi la mise en scène de figures vengeresses et destructrices pose-t-elle problème (ou à tout le moins crée-t-elle la fascination) ? Pour Paula Ruth Gilbert, c'est justement un des acquis des féminismes d'avoir permis aux autrices contemporaines de créer des personnages suffisamment libérés pour tuer et avoir le « pouvoir de la mort dans leurs

propres mains¹⁸ » (Gilbert 2006a, 8). Les internées prennent le contrôle de leur histoire par la violence : femmes surnaturelles, mi-humaines, mi-sauvages, elles sont portées par un besoin irrépressible de tout détruire ; la vengeance les plonge dans la démesure. Les accumulations de matières les transforment en meute assoiffée de sang tandis que les couches textuelles se superposent de manière à faire déborder le texte : la colère est à l'origine de ce double processus de transformation qui mène à la vengeance.

Josée Yvon réinvestit le lieu commun selon lequel la violence des femmes trouverait ses origines dans une sexualité déviante et « une nature dérégulée » (Cardi et Pruvost, 30). À première vue, les identités et pratiques sexuelles non normatives expliqueraient la rage des internées : c'est d'être lesbiennes, transsexuelles, prostituées qui en feraient des assoiffées de sang et de cruauté. Cependant, Yvon renverse l'idée d'une déviance sexuelle ontologique : c'est plutôt la contrainte du désir qui provoque leurs gestes. La narration insiste sur les forces extérieures (abus de pouvoir, structures contraignantes du lieu disciplinaire) qui maintiennent les internées dans la déchéance et dans une insoutenable oppression. À force d'accumulations textuelles et de descriptions hyperboliques, le stéréotype qui fait des femmes violentes des dépravées sexuelles bascule. La violence naît plutôt d'ailleurs, d'oppressions qui tentent de contenir les femmes dans un cadre mortifère. *Vous nous avez fait du mal et nous nous vengerons*, hurlent les internées. Ces mots sont aussi ceux de Julie, dans *Les Enfants du Sabbat* : le désir contraint et frustré fait là aussi jaillir le sang.

¹⁸ Ma traduction de « take the power of death in their own hands ».

CHAPITRE IV

PORTRAIT DE LA SORCIÈRE EN JUSTICIÈRE : *LES ENFANTS DU SABBAT* D'ANNE HÉBERT

La colère, ça ne sourit pas.
NICOLE HOUDE, LA MAISON DU REMOUS

Intéressante histoire éditoriale que celle des *Enfants du Sabbat* : quand Anne Hébert soumet son manuscrit aux Éditions du Seuil en avril 1974, les évaluateurs ne cachent pas leur déception. Comme le soulignent Mélanie Beauchemin et Lori Saint-Martin dans l'édition critique du roman, l'équipe du Seuil « s'explique mal l'agressivité et le ton » adoptés par Hébert, « juge le texte obscur » et rejette « les expressions douteuses et maladroites du récit » (Beauchemin et Saint-Martin dans *ES*, 77-78). L'autrice est contrainte de remanier son manuscrit deux fois avant de le voir accepter. Si ces avant-textes ont aujourd'hui disparu¹, les rapports d'évaluation et les communications entre Hébert et son éditeur, Jean Cayrol, indiquent que le récit a subi des modifications majeures avant de trouver sa forme finale : édulcoration des marques de langue familière, suppression de scènes de violence, atténuation des gestes de brutalité, etc.

Malgré l'adoucissement des différentes versions du manuscrit, l'esthétique du roman tranche avec l'écriture habituellement normative et élégante de l'autrice : la langue vernaculaire québécoise, les nombreuses séquences vulgaires et blasphématoires, et le recours constant à des références culturelles de bas niveau (le ketchup Heinz, la bagosse, le beurre de peanut, etc.) se distinguent de l'univers onirique et impressionniste des premiers textes en prose (pensons par exemple aux *Chambres de bois*). Voilà qui permet de rapprocher Anne Hébert et Josée Yvon : alors que le lyrique émerge entre les lignes des *Laidés Otages*, le *trash*

¹ Réalisée en 2014, l'édition critique n'a pas permis de les retrouver.

constitue la signature des *Enfants du Sabbat*. Ni Yvon ni Hébert ne va là où on l'attend : chacune épouse une forme narrative à laquelle elle n'est pas associée. J'approcherai ici l'étude de la colère en saisissant de nombreux échos avec *Les Laidés Otages*.

Il est vrai que *Les Enfants du Sabbat*, comme l'a souvent affirmé la critique, constitue le roman le plus transgressif d'Anne Hébert, ce qui peut justifier le grand étonnement du comité éditorial du Seuil. Personne n'attendait le récit d'une sorcière entrant au couvent pour « posséder et maléficier les hosties pâmees de bonnes sœurs » (ES, 184) et faire exploser une vengeance sacrilège. Dans une cabane de la montagne de B..., Julie Labrosse est abusée sexuellement par son père, Adélard, pour être initiée au sabbat et poursuivre une filiation féminine vieille de plusieurs centaines d'années. Son frère Joseph refuse d'être initié par leur mère Philomène, refus qui cause indirectement la disparition de cette dernière (elle meurt brûlée dans la cabane) ; il s'engage comme soldat durant la Deuxième Guerre mondiale. Il refuse également toute relation incestueuse avec Julie. Amoureuse de lui, prisonnière d'un désir interdit et impossible, celle-ci se réfugie au couvent des Dames du Précieux-Sang pour le protéger des combats. Or, le monde obscur de la religion, avec ses traditions rétrogrades et sa prohibition du désir, apparaît tout aussi problématique que ce triangle incestueux, pourtant incarnation suprême de la transgression ; dans une des premières grandes études du roman, Denis Bouchard affirme que, malgré l'horreur qui s'y produit, la cabane constitue un lieu « plus salubre et moins lugubre » que le couvent (Bouchard 1977, 171). Le couvent constituerait un « univers de pestiférés, tenus à part, littéralement murés » (Bouchard 1976, 384), formule on ne peut plus claire pour décrire son caractère mortifère. La figure de la sorcière, quant à elle, était déjà évoquée dans « Le Torrent », *Les Chambres de bois* et *Kamouraska*². Mais Julie, meurtrière en série, atteint un sommet de révolte et de violence jamais égalé dans l'œuvre romanesque hébertienne : elle se rend coupable de cinq meurtres, mène un personnage au suicide³ et détruit tout autour d'elle, ce qui fait dire à André Brochu

² Au sujet de la figure de la sorcière présente dès les premiers textes narratifs d'Anne Hébert et trouvant sa pleine expression dans *Les Enfants du Sabbat*, voir notamment Paterson 1985, Green 1985, Saint-Martin 1997 et Brochu.

³ Aux cinq personnages tués par Julie et déjà recensés par Lori Saint-Martin dans son article « Femmes et hommes, victimes ou bourreaux ? Violence, sexe et genre dans l'œuvre d'Anne Hébert » (son frère Joseph, la femme de celui-ci, Peggy, leur enfant, Marilda Sansfaçon et mère Antoine de Padoue),

que « la malfaisance est recherchée, pratiquée pour elle-même » (Brochu, 144). Violence gratuite et absence de châtement : Julie n'expie jamais ses crimes ni ne fait face à la justice (au contraire, elle anéantit toutes les figures d'autorité qui souhaitent la dominer). Contrairement à Élisabeth, dans *Kamouraska*, dont la morne existence d'épouse modèle était comparable à une peine de prison la punissant du meurtre d'Antoine, ou à Claudine, dans « Le Torrent », tuée par le cheval Perceval (lui-même libéré par François pour qu'il attaque sa mère), Julie donne libre cours à sa terrible colère sans être inquiétée des conséquences de ses gestes. Souveraine, toute-puissante, elle est impossible à arrêter dans sa quête de vengeance.

Les Enfants du Sabbat, roman très souvent commenté, a retenu l'attention des analystes autour de problématiques circonscrites : la libération à la fois nationale, cléricale et féministe, le rapport à des intertextes mythiques et bibliques, l'appartenance au genre fantastique ou encore les multiples oppositions (cabane / couvent, passé / présent, intérieur / extérieur, réalisme / fantastique, aliénation / révolte, etc.) qui structurent le récit. Pour Denis Bouchard, par exemple, « la cabane est diaboliquement joyeuse et interdite alors que le couvent est sérieusement diabolique et plein d'interdictions » (1977, 168). De la même manière, Janet Paterson souligne que l'imbrication des contraires donne lieu à des renversement de sens... souvent eux-mêmes renversés : « Il n'est pas étonnant que dans le roman d'Anne Hébert le premier système d'inversion, celui où la sorcellerie parodie le sacré, soit lui-même inversé. Il en résulte qu'on se demande qui parodie qui et à quel système revient un droit d'antécédence » (Paterson 1986, 63). Une question – qui rappelle du reste la poétique de l'entre-deux chez Josée Yvon – divise la critique depuis la parution du roman : dans quelle mesure Julie s'émancipe-t-elle de son aventure au couvent ? Pour certains, la cabane, pas plus que le couvent, ne permet la libération de la jeune femme : Neil Bishop entrevoit par exemple la fin équivoque du roman comme un possible suicide, « une évasion dans la mort » (Bishop 1980, 42) ; Anne Élane Cliche affirme que la quête meurtrière de Julie n'est « en fait que le masque grimaçant d'un assujettissement au pouvoir qu'elle prétend renverser » (Cliche, 73). À l'inverse, la figure de la sorcière rassemble plusieurs lectrices féministes, qui valorisent sa

j'ajoute l'abbé Migneault, qui se donne la mort après avoir été profondément humilié par la jeune femme. Voir Saint-Martin 2008, 116.

portée textuelle et sociale, et voient en elle le lieu d'une révolte triomphante : être sorcière « is choosing not to die a victim's death but to live the life of a powerful woman » (Green 1985, 142). En pratiquant la sorcellerie, Julie refuse de se soumettre à l'ordre mortifère du couvent, « assum[e] son corps et sa liberté par le truchement du rite diabolique » (Saint-Martin 1997, 184), s'attaque à l'ordre symbolique qui « repose sur la mutilation de l'image de la femme » (Ancrenat, 78), détient un « savoir générateur de pouvoir transformationnel » (Hajdukowski-Ahmed, 266), voire venge les religieuses de l'histoire du Québec (Poulin 1980, 303).

L'expression de la colère revient fréquemment dans les commentaires, mais n'a jamais fait l'objet d'une analyse de fond. Pour Gabrielle Poulin, la colère constitue la seule arme et « le seul refuge » de sœur Julie contre le couvent qui « tente de l'engloutir » (Poulin 1980, 303). Plus récemment, Mélanie Beauchemin a affirmé que la rage de Julie naît des hallucinations et visions qui la tenaillent au fil des pages et lui permettent de s'émanciper. Bénédicte Mauguière propose quant à elle une lecture inspirée de Sandra Gilbert et Susan Gubar dans *The Madwoman in the Attic* : la création d'une figure de sorcière, « double noir », permet à Anne Hébert d'écrire sa propre colère « réprimée jusqu'aux limites de l'insoutenable » (Mauguière, 172). Dans une analyse d'inspiration greimassienne abordant plusieurs romans hébertiens (mais ne traitant pas, curieusement, des *Enfants du Sabbat*), Daniel Marcheix met en parallèle deux types de colère : la première, « errante » (pensons à celle qui animait François dans « Le Torrent »), échoue à trouver une cible claire et aboutit inévitablement à une violence inopérante et destructrice ; la seconde, « résolutoire » (Marcheix s'intéresse plus particulièrement à Marie Éventurel dans *Le Premier Jardin* et à Catherine dans *Les Chambres de bois*), est émancipatrice « dans la mesure où elle n'aveugle pas le sujet, ne consume pas sa propre énergie » (Marcheix, 101) et où elle lui permet de s'affirmer. Quel potentiel pour la colère dans *Les Enfants du Sabbat* ? Est-elle errante ou résolutoire ? Qu'ils soient le fruit d'hallucinations ou qu'ils aient véritablement lieu, les insatiables fantasmes de vengeance qu'énonce Julie permettent-ils l'affirmation de soi ? Si, comme le propose Lori Saint-Martin, le « vouloir-tuer » de la jeune femme témoigne en fait d'un « vouloir-vivre » (Saint-Martin 2008, 122), comment penser l'immense violence qu'elle déploie autour d'elle ?

Même violence spectaculaire et totale, même transformation des personnages et du texte, même critique du lieu clos, même captation du corps féminin morcelé : la vengeance dans *Les Enfants du Sabbat* se déploie d'une manière similaire à celle des *Laidies Otages*. Comme les internées de Josée Yvon, sœur Julie de la Trinité transforme la mise en scène attendue d'elle en une vague de violence épouvantable et en une représentation terrifiante. Son besoin irréprensible de détruire et de tuer la rend coupable de toutes les atrocités. Novice, elle rappelle Kâlisse et sa prétendue innocence camouflant en réalité sa cruauté. La colère métamorphose le couvent en scène de théâtre, et Julie, en metteuse en scène de sa tragédie. Le texte, quant à lui, est *contaminé* par le corps excessif et hystérique de la sorcière : comme les personnages du roman, il est attaqué par sa colère, voire devient l'une de ses cibles. Mon analyse se déploiera de la manière suivante : il s'agira dans un premier temps de comprendre les sources et les cibles de la colère de Julie. En portant une attention particulière au motif du sang, je montrerai qu'elle naît du trauma de l'inceste et du rejet par le frère, et qu'elle est dirigée vers deux cibles symboliques : la pureté et l'avenir. Dans un deuxième temps, je verrai comment le corps hystérique, parodiant l'*Iconographie photographique de la Salpêtrière*, envahit le texte jusqu'à le découper et le mettre en pièces.

4.1 « FAIRE SEMBLANT DE DEVENIR UN ANGE » : LA BLESSURE ORIGINELLE

La critique hébertienne a souvent affirmé que le mariage de Joseph avec Peggy et la venue d'un enfant étaient à l'origine de la révolte de Julie à l'intérieur du couvent. Pour André Brochu, par exemple, c'est en apprenant le mariage et la grossesse de Peggy que Julie « renoue avec ses origines, retrouve sa vocation de sorcière, rue dans les brancards de la soumission⁴ » (Brochu, 152). Pourtant, les missives de Joseph annonçant ces deux événements parviennent à Julie dans la deuxième moitié du récit ; la jeune femme a déjà commencé à persécuter sœur Gemma, ri à la chapelle durant un sermon, humilié l'abbé Migneault jusqu'à le pousser au suicide, traumatisé le docteur Painchaud en lui apparaissant

⁴ D'un même souffle, Judith English et Jacqueline Viswanathan écrivent que la trahison de son frère permet à Julie de « s'abandonner à ses impulsions profondes et de faire honneur aux pouvoirs magiques hérités de sa mère qu'elle avait reniés à son entrée au couvent » (English et Viswanathan, 118).

la nuit et incité mère Marie-Clotilde, effrayée, à chercher du secours auprès de l'archevêché. Lorsque survient la nouvelle de cette union au parfum de trahison (Joseph avait promis qu'il « n'y aura[it] personne d'autre dans son cœur » [ES, 210] durant la guerre), Julie a déjà propulsé le couvent vers sa chute. Le désir de s'effacer derrière Dieu en guise de sacrifice (ES, 94) trouve immédiatement son envers dans une série de manigances (remarques grossières et insolentes, refus de se conformer aux règles du couvent, etc.) pour être le centre de l'attention de la congrégation religieuse⁵. Il y a indubitablement en Julie un besoin plus ancien, plus profond – *originel* – de tout détruire.

Comme dans *Les Laides Otages*, l'expression de la colère est liée à la contrainte, ou plutôt à la confusion du désir. Là où les internées étaient enfermées dans la « wing » pour avoir vécu une sexualité hors des normes, Julie s'emmure au couvent, brisée par les viols et par le rejet. D'un côté, les brutalités du père (il menace de la tuer, la mord et la pénètre au point de la faire « hurler de douleur » [ES, 117]) ; de l'autre, le désir interdit pour le frère qui périt lentement, faute d'être partagé (« Il dit qu'il veut bien tout. Mais pas ça. Jamais » [ES, 206]). Si le couvent « ampute la sexualité » des religieuses et condamne « l'univers des sens » (Bishop, 38), la cabane a entravé le désir de Julie pour toujours. Quand il s'agit de la relation incestueuse avec Adélar, la narration multiplie les indices d'une blessure physique et psychique sans fin, et d'un envahissement brouillant les frontières identitaires : « Cette fois il a creusé en moi un trou si profond que toutes les bêtes de la forêt vont pouvoir s'y engouffrer, comme dans un terrier » (ES, 134). Reviennent également de manière obsédante le motif du sang et l'image du ventre crevé (miroirs de la dévastation à venir au couvent) : les pénétrations sont si brutales que Julie saigne abondamment, ce qui oblige Philomène à panser ses blessures et à « bourrer son ventre de coton » (ES, 134). La critique hébertienne a minimisé la gravité des gestes d'Adélar en raison du caractère symbolique de l'initiation au sabbat : pour plusieurs observateurs⁶, le couvent est si aliénant que la jouissance transgressive des messes noires apparaît comme la seule façon de désobéir aux limites et interdits imposés

⁵ Lorsqu'il la viole pour la première fois, Adélar fait jurer à Julie « de ne jamais aller à l'église du village se confesser, de ne jamais dire de prière ni de se servir d'eau bénite » (ES, 117). Il faut peut-être voir dans la décision de Julie d'entrer au couvent un acte de désobéissance et un moyen de se défaire de l'autorité paternelle.

⁶ Voir notamment Émond, Bouchard et Brochu. Curieusement, même la critique féministe a peu étudié le traumatisme engendré par les viols successifs.

par la religion. Mieux vaudrait du désir interdit que pas de désir du tout... Cependant, comme le souligne avec justesse Élise Salaün, la relation incestueuse « opère sur le strict plan du réel » (Salaün 2008, 79) ; la relation père-fille détruit Julie, cause chez elle une dépossession primordiale. Et annonce déjà la possession du couvent : *là où j'ai été dépossédée, je posséderai*.

Une affirmation de Julie au moment d'une agression attire tout particulièrement l'attention : « L'homme roux se couche sur moi. Il prétend qu'il est le diable. Moi, je crois que c'est mon père » (ES, 134). Le contraste entre les mots d'Adélarde et la perception de Julie oblige à « déritualiser » l'initiation et le sabbat, et à les considérer comme des événements traumatiques : « prétendre » qu'on est quelqu'un, c'est déjà vouloir atténuer, à tort, les conséquences du geste qu'on pose. Contrairement à Joseph, qui « reste conscient et libre de ses actions lors de la tentative d'inceste⁷ » (Salaün 2008, 81), Julie ne parvient pas à échapper à son père et porte sur son corps les marques indélébiles de l'abus (« ventre crevé » [ES, 135], « morsure à l'épaule » [ES, 117], etc.) Pas question d'éprouver du désir librement : dès l'enfance, elle est emprisonnée dans une sexualité interdite et violente.

Cet emprisonnement se poursuit au début de l'âge adulte, alors que Joseph refuse de coucher avec elle tout en lui demandant de se sacrifier pour lui. Il ne la désire pas, la rejette, mais lui demande « de payer en conséquence » (ES, 210) sa survie au champ de bataille. Là encore, il y a confusion des rôles et des identités. Joseph demande, exige, *reçoit* le sacrifice de Julie qui entre au couvent, mais ne paie pas son amour de retour. Pire, il la trahit en épousant Peggy. Déjà envahie par les violences d'Adélarde, Julie lui donne toute la place dans sa vie : sacrifice commun aux sœurs que la littérature oublie derrière leurs frères et qui crée souvent dans les textes une violence mortelle (Saint-Martin 2014b), mais qui a l'allure d'une injustice. En étant obligée de dire *oui*, puis en essayant un *non* catégorique, la jeune femme est doublement vidée de ses aspirations pour combler celles du père et du frère. Le désir n'est ressenti que comme manque ou contrainte dévastatrice : « Je serai la femme intégrale, la

⁷ Comme l'affirme Salaün, Joseph bénéficie sans doute de l'assujettissement de Philomène à Adélarde (rôle passif durant la communion satanique, punition pour s'être prostituée, etc.) pour résister à l'inceste. Figure moins autoritaire, Philomène parvient moins facilement que son mari à imposer sa domination sur son fils.

victime totale [...] Me sacrifier pour dix, pour cent » (*ES*, 210). En somme, la source de la colère réside là, dans l'inceste qui souille Julie à tout jamais et ne trouve aucune réparation dans l'amour du frère. Pour le dire avec Anne Élane Cliche dans sa lecture psychanalytique du roman, « [l]e désir en impasse est l'occasion d'un ressentiment tout aussi indépassable » (Cliche, 68). Le mariage de Joseph accélère la destruction du couvent, exacerbe sa gravité, mais ne l'explique pas entièrement. Bien avant, l'inimaginable s'est produit. La réponse sera terrible.

Il faut observer plus attentivement le sentiment d'offense et d'injustice qui émerge de la narration du premier viol. C'est précisément au moment où ses visions lui font revivre cet événement traumatique que Julie énonce un premier fantasme de vengeance :

Comme la petite fille saignait beaucoup, le diable, en la quittant, lui dit que c'était le sang du petit cochon égorgé qui lui coulait entre les cuisses et non son propre sang. C'est à ce moment que sœur Julie de la Trinité (ayant assisté à tout le sabbat), releva son voile et se fit reconnaître du diable.

– Tu me reconnais, vieux maudit ? C'est moi, Julie, ta fille.

Elle lui demanda deux faveurs, au nom de la petite fille violée. 1. Que sœur Gemma, confite dans sa joie mielleuse, soit confondue et ruisselle de larmes une bonne fois pour toutes. 2. Que le père aumônier découvre, d'une façon irrémédiable, sa parfaite nullité, devant toute la communauté (*ES*, 117).

« C'est à ce moment que » : point tournant, voire élément déclencheur du récit, ce marqueur temporel rend possible une première véritable interaction entre sœur Julie et l'univers de la cabane ; la jeune femme dévoile sa véritable identité et exige réparation pour les torts subis (« au nom de la petite fille violée »). Jusque-là, la narration avait entrelacé les deux décors, le couvent avec son « ballet solennel de la messe » (*ES*, 105), la cabane avec son sabbat grotesque ; quelques indices textuels avaient permis d'associer la petite fille à sœur Julie (notons, quelques pages plus tôt, la citation suivante : « Sœur Julie n'a jamais éprouvé moins de distance entre elle et la petite fille » [*ES*, 111]) et de révéler son amour pour Joseph ; le corps symptomatique de la religieuse (douleurs à la tête et à la nuque, sensations de brûlure, difficultés motrices, etc.) avait fait planer une vague sensation d'effroi à l'intérieur du couvent. Mais cette scène, avec l'adresse au diable, confirme avec éclat que le trauma de l'inceste soude les deux univers. D'abord spectatrice qui « examine » (*ES*, 88) minutieusement la cabane de son enfance et en fait « l'inventaire méthodique » (*ES*, 86), Julie

prend subitement les commandes du récit : elle se métamorphose en actrice menaçante, voire en metteuse en scène de son histoire. Entre *Les Enfants du Sabbat* et *Les Laidies Otages*, un autre parallèle mérite d'être dressé : tant pour Julie que pour Kâlisse, l'ouverture à une sexualité traumatique coïncide dans la narration avec l'ouverture à la violence. Tandis que le meurtre de Têtra offrait à Kâlisse de prendre les commandes sans se cacher derrière les autres internées, rejouer le viol permet à Julie de manifester sa puissance et d'amorcer sa monstrueuse vengeance.

Le voile qu'elle relève constitue un indice de souveraineté et d'affirmation de soi : se faire reconnaître de son père équivaut à *lever le voile* sur l'étendue de sa propre colère et à dénoncer la vérité enfouie des agressions. La confrontation réveille l'univers du théâtre et de la tragédie : deux personnages ignorant leurs identités respectives se font face dans une rencontre aux conséquences funestes – on pense au moment effroyable où Jocaste et Œdipe apprennent qu'ils sont mère et fils. Le geste de dévoilement trouble tout le récit : il précipite l'accumulation des destructions et des morts. Le viol bascule à ce moment vers le reste du monde : Julie se rend capable de tous les meurtres, de toutes les tortures, de tous les sacrifices.

Anne Dufourmantelle décrit le sacrifice comme le négatif photographique d'un traumatisme : « Il est la réparation d'un traumatisme qui n'a jamais pu être nommé et qui est resté dans l'inavouable » (Dufourmantelle, 59). Le sacrifice rejoue une histoire enfouie ou secrète qui n'a jamais pu cicatriser, et espère sa résolution : la kamikaze palestinienne qui se fait exploser dans un marché public rappelle « le souvenir inconsolé d'une guerre » (Dufourmantelle, 36), la mère infanticide dévoile la mort lointaine d'un enfant dans sa lignée, la jeune fille qui se suicide révèle le viol qu'elle a subi. Réaction à un deuil insurmontable, à une malédiction familiale ou à un trauma collectif, le sacrifice n'est jamais un geste de « renoncement » (Dufourmantelle, 41), mais bien l'explosion d'une puissante révolte. Telle une image réversible, la femme sacrificielle a deux visages : celui de bourreau et celui de victime. Elle (se) sacrifie *parce qu'elle a été sacrifiée*. C'est dire la colère à l'origine de son geste.

Vient avec tout sacrifice un désir de puissance et de vengeance : rejouer une blessure ancienne, c'est exiger réparation et faire cesser le « recyclage du même destin »

(Dufourmantelle, 231). Agressée à certains moments devant public (« Les quelques fidèles, admis dans la cabane, se tiennent en dehors du cercle de craie, immobiles, concentrés sur l'ivresse qui monte en eux, attendant la cérémonie promise [...] Consentante et livrée, je serai le cœur de leur extase » [ES, 136]), Julie construit en guise de réponse une complexe mise en scène où la colère se déchaîne de la manière la plus visible, la plus exubérante possible : elle perd la mesure et dépasse les bornes. Elle sacrifie en renversant directement la scène sur laquelle elle a été sacrifiée, comme un décor de théâtre se retourne sur lui-même.

De fait, dès la fin de la vision, les deux faveurs demandées au diable se réalisent : sœur Gemma est renvoyée de la sacristie pour avoir mal compté le nombre d'hosties, et l'abbé Migneault est « déchu » par le rire de Julie dans la chapelle « devant toute la communauté ». Même représentation morbide, même dévastation des personnages : Julie humilie les religieux comme elle l'a elle-même été. Si elle jette des sorts à distance, les personnages qu'elle attaque se donnent malgré eux en spectacle, de la même manière qu'elle-même a été livrée aux villageois de la montagne de B... Souffrant de cauchemars et d'insomnies, l'aumônier est « rongé par des insectes, broyé par des machines de fer et d'acier, déchiqueté, émietté, traité de taré » (ES, 125). La violence de ces cauchemars prend des airs de meurtre symbolique et rappelle la torture de l'infirmier dans *Les Laidies Otages* : à l'instar de l'abbé « broyé » et « déchiqueté », l'infirmier subissait des électrochocs, était battu, mutilé par les internées ; la narration insistait sur les giclées de sang et sur la peau coupée, sur la destruction graduelle du corps. La violence qui surgit dans le texte est subitement projetée vers les autres personnages. L'étrange malice de Julie, qui se manifestait jusque-là par des douleurs physiques et des incidents sans gravité (la prédiction de la mort de Mme Talbot, la bénédiction de Julie avec de l'eau de Javel, l'évanouissement de la flamme d'une lampe dans le sanctuaire), se transforme à partir de la narration du viol en volonté explicite d'anéantir le couvent. L'écriture fragmentaire et éclatée propre à l'ensemble de l'œuvre hébertienne (courtes scènes, phrases tronquées, polyphonie, etc.) trouve sa finalité à ce moment précis de l'intrigue : c'est tout le roman qui se dérègle sous le poids de la colère de Julie.

4.2 PRENDRE UN MALIN PLAISIR

Comme dans *Les Laidés Otages*, le lieu clos se dégrade progressivement, à mesure que la sorcière impose sa loi à la communauté religieuse. Apparition d'objets inusités dans sa chambre et dans les corridors du couvent (une idole de bois carbonisée, un paquet de cigarettes Player's tombé des poches du Dr Painchaud, une hachette et des couteaux), putréfaction de la nourriture (« Les légumes pourrissent dans les sacs de jute. Les fruits deviennent blets dès qu'on les touche. Le lait tourne. Le beurre rancit » [ES, 194]), orage électrique en plein mois de janvier (« Un peu partout, au réfectoire, à la roberie, dans les salles d'étude et de réunion, à la cuisine, à la buanderie, à la sacristie, à la chapelle même, des objets sont jetés à terre, cassés et brisés » [ES, 213]) sont autant d'indices du désordre grandissant à l'intérieur du couvent. Et à l'instar des internées formant une meute déchaînée, Julie est régulièrement comparée à un animal sanguinaire. Le « trou » qu'Adélard creuse en elle lorsqu'il la viole, « si profond que toutes les bêtes de la forêt vont pouvoir s'y engouffrer, comme dans un terrier » (ES, 134), trouve son écho dans plusieurs séquences subséquentes du récit. Toutes ces bêtes cachées jaillissent de manière fulgurante en faisant d'elle une « créature » enragée, une lycanthrope assoiffée de sang et de viande crue (Émond, 148) : elle rit d'un « rire fauve et sonore dans l'air glacé » (ES, 202) et danse le fox-trot en clamant « qu'elle est une renarde rousse » (ES, 215) ; ses yeux jaunes (ES, 219) rappellent ceux d'un oiseau prédateur et sa pupille, celle d'un loup (ES, 156). Sous l'effet de la colère de Julie, le couvent est, comme la « wing », transformé en lieu sens dessus dessous : il déborde à force d'être attaqué de toutes parts.

Mais pourquoi le couvent ? Bien qu'aliénant, conformiste et mortifère, le couvent n'est pas directement lié à la tragédie de Julie. Contrairement à la « wing » et à son pouvoir annihilant, il ne la menace jamais de mort. Les contraintes du lieu (s'abîmer dans une routine maniaque, vivre dans le silence, la chasteté, l'abnégation et les croyances dépassées, etc.), ne doivent pas faire oublier que Julie est entrée plus ou moins volontairement entre ses murs. Pour le dire avec Daniel Marcheix, la vengeance accomplie est donc « errante », « incertaine quant à sa cible » (Marcheix, 94) : on pourrait croire qu'avant de s'attaquer aux personnages eux-mêmes, la jeune femme prend pour cibles des fantasmes, des idées abstraites. Sa colère est viscérale, démesurée, si vaste que ses cibles sont floues. À l'instar de Flore Forget, qui luttait

contre « la vie désespérée » ou tentait « d'éradiquer le facile », Julie se livre à une vengeance totale et, partant, difficilement situable : elle utilise les personnages secondaires comme métaphores de ses obsessions.

Comme le souligne Cari Carpenter, le sang constitue « a visual form of female indignation » (Carpenter, 75). Chez Anne Hébert, il fait spectacle : il est le symbole-miroir autour duquel le récit prend forme. Entre les cuisses de Julie, il a causé une telle souffrance qu'elle doit être absolument déplacée : « Sa gloire rejaillit sur moi au centre de mon ventre crevé » (*ES*, 135), affirme-t-elle après avoir été violée par Adélard. Tout se passe comme si elle souhaitait à son tour faire gicler – rejaillir – le sang et projeter sa blessure à la face du monde. L'opposition entre pureté et souillure, déjà maintes fois relevée par la critique hébertienne, est essentielle à la compréhension de la colère du personnage : au nom d'une pureté perdue, Julie tente d'effacer, de *défaire* son viol en salissant ceux et celles qui l'entourent. Elle s'obstine à tout souiller pour mieux démolir, et attaque à la fois la *pureté* et la *fécondité*. Saignée à blanc, elle fait rougir ce qui est chaste et pur : *ce que j'ai subi, je le ferai subir aux autres*. Mais, insatiable, elle va plus loin. Elle s'en prend aussi à la mise au monde et anéantit les femmes qui enfantent – autrement dit au sang impur : *je détruirai tout, même l'avenir*. En somme, la colère s'impose comme une vague ramassant tout sur son passage : le sang coule à flots et, dans une parodie des rites chrétiens et du Christ sur la croix, dévoile les péchés du monde au lieu de les racheter (English et Viswanathan, 111). Convoquons de nouveau Deirdre Lashgari : pour Julie, il s'agit de combattre le feu par le feu... ou plutôt le sang par le sang.

4.2.1 Attaquer la pureté

Joseph et Gemma sont les personnages les plus violemment atteints par la colère de la jeune femme. La mort de Joseph ne surprend guère à première vue. En plus de se marier et d'échouer à respecter sa parole (faire de Julie la seule femme dans sa vie), Joseph est libre du poids qui hante sa sœur : il est habité d'une innocence qui tranche avec le sang versé par Julie lors de son initiation. D'emblée, son désir absolu de faire le bien autour de lui l'éloigne des autres membres de sa famille et l'élève au-dessus de sa sœur : « Joseph revient toujours à la bonté. Il a des larmes dans les yeux en parlant de la bonté. Il dit qu'il est né dans un monde mauvais » (*ES*, 208). Vertueux et immaculé, ayant un intérêt persistant pour la religion, pour

« la liturgie, les vases sacrés, les ornements sacerdotaux, l'eau bénite [...] » (*ES*, 208), il est comparé au Christ à plusieurs reprises. Son refus de la relation incestueuse rend sa sexualité innommable, non narrable :

La mère se dégage doucement et retourne le corps de son fils. Elle se couche sur lui, se livre aux caresses les plus tendres qu'elle ait jamais prodiguées. L'enfant pleure. Il dit qu'il a froid et qu'il a peur. Quelqu'un dans l'assemblée crie que la sorcière a perdu son pouvoir et que son fils est un... (*ES*, 163).

Le choix de ponctuation en fin de citation laisse en effet un vide textuel. On pourrait deviner à travers l'utilisation des trois points une accusation voilée d'homosexualité – un crime dans le Québec rural des années 1930 –, ce qui justifierait l'effet de censure. Or, dans l'univers subversif de la cabane, c'est plutôt le refus de l'initiation qui constitue une transgression de la loi (*ES*, 170). En échappant à la relation charnelle avec Philomène, Joseph est frappé d'une interdiction de cité... ou plutôt d'une interdiction de désir. Il se trouverait coupé de la matérialité des corps, voire de son propre corps. Le contraste avec les blessures physiques de Julie est saisissant : alors qu'elle insiste sur le sang entre les cuisses et sur les répercussions corporelles du viol de Julie, la narration en dit peu sur l'échec de la relation entre Philomène et Joseph ; au ratage de l'inceste se superpose une ellipse. Par extension, c'est toute relation charnelle ultérieure qui semble impossible : « Joseph jure qu'il n'y aura jamais personne d'autre dans son cœur » (*ES*, 210).

D'autres écrans discursifs rendent la sexualité de Joseph inaccessible et inatteignable. Lorsque Julie décrit son frère nu et énonce un fantasme de pénétration qui agirait comme réparation des abus subis par Adélard (« Le sexe, plus tendre et doux qu'aucune autre douceur et tendresse, va se nicher dans mon ventre comme une hostie fondante dans mon palais » [*ES*, 206]), Joseph répond laconiquement : « Il dit qu'il veut bien tout. Mais pas ça. Jamais. Je ris. Je lui dis qu'il peut bien tout, mais pas ça » (*ES*, 206, je souligne). Le discours désirant, libre et assumé de la sœur trouve son envers dans la difficulté qu'éprouve le frère à verbaliser son refus de la relation. Si l'intention est évidente (« Mais pas ça »), le choix lexical est quant à lui pudique et vague. Comme avec Philomène, la relation incestueuse avortée laisse planer l'absence complète de sexualité : de la même manière que Joseph refuse de se donner à Julie, le texte refuse de dévoiler la moindre parcelle de désir.

Lorsqu'elle invective la relation conjugale de Joseph et Peggy, Julie s'en prend d'abord à la jeune mariée : « Piggy-Wiggy, ma petite salope, va te faire fourrer dans ta soue par qui tu voudras, mais ne compte pas sur mon frère pour... » (ES, 158). Les jeux de mots dans le surnom Piggy-Wiggy (la déformation de Peggy en Piggy – petit cochon – et la proximité entre « Piggy-Wiggy » et « wiggy-wiggy » – fourrer) évoque doublement une sexualité impure et animale. Alors que Peggy est déshumanisée et réduite aux « cochonneries » conjugales qu'elle est susceptible d'accomplir, Joseph, lui, est encore décrit – espéré ? – dans une sorte d'asexualité : les trois points en fin de citation court-circuitent la nomination injurieuse. Joseph est privé de désir par la narration ; sa sexualité disparaît sous le discours véhément que sa sœur adresse à son épouse.

Plus encore, cette apparente asexualité exacerbe les blessures corporelles et intimes de Julie de manière à aviver sa colère. Joseph n'est pas sans rappeler l'abbé Flageole, qui mange et « dort fort peu, [et] se plaît dans un état d'épuisement physique et nerveux propice aux prodiges de la sainteté ou de l'enfer » (ES, 164) ; le grand exorciste, qui n'a d'autre désir qu'un fétichisme pour les vêtements religieux, et plus particulièrement pour les « merveilleux tissus italiens » (ES, 225) ; le docteur Painchaud, qui ne semble avoir aucun désir sexuel autre celui qu'il ressent pour Julie (même une visite dans une maison close ne parvient pas à réveiller sa « nature endormie » [ES, 191]). Marié, futur père, Joseph apparaît pourtant chaste et le texte fait l'impasse sur ses désirs. Il faut donc le tuer, lui faire « éclater le cœur dans la poitrine » sur le champ de bataille, le faire « mourir non pas en paix mais dans l'horreur » (ES, 229). Il faut l'anéantir parce qu'il a trahi sa promesse, parce qu'il a été incapable de venir en aide à Julie et parce qu'il incarne une idée révoltante pour celle-ci : celle d'une sexualité intacte, jamais entravée, jamais envahie. Le « cœur éclaté » agit comme réponse directe au « ventre crevé » de Julie : *tu seras blessé comme je l'ai été*. Écho parodique de la Bible, sa mort renverse la formule « Ne fais pas aux autres ce que tu ne veux pas qu'ils te fassent » : Julie lui fait, justement, le mal qu'on lui a fait.

Le sort que la sorcière réserve à sœur Gemma est similaire. Comme Joseph, sœur Gemma peut être considérée comme le double éthéré de Julie. Bien sûr, l'anéantissement de Joseph est plus facilement justifiable, situable : le frère a joué un rôle dans la tragédie de sa sœur. Gemma, au contraire, apparaît comme une victime parfaitement innocente. Pour mieux

comprendre les motivations qui poussent Julie à lui infliger des sévices avec un malin plaisir – c’est bien le cas de le dire –, il convient d’abord de jeter un coup d’œil à la relation qu’entretient la sorcière avec les autres religieuses du couvent.

Au fil des pages, sœur Julie soigne les maladies des sœurs et exauce leurs vœux les plus secrets, même si c’est souvent pour leur donner la mort. Ainsi, sœur Amélie de l’Agonie, « presque centenaire », « tannée de vivre » et incapable de se pendre (*ES*, 133) s’écroule instantanément, sans souffrance ; sœur Marie du Bon-Secours, réclamant en secret de mourir avec sœur Angèle de Merici afin de lui être liée pour l’éternité (« Étendez-nous, toutes les deux, ensemble, sur la même croix » [*ES*, 184]), est soudainement affligée d’une « tuberculose galopante » et mortelle. Même la sœur économe, qui cause la faillite du couvent après avoir été ensorcelée par sœur Julie, ne manifeste jamais de désarroi ou de culpabilité. Au contraire, sa transformation lui procure une joie intense et réveille un fantasme de virilité lui aussi caché : elle fume des cigarettes « avec délices », réalise des transactions financières désastreuses avec « une dextérité et une assurance encore jamais atteintes » et répète avec satisfaction « qu’elle est un homme d’affaires » (*ES*, 197). S’ils plongent la congrégation dans la précarité, ces gestes catastrophiques ont néanmoins pour effet – même temporairement – de rendre la religieuse euphorique et de libérer une force de vie dont elle avait été jusque-là privée. On pourrait alors affirmer que sœur Julie incarne pour les siennes une bouée de sauvetage et qu’elle les oblige à dévoiler une part d’elles-mêmes réprimée par la rigueur du couvent. Quand elle fait apparaître Joseph dans sa chambre, l’embrasse et le caresse, Julie procure aux sœurs Ignace de Loyola et Jean Chrysostome leurs premiers émois sexuels : la vision, disent-elles, les rend aussi « heureuses qu’au jour de leur première communion » (*ES*, 212). Comme le souligne Mary Jean Green dans un article sur la sorcellerie dans les romans d’Anne Hébert, « the presence of Sister Julie forces [the nuns and priests] around her to reveal their deepest tendencies, tendencies generally hidden under a mask of submission and piety » (Green 1985, 141). S’il révèle la cruauté et le narcissisme des figures d’autorité du couvent (mère Marie-Clotilde, les abbés Migneault et Flageole, et le docteur Painchaud), le déchaînement de Julie libère les désirs, permet aux religieuses anonymes de découvrir la sexualité et d’engager un contact inédit avec leur corps et leurs aspirations. Pour le dire avec Élise Salaün, les religieuses gagnent en pouvoir au contact de la

sorcière tandis que les figures masculines et autoritaires perdent leur ascendant face à sa révolte (Salaün 2008, 72). Dans un monde hiérarchisé comme le couvent, cette recherche de démocratie étonne, épate.

Pourquoi alors un tel acharnement contre sœur Gemma ? Pourquoi exaucer les autres sœurs et lui causer, à elle, une telle détresse ? Pourquoi l'amener, comme les figures autoritaires, vers son anéantissement ? Pourquoi la torturer tout au long du récit ? Pourquoi, dès les premières pages, demander au diable de s'en prendre à elle « au nom de la petite fille violée » (*ES*, 117) ? Là encore, l'explication réside vraisemblablement dans le rapport exacerbé de Gemma à la pureté et à l'innocence. Dès les premières lignes du texte, au retour d'une première visite de Julie chez le médecin, le visage ivoire et lumineux de la religieuse sacristine (*ES*, 92) contraste avec la cape noire de la sorcière. Alors que Julie porte littéralement un poids sur ses épaules (la narration insiste sur la lourdeur et l'usure du vêtement), sœur Gemma rayonne, chaste et intouchable. Elle est présentée comme une figure sans âge et sans corps :

Une plume d'oiseau dans un corps diaphane. Telle était l'âme de sœur Gemma, du temps qu'elle était sacristine. Rien ne semblait peser sur elle. Aucune peine, misère ou faute, ni même le péché originel. Sœur Gemma jouissait de son innocence avec une impudeur enfantine. Elle se tenait près de l'autel et des vases sacrés, pareille à un ange joyeux. La vie était douce et blanche (*ES*, 118).

Apparemment détachée de la vie terrestre, sœur Gemma semble flotter au-dessus du couvent, sans défaut, si ce n'est sa prétention d'exister dans la vertu la plus complète. Pareille à une enfant qui n'aurait jamais grandi (elle manifeste candeur et joie angélique), elle incarne l'innocence absolue et la préservation totale de l'idéal virginal judéo-chrétien : comme Joseph, elle irradie d'une chasteté si parfaite qu'elle en devient insolente pour Julie. Joseph aimait « la liturgie, les vases sacrés, les ornements sacerdotaux » tandis que Gemma se prend de passion pour les vêtements qu'elle « soign[e], lav[e], emp[è]se [...] brod[e] et caress[e] doucement » (*ES*, 119). D'un côté, une jeune femme meurtrie par le sang des agressions sexuelles ; de l'autre, une femme sans âge auréolée d'une paix immaculée renvoyant l'image d'une pureté excessive. D'un côté, l'inavouable de l'inceste et l'emprisonnement dans une sexualité brutale et contrainte ; de l'autre, le désir exclusif pour un Dieu invisible et l'espoir, au moment de la mort, d'être « à jamais délivrée de tout contact profane » (*ES*, 119). D'un

côté, une survivante écorchée ; de l'autre, une femme épargnée. Là encore, il faut faire verser le sang.

Ensorcelée par Julie, sœur Gemma vit funestement sa réaffectation aux cuisines après avoir mal compté le nombre d'hosties de la messe : « la voici maintenant dans la cuisine, *agressée* par tout ce qui salit, graisse, gicle, coule, écorche, coupe et brûle » (*ES*, 119, je souligne). Le choix du terme « agressée » rappelle à lui seul le sabbat. Le corps de sœur Gemma est pris en otage par ses nouvelles tâches, et le contact avec la nourriture à apprêter et les instruments de cuisine – avec la matière, en somme – constitue un attentat intime qu'elle ressent jusque dans sa chair (« écorche, coupe et brûle »). On n'est pas bien loin de la souillure et des sévices infligés par Adélard ; lorsqu'elle est violée, Julie « se débat, griffe et mord, hurle » (*ES*, 172). L'énumération de verbes bouleversant l'intégrité corporelle crée un écho entre les deux scènes : alors que Gemma est pénétrée par la chair animale, Julie se débat contre son père, qui n'obtient son corps « que par la force » (*ES*, 172). Tant dans la cabane qu'au couvent, les deux femmes luttent contre l'assaut de leur corps. De nouveau, Julie joue les Christ parodiques : comme le cœur éclaté de Joseph au champ de bataille, l'agression de Gemma aux cuisines constitue une manière, pour la sorcière, de faire aux autres ce qu'on lui a fait.

En somme, pour attaquer la pureté perdue, pour tenter de retrouver ce qui a été volé, qui de mieux qu'une femme convaincue qu'un baiser « sur la bouche » peut provoquer une grossesse et la naissance d'un enfant (*ES*, 200) ? Sœur Gemma est d'abord et avant tout un symbole, une idée fantasmée. La persécution dont elle est victime (qui va, j'y reviendrai, jusqu'à la mort symbolique) révèle une colère sans fond et sans issue. Car pourchasser la pureté ne semble pas suffisant pour Julie ; comme dans toute bonne tragédie, tous les personnages doivent mourir. L'attaque de la pureté se double ainsi d'un besoin de purifier le monde entier. À l'inverse du Christ qui, dans l'imaginaire chrétien, verse son sang pour racheter les péchés du monde, Julie fait verser le sang des femmes (y compris le sien) pour anéantir toute possibilité de vie future : chaque geste de mise au monde est traversé d'une énergie mortifère.

4.2.2 Accoucher de la mort

Pour les critiques féministes, la sorcellerie dans *Les Enfants du Sabbat* est porteuse de vitalité, de jouissance et de rébellion contre les rôles dévolus aux femmes, tandis que la religion est mortifère (Saint-Martin 1997). Au contraire des religieuses qui tentent « d'étouffer en elle[s]-même[s] toute vie et toute passion » (English et Viswanathan, 117), les sorcières célèbrent avec jubilation les forces créatrices du féminin. Le passage identifiant les aïeules de Julie est devenu l'un des plus commentés du roman précisément parce qu'il glorifie la transmission de leur puissance archaïque :

Julie de la Trinité engendrée par Philomène Labrosse, dite la Goglue, d'une part [...] Félicité Normandin (dite la Joie) engendrée, d'une part, par Malvina Thiboutôt, engendrée, d'une part, par Hortense Pruneau, engendrée, d'une part, par Marie-Flavie Boucher, engendrée, d'une part, par Céleste Paradis (dite la Folle) [...] engendrée, d'une part, par Barbe Hallé, née vers 1645, à La Coudray, en Beauce, France » (*ES*, 166-167).

On pense tout de suite à la « divine Trinité » (*FC*, 168) de Flore Forget dans *Fleurs de crachat*, et au désir de la chirurgienne d'assurer un lien puissant et fort entre sa mère Violette et sa fille Rose⁸. Comme celle esquissée par Catherine Mavrikakis, la généalogie mise en place par Anne Hébert efface les pères du récit pour mieux donner la place à une lignée féminine au premier abord autonome, insoumise et immortelle. Lori Saint-Martin considère à ce titre Philomène comme la meilleure mère du corpus hébertien parce qu'elle transmet à Julie les « valeurs positives de la joie, du pouvoir et du *refus de la mort* » (1989, 203, je souligne). Mais que fait Julie de cet héritage ? La conclusion équivoque du roman suggère, davantage qu'une victoire totale de la sorcellerie, une rupture dans la filiation : Julie disparaît du couvent, son bébé étouffé dans la neige par l'abbé Flageole et mère Marie-Clotilde. Les « poupées russes s'emboîtant les unes dans les autres » (*ES*, 167) s'éteignent avec les derniers mots du roman – sont étouffées elles aussi –, alors que Julie se volatilise avant d'avoir donné naissance à une héritière *et* après avoir vu mourir son héritier. C'est alors tout le legs des aïeules qui est remis en question.

⁸ Ces « premières mères » (Saint-Martin 1999, 181) sorcières rappellent également les fondatrices de la Nouvelle-France dans *Le Premier Jardin*. Dans ce sixième roman, Anne Hébert convoque notamment Marie Rollet et les filles du Roy pour faire dialoguer l'histoire de la protagoniste, Flora Fontanges, avec l'histoire du Québec.

Les mots que la jeune femme prononce durant sa grossesse, « Mon enfant n'a pas de père. Il est à moi, à moi seule » (*ES*, 231), font écho au don de parthénogenèse de ses ancêtres, mais l'enfant-diable engendré est tué avant même d'être *nommé* : le contraste entre la généalogie des sorcières et l'anonymat du bébé est saisissant. Enceinte, Julie promet de l'appeler « ma chatte et ma chouette » si c'est une fille, « mon amour » si c'est un garçon (*ES*, 229) ; après l'accouchement, elle n'a aucun geste pour lui, ne lui attribue aucun prénom ou surnom, et ne bronche pas quand il lui est enlevé par le curé et la mère supérieure. On devine qu'il s'agit d'un garçon uniquement parce que l'abbé Flageole déclare qu'il est le *fils* du démon (*ES*, 240). Cette naissance-mort entraîne donc la chute du couvent, mais signe aussi la disparition de la filiation féminine. Alors qu'elle rejoint l'homme inconnu au long manteau noir, la jeune femme disparaît sans enfant à qui répéter les mots de Philomène : « Tu es ma fille et tu me continues ».

En fait, les deux sorcières sont liées par le ratage de l'inceste : la mort du bébé réactive l'affront de Joseph à Philomène et l'absence de sexualité entre mère et fils. Au moment de l'initiation de Joseph, une inscription apparaît au mur de la chambre de Philomène et Adélarde : « LE PLUS GRAND SORCIER ET MAGICIEN EST CELUI QUI NAÎT DE LA MÈRE ET DU FILS » (*ES*, 159). Tout comme le refus de Joseph mène à la mort de Philomène et à l'incendie de la cabane, la mort du bébé (lequel aurait dû être à son tour « le plus noir génie jamais promis au monde » (*ES*, 170) est immédiatement suivie de la disparition de Julie. Sans inceste mère-fils, les deux femmes sont reléguées aux marges du texte : parce qu'elle a « échoué avec le fils », Philomène « doit être sacrifiée » (*ES*, 177) ; Julie, quant à elle, quitte précipitamment le couvent avec de nouveaux vêtements et une nouvelle identité dont la lectrice ne saura rien. De l'absence d'inceste surgit le vide, la disparition.

Le refus de la mort dont parle Saint-Martin à propos du legs de Philomène à Julie fait donc fi, il me semble, de cette rupture filiale : Julie accouche, justement, de la mort. Bien sûr, c'est peut-être dans le ratage de l'inceste qu'une victoire est possible : il n'y aura plus de traumatisme, plus de « ventres crevés » – et, pour reprendre les mots d'Anne Dufourmantelle, le « recyclage du même destin » cessera. Mais la toute-puissance que Julie s'arroge en exécutant sa vengeance ne se transmet pas aux générations suivantes. Au contraire, la colère

consume tout sur son passage, y compris l'avenir. Pour assurer la souveraineté de la sorcière, pour assurer la dimension cathartique des sacrifices qu'elle commet, il faut que meure la moindre pulsion de vie. Ainsi, tous les personnages féminins faisant l'expérience de la maternité sont condamnés à disparaître : qu'elle soit souhaitée ou refusée, métaphorique ou réelle, la mise au monde est obligatoirement synonyme de destruction et de sang coulant à l'infini. Préfigurant l'incendie de la cabane, la mort de Malvina Beaumont annonce déjà l'impossibilité pour les femmes de survivre à leur rôle de procréatrices. Malvina refuse de poursuivre une énième grossesse (elle se fait avorter par Philomène), mais ne se remet pas de la mort de son fœtus : l'intervention tourne mal et elle meurt au bout de son sang « dans le foin séché » (*ES*, 175). L'enfant « privé » de naissance entraîne la mort de la mère.

En écho à ce drame, Julie forme avec Peggy et sœur Gemma une trinité où l'enfantement est synonyme d'anéantissement. Peggy meurt en couches avec son enfant après que Julie, sur une photographie de mariage, a criblé son ventre d'épingles (*ES*, 222). Comme l'enfant-diable de la sorcière, le bébé mort-né est rejeté dans les limbes, « sans nom ni baptême » (*ES*, 223) ; ni l'un ni l'autre n'a le droit d'exister. De nouveau, le contraste avec la généalogie des sorcières saute aux yeux : contrairement aux aïeules nommées et célébrées, les héritiers potentiels périssent sans avoir d'identité propre. De plus, comme Malvina (et, dans une certaine mesure, comme Julie), Peggy ne résiste pas à la mort de son nourrisson ; elle disparaît à son tour, engloutie par la colère de Julie. Si la scène d'accouchement fait l'objet d'une ellipse, le couteau maculé retrouvé dans la chambre de la sorcière constitue la preuve ultime que celle-ci est responsable du sang versé (*ES*, 222).

Le cas de Gemma diffère un peu, absence de sexualité oblige : l'accouchement ne peut être que métaphorique. Néanmoins, l'humiliation finale qu'elle subit obéit à un canevas narratif similaire : même rappel d'un enfant mort, même élimination du personnage « maternel ». Convaincue de pouvoir devenir martyre en endurant les sévices de Julie, prétendant porter le salut du couvent sur ses épaules, sœur Gemma se réveille un matin avec un énorme morceau de bœuf cru et sanglant entre les jambes :

Le lendemain matin, la sœur infirmière découvre sœur Gemma, stupide et égarée, comme au sortir d'une profonde ivresse. Elle est assise au bord de son lit, jambes

pendantes, cuisses ouvertes, dégoulinantes de sang. Elle mastique avec effort une bouchée de viande crue, la passant d'un côté à l'autre de sa bouche édentée (*ES*, 202).

Comme l'ont souligné Judith English et Jacqueline Viswanathan, la pièce de viande métaphorise soit un phallus géant, soit un nouveau-né : « Les cuisses ouvertes de la sœur trahissent honteusement son acceptation de l'un ou l'autre » (English et Viswanathan, 117). Tout, dans la position de sœur Gemma, évoque l'accouchement : l'ouverture des cuisses, l'abondance du sang, l'égarement qui pourrait aussi être de l'épuisement. La viande crue fait écho à la chair morte et anonyme des nouveau-nés de Peggy et Julie. Cette scène signe l'évincement de sœur Gemma du récit et sa mort symbolique : « Qu'elle se taise ! Qu'elle s'efface ! Qu'elle disparaisse de notre vue ! » (*ES*, 204). En somme, on est frappé, d'une scène à l'autre, par l'annihilation des personnages féminins dans le sang et la douleur. Les femmes qui « accouchent » ne mettent au monde que des enfants (ou de la chair) voués à mourir, et elles-mêmes sont brutalement écartées de la narration immédiatement après l'enfantement. Bien que triomphal, l'accouchement de Julie ressemble à s'y méprendre à l'humiliation de sœur Gemma : ses jambes ouvertes ruissellent de sang comme celles de sœur Gemma dégouлинаient, et elle lèche son bébé et mange le placenta comme sœur Gemma mastiquait le morceau de viande (*ES*, 238). Julie irradie de satisfaction après avoir accouché, confirme sa domination totale sur le couvent, mais disparaît sans qu'on sache ce qu'il adviendra d'elle. Comme dans *Les Laidies Otages*, la fin ouverte du récit empêche de prendre la pleine mesure de sa victoire : le récit s'achève sans que le personnage soit véritablement projeté dans le futur. Julie a tout détruit, mais à quelles fins ?

À la lumière de ces remarques, on peut se demander si la colère de Julie ne vise pas à anéantir non seulement ce qui l'entoure, mais aussi ce qui pourrait être à *venir*. La colère, excessive, empêcherait toute forme de vie de se déployer. Du sang pur de Joseph et Gemma à celui, impur, de l'accouchement (et donc du péché de la sexualité), Julie détruit tout et son contraire. Le paradoxe est immense, mais témoigne de sa colère infinie et démesurée. Pas d'avenir radieux, pas de terre lavée par le sang : au contraire d'une révolutionnaire qui tue dans l'espoir d'un jour nouveau et libérateur, Julie fait couler le sang... pour le faire couler. Alors que la violence s'enlise, l'émancipation de Julie paraît incertaine.

L'anéantissement de la filiation qui motive *Les Enfants du Sabbat* est aussi au cœur d'un roman publié presque simultanément : *New Medea* de Monique Bosco (1974). Recyclant le mythe de Médée, mère infanticide archétypale, Bosco emprisonne les personnages (ici campés dans un Manhattan contemporain) dans leur tragédie. Comme le souligne Hélène Marcotte, « le destin des personnages est prédéterminé, de sorte [qu'ils] apparaissent comme des pantins conscients, trop conscients, de devoir jouer un rôle écrit à l'avance » (Hélène Marcotte, 27). Jean et Jacques, les deux enfants sacrifiés, redoutent d'entrée de jeu le sort qui leur sera réservé. Enfants chétifs, ils vivent d'angoisse et d'insomnie ; craignant d'être assassinés dans leur sommeil, ils vont jusqu'à se relayer la nuit pour monter la garde : « Eux seuls savent que Médée est leur mère. Comme ils tremblent à mon approche » (Bosco, 14). Divisé en cinq actes et en scènes, le récit participe de cet emprisonnement. Il se fragmente au fil des pages : les longs paragraphes deviennent une suite de vers lapidaires et les scènes raccourcissent à l'extrême. Le texte est assailli par la tension du double meurtre à venir : le rythme s'emballe, devient haletant, et les personnages, conscients de ce qui les attend, n'essaient même pas de lutter contre la fatalité. Contrairement à Julie qui impose sa volonté aux autres personnages et au texte, Médée y est asservie : « Je suis la femme d'un seul homme. / Pour ma malédiction » (Bosco, 86). De nombreuses allusions à la folie du personnage peuvent être relevées au fil des pages : « femme folle », « à demi-folle assurément », « aimant avec folie, frénésie », « tellement perdue dans la folie de sa passion » (Bosco, 42, 75, 69, 81). Pourtant, c'est précisément l'objectif de Bosco de détacher Médée de l'irrationalité millénaire qui lui est associée. Le roman-tragédie tente plutôt par tous les moyens de faire du meurtre maternel un geste attendu, voire commun : « Je pleure sur toi, Médée, toi qui es une femme comme moi. Il serait trop facile de t'écarter du royaume, de feindre que tes crimes te mettent à part du lot commun » (Bosco, 22). Toute la colère est alors décortiquée et placée au cœur du dispositif narratif : le processus de vengeance est posé ici aussi comme moteur de l'action. Hébert et Bosco se distinguent de Nicole Brossard, qui, dans *L'Amèr* (1977), évoque le meurtre symbolique de la « mère patriarcale » (plutôt que celui de l'enfant) pour faire émerger une perspective maternelle désirante et subjective (Saint-Martin 1999, 85) ou encore d'An Antane Kapesch, qui inscrit *Je suis une maudite sauvagesse* (1976) sous le signe d'un legs de l'identité innue à ses enfants et petits-enfants afin de lutter contre le colonialisme.

4.3 REVENANCES DE L'HYSTÉRIQUE

Observons maintenant la manière dont la colère contamine le tissu textuel. Lori Saint-Martin affirme que dans plusieurs romans abordant l'inceste père-enfant, « le corps du texte devient l'autre scène sur laquelle se rejoue sans cesse le drame » (Saint-Martin 2010, 101). C'est précisément ce qui est à l'œuvre dans *Les Enfants du Sabbat* : les confusions identitaires découlant des désirs incestueux trouvent leur écho dans la confusion des genres littéraires. Comme dans *Les Laidies Otages*, le théâtre constitue un genre intercalaire : il s'infiltré dans l'intrigue et brouille les frontières du romanesque. Janet Paterson a déjà montré que *Les Enfants du Sabbat* opère selon une « représentation dramatique » (Paterson 1986, 151) : le nombre important d'allusions à la théâtralité et la récurrence de termes comme « cérémonie », « procession » ou « ballet » favorisent les jeux d'inversion entre la sorcellerie et le sacré. Ajoutons que quelques-uns des chapitres (comme de courtes scènes) sont coiffés d'une indication de temps et/ou de lieu rappelant des didascalies : « La petite chapelle blanche et dorée » (ES, 100) ; « Le lavoir » (ES, 128) ; « La nuit, comme une mer étale, sans fond ni lueur. Une cellule verrouillée » (ES, 132). À la manière d'un chœur, la présence de voix anonymes (celles des religieuses) découpe également l'intrigue. Ainsi, les chants liturgiques (« *Hic est enim calix sanguinis mei, / Novi et aeterni testamenti / Mysterium fidei* » [ES, 115]) abolissent la distance entre la messe et le sabbat, et marquent la progression de l'action en divisant l'intrigue en scènes. Au cœur de cet éclatement, le corps souffrant cherche justice.

Nous l'avons vu dès l'introduction de cette thèse : pour plusieurs féministes, colère et hystérie forment l'endroit et l'envers d'une seule médaille. À l'instar de Marie Savard, Nicole Brossard ou Denise Boucher, qui publient respectivement *Le Journal d'une folle* (1975), *La Nef des sorcières* (1976) et *Les Fées ont soif* (1978), ou bien sûr à l'instar de Monique Bosco, Anne Hébert utilise la figure de la sorcière/hystérique pour imaginer une colère terrifiante trouvant son origine dans le corps féminin, puis investissant le texte pour le faire déborder. Sous les traits de Julie, la sorcière et l'hystérique ne font qu'une : « le lien entre sorcellerie et folie se tisse autour de l'insoumission qui incite les femmes au refus de l'ordre masculin et à la recherche d'un nouveau langage » (Saint-Martin 1997, 176). Dans *Les Enfants du Sabbat*,

le corps de l'hystérique et sa plastique menaçante sont réinvestis pour faire éclater les limites textuelles. Julie accomplit toutes sortes de prouesses motrices et d'exagérations gestuelles (Gordon, 43) répondant à des traits hystériques identifiables, codifiés (extases, contractures, tics, paralysies, absence de coordination, etc.)⁹ ; elle *joue* des crises qui reprennent, figure par figure, une idée prédéterminée de cette pathologie pour mieux la subvertir. Le corps excessif met alors le texte en pièces : en réponse au traumatisme de l'inceste, il l'envahit et lui donne sa structure.

4.3.1 *Dramaturgie du corps*

Dans un article sur le fantastique chez Anne Hébert, Maurice Émond affirme que les personnages hébertiens sont souvent morcelés, toujours un peu amputés :

Souvent, dans les écrits d'Anne Hébert, ce sont des yeux, des visages ou des mains qui apparaissent subitement, détachés en quelque sorte du corps et qui errent dans l'espace, cherchant désespérément à prendre corps. Cette dislocation, cette dispersion des membres illustrent une déshumanisation et une chosification qui crée un climat d'angoisse et d'horreur (Émond, 145).

Il est vrai que le corps de sœur Julie est omniprésent dans la narration sans toutefois répondre à une logique d'unification. Pas de risque de volatilisation comme chez Yvon (Julie n'est jamais menacée de disparaître comme les internées des *Laidés Otages*), mais un éparpillement dans l'espace textuel : le texte est pris d'assaut par des morceaux de corps. La narration regorge de courtes expressions intégrant un membre ou un organe : « glisser un coup d'œil » (*ES*, 93) ; « délier la langue » (*ES*, 97) ; « baisser les bras » (*ES*, 100), etc. Plus que des formules toutes faites, ces jeux de mots répétés soulignent « l'extrême visibilité » (Didi-Huberman 2012 [1982], 19) du corps dans le texte, mais ont aussi pour effet de le *découper* sans arrêt. La représentation du corps de Julie suit la même mécanique : dès les premières pages du roman, il est question de sa tête baissée, de son front moite, de ses poings serrés, de ses paupières fermées, de ses dents qui grincent, de ses ongles qui s'enfoncent dans ses paumes, de la sueur qui coule le long de ses joues (*ES*, 96-99). Ses mouvements sont

⁹ En entrevue après la parution de son roman, Anne Hébert déclare : « Je pourrais analyser Julie de la Trinité et en faire une folle. D'ailleurs, elle est folle, cette femme, c'est tout simple, c'est une malade, c'est une hystérique, mais je ne le dis pas. Au lecteur de la découvrir folle ou sorcière » (Dubé, Émond et Vandendorpe, 33).

décomposés et rendent chaque partie du corps indépendante des autres : « On aurait dit que ses mains voltigeaient, au-dessus de la table » (*ES*, 120). À plusieurs moments, Julie semble en effet dissociée de son propre corps. De la même façon, les membres et les organes font l'objet de multiples énumérations, se transforment et se déplacent jusqu'à l'obsession ; ils investissent chaque page, chaque ligne (à la page 96, par exemple, on compte pas moins de 22 références aux yeux, aux dents, au crâne, au squelette, au dos, aux cheveux, etc.), mais la plupart du temps de manière fragmentaire : « [Notre mère supérieure] a vu, de ses yeux vu, les traces rouges dans mon cou, sur mon front et ma nuque [...] Il me semble que mes os craquent. Je ne puis plus bouger les épaules ni tourner la tête » (*ES*, 90-91). Le corps en entier est radiographié, un morceau à la fois : chaque partie fait l'objet d'un bref arrêt sur image qui la fige en même temps qu'il la rend mobile. Ici, les sensations que Julie éprouve sont détachées des membres eux-mêmes (« il me semble que mes os craquent » traduit une forme d'incertitude) ; la paralysie dévoile une absence de contrôle qui rend paradoxalement la tête et les épaules *flottantes*. Anesthésié, le corps se scinde en plusieurs morceaux, voire paraît mutilé¹⁰. Et entraîne l'écriture dans sa course : l'élégance de l'écriture d'Anne Hébert ne doit pas faire oublier son caractère souvent lapidaire, *cassant*. Les différents fragments qui composent le texte s'enchaînent rapidement, s'accumulent les uns aux autres, comme s'ils décomposaient le propos : « Des yeux immenses, transparents, si pâles. De longs cils noirs. Des cheveux noirs bouclés. Des dents blanches et fortes. La peau lisse. Le ventre plat » (*ES*, 206). Le corps éclaté trouve son écho dans la forme fragmentaire du roman – ou plutôt le fait éclater à son tour.

La prolifération de membres séparés les uns des autres annonce déjà la saisissante mise en scène du corps de Julie : parce qu'ils échappent au regard et « errent dans l'espace », les membres et organes de la jeune femme possèdent une force surprenante ; le corps morcelé trouve sa puissance dans les contraintes qui lui sont imposées (troubles moteurs, paralysies, etc.) Comme dans *Fleurs de crachat*, la réitération du morcellement crée une tension constante entre le manque et l'excès : l'excès naît d'une surabondance de membres découpés et disséminés – donc manquants – dans l'espace textuel. L'effet en est un de saturation du

¹⁰ Rappelons que pour la clinique psychanalytique (et plus particulièrement lacanienne), le morcellement est considéré comme l'un des principaux fantasmes hystériques. Pour une lecture psychanalytique de l'hystérie et des théories lacaniennes dans *Les Enfants du Sabbat*, voir Cliche.

discours : même décomposé, le corps investit le texte à outrance et devient vite hors de contrôle. Il est à la fois partout et nulle part. Or, on le sait, le « nulle part » hystérique engage la subversion : en ne trouvant jamais sa place et en échappant à tous les regards, l'hystérique déploie une puissance intolérable pour l'ordre établi (Clément et Cixous, 13-14) et pour le fonctionnement romanesque.

Le corps est placé sous le signe de la démesure, mais tous ses mouvements sont décrits avec une immense précision : l'hystérie est entrevue comme un « événement figuratif » (André, 14), où les mots *font image*, où le texte fige chaque pose, chaque attitude. Comme dans *Les Laides Otages*, la fragmentation du texte rappelle le rapport étroit entre écriture et photographie. Chez Hébert, toutes les attaques sont longuement décrites, comme si les multiples détails permettaient d'en exagérer le spectacle. Julie est victime de tétanismes qui dévoilent « toute l'ampleur et la rigidité de son costume » (ES, 85), est marquée de stigmates (une « brûlure au deuxième degré, de forme carrée, au bas du dos » [ES, 143]), va jusqu'à reproduire un arc de cercle, mouvement spectaculaire s'il en est : « Sœur Julie est devenue raide comme une barre. Ses chevilles et ses poignets avaient l'air attachés par des cordes [...] Tout son corps s'est soulevé au-dessus du lit, sans s'appuyer à rien. On aurait dit qu'il flottait dans l'air » (ES, 231). Elle performe ainsi tous les traits de l'hystérique fascinante et spectaculaire.

Bien qu'ils ne soient pas mentionnés dans la courte bibliographie qui clôt le roman, les différents tomes de l'*Iconographie photographique de la Salpêtrière* agissent comme grand référent intertextuel, au même titre que la Bible ou *La Sorcière* de Michelet. Julie pourrait figurer aux côtés de patientes célèbres comme Augustine ou Blanche Wittman¹¹ : Hébert reprend le vocabulaire d'observation des portraitistes et décrit avec la même précision les

¹¹ Patientes « vedettes » qui figurent à de nombreuses reprises dans l'*Iconographie* et dont l'histoire est relatée par les médecins. Wittman apparaît aussi dans le célèbre tableau *Une leçon à la Salpêtrière* (1887) d'André Brouillet, aux côtés de Jean-Martin Charcot. Impossible de savoir si Hébert a déjà consulté l'*Iconographie* ou si les ressemblances observées ici sont fortuites, mais les coïncidences sont trop nombreuses pour être le fruit du hasard. Dans son article de 2016 sur le roman, Anne Éline Cliche suggère au passage qu'Anne Hébert offre des descriptions de l'hystérie « dignes des plus belles pages de Charcot » (Cliche, 67), sans toutefois faire référence à l'*Iconographie* ni analyser les possibles parallèles avec *Les Enfants du Sabbat*.

« états de corps » (Didi-Huberman 2012 [1982], 46) de la sorcière¹². Notamment, les quatre phases de la grande attaque hystérique, décrites par Charcot et ses acolytes lors d'observations minutieuses de leurs patientes, sont imitées à la lettre par Julie et structurent l'ensemble de l'intrigue. Analysons-les brièvement.

La phase épileptoïde des médecins de la Salpêtrière, qui combine des mouvements épileptiques et des immobilités prolongées (notamment par des poses de crucifixion), est représentée avec précision par Hébert lorsque Julie s'agenouille, les bras en croix, à la chapelle (*ES*, 100) ; l'effort de ses bras tendus évoque la « rigidité extrêmement intense » des bras de Madeleine, patiente décrite par Désiré-Magloire Bourneville en 1877. La phase clownique, faite de contractures et convulsions, est illustrée dans une scène suivante, au lavoir, quand Julie « est secouée, de la tête aux pieds, par une tempête de plaisir, comme si on la chatouillait » ; comme chez Madeleine, qui est prise de « secousses avec cris » (Bourneville et Regnard, 36), le ventre et la croupe de Julie « s'agitent frénétiquement » (*ES*, 129). Ce que les médecins nomment « attitudes passionnelles » (c'est-à-dire l'imitation d'émotions par des gestes déterminés) se déploie notamment dans la description de la colère de Julie au moment où elle apprend le mariage de Joseph : elle rugit et se met « à cogner sur la table avec son poing fermé » (*ES*, 156), ce qui n'est pas sans rappeler les poings dressés d'une patiente anonyme photographiée par Albert Londe¹³ (photographie reproduite dans Didi-Huberman 2012 [1982], 268) ; le même geste évoque la même émotion. La colère, comme l'extase, la joie ou la peur, est considérée par les médecins comme un symptôme de la pathologie. L'hystérie agit ainsi comme miroir de la colère : la codification des gestes, des poses et des attitudes permet de subvertir le corps à la fois fixe et mouvant de l'hystérique.

Une scène attire tout particulièrement l'attention. Après avoir appris la grossesse de Peggy, Julie s'empporte dans une danse enlevante :

¹² Autre exemple : sa pupille « horizontalement fendue, comme celle des loups » (*ES*, 156) répond directement aux nombreuses recherches des psychiatres sur le regard instable et égaré de leurs patientes (Didi-Huberman 2012 [1982], 175).

¹³ Photographie médicale, Londe entre à la Salpêtrière en 1883 pour décomposer les mouvements hystériques. Il travaille à la *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*.

Elle danse et se contorsionne. Elle clame qu'elle est une renarde rousse et que le renard, « par l'odeur alléché », désire danser avec elle. Elle est si vraie et convaincante que le renard est présent là, dans la pièce, avec elle, bien qu'invisible. Elle exécute des pas de danse que *l'autre*, en face d'elle, mime aussi [...] Elle pousse un cri strident [...] Elle s'étrangle de rire [...] L'abbé entre en scène à son tour. Il sort de sa poche la ceinture de sœur Julie [...] Il lance à sœur Julie la corde toute lisse, débarrassée de ses nœuds. Sœur Julie fait un saut de côté, comme si elle voyait un serpent tomber à ses pieds (*ES*, 215-216).

Tout dans ce passage rappelle ce que les médecins désignent dans leurs travaux comme la dernière des quatre phases de l'attaque hystérique, le « délire terminal » – durant laquelle les patientes sont victimes de contractures généralisées et d'hallucinations. Un passage de *l'Iconographie*, qui observe méticuleusement les crises d'une patiente surnommée Geneviève, déploie un imaginaire presque identique :

Alors elle se livre à une espèce de danse singulière : elle saute en l'air, les pieds abandonnent le sol en même temps : elle jette la tête alternativement en avant et en arrière [...] Elle saute, jette la tête de côté et d'autre, en avant, en arrière. Elle voit des corbeaux, leur adresse des invectives [...] Puis elle voit des serpents. Elle saute, crie et tantôt ramène ses jupes entre les jambes, tantôt les soulève pour chasser les serpents (Bourneville et Regnard, 57-66).

Remarquons d'un extrait à l'autre les mêmes motifs et gestes : la danse hors de contrôle, les soubresauts, le cri et la vision d'animaux sauvages qui excite autant qu'elle effraie. Considérée comme la grande particularité du délire terminal selon les médecins, la zoopsie est doublement évoquée dans les deux extraits (le corbeau et les serpents invisibles chez Geneviève deviennent chez Julie un renard et un serpent). Ici, l'hallucination – rappel de la fable *Le Corbeau et le Renard* de La Fontaine, du reste – sert des visées parodiques : il s'agit de reprendre le matériau de *l'Iconographie*, mais d'y intégrer un nouveau point de vue où l'hystérique se révolte, où la colère se substitue à la folie.

4.3.2 *Le corps du texte*

Il y a donc chez sœur Julie une « chorégraphie archiétudiée » (Auger, 96) qui rend le corps plastique et lui permet d'imiter, de reproduire des gestes répondant à des scripts, mais en même temps de les dérégler pour faire surgir la colère. Ces attaques ont en commun de survenir de manière à la fois inattendue et rigoureusement organisée, ce qui amplifie le

caractère théâtral de l'entreprise. La mise en scène du corps de Julie suit une mécanique temporelle qui oscille entre crises et temps morts..Voilà qui répond encore davantage à la représentation des folles de la Salpêtrière. Dans *Invention de l'hystérie*, Georges Didi-Huberman se penche sur ce qu'il nomme chez les hystériques le paradoxe de l'intermittence :

[...] ce qui fit d'Augustine l'une des grandes stars de *l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, ce fut avant tout l'espèce de déroulement temporel, toujours très bien délinéé de « repos » et « d'entr'actes » de ses attaques : l'espèce de découpage dramaturgique, en actes, scènes et tableaux, de ses symptômes (Didi-Huberman 2012 [1982], 164).

De fait, c'est le corps excessif de Julie qui sert de pont entre les deux univers et agit comme fil conducteur : dans la structure duelle du roman, les crises corporelles constituent un liant narratif. Toutes les visions de la cabane sont précédées de moments d'absence ou d'immobilité – d'arrêts sur image. Chaque fois qu'il s'apprête à manifester l'étendue de ses pouvoirs, le corps s'arrête, comme si le désordre et le chaos engendrés n'allaient pas sans une curieuse impassibilité. L'incipit insiste déjà sur le corps statique de Julie durant sa première vision : les bras « sont croisés sur la poitrine », le costume est « rigide » (ES, 85). Tout juste avant la première scène de sabbat, Julie est sommée par l'aumônier de garder les bras en croix, jusqu'à l'épuisement. Là encore, le corps est complètement figé : « Que je forme une croix, bien droite, avec tout mon corps endolori. Que pas une jointure ne flanche et ne craque ! [...] » (ES, 100). Agenouillée, endormie ou absorbée, Julie est toujours dans l'immobilité – de gré ou de force – au moment où la narration se transporte vers l'univers de la montagne de B... Ainsi, la scène où Philomène énonce le désir d'initier Joseph est immédiatement précédée d'un sommeil dans lequel Julie, au couvent, est plongée de force par le docteur Painchaud et mère Marie-Clotilde : « Son sommeil est profond, son absence parfaite » (ES, 158). D'autres scènes sont encore précédées d'absences de corps : lorsque sœur Amélie de l'Agonie meurt, Julie est pratiquement évacuée de la scène. Elle exauce le désir de mort de sœur Amélie sans toutefois apparaître dans l'action, telle une présence fantomatique. De même, lorsqu'elle prédit la mort de Mme Talbot, la narration insiste sur son absence totale de mouvement : « Elle se penche vers sœur Gemma et lui parle très bas, sans bouger la tête ni même ouvrir la bouche semble-t-il » (ES, 93). Bien sûr, les visions et pouvoirs exigent le recueillement et l'introspection, mais ici, les gestes statiques sont entièrement contrôlés,

chorégraphiés. Les retours vers la cabane constituent une forme de mort annoncée, et l'écriture rappelle le rituel photographique.

La fin des visions et les retours vers le couvent sont quant à eux immédiatement suivis de l'apparition de stigmates ou de mouvements spectaculaires. Après la première vision, Julie revient à elle avec une douleur aiguë à la tête et à la nuque ; sa coiffe lui laisse subitement des « traces rouges » dans le cou et le front (*ES*, 90). Après la seconde scène de sabbat (qui est aussi le moment de son initiation), Julie perd conscience à la chapelle, ses jupes tachées de sang et une brûlure au bas du dos (*ES*, 140). Après la scène où Philomène désire initier Joseph, elle revient à elle avec deux « J » majuscules tracés sur le dessus des mains. Puis la fuite dans la forêt la ramène « les jambes et les pieds égratignés » (*ES*, 182). Le corps ne crée pas seulement des échos entre les différentes scènes du roman : il construit l'intrigue, rend possible son développement. Les crises de Julie servent de prétexte pour retourner à la cabane et en rejouer le trauma pour tenter de l'exorciser. Le corps désordonné déjoue l'immobilité des patientes de la Salpêtrière et la mainmise des portraitistes : les poses se disséminent dans le texte, les gestes et stigmates sens dessus dessous font leur loi. De l'autre côté du miroir de l'hystérie, la colère est là, éclatante, fracassante. Le corps souverain de Julie acquiert suffisamment de puissance pour imposer sa loi au texte et prendre l'intrigue d'assaut. Il incarne dès lors la principale menace de la colère : une présence débordante et démesurée.

« Dans l'fond, c'qu'on veut, c'est toute changer ! » (Théâtre des cuisines, 55), s'exclame Nicole, la plus jeune ménagère de *môman travaille pas, a trop d'ouvrage* (1976), pièce fondatrice du théâtre féministe québécois. Cette remarque résume à elle seule un large pan de la littérature des femmes de la seconde moitié de la décennie 1970 : en cinq ou six ans¹⁴, le

¹⁴ Karen Gould étudie les liens entre littérature et féminisme au milieu des années 1970 et parle notamment de 1977 comme d'une année charnière, avec la parution massive d'écrits portant sur le corps féminin (Gould, 42). Isabelle Boisclair identifie quant à elle les années 1974-1980 comme celles où le féminisme passe avec fracas de « l'implicite à l'explicite » (Boisclair 2004, 118).

renversement l'ordre établi, la destruction du patriarcat et de ses institutions, et l'invention de nouvelles textualités devient capital et marque un point tournant dans l'expression de la colère. Les raisons de la colère sont multiples : désir d'émancipation de la vie domestique, contestation du sexisme dans la langue, revendication d'une plus grande liberté corporelle, etc. Liée aux rapports de domination qu'elle cherche à renverser, la colère prend dans les œuvres une dimension « collective et communautaire » (Mavrikakis citée dans Lalonde 2011) et a pour objectif de transformer le monde.

Si *môman travaille pas* est une pièce jubilatoire, où la colère prend forme dans la solidarité entre les personnages (en témoignent la forme chorale et les scènes de chant et de danse), d'autres œuvres font plutôt intervenir la violence démesurée. La contestation de l'assujettissement des femmes ne va pas certaines fois sans un désir explicite de hargne et de cruauté. Dans les *Enfants du Sabbat*, on assiste à la critique féroce d'un lieu d'enfermement des femmes et au besoin de faire table rase d'un passé mortifère : Julie attaque sans pitié celles et ceux qui l'entourent au nom des agressions subies durant l'enfance. Mais là où de nombreuses œuvres disent la colère dans un *nous* puissant et rassembleur, Anne Hébert va ailleurs : elle met en scène un personnage seul, dont la colère dépasse largement les limites de la lutte contre le patriarcat. Malgré l'évocation de la généalogie des sorcières, la logique sacrificielle qui structure l'œuvre ne mène pas à l'émergence d'une nouvelle communauté. En somme, *Les Enfants du Sabbat* rejoint les grandes tendances de son époque tout en proposant un regard unique sur la colère comme mode esthétique. Il est vrai que l'œuvre d'Anne Hébert « résiste par sa pluralité aux étiquettes critiques » et n'appartient à aucun mouvement ou courant littéraire précis (Paterson 1986, 13) : Hébert n'a pas frayed ouvertement avec les mouvements féministes des années 1970 ni ne s'est réclamée des textualités proposées par la « nouvelle écriture féminine ».

La diatribe de Flore Forget, dans *Fleurs de crachat*, se transforme dans *Les Enfants du Sabbat* (et on pourrait dire la même chose des *Laidies Otages* de Josée Yvon) en scène de théâtre cruelle où la coulée de mots devient coulée de sang. Mais une fois de plus une question s'impose : le carnage libère-t-il véritablement des souffrances ? La décimation du couvent a valeur de catharsis, mais la colère reste encore une fois dans une forme de suspension, notamment en raison de la fin ouverte du récit. La disparition mystérieuse de

Julie (où va-t-elle ? qui suit-elle ?) laisse planer le doute sur le caractère émancipateur de sa révolte : elle prend le contrôle de son récit mais disparaît en laissant derrière elle un champ de ruines. Tout a sauté, tout a changé, mais on se demande jusqu'à quel point la colère a été positive. La colère guide le personnage principal et l'écriture, mais ne semble jamais s'arrêter : comme dans les œuvres précédemment analysées, tout est dévoré et brisé, y compris le langage. Julie s'enfuit avec un homme inconnu, son « maître » (*ES*, 240), dont on peut douter qu'il s'agisse d'un réel allié : elle sort de scène comme elle y est entrée, plus ou moins isolée. Cette solitude, cette colère de femme dressée contre le reste du monde, permettent de voir en Julie une préfiguration de Kâlisse (même si celle-ci vit en communauté, elle est à part des autres internées) et de Flore Forget. Et m'amènent à remonter encore davantage dans le temps. De la solitude et de la suspension dans l'usage de la colère, on en trouve à profusion dans *Désespoir de vieille fille* de Thérèse Tardif.

LA GORGONE

Pour la première fois, Louise constatait froidement que le bel amour de sa jeunesse, cet amour que rien n'avait pu amoindrir, s'était anéanti dans l'œuvre de chair à laquelle elle avait consenti [...] À quoi pouvait prétendre ce sentiment pour lequel elle avait tout sacrifié ? (Bussières, 169)

Il en aura fallu du chemin pour que Louise Breton, la protagoniste de *L'Héritier* (1951) de Simone Bussières, se détache enfin de Pierre Laurent, l'homme lui ayant demandé de mettre au monde un enfant pour lui, autrement dit d'être « mère porteuse¹ ». À l'âge de 25 ans, Pierre et Louise ont vécu une histoire d'amour passionnée, mais Pierre a décidé d'épouser une autre femme par désir de prestige social. Inconsolable, Louise a fait le serment de rester célibataire toute sa vie et de mener une existence solitaire. Cinq ans plus tard, Pierre souhaite avoir un fils biologique pour perpétuer son nom et sa lignée ; son épouse Jeanne étant incapable d'enfanter², il revient vers Louise et lui demande secrètement de concevoir un enfant avec lui. Les conditions du pacte sont abusives : si l'enfant à naître est une fille, Pierre refusera sa paternité et laissera Louise vivre avec le scandale d'être mère célibataire ; s'il s'agit d'un garçon, il l'élèvera avec Jeanne – il l'adoptera sans dire à son épouse qu'il en est le père biologique – et ne donnera aucun droit de visite à Louise. Aucune rémunération n'est prévue : l'amour que Louise porte toujours à Pierre justifierait son abnégation et son sacrifice. Louise devient immédiatement enceinte, mais les choses ne se déroulent pas comme prévu : au cours de sa grossesse, elle prend progressivement conscience de l'injustice de la situation, s'attache à l'enfant à venir et espère accoucher d'une fille pour éviter d'en être séparée. D'abord convaincue qu'elle doit rendre Pierre heureux, elle comprend au fil du temps qu'il n'a aucune réelle considération pour elle. L'enfant est un garçon, Pierre l'adopte et interdit à Louise de le voir. Mais la jeune femme, désespérée d'avoir un contact avec son bébé, échafaude un plan pour s'immiscer dans la demeure des Laurent, où elle dévoile à Jeanne sa maternité et le projet abusif de Pierre. Ce sursaut de révolte – et l'amour pour Pierre qui se transforme peu à peu en haine – trouve sa contrepartie dans une punition finale : Louise meurt d'anémie peu après cette scène de confrontation. Le bébé, quant à lui, est lourdement

¹ Dans *La main tranchante du symbole*, Louky Bersianik affirme que le terme « mère porteuse » constitue une tautologie, puisque toute femme enceinte porte un enfant : « Cette redondance verbale donne à penser que, par le biais des NTR, ce que la femme "porte" avant tout, c'est le sperme d'un homme qui n'est pas son mari » (Bersianik 1990, 96).

² Dans la fiction, la stérilité est curieusement toujours la faute de l'épouse.

handicapé ; on comprend que la lignée masculine tant souhaitée par Pierre ne se perpétuera pas.

L'Héritier expose un phénomène tabou dans le Québec des années 1950 : l'appropriation du corps des femmes par le patriarcat et l'assujettissement des mères porteuses. Derrière l'intrigue mélodramatique mise en place par Bussièrès se profile une dénonciation qui trouvera sa pleine expression vingt-cinq ans plus tard, avec l'émergence de la pensée féministe matérialiste³. Travail ménager et familial gratuit, temps de disponibilité illimité à consacrer aux membres de la famille et, plus important pour le propos ici, contrôle des « produits du corps » (Guillaumin, 21) – c'est-à-dire des enfants : tels sont pour les féministes matérialistes les effets concrets de l'exploitation économique et physique de la classe des femmes par la classe des hommes. C'est précisément ce qui est en jeu dans *L'Héritier* : une femme est sommée de donner gratuitement son corps et son temps pour mettre au monde un enfant sur lequel elle n'aura au final aucun droit. Le traitement de l'intrigue et la conclusion moralisatrice, qui condamne Louise d'avoir eu une relation sexuelle sans être mariée, n'empêche pas la présence d'un sous-texte appelant les femmes à reprendre possession de leur corps et de leurs maternités : l'abnégation de Louise s'accompagne à plusieurs moments d'une subtile ironie qui diabolise Pierre ; sa prise de conscience crée une cassure dans le canevas narratif du roman de la fidélité au féminin⁴ ; l'enchaînement invraisemblable des événements grossit l'intrigue jusqu'à l'exagération et jusqu'à permettre une critique sociale.

Du reste, l'extrait cité présente Louise sous deux visages complémentaires : l'amoureuse trahie et la mère célibataire subversive. Au moment où la maternité revêt sa dimension illégitime, Louise prend conscience du lien d'emprise qui l'unit à Pierre et du poids de son célibat. La grossesse hors mariage se double d'un isolement amoureux qui fait de la jeune

³ Dans *L'ennemi principal*, Christine Delphy analyse l'existence de classes de sexe et l'exploitation de la classe des femmes : la non-rémunération du temps consacré aux tâches familiales et ménagères constitue une appropriation de la force de travail des femmes. Colette Guillaumin a quant à elle forgé le concept de « sexage » pour décrire (et dénaturiser) l'appropriation du corps des femmes. Je remercie Isabelle Boisclair, autrice d'une communication scientifique sur les liens entre le féminisme matérialiste et l'œuvre de Bussièrès, d'avoir partagé sa réflexion avec moi. Voir Boisclair 2009 (communication inédite).

⁴ Tradition qui conduit les personnages féminins à rester célibataires par fidélité à des préceptes religieux ou nationalistes (Saint-Jacques et Robert, 381). Louise avait envisagé de rester célibataire toute sa vie suite à sa rupture, mais le pacte avec Pierre vient changer ses intentions.

femme une figure dangereuse : c'est quand elle est engluée dans la solitude et la maternité secrète qu'elle devient incontrôlable et menace le reste du monde de sa colère. Bien sûr, il n'y aura pas de geste violent ni de longues coulées narratives, pas de meurtre terrifiant ni de mutilations ; la mort de Louise vient même en quelque sorte racheter son audace d'avoir eu une relation sexuelle hors mariage et d'avoir publiquement réclamé justice en cherchant un contact avec son fils. Mais son irruption invraisemblable chez les Laurent et sa dénonciation du projet de Pierre fait surgir « l'archaïque démesuré » dont parle Catherine Mavrikakis dans *Diamanda Galás. Guerrière et gorgone* : une énergie étrange, incompréhensible et immensément dangereuse prend possession du roman. La vengeance de Louise est ratée (pendant qu'elle organise son plan pour voir son fils, la maladie la ronge sournoisement et rend sa mort inévitable), mais l'enchaînement des événements fissure la surface textuelle, et la colère trouble le discours. Repoussée aux marges du texte, la colère menace néanmoins de tout faire sauter.

L'amoureuse blessée et la mère célibataire sont deux personnages singuliers de la prose narrative des femmes des années 1930 à 1950 au Québec. De leur accès massif au roman, au début des années 1930⁵ à l'aube de la Révolution tranquille, les autrices dépeignent l'absence dont ces personnages souffrent (absence d'amant et/ou de père pour leurs enfants) de manière ou bien conventionnelle ou bien subversive ; dans tous les cas, elles leur font une place non négligeable. Bien qu'elle ait aujourd'hui à peu près disparu de la production littéraire au profit de personnages célibataires libres et autonomes⁶ (Joubert 2000a, 9), la « vieille fille » a longtemps inspiré la répulsion : elle serait comme l'affirme Lucie Joubert « renégate et paria », au point de devenir un personnage secondaire, « laissé-pour-compte » (Joubert 2000a, 8, 13). Dans *L'Héritier*, Louise vit justement dans un isolement presque complet avant que Pierre revienne dans sa vie pour lui faire part de son projet ; la retraite de son ancien patron et la mort de sa meilleure amie ont suffi à la couper du reste du monde. L'absence d'un homme (sur le plan sexuel et plus largement conjugal) constituerait le symptôme par excellence d'une

⁵ Sur l'accès des femmes au roman dans les années 1930, voir Robert, Verduyn 1989, Boisclair 2004 et Rannaud 2014.

⁶ Un récent livre de Julie Bosman, *Nous sommes bien seules* (2017), montre pourtant toutes les tensions et remises en question que vivent les femmes célibataires et la difficulté d'assumer le célibat féminin, qu'il soit le fruit d'un choix ou de circonstances inattendues.

personnalité repoussante : « être vieille fille, ce serait aussi et surtout une façon d'être au monde, qui se caractériserait par le fait d'être étriquée, aigrie, d'avoir des habitudes fixes, de vivre dans un monde rétréci et de juger sévèrement les autres » (Hayward, 180). Sans relation (hétéro)sexuelle à afficher, la vieille fille deviendrait automatiquement laide, méprisante, voire menaçante ; elle serait « dotée d'une force occulte et dangereuse » (Sicotte, 24). Si Angéline de Montbrun est encore aujourd'hui entourée d'une aura d'étrangeté, si Angéline Desmarais, dans *Le Survenant* (1945), suscite surtout la pitié, Flora, dans l'une des nouvelles du *Sanglot sous les rires* de Marie-Antoinette Grégoire-Coupal (1932), est un personnage oisif et détestable à l'origine du sacrifice de Marguerite – jeune femme qui renonce elle-même au mariage pour s'occuper de sa famille. Quant à la directrice d'école (jamais nommée) des *Hommes ont passé* (1946), de Jacqueline Mabit, elle se montre jalouse d'Hélène, la protagoniste, au point de la congédier de son poste d'institutrice. Tout se passe comme si la solitude était précisément ce qui rendait ces deux derniers personnages détestables.

Considérée par la société comme une criminelle et une dépravée (Lévesque, 127), la mère célibataire choque quant à elle en raison d'un trop-plein de sexualité – d'un rapport sexuel qui n'aurait jamais dû avoir lieu. Comme le souligne Andrée Lévesque dans *La norme et les déviantes*, ouvrage consacré à l'histoire des femmes québécoises durant l'entre-deux-guerres, « [l]'exercice prémarital de la sexualité et la naissance d'un enfant sans famille parce que sans père menaçaient de bouleverser l'ordre familial, fondement de la société québécoise » (Lévesque, 121). Puisqu'elle rend la sexualité non conjugale *visible*, la mère célibataire doit absolument disparaître, au moins le temps d'effacer son secret⁷. D'où le désir de plusieurs autrices de lui donner une place de choix dans leurs écrits : pensons à Florentine, dans *Bonheur d'occasion* (1945), qui évite l'opprobre de justesse en épousant Emmanuel Létourneau et manifeste sa colère froide d'« avoir si bien su mener la partie » (Roy, 440), à la monstrueuse Claudine Perreault, du « Torrent » (1950), qui est repoussée aux marges du monde et reporte la violence de son humiliation sur François – avec les conséquences funestes que l'on sait –, ou encore à Françoise Dorval, la protagoniste d'*Un enlèvement* (1945) d'Adrienne Maillet, qui amorce une ascension sociale inespérée – elle épouse son patron,

⁷ Andrée Lévesque affirme que les jeunes mères qui se réfugiaient aux hôpitaux de la Miséricorde de Québec et de Montréal durant leur grossesse recevaient un prénom fictif à leur arrivée, de manière à préserver leur anonymat le temps de leur séjour (Lévesque, 126).

riche propriétaire d'une compagnie d'aviation – pour se venger de son ancien amant, Marc Sandoux. L'intrigue de *L'Héritier* semble en partie calquée sur celle d'*Un enlèvement* : comme Pierre Laurent, Marc Sandoux a dupé son épouse et adopté son enfant biologique ; comme Louise Breton entre chez les Laurent sous les traits d'une vendeuse à domicile pour avoir un contact avec son bébé, Françoise feint d'être institutrice pour kidnapper sa fille et l'adopter. D'un texte à l'autre, les personnages maternels courent dans tous les sens pour éviter d'être pris au piège, tentent d'échapper à l'opprobre ou choisissent d'exister en dépit du regard indigné du monde. Nombreuses sont les mères qui font leurs propos de Mathilde Vidal dans *Mademoiselle et son fils* (1956) d'Olivette Lamontagne : « L'enfant, c'est moi qui l'aurai. Il sera à moi, rien qu'à moi » (Lamontagne, 126).

Scandaleuses, prisonnières d'un désir nié, rejeté ou interdit, les femmes sans mari ou sans père pour leurs enfants ont investi la fiction de manière singulière ; sous la plume des autrices, elles ont pris les traits de femmes victimes, maudites ou repentantes, mais en tout cas toujours coupables. Et c'est sans doute à travers elles que l'expression de la colère des femmes a trouvé ses racines les plus originales avant les années 1960. Elles incarnent ce que personne ne veut voir mais dont tout le monde parle avec dégoût ou effroi ; ce dont personne ne veut entendre parler, mais que tout le monde observe de manière suspicieuse. Comme Méduse, qui paie éternellement – jusqu'à l'anéantissement – la faute de Poséidon⁸, la vieille fille et la mère célibataire sont condamnées à pétrifier quiconque pose le regard sur elles. Comme la tête monstrueuse de la Gorgone, qui constitue une forme de « terror used to drive out terror » (Garber et Vickers, 2), elles incarnent l'avertissement à servir aux autres femmes (*ne fais pas comme moi*) mais surtout à la société entière (*je suis capable du pire*).

Évidemment, la lecture féministe du mythe nous enseigne à renverser le sort qui pèse sur Méduse : la tête monstrueuse constitue un indice de colère à diriger vers les autres plutôt que vers soi-même pour s'opposer à la « servitude » (Juno et Vale, 5) et aux rôles contraints dévolus aux femmes. Dans *Désespoir de vieille fille* et *La Chair décevante*, qui font l'objet des deux prochains chapitres, les protagonistes expient seules l'abandon amoureux et la transgression sexuelle, mais utilisent le jugement dans lequel elles sont engluées pour tenter

⁸ L'histoire de Méduse constitue une forme primitive de ce que l'on nommerait aujourd'hui *victim shaming* : Poséidon la viole mais c'est elle qu'Athéna transforme en monstre terrifiant.

de le lancer à la face du monde. Le dégoût dont elles font l'objet est transformé, subverti pour pétrifier la société. Après m'être intéressée à la guérillière et à la sorcière/hystérique aux chapitres 2, 3 et 4, je suivrai donc ici la figure de la gorgone. Inutile de dire que cette figure n'est jamais revendiquée par les autrices québécoises avant les années 1970 – et qu'elle sera abordée ici de manière beaucoup plus allusive. Bien qu'anachronique, son évocation permet toutefois de saisir la colère et la démesure des femmes mises au ban de la société : que se passe-t-il quand celles-ci dévoilent tout leur potentiel menaçant ?

Publiés en 1943 et en 1931, *Désespoir de vieille fille* de Thérèse Tardif et *La Chair décevante* de Jovette Bernier donnent une forme unique à la colère monstrueuse des amoureuses et mères blessées. Comme dans *L'Héritier* de Simone Bussières, c'est le fait d'être seule au monde ou mère célibataire qui transforme les protagonistes en menaces absolues pour l'ordre établi. Tardif et Bernier tentent toutes les deux d'humaniser les figures de la vieille fille et de la mère célibataire : leurs personnages sont « socialement inacceptables » (Robert, 106) mais en même temps sujets de fiction. Petit livre « excentrique » au dire même de son autrice (Tardif 1944, 258), *Désespoir de vieille fille* ne correspond à aucun genre précis. Roman pour les uns, long poème ou même essai pour les autres⁹, il se compose d'une série de réflexions et d'aphorismes cinglants (dont certains sont en anglais) sur l'amour, le désir charnel, l'absence de maternité et l'abandon. Dans une forme proche du journal intime, une narratrice anonyme prend pour point de départ un deuil amoureux et le transforme en réquisitoire contre Dieu, les hommes, l'amitié et le monde littéraire. Aucune intrigue, aucun personnage autre que cette voix narrative féminine, aucune trame de fond définie : l'ensemble est opaque, voire cryptique.  tant « femme de personne », la narratrice dispose d'un « pouvoir de transgression » (Boisclair 2000b, 85) qui se répercute sur la forme ind chiffable du livre.

Tout en développant une intrigue complexe et un cadre narratif précis, *La Chair décevante* constitue aussi un roman énigmatique à plusieurs moments. Didi Lantagne, jeune femme ayant réussi à refaire sa vie après une maternité hors mariage (elle a gardé et élevé l'enfant),

⁹ Dans l'article « La mémoire oubliée en Ontario français », Fernand Dorais  crit : « *Désespoir de vieille fille* est un *essai*, et l'essai est toujours composé de fragments, puisqu'il est un questionnement infini de l'essence de la vie, dont on ne peut jamais recueillir que des réponses partielles » (Dorais, 389-390, l'auteur souligne).

fait face à Jules Normand, le père biologique de son fils, ce dernier souhaitant se marier, sans le savoir, avec sa demi-soeur. La confrontation entre les anciens amants tourne au drame : Normand meurt quelques heures plus tard d'une crise cardiaque. Didi est accusée de cette mort, subit un procès, est acquittée mais sombre dans la folie. Roman au « je », *La Chair décevante* oscille entre ce que Didi accepte de dévoiler et ce qu'elle tait : le secret de la maternité hors mariage est « à la fois inavouable et inévitable » (Saint-Martin 1995, 112), ce qui embrouille la progression narrative à plusieurs moments.

Voix privilégiées dans le développement de la modernité littéraire et dans « l'émergence d'une parole féminine autonome » (Robert) au Québec, Bernier et Tardif ont multiplié les innovations dans leurs œuvres respectives : représentation de la sensualité et de la sexualité hors mariage, création de personnages féminins dont la posture subversive tranche avec la modestie et la vertu affichées par nombre d'héroïnes de l'époque¹⁰, écriture lapidaire et syncopée, etc. La quête d'intériorité comme moteur d'écriture, l'importance du développement identitaire du personnage « dans son rapport inquiet à lui-même et dans ses relations avec les autres » (Guay et Ouellet, 7), et la conscience impuissante de ce personnage face aux discours dominants : voilà quelques-uns des indices qui permettent d'affirmer que *La Chair décevante* et *Désespoir de vieille fille* poursuivent (en même temps qu'ils renouvellent) la tradition du roman psychologique amorcée par *Angéline de Montbrun*¹¹. Au moment de l'avènement du sujet en littérature canadienne-française (Lamonde, 309), les deux autrices font rimer la quête de modernité avec la quête de colère. L'expression de la colère devient un indice de modernité, ou plutôt l'avènement de la modernité semble impossible sans cette émotion : Tardif et Bernier proposent « aussi bien une esthétique qu'une éthique de la rupture » (Robert, 109) parce qu'elles inscrivent la colère dans leurs œuvres. L'écriture au « je » et la forme proche du journal intime (quoique la narratrice de *Désespoir* affirme que

¹⁰ Pensons par exemple aux personnages des romans de Laetitia Fillion et d'Adrienne Maillet.

¹¹ *La Chair décevante* paraît en 1931, soit dix ans avant *Ils posséderont la terre* (1941) de Robert Charbonneau, considéré de « l'avis unanime de la critique » comme « l'acte de naissance » du roman psychologique au Québec (Guay et Ouellet, 6). Malgré l'adhésion du roman de Bernier à tous les codes de ce genre romanesque, les commentateurs persistent encore aujourd'hui à accorder l'œuvre pionnière à un auteur masculin. Il s'agit d'un excellent exemple de la marginalisation des œuvres au féminin dans l'histoire littéraire québécoise.

son livre n'est pas un journal mais une série de « feuillets détachés¹² ») fait accéder les protagonistes à une subjectivité complexe, pleine de paradoxes et de remises en question. Ces multiples audaces diégétiques et narratives expliquent en partie l'oubli relatif dans lequel *La Chair décevante* et *Désespoir de vieille fille* ont sombré. Alors que Bernier a fait l'objet de travaux de réhabilitation au cours des dernières années, Tardif attend toujours de trouver sa place dans l'histoire littéraire.

Comment écrire la colère avant le tournant des années 1970 ? Au seuil de l'explosion et des grands bouleversements dans la littérature des femmes, quelles tendances se dessinent, que nous disent les romancières ? Tant pour *Désespoir de vieille fille* que *La Chair décevante*, j'étudierai la manière dont les incohérences discursives et les stratégies d'invraisemblance constituent le ressort tout désigné pour faire de la colère un puissant moteur narratif. Je montrerai que les narratrices de Tardif et Bernier utilisent le mode de la confession pour intenter un procès contre une société jugée intolérante et incapable d'entendre les désirs des femmes – et qu'elles transforment l'écriture au « je » en furieuse inculpation contre le monde qui les entoure. Ce faisant, je verrai que tous les chaos narratifs sont permis (contradictions et confusions chez Tardif, invraisemblances chez Bernier), même si au final chacune des deux narratrices semble condamnée à payer cher son insurrection. En poursuivant les pistes d'analyse explorées jusqu'ici (quête de vengeance, colère sans fin, débordement générique, etc.), je ferai apparaître deux tendances qui me semblent être au fondement de l'expression de la colère des femmes en littérature québécoise : *le deuil excessif et interminable* et *l'intrigue invraisemblable*.

¹² Cette précision, placée en ouverture, rappelle bien sûr la troisième partie d'*Angéline de Montbrun*, intitulée « Feuilles détachées ». Dans le texte « Autour du *Désespoir* », Tardif mentionne l'influence de plusieurs écrivains sur son œuvre, mais jamais celle de Laure Conan. Impossible de savoir si elle a lu *Angéline de Montbrun* – qui est presque introuvable en 1943, la dernière réédition ayant paru en 1924 – ou s'il s'agit d'un écho fortuit. Voir Gibeau 2014b.

CHAPITRE V

« PROTESTER CONTRE LES ÊTRES ET LES CHOSES » : DIRE CONFUS ET DEUIL INTERMINABLE DANS *DÉSÉSPOIR DE VIEILLE FILLE* DE THÉRÈSE TARDIF

Les cris et les larmes m'ont pris beaucoup de temps
VIOLETTE LEDUC, LA BÂTARDE

Thérèse Tardif naît à Ottawa en 1912. Elle fait des études à l'Université de Montréal et collabore, de 1936 à 1939, au *Quartier latin*. À l'invitation de Claude-Henri Grignon, elle signe également, à la même époque, quelques textes pour la revue *En avant*. Traductrice au Bureau de la Statistique du gouvernement canadien, elle est active pendant plusieurs années sur les scènes littéraires d'Ottawa et de Montréal (notamment en gravitant autour de *La Relève*). Elle se joint à la section outaouaise de la Société des écrivains canadiens en 1946 (elle en devient la vice-présidente en 1954) et y côtoie plusieurs femmes de lettres de l'époque : Éva Senécal, Marie-Rose Turcot, Simone Routier, Laure Berthiaume-Denault et Lucie Clément¹. Tant *Désespoir de vieille fille* que *La vie quotidienne* (roman publié à compte d'auteur en 1951) reçoivent un accueil polarisé², ce qui contribue sans doute à expliquer le retrait précoce de Tardif du champ littéraire canadien-français. Après un dernier entretien dans *Le Droit* en mai 1962, dans lequel elle décrit son amertume face à une réception critique qu'elle juge inadéquate (Costisella, 12), Thérèse Tardif cesse en effet d'écrire – et ne bifurque pas, comme certaines de ses contemporaines, vers d'autres médiums comme la radio ou la télé. C'est plutôt le silence complet : à ma connaissance, la date de son décès est inconnue et il n'existe encore aucune information sur sa trajectoire après les années

¹ Lucie Clément et Éva Senécal sont aussi fonctionnaires fédérales. Senécal sera notamment rédactrice au ministère des Affaires extérieures et traductrice au Bureau de la traduction générale. Berthiaume, quant à elle, ouvre une galerie d'art à Ottawa. Voir Hamel-Beaudoin et Rannaud 2018.

² Alors que certaines critiques sont dévastatrices, Gilles Marcotte voit dans *La Vie quotidienne* « l'un des livres les plus extraordinaires de toute notre littérature » (Gilles Marcotte, 8).

1960³. L'absence de postérité et le peu d'intérêt porté à son œuvre paraissent à la fois cruels et ironiques quand on sait que, convaincue de son talent et de son « audace téméraire », elle a maintes fois sommé la critique des années 1940 de se renouveler, de délaisser son « dilettantisme » et de faire preuve de courage dans la reconnaissance d'œuvres littéraires originales (Tardif 1944, 258-259). Personnalité anticonformiste des lettres canadiennes-françaises, elle semble avoir navigué entre des prises de position réactionnaires et d'autres avant-gardistes pour se distinguer à tout prix de ses contemporains. Certaines opinions politiques, peu en phase avec celles du milieu intellectuel de son époque (elle affirme par exemple en entrevue que les Canadiens français doivent leur survivance à la souplesse, la tolérance et la protection des Anglais [Costisella, 12]), ont ainsi pu contribuer à l'isoler de ses pairs. À lire les quelques textes qu'elle a écrits, impossible en tout cas de rater son vif désir de se poser en cheffe de file et d'affirmer haut et fort l'originalité de sa démarche.

Ses deux livres et l'ensemble de ses textes en revue témoignent d'une démarche d'écriture novatrice à plusieurs titres. Dans « Autour du *Désespoir* », texte paru dans *La Nouvelle Relève* en 1944, elle s'irrite d'être constamment confondue avec le personnage féminin de *Désespoir de vieille fille*. Elle répond ainsi aux nombreux critiques qui considèrent son livre comme un simple témoignage⁴ :

Le lecteur est aussi curieux de savoir dans quelle mesure l'auteur s'identifie aux personnages sans contours du *Désespoir* : il veut savoir si je suis vieille fille, si je classe mes écrits avec soin, si je doute de mon salut [...] Il est incontestable que je n'eusse pas songé à composer une œuvre de ce genre sans en connaître les éléments essentiels. Un ingénieur eut [sic] sans doute intitulé son ouvrage : *Effondrement*, et poursuivi l'intrigue en termes d'architecture. La vieille fille c'est moi toute crachée, bien sûr, si d'être vieille fille consiste à se mesurer au monde et à protester contre les êtres et les choses ; car si je n'en suis pas rendue à me frayer un chemin en donnant du pied et du coude parmi la masse qui encombre ma route, j'en suis du moins venue à

³ J'ai dépouillé le fonds de la Société des écrivains canadiens – section de l'Outaouais (C59), conservé au Centre de civilisation canadienne française de l'Université d'Ottawa, sans être en mesure de trouver d'informations éclairantes à son sujet. Elle ne semble pas avoir légué d'archives personnelles. Bibliothèques et Archives nationales du Québec ne connaît pas la date de son décès – à moins, bien sûr, qu'elle soit toujours vivante et âgée de 106 ans au moment où j'écris ces lignes...

⁴ Ce texte est issu d'une conférence prononcée en février 1944 et intitulée « Moi, vieille fille... » : le lien autrice/narratrice est posé d'emblée en même temps qu'il est déconstruit. Pour les comptes rendus critiques qui réduisent *Désespoir de vieille fille* à un témoignage, voir notamment Gélinas, Lussier et Sergerie.

repousser du coude et du pied les fraudeurs qui s'efforcent à me barrer la voie. – Je ne classe pas mes écrits avec soin ; ils demeurent pêle-mêle jusqu'au dernier moment, ce qui me protège sans le vouloir contre les plagiaires et les spéculateurs dont l'engeance est nombreuse et sans cesse à l'affût. – Je ne doute de mon salut éternel que dans la mesure où je le compromets et mes tentations et mes péchés sont, à trente ans, ce que sont vos tentations et péchés de trente ans (Tardif 1944, 263).

Soixante-quinze ans plus tard, de tels propos ont de quoi ravir toute lectrice féministe : avec ironie, Tardif refuse de réduire son travail à une banale transposition de son intimité. Époque oblige, le commentaire n'ouvre pas sur une dénonciation plus large ; il ne va pas jusqu'à signaler les biais sexistes de la critique littéraire et le traitement parfois injuste que celle-ci réserve aux écrivaines en les confondant avec leurs personnages. Cependant, exiger d'être considérée comme une créatrice de plein droit d'une manière aussi incisive constitue une réelle nouveauté : Tardif fait partie des premières autrices du Québec à énoncer aussi explicitement une telle revendication. L'aveu (*je suis bel et bien une vieille fille*) est juxtaposé à un raisonnement ironique (*un ingénieur ne pourrait écrire que sur les effondrements de bâtiment*), ce qui permet d'exacerber le ridicule de l'association entre l'écrivaine et son personnage et, partant, de créer une distance entre les deux. L'agressivité exprimée, qui vise à rejeter toute intrusion dans sa vie privée et à demander d'être critiquée pour son œuvre (et non pour sa personne), apparaît d'une criante actualité encore aujourd'hui : pour s'en convaincre, on n'a qu'à penser aux commentaires ravageurs sur Nelly Arcan et ses autofictions. Surtout, c'est l'archétype de la vieille fille qui est bouleversé : le célibat devient un lieu d'affirmation de soi et la célibataire, une femme forte et autonome, capable de freiner ceux qui « encombrant sa route ». On se trouve devant le renversement d'un terme dévalorisant, si ce n'est injurieux. Comme les insultes « queer » ou « bitch » ont été reprises par certains groupes homosexuels ou féministes en guise d'affirmation collective, « vieille fille » est ici utilisé de manière à déstabiliser l'imaginaire du célibat féminin et à lui trouver une nouvelle signification. La définition révèle donc un parti pris féministe et annonce la force d'action du personnage principal de *Désespoir de vieille fille*.

Sur les plans thématique et formel, *Désespoir de vieille fille* oscille entre reprise des idées reçues et étonnante singularité. Comme l'affirme Lucie Joubert dans l'introduction à l'ouvrage *La vieille fille*, Thérèse Tardif utilise tous les clichés de son époque pour les démonter un à un (Joubert 2000, 11-12). Son point de départ, le deuil amoureux, est en

parfaite harmonie avec la production littéraire du tournant des années 1940. Corinne Bolla et Lucie Robert ont bien montré comment la désillusion amoureuse et conjugale constitue un thème fondateur de l'écriture des femmes de cette période, notamment du côté de la poésie⁵ : « L'amour, éphémère et trop exigeant, n'apporte ni la sécurité, ni la satisfaction d'une sensualité puissante. Les poètes n'ont alors d'autre possibilité que de rechercher dans la fuite une médiation qui pourra calmer leur angoisse. Mais fuir où ? » (Bolla et Robert, 58). Jeune femme en deuil seule avec sa détresse et sa révolte, pleureuse inconsolable, la narratrice, amoureuse déçue et déchue, utilise l'écrit intime comme espace d'épanchement de sa douleur. Le deuil amoureux semble porté par la fatalité : tout, dans le texte, est plainte, accablement et noirceur, comme si la narratrice, coupée du monde, était projetée dans un ailleurs mortifère, sans possibilité de retour. La question posée par Bolla et Robert – où fuir ? – ne trouve pas de réponse chez Tardif : la narratrice semble emprisonnée dans son abattement, et même sa quête de Dieu ne permet pas la libération.

Pourtant, le traitement de la désillusion amoureuse éloigne Tardif de ses contemporaines. L'hybridité générique du texte permet l'émergence d'un *je* féminin complexe. D'entrée de jeu, l'appartenance au genre diaristique est à la fois revendiquée et refusée par Tardif ; les réflexions intimes rappellent le journal intime, mais les fragments sont sans datation. Le livre s'affiche comme fiction, à mi-chemin entre le roman et la poésie, mais la narratrice multiplie les remarques autoréflexives et métatextuelles faisant éclater les cadres de la représentation (« Mes écrits renferment une belle vengeance contre les curieux » [DVF, 24] ; « Les saisons devront revenir et revenir encore, afin que ces détails observés un à un je puisse les mettre dans un livre » [DVF, 48]). La forme fragmentaire (presque versifiée) rappelle la poésie en prose, certains passages avec marqueurs de temps et d'espace suggèrent la timide amorce d'une narration romanesque, tandis que l'usage récurrent de l'aphorisme évoque une voix essayistique. On pourrait donc parler de poésie essayistique racontant parfois des histoires (et parfois pas !). Contrairement à *Châteaux de cartes* d'Hélène Charbonneau (1926) ou *Koshawika* de Jeannine Lavallée (1936), qui, dans le sillage d'*Angéline de Montbrun*, juxtaposent des parties génériques distinctes (le récit sentimental, le journal et le poème chez Charbonneau, le récit vaguement policier et l'essai national chez Lavallée), Tardif fait

⁵ Dans *Ouvrir la voie/x*, Isabelle Boisclair pose rapidement des constats semblables pour le roman.

coexister tous les genres et propose une forme inédite. Toutefois, cette hybridité n'est pas sans risque puisqu'elle empêche le développement d'un propos suivi et lisible. L'introspection de la voix féminine est poussée à son paroxysme : le *je* semble se suffire à lui-même, au détriment de tout réalisme. Il martèle sa douleur dans une langue cassante, presque clinique. Or, on le verra, cette langue cassante fait surgir la colère.

Il y a chez Tardif peu d'expressions imagées, peu de travail stylistique. Chère aux romancières et poétesses des années 1930, l'évocation de la nature, de la mer et des moyens de transport pour métaphoriser le désir charnel⁶ est ici pratiquement absente ; Tardif opte pour un matériau textuel très sobre. Et s'il y a des images insolites (« Les cocasses humains sont sûrs de nous remplacer Dieu par de la volupté ou de l'huile de foie de morue » [DVF, 83]), elles sont bien différentes du ludisme et de la soif d'absolu que déploieront Thérèse Renaud et Suzanne Meloche dans *Les Sables du rêve* (1946) et *Les Aurores fulminantes* (1949), à la faveur du développement de l'automatisme. Du reste, Tardif reprend certains codes du roman de la fidélité au féminin tout en les subvertissant : la narratrice est « marquée par le malheur » (Saint-Jacques et Robert, 389) et refuse de se marier, mais ne se dévoue pas au souvenir d'un seul homme. Le célibat n'est pas porteur d'une thèse édifiante ; au contraire, malgré le caractère impressionniste de la narration, on devine au fil des pages que la narratrice rencontre (ou a rencontré) plusieurs hommes. Jamais synonyme d'abnégation, le refus (ou l'impossibilité) de s'engager semble plutôt être le foyer d'une puissante révolte et d'un étonnant désir de liberté.

Devant de tels constats, on comprend mieux l'accueil polarisé réservé à *Désespoir de vieille fille*. Au début des années 1930, *La Chair décevante* fait scandale en raison de son écriture sensuelle et de la mise en fiction du désir, tout comme *Dans les ombres* d'Eva Senécal ou *Chaque heure a son visage* de Medjé Vézina. En 1943, ce n'est pas la représentation d'une narratrice tenant un discours critique sur la sexualité qui choque ; les lecteurs sont surtout déçus par l'agressivité et le caractère belliqueux de la voix féminine. D'un côté,

⁶ Le dossier « Voix de femmes des années 1930 » de *Voix et Images*, dirigé par Lori Saint-Martin en 2014, explore ces questions. En plus de l'introduction de Saint-Martin, voir tout particulièrement les études de Véronique Lord sur *Dans les ombres* d'Eva Senécal et d'Adrien Rannaud sur *La Chair décevante* et *Les Masques déchirés* de Jovette Bernier.

certaines critiques, comme Roger Duhamel et Pierre Gélinas, multiplient les associations élogieuses avec Mauriac, Baudelaire, Nelligan ou Saint-Denys-Garneau ; de l'autre, quelques journalistes osent des attaques personnelles virulentes. Ainsi, Sergerie regrette qu'on n'ait pas soigné Tardif, « cette obsédée du péché » (Sergerie, 4). Tout en reconnaissant le caractère novateur de l'œuvre, plusieurs critiques affirment mal comprendre la « suite de cris désespérés » (Tanghe, 22) qu'il renferme, ou se déclarent dégoûtés par ce « flot de larmes brûlantes » (Dufresne, 219). Livre « bien indigeste » (Sergerie, 4), dont le « chaos nous assaille avec fureur » (Lussier, 126), *Désespoir de vieille fille* dérange parce qu'il fait fi de toutes les conventions littéraires de l'époque en plus de « tremper dans le vitriol » (Hilaire, 436).

Une réplique caustique attire particulièrement l'attention : sous le pseudonyme de Marie de Villers, Simone Routier publie *Réponse à Désespoir de vieille fille*, qui ridiculise, paragraphe par paragraphe et « avec pagination correspondante » (Routier, 9), les propos de Tardif. Cette critique trempe peut-être encore davantage sa plume « dans le vitriol » que le texte original : à propos de Tardif, Routier dit qu'elle « a mal appris la vie » et que « son livre est mauvais, mais point troublant » (Routier, 9 et 24). Plus qu'un pastiche, il s'agit d'une attaque en règle contre l'autrice elle-même. Fusent les rappels à l'ordre sexistes (« Que diriez-vous maintenant d'être à la machine à coudre ? » [Routier, 71]), les condamnations méprisantes (« ... n'ayant pu se faire chatte s'est faite femme-de-lettres » [Routier, 63]) et les jugements dévastateurs sur sa pratique d'écriture (« Publier pareil livre à pareille époque de pareille virile souffrance » [Routier, 61]). Routier ne se contente pas de vilipender certains thèmes audacieux abordés par Tardif ; elle l'apostrophe explicitement en lui intimant à plusieurs reprises de cesser d'écrire. C'est l'image même d'un ressac : toute l'énergie de révolte contenue dans *Désespoir de vieille fille* éclabousse Tardif dans son intégrité et son intimité. On devine plus généralement un regard conservateur sur la « véritable » place des femmes dans la société : « Et pourtant la souffrance apprend mieux aux femmes que les livres. Vous avez donc plus lu que souffert ? » (Routier, 84). Souffrir, être modeste, éviter les mauvaises lectures : autant d'injonctions qui tranchent avec le discours révolté de Tardif. Cependant, et c'est peut-être le plus ironique, Routier utilise le mode de la colère pour dénoncer la colère de Tardif. Comme dans tout processus parodique, le texte parodiant n'a d'autre choix que de

reprendre le matériau du texte parodié : il souhaite corriger, critiquer, mais il « enchâsse malgré tout le vieux dans le neuf » (Hutcheon, 143). Ainsi, elle a beau sermonner et moraliser, Routier se fait prendre au jeu de Tardif : elle récupère malgré elle la colère qu'elle dénonce.

Bien qu'elles soient rares, quelques études universitaires ont cherché à réhabiliter *Désespoir de vieille fille*. Jusqu'à présent, l'attention des critiques a surtout été tournée vers la représentation du corps féminin désirant, et de ce fait condamné par la doxa. En 1980, dans la première grande étude du livre, Barbara Godard inscrit *Désespoir de vieille fille* dans une « tradition d'épîtres érotiques » féministes (Godard, 86) : Tardif revendique le droit à la sensualité et au « débordement de sentiments » (Godard, 88), ce qui aurait certainement causé la censure du livre à l'époque de sa publication – or, le survol de la réception immédiate montre que l'expression du désir ne semble pas choquer outre mesure les critiques des années 1940. Annette Hayward constate que Tardif propose un regard novateur sur le corps « dans un contexte où on avait plutôt tendance à le mépriser et à ne valoriser que l'esprit » (Hayward, 63) et Véronique Ostiguy analyse la tension récurrente entre vision négative de la sexualité et affirmation explicite du désir. Dans une tout autre veine, Fernand Dorais a observé les manières dont Tardif s'inscrit dans le renouveau du catholicisme au Canada français après 1900. J'ai quant à moi publié une étude des motifs textuels permettant d'établir un lien de filiation entre *Désespoir de vieille fille* et *Angéline de Montbrun* de Laure Conan (Gibeau 2014b). Je n'ai que très brièvement survolé les indices de colère dans le texte de Tardif : tout reste donc à faire pour analyser la mise en fiction de cette émotion.

La narratrice de Tardif rappelle Flore Forget : elle charge contre des cibles vastes et floues, explose continuellement contre tout et tout le monde. Et comme dans *Fleurs de crachat*, il est difficile de se retrouver dans sa diatribe sans fin. Si le ton provocateur et corrosif est aisément identifiable, les multiples tensions, contradictions et confusions qui innervent le texte en rendent la lecture très complexe. Or, c'est dans l'opacité et l'échec du langage que la colère se révèle comme mode de discours fécond ; il faut chercher ses manifestations dans l'absence de développement narratif, les effets textuels chaotiques et les séquences illogiques. Je me pencherai donc sur les incohérences, les flous, les inintelligibilités. Évidemment, proposer une étude harmonieuse et structurée dans ces circonstances pose d'immenses défis : le caractère labyrinthique (voire incompréhensible) du texte rend toute observation

potentiellement contradictoire et toute hypothèse, instable. En outre, l'absence de développement narratif empêche d'avoir une réelle prise sur l'œuvre. Je tente néanmoins le pari : je me pencherai dans un premier temps sur l'étrange mode de confession et la forme fragmentaire au cœur du dispositif textuel. Je verrai dans un deuxième temps comment ce dispositif est traversé d'importantes tensions : j'analyserai l'adresse agressive à la seconde personne (*tu/vous*) et la manière dont le deuil amoureux est réactivé au lieu de trouver sa résolution. Je montrerai que le corps féminin est à la fois brisé et monstrueux. Je m'intéresserai pour terminer au dire confus dans le tissu textuel : comment les contradictions atteignent-elles l'écriture ?

5.1 CONFESSIONS

5.1.1 *Au seuil de l'éclatement*

Tout commence par une brutale séparation. L'incipit de *Désespoir de vieille fille* se présente sous la forme d'un poème narratif en vers libres intitulé « Augustin renvoyant la femme ». Porté par des sentiments violents, un homme prend la décision d'abandonner son amoureuse :

Il est venu pour la chasser.
En lui, les phrases de mépris ont souillé les paroles de tendresse.
Il a insulté. Il a prié. Il a commandé.
Sors ! profère-t-il, violent, se défendant par la fureur (*DVF*, 11).

Dans son titre comme dans son propos, ce poème fait écho à la trajectoire d'Augustin d'Hippone telle que relatée dans ses *Confessions*. Philosophe et théologien dont la pensée a profondément influencé l'imaginaire « occidental » du désir et du péché, Augustin écrit les *Confessions* entre 397 et 401 afin de témoigner de sa conversion au christianisme. Il y raconte avoir vécu une quinzaine d'années en concubinage avant de se séparer brusquement de sa compagne. Cette femme anonyme (jamais nommée autrement que comme « la femme qui était ma maîtresse » [Augustin, 128]) n'est évoquée qu'au passage et son drame est abordé très succinctement, dans l'adresse d'Augustin à Dieu : « Elle était retournée en Afrique en vous faisant le vœu de ne plus connaître désormais aucun homme et me laissant le fils naturel qu'elle m'avait donné » (Augustin, 127). Rien de plus n'est dit et aucune place

n'est accordée à son point de vue. Une femme congédiée de manière expéditive et rapidement oubliée, mais prête au renoncement absolu, l'histoire est bien connue...

Désespoir de vieille fille emprunte aux *Confessions* leurs grands thèmes : introspection, expiation de péchés, quête de Dieu. Les vagues origines de la compagne abandonnée (« Elle est d'Afrique » [DVF, 13]) et son statut de mère (« Elle ne dit pas : ton enfant, c'est moi qui te l'ai fait » [DVF, 13]) sont reprises telles quelles par Tardif. Cependant, « Augustin renvoyant la femme » propose une nouveauté en intégrant sa perspective : Tardif lui invente une existence et des sentiments ; la fait « brûle[r] au-dedans » et « éprouve[r] le besoin de consumer sa douleur » (DVF, 11). Elle utilise le vide narratif des *Confessions* – pour qu'Augustin devienne un évêque et théologien célébré, il a fallu qu'une femme aimée soit rejetée, mais le texte évacue cette rupture – afin d'ériger un nouveau discours, voire de créer une nouvelle fiction : le projet narratif de *Désespoir de vieille fille* consiste à donner voix aux amoureuses abandonnées, à saisir toutes les tensions et complexités traversant leur choix de renoncer à l'amour pour toujours. Et si ce choix n'était pas seulement synonyme d'abnégation et de sollicitude pour un grand homme ? Et si derrière l'abnégation couvait la colère ? Et si la vieille fille n'était pas celle qu'on croit ?

Il faut lire dans « Augustin renvoyant la femme » une rupture originelle, dans la mesure où elle génère les deuils et abandons qui suivront au fil des pages : tout au long du texte, les hommes évoqués disparaîtront du texte – ils mourront, seront infidèles ou rejetés par la voix narrative. Les motivations de la rupture entre l'homme et la femme du poème ne sont pas expliquées : seule la lecture intertextuelle avec les *Confessions* d'Augustin permet d'imaginer qu'elle est provoquée par l'illégitimité de leur union. Quoi qu'il en soit, après trois pages, tout éclate : la narration prend subitement la forme de fragments décousus et lapidaires. Le cœur de *Désespoir de vieille fille* réside dans « Augustin renvoyant la femme », mais n'occupe que quelques lignes, le reste du livre étant constitué des réflexions obsessionnelles d'une narratrice anonyme. Alors que le poème était narrativisé et faisait appel à une voix omnisciente, le reste du livre est porté par ce *je* féminin surgi de nulle part. Le drame qui s'est joué dans le poème résonne dans les sections suivantes, même s'il est impossible de savoir hors de tout doute qui est la narratrice. Comme dans *Angéline de Montbrun*, l'essentiel de l'action est exposé en quelques lignes, et le reste du texte recueille les débris du deuil

amoureux. La narratrice et la concubine sont des personnages-miroirs : la première apparaît comme l'écho contemporain de la seconde. Celle-ci subit les contrecoups du désir et de l'amour frustrés de l'incipit.

Du reste, le traitement de la rupture annonce les tensions au cœur du livre. En effet, au moment où Augustin veut lui dire qu'il la laisse, la concubine joue de ruse et le quitte avant d'être rejetée : « Et lui n'en sait rien, mais elle a tout prévu, et qu'il faut partir » (*DVF*, 13). Cette stratégie est double. D'une part, on lit une posture batailleuse – *tu n'auras pas le dernier mot* – enlevant la victoire définitive au personnage masculin et démasquant sa prétention (« lui qui se croit l'unique choisi » [*DVF*, 13]). Ce désir de résistance sera celui de la narratrice par la suite : à l'image de la concubine qui dénonce « l'égoïsme et la vanité » (*DVF*, 12) d'Augustin, la narratrice n'hésitera pas à condamner, dans un langage direct et agressif, les infidélités, la volatilité ou les inconstances des hommes. Ainsi, les remarques corrosives abonderont : « Moi, ce n'est pas comme des joujoux que j'aime mes amis ! » (*DVF*, 21) ; « La noblesse se mesure au traitement de l'esclave asservi. J'ai pu mesurer la haute noblesse de mes amis⁷ » (*DVF*, 68). Dans le reste du livre, la dénonciation d'agissements répréhensibles est en effet présentée de manière insolente et ironique : malgré la mélancolie, la narratrice juge et fustige les hommes, les transforme en objet de discours, s'élève au-dessus d'eux pour philosopher, voire pontifier. Dans sa *Réponse*, de Villers/Routier parodie « Augustin renvoyant la femme » en intitulant son poème « Magdalene acceptant Jésus », preuve ultime que le geste de la concubine de Tardif propose une vision subversive du pouvoir d'action des femmes. Le personnage féminin passe chez Routier de « pécheresse, esclave » à « promise d'un Dieu » (Routier, 13) ; le personnage masculin le façonne à son image et le remet sur le droit chemin. L'évocation de Marie-Madeleine, prostituée selon certaines traditions chrétiennes, métaphorise d'emblée l'idée d'une culpabilité féminine originelle et d'une pureté à atteindre à tout prix... Or, en quittant avant d'être quittée, en pointant la condescendance d'un homme qui se croit tout permis, la concubine de Tardif signe son refus de se conformer à ces discours sexistes et contraignants, et annonce la colère de la narratrice.

⁷ La narratrice confond souvent « amis » et « amants ».

D'autre part, la fuite inattendue de la concubine préfigure le vide absolu dans lequel sera plongé la narratrice : « Elle est partie, sans bijoux, sans dentelles et sans le souci de figes ou de farine, ou même de solitude » (*DVF*, 13). De la concubine à la narratrice, les « sans » deviennent des « plus » : plus de douleur (« Je suis toute massacrée d'avance. Ils ne peuvent davantage me faire mal » [*DVF*, 27]), plus d'acrimonie (« Il n'y a que possibilité de haine dans le monde » [*DVF*, 68]), plus d'amertume (« les vaines espérances voltigent autour de moi » [*DVF*, 48]), plus de colère bien sûr. La multiplication des ruptures et des deuils a pour effet d'isoler la narratrice du reste du monde ; en l'absence de contexte et de personnages définis, rien d'autre n'existe que sa détresse. Ainsi, l'arrière-plan socio-historique jaillit brièvement ici et là (rappelons que la Deuxième Guerre mondiale fait rage au moment où paraît le livre), mais c'est pour être automatiquement lié à ses sentiments : « Les bruits dans mon âme sont infernaux ; ils dominent les bruits de la guerre » (*DVF*, 71). Autrement dit, les blessures intimes prennent le pas sur les tragédies collectives. Comme les personnages secondaires de *Fleurs de crachat* étaient coupés du texte et ensevelis sous la logorrhée de Flore Forget, le monde extérieur s'effrite au contact de la voix râleuse de la vieille fille.

Cette tension permet d'appréhender l'expression de la colère. Annoncée par la rupture entre Augustin et la concubine, la colère est exacerbée, dans le reste du livre, par l'absence de repères spatio-temporels et d'interactions entre les personnages. À être ainsi prise dans la solitude (voire le néant), la narratrice devient figure hostile et fielleuse, et semble condamnée à rester malheureuse. Elle paraît prisonnière de son propre regard sur les êtres et les choses qui l'entourent. Trahie et rejetée, elle maudit le monde, se montre aigrie. Elle cherche à combler le vide laissé par les ruptures amoureuses, mais sa plainte agressive, jamais entendue parce que difficile à déchiffrer, est vouée à la répétition. Sous le poids de la colère qui s'enlise, le langage s'effondre, n'a plus de sens. La colère mène à une circularité stérile : comme dans *Fleurs de crachat*, le récit stagne, ne parvient pas à créer du neuf. Voyons comment la forme fragmentaire participe de cette circularité.

5.1.2 Brièvetés

On a beaucoup glosé sur les impasses du fragmentaire en littérature. Forme lacunaire par excellence, le fragment est « lié à une exigence de discontinuité, d'ouverture et

d'inachèvement » (Michaud, 17), ce qui est susceptible de rendre sa compréhension ardue. Dans *Désespoir de vieille fille*, les différentes séquences suivant « Augustin renvoyant la femme » sont très courtes et n'ont en apparence aucun lien entre elles. La forme fragmentée à l'extrême paraît toute désignée pour écrire les ruptures amoureuses : le corps du texte, disloqué, porte en lui (sur lui) les multiples coupures entre les personnages, et mime les relations amoureuses interrompues ou impossibles. Cependant, elle exacerbe l'incapacité à dire le deuil de manière suivie et logique. Les grands thèmes de l'abandon, du désir étouffé, de l'amour déçu et de la mort reviennent continuellement, mais la brièveté de chaque réflexion empêche le déploiement d'un discours cohérent :

Ce qui est triste, c'est d'avoir su d'avance toutes les épreuves.
 Dieu nous a fait un cœur sensible ; et c'est à croire qu'il n'est pas nécessaire de s'en servir.
 J'aime également tous les hommes parce qu'aucun ne m'est destiné.
 La grandeur de la vie ne fait que plus évident le contraste de sa misère.
 Je crois aux hommes fatals d'Impartial.
 Jean a raison. Il n'y a que la musique (*DVF*, 36).

Inutile ici de chercher une quelconque logique narrative : chaque phrase paraît indépendante des autres – voire coupée des autres – et l'ensemble prend la forme d'un curieux collage. Le clivage intérieur et l'impression lancinante de regret marquant les différentes parties de l'extrait cité (avoir des émotions [« un cœur sensible »] qui ne servent à rien, être en contact avec plusieurs hommes sans pouvoir entrer en relation de séduction avec l'un d'entre eux, être incapable de célébrer la vie en raison de la misère qui règne, etc.) n'empêchent pas le discours d'être quasiment hallucinatoire : chaque phrase construit son propre univers. Qui plus est, l'évocation mystérieuse de Jean et d'Impartial⁸ suggère l'absence de relation entre les personnages : ni l'un ni l'autre ne sera mentionné de nouveau par la suite. Personnages filants, « sans contours » pour reprendre les mots de Tardif cités plus haut, toujours susceptibles d'être écartés par la narration (on repense aux internées des *Laidés Otages*), les hommes disparaissent sans avoir été véritablement mis en scène : on ne sait pas qui ils sont ni ce qu'il advient d'eux. Contrairement aux courtes séquences des *Laidés Otages* qui s'apparentaient à des hypotyposes, les différents fragments du *Désespoir* figent la narration

⁸ Impartial est le pseudonyme d'un journaliste ayant collaboré au *Quartier latin* en même temps que Tardif.

hors des cadres de la représentation – les fragments s'accumulent de manière à isoler la voix féminine. Par petites touches, Tardif capte une intimité brisée, mais chaque réflexion, sans suite logique, est rejetée aux marges du texte. La forme fragmentaire et la brièveté des phrases suggèrent une difformité faisant écho à la laideur archétypale de la vieille fille. Là où celle-ci est « assimilée à un être improductif, considérée comme digne du rebut » (Sagaert, 96), la forme fragmentaire est elle aussi difficile à regarder et à comprendre ; son absence de progression narrative lui ôte tout attrait, toute harmonie.

Le discours morcelé de la narratrice a pour corollaire la répétition outrancière d'images, de mots, de motifs circonscrits. La narratrice rumine et ressasse : sa colère prend forme dans quelques formules obsessives ayant valeur d'insistance, de martèlement. L'amour qui fait mal (« La fausse promesse de l'amour » [DVF, 27]), l'effondrement des certitudes et l'avenir sombre (« Il n'y eut en moi ni rêve ni espérance » [DVF, 34]), le tiraillement entre Dieu et le Diable (« Mon Dieu, vous avez situé l'Enfer dans mon âme » [DVF, 47]) sont quelques-uns de ces moteurs d'obsession ; quelques idées simples sont reprises infiniment, et la forme fragmentaire distend paradoxalement le discours, l'allonge démesurément : « Il n'y a pas les péchés du monde. Il y a le péché du monde. Le monde est coupable du péché du monde. Je suis du monde. Je suis donc coupable du péché du monde » (DVF, 71). Je reviendrai plus loin sur la notion de péché au cœur du livre. Pour l'instant, remarquons que la forme litanique est à l'origine d'un enlèvement du discours. Bien sûr, on pourrait tout simplement lire dans cet extrait un syllogisme bizarre. Mais une autre interprétation m'apparaît aussi possible : comme Flore Forget, la vieille fille se fouette pour être en colère, rester dans l'immédiat de la colère.

Pas de coulées narratives ni d'accumulations, donc : la colère investit le texte par des phrases courtes, sèches, lapidaires. Il faut mesurer sa présence en observant les débris, les éclats textuels : c'est paradoxalement dans la forme hachurée qu'émerge le débordement. Tardif multiplie les aphorismes incendiaires et scandaleux – on pourrait parler de *phrases-projectiles*⁹ – transformant le deuil amoureux en hargne viscérale contre le monde entier : « La vie laisse partout des taches de sang [...] Que de sottises les hommes commettent au nom des femmes » (DVF, 59). L'usage de l'aphorisme pose déjà un défi à la lecture : on

⁹ J'emprunte cette formule à Marie-Hélène Larochelle, qui parle des mots comme projectiles pour décrire les invectives dans l'œuvre de Réjean Ducharme. Voir Larochelle, p. 27.

pourrait croire qu'il traduit une forme de détachement, voire de dissociation. Dans l'assertion autoritaire et la disparition momentanée du *je*, la narratrice donne l'impression de n'éprouver aucune émotion. Paradoxalement, l'aphorisme fait émerger une colère immense et absolue. L'expression de la colère est en quelque sorte « universalisée » : son caractère impersonnel rend ses cibles imprécises et marque un effet de généralisation, d'insistance, voire d'amplification. *Tous* les hommes commettent des sottises, *partout* la vie cause de la souffrance : l'aphorisme constitue la forme toute désignée pour tenir un discours rigide, sans concession, et pour décupler la colère. Mis l'un à la suite de l'autre, les aphorismes ressemblent à des injures sans destinataire identifié : ils constituent une sorte de rituel verbal répondant à la détresse de la narratrice. Plusieurs d'entre eux font intervenir un imaginaire de la souillure : « Il n'y a pas d'angoisse. Les flammes qui s'échappent du cœur et des sens sont comme une fumée d'engrais » (DVF, 51) ; « Le cœur et les intestins du monde ne font qu'un » (DVF, 21). L'utilisation d'un vocabulaire excrémental (le fumier, les intestins) fait de la passion amoureuse une énergie dégoûtante et corrompue, et prend au pied de la lettre l'expression populaire *l'amour c'est de la merde*. Comme dans *Fleurs de crachat*, *Les Laidés Otages* et *Les Enfants du Sabbat*, les images d'abjection constituent l'une des voies privilégiées pour inscrire la colère dans le discours : les membres amputés de *Fleurs de crachat*, les accumulations de déchets dans la « wing » des *Laidés Otages* et les giclées de sang des *Enfants du Sabbat* deviennent ici des allusions furtives à des immondices. On retrouve également dans les fragments de curieuses métaphores minérales : la narratrice affirme par exemple que « [l]es tentations de la chair ont le goût du fer moulu » (DVF, 50). Insolite, cette image associe le désir et la sexualité au combat puisque dans le fragment suivant, les sept péchés capitaux sont comparés à des « engins de guerre » (DVF, 50). L'univers des sens est détourné par la froideur du ton – laquelle est amplifiée par la rapidité de la séquence. Mais surtout, en faisant référence au métal des armes guerrières, la narratrice s'autorise une parole vitriolique, caustique, *cassante*.

À la forme fracturée s'ajoute une série de contradictions qui amplifient le caractère cryptique du livre. Dur de suivre le propos de la narratrice quand chaque idée, en plus d'être brève, se décompose sous le poids de multiples confusions et incohérences touchant à la fois le traitement des thèmes, l'argumentation et la logique de la phrase. Énoncés à la fois

progressistes et conservateurs, optimistes et désillusionnés (voire catastrophistes), pieux et antireligieux s'entrechoquent, comme s'il s'agissait d'explorer simultanément l'endroit et l'envers d'une même médaille. Déjà la convocation presque parodique des *Confessions* d'Augustin constitue l'indice d'une adhésion à certains discours religieux dominants en même temps qu'une critique d'écrits canoniques. S'inscrivant dans le « changement de paradigme qui se manifeste [dans les années 1940] autant dans la production et dans la circulation des œuvres que dans leur réception » (Desbiens et Saint-Jacques, 8), Tardif place son œuvre sous le signe d'une tension entre l'ancien et le nouveau. Mais cette tension est exacerbée au point d'enlever tout point d'ancrage au récit ; celui-ci est plutôt façonné par des apories.

Tout au long du livre, la narratrice conteste les rôles contraignants dévolus aux femmes tout en regrettant de ne pas pouvoir s'y conformer ; des images d'Épinal de la féminité traditionnelle trouvent leur envers dans un puissant désir d'échapper aux normes sociales. Ainsi, elle manifeste une grande amertume quant au fait de ne pas être mère et glorifie la fonction maternelle (« c'est [la mère] qui va tenir [l'enfant] à jamais dans ses bras et faire pour lui les gestes du bien » [DVF, 43]), mais affirme également que la maternité, fardeau des femmes uniquement (« il faut bien que nous les femmes nous y pensions à la soupe » [DVF, 64]), ne l'attire pas. Elle insiste sur son désir d'être en couple, mais déplore que le désir amoureux lui soit interdit. Elle présente Dieu comme une bouée de sauvetage à sa détresse, mais lance une série de déclarations à caractère blasphématoire : « Le diable n'a pas d'autre plaisir que d'habiter en moi » (DVF, 71). Tardif propose une vision novatrice du célibat féminin mais donne en même temps à son personnage tous les attributs de la vieille fille archétypale (aigreur, mépris pour le reste du monde, hostilité) : « Il y a en moi trois fois l'Enfer et deux fois le dégoût » (DVF, 68). En somme, les différents énoncés s'opposent et transforment le texte en un curieux jeu de miroirs : d'un constat à son contraire, le discours de la vieille fille est condamné au piétinement, à l'absence de progression. Or, il faut déjà voir là une posture d'agression : les oppositions, va-et-vient et paradoxes permettent d'affirmer (et de réaffirmer) la colère. Observons comment le traitement du corps féminin et le rapport conflictuel de la narratrice au monde extérieur sont au cœur de ce mode

antinomique : entre attitude belliqueuse et anéantissement de soi, la narratrice est perpétuellement sur un fil tendu.

5.2 CORPS ET (IM)PUISSANCES

5.2.1 *Apostrophes*

Comme nous l'avons vu au chapitre 1, la critique féministe dénonce inlassablement l'injonction sociale condamnant les femmes à intérioriser leur colère plutôt qu'à la diriger ouvertement et sainement vers la bonne cible : dans la lignée de Gilbert et Gubar dans *The Madwoman in the Attic*, Linda Grasso souligne que l'expression de la colère chez les autrices du 19^e siècle passe par des images d'oiseaux en cage ou la création de personnages ventriloques (Grasso, 194) – autant de stratégies textuelles de répression ou de détournement. Or, dans *Désespoir de vieille fille*, revient chez la narratrice le besoin de passer de la peine amoureuse à une posture d'attaque. Cette posture se lit dans l'adresse agressive à *tu* et à *vous* : la narration intermittente à la deuxième personne du singulier et du pluriel constitue l'une des stratégies privilégiées d'expression de la colère. En effet, en faisant intervenir différents *tu* et *vous*, plusieurs fragments ressemblent à des balles à envoyer dans un camp adverse pour dévoiler la colère au grand jour. Espace d'affirmation pour la narratrice, le texte permet aussi de réfléchir le déplacement de la colère vers une cible extérieure à soi : « J'ai beaucoup souffert par vous. J'ai souffert jusqu'au péché. J'ai souffert jusqu'au néant » (*DVF*, 84)¹⁰. La détresse de la narratrice trouve un responsable, un coupable à blâmer. Il n'est pas question d'invectives ou de paroles méchantes dans ces adresses, mais d'une aigreur, d'une volonté de régler ses comptes avec ceux qui l'ont blessée. Pas surprenant que la narratrice affirme que sa « mission à remplir [...] est de fustiger et de fustiger toujours » (*DVF*, 93).

Cependant, le flou autour des destinataires (qui sont ces *tu* et *vous* ?) empêche de bien situer les cibles de la colère : Dieu et les hommes sont interpellés à répétition, mais sans qu'il soit

¹⁰ Je reprends de nouveau des éléments théoriques de la réflexion développée dans « “Je fais pleuvoir mes mots sur toi comme des feux d'artifice” : esthétique de la colère et discours d'accusation dans *Cru* de Nefertari Bélizaire et *Les Cascadeurs de l'amour n'ont pas droit au doublage* de Martine Delvaux ».

aisé de comprendre quelle apostrophe est destinée à qui. Tout de suite après « Augustin renvoyant la femme », le décès d'un certain Jacques est révélé (« une fois encore je devrai mourir la mort de Jacques » [DVF, 17]), mais d'autres hommes anonymes mentionnés au fil des pages semblent avoir eu une liaison interrompue avec la narratrice. Celle-ci affirme penser à J. (DVF, 15) puis cite Jean (DVF, 36) sans qu'il soit possible de savoir s'il s'agit de la même personne (ou s'il y a une correspondance entre J. et Jacques). On devine que ces hommes sont d'anciens amants ou des amoureux convoités, mais il apparaît impossible de les identifier, voire de les *compter* – entre l'amant qui « offre la vie » et celui qui « [la] croit capable de sacrifice » (DVF, 87), la lectrice doit renoncer à comprendre le rôle précis de chacun dans la vie de la narratrice. L'adresse à *tu* suit le même principe : l'interpellation est indéterminée, voire universelle. Tous les hommes semblent concernés par le discours vindicatif de la vieille fille, et la colère de celle-ci paraît globale, totale.

Quoi qu'il en soit, la colère déplace la narration de soi vers un interlocuteur à accuser et, partant, à réduire au silence : « Pour n'avoir pas eu le courage de me dire que vous ne m'aimiez pas, vous avez manqué toute une série de nos beaux drames de famille » (DVF, 26) ; « Vous et moi prétendrons toujours disposer de la vie... jusqu'à ce qu'une fille à tignasse blonde dispose de la vôtre » (DVF, 28). Abandonnée par un certain R., la narratrice adopte un ton corrosif où la moquerie (« beaux drames de famille », « tignasse blonde ») dévoile une importante agressivité, voire transforme le texte en scène de procès. Il s'agit en quelque sorte de rejouer la rupture : trahie, blessée, la narratrice inverse les rôles et attaque son ancien amant. À défaut d'avoir le contrôle sur sa situation amoureuse, elle lance les hostilités contre son interlocuteur en espérant le blesser, voire le détruire. En quelques mots très brefs, *vous* est raillé par son attitude belliqueuse : le pronom joue à la fois le rôle de cible et d'arme langagière. Tel un regard dévastateur de gorgone, les mots de la narratrice cherchent à pétrifier ceux qui lui ont fait du mal. L'adresse à *tu* s'impose comme un rituel vengeur : *tu m'as fait du mal, je t'en ferai à mon tour*. En détaillant les torts et offenses de *tu* (« À moi tu laisses la jouissance de l'amertume » [DVF, 98]), la narratrice « form[e] un ensemble accablant » (Garapon, 124) rappelant le réquisitoire. Elle déjoue les attentes selon lesquelles la colère des femmes ne peut se traduire que par l'atteinte à soi-même et à son propre corps.

La convocation de Dieu mérite également d'être explorée. Dans « L'émergence d'une parole féminine autonome », Lucie Robert souligne que le mysticisme est très répandu dans la poésie des femmes québécoise jusqu'au tournant des années 1940 : l'écriture permet l'union avec Dieu et « Jésus-Christ devient la figure de l'amant recherché » (Robert, 105). Comme Medjé Vézina et Jovette Bernier, Tardif reprend le conflit « entre obéissance et autonomie » (Smart 2014, 68) inhérent aux écrits de femmes mystiques : la narratrice, affirmant s'être engagée dans les voies de Thérèse d'Avila (*DVF*, 80), interpelle constamment Dieu et s'adresse parfois à lui comme elle parlerait à un ancien amoureux – laissant de nouveau planer le doute sur le destinataire réel de son discours. Tardif autorise sa narratrice à agresser, et le réquisitoire qu'elle met en place oblige la lectrice à se demander si, justement, Dieu n'est pas un prétexte pour accuser d'anciens amants. Les prières à Dieu sont parfois décousues, voire inintelligibles tant elles sont rudes : « Vous avez lacéré ma chair qui ne réclamait rien ; ma porte, Vous l'avez ouverte à l'étranger. Vous avez mis le glaive dans la main de mes amis et vous avez permis que je les frappe » (*DVF*, 39). Je reviendrai plus loin sur la confusion sémantique qui émerge de ce geste violent (qui tient le glaive/qui frappe). Pour l'instant, remarquons que ce passage n'a rien d'une imploration passive. Contrairement à Angéline de Montbrun, qui, résignée, multiplie les phrases à l'impératif dans son journal et demande à Dieu de donner corps à ses fantasmes de violence (« Ô mon Dieu ! pardonnez-moi [...] Ô mon Dieu, arrachez et brûlez, je vous le demande, je vous en conjure » [Conan, 248]), la vieille fille détaille plutôt deux séquences de violence – la première subie (« vous avez lacéré ma chair »), l'autre perpétrée (« vous avez permis que je les frappe »). Même si Dieu commande l'action, le relevé acrimonieux qu'en fait le personnage transforme la soumission en posture combative. Détailler les gestes de Dieu permet d'additionner les récriminations à son endroit et de faire du pronom *vous* un instrument de reproche, d'accusation. Et dans l'accusation se trouve l'affirmation d'un pouvoir : la narratrice se pose sur un pied d'égalité avec son interlocuteur, voire s'arroge une supériorité sur lui. La colère rend possible une distance, une critique des discours religieux : sa plainte est aussi dénonciation, affirmation d'une souveraineté. Bien sûr, certains passages laissent croire à un véritable désir de spiritualité et de rédemption, comme si l'agressivité de la narratrice, d'abord saisissante, allait chaque fois en décroissant : « Prenez-le mon néant humain, je le veux bien ; mais remplissez-moi de Vous, car c'est intolérable ces espaces sans lumière » (*DVF*, 75). Le désir de

confrontation se transforme alors en appel au secours. Ceci étant, Dieu n'en est pas moins encombrant, voire indésirable à certains moments : « Je pratique des vertus auxquelles je ne crois pas, sous prétexte de Dieu¹¹ » (*DVF*, 73). Cette déclaration étonne en raison de son désabusement. La narratrice sait que Dieu, malgré toutes les plaintes du monde, ne peut rien pour elle. Dès lors, l'écriture mystique perd de sa force ou plutôt acquiert un certain pouvoir de subversion.

Émerge de certaines séquences une dimension blasphématoire qui rappelle *Les Enfants du Sabbat* : « Mon Dieu, donnez-moi le goût de ces choux-à-la-crème sur un estomac vide » (*DVF*, 122). Moins directement agressif que le précédent, ce fragment tourne néanmoins la religion en dérision dans la mesure où il parodie la rhétorique mystique. Dans une étude sur les écrits de Marie de l'Incarnation, Hélène Trépanier relève que la religieuse multiplie les pénitences et automutilations servant à se purifier de péchés commis : « il n'y a pas de mesure ni de fin dans l'accumulation des possibilités de souffrance » (Trépanier, 191). Or, ici, l'image transforme la souffrance mystique en un désir irrépressible d'abondance et de plaisir. Voilà qui tranche avec l'austérité des rites religieux (faire pénitence, faire vœu de pauvreté). Les invocations à Dieu dévoilent un ton malicieux semblable à celui de Julie dans le roman d'Anne Hébert. Les inversions entre le sabbat exubérant et la rigueur du couvent des Dames du Précieux-Sang se métamorphosent en une fausse punition faisant intervenir le monde de l'enfance et de la gourmandise. Les choux détonnent au point de rendre le fragment ironique : si la narratrice supplie Dieu, c'est pour mieux s'en moquer et l'attaquer. Et comme l'affirme Lucie Joubert dans *Le Carquois de velours*, l'ironie des femmes affirme le « type de relations ou de société qu'elles veulent voir s'ébaucher » (Joubert 1998, 202) : on pourrait croire qu'il y a ici un réel désir de rejeter la religion. Du reste, se superpose à la critique des diktats religieux une relation de complicité entre la narratrice et le diable : « Satan danse sur mes lèvres. Un peu de force et j'achève de le cracher » (*DVF*, 67). À la manière de Julie qui suppliait Dieu de faire d'elle une religieuse effacée – mais qui en même

¹¹ Pour la lectrice d'aujourd'hui, ce fragment saute aux yeux tant il résume à lui seul une partie du discours qu'ont porté les analystes contemporains sur *Angéline de Montbrun* : Laure Conan, selon eux, aurait dissimulé la révolte de sa protagoniste derrière les prières et les implorations religieuses. Le fragment s'impose comme un commentaire critique de la part de Tardif, comme un jugement posé *a posteriori* sur le personnage d'Angéline et sur sa résignation.

temps décimait le couvent en riant –, la narratrice de Tardif se trouve dans un rapport d'opposition à la religion, ce que l'adresse conflictuelle à *vous* révèle avec aplomb.

Paradoxalement, s'adresser à *tu* ou à *vous*, c'est aussi exacerber sa présence et maintenir le lien qui unit à lui :

[L]a deuxième personne, objet et destinataire de la louange, seule adresse des interrogations, seule oreille à qui envoyer un cri, est à la fois le récepteur d'un message d'humilité et d'humiliation, et le « *répondeur* » privilégié dont il convient d'imaginer les réponses virtuelles à partir des questions posées. Écho sonore, « témoin renvoyant la parole », le locuteur « court » derrière une voix pour tenter de saisir Celui qui la possède (Mathieu-Castellani 1996, 56, je souligne).

C'est là l'une des spécificités de la narration à la deuxième personne : le destinataire, interpellé, est là derrière qui pourrait à tout moment prendre la parole à son tour. S'adresser à lui, c'est le mettre à distance tout en cherchant ses réponses aux « questions posées ». S'affirmer dans la colère, c'est aussi espérer, même de manière souterraine, qu'il admette enfin ses torts. La narratrice semble prisonnière de ce jeu quand elle apostrophe un *vous* anonyme : « Vous offrir mon vide ? C'est cela peut-être que vous voulez ? Vous offrir mon vide moral ? mon vide spirituel ? mon vide physique ? mon vide matériel ? social ? » (*DVF*, 74). La répétition des termes suggère un « désir de posséder l'objet référentiel » (Benoit, 24), autrement dit de retrouver *vous*. La décharge verbale fige la séquence, et la réitération entraîne une forme de saturation : au lieu de disparaître, *vous* envahit le texte de manière obsessive afin de combler le vide de la narratrice ; le deuil amoureux est réactivé plutôt que résolu.

Même chose pour Dieu : les interpellations agressives ne s'épuisent pas et le livre s'achève sur une énième supplication (« Mon cœur est dans l'Enfer ; ne laissez point périr mon âme » [*DVF*, 123]). Malgré le désir d'émancipation et de libération, la narratrice fait du sur-place : elle invoque Dieu pour dénoncer la soumission des femmes (*DVF*, 44), lui reprocher de l'humilier, de lui faire du mal (*DVF*, 96) et « d'endolorir [s]on âme » (*DVF*, 94), mais ne peut s'empêcher d'établir un contact avec lui. L'interaction ininterrompue réactive l'appel à la bagarre et à la décharge verbale. De nouveau, il faut convoquer Judith Butler : chaque interpellation prend appui sur les précédentes et donne forme au discours colérique de la

narratrice. La forme fragmentaire permet un enchaînement de séquences lapidaires qui disent la colère de manière explicite tout en la figeant : le discours vindicatif de la narratrice et ses attaques contre Dieu et les hommes ne semble jamais vouloir s'arrêter. La posture d'attaque, séduisante à la lecture initiale, est aussi une lutte annihilante : à force de se dresser contre tout, la narratrice est condamnée au ratage, à la répétition, à l'accumulation de nouvelles accusations. En somme, la colère tourne sur elle-même sans trouver de résolution explicite.

5.2.2 *Disparitions*

La posture de combat est donc aussi une posture de vulnérabilité : la lutte contre *tu* et *vous* trouve son envers dans l'effacement du corps féminin. Tout en assaillant *tu*, *je* en vient à s'anéantir. Je l'ai affirmé plus haut, Tardif refuse l'écriture du corps sensuel propre aux écrivaines des années 1930. Pas de langueur, pas de « ferveur de la sensation » comme chez Jovette Bernier, Éva Senécal ou Medjé Vézina : avec *Désespoir de vieille fille*, on est bien loin « des doigts sensuels qui s'accouplent aux vagues » (Vézina, 43) ou du cœur qui se bat « à coups redoublés, soulevant le mince crêpe de la robe blanche et refoulant dans tout l'être un frisson de vie ardente » (Senécal, 26). La volupté, les bouffées de désir, les mouvements de la nature, omniprésents chez les poétesses et romancières néoromantiques¹², disparaissent ici presque entièrement : le désir féminin n'est pas métaphorisé par l'immensité des grands espaces (forêt, mer), des moyens de transport ou des vêtements ondulants. En fait, le corps désirant est muet : il n'irradie pas, ne rêve pas, ne se languit pas.

Bien que la critique féministe ait insisté sur la dimension sensuelle de *Désespoir de vieille fille* (rappelons que Barbara Godard parle « d'épître érotique »), une lecture attentive nous oblige à admettre que les allusions à la sexualité et à la sensualité sont pudiques, voire désincarnées. La fougue amoureuse (pensons à Camille, dans *Dans les ombres*, qui exulte de passion et de désir pour Richard), y en est absente. La narratrice énonce des récriminations face aux hommes aimés, mais plus rarement de véritables aspirations. Utilisé à toutes les sauces et dans toutes les circonstances, le mot « péché » revient comme un leitmotiv au fil des pages : il est à certains moments irrésistible (« si c'est un péché que d'aimer [les

¹² De nouveau, voir Lord, Rannaud 2014 et Saint-Martin 2014.

hommes], je suis victime de cette folie, je suis coupable de ce péché » [DVF, 74]), à d'autres inaccessible (« L'Homme a droit au péché. À moi seule il est refusé » [DVF, 44]). Mais aucun désir ne perce véritablement : le terme est employé de manière presque machinale. Le péché est nommé mais jamais défini, décrit, développé ; il fait office de vague interdit à franchir ou non, voire de concept abstrait. Sa récurrence est volontairement provocatrice, mais masque en même temps une froideur descriptive, clinique : la narration joue très peu, voire pas du tout sur le potentiel discursif du corps, sur les mains qui caressent, les bouches qui s'embrassent, les tailles qui se rapprochent. La narratrice a beau répéter le terme « péché » (de même que « jouissance », « corps » et « chair ») jusqu'à plus soif, la sensualité et la sexualité sont toujours évoquées de loin.

L'usage de l'aphorisme est à l'origine d'un détachement entre le *je* féminin et un discours désirant : « Jouissance charnelle, unique jouissance, unique certitude » (DVF, 69). Les phrases nominales de ce type abondent et compliquent la mise en mots de la sexualité : s'il y a tentative d'inscrire celle-ci dans le texte, c'est en coupant la narratrice de toute sensation. L'intégration du *je* aurait donné un tout autre sens au passage cité : *la jouissance charnelle est mon unique jouissance, mon unique certitude*. Le corps aurait été dans le ressenti, le désir explicite, alors qu'il est ici évacué du discours ; la jouissance est étonnamment peu ancrée dans la chair. En d'autres mots, la narratrice observe de loin pour ne pas ressentir. Dans la même veine, certains fragments paraissent ambigus : « Brève période d'excès. C'est qu'il y a des années de privation à combler » (DVF, 60). Faut-il lire dans ce passage la reprise d'une activité sexuelle et amoureuse après une période d'abstinence ? Rien n'est moins sûr, le vocabulaire étant allusif et l'absence du *je* ne permettant pas de comprendre de qui ou de quoi il est question, en somme d'imaginer le corps désirant. Les sens de la narratrice paraissent plutôt brouillés par l'obscurité et son corps semble constamment plongé dans la pénombre : par exemple, elle aperçoit un « trou noir dans la cour » ; constate que les « traits se brouillent » ; voit très peu « dans la brume » (DVF, 15, 16, 27). Si la critique des années 1940 n'a pas été effarouchée par la mise en mots de la sexualité, c'est peut-être tout simplement... parce qu'il n'y avait rien d'effarouchant à signaler.

Par ailleurs, la narratrice affirme à plusieurs moments qu'elle est littéralement *brisée*. Les images de lacération, d'amputation et de mutilation abondent du début à la fin du livre. Qu'il

s'agisse d'être dans un « état statique de coups de matraque et d'os brisés » (*DVF*, 33), de s'être fait « enlever [l]a bouche, et [l]es oreilles, et [l]es yeux » (*DVF*, 35), d'avoir l'orgueil « déchiqueté » (*DVF*, 61) ou de jeter en pâture des « lambeaux de l'âme et du cœur déchirés à pleines mains » (*DVF*, 57), la solitude s'envisage chez Tardif comme une agression répétée qui fait voler l'identité et le corps en éclats. La narratrice se plaint ainsi d'avoir été « libérée dans le monde avec une tête d'homme, un corps de femme, et un cœur de bête sauvage » (*DVF*, 34) : le morcellement rend le corps monstrueux. Les brisures et amputations métaphorisent bien sûr l'absence de relation amoureuse stable et traduisent le vide du personnage : la « vieillesfillerie », selon le terme employé par Tardif elle-même (Tardif 1944, 258), est synonyme d'un état de manque permanent. Aux séparations amoureuses se superpose la chair lacérée (*DVF*, 39) : chaque mutilation semble répondre à un deuil amoureux précis, voire être la preuve matérielle – le *reste* – de ce deuil. Mutilations, amputations, mais aussi infections et pourriture : la narratrice multiplie les recours à un vocabulaire charognard, s'identifie à des corps putréfiés et à des blessures répugnantes, ce qui renforce l'imaginaire du *reste* et du débris. Tardif reprend une « mise en scène du néant » (Trépanier, 197) chère aux mystiques du 17^e siècle : autant la rhétorique mystique assure à certains moments la puissance du personnage, autant elle la confine à d'autres dans une importante souffrance. Dans plusieurs fragments, la narratrice fait l'éloge d'une laideur assumée et redoutable : « ça n'a pas d'importance d'être laide et sale, saint Benoît Labre l'était bien » (*DVF*, 95). À d'autres moments, elle insiste plutôt sur la dévastation de son propre corps.

D'une séquence à l'autre, revient une même forme d'immobilité qui tranche avec les blessures évoquées : « Je suis postée devant les hommes comme une Vénus sans bras ; et ils ne pourront se libérer de moi qu'en me rendant méprisable » (*DVF*, 26). Cette courte affirmation surprend par l'image improbable qu'elle propose : une femme statique qui, malgré l'amputation, retient la moitié du monde (« les hommes » et non « des hommes ») contre elle-même – un peu comme si ses bras inexistants devenaient de spectaculaires tentacules. La question de l'emprise (« ne pourront se libérer de moi ») transforme Vénus en gorgone : le corps féminin semble capable de tuer, d'anéantir. En même temps, impossible de ne pas renverser la perspective : tout en prétendant que les hommes doivent se libérer d'elle,

la narratrice énonce, par la négative, un besoin absolu de se libérer d'eux. Encore une fois, la tension est grande entre le désir d'agression et la passivité. À nommer ainsi son corps, on pourrait croire que la narratrice s'en trouve lentement dépouillée : la répétition des coupures figure une blessure globale, fatale, irrémédiable. Comme dans *Fleurs de crachat*, le morcellement envahit le texte et multiplie les blessures – transforme les mutilations en *excès* de vide. Bien sûr, chez Mavrikakis, cette obsession pour la destruction était dirigée vers le reste du monde alors qu'ici, elle paraît d'abord orientée vers la vieille fille elle-même : on devine entre les différentes séquences un acharnement du personnage à s'autodétruire. En dernière analyse, la colère semble donc coïncider entre deux pôles intriqués et pourtant inconciliables : le corps féminin est à la fois combatif et blessé. La Gorgone est là, prête à pétrifier le monde de sa colère ; pourtant, cette même colère la condamne à la réclusion et à la détresse perpétuelle.

5.3 LE CRACHAT, LA CONTRADICTION

Le tissu textuel est lui aussi placé sous le signe de la contradiction. D'entrée de jeu, la narratrice affirme : « Je ne suis pas malheureuse. Seulement très inquiète ; mais sans malaise physique, sans autre symptôme que la certitude morale de ce vide équivalent au pire désespoir » (*DVF*, 14). N'être pas malheureuse, mais vivre un vide équivalent au désespoir : l'affirmation a de quoi surprendre. La première phrase est immédiatement contestée par la seconde et rend la séquence difficilement crédible. Il convient donc d'observer la manière dont la colère s'inscrit dans l'écriture confuse de Tardif.

Remarquons d'abord la *contestation d'énoncés antérieurs*. Régulièrement, la narratrice revient sur de précédentes affirmations pour modifier son propos. Chaque fragment est susceptible d'être déconstruit : les mêmes fils sont désembobinés, puis rembobinés. Ainsi, au début du texte, la narratrice disserte avec virulence sur l'amour et l'amitié en affirmant que ses amis lui apparaissent comme « une bouillie morale incolore et indolore » (*DVF*, 16). À la page suivante, pourtant, elle en fait l'apologie : « Amitié, degré supérieur de l'amour, sanctuaire où l'on se retire pour méditer le bonheur de l'être aimé » (*DVF*, 17). Autant le premier fragment suggère une indifférence mêlée de dédain, autant le second est porté par un

élan passionnel singulier : l'amitié/amour passe subitement de sentiment insignifiant à valeur suprême. Du reste, forme fragmentaire oblige, aucun indice ne permet de déceler une quelconque ironie dans l'énonciation – le passage est si bref qu'il est impossible de savoir s'il constitue une antiphrase. Plus loin, dans un autre mouvement narratif aporétique, la narratrice se fait juge des gens solitaires et cyniques : « Je m'amuse de ces gens qui ne croient pas à l'amitié et qui passent leur temps à n'être la maîtresse ou l'amant de personne. Sont-ils donc vides d'âme et vides de ventre ? » (*DVF*, 28). On est soudainement bien loin de la bouillie : ici, l'amour/amitié (et, devine-t-on, la sexualité) agissent comme énergies vitales et *rassasiantes* – même si la récurrence du mot « vide » signale plutôt l'abandon. « [P]asser leur temps à n'être pas » constitue une formule curieuse dans la mesure où elle transforme l'absence et le vide relationnel en occupation à part entière. Mais c'est surtout l'évocation de la moquerie qui étonne : en « s'amusant » des autres, la narratrice se moque en quelque sorte d'elle-même. Elle conteste son affirmation première – l'amitié ne vaut rien – et porte un jugement incisif sur ses propres convictions. Il y a là plus qu'une fluctuation des sentiments au gré de l'énonciation fragmentée : ces renversements laissent croire que le texte n'a aucune mémoire ou conscience de lui-même, qu'il recommence sans cesse.

On est également frappé par les *glissements sémantiques*. Par exemple, le champ du morcellement juxte celui de la pourriture : « Je suis dans un état statique de coups de matraque et d'os brisés. Tout s'écraouille en moi. Il n'y a plus qu'à mentionner en ma présence une date, un nom, un événement prévu, pour que les anciennes plaies suppurent » (*DVF*, 33). Ici, dans un mouvement contraire, la force extérieure exercée sur le corps (« tout s'écraouille en moi ») entraîne le déversement de la blessure intérieure (« les anciennes plaies suppurent »). Le rapport de causalité entre l'origine de la blessure et la réaction physique qui en découle paraît très ténu, voire inexplicable : des os brisés ne devraient pas, en principe, laisser s'écouler du pus. L'image de la fracture se transforme subitement en image d'infection. Bien sûr, il y a dans ce glissement un effet de contamination : la brisure – la cassure – des os se répand à travers le corps et la chair, à l'image du deuil amoureux qui se répand à travers le texte. N'empêche : en aussi peu de mots, la convocation de réseaux de sens distincts surprend, voire complique la lecture.

Les *projections*, ou *jeux de miroir*, participent aussi de la confusion du texte. À plusieurs moments, le pouvoir d'action et la passivité du personnage entrent en contradiction : « J'ai passé ma vie à jeter de la viande faisandée à des chiens mal nourris. Que la faim me terrasse, ils me prendront en pâture avant que je n'expire » (DVF, 22). Le geste d'agression (tuer des chiens – et on pourrait d'ailleurs se demander si les chiens sont en fait des hommes) est rapidement saboté : la narratrice se condamne elle-même à la déshumanisation et se transforme en détrit. On peut de nouveau penser aux femmes-tanks et filles-missiles évoquées aux chapitres 2 et 3 : comme les personnages d'œuvres contemporaines, la narratrice se retrouve prise au piège de sa posture agressive ; sa colère se retourne contre elle-même. Paradoxalement, l'adresse à Dieu citée plus haut reprend (tout en l'inversant) le même type de confusion entre le désir d'agresser et la menace de l'être soi-même : « Vous avez mis le glaive dans la main de mes amis et vous avez permis que je les frappe » (DVF, 39). L'explosion de colère passe des autres à la narratrice elle-même. Aucun indice (marqueur d'opposition, conjonction, etc.) n'annonce le brusque transfert de violence qui s'opère dans la phrase. Cette soudaineté engendre un effet de surprise rappelant les changements subits de registres langagiers dans *Les Laidies Otages* de Josée Yvon. Le brouillage des repères et des identités traversant les deux extraits cités est à l'origine d'une indétermination quant au statut du personnage : de quoi la narratrice est-elle capable ? Quel est son véritable potentiel d'agression ? Comment réfléchir ce va-et-vient entre *faire violence* et *se faire violence* ?

Enfin, figure de style plus commune, l'*oxymore* est plusieurs fois convoqué : du « vil courage » (DVF, 60) à « l'amour voulu et artificiel » (DVF, 68), en passant par la « nuit claire » (DVF, 51), la « vertu pénible » (DVF, 70), l'« esclave infidèle » (DVF, 71) et les « mois torturants de la plus belle saison » (DVF, 81), le texte superpose des éléments disparates provoquant un effet d'incompréhension à la lecture. Dans plusieurs fragments, on remarque un renversement entre la première et la deuxième partie de l'énoncé : « Une chair fraîche en apparence, usée du désir de tous les hommes » (DVF, 46). L'absence de marqueur d'opposition franc complexifie la lecture du fragment et s'ajoute aux multiples confusions investissant l'ensemble de l'œuvre. Ce ne sont pas seulement les différentes parties du texte qui sont atteintes par ces confusions : la logique même des phrases en est affectée. Le texte paraît alors instable et le propos, incertain.

En somme, le texte accumule les ratés et les dysfonctionnements ; il se retourne brusquement sur lui-même pour saboter toute progression narrative, voire tout discours sensé. La voix narrative refuse l'emploi des mots justes et des formules appropriées, brise la cohérence interne de chaque fragment et, plus généralement, de l'ensemble de l'œuvre. Toutes ces volte-face sèment une confusion perpétuelle à la lecture. Évidemment, on peut se demander si ces contradictions sont volontaires ou si elles témoignent d'un usage maladroit de la langue ; tant d'incohérences feraient de Tardif une écrivaine au talent limité et expliqueraient – au moins en partie – l'oubli dans lequel *Désespoir de vieille fille* a sombré. Il convient toutefois de sortir brièvement du texte pour revenir à la trajectoire de Tardif : celle-ci a gagné sa vie comme traductrice dans la fonction publique fédérale. Comment aurait-elle pu, tout en exerçant une profession exigeant une connaissance approfondie du français et une application minutieuse de ses règles, avoir tant de mal à construire un texte limpide et maîtrisé ? Dans « Renvois littéraires », texte publié à la parution de *La vie quotidienne* en 1951, elle soutient du reste que l'exploration de thèmes antithétiques se trouve au cœur de sa démarche :

Je reprends dans *La vie quotidienne* les thèmes favoris du *Désespoir* : la vie, l'amour, la foi et leur renversement : la mort, la haine, le désespoir. La note tragique nous atteint au vif ; et, à travers la vie nous voyons la mort, à travers l'amour nous sentons la haine, dans la foi nous introduisons le désespoir, avec un acharnement qui ne peut être que satanique (Tardif 1951, 56).

Devant ces constats, la perspective d'un projet narratif assumé m'apparaît plus plausible qu'un simple manque de maîtrise : Tardif aurait sciemment structuré *Désespoir de vieille fille* autour de multiples contradictions bouleversant le tissu textuel. Ce *dire confus* constituerait une tentative d'innovation esthétique. On pourrait faire l'hypothèse que le texte verse de manière consciente dans l'échec et l'auto-sabotage, que les nombreuses impasses structurelles et langagières le composant construisent un dispositif textuel singulier. C'est dans l'échec que la colère de la narratrice contamine le texte et devient mode de discours.

Dans *Écrire dans la maison du père*, Patricia Smart affirme que les contradictions traversant *Angéline de Montbrun* (séquences de rébellion automatiquement entravées par la rhétorique religieuse du 19^e siècle) impriment paradoxalement au texte sa cohérence : des « voix de résistance se rempla[cent] tour à tour à mesure que chacune est réduite au silence par l'idéologie dominante » (Smart 1988, 45). À sa suite, il faut se demander si les contradictions

de *Désespoir de vieille fille* n'agissent pas comme réponses aux injonctions sociales pesant sur la sexualité et les comportements des femmes. La narratrice de Tardif recyclerait-elle ces injonctions en dévoilant les non-sens des discours patriarcaux ? Utiliserait-elle les confusions textuelles pour dénoncer les attentes impossibles dirigées vers les femmes (par exemple être « vertueuse » tout en se montrant disponible pour les hommes) ? Il est en tout cas permis de le croire quand percent entre les impasses textuelles une série de commentaires à caractère féministe : « Le péché porte sa punition. L'épreuve est dans la vertu » (*DVF*, 17) ; « La femme n'a le droit ni d'aimer ni de se refuser à l'amour » (*DVF*, 45) ; « Il faut bien que nous, les femmes, nous y pensions à la soupe ; il faut bien que nous pensions à l'enfant qui naîtra de notre péché » (*DVF*, 64) ; « La vertu des femmes est à la merci de la tentation des hommes » (*DVF*, 69). Labyrinthique, le texte camoufle ces pépites de rébellion entre des séquences incompréhensibles : disséminés, voire dissimulés dans l'ensemble de l'œuvre, elles paraissent moins éclatantes à la première lecture. On peut imaginer que la lectrice, occupée à déchiffrer chaque énoncé et à en saisir correctement la portée, les remarquera moins facilement ; que les renversements sémantiques constituent une façon, pour Tardif, de laisser planer le doute sur la subversion réelle de son discours. Le *dire confus* constituerait-il une façon subtile de « rompre avec la norme » (Lord) et de proposer un discours contestataire de manière oblique ?

Quoi qu'il en soit, il faut voir dans le ratage langagier une tentative de rupture sociale (Joseph, 25). Comme le rappelle Sara Ahmed, l'expression de la colère est impossible sans désir d'opposition : « Anger is creative ; it works to create a language with which to respond to that which one is against » (Ahmed 2004, 176). Tardif prend cette affirmation au pied de la lettre en se dressant contre le reste du monde, en disant *non* à tout et son contraire. Les contradictions construisent une opposition totale et permettent à la narratrice de formuler une série de doléances, d'affirmer des droits, de s'insurger contre ce qu'elle perçoit comme des injustices. En parlant une langue étrange, en répétant les mauvaises figures langagières (emploi inapproprié des mots, formules creuses, glissements sémantiques, etc.), en ritualisant l'incapacité à tenir un discours cohérent, la narratrice performe une agitation et un désordre mimant la crise de colère. La menace de la colère se trouve précisément dans la monstration du corps dérégulé, irrégulier, incontrôlable. Le *dire confus* fait exactement la même chose : les

contradictions entraînent le discours dans tous les sens. Le langage se retourne sur lui-même, méprise toute logique.

Avec *Désespoir de vieille fille*, Thérèse Tardif anticipe les propos de Catherine Mavrikakis : « Ainsi [la colère] serait toujours fautive et pensée comme bégaiement, balbutiement du langage. Or, ne peut-on pas imaginer une véritable grammaire autre de la colère ? » (Mavrikakis 2015). De notre regard contemporain, elle réinvestit la laideur de la crise de colère, s'obstine à disloquer le langage. Hormis au cinéma ou à la télévision, où le propos est scénarisé et répété, il est difficile d'imaginer une véritable crise de colère linéaire, souple, où les mots coulent avec élégance, où chaque mot employé est le bon, où chaque reproche s'enchaîne à la perfection. La plupart du temps, les mots se bousculent, les remarques dépassent la pensée, la justesse du ton fait défaut. Et dans la vitesse et la décharge du texte, les énoncés disparates sont susceptibles d'exploser et d'être indéchiffrables. On est alors tenté de convoquer de nouveau les Érinyes et leurs cris redoutables. De la même manière que Catherine Mavrikakis, dans *Fleurs de crachats*, décomposait le discours de Flore Forget au point de ne garder que des bruits, que Josée Yvon, dans *Les Laidies Otages*, faisait chanter des berceuses sans queue ni tête aux internées, Tardif opte à son tour pour une forme énigmatique où est refusée la logique du discours, où ne reste qu'un amas de formules dénuées de sens et des « bribes de phrases à peine intelligibles » (Sénèque, 24), où la colère trouve sa forme singulière.

Dans *Le degré zéro de l'écriture*, Roland Barthes affirme que la « modernité commence avec la recherche d'une Littérature impossible » (Barthes, 31). Avidé de transformer le champ littéraire canadien-français de son époque et de s'imposer comme figure de proue de cette transformation, Thérèse Tardif a sauté à pieds joints dans un travail d'écriture autocontradictoire, plein de paradoxes : lire *Désespoir de vieille fille*, c'est lire un texte impossible, une expérience littéraire unique, mais inaboutie. Le *je* féminin qui s'y déploie est subordonné à une série de contradictions insolubles qui font le drame du personnage et du texte : on assiste à la représentation d'une parole de deuil sans fin, d'un désarroi

incommensurable. Le vide de la narratrice, qui hante les pages – et semble attribuable à des causes plus profondes que la seule absence de relation amoureuse – oblige à considérer la colère comme énergie réparatrice : comme dans *Fleurs de crachat*, la colère permettrait de combler les blessures amoureuses et existentielles. Et pourtant, comme dans *Fleurs de crachat*, rien n'y fait : la colère finit par attaquer le texte lui-même et trouve difficilement une issue. Malgré la quête de Dieu, l'apaisement dont se réclame la narratrice semble en partie factice : bien qu'elle demande à Dieu de la « résigner au monde » (CD, 123), la narratrice est animée par une indéniable soif de vivre (« Que les arbres au dehors toujours soient fleuris » [DVF, 124], conclut-elle) qui serait aussi soif de lutte. Affecté par la colère, le langage se tord comme la figure de la « gorgone avec laquelle on a déjà perdu toutes les batailles » (Mavrikakis 2008b, 157) : le discours sens dessus dessous de la vieille fille maudit le monde, et menace de pétrifier les autres à force d'enchaîner les séquences confuses et cryptiques. Lire *Désespoir de vieille fille*, c'est admettre que le mot juste et l'enchaînement clair des idées n'adviendront jamais, que le texte court à sa perte et restera dans l'échec : il est extrêmement difficile de le lire, d'en comprendre le sens et les ramifications

Pourtant, on est tenté de voir dans les passages du coq à l'âne, les contradictions et les confusions une préfiguration de la langue hystérique des écrivaines féministes des années 1970. Comme le rappelle Lori Saint-Martin dans *Contre-Voix*, « [l']incohérence même du discours de l'hystérique en signalerait la puissance dissimulée » (1997, 212). Sous l'incohérence se cacherait de la protestation, de la dissidence impossible à transmettre entièrement. L'œuvre de Tardif use d'un langage hermétique « qui dévoile en même temps qu'il dissimule sa visée interdite » (Saint-Martin 1997, 195). Et qui annonce Jovette Marchessault, Marie Savard, France Théoret, Anne Hébert ou Louky Bersianik, ainsi que leurs personnages d'hystériques souveraines et enragées. Avec une génération d'avance, Tardif anticipe des innovations formelles et esthétiques d'envergure, et met en mots un propos neuf. Pourtant, elle n'est pas la première à lier la folie à un discours insurgé et vociférant : la folle est également au centre de *La Chair décevante* de Jovette Bernier. Vieille fille ou « fille-mère » : la gorgone se dévoile et a encore quelque chose à nous dire.

CHAPITRE VI

SPLENDEURS ET MISÈRES DE LA VENGEANCE DES FEMMES : *LA CHAIR DÉCEVANTE* DE JOVETTE BERNIER

*Medusa. Beauty, power, and confidence without gaze.
Then, a man holds up a mirror and kills her.
There is nothing mythical about that.
SENNAH YEE, HOW DO I LOOK ?*

Durant la rédaction de cette thèse, le discours social, au Québec et ailleurs, s'est transformé. Depuis quelques années, à la faveur d'un regain de mobilisation féministe et de dénonciations collectives sur la place publique (tout particulièrement dans les médias sociaux avec les mouvements #BalanceTonPorc, #AgressionNonDénoncée et #MoiAussi), les sociétés « occidentales » réévaluent les notions de pouvoir et de consentement dans les rapports entre les individus – et plus particulièrement entre les hommes et les femmes. Ce qui passait pour naturel et acceptable (blagues salaces et déplacées, attouchements dans les transports en commun, situations de harcèlement au travail, agressions sexuelles, etc.) est aujourd'hui décrié. On sent une volonté de reconfigurer les codes sociaux : différents types de violence sexuelle sont rendus visibles dans l'espace public et des agresseurs sont pointés du doigt. Si certains hommes se sentent lésés dans leurs privilèges (*on ne peut plus rien dire, on ne peut plus draguer*), de nombreuses femmes dévoilent avec force la honte, le choc et les conséquences dévastatrices d'une agression ou d'une injustice. La tache qui sur eux « ne paraît pas » (CD, 30).

« #MeToo au point de départ de la colère mondiale des femmes », « It's Time to Embrace Feminism's Anger. Let's Use It Even More in 2018 », « #MeToo Isn't Enough. Now Women Need to Get Ugly », « En beau fusil », « I Used to Insist I Didn't Get Angry. Not Anymore » : ces titres d'articles récents témoignent du rôle fondateur de la colère dans un tel changement de paradigme. Dans le monde francophone, le mot-clic #BalanceTonPorc témoigne à lui seul

de la véhémence de la parole de certaines survivantes. Exiger justice, mettre au jour des dynamiques de pouvoir dans les relations interpersonnelles et dénoncer le silence des institutions n'est possible qu'à travers un discours engagé, voire incendiaire. Évidemment, de la même manière, le ressac peut être d'une immense violence : combien de femmes humiliées, rejetées, isolées pour avoir révélé publiquement les abus subis ? Les femmes qui dénoncent des agressions et des injustices crient leur colère, mais vivent constamment avec la peur de la voir invalidée.

Le poids qui pèse sur la colère des femmes, leur désir de transformer les choses et de se faire justice quand « les lois des hommes » (CD, 24) sont inefficaces et ne peuvent rien pour les protéger sont à l'avant-plan de *La Chair décevante* de Jovette Bernier. Bien sûr, l'intrigue ne concerne pas une agression sexuelle : Paul, l'enfant de Didi Lantagne et de Jules Normand, est le fruit d'une relation parfaitement consentante. Et s'il fait preuve de lâcheté en s'enfuyant à l'annonce de la grossesse de Didi, Normand n'est jamais présenté comme un prédateur. Mais le scandale de cette naissance hors mariage obéit à une même logique du « deux poids, deux mesures » : c'est la femme qui porte seule la responsabilité et les conséquences d'une transgression sexuelle, et qui vit en silence l'humiliation et l'opprobre. L'homme, quant à lui, jouit d'une position sociale l'exonérant de tout blâme. Le roman repose sur l'oscillation entre aveu et silence, sur les effets dévastateurs d'un tabou social et sur le dévoilement public d'une vérité honteuse : autant de parallèles à dresser avec les récentes dénonciations collectives. En révélant sa maternité illégitime, Didi exige la reconnaissance de son histoire, de son expérience et de sa parole. Du début des années 1930 à #MoiAussi, malgré des différences d'enjeux dont il ne faut pas gommer l'importance, on sent un même désir de signaler les systèmes sexistes rendant possible l'existence d'une culture d'impunité pour les hommes. Un même désir pour les femmes de se réapproprier leur corps et de vivre leur sexualité avec plus de liberté. Un même désir, enfin, d'exhiber la colère malgré les voies périlleuses que celle-ci doit emprunter pour être entendue. Didi Lantagne l'apprendra à ses dépens : dénoncer une injustice comporte l'immense danger d'un retour contre soi.

Mère célibataire, Didi a élevé Paul malgré le désir de son amant, Jules, qu'elle se fasse avorter. Celui-ci l'a abandonnée enceinte pour épouser une jeune femme riche : Didi a vécu en protégeant son fils du chantage et des demandes insistantes (« de qui c'est que t'es le fils,

toi ? » [CD, 26]), et en cachant jalousement les détails de son passé. Si elle a pu compter sur l'appui de Lucien d'Auteuil, qui a accepté de l'épouser et de donner son nom à l'enfant, elle a gardé de cette épreuve un vif désir de revanche. Elle est replongée dans la rage et l'angoisse quand Paul, jeune étudiant en droit, tombe amoureux de Charlotte, la fille de Jules, et donc sa demi-soeur. Cette menace d'inceste constitue le ressort narratif tout désigné pour faire exploser les détails de son passé. Mais là où Didi avait seulement prévu d'humilier son ancien amant, les choses tournent mal et les événements dramatiques se bousculent : Jules meurt subitement d'une crise cardiaque au sortir de cette confrontation et Didi, accusée de sa mort dans un procès où elle est forcée d'avouer son secret, sombre dans la folie.

Au moment où paraît *La Chair décevante*, en 1931, Jovette Bernier s'est déjà taillé une place de choix dans le milieu littéraire canadien-français : elle est journaliste à *La Tribune* de Sherbrooke, a publié trois recueils de poésie, *Roulades* (1924), *Comme l'oiseau* (1926) et *Tout n'est pas dit* (1929), ainsi qu'un recueil de chroniques, *On vend le bonheur* (1931). La bifurcation vers le roman (genre de plus en plus prisé par les autrices de l'époque) se double chez elle d'un joyeux désir de provocation. Comme en témoigne un extrait de sa correspondance avec Louis Dantin, le choix du titre du roman constitue la preuve ultime d'une stratégie marketing assumée et d'une rébellion contre le clergé :

Je veux un titre qui fasse vendre le livre. Camille Roy en aura la nausée, mais ça fait passer la bile. Je pense que je vais le risquer mon titre ; ce qu'il y a fait ouvrir les yeux, c'est le mot « chair », mais mon Dieu, ils n'ont qu'à se regarder pour en voir et s'ils n'en ont pas, c'est cela qui est tragique (Bernier citée dans Rannaud 2018, 95).

Et nausée – ou plutôt séisme – il y aura. Publié quelques mois après *Dans les ombres* d'Eva Senécal, dans la même collection (« Les romans de la jeune génération » aux Éditions Albert Lévesque), le roman devient best-seller¹, mais est aussitôt victime de la « dérive de l'appareil critique » : il est jugé sur des questions morales plutôt qu'esthétiques (Chartier, 177). Plusieurs critiques sont scandalisés par le récit subversif de Didi Lantagne et par l'écriture moderne de Bernier. Les bonnes ventes mènent à une réédition en 1934, mais n'empêchent pas l'œuvre de sombrer ensuite dans l'oubli. Bernier s'ouvre à d'autres régimes médiatiques

¹ Voir Rannaud 2018, 127.

(elle fait sa marque comme scénariste à la radio et chroniqueuse de magazines), mais ne publiera qu'un seul autre roman, *Non Monsieur*, en 1969.

À la parution de *La Chair décevante*, l'éditeur Albert Lévesque, déjà ébranlé par l'accueil réservé à *Dans les ombres* d'Eva Senécal, tente de prévenir le scandale littéraire en affirmant dans un communiqué de presse que son nouveau roman constitue une œuvre moralisatrice (Laberge cité dans Chartier, 184). Efforts en partie vains : la plupart des critiques reconnaissent le talent d'écrivaine de Jovette Bernier et n'hésitent pas à souligner les qualités formelles du livre, mais l'indignation prend le dessus. Jean Bruchési et Camille Roy sont vexés que Didi tienne la société et la loi pour « responsables de sa faute » (Bruchési, 16) et l'abbé Bethléem, spécialement dépêché de France pour l'occasion, déplore que le livre entier soit « empreint de langueur et de sensualité » (Bethléem, 2). Même les lectures positives de l'œuvre affirment qu'elle doit servir d'avertissement aux jeunes femmes tentées d'agir comme Didi Lantagne. Ainsi, tout en félicitant Bernier, Franceline (pseudonyme de Marie-Jeanne Saint-Denis) soutient que *La Chair décevante* « fera œuvre utile en secouant les jeunes imprudentes » (Franceline, 28). Au-delà de la sensualité et du tabou de la sexualité hors mariage, la critique perçoit très bien la révolte qui gronde au fil des pages, et où « transparaît la scandaleuse doctrine du droit à la vie, au bonheur » (Bethléem, 2) : Didi est « mûre pour le bolchévisme » (Bruchési, 16), le texte est porté par un « babil plus aigre que sentimental » (Pelletier, 1) et Bernier a la « manie de nous égrener tout un rosier de peines, de misères, de malheurs, d'injustices » (Marquis, 28). Remarquons en parallèle l'insistance de la critique à relever les incohérences qui traversent le roman. Il est régulièrement question des nombreuses « phrases qui tombent en panne » (Pelletier, 1), des « réflexions plus ou moins nébuleuses qui rendent la lecture difficile » (Marquis, 28) ou de l'absence de lien et de suite entre les phrases (Roy, 99). Lucien Parizeau affirme que le livre ressemble à une « bande cinématographique où les figures se succèdent sans lien » (Parizeau, 9) tandis que Jules Larivière énumère de long en large les incohérences diégétiques (dose de strychnine donnée à Paul pour l'aider à dormir, scène du procès, etc. [Larivière, 3]). Même Claude-Henri Grignon qui, sous le pseudonyme de Stello, défend le récit avec vigueur, regrette qu'il « soit obscur et emmêlé au commencement » (Stello, 1). Le qualificatif « d'in vraisemblable mélodrame » fait date : d'abord avancé par Albert Pelletier, il est repris par Laurent Mailhot

dans *La littérature québécoise* et par Jacques Cotnam dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*. Celui-ci justifie son opinion négative du roman en affirmant que *La Chair décevante* a davantage sa place dans « l'histoire idéologique du Québec que dans son histoire littéraire » (Cotnam, 200). Or, une lecture féministe contemporaine du roman nous oblige à observer autrement cette invraisemblance et ces incohérences : que signifient-elles ? Comment nous parlent-elles aujourd'hui ? Comment donnent-elles au roman son actualité ? Et surtout : comment sont-elles liées à l'expression de la colère ?

La Chair décevante a été reconnu au cours des dernières années comme un roman fondateur de la modernité littéraire au Québec. Les travaux féministes ont été aux sources de cette réhabilitation : pour Lucie Robert, *La Chair décevante* constitue, avec *Angéline de Montbrun*, un jalon important dans l'histoire littéraire des femmes pour être parvenu « à dépasser l'expression du conflit amoureux » et à proposer « aussi bien une esthétique qu'une éthique de rupture » (Robert, 106, 109). En analysant l'écriture « pulsionnelle » de Bernier, Lori Saint-Martin s'est quant à elle penchée sur la maternité doublement rebelle de Didi : celle-ci assume son statut maternel subversif en plus de ne jamais renoncer « à ses désirs de femme sensuelle » (1995, 116). Plus récemment, les travaux d'Adrien Rannaud ont analysé la « dissection du sentiment amoureux » (2014, 101) et les mécanismes d'écriture de la sensualité. Dans une étude plus large sur les écrivaines des années 1930 au Québec, Rannaud a en outre observé la trajectoire de Bernier et son positionnement dans le champ littéraire canadien-français de l'entre-deux-guerres. Dans un autre ordre d'idées, Fernand Roy a observé les interactions entre parole et écriture et montré comment les hommes « sont confinés au rôle d'interlocuteurs » (Fernand Roy, 149) de Didi. Si plusieurs travaux se sont penchés sur la révolte de Didi, inédite dans le champ littéraire de l'époque (Lucie Robert affirme que Didi choisit la première de « s'opposer à la morale traditionnelle » [107] tandis que Lori Saint-Martin souligne que jamais avant une héroïne n'avait « refusé, avec autant de véhémence et de malin plaisir toutes les valeurs [...] de la société bien-pensante » [1995, 113]), aucune étude n'a été consacrée entièrement et exclusivement à la colère. La notion

d'in vraisemblance comme indice de révolte a été évoquée par Robert puis Saint-Martin² (j'y reviendrai), sans toutefois faire l'objet d'une démonstration de fond.

C'est donc en revenant à ce poncif critique que je souhaite amorcer mon analyse. Les incohérences relevées par la réception immédiate et l'épithète d'« invraisemblable mélodrame » méritent qu'on s'y intéresse : l'exagération et l'in vraisemblance de l'intrigue, de même que la dimension chaotique de l'écriture, rendent possible l'irruption de la colère. Si le tragique menait à l'éclatement des limites du romanesque dans *Les Laidés Otages* et *Les Enfants du sabbat*, c'est l'esthétique mélodramatique qui joue ici ce rôle ; encore une fois, la mise en fiction de la colère suppose la réappropriation de certaines figures textuelles issues du théâtre. Ma réflexion se déclinera en trois temps : j'aborderai les traces du mélodrame dans le roman pour montrer que Jovette Bernier en force les limites génériques et en fait la critique ; ce faisant, je montrerai que ce sont certains éléments fondateurs de l'esthétique mélodramatique qui font de la colère un moteur textuel. J'accorderai une attention particulière aux scènes de la confrontation entre les anciens amants et du procès afin de repenser l'idée d'une explosion de colère inattendue. Je me pencherai enfin sur les dernières pages du roman et montrerai que le discours de folie de Didi est aussi un discours de lamentation ; de nouveau punie par la société, Didi persiste, envers et contre tous, à crier vengeance. Cette lecture chronologique aura pour effet d'explorer la structure répétitive du roman : malgré l'escalade qui survient avec la confrontation entre Jules et Didi, le procès puis la chute dans la folie, la parole de Didi est cohérente du début à la fin du roman (Saint-Martin 1995, 122) : redite, réécrite, reprise, la colère acquiert une dimension performative.

6.1 « SOUS LES FEUX DE LA RAMPE, LA SOUFFRANCE EST DIVINE » : REGARDS FÉMINISTES SUR LE MÉLODRAME ET L'INVRAISEMBLANCE

Mode esthétique singulier ayant investi différents médiums au fil de époques (théâtre, cinéma, feuilleton télévisé), le récit mélodramatique s'articule autour de secrets enfouis et de relations

² Dans un article de 1995 paru dans *Tangence*, Lori Saint-Martin annonce qu'elle s'intéressera, dans une prochaine étude, au mélodrame et à l'in vraisemblance comme moyens de faire éclater la révolte des femmes et de chercher à transformer la forme textuelle. Cette étude n'a jamais vu le jour, mais le présent chapitre souhaite s'inscrire dans la lignée de la réflexion amorcée.

familiales en crise, le tout sur le mode « de la surprise programmée et de l'effet spectaculaire » (Fix, 17). Y foisonnent les grossesses illégitimes, les trahisons sordides, les adultères et l'inceste, et y intervient un imaginaire de l'inarticulé et du refoulé : « melodramatic imagination is concerned to make sense of aspects of experience not normally imaged » (Kaplan, 76). Peter Brooks parle d'une esthétique de l'excès : les situations sont outrancières et hyperboliques, les intrigues, simplistes, et le personnage principal lutte contre un « péril extrême » (Brooks, 37) pour sauver sa vertu et son honneur. Pour susciter l'adhésion de la spectatrice ou de la lectrice à la cause de ce personnage (souvent une jeune femme vulnérable sous l'emprise d'un homme méchant), les péripéties invraisemblables s'accumulent, au point que l'épithète « invraisemblable mélodrame » pourrait être considérée comme un pléonasme. Traditionnellement, les entorses à la plausibilité créent un schéma narratif où la protagoniste, passive, semble prisonnière de son histoire : les événements se bousculent pour entraver sa capacité d'agir (Jacobs, 124) jusqu'à ce qu'elle triomphe dans un *happy end* attendu.

La passivité du personnage principal, les larmes et le goût prononcé pour l'émotion ont contribué à associer le mélodrame aux femmes – et par ricochet à le dévaluer. Or, pour E. Ann Kaplan, la forme a priori conventionnelle du mélodrame mérite réhabilitation parce qu'elle donne parfois lieu à la représentation d'une subjectivité féminine (et plus particulièrement maternelle) absente des canons masculins blancs. Kaplan identifie deux types de mélodrame : le « complice », dans lequel la mère est soit une figure sacrificielle, soit une femme monstrueuse dont les enfants doivent s'émanciper ; le « résistant », dans lequel la fiction critique, de manière souterraine, la place des femmes et des mères en régime patriarcal. Dans ce deuxième type, les mères sont définies « as speaking subjects rather than as passive sufferers or evil manipulators » (Kaplan, 127). Voilà qui permet déjà de créer un parallèle avec le récit au *je* de Didi : celle-ci « s'oppose au conformisme ambiant à partir de son expérience de la maternité, autrement dit, à partir du lieu même de son oppression » (Saint-Martin 1999, 257).

Plus généralement, des critiques féministes appellent à repenser la manière dont nous entrevoyons l'invraisemblance et la remise en cause des codes réalistes de la fiction. Pourquoi la fiction des femmes s'éloigne-t-elle des attentes de la critique masculine ?

Pourquoi tant de critiques masculins ont-ils, de tout temps, été convaincus de l'incapacité des femmes à créer des intrigues plausibles ? Pourquoi accole-t-on continuellement l'étiquette « invraisemblable » à des fictions de femmes³ – qu'elles empruntent à l'esthétique mélodramatique ou non ? Dès les années 1980, Nancy K. Miller a avancé que l'invraisemblance permettait aux écrivaines de s'approprier un nouvel ordre symbolique : dans l'invraisemblance, il y aurait le refus d'obéir à des codes textuels préétablis par les hommes. L'intrigue invraisemblable constituerait ainsi une façon d'accéder à des textualités nouvelles : les autrices joueraient d'*insistance* et d'*exagération* pour renverser le grand récit masculin « occidental » traditionnel, un récit où le protagoniste, en contrôle de son histoire, cherche à triompher d'épreuves prédéterminées. Les grossesses non désirées, les viols, les dettes impayées (situations récurrentes dans tout bon mélodrame ou fiction dite invraisemblable) font partie de la vie courante des femmes et des groupes dominés (Sellier, 152) : les mettre en scène, c'est faire surgir une réalité difficile à croire pour certains, mais trop familière pour d'autres.

La notion d'invraisemblance a été fondatrice chez les critiques littéraires féministes québécoises. Au sujet d'*Angéline de Montbrun*, Patricia Smart affirme justement que l'invraisemblance de la deuxième partie rend possible une immense révolte contre Valrian et ses valeurs patriarcales. La mort accidentelle (mais violente) de Charles de Montbrun et la chute énigmatique d'Angéline sont « le moteur d'une plongée dans le temps et dans le réel de l'espace féminin » (Smart 1988, 66). Mettant en parallèle *Angéline de Montbrun* et *La Chair décevante*, Lucie Robert constate d'un même souffle « qu'en déplaçant le point de vue, l'écriture féminine remet en question les canons de la vraisemblance : le réalisme de Laure Conan et de Jovette Bernier repose sur la lucidité critique de leurs personnages féminins qui donnent à lire une réalité sociale différente de celle que dépeint alors la littérature » (Robert, 108). L'effet d'invraisemblance a donc précisément à voir avec la nouveauté des sujets abordés. Au moment où paraît *Angéline de Montbrun*, rien n'existe dans la littérature canadienne-française qui ressemble au récit de deuil amoureux d'une jeune fille de dix-huit ans ; cinquante ans plus tard, le récit d'une mère célibataire subversive, qui écrit la maternité sans nier ses désirs et sa sensualité, n'a aucun précédent non plus (Saint-Martin 1999, 255).

³ On pourrait poser la même question aux romans écrits par des auteurs noirs, homosexuels, etc.

On comprend mieux alors que l'invraisemblance « tradui[se] la recherche d'un autre ordre social et discursif » (Saint-Martin 1999, 256). Pour les critiques pionnières, l'invraisemblance a tout à voir avec la nouveauté radicale des figures, thèmes et motifs proposés par la fiction des femmes.

Ainsi, il faut se demander, à la suite de Lori Saint-Martin, s'il y a une volonté de renouveau derrière l'apparent conformisme de nombreuses fictions publiées dans les années 1930 (Saint-Martin 2014, 14). Le cas de Bernier n'est pas isolé : des emprunts à l'esthétique mélodramatique sont présents chez plusieurs romancières de son époque⁴. Protagonistes féminines victimes de la manipulation et du chantage d'un homme vaniteux et vénal (*Amour moderne*, 1939) ou du harcèlement d'un collègue jaloux (*L'empreinte de mes premières idées*, 1938), fiancés découvrant avec stupéfaction qu'ils sont frère et sœur (*À deux*, 1937), multiplication de bêtes malentendus menant à la rupture amoureuse puis à la réunion (*Un de Jasper*, 1933), cavale clandestine d'un personnage pour avoir aimé (et tenté d'aider) une femme victime de violence conjugale (*Stéphane Dugré*, 1932), collision automobile suivant immédiatement une cérémonie de mariage pour éviter que les nouveaux époux « consomment » leur union (*Dans les ombres*, 1931) : les accidents hasardeux et les morts absurdes s'enchaînent à un rythme effréné, tout comme s'accumulent les secrets amoureux et les mystères familiaux. Ces fictions font souvent intervenir un programme narratif du « mal en pis » : au lieu de proposer une résolution des conflits, elles mettent l'accent sur la surenchère de drames. La nouvelle éponyme du *Sanglot sous les rires* (1932) de Marie-Antoinette Grégoire-Coupal est tout particulièrement éloquente : éconduit par sa fiancée Élisabeth, Roland entreprend de se venger en se mariant avec Germaine, dont il n'est pas amoureux. Malgré la naissance de la petite Louise, le mariage est malheureux. Un soir d'hiver, Roland se retrouve en prison pour un crime qu'il n'a pas commis et Germaine quitte la maison familiale pour fêter avec des amies : seule, Louise, alors âgée de quinze mois, sort et meurt de froid. Tandis que Germaine se sauve dans l'Ouest canadien, Roland, déshonoré, retrouve Élisabeth pour l'accuser d'avoir brisé sa vie. Il est interné à St-Jean de Dieu et

⁴ On peut aussi questionner l'influence du cinéma hollywoodien et du théâtre populaire sur les pratiques des romancières et nouvellistes : dans quelle mesure les fictions cinématographiques et théâtrales ont-elles agi sur la pratique du roman ? Concernant *La Chair décevante*, rappelons que Lucien Parizeau parle d'une « bande cinématographique où les figures se succèdent sans lien » (Parizeau, 9).

Élisabeth, alors enceinte, accouche prématurément d'un enfant sourd-muet. L'enchaînement des événements rappelle le mélodrame mais le dénouement tragique, comme si rien ne pouvait freiner la rébellion de Roland, comme si celui-ci avait provoqué le malheur de tout le monde en souhaitant se venger, laisse croire à une subversion du genre. Telle une fissure à la surface du texte, la multiplication de péripéties (parfois peu crédibles) semble être à l'origine d'un débordement narratif. Et si cette surenchère de drames permettait, dans le contexte des années 1930, de suggérer une colère qu'il est interdit d'exprimer ?

Dans *La Chair décevante*, les éléments empruntés au mélodrame sautent aux yeux : l'existence d'un secret familial prêt à éclater au grand jour, la multiplication de rebondissements, les malentendus et fausses pistes, et l'épanchement larmoyant des personnages. Bernier met en scène une jeune femme dont la « vertu » a été souillée et fait sienne l'idée selon laquelle, dans le mélodrame, un malheur ne vient jamais seul (Fix, 40) : des lettres de chantage menaçant de dévoiler la maternité hors mariage au danger d'inceste sœur-frère entre Charlotte et Paul (ce que Peter Brooks nomme le « topos de la voix du sang » [Brooks, 60]) en passant par la mort inattendue de Jules Normand et le procès final qui exonère Didi in extremis, toute l'intrigue est placée sous le signe de l'exagération et de l'accumulation de malheurs. Croyant à tort que Paul est amoureux de Solange, Didi ne voit pas le drame qui prend forme : elle multiplie les allusions inquiètes à une possible relation avec la cousine (« je crains qu'il s'emballe pour Solange » [CD, 41]) sans remarquer que son fils est plutôt épris de Charlotte. L'esthétique mélodramatique est friande de ce type de malentendu ; Didi est ainsi sous le choc quand elle prend conscience de l'amour impossible qui s'est développé sous ses yeux. Du reste, les larmes prennent une place importante tout au long du récit : Didi pleure au lieu de parler, comme si son corps « spectacularisait » le conflit intérieur (Fix, 121). En pleurant, elle camoufle et exhibe le secret de sa maternité honteuse. La gestuelle hyperbolique et les nombreuses crises de larmes jalonnant le récit correspondent à ce que Peter Brooks nomme le « trope gestuel de l'inarticulé » (Brooks, 78) : comme on le verra au fil de l'analyse, les larmes constituent un langage à part entière.

Cependant, ces importantes correspondances avec le mélodrame ne doivent pas gommer d'énormes différences qui forcent la critique du genre. Dans « L'émergence d'une parole féminine autonome », Lucie Robert affirme que « la narratrice de *La Chair décevante*

dénonce [...] la relation à la douleur et aux larmes qu'entretiennent les amateurs et amatrices de fictions conventionnelle. [Le roman] rejette l'effet spectacle des formes romanesques sentimentales » (Robert, 107). On peut aisément imaginer que Jovette Bernier, soucieuse de provoquer les réactions à la parution du roman – comme en témoigne l'extrait de sa correspondance avec Dantin cité plus haut – était consciente de la nouveauté de son travail, et que ce rejet des formes conventionnelles était volontaire et assumé. Après tout, *La Chair décevante* se distingue des romans de sa génération en étant l'un des premiers à mettre en scène une protagoniste s'opposant à la morale traditionnelle (Robert, 107). Suivre les codes et les tropes de l'esthétique mélodramatique, en pousser la logique jusqu'à l'exagération : il y a tout lieu de croire que l'intrigue invraisemblable est remise en question au fur et à mesure qu'elle se déploie. Bernier investit le mélodrame pour mieux le subvertir et, partant, proposer une forme nouvelle : la lectrice assiste à un jeu monté de toutes pièces, un jeu où perce la colère.

Dans *Seeing Red*, Cari Carpenter affirme que les fictions sentimentales et mélodramatiques, jugées excessives et superficielles par la critique dominante, sont susceptibles d'être privilégiées par les groupes minorisés⁵ pour se réapproprier une émotion excessive comme la colère (Carpenter, 6) : dans certaines œuvres, la souffrance caractéristique des personnages mélodramatiques est renversée de manière à nommer et attaquer les pouvoirs institutionnels. Pour manifester le *plus* et le *trop* de la colère dans son texte, Bernier déploie justement une intrigue hyperbolique et excessive qui déjoue les attentes du lectorat... et identifie les valeurs sociales conservatrices ayant causé un tort irréparable à Didi. L'accumulation d'événements invraisemblables, dont le double procès (celui que Didi fait subir à Jules Normand, puis celui qu'on lui intente), fait émerger un discours d'insurrection : l'exagération métaphorise l'ampleur de la colère. Autrement dit, la colère enfle à travers l'accumulation de péripéties rocambolesques, un peu comme elle enflait au contact des amoncellements de matières dans *Les Laidies Otages*. Bien sûr, pas de violence explicite comme dans les œuvres analysées aux chapitres 3 et 4 : à l'instar de Simone Bussières dans *L'Héritier*, Bernier ne fait pas couler le

⁵ Carpenter étudie notamment le cas de *Wynema*, d'Alice Callahan, œuvre dans laquelle l'identification de la lectrice à la protagoniste, essentielle dans la fiction sentimentale traditionnelle, est déconstruite « in an attempt to affirm indigenous nationhood » (Carpenter, 6).  videmment, les enjeux coloniaux et racistes étudiés par Carpenter ne s'appliquent pas à *La Chair décevante* et il serait problématique d'établir des parallèles sans reconnaître cette distinction fondamentale.

sang à proprement parler. Mais l'écriture et la trame narrative révèlent de manière spectaculaire la présence de l'émotion. Pour le dire encore avec Catherine Mavrikakis, la langue de la colère « essaie de formuler quelque chose d'inédit et ne peut en passer donc que par des formes plutôt inusitées, risquées, voire ridicules » (Mavrikakis, 2015). C'est ce qui est en jeu dans *La Chair décevante* : le mélodrame, avec ce qu'il comporte de ridicule ou de factice, paraît tout désigné pour dire le désir de revanche, la quête de justice sans fin. Bernier pousse à l'extrême une tendance présente chez ses contemporaines (pensons par exemple à Marie-Antoinette Grégoire-Coupal) : l'exagération et l'invraisemblance se métamorphosent en un ressort narratif conscient et assumé, presque parodique. Non plus souterraine, la subversion de l'esthétique mélodramatique devient explicite, explosive.

6.2 « CE QUI REFLEURIT SOUS LES LARMES » OU LE MÉLODRAME SUBVERTI

Bernier reprend trois motifs propres au mélodrame qu'elle déplace et transforme pour préfigurer le double procès et la chute de Didi dans la folie : la dissimulation, les larmes et la vertu. Didi se dérobe aux regards, pleure et juge : voilà trois images qui dérèglent progressivement le discours, instaurent le chaos dans le texte et font jaillir le désordre. Et qui sont au cœur de la structure itérative du roman : dans *La Chair décevante*, tout se répète, tout se redit de plus en plus fort. Forces prenant possession de l'intrigue pour l'amener vers sa fin foudroyante, la dissimulation, les larmes et la vertu renversent l'idée selon laquelle la colère éclate de manière inattendue au moment de la confrontation entre Didi et Jules Normand. Bien au contraire, la colère est là dès la première ligne du roman et s'infiltre dans le discours à travers des motifs dont personne ne pourrait contester la vraisemblance.

6.2.1 *La dissimulation*

Je l'ai dit plus haut : il y a dans tout bon mélodrame un secret enfoui qui cherche à refaire surface. Dans *La Chair décevante*, le secret de Didi est placé sous un double jour : la jeune femme divulgue certains détails de son passé, en camoufle d'autres. L'écriture intime et le mode de la confession lui permettent de tenir fermement (pour ne pas dire férocement) les fils de son récit : « Dans ce silence, cette obstination à différer l'annonce de la vérité, Didi puise

un curieux pouvoir. Aucun autre personnage [...] ne sait tout sur elle [...] Tout au long du roman, elle conserve ce pouvoir discursif, en disant la vérité, mais jamais toute la vérité » (Saint-Martin 1995, 117). La lectrice curieuse qui s'attendrait à tout savoir dès le départ, comme dans un mélodrame traditionnel, est inévitablement frustrée : elle reçoit le même traitement que les personnages secondaires à qui certains détails sont cachés.

Tout au long du livre, la colère opère également selon une logique de voilement/dévoilement : la confrontation entre Didi et Jules, sur laquelle je reviendrai, agit comme le point culminant d'un jeu où la colère se manifeste alors même qu'elle devrait rester *masquée*. On le remarque par la convocation, dès les premières lignes, du théâtre. Les quatre chapitres (deux d'une douzaine de pages, deux autres d'une trentaine) répondent à un canevas narratif similaire : la peinture minutieuse d'un univers bourgeois se double de la « sortie de scène » d'un personnage masculin. D'un chapitre à l'autre, l'arrière-plan change (plage, résidence bourgeoise accueillant le bal de débutante d'une jeune fille, paquebot luxueux traversant l'Atlantique, bureau d'avocat prospère), mais l'action se répète : Didi se sépare de Jean Vader, pleure Lucien d'Auteuil récemment décédé, rejette les avances d'Eugène Addy, fait face à Jules Normand qui meurt (disparaît) le lendemain. Comme au théâtre, le décor pivote pour que Didi joue à répétition une scène connue : les personnages masculins (dont Paul) sont écartés un à un tandis que le personnage féminin affirme sa subjectivité.

Au cœur de cette représentation cyclique, Didi est à la fois metteuse en scène et actrice : elle éprouve un besoin presque maladif de tout contrôler autour d'elle, à commencer par son image. L'important travail narratif touchant le champ du regard, du voir et du paraître constitue une preuve manifeste de cette obsession. Voir, être vue, ne pas voir : la récurrence des mots « yeux », « regard » et « apercevoir » au fil des pages témoigne de la propension de Didi à observer langoureusement le monde, mais aussi (et peut-être surtout) à vouloir maîtriser l'image qu'elle projette autour d'elle. Derrière les descriptions amples et sensuelles des « maillots bigarrés » (CD, 18) sur une plage, des muscles et du « torse délié » de l'amant (CD, 20) ou de « l'azur fondant » et des « frontons de marbre en dentelles » de Venise (CD, 54) se trouvent une gigantesque mise en scène de soi et des apparences en partie trompeuses :

Il faut du courage pour être encore belle à trente-huit ans ! Pour lutter parmi les hommes, il faut être belle autant que forte : mon sourire, la confiance en moi-même,

cette attitude contente et reposée qui a l'air de n'avoir jamais subi une défaite, j'ai tout cela.

On a moins de rides quand la lèvre est joyeuse ; les yeux sont plus clairs quand ils sourient ; mon nez est sauf et mes dents parfaites. Sur les plis de mon front, je fais des boucles éparses ; je teins mes cheveux.

Mon miroir est fier de moi (CD, 45-46).

Tout dans l'attitude de Didi est construit, patiemment échafaudé. Au-delà d'une vive angoisse liée au vieillissement du corps (qui pousse à dissimuler les rides avec la coiffure ou à teindre les cheveux), on remarque chez elle la nécessité de performer une identité précise, *de faire semblant*. Il lui faut absolument « avoir l'air » et se soumettre à des injonctions (sourire, par exemple), quitte à jouer une femme qu'elle n'est pas. Au fil des pages, elle persiste à donner une fausse image d'elle-même tout en se déroband aux regards : elle s'oblige à « des sourires de convenance » (CD, 42) et s'assure de ne pas être « une vieille devant laquelle la jeunesse n'ose s'embrasser » (CD, 60). Comme le souligne Adrien Rannaud dans la foulée des travaux de Lori Saint-Martin, « le corps est contraint de ne pas tout dire ce qu'il est, il est caché sous les fards » (2016, 139). Or, jouer la coquetterie, la force de caractère ou la légèreté avec tant d'ardeur et d'application a tout à voir avec la colère. Sous l'« attitude contente et reposée », feinte en bonne partie, couve une menace : la lassitude, le mécontentement. L'image de soi apprise et répétée comme on apprend un rôle ne peut que se fissurer : la personnalité publique et mondaine cache un visage différent, potentiellement dangereux parce que secret.

Ainsi, dès l'incipit, Didi observe Jean qui dort auprès d'elle et insiste sur les « traits étranges » qu'il découvrirait s'il se réveillait (CD, 19) ; lorsqu'elle reçoit une lettre de chantage menaçant de dévoiler sa maternité illégitime, elle « regard[e] [s]es traits en cachette » (CD, 29) et compare le geste à une gifle. De l'étrangeté au secret (« en cachette »), les deux extraits annoncent la présence d'une seconde identité : sous le rôle que Didi performe à la perfection se trouverait une personnalité entièrement différente et une part d'indicible (ce n'est sans doute pas un hasard si le second passage est suivi d'une ellipse qui empêche la description des traits cachés). Les deux extraits lient du reste l'étrangeté des traits au champ de la brûlure : immédiatement après avoir redouté la réaction de Jean, Didi décrit le regard des hommes qui autrefois « brûlait [s]a chair » (CD, 20) ; lorsqu'elle reçoit la lettre de chantage, elle sent, « toujours brûlant, ce soufflet sur [s]a joue » (CD, 29). Le regard des

hommes évoque l'éveil à la séduction tandis que la lettre est synonyme d'humiliation. Pourtant, la répétition de la brûlure n'est pas anodine : dans chaque cas, le corps est marqué, blessé... et devient lui-même brûlant. Le recours au champ du feu m'apparaît double : la chair brûlée serait l'envers du corps *combustible*, capable de blesser ce qui l'entoure. La ligne est mince entre être brûlée et brûler de colère... On pense au mythe de Médée⁶ qui, furieuse d'avoir été trahie par Jason, offre une robe empoisonnée à sa nouvelle épouse : celle-ci est brûlée vive en l'enfilant. D'une manière similaire, Didi serait capable de faire brûler ceux qui l'entourent, de transmettre sa brûlure aux autres. Pas besoin de robe, seulement d'un visage et d'un regard de feu.

6.2.2 Les larmes

Les larmes sont un autre motif utilisé par Bernier pour subvertir l'esthétique mélodramatique. Comme l'affirme Florence Fix, « le mélodrame ne boude pas le plaisir des larmes et surenchérit sur toute émotion : larmes de regret, larmes d'amour, larmes d'aveu, tout peut se signifier par les larmes, puisque seule importe l'outrance visuelle du geste » (Fix, 62). Dans *La Chair décevante*, les larmes entravent la progression de l'intrigue : en pleurant, Didi dévoile par bribes le secret de sa maternité et omet certains détails de son passé. De plus, tout au long du texte, les larmes annoncent les drames qui s'apprêtent à secouer l'univers de la protagoniste. Symboles d'agitation dans le texte, elles forment un étrange discours ; elles sont à la fois attendues et redoutées.

Lorsqu'elle assiste au bal de débutante de Solange, peu après la mort de Lucien, Didi remarque immédiatement la crainte de sa belle-sœur et de sa nièce de « [la] voir pleurer » (CD, 39). Puis, elle discute de banalités avec Odette quand celle-ci relate sa récente rencontre avec Jean Vader. L'évocation de son ancien amant la fait éclater en sanglots :

- [...] Il t'aimait, Didi.
- C'est du passé, et je ne me souviens que d'une chose dans le passé : c'est que Lucien m'aimait.

⁶ On pourrait aussi penser au mythe voisin de Déjanire, qui offre une tunique empoisonnée à Héraclès, croyant qu'elle a le pouvoir de le rendre fidèle. Or, la tunique le brûle mortellement et Déjanire se pend, folle de douleur d'avoir causé la mort de son époux.

Nous avons trop tardé d'en parler. La pression des larmes était trop forte, le spasme trop comprimé. La tête enfouie dans l'oreiller, j'y étreignais mes sanglots (CD, 41).

À première vue, les larmes sont liées à la mort récente de Lucien, au deuil partagé par l'épouse et la sœur (« nous avons trop tardé d'en parler »). On remarque pourtant la rapidité avec laquelle Didi change de sujet lorsque Jean est nommé. En peu de mots, le passé (la relation interrompue avec Vader pour éviter de dévoiler son secret et le mariage avec Lucien) refait surface à demi-mot, tout en étant balayé du revers de la main. La crise de larmes intervient ainsi comme retardateur, comme écran : là où les larmes explosent, jaillissent, font tache dans le texte, le secret du passé est enfoui, dissimulé. La lectrice sait à cette étape du récit que Didi a eu un enfant hors mariage et qu'elle a épousé Lucien pour sauver son honneur. Mais les larmes constituent un « interrupteur » au niveau diégétique, dans la relation entre les deux personnages féminins. Le silence provoqué par les sanglots a des airs de code, d'entente tacite entre les belles-sœurs : *n'en parlons plus*. Et de fait, les larmes sont immédiatement suivies d'une ellipse (« Quand j'ouvris les yeux, *longtemps après*, je vis ses mains d'abord » [CD, 41, je souligne]). Vader est éclipsé aussi rapidement qu'il a été évoqué.

Autre exemple, quand elle s'apprête à retrouver Paul au retour de son voyage en Europe, Didi affirme : « Nous serons face à face, sans nous parler. Je souris et je pleure de vivre tout cela à l'avance » (CD, 72). Ce retour d'Europe faisant suite à l'annonce de Paul de travailler au cabinet de Jules Normand, on peut imaginer que les larmes anticipent l'affrontement entre les anciens amants. En effet, le syntagme « vivre tout cela » apparaît ambigu : il évoque les retrouvailles avec le fils mais peut-être aussi la recherche du père. Les larmes sont un contrepoids à l'absence de paroles, de discours explicite (« sans nous parler ») : Didi cache à Paul son intention d'aller rencontrer Normand, et persiste à garder son identité secrète. Quelques lignes énigmatiques plus haut, Didi affirme qu'en attendant de rentrer chez elle « [elle sera] bien sage » (CD, 70). Il faut sans doute lire là une menace : *je suis sage maintenant, mais jusqu'à quand ?* Remarquons en outre dans les deux passages cités le silence entre Didi et ses proches : « nous avons trop tardé d'en parler », « sans nous parler » disent l'absence de communication, l'impossibilité d'un échange véritable entre les personnages. Le corps en larmes se substitue à la parole empêchée; il parle là où Didi refuse de tout dire.

Comme dans *Les Laidies Otages*, les larmes de Didi servent ainsi de « médium narratif, de moyen de transition fictionnel, parce qu'elles concrétisent, elles signent corporellement un passage, une métamorphose » (Surlapierre et Toudoire-Surlapierre, 21) : elles ont une même fonction d'alimentation de la colère. Bien qu'en apparence mondaines et inoffensives, elles s'infiltrant dans l'intrigue jusqu'à la scène de confrontation et disent déjà le besoin d'insurrection de Didi. Didi pleure, mais ses larmes sont pleines de fiel : « Je peux pleurer. Je voudrais crier » (CD, 90). À force de s'accumuler, les larmes signent un refus d'oublier l'humiliation subie et la trahison de Jules. Il faut donc de nouveau convoquer les travaux de Nicole Loraux : le corps larmoyant de Didi est en fait un corps vengeur, prêt à se déchaîner pour exiger justice. La douleur de Didi se « nourrit d'elle-même » (Loraux 1990, 68) à répétition et provoque l'explosion de colère. Le jeu qui s'opérait plus haut entre *être brûlée* et *faire brûler* paraît à propos : si elles donnent d'abord l'impression de manifester le chagrin et le deuil (autrement dit une douleur portée en soi), les larmes se transforment vite en indice d'agression.

6.2.3 *La vertu*

Comme l'a souvent remarqué la critique, *La Chair décevante* s'inscrit d'emblée dans le refus de la morale et des rôles féminins traditionnels. Dans *L'Héritier*, Simone Bussières décrit Louise Breton comme une « créature de douceur et d'infinie charité » (Bussières, 55) tandis que dans *Un enlèvement*, Adrienne Maillet insiste sur le fait que la grossesse illégitime de Françoise Dorval a été provoquée par la vanité de son prétendant ; elle a été dup e par lui. L'héroïne mélodramatique, jeune femme innocente traversant une histoire extraordinaire où sont testées son abnégation et sa résilience, est vertueuse, prête à tous les sacrifices pour prouver son humilité, sa bonté et sa haute valeur morale ; Florence Fix affirme qu'il faut « au mélodrame une victime désignée, irréfragable, dont les vertus sont aussi nombreuses que les malheurs » (Fix, 40). Rien de tel dans *La Chair décevante*. Loin de jouer les femmes irréprochables, Didi multiplie les doutes et les paradoxes, et ses défauts sont affichés sans g ne dans le texte⁷.

⁷ Sans aller aussi loin que *Désespoir de vieille fille* et ses contradictions récurrentes, *La Chair décevante* met en scène un je féminin dont les propos se transforment subitement au fil de

On ne se surprendra pas d'apprendre qu'elle tient un discours critique sur la vertu et renverse d'un même souffle ce poncif mélodramatique :

Quand je dormais comme Jean, je n'excusais personne qui eût fauté, j'étais pure. Je méprisais des hommes et des femmes que j'aime aujourd'hui et que je ne reverrai jamais plus ; j'ai fait pleurer des malheureux ; j'aimais les hypocrites sans m'en rendre compte, parce que je leur ressemblais. J'avais l'orgueil des vertueux (CD, 19).

Dans la bouche de Didi, la pureté équivalait à de l'hypocrisie. L'usage de l'imparfait signe une coupure, une distance : *j'ai été vertueuse, je ne le suis plus*. Ailleurs, il est question de son oncle Anthime, qui lui a laissé sa fortune en héritage et la « *croyait vertueuse* » (CD, 27, je souligne) : plus qu'une valeur à défendre, la vertu est présentée comme la clé d'un rôle à jouer. Au lieu d'implorer périodiquement pardon pour la « faute » commise, le personnage fait montre d'un profond mépris pour les normes sociales et blâme le reste du monde pour ce qui lui est arrivé : « Dire qu'on m'a volée et que, maintenant, c'est moi qui ne suis pas honnête devant les yeux qui savent. Parce que j'ai souffert, moi, je ne suis plus honnête » (CD, 22).

Aborder la question de la vertu nous amène inévitablement sur la piste du religieux. Au début du roman, la narration multiplie les allusions au péché, à la honte et aux « plaies qui saignent » (CD, 22). Didi vit dans un environnement où « il y a quelque chose de prostré et d'humilié partout » (CD, 29), et espère ne plus être « méchante » aux yeux de Dieu (CD, 25). Bernier convoque un lexique religieux, mais esquivé tout discours de piété. Dieu ne se confond pas avec un amant disparu ou éconduit⁸ – comme on l'a vu dans *Désespoir de vieille fille* – et le texte ne montre aucun désir d'abnégation ou de soumission : pas de prière, pas de

l'énonciation. Didi revient constamment sur des énoncés antérieurs de sa confession : un sentiment d'autodétermination (« Seule, je suis moins seule qu'avec lui [...] Je suis libre, je respire, je vis » [CD, 23]) est subitement transformé en angoisse et en ennui (« Pour qui cette coquetterie qui me reste ? pour qui ce ruban dans mes cheveux ? pour qui ces asters, ces œillets, ce bouquet que j'apporte à la maison ? pour qui, je n'attends plus personne » [CD, 24]) ; à l'inverse, le deuil de l'époux, porteur d'une énergie mortifère (« Il reste une femme qui voyage pour ne pas mourir d'ennui » [CD, 45]) devient un vivifiant désir de légèreté (« Maintenant, je veux vivre, désespérément vivre... » [CD, 54]). De même, l'attitude provocante de Didi avec les hommes est énoncée explicitement : « J'ai gardé de distance juste ce qu'il fallait pour qu'il ne me rejoigne jamais tout à fait, et qu'il espère toujours » (CD, 60). Au lieu d'insister sur sa modestie, Bernier donne à son personnage un côté ouvertement aguicheur, souligné par l'attention accordée à son apparence et à la liberté de ses gestes.

⁸ *La Chair décevante* se distingue en cela des recueils de poésie de Bernier. Pour le rapport entre le sujet féminin et Dieu dans la poésie, voir Koski, Robert et Rannaud 2014.

corps mortifié, pas de désir de sacrifice. La chambre « où il y a quelque chose de prostré et d'humilié » doit selon Didi être enjolivée d'iris (fleur n'ayant aucune connotation religieuse), signe d'une distance ironique avec l'idéologie catholique : là où il y a du religieux, il y a autre chose à faire fleurir.

Ainsi, le lexique religieux coexiste dans de nombreux passages avec un lexique judiciaire : « Je lui *pardonnais* qu'il fut un *traître*, un *assassin* » (CD, 18); « On me lavait d'*absolutions* » (CD, 20); « Il me disait : qu'as-tu à te faire *pardonner* » (CD, 21); « On se *pardonnait* » (CD, 21); « Lucien, mon amour, *pardonne* si, avant de refermer ma main sur notre alliance [...] mon souvenir s'est tourné pour la dernière fois vers l'Autre » (CD, 34), etc. La répétition du terme « pardon » étonne : pardonner, c'est refuser la vengeance et laisser derrière soi une offense subie. Or, tout le roman dit le refus de Didi de pardonner et de passer à autre chose. Un renversement est donc annoncé : du religieux au judiciaire, Didi transformera le texte en salle d'audience d'un procès. Dans les quelques exemples cités, l'absence de justice officielle est à la fois dénoncée et comblée : les récurrences lexicales mettent en évidence le besoin de justice du personnage. Mieux, une curieuse formule attire l'attention : « Maintenant que j'éprouve ce sens de l'immanente justice, je comprends qu'on puisse laisser la terre sans s'y cramponner » (CD, 34). Voilà qui force le cours des choses : en disant « j'éprouve », en affirmant sa subjectivité, Didi s'élève au-dessus du destin. Justice sera rendue non pas par l'ironie du sort, mais parce que Didi exigera réparation. En somme, de la vertu conventionnelle à la quête de vengeance, il n'y a qu'un pas. Au lieu d'évoquer le passé avec nostalgie, Didi rumine, ressasse : « la vie m'a cassé le rire sur les dents ! » (CD, 22).

Du reste, au fil des pages, le religieux s'efface progressivement : le vocable « aveu » (CD, 62, 78) remplace « pardon », ce qui n'a rien d'anodin. Si on pardonne dans un but avoué de sérénité, on avoue parfois dans la violence : arracher des aveux, dit-on. Et c'est ce que la fin du roman interroge : Didi arrachera les aveux de Jules Normand avant que la « Justice » ne lui arrache les siens. En se substituant au lexique religieux, le lexique judiciaire transforme la protagoniste en victime vengeresse et le texte, en dénonciation du « deux poids, deux mesures » entre les hommes et les femmes. Là où la lâcheté de Jules Normand n'est passible d'aucune véritable peine – et là où Dieu n'est jamais intervenu pour venir en aide à la jeune

mère –, le discours de Didi a valeur de tribunal primitif. Rappelant les Érinyes, Didi attaque et affirme, avec Lucien, que « la justice, ici-bas, n'a qu'un défaut, elle est tardive ; mais tout se paie » (*CD*, 34). Séditieuse plutôt que passive et inoffensive, elle se tient prête à bondir pour faire peser sur l'homme qui l'a abandonnée le poids de l'opprobre. De nouveau, le désir de vengeance est souligné pour mieux préfigurer la scène de confrontation.

Comme dans *Désespoir de vieille fille*, l'écriture à la deuxième personne a fonction d'accusation, d'inculpation. Bernier subvertit le champ religieux pour mieux proposer un discours d'attaque :

Sur vous, père apostat, la tache ne paraît pas : bourgeois généreux, bon père, époux sans reproche ; avocat des causes perdues que tu fais triompher ; de la fortune, grand train de vie, des amis ; des fillettes qui vous tendent les bras quand vous paraissez ; une femme fidèle que vous embrassez la dernière.

La tache ne paraît pas.

Le soir, les pieds sur les chenets ou sur un tabouret, vous ne vous souvenez plus. Renégat honoré. Ton fils, le nôtre, ne te connaît pas ; et pour sauver ton nom social, ton nom familial, ton fils portera toujours le mien. [...] Bois bien, mange bien, roule carrosse ; ton fils se plaint : il a tes yeux, mais il a mon courage aussi ; et la plainte des malheureux est une malédiction (*CD*, 30).

Bien que son identité soit encore inconnue de la lectrice, il est difficile d'imaginer un jugement plus sévère contre Jules Normand : l'interpellation rend la colère explicite dans l'espace textuel. Tache, plainte, malédiction : autant de mots qui évoquent un imaginaire chrétien, mais en renversent la portée. Dans « la plainte des malheureux est une malédiction », on entend la reprise déformante de l'Évangile selon Luc et de son « Malheur à vous qui riez maintenant, car vous pleurerez et vous gémirez » (Lc 6 : 25). Cette dernière phrase semble détachée du reste de la séquence et évoque la menace : on pourrait croire qu'une voix anonyme surgit pour punir Normand. Comme dans *Les Enfants du Sabbat*, où la dissociation entre la voix et le corps de Julie annonçait le danger au couvent des Dames du Précieux-Sang, la phrase laisse présager le ravage : au lieu du pardon, elle fait jaillir la rumination, la rancune immense.

Le glissement du *tu* au *vous* est également révélateur : en disant *tu* et en adoptant un ton familial, Didi prive le destinataire de sa respectabilité ; en disant *vous*, elle fait pourtant montre d'une fausse politesse, comme si le destinataire ne méritait pas d'être considéré avec

courtoisie. La juxtaposition et l'alternance des deux pronoms universalisent le discours d'accusation. À l'instar de Thérèse Tardif, Bernier fait de la société entière – et non d'un seul homme – la véritable cible de la colère ; le brouillage de l'interpellation crée une forme d'insistance, d'accentuation : malgré l'accord singulier (« père apostat », « avocat des causes perdues », etc.), *vous* pourrait désigner plusieurs personnes à la fois. Entre segments syncopés, lapidaires (« bois bien, mange bien, roule carrosse ») et écriture en cascade, le discours se fait punitif, menace tous les hommes lâches. Autrement dit, le glissement pronominal abolit les frontières du huis clos que constitue l'adresse au destinataire : on assiste à la monstration d'une colère généralisée. Didi semble affirmer : *ma colère vous anéantira tous*. De *tu* à *vous*, le discours vindicatif – et revendicatif – s'ouvre, s'élargit, s'étend, devient hyperbolique et spectaculaire. Didi met en place un « tribunal imaginaire⁹ » et, ce faisant, se détache de tout discours pieux. En filigrane, elle déjoue toutes les contraintes de docilité, de délicatesse dévolues aux femmes.

En somme, la subversion du mélodrame permet d'inscrire la colère dans la diégèse et l'écriture. Le recyclage de ses tropes sert précisément à créer un trop plein de colère, à faire gonfler le discours. L'idée reçue selon laquelle la scène de confrontation et le procès se produiraient de manière spontanée, inattendue et *invraisemblable* mérite, me semble-t-il, d'être nuancée. Les motifs ici étudiés (la dissimulation, les larmes, la vertu) montrent que le désir de vengeance de Didi et son potentiel de violence sont énoncés très rapidement (dès l'adresse directe à Jules Normand : « Ton fils vit. Il vit pour mon futur bonheur et pour ma revanche » [CD, 31]) et agissent comme moteur narratif : une pression qui s'accumule dans le texte annonce déjà tout ce qui est à venir. Pour reprendre les mots d'Hélène Rioux cités au chapitre 1, la soupape devra inévitablement sauter.

⁹ J'emprunte cette formule au titre d'un livre de Gisèle Mathieu-Castellani portant sur les figures du procès en littérature française.

6.3 SPLENDEURS ET MISÈRES DE LA VENGEANCE DES FEMMES

6.3.1 Dévoilement et débordement

Quelques pages et tout bascule : Didi retrouve Jules Normand dans son cabinet, se présente à lui vêtue de sa « voilette vieillissante » (CD, 82), lui raconte son histoire sans s'identifier afin qu'il s'accuse de lâcheté, puis dévoile ses traits. La gorgone était là qui guettait : un regard et elle pétrifie le monde de sa colère. Un regard et Normand, « terrifié » (CD, 85), s'effondre.

La voilette recouvrait la colère qui explose au moment où Didi découvre son visage (CD, 85). Didi, « à l'envers du monde » (Saint-Martin 1995, 122), porte en elle quelque chose de monstrueux : comme la Méduse d'Hélène Cixous, elle fait trembler l'ordre social en découvrant ses traits. Son regard destructeur métaphorise l'attaque portée au pouvoir patriarcal. En faisant face à Jules Normand, Didi livre sa vérité, refuse de s'avouer vaincue par la trahison subie et impose au monde une présence souveraine et agressive : ses yeux sont une arme. Le regard peut en effet être appréhendé comme une force punitive : *je te dénonce parce que c'est tout ce que je peux faire*. Ne pouvant s'inscrire dans les voies officielles de la justice, la vengeance prend forme autrement : Jules Normand se heurte à une Didi monstrueuse, presque assassine, qui incarne la Loi et se fait juge. Les phrases menaçantes adressées à *tu* tout au long du roman se métamorphosent ici en un geste à la portée mortifère.

Comme nous l'avons vu plusieurs fois au cours de cette thèse, la laideur de la crise de colère est réinvestie : c'est par l'allusion à une figure monstrueuse que se manifeste dans le texte la volonté de transformer l'ordre établi. Là où Sénèque disait dans *De Ira* que la colère déforme le corps et le rend dangereux (le « corps entier s'agite et lance de furieuses menaces, les traits de [l]a figure bouffie se décomposent en un spectacle hideux et effrayant » [Sénèque, 24]), Bernier fait de son personnage une figure de terreur : le corps menaçant prend possession du récit, lui donne forme et précipite l'enchaînement des événements.

Le « Je m'apprête à relever ma voilette, et découvrant à vif mes traits » (CD, 85) rappelle de manière saisissante le « Tu me reconnais, vieux maudit ? » de Julie dans *Les Enfants du Sabbat*. La confrontation entre Didi et Jules Normand multiplie les échos avec celle entre la sorcière d'Anne Hébert et son père. Bernier et Hébert utilisent le motif du voile pour révéler

l'immense colère de leur protagoniste : le geste de dévoilement traduit une même recherche de reconnaissance, de supériorité et d'affirmation. De *La Chair décevante* aux *Enfants du Sabbat*, une même confrontation tragique : le face à face entre deux personnages plonge le récit dans le chaos et la destruction. Là où l'interpellation d'Adélarde déclenchait l'anéantissement du couvent – et menait à la mort réelle ou symbolique de plusieurs personnages –, le dévoilement de Didi entraîne le naufrage de son univers : Normand meurt subitement, Paul et Charlotte sont désespérés d'apprendre qu'ils ne pourront jamais se marier et Didi elle-même est internée. Là où Julie manifestait sa soif de détruire le couvent, Didi *confesse* son désir de justice. Au lieu « d'enfermer hermétiquement la douleur féminine » (Loraux 1990, 41), elle la révèle, la *dévoile* dans un cabinet qui pourrait aussi être confessionnal – et où l'avocat pourrait être un prêtre (« Allez, madame, je vous écoute » [CD, 82]). Fait capital, Julie prenait le pouvoir de son récit en relevant son voile et en énonçant ses premiers fantasmes de vengeance ; Didi, elle, sera vite frappée d'une punition.

Sans être à proprement parler l'élément déclencheur du récit comme dans *Les Enfants du Sabbat*, le dévoilement agit comme point tournant de l'intrigue : l'intrigue devient sens dessus dessous, les phrases raccourcissent. Le corps féminin puissant, voire violent, se révèle d'une manière telle qu'il faut le faire taire. Au-delà des raisons qui poussent Didi à poser son geste, c'est la manière d'afficher, de manifester la colère qui pose problème : « Ce qui est reproché à la colère, c'est le corps qu'elle prend, le visage qu'elle possède, sa manifestation, son incarnation » (Mavrikakis 2015). Cette affirmation de Catherine Mavrikakis est ici à prendre au sens littéral : c'est le visage de Didi qui est rendu laid et inconvenant par l'expression de la colère¹⁰. D'où la nécessité du procès qui suit la confrontation : ramener le personnage à l'ordre, domestiquer ses traits brûlants. Au moment du procès rocambolesque, la narration linéaire du récit (Didi était fiancée à Jules Normand, est devenue enceinte avant leur mariage, a été lâchement abandonnée mais a gardé l'enfant, a fait face à Normand le jour où elle a su que Paul souhaitait se marier avec Charlotte) n'occupe pas plus d'espace que les questions concernant le comportement, l'attitude, la manière d'être du personnage : « Vous

¹⁰ Peu de pardon pour la colère des femmes quand elle ne les mène pas à protéger ou défendre leurs enfants. Or, Didi a peu de considération pour Paul : en faisant durer le secret, en refusant de lui révéler l'identité de son père biologique et en le laissant entrer comme stagiaire au cabinet de Normand, elle obtient la confrontation tant attendue, mais cause aussi à son fils une douleur irréparable.

avez dit, madame, que vous étiez déjà fiancée à Normand... Pourquoi ce ton avec lequel vous lui parliez, ces larmes, pourquoi a-t-il pensé à quelque déshonneur pour sa fille ? pourquoi la voilette ? » (CD, 97). La voilette choque parce qu'elle fait spectacle : elle est susceptible de faire surgir la colère à tout moment, sans crier gare. À bien y regarder, l'invraisemblance du procès répond aux traits monstrueux du personnage, comme si le visage de Didi, transgressant toutes les limites, était lui-même invraisemblable : c'est lui qu'il faut punir, voiler de nouveau.

Pourtant, comme je l'ai mentionné plus haut, il faut se garder d'approcher la colère de la scène de confrontation comme une explosion spontanée et inattendue : le face à face entre Jules et Didi était annoncé en toutes lettres dès les premières lignes du roman. Lori Saint-Martin a déjà affirmé que la fin du roman était portée par une « parole au féminin, poussée au paroxysme, exacerbée, mais encore cohérente à sa façon » (Saint-Martin 1995, 122). À sa suite, je considère que la colère module la narration de *La Chair décevante* dans la reprise presque maniaque des mêmes mots, des mêmes séquences, des mêmes motifs, du même discours ; tout se passe comme si elle devait être absolument réaffirmée et entretenue. Au moment de faire face à Normand, Didi se prépare soigneusement : « Je crois que demain, je pourrai jouer mon rôle vis-à-vis de Normand », « Et je répète mon rôle », « Voyons mon rôle », « J'ai joué mon rôle » (CD, 82-83). On est frappé par ces formules réitérées : le rôle à jouer s'échafaude à travers le texte lui-même. Alors que Normand devient méfiant, pose de plus en plus de questions à la femme inconnue qui lui fait face, Didi use d'une arme familière : « Je souriais toujours, c'était mon masque » (CD, 84). Or, le sourire comme façade répond directement à un passage cité plus haut : « mon sourire, la confiance, cette attitude contente et reposée qui a l'air de n'avoir jamais subi une défaite, j'ai tout cela » (CD, 46). Autrement dit, le rôle à jouer était en préparation, en *répétition*, depuis déjà longtemps ; le face à face entre Didi et Jules Normand signe l'intensification d'une mise en scène de soi entamée dès les premières pages du roman.

De la même manière, les sanglots de Didi (« Mais j'ai éclaté » [CD, 85]) mettent un terme à la confrontation entre les anciens amants : Normand demande à Didi de quitter son cabinet, vaincu. Encore une fois, les larmes signent la rupture de la communication entre les personnages : elles se substituent à tout dialogue rationnel en plus d'indiquer

l'accomplissement de la vengeance. On décèle dans la fin de la scène avec Normand le même type d'interruption du discours que dans l'évocation de Jean Vader lors du bal de débutante de Solange : lorsque Didi n'a plus de mots, lorsque la colère est trop puissante, les larmes coulent et sous leur poids l'action s'arrête brusquement. Les larmes disent le silence entre les personnages, la rupture, tout en exacerbant le désir d'agression de la protagoniste. Les larmes qui mettent fin à la confrontation (et signent l'arrêt de mort de Jules Normand), accumulées depuis le début du roman, symbolisent la vengeance enfin accomplie, enfin exaucée.

Autrement dit, l'intrigue invraisemblable est construite de manière extrêmement rigoureuse : les trois motifs (dissimulation, larmes, vertu) font éclater la narration, mais aussi, étonnamment, établissent une progression discursive logique et soutenue. La scène de confrontation et le procès récupèrent le matériau textuel structurant le début du roman : peut-être, davantage qu'une explosion de colère, faut-il voir dans cette séquence un prolongement, une persistance. La colère ne jaillit pas dans les rebondissements farfelus, mais plutôt dans une construction patiente qui s'étale – se martèle – d'un bout à l'autre du roman.

6.3.2 *Écritures du tremblement*

De la scène du procès, une phrase attire l'attention : « Mais je tremblais, mais je tremblais de tous mes membres. Mes dents claquaient. J'articulais mal. » (CD, 97). Voilà annoncée en quelques mots la chute de Didi dans la folie : les dernières pages du roman proposent en effet une écriture du tremblement, un discours accidenté et un flux de mots éparpillés. Sur la tombe de Lucien, le personnage monologue de manière décousue et agressive. Différentes figures de discours appuient l'agitation du texte : invectives (« Traîtres ! Griffes de vautours... visages monstres ! » [CD, 103]), phrases à l'impératif (« Laissez-moi ! » ; « tenez mes jambes » ; « Remettez-moi le stylet » [CD, 103, 104, 106]), séquences ironiques (« Un monastère ? Mais on ne prend que des vierges ici » [CD, 105]), nombreuses ellipses et phrases interrompues par des points de suspension. Ces dernières gagnent en importance au fil des pages et rendent le discours de moins en moins cohérent : « Comme je repose avec Lucien... mais je trahis Jean, j'ai juré... ils avaient des griffes... ma robe doit être... » (CD, 105). À la fois sentencieuse et chaotique, la parole de Didi ritualise la folie : les passages du coq à l'âne et marqueurs d'agressivité s'inscrivent dans une mécanique de gestes délirants.

De la même manière qu'Anne Hébert, dans *Les Enfants du Sabbat*, puisait à même un répertoire de poses et d'attitudes héritées du 19^e siècle pour construire une performance de l'hystérie, Jovette Bernier cible des stratégies narratives qui activent, jouent la folie dans l'écriture¹¹.

Le monologue de Didi suit la disparition ou l'éloignement des personnages secondaires du récit : après la mort de Jules, Charlotte s'enferme dans son deuil, Paul part terminer ses études de droit à Paris, Odette est rejetée. Fait non négligeable, Jean Vader est évoqué de loin, avec détachement (« *Vader* dit qu'il m'aime plus que tu m'as aimée » [CD, 102, je souligne]). La désignation du personnage par son nom de famille plutôt que par son prénom laisse songeuse : Didi semble davantage faire référence à une connaissance ou à un collègue qu'à son fiancé, ce qui a l'effet d'une distance entre les deux. Seul Lucien parvient à rester dans ses bonnes grâces – précisément parce qu'il est mort et ne peut répondre à son délire – ce qui ajoute à l'effet de coupure avec le monde extérieur et à l'atmosphère mortifère de la séquence. Comme Flore Forget, Julie et la narratrice de Tardif, Didi perd contact avec la réalité en supprimant les personnages qui l'entourent et se retrouve seule avec elle-même : « Où sont-ils mes gens ? Odette ? Docteur ? Les autres... » (CD, 105) Le discours délirant a fonction d'élimination : il met de l'avant la solitude, voire l'isolement de la protagoniste. On pense aussi au *Livre d'Emma*, de Marie-Célie Agnant : après avoir tué Lola, Emma s'enferme dans sa langue maternelle, le créole, inconnue des gens qui l'entourent, et dresse ce faisant un mur entre elle-même et le reste du monde. Dans *La Chair décevante*, le refus de solidarité avec Odette est tout particulièrement révélateur : plus Odette souhaite venir en aide à Didi, plus celle-ci répond par des invectives¹² (« hypocrite », « laide » [CD, 103-105]). Il faut

¹¹ Christl Verduyn affirme que la folie (et plus largement la maladie) est le lot de plusieurs personnages féminins de romans des années 1930 en rupture avec la morale traditionnelle (Verduyn 1989, 63-64).

¹² Ce n'est sans doute pas anodin : ayant aussi vécu le drame d'être mère célibataire, Odette est en quelque sorte le double de Didi. Que Didi s'en prenne à elle (« Odette qui était si jolie, elle est laide... » [CD, 105]) constitue une manière de s'attaquer elle-même à travers sa semblable. Au début du roman, quand Lucien lui apprend qu'Odette est elle aussi « malheureuse », Didi constate que sa future belle-sœur est un « pastiche [d'elle]-même » (CD, 28). Elle a une réponse qui laisse deviner une confusion de leurs identités : « Vague, j'ai dit "pauvre enfant", sans savoir de qui je disais : pauvre enfant » (CD, 28). Dire d'Odette qu'elle est laide – après avoir été belle – répond à sa propre transformation physique : femme belle et désirable, Didi est devenue laide, ou à tout le moins transfigurée par la folie.

évidemment lire un autre parallèle avec *Angéline de Montbrun* : la mort du père entraîne la rupture entre Angéline et Maurice, et l'entrée au couvent de Mina. Comme l'ont déjà souligné Madeleine Gagnon et Patricia Smart, Angéline rejette les personnages secondaires dans une volonté d'autodétermination. De la même manière, Didi se défait de tous ses liens pour épouser une solitude totale, ce que l'absence de dialogue et la présence indistincte des personnages soignants à Saint-Jean-de-Dieu (un médecin, une religieuse infirmière) renforce. Dans les deux œuvres, l'impression d'effritement du monde suit immédiatement l'explosion de la violence : tant le coup de fusil que le procès annoncent l'effondrement des repères affectifs. On pourrait arguer que là où Angéline trouve sa voix – et sa voie –, Didi, elle, est condamnée à la mort symbolique. Il est vrai que tout au long de son monologue, elle manifeste son désir d'être enterrée, de se reposer, de coucher son corps près de celui de Lucien (*CD*, 101), en somme de feindre une immobilité proche de la mort. Si les quatre chapitres du roman mettent en scène la disparition d'un personnage masculin, les six dernières pages forment une cinquième partie distincte (le cinquième acte d'une tragédie ?) représentant l'anéantissement de Didi. Mais cette sortie de scène est paradoxale.

La chute de Didi dans la folie a attiré l'attention des critiques féministes en raison de son caractère ambigu : elle a des airs de punition, mais constitue en même temps un langage autre, un *parler-autrement*. Pour Christl Verduyn, elle « sert d'échappatoire à un monde où l'on se sent contraint, incapable de s'exprimer ou de s'épanouir » (Verduyn 1989, 64) ; pour Lori Saint-Martin, elle est « épanouissement de la parole autant qu'aliénation » et « promesse d'un nouvel ordre discursif » (1995, 122). Sanction contre le personnage, la folie est aussi catalyseur et manifestation de sa révolte. Didi se dresserait contre l'ordre établi mais ne trouverait pas d'autre moyen que le délire pour dire sa rage d'avoir été humiliée. La folie laisse sur son passage un champ de ruines en même temps qu'elle dénote une attitude rebelle, un refus de céder aux règles et valeurs établies. Elle montre la détermination de Didi à dénoncer et décrier « les lois des hommes » : le jugement porté contre le personnage à l'issue du procès est entièrement retourné, de manière à dénoncer – ou plutôt persister à dénoncer – le dysfonctionnement social. La dernière partie, davantage que le double procès, constitue le véritable climax du texte : l'insurrection de Didi prend forme dans l'écriture répétitive qui défie toutes les règles. La critique immédiate, rappelons-le, a d'ailleurs bien remarqué le lien

entre propos subversif et écriture nouvelle : « Un livre est-il moral lorsque l'auteur dont encore une fois je ne conteste ni le talent, ni les qualités d'écrivain [...] prêche la révolte contre toute discipline, contre toute loi et toute société tenues pour responsables de sa faute ? » (Bruchési, 16). Malgré la gifle du procès, Didi s'acharne à se poser en figure de rupture, de dissidence. Autrement dit, elle affirme : *je serai en colère jusqu'à la mort*.

Remarquons de nouveau, à la suite de Lori Saint-Martin, que le discours de folie, bien que chaotique, n'est pas si différent de la confession initiale de Didi : il reprend, répète et creuse des motifs énoncés dès le début du roman. Tout se passe comme si Didi *savait*, avant même d'affronter Jules Normand, ce qui l'attendait à l'autre bout de son récit. Encore une fois, malgré l'intensification des procédés narratifs, le discours témoigne d'une grande cohérence, d'une étonnante unité de ton. Ce n'est sans doute pas un hasard si Saint-Martin puis Adrien Rannaud ont observé quelques indices annonçant la folie dès les premières lignes du livre : évocation de la figure de la « folle qui s'oublie sur son balcon » dès l'incipit (Saint-Martin 1995, 122) et récurrence des allusions aux nerfs et à la nervosité (Rannaud 2018, 119). Cependant, au-delà de ces indices prémonitoires, l'écriture est portée par des récurrences et des répétitions qu'il convient d'observer en détail.

Par exemple, comme l'affirme encore Saint-Martin, les phrases interrompues et décousues définissent tout le discours de Didi (1995, 122). Quand, dans l'excipit, Didi affirme « il faut que je raconte son histoire... Je pense que Normand l'a emporté... Mon mari m'attend au cimetière d'Auvray... » (CD, 105), on décèle immédiatement le caractère désordonné de la phrase, mais on voit aussi revenir des interruptions ayant guidé la prise de parole en entier. Dès les premières pages du roman, Bernier multiplie les phrases concises, saccadées et lapidaires suggérant une agressivité à la fois assumée et contenue : « plus fort que tout, plus fort que vous tous, il y a la Vie. Elle m'en a coulé, celle-là, de l'orgueil. Celle-là, elle m'en a rabattu... Mais moi, qu'importe, maintenant, qu'importe » (CD, 26) ; « Demain, je surnagerai ; la rude journée ! Ce soir de l'eau froide sur mes nerfs » (CD, 29) ; « Ce qu'il faudrait ? ce ne sont ni des iris, ni des contenance, ni des masques qu'il faudrait mais du courage, puis l'aveu... Non pas encore. Quelques jours et ça passera, l'impression ; ça passera, cette chaleur qui s'énervé sur ma joue » (CD, 30). Dans chacun de ces extraits, le discours s'interrompt, dévie, se modifie brusquement. Une menace sourd, mais la voix

féminine s'autocensure, comme en témoignent les points de suspension, les séquences incomplètes (« Non pas encore »), les ruptures de ton (« Mais moi, qu'importe, maintenant ») ou le faux détachement (« ça passera »). La reprise d'une telle modalité énonciative rend l'ensemble du discours plus homogène qu'il n'y paraît a priori : les séquences confuses des dernières pages constituent l'aboutissement d'une revendication présente dès les premières lignes du roman. De la même manière que la scène de confrontation constituait l'aboutissement du jeu d'actrice de Didi, ces séquences disruptives annoncent la folie dans l'écriture. Pour le dire avec Saint-Martin, la folie serait déjà là, déjà énoncée, déjà martelée.

En fait, Didi réitère sa position, ses valeurs, sa rage. Sur la tombe de Lucien, elle affirme qu'elle souhaite se fondre avec lui : « Pour te rejoindre, il faudrait que je passe sous terre d'abord. Ah ! si je me donnais à la mort plutôt qu'à l'Amour : la chair est si décevante ! [...] Je vais creuser un trou cette nuit, quand tout le monde dormira. Je t'ai emporté un drap neuf ; le tien doit être usé » (CD, 102). L'image du trou évoque les grandes lignes d'*Antigone* : Lucien, grand allié, mari-frère ayant posé un geste de solidarité à l'endroit de Didi parce que sa propre sœur était mère célibataire¹³, est recherché coûte que coûte. Chez Sophocle, la jeune femme dissidente était prête à mourir pour offrir une sépulture à son frère. Chez Bernier, elle se condamne à la mort symbolique – et cherche à retrouver la figure amoureuse-fraternelle – pour dénoncer l'humiliation subie. Même si les enjeux diffèrent largement, revient, de la tragédie d'*Antigone* à celle de Didi, un besoin démesuré d'aller jusqu'au bout d'une quête de justice. Répéter, reprendre les mêmes figures de discours, c'est refuser d'abdiquer et persister à fulminer.

Le désir de retrouver Lucien dans la mort m'apparaît alors déplacer le discours de la folie vers la lamentation. Hommage à un mort, les dernières pages du roman donnent une place prépondérante à la douleur et au regret. Didi revient sur les conséquences funestes de son amour pour Jules Normand (pour elle-même, pour Normand, et pour Paul et Charlotte) et

¹³ Lucien a accepté de se dresser devant la loi pour permettre à Didi de se reconstruire et d'échapper à l'opprobre. Il y a entre eux amour mais aussi complicité amicale : leur union répond en partie au fait qu'Odette, comme Didi, a été mère célibataire. De plus, alors qu'elle multiplie les allusions sensuelles lorsqu'elle se trouve avec Jean Vader et Eugène Addy, Didi reste secrète sur son intimité avec Lucien. Elle insiste plutôt sur sa droiture et sa compassion. Ces qualités n'empêchent pas d'être un amoureux sincère, mais le texte ne dévoile étonnamment aucune passion entre eux. Tout se passe comme si ce qui les unissait était plutôt de l'ordre de la fraternité.

réaffirme sa souffrance : « C'est que j'ai de la peine. Oh ! là, tout à coup, que j'ai de la peine » (CD, 104). Bernier use beaucoup de l'anaphore ; des « Ah ! » plaintifs : « Ah ! on descend chez moi [...] Ah ! oui, des visites, allons ; c'est le soir [...] Des cornettes ! ah ! que c'est drôle ces cornettes qui viennent. Des sœurs pour finir le bal... Ah ! » (CD, 105) se succèdent. Ces « Ah ! » sont comme des secousses, des sanglots. Là où Didi ne dit plus rationnellement « je verse des larmes », l'écriture prend le relais et figure une décharge corporelle. La répétition transpose le symptôme dans le texte, le mime.

Comme l'affirme Suzanne Lamy – dont j'ai déjà cité les propos au chapitre 2 – la litanie « transmet des demandes de changements » (1979, 97). Figure de débordement, la litanie est aussi figure de grief, de blâme. Didi est dépossédée d'elle-même par le procès, mais le recours à la litanie (et aux anaphores qui l'accompagnent souvent) a valeur d'exigence : répéter, ressasser, gémir constitue le seul moyen d'obtenir gain de cause ; répéter implique une forme d'obsession, voire d'agression. La litanie constitue une manière symbolique (la dernière disponible) d'interjeter appel et de dénoncer encore la justice sexiste :

Je n'ai pas tué Normand, je n'ai pas...
Non docteur, je ne prends pas de pilules, j'ai peur de dormir.
Non c'est inutile. Lâchez-moi... aïe ! [...]
Je suis exténuée. Laissez un peu mes bras. Je ne fuirai pas, tenez mes jambes, si vous avez peur. [...]
Non, ce n'est pas du sommeil, ça, c'est chaud et c'est froid dans mes veines. On est bien quand on meurt comme ça [...]
Non je ne dors pas, je vous trompe, je vous entends parler... [...]
Oui, je vais dormir. Vous ne me ferez plus mal, hein ? (CD, 104, je souligne)

Comme autant de cris furtifs, les « je » et les « non » ont ici une double fonction de protestation et d'affirmation. Leur alternance traduit un discours qui tourne à vide, qui est enfermé (comme le sera Didi à St-Jean-de-Dieu), mais qui est également porteur de souveraineté pour le personnage : *Non je n'obéirai pas, non je ne me rendrai pas*. Du refus à l'affirmation de soi, la répétition creuse, accentue la plainte, devient le symptôme de la colère de Didi. Les mots, phrases et séquences réitérées *produisent* de l'insurrection : grâce aux différentes figures de répétition, la colère devient, comme dans les autres œuvres du corpus, interminable, infinie. Et si l'absence de maîtrise de soi était en fait une manière de faire du bruit, de revendiquer à tout prix, de donner corps à la colère ? Et si la folie était « un acte

d'exploration et de repossession » (Verduyn 1987, 73) de soi ? Retournons donc aux écrits de Nicole Loraux une dernière fois : les lamentations finales de Didi ont encore des allures d'appel à la vengeance. Isolée des siens, Didi délire, mais construit en même temps une parole d'indignation permanente et fulgurante. Ingouvernable, intraitable, elle refuse de se soumettre aux normes et à la justice sexiste. Sa folie constitue une manière « d'aller encore plus loin » (Saint-Martin 1995, 122), de s'affirmer dans l'excès et de porter sa cause jusqu'à l'anéantissement. La mort symbolique du personnage est en même temps une furieuse déclaration de pouvoir et d'autonomie.

Quarante ans avant la deuxième vague féministe et l'avènement de discours critiques et militants sur la colère des femmes, Jovette Bernier procède à l'inscription flamboyante de cette émotion dans son œuvre. Dans *La Chair décevante*, tout a été prévu, calculé au quart de tour, et la colère s'obstine à se manifester. L'invraisemblance cache paradoxalement un discours d'une régularité et d'une unité hors du commun : la colère se répète, s'accumule, ne s'épuise jamais. Son expression sans équivoque démonte l'idée reçue selon laquelle le mélodrame serait un genre inférieur et sans intérêt. Au-delà des maladresses et incohérences narratives décriées par la critique, la récupération du mélodrame permet plutôt à Bernier de faire rupture dans le champ littéraire de son époque. Selon la typologie d'E. Ann Kaplan, le mélodrame que propose Bernier est indubitablement un « mélodrame résistant » (Kaplan, 127), qui permet l'inscription d'une voix féminine unique.

L'actualité de *La Chair décevante* se trouve dans la représentation d'un *je* féminin dissident à tout jamais et son refus de baisser les armes ; dans cette posture de résistance qui mène Didi Lantagne à dénoncer encore et encore. La vengeance de Didi avorte en partie (Jules Normand meurt, mais elle devient « folle »), mais elle assure la contemporanéité de l'œuvre de Bernier. Presque quatre-vingt-dix ans après la parution du roman, les lectrices d'aujourd'hui trouvent en Didi un exemple de défiance absolue, de révolte inextinguible. Se faire justice soi-même quand *les lois des hommes* sont inefficaces et ne peuvent rien pour vous protéger, étaler sur la

place publique une vérité qui n'est bonne ni à dire ni à entendre : voilà l'audace des femmes qui s'entêtent à crier à l'heure de #MoiAussi. Au final, Didi ne pardonne pas, quitte à s'épuiser, se condamner elle-même. Et prouve qu'être « perpétuellement en tabarnak », pour reprendre les mots de Fanny Britt dans *Les tranchées* (Britt, 34), c'est souvent avoir la cruelle impression de devenir folle.

CONCLUSION

Deux cents femmes enchaînées les unes aux autres pour protester contre une loi anti-manifestation ; des militantes envahissant une salle d'audience en criant « La justice, c'est d'la marde » pour décrier la loi interdisant aux femmes d'être jurées dans un procès ; des tracts distribués le jour de la Fête des mères avec le slogan vitriolique « Reine un jour, esclave 365 jours ! » pour dénoncer le travail gratuit des femmes¹ : ces actions-choc des luttes féministes radicales des années 1970 sont entrées dans la mémoire collective québécoise et constituent aujourd'hui une série d'images mythiques. Elles ont la colère comme « démarreur » (Pedneault) commun : les militantes de la deuxième vague font de la colère – de son fracas et de son impétuosité – un moteur de mobilisation. À la source de leurs actions et gestes militants, un vif sentiment d'injustice, un ardent désir de transformer la vie des femmes. Ces images illustrent que la colère est essentielle à toute contestation collective : elle est la force permettant à un groupe de se soulever et d'exiger une transformation en profondeur de l'ordre établi. Cependant, la colère politique doit être justifiée et mesurée, circonscrite dans le temps. Si elles paraissent débordantes et excessives, les actions des militantes du Front de libération des femmes poursuivent un but précis : changer les lois et les mentalités. Une fois l'explosion passée et les objectifs atteints, la colère perdrait immédiatement sa valeur. Comme l'affirme Jane Marcus, dont j'ai cité les propos au chapitre 1, au feu de la colère doivent vite succéder la joie et l'apaisement : « When the fires of our rage have burnt out, think of how clear the air will be for our daughters » (Marcus, 94-95).

¹ Pour une histoire du féminisme radical au Québec, voir Dumont. Les slogans du type « Reine un jour, esclave 365 jours », répandus durant les première et deuxième vagues féministes, sont aujourd'hui remis en question. Assimiler les inégalités hommes/femmes à la pratique esclavagiste constitue un impair important, qui tend à banaliser la déshumanisation et la violence subies par les esclaves afro-descendants.

Pour les féministes, la colère serait un moteur, mais aussi une émotion à faire disparaître sitôt l'ordre établi renversé.

Du politique au littéraire, l'idée d'une énergie susceptible de guider l'écriture des femmes a été, au fil du temps, revendiquée haut et fort par plusieurs créatrices. Ainsi, dans *La main tranchante du symbole*, Louky Bersianik écrit ceci : « Comme un chien enragé, je veux transmettre ma rage. Je veux que ma colère soit contagieuse. Je veux empoisonner cette langue d'invention patriarcale si inhospitalière aux femmes » (Bersianik, 64). Le besoin de transformation, voire de destruction (« empoisonner ») est ici central : l'écriture est assimilée à un geste d'agression qui détruira les inégalités entre hommes et femmes. La colère des femmes pourrait-elle s'inscrire dans le langage ? Moteur politique, pourrait-elle être également un moteur textuel ? Tel un contaminant, pour filer la métaphore de Bersianik, pourrait-elle se répandre dans une œuvre littéraire, modeler un discours ? Ce sont les questions que j'ai voulu poser au cours de cette étude.

Dans *Fleurs de crachat*, *Les Laidies Otages*, *Les Enfants du Sabbat*, *Désespoir de vieille fille* et *La Chair décevante*, la colère joue le rôle fondateur d'émotion-source : elle guide à la fois la diégèse et l'écriture. Au cœur de la fiction, des femmes détruisent, blessent et hurlent : leurs actions et leur discours chaotique témoignent d'une force qui investit les textes pour y inscrire démesure et débordement. Sans la colère, Flore Forget aurait laissé la mémoire de la Seconde Guerre mondiale l'envahir, les internées des *Laidies Otages* auraient été englouties par la « wing », Julie Labrosse se serait abîmée dans une vie couventine terne et morose, traumatisée à jamais par l'inceste, la narratrice de *Désespoir de vieille fille* n'aurait pas jeté sur papier les abandons amoureux et Didi Lantagne n'aurait jamais exigé réparation pour l'humiliation subie lors de la naissance de son enfant. Sans la colère, leurs récits auraient eu une forme entièrement différente. Mais entre la colère des militantes féministes et celles des textes étudiés, une différence majeure : celle des textes ne s'éteint pas, *refuse de s'éteindre*. Elle donne lieu à des violences de toutes sortes (abandons symboliques, meurtres, tortures, prises de parole agressives), mais est condamnée au ratage, à la suspension – à croire, comme l'affirme Nicole Loraux, qu'elle n'aurait jamais de fin. Et avec la suspension vient l'excès : dans tous les textes, la colère est généralisée, immense, dévorante.

Suivant la généalogie des sorcières dans *Les Enfants du Sabbat*, j'ai ici souhaité envisager la colère comme une force ancienne se réinventant d'une époque à l'autre. Telles « des femmes gigognes, des poupées russes s'emboîtant les unes dans les autres » (*ES*, 167), les cinq œuvres du corpus forment, de la plus récente à la plus ancienne, une lignée où foisonnent les résonances. De *Fleurs de crachat* à *La Chair décevante*, une même colère foudroyante, intraitable, prenant possession à la fois des protagonistes et de la forme des œuvres. L'idée d'étudier un corpus diachronique s'est vite doublée du désir de proposer une lecture à rebours : le retour dans le temps m'a semblé la meilleure façon d'observer les échos et les lignes de force entre les œuvres. Au terme de cette étude, il paraît donc intéressant d'ouvrir une dernière poupée, présente depuis les premières lignes, mais tenue à distance. Puisque cette thèse traite de la colère sous l'angle de la filiation féministe, quels parallèles dresser entre *Angéline de Montbrun* et les cinq œuvres analysées ? On me permettra de verser volontairement dans l'anachronisme et de créer des liens inusités entre le passé et le présent : et si le premier roman écrit par une femme au Québec annonçait déjà la persistance de la colère au fil des époques et des manières de la mettre en fiction ? Et s'il donnait « une transfusion de vie » (Marchessault, 48) aux œuvres du corpus ? À bien y regarder, de nombreux enjeux abordés au fil des pages sont annoncés dans l'œuvre maîtresse de Laure Conan. Je propose donc de conclure ma réflexion sur une nouvelle ouverture vers le passé : de *Fleurs de crachat* aux *Laidies Otages*, aux *Enfants du Sabbat*, à *Désespoir de vieille fille*, à *La Chair décevante* et à *Angéline de Montbrun*, comment la colère se réinvente-t-elle ?

SOURCES

Pour la critique féministe, la grande nouveauté d'*Angéline de Montbrun* réside dans le refus catégorique de l'héroïne de se soumettre à un échange matrimonial décidé pour elle et sans elle (Madeleine Gagnon, Verthuy 2006 [1986], Robert, Smart 1988). Angéline rejette violemment l'union avec Maurice (comme en témoignent les lettres qu'elle lance au feu plusieurs mois après la rupture de leurs fiançailles [*AM*, 283]). Pour elle, mieux vaut la solitude et une « rêverie nostalgique sans fin » (Salaün 2010, 88) qu'un mariage imposé. Lori Saint-Martin a récemment montré qu'au lieu d'un seul rapport incestueux avec le père, il faut peut-être lire le roman à la lumière d'une somme de triangles amoureux qui ont pour point commun le subtil désir de rapprochement entre Mina et Angéline – rapport d'amitié-amour

qui serait aussi de la rivalité : « On pourrait même imaginer un troc implicite : prends mon frère et donne-moi ton père » (Saint-Martin 2018, à paraître). Le désir d'intimité d'Angéline et de Mina, impossible à concilier avec les contraintes sociales de l'époque, mènerait à l'éclatement de la deuxième partie et à la séparation entre les deux femmes – de même qu'à la rupture des fiançailles. Il n'est jamais ouvertement question de sexualité dans le roman, mais, comme l'affirme Saint-Martin, il y a entre les quatre personnages principaux de la passion « en infinie circulation » (Saint-Martin 2018, à paraître). Il faut ainsi retenir l'idée d'un désir insaisissable, à la fois fuyant et multiple, qui mène à la colère et à la disparition des personnages : reste, pour Angéline, la renonciation à d'impossibles objets d'amour.

En cela, *Angéline de Montbrun* préfigure les œuvres du corpus, où la sexualité et le désir contraints sont à l'origine de la colère. D'un texte à l'autre, c'est une blessure intime qui provoque la réaction déchaînée des protagonistes. De Flore Forget, on ne sait curieusement pas grand-chose : tout se passe comme si le désir était étouffé par sa colère. La relation désincarnée avec Vincent traduit un besoin pressant – et pourtant impossible – de retourner symboliquement vers la figure maternelle. Sous les multiples causes invoquées par le personnage (rappelons que sa diatribe porte autant sur le souvenir de la guerre ou de l'inceste que sur ses collègues incompetents), la colère aurait pour véritable origine cette recherche vaine d'une fusion préœdipienne et mènerait à ses fantasmes de destruction. Pour les internées des *Laidés Otages*, la colère naît du système sordide qui tente de réformer leurs identités et pratiques sexuelles non normatives : elles sont enfermées pour avoir refusé une hétérosexualité toute-puissante et investi la sexualité à l'extérieur d'un cadre monogame. La « wing » agit comme métaphore des contraintes sexuelles qui pèsent sur notre imaginaire. D'où le besoin de ces femmes d'en détruire la puissance : quand Eileen Treunde décide de « tabernaquer une volée à la dernière gardienne » (*LO*, 25), ce sont les identités normatives qui reçoivent une raclée. Pour Julie, des *Enfants du Sabbat*, le trauma de l'inceste constitue un moteur d'action. Le « ventre crevé » par le père et l'enfermement dans une sexualité violente ne trouvent aucune réparation dans l'amour qu'elle porte à son frère Joseph – et qui n'est pas payé de retour. En réponse à un double sacrifice (subir les violences du père et entrer au couvent pour sauver le frère), la colère est terrible, cruelle, et le sang gicle à profusion : renversant la maxime religieuse « Ne fais pas aux autres ce que tu ne veux pas

qu'ils te fassent », Julie fait subir à d'autres ce qu'elle a elle-même subi. La narratrice de *Désespoir de vieille fille* est quant à elle grugée (« massacrée d'avance » [DVF, 27]) par les ruptures amoureuses, par un désir qui ne trouve vraisemblablement pas le bon objet et, par conséquent, ne fleurit jamais : abandonnée par les hommes et par Dieu, elle transforme sa blessure en plainte agressive. Et Didi Lantagne, de *La Chair décevante*, paie seule le prix d'une transgression sexuelle : sa colère naît du poids d'un geste pourtant posé à deux. Alors que Jules Normand refuse de reconnaître sa paternité et se sauve lâchement avec une autre femme, Didi est contrainte de vivre non seulement avec un enfant à élever, mais aussi avec les regards intrusifs et les lettres de chantage : « Je me disais toute seule, en me bravant : je le savais avant vous que j'étais mère ; pour m'apprendre quelque chose, il aurait mieux fallu signer. Mais la joue rougie » (CD, 29). Comme dans *Les Laidies Otages* et *Les Enfants du Sabbat*, la colère vengeresse motive un geste à la portée funeste.

Insaisissable et *troué* chez Mavrikakis, emprisonné chez Yvon et Hébert, le désir est scandaleux chez Tardif et Bernier. Les gestes de violence extrêmes posés dans *Les Laidies Otages* et *Les Enfants du Sabbat* répondent directement à la violence subie par les protagonistes (inceste, situations d'abus dans la prostitution, etc.) : ayant été maltraitées et brutalisées, elles sont devenues dangereuses. Chez Tardif et Bernier, le désir est l'objet d'un discours d'indignation qui cherche à donner aux femmes le droit de disposer librement de leur corps : on trouve dans les deux œuvres une même opposition au « deux poids, deux mesures » régissant les conduites des hommes et des femmes. Le « Sur vous, père apostat, la tache ne paraît pas » (CD, 30) que lance agressivement Didi à Jules Normand trouve son écho dans les propos de la vieille fille : « L'Homme a droit au péché. À moi seule il est refusé » (DVF, 44). Dans les deux œuvres, la transgression sexuelle (en l'occurrence, la sexualité hors mariage) est évoquée pour dénoncer les entraves à la liberté physique des femmes.

Les autrices du corpus imaginent une sexualité frustrée, voire violentée, des fantasmes refoulés et des désirs insatisfaits : là où le désir ne peut s'exprimer, où les femmes ne peuvent jouir librement, la colère agit comme « théâtralisation du manque » (Dupré, 227). Dans l'outrance et le débordement, la colère se veut force réparatrice, et tente de combler béances intimes et subjectivités blessées. D'une époque à l'autre, elle surgit en réponse au besoin pressant des protagonistes d'être sujets et non objets de désir (ou, pour reprendre la belle

formule d'Isabelle Boisclair et Catherine Dussault Frenette, d'être « femmes désirantes »). Comme Angéline de Montbrun, de ne plus avoir à se soumettre aux contraintes imposées. Angéline est la première à refuser le pacte conjugal qu'on souhaite lui imposer : à sa suite, toutes les protagonistes du corpus reposent à différentes formes d'abus.

ÉCHECS

« Encore si moi aussi je pouvais oublier. Et pourtant non, je ne voudrais pas. Il vaut mieux se souvenir. Il vaut mieux souffrir. Il vaut mieux pleurer » (*AM*, 211), affirme Angéline de Montbrun dans ses *Feuilles détachées*. Je l'ai dit dans le prologue de cette thèse, l'obstination du personnage à rester dans l'affect, dans la crise, a valu au roman de Laure Conan toutes sortes d'épithètes peu flatteuses (dont celle de « cas patent de masochisme moral » [Cotnam]). Mais il y aurait aussi dans les larmes de la jeune femme un profond besoin de protestation, voire d'insurrection : « La colère, à cette époque, avait donc tellement besoin d'être déguisée, masquée, défigurée ? » (Madeleine Gagnon, 42). Voilée, indicible, la rage d'Angéline n'aurait d'autre exutoire que la plainte sans fin.

Or, dans toutes les œuvres, le refus *d'en revenir* et d'apaiser la colère est au cœur du discours : les protagonistes (et les textes à leur suite) s'accrochent à l'émotion par différentes stratégies. Ainsi, *Fleurs de crachat* et *Désespoir de vieille fille* se structurent autour d'une série de contradictions déjà présentes dans le roman de Conan. Quand Angéline affirme « J'implore la paix et je cherche le trouble. Je suis comme un blessé qui sentirait un âpre plaisir à envenimer ses plaies, à en voir couler le sang » (*AM*, 232), on entend bien sûr le désir réitéré de Flore Forget de « faire la paix et de battre en retraite » (*FC*, 49), mais en même temps de persister à combattre des cibles vastes, voire confuses. Là où Angéline ravive sa douleur en se détournant continuellement du monde qui l'entoure et en replongeant dans la blessure, Flore entretient des relations désincarnées avec ses proches et reste engluée dans ses obsessions : elle multiplie les pétitions de principe (« Je suis rentrée dans le rang des milices de la paix. J'arrête mes petits jeux, mes mesquines guéguerres » [*FC*, 20]), pour aussitôt les renverser. Dans un texte comme dans l'autre, la fin de la colère est refusée, ou à tout le moins retardée par la parole circulaire des deux protagonistes ; Angéline refuse de revoir Maurice, Flore continue de combattre le passé. Quant à la narratrice de *Désespoir de vieille fille*, elle

pousse ces contradictions à leur paroxysme en multipliant dans son discours les incohérences et les volte-face rhétoriques : entre le désir de sortir de la peine amoureuse et le deuil interminable et insurmontable, elle se trouve sur un fil tendu à l'extrême. Les figures de confusion (alternance entre puissance et vulnérabilité, jeux de mots décousus, etc.) sont précisément ce qui donne la possibilité à la colère d'exister et de s'exprimer. Les contradictions atteignent non seulement la structure du texte, mais également la construction des phrases. Malgré sa quête de Dieu, la vieille fille soutient ainsi qu'une souffrance persiste à l'envahir : « [L]es choses qui me font mal, elles sont permanentes et elles m'atteignent à travers cette paix » (*DVF*, 97). Autre façon d'affirmer, comme le fait Angéline tout au long de ses *Feuilles détachées*, que l'apaisement n'est pas envisageable.

Dans *Les Laidies Otages*, *Les Enfants du Sabbat* et *La Chair décevante*, c'est moins par la contradiction que par des gestes d'agression que les protagonistes s'enlisent dans la colère. Rien ni personne ne semble capable d'arrêter leur soif de justice et de vengeance. La fin équivoque des *Laidies Otages* (Kâlissee qui se substitue à la « superintendante » Têtra sans libérer ses codétenues) et des *Enfants du Sabbat* (Julie qui quitte le couvent avec un homme inconnu sans que la lectrice sache ce qu'il adviendra d'elle) laisse croire que l'explosion de la colère pourrait se poursuivre à l'infini. Pas de parole circulaire comme chez Flore Forget et la narratrice de *Désespoir de vieille fille*, mais une intrigue cyclique et la possibilité de violences encore à venir. À travers la dévastation de la « wing » et du couvent, on entend la voix d'Angéline de Montbrun : « Cette conduite n'est pas sage, je le sais ; mais qui n'aime mieux la tempête que le calme plat — ce calme terrible qui abat, qui anéantit les plus fiers courages » (*AM*, 248). Le besoin absolu d'affirmation des personnages passe par la « tempête » et le ravage : pour Kâlissee et Julie, comme pour Angéline, il faudrait tout briser, tout faire disparaître pour réparer une blessure profonde et ne pas s'anéantir soi-même. D'un texte à l'autre, la destruction répondrait au refus catégorique d'être « donnée et possédée » (Madeleine Gagnon, 40). Cette quête est présente également dans *La Chair décevante* : le dévoilement de Didi Lantagne tue Jules Normand (*tu m'as fait du mal, je t'en fais à mon tour*), mais plonge le personnage dans la folie. Bien que la critique ait souvent interprété cette chute comme une mort symbolique, il y a dans la folie de Didi la répétition d'une parole dissidente présente dès les premières lignes du roman. Comme l'affirme Lori Saint-Martin, la

folie, « au lieu de priver Didi de sa manière de dire, lui permet d'aller encore plus loin » (Saint-Martin 1995, 122). Didi tient le même discours véhément et vengeur du début à la fin de son récit ; si elle exacerbe les marques de chaos et de désordre, la folie dit aussi le désir du personnage de rester campée sur ses positions, de *rester en colère*.

On pourrait alors croire qu'Angéline partage avec les autres protagonistes un même leitmotiv : « les adoucissements ne sont pas pour moi » (AM, 290). Il y a déjà chez Angéline cette parole de dissidence, « cette insatiabilité, cette lutte pour l'incarnation contre des forces incommensurables » (Smart 1988, 88) qui ne s'épuise pas et annonce l'interminable exigence de justice des autres femmes : pour chacune d'entre elles, la protestation se déroule sur la durée, quitte à faire de la colère une énergie annihilante. Tous les textes du corpus ont en commun de faire leurs les propos de Sénèque dans *De Ira* : « nulle passion n'est plus avide de vengeance que la colère et, par là même, plus impropre à se venger ; folle et emportée, comme l'est d'ordinaire tout désir passionné, elle est son propre obstacle dans la course effrénée vers le but qu'elle poursuit » (Sénèque, 42). La colère innerve les œuvres, mais aucune véritable catharsis n'intervient : à force d'être répétée et réactivée, la colère détruit au lieu de construire et de créer. Les protagonistes se retrouvent coincées dans un lourd engrenage où le désir de transformation suscité par la colère... est empêché par la colère. La colère devient alors, comme je l'ai dit au chapitre 4, sans fond et sans issue : interminable, elle est aussi multiple, et ses cibles sont floues tant elles sont vastes.

Du reste, les nombreux « Qu'on me laisse en paix ! » (AM, 242) et « donnez-moi la paix » (AM, 221) d'Angéline, qui manifestent un puissant désir de solitude, voire d'effacement, préfigurent l'isolement des personnages. La colère qui modèle les textes anéantit, sème des ruines sur son chemin, et la destruction se lit aussi dans le rapport des protagonistes avec celles et ceux qui les entourent : Flore Forget se coupe des siens pour maintenir sa colère à vif, les internées, déjà sans attaches, assassinent les figures d'autorité de la « wing », Julie tue en série, la narratrice de *Désespoir de vieille fille* n'a pas de contacts avec le monde extérieur (ce que le rappel de la forme diaristique exacerbe, évidemment) et le dévoilement de Didi Lantagne mène à la mort de Jules Normand en plus de provoquer le départ de Paul pour l'Europe. Les protagonistes partagent une immense solitude : la colère ne mène pas à la formation d'une communauté forte, ne permet aucun soulèvement collectif. Même dans *Les*

Laides Otages, où la vengeance s'effectue en groupe, les solidarités paraissent très fragiles, les internées n'hésitant pas à s'attaquer les unes aux autres : « La bataille s'enfle dans le dortoir comme un ballon dirigeable. Elles meuglent. Monday bat Lise qui bat Rosine Plating qui hurle à travers les barreaux » (LO, 26). Tout se passe comme si la colère dressait des murs entre les protagonistes et le reste du monde. Là encore, on remarque une différence fondamentale avec la colère féministe militante : quand Hélène Cixous scande « *Nous sommes toutes des hystériques* », elle revendique l'expression d'une colère solidaire qui cimente les militantes et construit une joyeuse communauté. Rien de tel dans les œuvres à l'étude. Pour réparer leur subjectivité brisée et affirmer souveraineté et puissance, les protagonistes, Angéline la première, se replient sur elles-mêmes, quitte à s'abîmer dans un long délire narcissique. Le cas de Flore Forget est particulièrement révélateur : malgré la présence de ses proches, Flore ne s'intéresse à personne sinon à elle-même et au passé. Dans *Les Enfants du Sabbat*, Julie se montre solidaire des autres religieuses (sauf de sœur Gemma), mais la plupart du temps pour exaucer leurs désirs de mort et ainsi exacerber sa solitude. Quant à Didi Lantagne, elle affirme qu'elle élève son fils envers et contre tout, que « le cœur des mères se glisse derrière les lois des hommes » (CD, 24), mais elle fait passer sa vengeance avant le bien-être de Paul et finit par le perdre.

Le désir de protestation des protagonistes en colère serait si fort qu'il mènerait à une extinction des liens familiaux, amicaux et amoureux : la colère fait tout disparaître autour d'elle. Ne reste plus dans les textes que le désir des personnages d'exprimer leur colère toujours plus fort. Or, tout faire mourir autour de soi, c'est en quelque sorte se donner la mort. Si la colère est inefficace, c'est peut-être parce qu'elle est toujours, en quelque sorte, portée contre soi-même : en luttant jusqu'à l'épuisement, les protagonistes en viennent à s'anéantir elles-mêmes. Voilà qui nous ramène aux propos de Catherine Clément et Hélène Cixous *La Jeune Née*. Rappelons que pour les deux penseuses, la folle et la sorcière sont des figures à la fois contestataires et conservatrices (Clément et Cixous, 13) : elles troublent l'ordre établi, mais au péril de leur propre corps, de leur propre intégrité physique et mentale. L'intégration de figures archétypales dans la fiction a tout à voir avec cette double valence : si les femmes du corpus sont menaçantes, voire monstrueuses, c'est aussi parce qu'elles se sacrifient sur l'autel de leur insurrection. Guérillère, « folle », sorcière ou gorgone : les figures ici étudiées

sont toutes dans une colère si intense qu'elle est proche d'une folie mortifère. Comme le dit Lori Saint-Martin,

les attrait du langage de la folie sont multiples : sa dissidence, sa force perturbatrice [...], l'ancrage corporel qui l'inscrit de plain-pied dans l'altérité, son extrême mobilité. Mais ce langage n'est pas que libérateur. [...] Il tient trop de l'idiolecte pour être mobilisateur, sinon en tant que métaphore de la dissidence (Saint-Martin 1997, 214).

La proximité entre la colère et la folie oblige à se demander si la colère ne serait pas aussi un « idiolecte » : discours agité, perturbateur, mais sans force réelle de mobilisation. Pour le dire avec Phyllis Chesler, dont j'ai cité les propos en tout début d'introduction, les protagonistes seraient des résistantes « en rébellion dissimulée, interminable et infructueuse » (Chesler, 78) ». La « folle » serait la figure matricielle qui réunit toutes les autres ici analysées (la guérillère, la sorcière, la gorgone), puisque plane sur toutes les protagonistes une même menace : être en colère, ce serait encore et toujours être aux portes de l'irrationalité. Il est vrai que la folie se trouve dans toutes les œuvres, de manière revendiquée (*Les Laides Otages*, *Les Enfants du Sabbat*, *La Chair décevante*) ou plus allusive (*Fleurs de crachat*, *Désespoir de vieille fille*). La répétition du terme « folle » dans *Angéline de Montbrun* préfigure déjà le fil tendu entre plainte, revendication et parole irrationnelle : « Pauvre folle que je suis ! », « Quelles heureuses folles nous étions », « Quand l'ennui me rendait folle » (AM, 226, 234, 268). D'une époque à l'autre, revient la sempiternelle crainte que l'intensité de la colère mène à l'altérité : plus elle serait intense et longue, plus elle aurait valeur d'autopunition pour les personnages.

FORMES

Oublier! est-ce un bien? Puis-je le désirer ?

Oublier qu'on a porté en soi-même l'éclatante blancheur de son baptême, et la divine beauté de la parfaite innocence.

Oublier la honte insupportable de la première souillure, la salutaire amertume des premiers remords.

[...]

Oublier ! laisser le passé refermer ses abîmes sur la meilleure partie de soi-même! N'en rien garder! n'en rien retenir! Ceux qu'on a aimés, les voir disparaître de sa pensée comme de sa vie! les sentir tomber en poudre dans son cœur !

Non, la consolation n'est pas là ! (AM, 233)

Cette anaphore (on compte au total dans ce passage dix répétitions du mot « oublier », que les contraintes d'espace m'empêchent ici de citer en entier) montre bien comment la colère investit l'écriture et la forme d'*Angéline de Montbrun*. Angéline manifeste sa colère en ruminant et en ressassant. Or, ressasser, c'est vivre dans le passé et refuser d'aller de l'avant : « Je ne vis guère dans le présent, et pour ne pas voir l'avenir, qui m'apparaît comme une morne et désolée solitude, je songe tout entier au passé disparu » (AM, 232). Pas étonnant que des formes circulaires soient privilégiées par les autrices pour faire jaillir la colère dans la forme des œuvres – et empêcher son aboutissement. De nouveau, *Angéline de Montbrun* annonce des tendances fécondes et des persistances : le roman de Laure Conan préfigure par exemple la logorrhée de Flore Forget et ses répétitions qui tournent à vide. Les répétitions qui structurent *Fleurs de crachat* emprisonnent la narration : elles allongent le propos, ce qui appuie l'idée d'une colère interminable. De façon semblable, dans *Désespoir de vieille fille*, la répétition d'éléments disparates, conflictuels, voire illisibles, place le texte dans une forme de ratage – en plus de condamner la narratrice à rester en état de crise : la colère s'enlise au point de faire stagner le discours. Et encore semblable dans *La Chair décevante*, alors que le discours en est un de martèlement : les mêmes mots, les mêmes formules, les mêmes motifs sont repris de la première à la dernière page du roman, de manière à construire un discours de dissidence et de protestation. Plutôt qu'une intrigue faite seulement d'invraisemblables rebondissements, il faut lire dans le roman de Bernier une progression discursive logique, où la répétition et la lamentation tiennent un rôle de premier plan. En somme, la répétition (et ses multiples variations : anaphore, litanie, etc.) constitue le procédé textuel le plus utilisé par les autrices pour mimer la colère dans l'écriture. Rappelons que pour Suzanne Lamy, la litanie traduit des « demandes de changements » en plus de consacrer la victoire de « l'affectivité sur la lucidité » (Suzanne Lamy 1979, 97, 71) : elle paraît toute désignée pour dire à la fois le désir de transformation de l'ordre établi et l'irruption de l'émotion dans la démarche rationnelle d'écriture.

D'autres stratégies textuelles contribuent à créer dans les œuvres un imaginaire de l'excès et du trop-plein. La colère, émotion du désordre et du chaos, porte en elle une charge d'agression et de débordement. Multiplication de trous et d'amputations dans *Fleurs de crachat*, accumulations de matières et de couches textuelles dans *Les Laides Otages*,

omniprésence du corps morcelé et des giclées de sang dans *Les Enfants du Sabbat*, profusion d'éléments textuels disparates dans *Désespoir de vieille fille*, reprise de motifs liés à l'esthétique mélodramatique, dont les larmes, dans *La Chair décevante* : la colère investit non seulement la diégèse, mais aussi l'écriture, par un recours à l'exagération, au *plus* et au *trop*. Tout s'accumule, tout se répète : la colère est synonyme d'emphase, d'amplification. Là aussi, *Angéline de Montbrun* se fait annonciateur d'une esthétique précise : la prolifération des motifs du feu, du sang et de la cendre dans la plainte d'Angéline trouble l'écriture et la forme du roman. Au lieu de lire une seule tendance à l'autoflagellation, comme l'ont souvent fait des critiques sexistes, il faut sans doute y chercher un besoin d'affirmation. Comme pour la répétition, il y a dans les stratégies d'accumulation, les surenchères et les hyperboles une volonté d'imposer la colère. L'intégration du théâtre comme genre intercalaire (tragédie dans *Les Laidies Otages* et *Les Enfants du Sabbat*, mélodrame dans *La Chair décevante*) s'inscrit dans cette veine. Dans l'exagération, la mise en scène de soi, les protagonistes font éclater la forme romanesque en transportant leur parole sur une scène imaginaire : elles cherchent à affirmer leur subjectivité toujours plus haut, toujours plus fort (et pourtant parfois vainement). La réitération de leur *je suis en colère* devient cérémonie publique : le brouillage des frontières romanesques permet une amplification de leur parole.

En somme, d'*Angéline de Montbrun* à *Fleurs de crachat*, on trouve des réseaux de pensée semblables, des façons récurrentes mais toujours renouvelées de concevoir la colère. D'une époque à l'autre, de la fin du 19^e siècle au début du 21^e, les choses changent et annoncent pourtant des continuités. Discours circulaire et débordant, recours à des figures féministes archétypales, inscription du théâtre dans la forme narrative : les œuvres sont liées par des enjeux communs, lesquels sont néanmoins traités de manière chaque fois singulière et novatrice. L'affirmation de Patricia Smart, selon laquelle le legs d'*Angéline de Montbrun* aurait été négatif pour de nombreuses autrices du 20^e siècle, mérite de nouveau d'être nuancée : au contraire, la colère constitue un prisme exceptionnel par lequel on peut constater l'influence de Laure Conan sur plusieurs créatrices qui se sont, volontairement ou non, consciemment ou non, inspirées de son œuvre. Découvrir ce que les pionnières ont transmis aux générations suivantes : l'entreprise est riche, vaste et prometteuse, et mérite d'être suivie encore.

POSSIBLES

*Ma colère m'a été douloureuse, mais elle m'a aussi permis de survivre ;
et avant de m'en défaire, je vais m'assurer que sur le chemin de la clarté,
il existe au moins quelque chose d'aussi puissant pour la remplacer.*

AUDRE LORDE, SISTER OUTSIDER

Dans cette superbe affirmation d'Audre Lorde se trouvent plusieurs ambivalences inhérentes à l'expression de la colère. La colère serait promesse d'un futur meilleur, mais aussi énergie sans fin et donc épuisante ; lourd poids à porter, mais arme irréductible de changement ; émotion politique, mais aussi moteur individuel, pour le meilleur et pour le pire. Ces tensions ont traversé notre parcours de lecture. Si la volonté de vengeance ou de transformation de l'ordre établi est bien présente dans tous les textes étudiés, quelque chose empêche la colère des femmes d'être complètement efficace et féconde.

J'ai affirmé en introduction que les tremblements des femmes avaient le pouvoir de changer le monde. Au terme de cette analyse, on a peine à y croire : la colère présente dans les textes détruit, crée plutôt de la détresse. Si elle change le monde, ce serait pour le pire et jamais pour le mieux. À lire les textes, on est bien loin des propos d'Andrea Juno et V. Vale dans *Angry Women* : « Anger is an emotion which must be reclaimed and legitimized as Woman's rightful, healthy expression – anger can be a source of power, strength and clarity as well as a creative force » (Juno et Vale, 5). Comment trouver du positif dans le champ de ruines qu'elle laisse sur son chemin ? Pour répondre à cette question, le corpus diachronique nous est d'une aide précieuse. Car du positif, on en trouve malgré tout dans la transmission de l'émotion : de la fin du 19^e siècle à nos jours, les femmes s'obstinent à manifester leur colère. Que l'émotion soit toujours là, au cœur des œuvres, qu'elle s'exprime encore dans le fracas est déjà synonyme de vitalité et d'espoir.

Comme l'a souligné la critique féministe, *Angéline de Montbrun* explore le désir de liberté d'une jeune femme : refuser à la fois le mariage et le couvent, c'est inévitablement sortir d'un cadre perçu comme trop étroit. Cent vingt-cinq ans plus tard, Flore Forget s'obstine à combattre tout ce qui la dérange (elle résiste pour détruire et détruit pour résister, ai-je affirmé en conclusion du chapitre 2). Toutes les œuvres du corpus ont en commun ce puissant désir

de résistance : la violence des internées des *Laidies Otages*, même si elle ne mène pas à leur libération, constitue une virulente tentative d'abolir les limites du lieu disciplinaire et de *s'en sortir* ; la cruauté de Julie Labrosse cherche à réparer les blessures de l'inceste, à survivre à ces blessures ; la diatribe de la narratrice de *Désespoir de vieille fille* tente de conjurer les abandons amoureux et, malgré son caractère cryptique, d'énoncer une parole agitée, rebelle, revendicatrice ; la quête de justice de Didi Lantagne, même si elle se solde sur son propre procès, trouve son envers dans le besoin de « s'affirmer femme libre, désirante, maîtresse de soi et de sa conduite, libérée de la religion et d'une morale étriquée » (Saint-Martin 1995, 118). Il y a chez chaque protagoniste le désir d'embrasser sa vraie nature, de refuser injustices et entraves à la liberté. Autrement dit, il y a malgré tout, chez elles, la manifestation d'une immense force de vie. Voilà qui fait écho aux mots d'Audre Lorde : la colère est douloureuse, voire constitue une attaque sans précédent contre soi-même, mais permet aussi, envers et contre tout, de survivre.

Du reste, pour les autrices, écrire la colère équivaut à transgresser des limites et prendre des risques : *La Chair décevante* et *Désespoir de vieille fille* ont valu le scandale à Jovette Bernier et à Thérèse Tardif ; *Les Enfants du Sabbat* a déconcerté l'équipe du Seuil lorsqu'Anne Hébert a présenté la première version de son manuscrit ; toute l'œuvre de Josée Yvon est encore considérée comme sulfureuse et marginale. Dans cette perspective, l'œuvre de Catherine Mavrikakis témoigne d'une évolution du discours. La fortune critique exceptionnelle dont elle jouit, au Québec comme à l'international, et la célébration de la colère qui l'imprègne, montre bien que Mavrikakis bénéficie de la disparition graduelle de certains tabous.

D'une époque à l'autre, les œuvres étudiées reviennent à la colère, en renouvellent la portée et les enjeux. D'une époque à l'autre, les choses se transforment peu à peu : si elle ne guérit pas, la colère se transmet. Tout n'est donc peut-être pas sombre : sur « le chemin de la clarté », pour reprendre les mots d'Audre Lorde, la colère attend peut-être d'être remplacée, mais elle constitue encore un grand moteur de résistance et annonce des changements. La terre n'a pas fini de trembler.

BIBLIOGRAPHIE

1. CORPUS ÉTUDIÉ

Bernier, Jovette. 2014 (1931). *La Chair décevante*, Montréal : Fides.

Conan, Laure. 2007 (1882). *Angéline de Montbrun*, édition établie par Nicole Bourbonnais, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».

Hébert, Anne. 2014 (1975). *Les Enfants du Sabbat*, dans *Œuvres complètes III – Romans 1975-1982*, édition établie par Mélanie Beauchemin et Lori Saint-Martin, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».

Mavrikakis, Catherine. 2005. *Fleurs de crachat*, Montréal : Leméac.

Tardif, Thérèse. 1943. *Désespoir de vieille fille*, Montréal : L'Arbre.

Yvon, Josée. 1990. *Les Laidés Otages*, Montréal : VLB.

2. CORPUS SATELLITE

Abdelmoumen, Mélikah. 2001. *Le Dégoût du bonheur*, Outremont : Point de fuite.

Agnant, Marie-Célie. 2001. *Le Livre d'Emma*, Montréal : Remue-ménage.

Andrewes, Émilie. 2004. *Les Mouches pauvres d'Ésope*, Montréal : XYZ.

Arcan, Nelly. 2009. *Paradis, clef en main*, Montréal : Coup de tête.

_____. 2004. *Folle*, Paris : Seuil, coll. « Points ».

_____. 2000. *Putain*, Paris : Seuil, coll. « Points ».

Bersianik, Louky. 2012 (1976). *L'Euguélionne*, Montréal : Typo.

Berthiaume, Sarah. 2017. *Antioche*, Montréal : Ta Mère.

Bélizaire, Nefertari. 2014. *Cru*, Montréal : Leméac.

Blais, Marie-Claire. 1959. *La Belle Bête*, Montréal : Boréal.

Bosco, Monique. 1974. *New Medea*, Montréal : L'Actuelle.

Boucher, Denise. 1978. *Cyprine : essai-collage pour être une femme*, Montréal : L'Aurore.

- Bussières, Simone. 1951. *L'Héritier*, Québec : Quartier latin.
- Cantin, Annette. 1938. *L'Empreinte de mes premières idées*, Québec : S. .
- Chamberland, Aline. 1985. *La Fissure*, Montréal : VLB.
- David, Carole. 1986. *Terroristes d'amour*, suivi de *Journal d'une fiction*, Montréal : VLB.
- D , Claire et Anne Dandurand. 1982. *La Louve-Garou*, Montréal : Pleine Lune.
- Delvaux, Martine. 2012. *Les Cascadeurs de l'amour n'ont pas droit au doublage*, Montréal : H liotrope.
- Dussault, Virginie. 2003 (1915). *Amour vainqueur*, Ottawa : David.
- Filion, Laetitia. 1939. *Amour moderne*, S.L. : S.à.
- _____. 1937. *  deux*, Lévis : Quotidien.
- Gaulin, Huguette. 2006 (1970-1971). *Lecture en vélocipède*, Montréal : Les Herbes rouges.
- Gendreau, Vickie. 2014. *Drama Queens*, Montréal : Quartanier.
- _____. 2012. *Testament*, Montréal : Quartanier.
- Giguère, Diane. 1961. *Le Temps des jeux*, Paris : Laffont.
- Grégoire-Coupal, Marie-Antoinette. 1932. *Le Sanglot sous les rires*, Montréal : Fides.
- Guèvremont, Germaine. 1996 (1947). *Marie-Didace*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Hébert, Anne. 2015 (1988). *Le Premier Jardin*, dans * uvres complètes IV – Romans 1988-1999*, édition établie par Lori Saint-Martin et Ariane Gibeau, avec la participation de Janet Paterson, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».
- _____. 2015 (1950). « Le Torrent », dans * uvres complètes V – Théâtre, nouvelles et proses diverses*, édition établie par Annie Tanguay, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».
- _____. 2013 (1970). *Kamouraska*, dans * uvres complètes II – Romans 1958-1970*, édition établie par Anne Ancrenat et Daniel Marcheix, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».
- _____. 2013 (1958). *Les Chambres de bois*, dans * uvres complètes II – Romans 1958-1970*, édition établie par Luc Bonenfant, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».
- _____. 2013 (1953). *Le Tombeau des rois*, dans * uvres complètes I – Poésie*, édition établie par Nathalie Watteyne, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».
- Houde, Nicole. 2013 (1986). *La Maison du remous*, Montréal : Pleine Lune.

- Jacob, Suzanne. 2005. *Fugueuses*, Montréal : Boréal.
- _____. 1991. *L'Obéissance*, Paris : Seuil.
- Kapesh, An Antane. 1976. *Je suis une maudite sauvagesse*, Paris : Des femmes.
- Kurtness, J.D. 2017. *De vengeance*, Longueuil : L'Instant même.
- Labrèche, Marie-Sissi. 2002. *La Brèche*, Montréal : Boréal.
- _____. 2000. *Borderline*, Montréal : Boréal.
- Lamontagne, Olivette. 1956. *Mademoiselle et son fils*, Québec : Les Éditions Notre-Dame.
- Landreville, Mélanie. 2016. *Vertiges de l'hospitalité*, Montréal : Les Herbes rouges.
- Loranger, Françoise. 1990 (1949). *Mathieu*, Montréal : Boréal.
- Maheux-Forcier, Louise. 1963. *Amadou*, Ottawa : Le Cercle du livre de France.
- Malouin, Reine. 1954. *Cet ailleurs qui respire*, Québec : Presses du Soleil.
- Marchessault, Jovette. 1989. *La Saga des poules mouillées*, Montréal : Leméac.
- _____. 1980. *Triptyque lesbien*, Montréal : Pleine Lune.
- Mavrikakis, Catherine. 2016. *Oscar de Profundis*, Montréal : Hélio trope.
- _____. 2009 (2000). *Deuils cannibales et mélancoliques*, Montréal : Hélio trope.
- _____. 2008a. *Le Ciel de Bay City*, Montréal : Hélio trope.
- _____. 2002a. *Ça va aller*, Montréal : Leméac.
- Meloche, Suzanne. 1980 (1949). *Les aurores fulminantes*, Montréal : Les Herbes rouges.
- Monette, Hélène. 1995. *Unless*, Montréal : Boréal.
- Noël, Francine. 1983. *Maryse*, Montréal : Bibliothèque québécoise.
- O'Green, Pattie. 2015. *Mettre la hache. Slam western sur l'inceste*, Montréal : Remue-ménage.
- Paradis, Suzanne. 1960. *Les Hauts Cris*, Ottawa : Diaspora française.
- Pésémapéo Bordeleau, Virginia. 2013. *L'Amant du lac*, Montréal : Mémoire d'encrier.
- Rioux, Hélène. 1992. *Chambre avec baignoire*, Montréal : Québec/Amérique.
- Rondeau, Martyne. 2009. *Game Over*, Montréal : XYZ.
- _____. 2005. *Ravaler*, Montréal : XYZ.
- Savard, Marie. 1975. *Le Journal d'une folle*, Montréal : Pleine Lune.
- Savary, Charlotte. 1950. *Isabelle de Frêneuse*, Québec : Institut littéraire de Québec.

- Singh, Mô. 2006. *Crève, maman !*, Montréal : XYZ.
- Tardif, Thérèse. 1951. *La Vie quotidienne*, Ottawa : S.É.
- Théâtre des cuisines. 1976. *Môman travaille pas, a trop d'ouvrage*, Montréal : Remue-ménage.
- Théoret, France. 1982. *Nous parlerons comme on écrit*, Montréal : Les Herbes rouges.
- _____. 2011 (1977). *Bloody Mary*, Montréal : Les Herbes rouges.
- _____. 1976. *Une voix pour Odile*, Montréal : Les Herbes rouges.
- Turcot, Marie-Rose. 1933. *Un de Jasper*, Montréal : Lévesque.
- _____. 1932. *Stéphane Dugré*, Montréal : Beauchemin.
- Vallières, Lucile. 1957. *Une femme*, Montréal : Beauchemin.
- Vézina, Medjé. 1999 (1934). *Chaque heure à son visage*, Montréal : Les Herbes rouges.
- Villemaire, Yolande. 1987 (1974). *Meurtres à blanc*, Montréal : Les Herbes rouges.
- Yvon, Josée. 1993. *La Cobaye*, Montréal : VLB
- _____. 1979. *Travesties-kamikaze*, Montréal : Cul Q.
- _____. 1976. *Filles commandos-bandées*, Montréal : Cul Q.

3. AUTRES ŒUVRES LITTÉRAIRES ET CINÉMATOGRAPHIQUES

- Aubert de Gaspé, Philippe. 2000 (1863). *Les Anciens Canadiens*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Bernhard, Thomas. 1983. *La Cave*, traduit de l'allemand par Albert Kohn, Paris : Gallimard, coll. « L'Imaginaire ».
- Baillargeon, Paule. 2011. *Trente Tableaux*, ONF, 81 minutes.
- Eschyle. 1961. « Les Euménides », dans *L'Orestie*, Paris : Gallimard.
- Euripide. 1988. « Médée » et « Les Bacchantes » dans *Tragédies complètes*, Paris : Gallimard, coll. « Folio ».
- Shakespeare, William. 2005. *Hamlet*, Paris : Gallimard
- Wittig, Monique. 1969. *Les Guérillères*, Paris : Minuit.

4. RÉFÉRENCES THÉORIQUES

- Abraham, Nicolas et Maria Torok. 1976. *L'écorce et le noyau*. Paris : Aubier Flammarion.

- Adam, Micheline et al. 1978. *Te prends-tu pour une folle madame Chose ?*, Montréal : Pleine Lune.
- Ahmed, Sara. 2012. « Les rabat-joie féministes (et autres sujets obstinés) », traduit de l'anglais par Oristelle Bonis, *Les Cahiers du genre*, n° 53, p. 77-98.
- _____. 2004. *The Cultural Politics of Emotion*, New York : Routledge.
- Allard, Jacques. 1986. « La novation dans la narrativité romanesque au Québec (1900-1960) », dans Yvan Lamonde et Esther Trépanier (dir.), *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec : Institut québécois de recherche sur la culture, p. 43-68.
- Allen, Danielle. 2003. « Angry Bees, Wasps, and Jurors : The Symbolic Politics of Opy in Athens », dans Susanna Morton Braund et Glenn W. Most (dir.), *Ancient Anger: Perspectives from Homer to Galen*, Cambridge : Cambridge University Press, p. 76-98.
- Ancrenat, Anne. 2002. *De mémoire de femmes. La mémoire archaïque dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert*, Québec : Nota bene.
- André, Emmanuelle. 2011. *Le choc du sujet. De l'hystérie au cinéma, 19^e-20^e siècles*, Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Anzaldúa, Gloria. 1987. *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco : Aunt Lute Books.
- App, Corinne et al. 2011. *Slogans féministes, 1970-2010*, Donnemarie-Dondilly : iXe.
- Aragon, Louis et André Breton. 1928. « Le cinquantenaire de l'hystérie », *La Révolution surréaliste*, n° 11, p. 20-22.
- Arsenault, Mathieu. 2014. « Josée Yvon, ma contemporaine », *Liberté*, n° 303, p. 77-78.
- Aubé-Lancôt, Amélie. 2012. « Figurations monstrueuses dans trois œuvres de Josée Yvon », mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke.
- Audet, René. 2010. « Roman éclaté ou diffraction narrative et textuelle ? Repères méthodologiques pour une poétique comparée », *Voix et Images*, vol. 36, n° 1, p. 13-26.
- Auger, Anne-Marie. 2012. « Le nerf du corps : racines, correspondances et contamination des images de folles au cinéma », mémoire de maîtrise, Université de Montréal.
- Averill, James. 1982. *Anger and Aggression: An Essay on Emotion*, New York : Springer-Verlag.
- Awada, Dalila. 2018. « Ni docile ni amère », dans Geneviève Morand et Natalie-Ann Roy (dir.), *Libérer la colère*, Montréal : Remue-ménage, p. 77-78.
- Backès, Jean-Louis. 1983. « Le retour des morts dans l'œuvre d'Anne Hébert », *L'Esprit créateur*, vol. 23, n° 3, p. 48-57.
- Bardèche, Marie-Laure. 1999. *Le principe de répétition. Littérature et modernité*, Paris : L'Harmattan.

- Barthes, Roland. 1972 (1953). *Le degré zéro de l'écriture*, Paris : Seuil, coll. « Points ».
- Basile, Jean. 1990. « De la poésie à la prose, Josée Yvon suit la “pente naturelle” des écrivains », *La Presse*, 14 avril, p. K1-K2.
- Beauchemin, Mélanie. 2016. *Le désir monstrueux dans les récits d'Anne Hébert*, Montréal : Triptyque.
- Beaudet, Marie-Andrée. 2007. « Laure Conan à l'épreuve du livre de piété. Hétéronomie et individuation dans la littérature québécoise du dix-neuvième siècle », *Voix et Images*, vol. 32, n° 3, p. 59-71.
- Baudry, Patrick. 1991. *Le corps extrême*, Paris : L'Harmattan.
- Beaugrand-Champagne, Denyse. 2004. *Le procès de Marie-Josèphe-Angélique*, Outremont : Libre Expression.
- Bennet, Paula. 1986. *My Life A Loaded Gun: Dickinson, Plath, Rich, and Female Creativity*, Urbana : University of Illinois Press.
- Benoît, Éric (dir.). 2001. *Écritures du ressassement*, Pessac : Presses universitaires de Bordeaux.
- Bergeron, Ginette *et al.* 1982. « Éditorial », *Amazones d'hier, lesbiennes d'aujourd'hui*, vol. 1, n° 1, p. 3-5.
- Bernas Steveh et Jamil Dakhli (dir.). 2008. *Obscène, obscénités*, Paris : L'Harmattan.
- Bernardez-Bonesatti, Teresa. 1978. « Women and Anger », *Sciences*, novembre, p. 20-33.
- Bersianik, Louky. 2014. *L'écriture c'est les cris. Entretiens avec France Théoret*, Montréal : Remue-ménage.
- _____. 1990. *La main tranchante du symbole*, Montréal : Remue-ménage.
- Bethléem, abbé Louis. 1932. « Un roman du Canada. *La Chair décevante* par Jovette Bernier », *Le Droit*, 31 août, p. 2.
- Birch, Helen (dir.). 1994. *Moving Targets: Women, Murder and Representation*, Berkeley : University of California Press.
- Biron, Michel, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge. 2007. *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal : Boréal.
- Bishop, Neil. 1997. « Guerre, errances et exils dans l'oeuvre d'Anne Hébert », dans Madeleine Ducrocq-Poirier (dir.), *Anne Hébert, parcours d'une oeuvre*, Montréal : Hexagone, p. 163-174.
- _____. 1980. « *Les Enfants du sabbat* et la problématique de la libération chez Anne Hébert », *Études canadiennes*, vol. 6, n° 8, p. 33-47.
- Blodgett, E.D. et Claudine Potvin (dir.). 2006. *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, Québec : Nota bene.

- Boisclair, Isabelle. 2009. « Quand le ventre des femmes appartenait aux hommes. Le roman d'une mère porteuse en 1951 : *L'Héritier* de Simone Bussières », colloque *Femmes, culture et pouvoir. Relectures de l'Histoire au féminin*, Université de Sherbrooke (communication inédite).
- _____. 2004. *Ouvrir la voie/x. Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec, 1960-1990*, Québec : Nota bene.
- _____. 2000a. « L'écrivaine québécoise au vingtième siècle. Parcours d'un sujet problématique », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 3, né 2, p. 125-143.
- _____. 2000b. « Laure Clouet, femme de personne », dans Lucie Joubert et Annette Hayward (dir.), *La vieille fille. Lectures d'un personnage*, Montréal : Triptyque, p. 83-98.
- _____. 1999. « Roman national ou récit féminin ? La littérature des femmes pendant la Révolution tranquille », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 2, né 1, p. 97-115.
- Boisclair, Isabelle et Catherine Dussault-Frenette. 2014. « Mosaïque : l'écriture des femmes au Québec (1980-2010) », *Recherches féministes*, vol. 27, né 2, p. 39-61.
- Bolla, Corinne et Lucie Robert. 1978. « La poésie féminine de 1929-1940 : une nouvelle approche », *Atlantis*, vol. 4, né 1, p. 55-62.
- Boquet, Damien et Piroška Nagy. 2015. *Sensible Moyen-âge : une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*, Paris : Seuil.
- Bordeleau, Francine. 1995. « Les cris du corps : France Théoret, Josée Yvon et Monique Proulx », dans Gabrielle Pascal (dir.), *Le roman québécois au féminin (1980-1995)*, Montréal : Triptyque, p. 89-94.
- Bouchard, Denis. 1977. « *Les Enfants du Sabbat* : la cabane du rire », *Une lecture d'Anne Hébert. La recherche d'une mythologie*, Montréal : Hurtubise HMH, p. 167-175.
- _____. 1976. « *Les Enfants du Sabbat* d'Anne Hébert : l'enveloppe des mythes », *Voix et Images*, vol. 1, né 3, p. 374-386.
- Boucheron, Patrick. 2016. « L'émotion souveraine », *Esprit*, né 423, mars-avril, p. 34-42.
- Bourbonnais, Nicole. 2007. « Introduction », dans Laure Conan, *Angéline de Montbrun*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », p. 7-119.
- _____. 1996. « *Angéline de Montbrun* de Laure Conan :  uvre palimpseste », *Voix et Images*, vol. 22, né 1, p. 80-94.
- Bourcier, Sam (Marie-Hélène). 2001. *Queer zones. Politique des identités sexuelles et des savoirs*, Paris : Amsterdam.

- Bourneville, Désiré-Magloire et Paul Regnard. 1877. *Iconographie photographique de la Salpêtrière. Service de M. Charcot*, Paris : Progrès médical.
- Boyer-Weinmann, Martine. 2013. « Thymotique d'une passion ordinaire : en quoi la colère est-elle littérairement féconde ? », *Modernités*, n° 34, p. 85-100.
- Boyer-Weinmann, Martine et Jean-Pierre Martin (dir.). 2009. *Colères d'écrivains*, Nantes : Default.
- Braund, Susanna Morton et Glenn W. Most (dir.). 2003. *Ancient Anger: Perspectives from Homer to Galen*, Cambridge : Cambridge University Press.
- Breslaw, Elaine. 1995. *Tituba, Reluctant Witch of Salem: Devilish Indians and Puritan Fantasies*, New York : NYU Press.
- Britt, Fanny. 2013. *Les tranchées. Maternité, ambiguïté et féminisme, en fragments*, Montréal : Atelier 10.
- Brochu, André. 2000. *Anne Hébert. Le secret de vie et de mort*, Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa.
- Brossard, Nicole. 2009 (1985). *La lettre aérienne*, Montréal: Remue-ménage.
- Brooks, Peter. 2010. *L'imagination mélodramatique. Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès*, traduit de l'anglais par Emmanuel Saussier et Myriam Faten Sfar, Paris : Classiques Garnier.
- Brown, Lyn Mikel. 1998. *Raising Their Voices: The Politics of Girls' Anger*, Cambridge : Harvard University Press.
- Bruchési, Jean. 1932. « Dans le monde des lettres. Trois romans », *La Revue moderne*, février, p. 16-17.
- Brulotte, Gaëtan. 1997. « La représentation du corps chez Anne Hébert », dans Madeleine Ducrocq-Poirier (dir.), *Anne Hébert, parcours d'une œuvre*, Montréal : Hexagone, p. 149-161.
- Butler, Judith. 2016. « Soulèvement », dans Georges Didi-Huberman (dir.), *Soulèvements*, Paris : Gallimard/Jeu de Paume, p. 23-37.
- _____. 2008 (1996). *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann et Jérôme Vidal, Paris : Amsterdam.
- _____. 2005 (1990). *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, traduit de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris : La Découverte.
- Byars, Jackie. 1991. *All That Hollywood Allows: Re-Reading Gender in 1950's Melodrama*, Chapel Hill : University of North Carolina Press.
- Cabana, Marie-Hélène. 2012. « Cycle Sluts From Hell », *Jet d'encre*, n° 21 : « Josée Yvon », p. 74-80.
- Campbell, Anne. 1993. *Men, Women and Aggression*, New York : Basic Books.

- Cardi, Coline et Geneviève Pruvost (dir.). 2012. *Penser la violence des femmes*, Paris : La Découverte.
- Carpenter, Cari M. 2008. *Seeing Red: Anger, Sentimentality, and American Indians*, Columbus : Ohio State University Press.
- Carrière, Marie. 2012. *Médée protéiforme*, Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa.
- Casagrande, Carla et Sylvana Vecchio. 2003. *Histoire des péchés capitaux au Moyen-Âge*, traduit de l'italien par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris : Aubier.
- Casselot, Marie-Anne. 2015. « Symphonies féministes sur la colère », *Françoise Stéréo* [en ligne], <http://francoisestereo.com/symphonies-feministes-sur-la-colere/>.
- Cellard, André. 1991. *Histoire de la folie au Québec de 1600 à 1850*, Montréal : Boréal.
- Cellard, Karine et Martine-Emmanuelle Lapointe. 2011. *Transmission et héritages de la littérature québécoise*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Certeau, Michel de. 2005 (1980). *La possession de Loudun*, Paris : Gallimard, coll. « Folio ».
- _____. 2002 (1982). *La fable mystique*, Paris : Gallimard, coll. « Tel ».
- Charcot, Jean-Martin et Paul Richer. 1984 (1887). *Les démoniaques dans l'art*, introduction de Pierre Fédida et postface de Georges Didi-Huberman, Paris : Macula.
- Chalier, Jonathan et Michaël Fœssel. 2016. « Leurs colères et les nôtres », *Esprit*, n° 423, mars-avril, p. 31-33.
- Chartier, Daniel. 2000. *L'émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 1930*, Saint-Laurent : Fides.
- Chesler, Phyllis. 1975. *Les femmes et la folie*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cottureau, Paris : Payot.
- Chevillot, Frédérique et Colette Trout (dir.). 2013. *Rebelles et criminelles chez les écrivaines d'expression française*, New York : Rodopi.
- Chirpaz, François. 2010. *Dire le tragique et autres essais*, Paris : Harmattan.
- Cixous, Hélène. 2010 [1975]. *Le rire de la Méduse*, Paris : Galilée.
- _____. 1975. « Préface. L'ordre mental », dans Phyllis Chesler, *Les femmes et la folie*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cottureau, Paris : Payot, p. 7-8.
- Clément, Catherine et Hélène Cixous. 1975. *La jeune née*, Paris : Union générale d'éditions.
- Clément, Catherine. 1990. *La syncope. Philosophie du ravissement*. Paris : Grasset.
- Cliche, Anne Élane. 2016. « L'enchantement de la violence : Anne Hébert, *Les Enfants du Sabbat* », *Voix et Images*, vol. 41, n° 3, p. 47-73.
- Coleman, Patrick. 2011. *Anger, Gratitude, and the Enlightenment Writer*, Oxford : Oxford University Press.

- Colin, Anna (dir.). 2013. *Sorcières pourchassées, assumées, puissantes, queer*, Paris : B42.
- Collectif Clio, 1992 (1982). *Histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, Montréal : Le Jour.
- Collin, Françoise. 2014. *Anthologie québécoise, 1977-2000*, Montréal : Remue-ménage.
- Cooper, Brittney. 2018. « Black Women Are Not Sassy – We're Angry », *Time*, 15 mars [en ligne], <http://time.com/5191637/sassy-black-woman-stereotype/>
- Corriveau, Hugues. 1990. « La fureur amazone », *Lettres québécoises*, n° 59, p. 25-26.
- Culpepper, Emily. 2003 (1986). « Ancient Gorgons: A Face For Contemporary Women's Rage », dans Marjorie Garber et Nancy J. Vickers (dir.), *The Medusa Reader*, Londres : Routledge, p. 238-246.
- Curry, Renée R. et Terry L. Allison (dir.). 1996. *States of Rage: Emotional Eruption, Violence, and Social Change*. New York : New York University Press.
- Damasio, Antonio. 1999. *Le sentiment même de soi*, traduit de l'anglais par Claire Larsonneur et Claudine Tiercelin, Paris : Odile Jacob.
- Darwin, Charles. 1998 (1873). *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux*, traduit de l'anglais par Samuel Pozzi et René Benoît, Paris : Éditions du CTHS.
- David, Carole. « Les filles de l'Est », dans Nathalie Watteyne et Luc Bonenfant (dir.), *Actualités des Herbes rouges*, Montréal : Les Herbes rouges (inédit, à paraître).
- _____. 2003. « Ossuaire », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 4, Montréal/Sherbrooke : Fides/Université de Sherbrooke, p. 7-10.
- Delacomptée, Jean-Michel. 2009. « De la bile à la colère : Ambroise Paré écrivain », dans Martine Boyer-Weinmann et Jean-Pierre Martin (dir.) *Colères d'écrivains*, Nantes : Default, p. 67-85.
- Delvaux, Martine. 2014. *Nan Goldin. Guerrière et gorgone*, Montréal : Hélio tropé.
- _____. 2009. « Poupées », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 12, n° 2, p. 95-107.
- _____. 1998. *Femmes psychiatisées, femmes rebelles. De l'étude de cas à la narration autobiographique*, Le Plessis-Robinson : Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance.
- Desbiens, Marie-Frédérique et Denis Saint-Jacques. 2016. « Autres temps, autres espaces : la révolution littéraire des années 1940 au Québec », *Voix et Images*, vol. 41, n° 2, p. 7-10.
- Descartes, René. 1990 (1639). *Les passions de l'âme*, Paris : Librairie générale française.
- Despentes, Virginie. 2006. *King Kong théorie*. Paris : Grasset.
- Desmeules, Georges. 2000. « Humour et fantastique dans *Les Enfants du Sabbat* », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 2, p. 81-94.

- Détrez, Christine. 2002. *La construction sociale du corps*, Paris : Seuil.
- Diamond, Stephen. 1996. *Anger, Madness, and the Daimonic: The Psychological Genesis of Violence, Evil and Creativity*, Albany : SUNY Press.
- Didi-Huberman, Georges. 2016a. *Soulèvements*, Paris : Gallimard/Jeu de Paume.
- _____. 2016b. *Peuples en larmes, peuples en armes*, Paris : Minuit.
- _____. 2012 (1982). *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris : Macula.
- Dorais, Fernand. 1995. « La mémoire oubliée en Ontario français. Désespoir de vieille fille de Thérèse Tardif », *Cahiers Charlevoix*, vol. 1, p. 361-409.
- Dorlin, Elsa. 2006. *La matrice de la race. Généalogie sexuelle et coloniale de la nation française*, Paris : La Découverte.
- Dubé, Cécile, Maurice Émond et Christian Vandendorpe. 1978. « Entrevue avec Anne Hébert », *Québec français*, n° 32, p. 33-35.
- Dubois, Philippe et Yves Winkin (dir.). 1988. *Rhétoriques du corps*, Bruxelles : De Boeck-Wesmael.
- Dufourmantelle, Anne. 2007. *La femme et le sacrifice. D'Antigone à la femme d'à côté*, Paris : Denoël.
- _____. 2001. *La sauvagerie maternelle*, Paris : Calmann-Lévy.
- Dufresne, Georges. 1943. « Littérature. Thérèse Tardif, Désespoir de vieille fille », *Les Carnets viatoriens*, juillet, p. 219-220.
- Dulude, Sébastien. 2015. « Performativité des dispositifs typographiques du livre de poésie de contre-culture québécoise : regards culturels et littéraires », thèse de doctorat, Université du Québec à Trois-Rivières.
- Dumont, Micheline et Louise Toupin. 2003. *La pensée féministe au Québec. Anthologie, 1900-1985*, Montréal : Remue-ménage.
- Dumoulié, Camille. 2012a. *Fureurs. De la fureur du sujet aux fureurs de l'histoire*, Paris: Economica Anthropos.
- _____. 2012b. « Esthétique de l'excès et excès de l'esthétique », *CIELAM* [en ligne], <http://cielam.univ-amu.fr/node/527>.
- Dupré, Louise. 1989. *Stratégies du vertige. Trois poètes : Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*, Montréal : Remue-ménage.
- Edelman, Nicole. 2003. *Les métamorphoses de l'hystérique. Du début du 19e siècle à la Grande Guerre*, Paris : La Découverte.
- Edwards, Stassa. 2015. « The History of Female Anger », *Broadly* [en ligne], https://broadly.vice.com/en_us/article/the-history-of-female-anger.

- Eibl, Doris G. 2009. « Les espaces hétérotopiques dans *Les Enfants du Sabbat* d'Anne Hébert », dans Doris G. Eibl et Caroline Rosenthal (dir.), *Space and Gender. Espaces de différence dans l'écriture canadienne au féminin*, Innsbruck : Innsbruck University Press, p. 145-159.
- Eileraas, Karina. 1997. « Witches, Bitches, & Fluids: Girl Bands Performing Ugliness as Resistance », *The Drama Review*, vol. 41, n° 3, p. 122-139.
- Émond, Maurice. 1984. « Le fantastique dans l'œuvre d'Anne Hébert », *Héritage francophone en Amérique du Nord*, Québec : Québec français, p. 143-153.
- English, Judith et Jacqueline Viswanathan. 1981. « Deux dames du Précieux-Sang. À propos des *Enfants du sabbat* d'Anne Hébert », *Présence francophone*, n° 22, p. 111-119.
- Fanon, Frantz. 2002 (1961). *Les Damnés de la terre*, Paris : La Découverte.
- Fédida, Pierre. 1977. *Corps du vide et espace de séance*, Paris : J.-P. Delarge.
- Fix, Florence. 2011. *Le mélodrame. La tentation des larmes*, Paris : Klincksieck.
- _____. 2010. *Médée. L'altérité consentie*, Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise-Pascal.
- Fletcher, Judith. 2007. « The Virgin Choruses of Aeschylus », dans Judith Fletcher et Bonnie MacLachlan (dir.), *Virginity Revisited. Configurations of the Unpossessed Body*, Toronto : University of Toronto Press, p. 24-38.
- Foessel, Michaël. 2016. « Les raisons de la colère », *Esprit*, mars/avril, p. 43-53.
- Foucault, Michel. 1976. *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris : Gallimard.
- _____. 2001. « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », *Dits et écrits I (1954-1975)*, Paris : Gallimard, coll. « Quarto ».
- Franceline [pseudonyme de Marie-Jeanne Saint-Denis]. 1931. « Mademoiselle Jovette Bernier », *Mon Magazine*, novembre, p. 28.
- Frédéric, Madeleine. 1985. *La répétition. Étude linguistique et rhétorique*, Tübingen : M. Niemeyer.
- Freud, Sigmund. 2011 (1917). *Deuil et mélancolie*, traduit de l'allemand par Aline Weill, Paris : Payot.
- _____. 2010 (1905). *Dora. Fragment d'une analyse d'hystérie*, traduit de l'allemand par Cédric Cohen Skalli, Paris : Payot.
- Freud, Sigmund et Joseph Breuer. 2002 (1895). *Études sur l'hystérie*, traduit de l'allemand par Anne Berman, Paris : Presses universitaires de France.
- Frontisi-Ducroux, Françoise. 2006. « L'étoffe des spectres », dans Jean-Louis Barrière (dir.), *Avez-vous vu les Érinyes ?*, Paris/Athènes : Éditions de l'EHESS/Daedalus, p. 29-50.
- Gagnon, Éric. 2011. *Éclats. Figures de la colère*, Montréal : Liber.

- Gagnon, John H. 2008. *Les scripts de la sexualité. Essais sur les origines culturelles du désir*, traduit de l'anglais par Sam Bourcier et Alain Giami, Paris : Payot.
- Gagnon, Madeleine. 2006 (1972). « Angéline de Montbrun : le mensonge historique et la subversion de la métaphore blanche », dans E.D. Blodgett et Claudine Potvin (dir.), *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, Québec : Nota bene, p. 29-42.
- Gallagher, Patricia M. 2000. « Ideologies of Emotion: Performance and Representation of Female Anger in the 1990s », thèse de doctorat, Madison : University of Wisconsin.
- Gallays, François. 2006 (1980). « Angéline de Montbrun : reflets et redoublements. L'infra-textuel », dans E.D. Blodgett et Claudine Potvin (dir.), *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, Québec : Nota bene, p. 93-115.
- Garapon, Antoine. 1997. *Bien juger. Essai sur le rituel judiciaire*, Paris : Odile Jacob.
- Gibeau, Ariane. 2018. « “Je fais pleuvoir mes mots sur toi comme des feux d'artifice” : esthétique de la colère et discours d'accusation dans *Cru de Nefertari* Bélizaire et *Les Cascadeurs de l'amour n'ont pas droit au doublage* de Martine Delvaux » dans Isabelle Boisclair et Karine Rosso (dir.), *Interpellation(s)*, Montréal : Nota bene, p. 121-143.
- _____. 2016a. « Imaginaire de la dévastation et écriture de l'excès dans *Fleurs de crachat* de Catherine Mavrikakis », *Nouvelles études francophones*, vol. 31, n° 2, p. 86-99.
- _____. 2016b. « Ce qui refléurait sous les larmes », *Liberté*, n° 311, p. 73-74.
- _____. 2014a. *Chercher la rage. Colères et excès narratifs chez trois romancières africaines-américaines*. Montréal : Les Cahiers de l'IREF, collection « Tremplin », n° 6.
- _____. 2014b. « L'amour, le deuil et le fracas : d'Angéline de Montbrun à *Désespoir de vieille fille* » dans Lori Saint-Martin et Ariane Gibeau (dir.), *Filiations du féminin*, Montréal : Les Cahiers de l'IREF, collection « Agora », n° 6, p. 29-39.
- Gilbert, Paula Ruth. 2006a. *Violence and the Female Imagination: Quebec Women Writers Re-Frame Gender in North American Cultures*, Montréal/Ithaca : McGill-Queen's University Press.
- _____. 2006b. « A post-apocalyptic world: the excremental, abject female warriors of Josée Yvon », dans Alain-Philippe Durand et Naomi Madel (dir.), *Novels of the Contemporary Extreme*, New York : Continuum.
- Gilbert, Sandra M. et Susan Gubar. 1979. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven : Yale University Press.
- Girard, Didier et Jonathan Pollock (dir.). 2006. *Invectives. Quand le corps reprend la parole*, Perpignan : Presses universitaires de Perpignan, coll. « Études ».
- Godard, Barbara. 1992 (1980). « Transgressions », traduit de l'anglais par Lori Saint-Martin, dans Lori Saint-Martin (dir.), *L'Autre lecture, la critique au féminin et les textes québécois, tome 1*, Montréal : XYZ, p. 85-95.

- Godineau, Dominique. 1997. « Citoyennes, boute-feux et furies de guillotine », dans Cécile Dauphin et Arlette Farge (dir.), *De la violence et des femmes*, Paris : Albin Michel, p. 33-49.
- Gordon, Rae Beth. 2013. *De Charcot à Charlot. Mises en scène du corps pathologique*, Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Gould, Karen. 1990. *Writing in the Feminine: Feminism and Experimental Writing in Quebec*. Carbondale : Southern Illinois University Press.
- Grasso, Linda. 2002. *The Artistry of Anger: Black and White Women's Literature in America, 1820-1860*, Chapel Hill : University of North Carolina Press.
- Green, Mary Jean. 2006 (1987). « Laure Conan et Madame de La Fayette : la réécriture de l'intrigue féminine », dans E.D. Blodgett et Claudine Potvin (dir.), *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, Québec : Nota bene, p. 187-204.
- _____. 2001. *Women and Narrative Identity: Rewriting the Quebec National Text*, Montréal : McGill/Queen's University Press.
- _____. 1985. « The Witch and the Princess: The Feminine Fantastic in the Fiction of Anne Hébert », *American Review of Canadian Studies*, vol. 15, n° 2, p. 137-146.
- Gregg, Melissa et Gregory Seigworth (dir.). 2011. *The Affect Theory Reader*, Durham : Duke University Press.
- Grenier, Véronique. 2018. « Enough », dans Geneviève Morand et Natalie-Ann Roy (dir.). 2018. *Libérer la colère*, Montréal : Remue-ménage, p. 60-62.
- Grosz, Elizabeth. 1994. *Volatile Bodies : Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington : Indiana University Press.
- Guay, Patrick et François Ouellet. 2011. « Introduction » dans François Ouellet (dir.), *Décliner l'intériorité. Le roman psychologique des années 1940-1950 au Québec*, Montréal : Nota bene.
- Guidée, Raphaëlle. 2012. « Unsex me! Littérature et violence politique des femmes », dans Coline Cardi et Geneviève Pruvost (dir.), *Penser la violence des femmes*, Paris : La Découverte, p. 388-398.
- Hajdukowski-Ahmed, Maroussia. 1984. « La Sorcière dans le texte (québécois) au féminin », *French Review*, vol. 58, n° 2, p. 260-268.
- Halberstam, Jack (Judith). 2006. « Violence imaginée / violence queer. Représentation, rage et résistance », traduit de l'anglais par Françoise Basch, *Tumultes*, n° 27, p. 89-107.
- Haley, Alex. 1966. *L'Autobiographie de Malcolm X*, traduit de l'anglais par Anne Guérin, Paris : Grasset.
- Hamel-Beaudoin, Françoise. 2004. *La vie d'Éva Senécal*, Montréal : Triptyque.
- Harré, Romano (dir.). 1988. *The Social Construction of Emotions*, Oxford : Blackwell.

- Harris, William V. 2004. *Restraining Rage: The Ideology of Anger Control in Classical Antiquity*. Cambridge: Harvard University Press.
- Havercroft, Barbara. 2001. « Auto/biographie et agentivité au féminin dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit* d'Annie Ernaux », dans Lucie Lequin et Catherine Mavrikakis (dir.), *La francophonie sans frontières. Une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*, Paris : L'Harmattan, p. 517-535.
- Hayward, Annette. 2000. « Les religieuses ratées du roman québécois avant 1960 », dans Lucie Joubert et Annette Hayward (dir.), *La vieille fille. Lectures d'un personnage*, Montréal : Triptyque, p. 51-82.
- Hébert, Maurice. 1932. « Au tournant romanesque de nos lettres », *Le Canada français*, janvier, p. 375-377.
- Heilbrun, Carolyn G. 1988. *Writing a Woman's Life*, New York : Norton.
- Hengelbrock Jürgen et Jakob Lanz. 1980. « Examen historique du concept de passion », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 21, p. 77-91.
- Hochner, Nicole. 2016. « Le corps social à l'origine de l'invention du mot "émotion" », *L'Atelier du CRH*, vol. 16 [en ligne], <https://acrh.revues.org/7357#ftn9>.
- Hirsch, Marianne. 1996. « Past Lives: Postmemories in Exile », *Poetics Today*, vol. 17, n° 4, p. 659-686.
- _____. 1989. *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington/Indianapolis : Indiana University Press.
- Holst-Warhaft, Gail. 1992. *Dangerous Voices: Women's Laments and Greek Literature*, New York : Routledge.
- hooks, bell. 1995. *Killing Rage: Ending Racism*, New York : H. Colt and Co.
- Hutcheon, Linda. 1981. « Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, vol. 12, n° 46, p. 140-155.
- Irigaray, Luce. 1981. *Le Corps-à-corps avec la mère*, Montréal : Pleine Lune.
- Jaccard, Roland. 2004. *La folie*, Paris : Presses universitaires de France.
- Jack, Dana Crowley. 2001. *Behind the Mask: Destruction and Creativity in Women's Aggression*, Cambridge : Harvard University Press.
- Jacobs, Lea. 1993. « The Woman's Picture and the Poetics of Melodrama », *Camera Obscura*, n° 31, p. 121-147.
- Jaggar, Alison. 1989. « Love and Knowledge: Emotion in Feminist Epistemology », *Inquiry*, vol. 32, n° 2, p. 151-176.
- James, Geneviève. 2005. *De l'écriture mystique au féminin*, Québec/Paris : Presses de l'Université Laval/L'Harmattan.

- Jamieson, Leslie. 2018. « I Used to Insist I Didn't Get Angry. Not Anymore », *New York Times Magazine* [en ligne], <https://www.nytimes.com/2018/01/17/magazine/i-used-to-insist-i-didnt-get-angry-not-anymore.html>.
- Jimenez, Marc (dir.). 2012. *L'art dans tous ses extrêmes*, Paris : Klincksieck.
- Jones, Ann. 1980. *Women Who Kill*, New York : Fawcett Crest.
- Johnstone, Peggy Fitzhugh. 1994. *The Transformation of Rage: Mourning and Creativity in George Eliot's Fiction*, New York : New York University Press.
- Joseph, Sandrina. 2009. *Objets de mépris, sujets de langage*, Montréal : XYZ.
- Joubert, Lucie. 2000a. « Avant-propos », dans Lucie Joubert et Annette Hayward (dir.). *La vieille fille. Lectures d'un personnage*, Montréal : Triptyque, p. 8-14.
- _____. (dir.). 2000b. *Trajectoires au féminin dans la littérature québécoise*, Québec : Nota bene.
- _____. 1998. *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise, 1960-1980*, Montréal : L'Hexagone.
- Joubert, Lucie et Annette Hayward (dir.). 2000. *La vieille fille. Lectures d'un personnage*, Montréal : Triptyque.
- Juno, Andrea et V. Vale. 1991. *Angry Women*, San Francisco: RE/Search Publications.
- Kahane, Claire. 1995. *Passions of the Voice: Hysteria, Narrative, and the Figure of the Speaking Woman, 1850-1915*, Baltimore : Johns Hopkins University Press.
- Kaplan, E. Ann. 1992. *Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama*, Londres : Routledge.
- Kaplow, Susi. 2007 (1970). « Getting Angry », *Feminist Reprise* [en ligne], <http://www.feminist-reprise.org/docs/kaplow.htm>
- Kennedy, Gwynne. 2000. *Just Anger: Representing Women's Anger in Early Modern England*, Carbondale : Southern Illinois University Press.
- Kilgour, Maggie. 1991. *From Communion to Cannibalism: An Anatomy of Metaphors of Incorporation*, Princeton : Princeton University Press.
- Kim, Sue J. 2013. *On Anger. Race, Cognition, Narrative*. Austin: University of Texas Press.
- Kingsolver, Barbara. 2018. « #MeToo Isn't Enough. Now Women Need to Get Ugly », *The Guardian*, 16 janvier [en ligne], <https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/jan/16/metoo-women-daughters-harassment-powerful-men>.
- Lakoff, George et Zoltan Kovesces. 1983. *The Cognitive Model of Anger in American English*, Berkeley : University of California Press.

- Koski, Raija H. 1992. « La poésie féminine des années 1920 : Jovette Bernier », dans Lori Saint-Martin (dir.), *L'Autre lecture, la critique au féminin et les textes québécois*, tome 1, Montréal : XYZ, p. 51-56.
- Kramensky, Jane. 1992. « Words, Witches, and Women Trouble: Witchcraft, Disordely Speech and Gender Boundaries in Puritan New England », *Essex Institute Historical Collections*, vol. 128, p. 330-336.
- Laforest, Daniel. 2010. « Dire la banlieue en littérature québécoise. *La Sœur de Judith* de Lise Tremblay et *Le Ciel de Bay City* de Catherine Mavrikakis », *Globe*, vol. 13, n° 1, p. 147-165.
- Lalonde, Catherine. 2014. « Mission impossible. Josée Yvon, *Filles-commando bandées* », *Liberté*, n° 303, p. 78-79.
- _____. 2011. « Chiennes d'écrivaines enragées », *Le Devoir* [en ligne], <http://www.ledevoir.com/culture/livres/314257/chiennes-d-ecrivaines-enragees>.
- Lamonde, Yvan. 1986. « La modernité au Québec : pour une histoire des brèches (1895-1950), dans Yvan Lamonde et Esther Trépanier (dir.), *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec : Institut québécois de recherche sur la culture, p. 299-311.
- Lamy, Jonathan. 2008. « L'amérindianité violente de Josée Yvon », dans Samira Belyazid (dir.), *Littérature francophone contemporaine. Essais sur le dialogue et les frontières*, Lewiston : Mellen Press, p. 117-127.
- Lamy, Suzanne. 1984. *Quand je lis je m'invente*, Montréal : Hexagone.
- _____. 1979. *d'elles*, Montréal : Hexagone.
- Lamy, Suzanne et Irène Pagès (dir.). 1983. *Féminité, subversion, écriture*, Montréal : Remue-ménage.
- Lapointe, Martine-Emmanuelle. 2009. « Sous le ciel », *Voix et Images*, vol. 34, n° 2, p. 146-150.
- _____. 2006. « Récit d'une renaissance. *Fleurs de crachat* de Catherine Mavrikakis », *Spirale*, n° 207, mars-avril, p. 49-50.
- Larivière, Jules-Ernest. 1931. « Les nouveaux livres. *La Chair décevante*. Roman par Mademoiselle Jovette Bernier », *Mon Magazine*, octobre, p. 3.
- Larochelle, Marie-Hélène. 2008. « Fuites et invectives dans les romans de Réjean Ducharme », *Études françaises*, vol. 44, n° 1, p. 25-36.
- Larose, Karim et Frédéric Rondeau (dir.). 2016. *La contre-culture au Québec*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Lashgari, Deirdre (dir.). 1995. *Violence, Silence, and Anger: Women's Writing as Transgression*, Charlottesville : University Press of Virginia.

- Laurent, Tom. 2014. « Charcot, voir et guérir. Entretien avec Catherine Bouchara et David Cohen », *Art absolument*, hors-série.
- Lavine, Laurie K. 1997. « The Functions of Female Anger in the French and Francophone Novel of the Mid-Twentieth Century », thèse de doctorat, The State University of New Jersey.
- Le Breton, David. 2011. *Éclats de voix. Une anthropologie des voix*, Paris : Éditions Métailié.
- _____. 2004 (1998). *Les passions ordinaires. Anthropologie des émotions*, Paris : Payot.
- _____. 1990. *Anthropologie du corps et modernité*, Paris : PUF.
- Le Brun, Charles. 1980 (1668). « Conférence sur l'expression générale et particulière des passions », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 21, p. 93-121.
- Lebrun, Valérie. 2012. « Je (ne) suis (pas) Antigone. Les filles et le tragique dans *Ça va aller* et *Fleurs de crachat* de Catherine Mavrikakis », mémoire de maîtrise, Université de Montréal.
- Ledoux-Beaugrand, Évelyne. 2013. *Imaginaires de la filiation. Héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes*, Montréal : XYZ Éditeur.
- Legué, Gabriel et Georges Gilles de la Tourette. 1990. *Autobiographie de sœur Jeanne des Anges*, Grenoble : Jérôme Millon.
- Le Moyne, Jean. 1961. *Convergences*, Montréal : HMH.
- Lepère, Pierre. 1994. *L'âge du furieux, 1532-1859. Une légende dorée de l'excès en littérature*, Paris : Hatier.
- Lévesque, Andrée. 1989. *La norme et les déviantes. Des femmes au Québec pendant l'entre-deux-guerres*, Montréal : Remue-ménage.
- Longtin-Martel, Nicolas. 2017. « Répartition femmes/hommes des prix littéraires francophones au Québec », *Biscuit de fortune* [en ligne], <https://biscuitsdefortune.com/2017/10/21/repartition-femmeshommes-des-prix-litteraires-francophones-au-quebec/>.
- Loraux, Nicole. 1999. *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris : Gallimard.
- _____. 1990. *Les mères en deuil*, Paris : Seuil.
- _____. 1985. *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris : Hachette.
- Lord, Véronique. 2014. « Rompre avec la norme en 1931. Dans les ombres d'Éva Senécal, lieu d'agentivité, d'écriture et de désir féminin », *Voix et Images*, vol. 39, n° 2, p. 85-99.
- Lorde, Audre. 2003. *Sister Outsider. Essais et propos d'Audre Lorde sur la poésie, l'érotisme, le racisme, le sexisme*, traduit de l'anglais par Magali C. Calise, Carouge/Laval : Mamamélis/Trois.
- Lordon, Frédéric. 2013. *La société des affects*, Paris : Seuil.

- Lussier, Gabriel-M. 1944. « Littérature. Thérèse Tardif – *Désespoir de vieille fille* », *Revue dominicaine*, février, p. 125-127.
- Lutz, Catherine. 1988. *Unnatural Emotions*, Chicago : University of Chicago Press.
- Lyman, Peter. 1981. « The Politics of Anger : On Silence, Resentment, and Political Speech », *Socialist Review*, vol. 57, p. 55-74.
- Mailhot, Valérie. 2016. « La dislocation révolutionnaire des corps chez Josée Yvon », dans Larose, Karim et Frédéric Rondeau (dir.), *La contre-culture au Québec*, Montréal : PUM, p. 222-250.
- Marcheix, Daniel. 1999. « Colère et style de vie dans l'œuvre d'Anne Hébert : colère entropique ou colère inchoative ? », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 1, p. 91-110.
- Marcheix, Daniel et Nathalie Watteyne (dir.). 2007. *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges : Presses universitaires de Limoges, 277 p.
- Marcotte, Gilles. 1951. « Thérèse Tardif. *La vie quotidienne* », *Le Devoir*, 5 mai, p. 8.
- Marcotte, Hélène. 2013. « *New Medea* ou la banalisation d'un mythe », *Tangence*, n° 101, p. 23-33.
- Marcus, Jane. 1978. « Art and Anger », *Feminist Studies*, vol. 4, n° 1, p. 68-98.
- Marion, Séraphin. 1932. « *La Chair décevante* », *Revue dominicaine*, juin, p. 345-351.
- Marquis, Georges-Émile. 1931. « Bibliographie canadienne. *La Chair décevante*, par Jovette-Alice Bernier », *Le Terroir*, octobre, p. 28.
- Martin, Agathe. 1980 (1976). « La colère des femmes ou l'apprentissage du casse-noix », *Les Têtes de pioche*, Montréal : Remue-ménage, p. 38.
- Martin, Jean-Pierre. 2009. « Écrire hors de soi », dans Martine Boyer-Weinmann et Jean-Pierre Martin (dir.), *Colères d'écrivains*, Nantes : Cécile Defaut, p. 7-25.
- Marzano, Michela. 2002. *Penser le corps*, Paris : PUF.
- Mathieu-Castellani, Gisèle. 2012. *Éloge de la colère. L'humeur colérique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris : Herman.
- _____. 2006. *Le tribunal imaginaire*, Monaco : Éditions du Rocher.
- _____. 1996. *La scène judiciaire de l'autobiographie*. Paris : Presses universitaires de France.
- Mauguière, Bénédicte. 1997. *Traversée des idéologies et exploration des identités dans les écritures de femmes au Québec (1970-1980)*, New York : Peter Lang.
- Mavrikakis, Catherine. 2015. « Le travail de la colère », *Françoise Stéréo*, n° 3 [en ligne], <http://francoisestereo.com/le-travail-de-la-colere/>.
- _____. 2014a. *Diamanda Galás. Guerrière et gorgone*, Montréal : Hélio trope.
- _____. 2014b. « Inhabiter le monde en poète », *Liberté*, n° 303, p. 76-77.

- _____. 2010a. « De la colère dans la littérature contemporaine des femmes. Quelques irritations », *Salon double, observatoire de la littérature contemporaine* [en ligne], <http://salondouble.contemporain.info/antichambre/de-la-colere-dans-la-litterature-contemporaine-des-femmes-quelques-irritations>.
- _____. 2010b. *L'éternité en accéléré*, Montréal : Hélio trope.
- _____. 2008b. « Les silences logorrhéiques de l'hystérique », *Contre-Jour*, n°15, printemps, p. 153-159.
- _____. 2006. « Nier son nom : les dispositifs du reniement de soi dans l'œuvre de Denis Vanier », *Voix et Images*, vol. 32, n° 1, p. 25-36.
- _____. 2002b. « À bout de souffle : Vitesse, rage et pornographie. Parcours rapide des textes d'Hervé Guibert et Christine Angot », *Sites : The Journal of Twentieth-Century Contemporary French Studies*, vol. 6, n° 2, p. 370-378.
- Maxwell, Marilyn. 2000. *Male Rage, Female Fury : Gender and Violence in Contemporary American Fiction*, Lanham : University Press of America.
- McQuade, Pénélope. 2018. « Ma bile », dans Geneviève Morand et Natalie-Ann Roy (dir.). 2018. *Libérer la colère*, Montréal : Remue-ménage, p. 109-112.
- Micale, Mark S. 1995. *Approaching Hysteria: Disease and Its Interpretations*, Princeton : Princeton University Press.
- Michelet, Jules. 1966 (1862). *La Sorcière*, Paris : Garnier-Flammarion.
- Miller, Nancy K. 1988. *Subject to Change: Reading Feminist Writing*, New York : Columbia University Press.
- Morand, Geneviève et Natalie-Ann Roy (dir.). 2018. *Libérer la colère*, Montréal : Remue-ménage.
- Morello, Nathalie et Catherine Rodgers. 2007. *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix?*, Amsterdam/New York : Rodopi.
- Morgan, Robin (dir.). 1970. *Sisterhood is Powerful. An Anthology of Writings From The Women's Liberation Movement*, New York : Random House.
- Muellner, Leonard Charles. 1996. *The Anger of Achilles: Mēnis in Greek Epic*, Ithaca : Cornell University Press.
- Nardout-Lafarge, Élisabeth. 2017. « En finir avec la guerre ? *Fleurs de crachat* de Catherine Mavrikakis », dans Robert Dion et Andrée Mercier (dir.), *Que devient la littérature québécoise? Formes et enjeux des pratiques narratives depuis 1990*, Montréal : Nota bene, p. 37-54.
- Ngai, Sianne. 2005. *Ugly Feelings*, Cambridge : Harvard University Press.
- Noizet, Pascale. 1996. *L'idée moderne d'amour. Entre sexe et genre, vers une théorie du sexologème*. Paris : Editions Kimé.

- Nussbaum, Martha. 2016. *Anger and Forgiveness: Resentment, Generosity, Justice*, New York : Oxford University Press.
- Ostiguy, Véronique. 2010. « Dire sans dire. Censure et affirmation du désir dans *Désespoir de vieille fille* de Thérèse Tardif (1943) et *Orage sur mon corps* d'André Béland (1944) », mémoire de maîtrise, Montréal : Université du Québec à Montréal.
- Ouellet, Pierre (dir.). 2012. *L'emportement. Exaltation et irritation dans la parole littéraire*, Montréal : VLB Éditeur.
- Ouellette-Michalska. 1981. *L'Échappée des discours de l'œil*, Montréal : Nouvelle Optique.
- Pachet, Pierre (dir.). 1997. *La colère. Instrument des puissants, arme des faibles*, Paris : Éditions Autrement.
- Parizeau, Lucien. 1931. « Réflexions sur un titre. *La Chair décevante* », *Le Droit*, 28 novembre, p. 9.
- Pascal, Gabrielle (dir.). 1995. *Le roman québécois au féminin : 1980-1995*, Montréal : Triptyque.
- Paterson, Janet M. 1986. « Parodie et sorcellerie », *Études littéraires*, vol. 19, n° 1, p. 59-66.
- _____. 1985. *Anne Hébert. Architexture romanesque*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 192 p.
- Pedneault, Hélène. 2008. « Amour, colère et indignation », *Femmes et francophonie* [en ligne], <http://cybersolidaires.typepad.com/francophonie/2008/10/indignation.html>.
- Penjon, Jacqueline (dir.). 2005. *Trop c'est trop. Études sur l'excès en littérature*, Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle.
- Penot-Lacassagne, Olivier. 2013. « Qu'est-ce qu'une contre-culture ? », dans Christophe Bourseiller et Olivier Penot-Lacassagne (dir.) *Contre-cultures !*, Paris : CNRS Éditions, p. 3-19.
- Pestre de Almeida, Lilian. 1997. « Le jeu parodique et temporel sur un fond de désespoir. Les problèmes du roman dans *Les Enfants du Sabbat* », dans Madeleine Ducrocq-Poirier (dir.), *Anne Hébert, parcours d'une œuvre*, Montréal : Hexagone, p. 339-353.
- Picco, Frédéric. 1999. *La tragédie grecque. La scène et le tribunal*, Paris : Michalon.
- Pinel, Philippe. 1801. *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale, ou La Manie* [en ligne], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k432033>.
- Ponce, Eva Pich. 2015. « La mort et les rites dans *Deuils cannibales et mélancoliques et Fleurs de crachat* de Catherine Mavrikakis », *Amerika*, n° 12 [en ligne], <http://amerika.revues.org/6519>
- _____. 2014. « Les paradoxe de l'héritage : la mémoire et sa transmission dans *Fleurs de crachat* de Catherine Mavrikakis », *Cédille. Revista de estudios franceses*, n° 10, p. 319-332.

- Potvin, Claudine. 2000. « L'hyper-réalisme de Josée Yvon : la scène pornographique », dans Lucie Joubert (dir.), *Trajectoires au féminin dans la littérature québécoise (1960-1990)*, Québec : Nota bene, p. 197-212.
- Poulin, Gabrielle. 1983. « Angéline de Montbrun ou les abîmes de la critique », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, n° 5, p. 125-132.
- _____. 1980. « La Nouvelle Héloïse québécoise », *Romans du pays, 1968-1979*, Montréal : Bellarmin.
- Preciado, Paul (Beatriz). 2014. « Féminisme amnésique », *Libération*, 9 mai [en ligne], http://www.libération.fr/france/2014/05/09/feminisme-amnesique_1014052.
- _____. 2003. « Multitudes queer. Notes pour une politique des anormaux », *Multitudes*, n° 12, p. 17-25.
- Rannaud, Adrien. 2018. *De l'amour et de l'audace. Femmes et roman au Québec dans les années 1930*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- _____. 2014. « Dire la ferveur de la sensation. Le discours de la sensualité dans *La Chair décevante* et *Les Masques déchirés* de Jovette-Alice Bernier », *Voix et Images*, vol. 39, n° 2, p. 101-113.
- _____. 2012. « Du silence au cri : la parole féminine solitaire dans *La Chair décevante* », *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, vol. 37, n° 1, p. 141-152.
- Ripa, Yannick. 1986. *La ronde des folles. Femmes, folie et enfermement au XIXe siècle*, Paris : Aubier.
- Robert, Lucie. 1987. « D'Angéline de Montbrun à *La Chair décevante*. L'émergence d'une parole féminine autonome dans la littérature québécoise », *Études littéraires*, vol. 20, n°1, p. 99-110.
- Robin, Kate. 2010. « Du nulle part au partout. L'utopie de Wittig pour changer le présent et l'avenir », *Temporalités*, n° 12 [en ligne], <https://temporalites.revues.org/1378>.
- Ronfard, Jean-Pierre. 1994. « Autour de Phèdre », *Cinq études*, Montréal : Leméac.
- Ross, Martine. 1980 (1976). « Gentille alouette, je te plumerai », *Les Têtes de pioche*, Montréal : Remue-ménage, p. 40.
- Routier, Simone/Marie de Villers. 1943. *Réponse à Désespoir de vieille fille*, Montréal : Beauchemin.
- Roy, Camille. 1931. « Bibliographie canadienne. *La Chair décevante* », *L'Enseignement secondaire au Canada*, novembre, p. 97-99.
- Roy, Fernand. 1993-1994. « L'interaction de l'anecdote et de l'écriture. Le double exemple de Jovette Bernier (*La Chair décevante*) et Suzanne Lamy (*La Convention*) », *Québec Studies*, n° 17, automne-hiver, p.143-149.

- Russo, Mary. 1995. *The Female Grotesque: Risk, Excess, and Modernity*, New York : Routledge.
- Sacks, Oliver. 1988. *L'homme qui prenait sa femme pour un chapeau*, traduit de l'anglais par Édith de la Héronnière, Paris : Seuil, coll. « Points ».
- Saint-Jacques, Denis et Lucie Robert (dir.). 2010. *La vie littéraire au Québec, vol. VI – 1919-1933. Le nationaliste, l'individualiste et le marchand*, Québec : Presses de l'Université Laval.
- Saint-Martin, Lori. 2018. « Mina Darville, roman inédit », *Voix et Images*, vol. 44, n° 1 (à paraître).
- _____. 2016. « Le devoir d'équité », *Le Devoir*, 29 décembre [en ligne], <https://www.ledevoir.com/opinion/idees/487983/egalite-des-sexes-le-devoir-d-equite>
- _____. 2014a. « Voix de femmes des années 1930 », *Voix et Images*, vol. 39, n° 2, p. 9-15.
- _____. 2014b. « Mixité et filiation : le rapport sœur-frère en littérature contemporaine », dans Lori Saint-Martin et Ariane Gibeau (dir.), *Filiations du féminin*, Montréal : Cahiers de l'IREF, p. 87-98.
- _____. 2010. *Au-delà du nom. La question du père en littérature québécoise*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- _____. 2008. « Femmes et hommes, victimes ou bourreaux ? Violence, sexe et genre dans l'œuvre d'Anne Hébert », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 8, p. 111-133.
- _____. 2002. « Postface » dans Laure Conan, *Angéline de Montbrun*, Montréal : Boréal, p. 217-232.
- _____. 1999. *Le Nom de la Mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec : Nota bene.
- _____. 1997. *Contre-Voix. Essais de critique littéraire au féminin*, Québec : Nota bene.
- _____. 1995. « La Chair décevante de Jovette Bernier. Le Nom de la Mère », *Tangence*, n° 47, p. 112-124.
- _____. 1989. *Malaise et révolte des femmes dans la littérature québécoise depuis 1945*, Québec : Cahiers du Groupe de recherche multidisciplinaire féministe, Université Laval.
- Salaün, Élise. 2010. *Oser Éros*, Québec : Nota bene.
- _____. 2008. « Joseph et Julie, jumeaux androgynes. Indifférenciation de genre dans *Les Enfants du Sabbat* », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 8, p. 71-90.
- Samoyault, Tiphaine. 1999. *Excès du roman*, Paris : M. Nadeau.
- Sarocchi, Jean. 1991. *La colère*, Paris : Desclée de Brouwer.
- Sartre, Jean-Paul. 2010 (1939). *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris : Hermann.

- Savoie, Chantal. 2014. *Les femmes de lettres canadiennes-françaises au tournant du 20^e siècle*, Montréal : Nota bene.
- _____. (dir.). 2010. *Histoire littéraire des femmes. Cas et enjeux*, Québec : Nota bene.
- Scarry, Elaine. 1985. *The Body in Pain : The Making and Unmaking of the World*, New York : Oxford University Press.
- Sceats, Sarah. 2000. *Food, Consumption, and the Body in Contemporary Women's Fiction*, Cambridge : Cambridge University Press.
- Segal, Charles. 1997. *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton : Princeton University Press.
- Sénèque. 2014. *De la colère. Ravages et remèdes*, traduit du latin par Nicolas Waquet, Paris : Payot.
- Sergerie. 1943. « Les Lettres. Désespoir de vieille fille », *Le Canada*, 21 juillet, p. 4.
- Sheperd, Simon. 1985. *The Women's Revenge: Five Women's Pamphlets from the Renaissance*, New York : St-Martin's Press.
- Showalter, Elaine. 1997. *Hystories: Hysterical Epidemics and Modern Media*, New York : Columbia University Press.
- _____. 1985. *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*, New York : Pantheon Books.
- Sicotte, Geneviève. 2000. « Femmes seules chez Zola : entre le stéréotype et l'archétype », dans Lucie Joubert et Annette Hayward (dir.), *La vieille fille. Lectures d'un personnage*, Montréal : Triptyque, p. 15-33.
- Silver, Brenda. 1991. « The Authority of Anger: *Three Guineas* as Case Study », *Signs*, vol. 6, n° 2, p. 340-370.
- Singer, Hélène. 2011. *Expressions du corps interne. La voix, la performance et le chant plastique*, Paris : L'Harmattan.
- Sirois, Antoine. 1992. *Mythes et symboles dans la littérature québécoise*, Montréal : Triptyque.
- Sloterdijk, Peter. 2007. *Colère et temps*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris : Libella-Maren Sell.
- Smart, Patricia. 2014. *De Marie de l'Incarnation à Nelly Arcan. Se dire, se faire par l'écriture intime*, Montréal : Boréal.
- _____. 1988. *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire au Québec*, Montréal : Québec Amérique.
- Solanas, Valérie. 2005. *SCUM Manifesto*, traduit de l'anglais par Emmanuelle de Lesseps, Paris : Mille et une nuits.

- Sontag, Susan. 1993 (1979). *Sur la photographie*, traduit de l'anglais par Philippe Blanchard, Paris : Christian Bourgois.
- Soulier, Gérard. 1991. « Le théâtre et le procès », *Droit et société*, vol. 17, n° 1, p. 9-24.
- Spacks, Patricia Meyer. 1975. *The Female Imagination*, New York : Knopf.
- Spelman, Elizabeth. 1989. « Anger and Insubordination », dans Ann Garry et Marilyn Pearsall (dir.), *Women, Knowledge, and Reality*, Boston : Unwin Hyman, p. 263-273.
- Stauffer, Andrew M. 2005. *Anger, Revolution, and Romanticism*, Cambridge : Cambridge University Press.
- Stearns, Peter N. et Carol Zisowitz Stearns. 1989. *Anger: The Struggle for Emotional Control in America's History*, Chicago : University of Chicago Press.
- Stello [pseudonyme de Claude-Henri Grignon]. 1931. « La Vie littéraire. La Chair décevante par Jovette-Alice Bernier », *Le Canada*, 25 novembre, p. 1.
- Susini-Anastopoulos, Françoise. 1997. *L'écriture fragmentaire*, Paris : Presses universitaires de France.
- Surlapierre, Nicolas et Frédérique Toudoire-Surlapierre. 2010. *Les larmes modernes*, Paris : L'Improviste.
- Tanghe, Raymond. 1944. « L'Éternel féminin », *L'Action universitaire*, janvier, p. 22.
- Tardif, Thérèse. 1951. « Renvois littéraires », *Amérique française*, vol. 9, n° 5, p. 54-58.
- _____. 1944. « Autour du Désespoir », *La Nouvelle Relève*, juin-juillet, p. 257-268.
- Tassi, Marguerite A. 2011. *Women and Revenge in Shakespeare*, Selinsgrove : Susquehanna University Press.
- Tavris, Carol. 1982. *Anger: The Misunderstood Emotion*, New York : Simon and Schuster.
- Théoret, Émilie. 2013. « La poésie des femmes au Québec (1903-1968). Formes et sociologie de la discontinuité », thèse de doctorat, Université Laval.
- Théoret, France. 2009. *Écrits au noir*, Montréal : Remue-ménage.
- _____. 1987. *Entre raison et déraison*, Montréal : Les Herbes rouges.
- Thifault, Marie-Claude. 2008. « Sentiments et correspondances dans les dossiers des femmes internées à l'Hôpital Saint-Jean-de-Dieu, fin 19^e siècle, début 20^e », *Recherches féministes*, vol. 21, n° 2 : 127-142.
- _____. 2003. « L'enfermement asilaire des femmes au Québec : 1873-1921 », thèse de doctorat, Université d'Ottawa.
- Thomas d'Aquin. 1984. *Somme théologique, tome 2*, traduit du latin par H.-F. Dondaine, Paris : Éditions du cerf.
- Thomas, Sandra P. 1993. *Women and Anger*, New York: Springer Publications.

- Tirel, Magali. 2003. *L'excès. Enquête sur l'énigme du hors-limite*, thèse de doctorat, Université Nice Sophia-Antipolis.
- Trépanier, Hélène. 2001. « Être rien », dans Raymond Brodeur (dir.), *Femme, mystique et missionnaire. Marie Guyart de l'Incarnation*, Québec : Presses de l'Université Laval, p. 189-198.
- Tsikounas, Myriam (dir.). 2010. *Figures de femmes criminelles de l'Antiquité à nos jours*, Paris : Publications de la Sorbonne.
- Vaillancourt, Daniel. 2006. « De Laure à Marie : généalogie d'une figure » dans E.D. Blodgett et Claudine Potvin (dir.), *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*. Québec : Nota bene, p. 391-411.
- Vanier, Denis et Josée Yvon. 1987. *Travaux pratiques*, Montréal : Éditions Rémi Ferland/Éditions transpercées.
- Verdier, Lionel et Gilles Bonnet. 2009. *L'excès. Signe ou poncif de la modernité*, Paris : Kimé.
- Verduyn, Christl. 1989. « La prose féminine québécoise des années trente », dans Lori Saint-Martin (dir.), *L'Autre lecture, la critique au féminin et les textes québécois, tome I*, Montréal : XYZ, p. 57-71.
- _____. 1987. « L'écriture féminine contemporaine, une écriture de la folie ? », dans Barbara Godard (dir.), *Gynocritics/La gynocritique*, Toronto : ECW Press, p. 71-75.
- Verthuy, Maïr. 1988. « Ni verbe ni chair/e ? La religieuse et le cloître chez Michèle Maillot et Anne Hébert », *Atlantis*, vol. 14, n° 1, p. 27-31.
- _____. 2006 (1986). « Femmes et patrie dans l'œuvre romanesque de Laure Conan », dans E.D. Blodgett et Claudine Potvin (dir.), *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, Québec : Nota bene, p. 251-263.
- Vigarello, Georges (dir.). 2016. *Histoire des émotions, tome 1 : de l'Antiquité aux Lumières*, Paris : Seuil.
- Vincent-Buffault, Anne. 2001 (1986). *Histoire des larmes, 18^e-19^e siècles*, Paris : Payot.
- Warren, Jean-Philippe et Andrée Fortin. 2015. *Pratiques et discours de la contreculture au Québec*, Québec : Septentrion.
- Woodward, Kathleen. 2002. « Against Wisdom: The Social Politics of Anger and Ageing », *Cultural Critique*, n° 51, p. 186-218.
- Woolf, Virginia. 2006 (1938). *Three Guineas*, Orlando : Harcourt.
- _____. 1996 (1929). *Une chambre à soi*, traduit de l'anglais par Clara Malraux, Paris : 10/18.
- Zeisler, Andi. 2017. « It's Time to Embrace Feminism's Anger. Let's use it even more in 2018 », *Bitch Media*, 14 décembre [en ligne], <https://www.bitchmedia.org/article/its-time-embrace-feminisms-anger>.