

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

S'EFFACER POUR NE PAS DISPARAÎTRE.  
ALIÉNATION IDENTITAIRE ET AGENTIVITÉ LANGAGIÈRE DANS  
*SUSPICIOUS RIVER* DE LAURA KASISCHKE

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
CAMILLE POTVIN

AVRIL 2022

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). 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

J'aimerais remercier le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) d'avoir financé mes études de deuxième cycle.

Je ne remercierai jamais assez Lori pour son soutien et sa patience. Même quand on s'éloigne, elle est toujours là, prête à nous ramener à bon port.

À ma famille, merci pour sa confiance, son support (moral et économique), et avant tout merci de m'avoir transmis l'amour des livres.

Merci aux ami·es pour leur appui, mais aussi pour les distractions, parfois méritées. Un clin d'œil particulier au Buena Vista Mémoire Club, pour sa lueur dans la solitude des études supérieures, et un *tchin* sonore au Club Sélect, cette famille choisie.

Mille mercis à Kevin, celui qui m'a aidé à traverser les hauts et les bas, qui a toujours cru que j'allais y arriver – même quand je n'en voyais pas le bout.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	v
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I CIRCONSCRIRE L'ALIÉNATION DES FEMMES .....	13
1.1 Interpellation et aliénation des femmes.....	14
1.2 Devenir femme : se voir regardée et sexualisée.....	21
1.3 Violences genrées et dérivation : le corps en dépit de soi.....	24
1.4 Désentraver l'être au monde grâce au potentiel critique de l'aliénation.....	29
CHAPITRE II AGENTIVITÉ ET FICTION : EXPLORER LES CONTRAINTES ET LES POSSIBLES DU DIRE.....	33
2.1 Naviguer les eaux troubles de l'agentivité.....	34
2.2 Agentivité langagière : fondements narratifs et énonciatifs.....	41
2.3 Foisonnement du langage, trauma et pouvoirs du figuré.....	49
CHAPITRE III L'ENVERGURE D'UNE DISPARITION : ANALYSES FIGURATIVES DE L'ALIÉNATION.....	59
3.1 Incarner la /distance/ : figures de la specularité et de l'écart.....	60
3.1.1 Les figures de la /specularité/.....	62
3.1.2 Les figures de l'écart/.....	70

3.2	Incarner le /contact/ : figures du flottement et de la chute.....	79
3.2.1	Les figures du /flottement/ .....	81
3.2.2	Les figures de la /chute/ .....	92
3.3	Mesurer son anéantissement n'est pas encore mourir.....	102
CHAPITRE IV TRANSFIGURER ET RÉINTÉGRER LE RÉEL : ANALYSES FIGURATIVES DE L'AGENTIVITÉ .....		106
4.1	Incarner le /contact/ : figures de la (re)naissance et de la fragilité.....	108
4.1.1	Les figures de la /(re)naissance/ et de la /fragilité/ .....	110
4.2	Incarner la /distance/ : figures de la traversée.....	126
4.2.1	Les figures de la /traversée/.....	129
4.3	Faire fleurir l'aridité grâce à l'agentivité langagière.....	140
CONCLUSION.....		144
APPENDICE SCÈNES MENTIONNÉES SANS ÊTRE CITÉES EN ENTIER ..		154
BIBLIOGRAPHIE .....		161

## RÉSUMÉ

Quelles formes peut prendre la résistance des femmes en contexte de violences sexuelles et genrées? *Suspicious River* (1996), le premier roman de l'États-Unienne Laura Kasischke, offre un terrain fertile pour réfléchir à cette question. Le présent mémoire retrace les tensions entre aliénation et agentivité de Leila Murray, narratrice et protagoniste, jusque dans la mécanique de l'économie figurée du texte. Au moyen d'un dispositif narratif atypique, la jeune femme arrive à dire ses multiples traumatismes en les traduisant en un foisonnement figuré qui déplace les marques de son intériorité et de sa subjectivité. Grâce aux figures liées aux isotopies du contact et de la distance ainsi qu'à la coprésence des points de vue parfois contradictoires de la protagoniste et de la narratrice, Leila est en mesure de déjouer le script de son anéantissement et de raccommoquer son rapport au monde, aux autres et à elle-même.

Nous établirons d'abord le cadre d'une aliénation qui serait propre aux femmes, de l'invisibilisation des violences dirigées contre elles à l'intériorisation d'une féminité conventionnelle en passant par les mécanismes d'interpellation genrée et l'hétérosexualité hégémonique, ce facteur de dépolitisation des rapports sociaux de sexe. Nous aborderons ensuite la relation entre identité et agentivité, en pensant celle-ci comme une force contextuelle et créatrice permettant à un sujet de se positionner par rapport à l'ordre établi. Notre concept d'agentivité langagière désigne la rencontre d'une subjectivité langagière (Benveniste) et de l'énonciation figurative (Tamba-Mecz) pour penser la résistance de Leila à même le texte. Nous verrons que dans *Suspicious River*, l'aliénation, loin d'être une fatalité paralysante, se manifeste rarement sans l'agentivité, et que ces deux états renseignent sur une ambivalence fondamentale – du pouvoir et du sujet –, où elles peuvent cohabiter et redéfinir les modes de résistance.

À la jonction des études littéraires, féministes et de l'énonciation, le présent mémoire puise dans la philosophie, la sociologie et la narratologie pour explorer les possibilités agentives liées au langage figuré dans le contexte d'une prise de parole fictionnelle faisant retour sur des événements traumatiques.

Mots clés : agentivité, aliénation, langage figuré, traumatismes, violences genrées, violences sexuelles, énonciation, *Suspicious River*, Laura Kasischke

## INTRODUCTION

Trop souvent, l'existence sociale et privée des femmes est polarisée entre aliénation et agentivité, qui sont perçues comme mutuellement exclusives : les sujets féminins oscilleraient entre une subversion éclatante ou une soumission inévitable. Afin de penser avec plus de justesse des réalités complexes, il importe d'ouvrir ces catégories rigides pour pouvoir naviguer entre la domination masculine et l'action féminine – tel que le suggère la philosophe Lois McNay (2000).

Grâce à la « mimésis de la vie intérieure » propre au roman (Cohn, 1981 [1978], p. 20), la fiction met en scène les conflits internes d'un sujet et donne à voir le processus ou les pensées derrière ses décisions, ses gestes ou son inertie. *Suspicious River* (1996), le premier roman de l'autrice états-unienne Laura Kasischke, s'inscrit dans cette tradition en montrant les diverses négociations entre les pôles identitaires agentif et aliéné de Leila Murray (personnage principal et narratrice), notamment au moyen de son économie figurée exceptionnellement dense et foisonnante. Il y est question du récit fait par la jeune femme des violences qu'elle subit de façon apparemment détachée, mais qui sont rendues dans un langage poétiquement imagé. Ayant été en quelque sorte ensevelie graduellement sous ses traumas et effacée par les hommes qui utilisent son corps, la narratrice raconte sa disparition grâce à une agentivité langagière florissante qui fait contrepoids à l'aliénation de la protagoniste.

Nous avançons que, chez Leila-protagoniste, l'aliénation, cause d'une grande passivité, se manifeste par une intériorisation des structures patriarcales et leur normalisation des violences masculines envers les femmes. Chez Leila-narratrice, l'agentivité se traduit plutôt dans son discours en revalorisant l'intégrité et le vécu

traumatique de Leila à l'aide des figures. La coprésence de leurs points de vue (pour la première, ancré dans la diégèse et, pour la seconde, dans ses énoncés figurés) permet d'éclairer les violences subies d'une lumière particulière. Grâce à sa posture autoréflexive, Leila-narratrice demeure maîtresse du récit, refuse le simple rôle de victime et colore la diégèse au moyen de sa prise de parole figurée, qui s'élabore notamment dans les deux grandes isotopies traversant l'œuvre.

Ces isotopies, ou réseaux de répétition d'un sème (Hébert, 2001, 2006)<sup>1</sup>, sont celles du /contact/ et de la /distance/. De tels réseaux de figures renseignent autant sur l'aliénation de Leila que sur son agentivité. Comme nous le verrons, la sélection de ces isotopies et de leurs sèmes découle d'une plongée dans le texte afin d'en circonscrire le foisonnement et d'éviter l'éparpillement. Puisqu'une foule de figures aurait pu être analysée, le critère des scènes charnières s'est ajouté, puis les isotopies et leurs sèmes – respectivement l'/écart/ et la /spécularité/ pour la /distance/, et la /chute/ et le /flottement/ pour le /contact/ – nous sont apparus.

En ce qui concerne l'action diégétique, elle se déroule en 1984 dans la ville éponyme du roman, au Michigan : Leila, 24 ans, y est réceptionniste au Swan Motel, où elle offre clandestinement ses services sexuels au même prix que les chambres qu'elle loue. L'œuvre montre graduellement les circonstances entourant ses débuts dans le travail du sexe, pour ensuite dévoiler les traumatismes ayant ponctué son passé et façonné son désir de disparition. Le roman se clôt sur sa presque mort, quelques semaines plus tard, après qu'elle ait été exploitée, violée, battue, séquestrée et, finalement, qu'elle soit arrivée à s'évader. Il donne à lire le récit surtout rétrospectif de l'anéantissement de Leila, souhaité jusqu'à la dernière seconde par celle-ci. En révélant petit à petit les deuils et les nombreuses violences ponctuant le passé de la protagoniste,

---

<sup>1</sup> « On représente les isotopies sémantiques, comme les sèmes qui les définissent, à l'aide des barres obliques (/isotopie/). » (Hébert, 2001, p. 212)



l'œuvre trace l'(auto)portrait d'une femme dont l'aliénation la pousse comme une fatalité à subir la violence, sexuelle ou non, qui lui est faite : viols, abus psychologiques, manipulation, dévalorisation, intimidation, multiples coups...

Tout en s'inscrivant dans le sillage de la pensée féministe sur le corps comme ancrage subjectif et sur l'identité genrée, le cadre théorique du présent mémoire conjugue trois grands champs : celui de l'agentivité, celui de l'aliénation identitaire et celui des figures. Alliant la sociologie, la philosophie et les études féministes aux études littéraires, nous voulons déchiffrer les rapports de pouvoir genrés et les négociations subjectives entre aliénation et agentivité en les analysant jusque dans la mécanique et l'économie figurée du texte à l'étude. Mentionnons que, dans les rares publications consacrées à l'œuvre (que ce soit en anglais ou en français), aucune ne considère les dimensions discursives ou formelles qui nous intéressent ; elles se concentrent plutôt sur les dispositifs psychologiques et traumatiques ou sur une analyse psychanalytique de l'œuvre. En plus de traiter d'axes encore inexplorés, le présent mémoire cherche à déceler les divers aspects que peut prendre l'agentivité des femmes en contexte de violences genrées (O'Toole et Schiffman, 2007 [1997]), leurs compromis et leur survivance.

#### Raconter sans se contredire : dédoublement narratif et langage figuré

L'une des particularités de l'œuvre de Kasischke est de combiner une narration au *je* avec une focalisation qui obscurcit la « transparence intérieure » propre aux personnages de roman (Cohn, 1981 [1978]). Il en résulte le récit apparemment détaché d'une (auto)destruction de soi. L'effet de « profondeur » liée à cette intériorité et participant à la vraisemblance des êtres de papier (Cohn, 1981 [1978], p. 18) est alors déplacé vers l'économie langagière, où les figures et l'énonciation de la narratrice compensent la focalisation externe. Le roman maintient ainsi les zones d'ombre où se

négocient l'aliénation et l'agentivité de Leila grâce à cette structure atypique menant à l'opacification du point de vue narratif et à l'effacement de l'intériorité de la protagoniste, qui ne réapparaît que dans les figures. Une telle construction narrative traduit également dans la structure même de l'œuvre une des conséquences du trauma et de l'aliénation : le morcellement identitaire (Bartky, 1990 ; Caruth, 1996). Le trauma travaille ainsi la forme, et l'œuvre-prend la forme d'une chambre d'échos – un lieu clos qui cause la réverbération et l'emmêlement des figures et des violences, brouillant leurs sources d'origine.

*Suspicious River* donne à voir l'éclatement d'une subjectivité, soit « la capacité du locuteur de se poser comme "sujet" » (Benveniste, 2006 [1966], p. 259), en deux facettes narratives, situées à différents points dans le temps. La narration autodiégétique, qui mêle réalité, fantasmes et souvenirs, alterne entre passé et présent. D'une part, les retours en arrière sont dirigés vers l'enfance de la protagoniste et vont jusqu'au meurtre brutal de Bonnie, sa mère, par son oncle Andie (meurtre dont Leila a été témoin à sept ans). On y découvre notamment l'absence de Jack, son père toujours sur la route, et la liaison entre Bonnie et Andie, le frère de son père. D'autre part, ces retours en arrière plongent dans l'adolescence de Leila, au seuil de laquelle, à 11 ans, elle est violée un après-midi par un homme et un adolescent. Plus tard, cette période est également marquée par un avortement dont les complications presque mortelles la laisseront stérile, et par son mariage avec Rick, son petit ami de l'époque. Pour ce qui est du présent, il met en scène le travail du sexe de la jeune femme et sa rencontre avec Gary W. Jensen, un client du motel qui deviendra son amant, puis son proxénète et, vraisemblablement, son bourreau.

Plus précisément, la temporalité romanesque traduit cet éclatement subjectif de deux façons différentes dans les trois parties de l'œuvre. Dans un premier temps, Leila, aux prises avec son passé, est coincée dans la boucle atemporelle de ses traumas. La

narration menée au temps présent correspond étrangement à la dimension du souvenir des Leila enfant et adolescente, alors que la logique chronologique voudrait que l'indicatif présent soit plutôt utilisé pour exprimer la réalité de Leila adulte. Au début de la troisième partie, l'ordre temporel se rétablit : l'action principale est évoquée au présent et les souvenirs, au passé. Ce changement s'effectue seulement après la très brève seconde partie, narrée au présent, où Leila enfant découvre Andie frappé de stupeur et le corps assassiné de Bonnie dans la chambre de ses parents. Au fil de l'œuvre, l'alternance entre le présent et le passé s'accélère, jusqu'à la troisième partie du roman, marquée par un éclatement narratif et temporel de plus en plus intense, doublé d'un foisonnement sans précédent des réseaux figurés. C'est uniquement lorsque Leila semble renouer avec le réel et choisit de vivre au lieu de se laisser assassiner que la simultanéité entre l'action et l'énonciation narrative est réinstaurée : les trames chronologiques des retours en arrière et du présent diégétique se rejoignent enfin.

Une autre des particularités de *Suspicious River* est d'osciller entre une profusion de figures et une distanciation généralisée – de la protagoniste avec elle-même, les autres et le monde, mais aussi entre le fond et la forme de l'œuvre. Ce dernier écart vient surtout du fait que le roman met en scène des événements violents, qui sont racontés de façon apparemment détachée au moyen d'une langue imagée. En tant que points d'ancrage de la subjectivité de l'instance énonciatrice (LeBlanc, 1989, 1991, 2000), ces figures colorent l'énonciation de Leila-narratrice. L'économie figurée du texte révélerait alors des tensions entre l'agentivité et l'aliénation de Leila en mettant côte à côte les différents points de vue dans le temps de la jeune femme – relatifs à l'histoire et à la narration. Pour ces raisons, nous employons les formulations « Leila-protagoniste » et « Leila-narratrice » afin de démêler ces niveaux narratifs, embrouillés à dessein par l'utilisation d'un même *je*. Par moments, ces deux instances semblent n'en faire qu'une (l'une étant en fait plus effacée que l'autre). Entre l'histoire et

l'énonciation narrative, il se glisse, comme on le verra, l'instance de la focalisation qui gère l'information narrative (Bal, 1983 [1977]; Genette, 1972). Toutes deux s'échangent ce rôle, ce qui permet tantôt de mettre en lumière l'ampleur de l'aliénation de Leila-protagoniste, tantôt de compenser celle-ci grâce au contrôle narratif et au point de vue de survivante de la narratrice, signe de sa résistance (Lafontaine, 2018).

Un exemple de la distance entre la protagoniste et la narratrice se trouve dans un passage où Leila, juste avant de se faire agresser par Gary pour une troisième fois, compare la relation qu'elle a avec lui et celle avec son mari :

I think I've never been in love ; am I in love? With Rick, there was never this physical undertow, this dredging of the bottom of my stomach like a lake. [...] But with Gary Jensen on my body, there is flash after flash of empty brightness. White air. A square ceiling light. Sun/nothing/sun. Photo after photo snapped of no one. I know I am in love. (Kasischke, 1996, p. 148-149)<sup>2</sup>

Dans cette scène, Leila-protagoniste affirme être amoureuse de Gary malgré les violences qu'il lui a fait subir ; la narratrice ajoute toutefois un autre sens à cette déclaration grâce aux figures. Le courant de fond d'un lac, une clarté vide, de l'air blanc, un plafonnier, des photos désertées, « soleil/rien/soleil » sont autant d'images possédant une connotation négative d'absence, d'immobilité, d'aveuglement et d'aridité. La coprésence des points de vue de Leila-protagoniste et de Leila-narratrice (la première étant dans le présent à vif de la violence et la seconde, dans son *après*) permet à la jeune femme de souligner la complexité de sa situation sans se contredire, se condamner ou invalider sa posture initiale.

---

<sup>2</sup> Mentionnons que l'analyse est faite à partir du texte anglais original et que, désormais, toute référence à cet ouvrage sera indiquée par le sigle *SR*, suivi du folio.

Autrement dit, à l'aide de ce dédoublement narratif et des figures, Leila-narratrice teinte le récit de sa subjectivité et de ses impressions, alors que Leila-protagoniste semble léthargique et éteinte. Sinon, l'instance narrative ne se positionne jamais clairement par rapport à la protagoniste ou à son passé et ne commente pas ses gestes de mise en danger de soi. La narratrice interpelle cependant à quelques reprises un·e interlocuteur·trice au « you ». Polymorphes, ces apostrophes changent de destinataires<sup>3</sup> et permettent d'inscrire dans le corps même du texte la « condition de dialogue » propre à toute subjectivité langagière selon Émile Benveniste : « Je n'emploie *je* qu'en m'adressant à quelqu'un, qui sera dans mon allocution *tu* [...] » (2006 [1966], p. 260) Suggérée dans le roman, cette alternance constitutive entre un *je* et un *tu* marque ainsi la volonté de la narratrice de prendre à témoin, de partager son histoire.

#### Une question de pouvoir : la violence genrée et le système patriarcal

Dans son essai *Le viol*, Susan Brownmiller se penche sur la « vulnérabilité structurelle » des femmes, pensée comme le reflet de la « capacité structurelle [des hommes] pour le viol » (1976, p. 22). Elle y décortique des occurrences historiques et culturelles démontrant que le viol est une affaire de pouvoir masculin – et non de sexualité. Il représente « la conquête victorieuse de l'homme sur l'être féminin, l'ultime épreuve de force, un triomphe de leur virilité » (Brownmiller, 1976, p. 23). La culture qui résulte de cette idéologie patriarcale banalise et invisibilise également la violence masculine faite aux femmes, en dépolitisant notamment les sphères intimes et privées – violences conjugales, viols, harcèlements de rue, abus de pouvoir au travail

---

<sup>3</sup> Dans la première partie du roman, Leila s'adresse à un client modèle qu'elle a imaginé (*SR*, p. 6-8, 11-15) et à la communauté blanche et raciste de Suspicious River (*SR*, p. 107). Dans la troisième partie, elle apostrophe plutôt une femme-destinataire pour la mettre en garde contre un lieu comme le Big City Bar (*strip club* de la ville voisine où elle se prostitue à la demande de Gary pour une première fois) (*SR*, p. 153), puis les clients typiques de ce lieu (*SR*, p. 157). Enfin, Leila s'adresse aux femmes désirant des hommes comme Andie – des hommes qui peuvent les tuer (*SR*, p. 229).

ou en contexte universitaire, etc. (O'Toole et Schiffman, 2007 [1997], p. xi). Dans cette optique, la sexualité et les violences sexuelles traversant l'œuvre deviennent autant de représentations idéologiques condensant le pouvoir patriarcal de la société du texte dans laquelle elles s'inscrivent (une petite ville des États-Unis au cours des années 1980).

Le contrôle des femmes et « l'appropriation » de leur corps (Dorlin, 2014, p. 74) sont donc au cœur du patriarcat, cette « institution politique » (Millett, 2007 [1969], p. 9) légitimant leur vulnérabilité structurelle au sens large. Celle-ci est alors incorporée à même l'ordre social, où le féminin est construit comme étant fragile, sans défense et *violable*. Selon Kate Millett, ce système se constitue et s'adapte ponctuellement au moyen d'une socialisation des sexes fondée sur une idéologie binaire, sexiste et misogyne. Il influence plusieurs facettes identitaires : le statut, le rôle et le tempérament d'un sujet, c'est-à-dire les composantes politique (la naturalisation de la supériorité masculine et de la soumission féminine), sociologique (les gestes, attitudes et comportements genrés, calqués sur le sexe) et psychologique (la personnalité formée à partir de ces caractéristiques genrées) de son identité (Millett, 2007 [1969], p. 44-45). Les répercussions du patriarcat se font également sentir dans la constitution identitaire des sujets au moyen de divers mécanismes d'interpellation genrée – qui permettront tous d'éclairer certains comportements destructeurs de Leila.

Se créent ainsi une masculinité hégémonique et une féminité conventionnelle, entendues ici comme « code[s] socia[ux] » valorisant, d'une part, l'agressivité et l'action des hommes et, d'autre part, la passivité des femmes (Millett, 2007 [1969], p. 36)<sup>4</sup>. La sexualité patriarcale qui découle de ces normes exprime donc moins la simple jouissance des corps que le déploiement d'un dispositif de reproduction sociale

---

<sup>4</sup> Voir aussi R. W. Connell, *Masculinities*, 2<sup>e</sup> édition, Berkeley, University of California Press, 2005 [1995], 349 p.

et d'actualisation de rapports de pouvoir genrés dissymétriques. L'hétéronormativité participe en ce sens à l'invisibilisation des inégalités, voilées sous l'amour ou le désir, et devient le ciment du patriarcat (Millett, 2007 [1969], p. 71-72). Cette structure résonne très fortement avec l'œuvre de Kasischke, puisque le désir des hommes pour Leila régit l'existence de la jeune femme. Leila-protagoniste serait un exemple exacerbé de l'intériorisation de ces normes, qui la poussent à accepter, voire à rechercher les mauvais traitements sexuels. Leila-narratrice, grâce aux figures, est plutôt en mesure de déjouer le script de son anéantissement et de raccommode son identité.

#### Aliénation identitaire et agentivité langagière : une histoire de possibles

Notre réflexion se divise en quatre chapitres : deux théoriques, posant respectivement les fondements de l'aliénation et de l'agentivité, puis deux d'analyse, qui retracent ces deux états à même l'économie figurée de *Suspicious River*. Dans le premier chapitre, nous verrons ce qui fait le propre de l'aliénation des femmes (Bartky, 1990 ; Dardigna, 1980 ; Quiniou, 2006 ; Rosa, 2012 [2010]) pour éclairer les gestes de la protagoniste, qui semble courir vers sa destruction et dont le rapport aux hommes la met constamment en danger. Il sera ensuite question des dynamiques de pouvoir contenues en filigrane des regards posés sur le corps féminin avec John Berger (1976 [1972]) et de l'incorporation du *male gaze* avec Laura Mulvey (1989). L'intériorisation des structures genrées et du pouvoir masculin, une conséquence directe de l'apprentissage de la féminité selon Sandra Lee Bartky (1990, p. 34), sera aussi abordée, ainsi que la « dérivation » (Cahill, 2011). Ce concept désignant la réduction non consentie de soi aux désirs et à la volonté d'une autre personne permettra de mieux cerner l'émergence de l'aliénation en contexte de violences sexuelles, où le corps est ciblé en tant que facteur identitaire d'un sujet.

Au deuxième chapitre, nous établirons une définition multidisciplinaire de l'agentivité, pensée comme une force contextuelle et créative agissant par rapport à une idéologie dominante et qui permet au sujet de s'inscrire dans le réel grâce à l'action. En décortiquant certaines facettes du processus de subjectivation et de constitution identitaire (McNay, 2000 ; Hekman, 1991 ; Ricœur, 1988), nous présenterons l'interpellation genrée avec Judith Butler (2009 [1993]) et Jessica Borotto (2015). Ce concept sera précisé à l'aide des concepts de la « loi du sexe » et de la performativité (Butler, 2009 [1993] ; Derrida, 1973 [1971]). À la jonction de la narratologie, de la linguistique et des études de l'énonciation, nous proposons le concept d'agentivité langagière pour illustrer le croisement d'une subjectivité langagière, telle que définie par Émile Benveniste (2006 [1966]), et d'une puissance d'agir s'incarnant dans une « énonciation figurative », comme le formule Irène Tamba-Mecz (1981). Ce dernier concept nous permet de mettre l'accent sur l'importance du sujet dans la situation d'énonciation et dans la création des figures. Nous étudierons, à l'aide de Barbara Havercroft (1999), les liens entre langage, idéologie et subjectivité, pour ensuite ouvrir la réflexion aux figures, ces signes de l'inscription d'un sujet énonciateur dans son énoncé (LeBlanc, 1989, 1991, 2000) et, plus généralement, d'une créativité et d'une sensibilité particulière (Joseph, 2000). Le chapitre abordera aussi l'importance d'une mise en langage du trauma dans l'optique de le circonscrire et d'y survivre (Havercroft, 2005 ; Caruth, 1996), comme c'est le cas dans *Suspicious River*. La fonction poétique des figures permettant d'ouvrir les champs du dicible et du recevable afin d'y inscrire une voix préalablement exclue (Joseph, 2000) sera également convoquée.

Les deux chapitres d'analyse examineront respectivement l'aliénation, puis l'agentivité de Leila, telles qu'elles se manifestent dans les énoncés figurés de l'œuvre. Pour cet examen, des scènes charnières de *Suspicious River* ont été choisies, combinant des figures particulièrement évocatrices et le franchissement d'une étape déterminante dans la trajectoire de la protagoniste. Ces étapes de son (auto)destruction touchent la



perte de contrôle lié à son travail du sexe, mais aussi la rupture toujours plus profonde d'avec le réel et l'intensification de sa mise en danger. Parmi ces moments charnières, on retrouve sa fuite de la maison de Gary, située en campagne, où elle est séquestrée et violée par ce dernier et ses « invités ». Cette fuite est rendue possible parce que Leila se lance sur le couteau avec lequel on la menaçait, ce qui déstabilise son agresseur en déjouant les codes de la violence genrée. Avec ce geste agentif paradoxal, le corps de la jeune femme semble avoir décodé avant celle-ci son désir de vivre à tout prix, nouvellement recouvert, qui culmine avec sa (re)naissance figurée (extrait 3), analysée dans le chapitre 4. Dans le chapitre 3, nous soulignerons comment les figures renseignent sur l'aliénation de la protagoniste dans l'incipit, donnant à voir la première rencontre de Leila avec un client au Swan Motel (extrait 1). L'autre scène montre son agression sur le bas-côté de la route par Gary (extrait 2) avant qu'il ne commence à l'exploiter et à profiter de son travail du sexe au Big City Bar. Dans le chapitre 4, il sera question de la (re)naissance figurée de la jeune femme lors de sa course à travers les bois pour échapper aux deux hommes (dont Gary) qui veulent l'assassiner, et de l'excipit, dans lequel Leila rejoint l'autre rive de la Suspicious River, où se trouvent le Swan Motel et Millie, une de ses anciennes collègues, qui y est en pause (extrait 4). Celle-ci est d'ailleurs la seule personne qui se préoccupait de Leila et qui lui avait glissé un mot sur son travail du sexe en lui conseillant d'être prudente (*SR*, p. 184-185).

Pour naviguer dans le foisonnement et la densité de l'économie figurée du texte, il a fallu créer une grille d'analyse particulière et se concentrer uniquement sur certains éléments de contenu. Nous étudierons les figures évoquant le contact et la distance : tout comme la distance peut prendre la forme d'un recul protecteur ou d'un isolement nocif, le contact peut résulter d'un mouvement de tendresse ou d'un désir de violence. En ce sens, nous voulons investir l'ambivalence et la polysémie des gestes affectueux ou violents que représentent ces deux isotopies, qui s'accordent avec l'ambiguïté des rapports intersubjectifs et des négociations entre aliénation et agentivité mises en scène

dans *Suspicious River*. D'ailleurs, ces concepts d'aliénation et d'agentivité sont séparés dans nos deux premiers chapitres par souci d'organisation des analyses et de la réflexion. En réalité, ils apparaissent rarement l'un sans l'autre, fonctionnant plutôt comme les pôles d'un spectre où tout sujet oscille inlassablement.

À partir de ces deux réseaux regroupant divers éléments de contenu, nous avons extrait des sèmes, des unités minimales de sens ou, pour le dire autrement, des signifiés sans signifiant textuel (Hébert, 2001). Pour mesurer l'ampleur de l'effacement et de l'aliénation de Leila, il sera question, dans le chapitre 3, d'analyser les figures contenant les sèmes de la /spécularité/ et de l'/écart/ participant de l'isotopie /distance/, puis, de l'isotopie /contact/ et des figures contenant les sèmes du /flottement/ et de la /chute/. Dans le chapitre 4, nous nous pencherons sur les figures contenant les sèmes de la /(re)naissance/ et de la /fragilité/ pour l'isotopie du /contact/, puis de la /traversée/ pour l'isotopie /distance/. En délimitant l'infradiscours porté par l'économie figurée, ce cadre sémantique circonscrit avec plus de précision les façons dont l'aliénation et l'agentivité infusent les figures et les niveaux narratifs du roman.

Ainsi, le présent mémoire cherche à voir comment, dans *Suspicious River*, les contradictions et la complexité d'un sujet féminin sont maintenues sans être entièrement résolues, notamment grâce à l'économie figurée du texte.

## CHAPITRE I

### CIRCONSCRIRE L'ALIÉNATION DES FEMMES

Le concept d'aliénation s'enracine dans la pensée critique marxiste, qui cherche à situer l'individu et son travail au sein de rapports de pouvoirs économiques et de classes, et à exprimer les effets de l'exploitation capitaliste. Cette notion canonique du travail aliéné, proposée par Friedrich Engels et Karl Marx, a été plus tard adaptée par la philosophe Sandra Lee Bartky pour tenir compte de la situation particulière des femmes dans l'espace social. Elle ouvre alors le spectre de l'oppression capitaliste et y inclut les conséquences d'autres oppressions, notamment celle de l'organisation patriarcale de la société et les effets relatifs, entre autres, aux comportements genrés. En passant de l'activité productrice qu'est le travail à la sphère subjective, une telle idée d'aliénation des femmes, comme on le verra, permet d'envisager les effets conjoints de la domination masculine et de la culture androcentrée qui en résulte.

Le présent chapitre cherche à ériger le socle théorique à partir duquel aborder les actions et paroles de Leila Murray dans *Suspicious River* afin d'éclairer l'état aliéné menant à son (auto)destruction – pour des raisons qui ne sont jamais complètement explicitées. Il sera ensuite plus aisé de comprendre comment ce désir de disparition analysé plus loin contient une ambivalence fondamentale – du pouvoir et du sujet – et un potentiel critique, où peuvent cohabiter aliénation et puissance d'agir.

En pensant conjointement l'aliénation particulière des femmes et les impacts matériels, corporels et identitaires des violences et des comportements genrés, nous cherchons à montrer que l'aliénation n'est pas une fatalité paralysante s'abattant sur un sujet, mais plutôt un effet structurel déterminant en partie son identité. Pour ce faire,

nous retournerons d'abord à la source philosophique dudit concept pour mieux réfléchir aux enjeux d'intériorisation des normes patriarcales à l'aide de l'interpellation althusserienne. Pour exemplifier le tout, nous nous pencherons sur la dynamique des regards – reflet des rapports de pouvoir genrés –, puis sur la « dérivation » (Cahill, 2011) sexuelle des femmes (leur réduction aux désirs masculins), en tant que violence patriarcale. Comme on le verra en fin de chapitre, à partir du potentiel critique de l'aliénation, il devient possible pour un sujet de reconsidérer son adhésion à l'espace social et sa relation à soi et aux autres.

### 1.1 Interpellation et aliénation des femmes

Pour ce qui est des structures patriarcales qui justifient l'état aliéné des femmes, il faut rappeler qu'elles constituent un système politique fondé sur ce que Judith Butler appelle la matrice du genre. Celle-ci s'exprime notamment en une hétérosexualité hégémonique : cette organisation définit certaines positions genrées dans l'économie du désir, tout en invisibilisant ou en délégitimant les identités et les formes d'attirance et de sexualité qui ne concordent pas avec son ordre hétérocentré, binaire et sexiste (Butler, 2009 [1993], p. 21). Un amalgame réducteur s'effectue alors entre les catégories de sexe (homme ou femme), de genre (masculin ou féminin) et de désir (dirigé vers les personnes du « sexe opposé »), et ce phénomène induit une masculinité hégémonique et une féminité conventionnelle. La sexualité résultant de cette hégémonie hétérosexuelle agit comme un dispositif de reproduction sociale et d'actualisation de rapports de pouvoir genrés dissymétriques. Nous arrimons à ces bases théoriques la réflexion de Sandra Lee Bartky, qui postule une aliénation typiquement féminine.

Pour en décrire la particularité, la philosophe reprend les termes mêmes de la théorie marxiste : « The concept of alienation employed by Marx has two core features:

It refers both to a *fragmentation* of the human person and to a *prohibition* on the exercise of typically human functions. » (Bartky, 1990, p. 34 ; l'auteurice souligne) Le premier de ces traits fondamentaux, la fragmentation, renvoie à la scission entre un sujet et ce qu'il produit ou ce qui caractérise son rapport au monde ; à la dépossession, donc, d'une personne – de son travail, de son temps, de son corps, etc. – au profit de forces qui lui sont extérieures et, souvent, antagoniques. Il en résulte un morcellement identitaire, signe de l'appauvrissement économique, symbolique ou existentiel causé par cette perte, par cette intégrité compromise de l'individu. La prohibition, second trait relevé par Bartky, désigne les interférences entre ce qu'un individu penserait être en droit d'accomplir et ce qu'une situation lui permet concrètement de réaliser. En sous-entendant une loi ou une autorité qui émettrait des restrictions, cette prohibition relève d'un empêchement dû à des contraintes hors du pouvoir du sujet qui les subit et se voit plongé dans une situation d'impuissance. Un état aliéné concerne donc autant le sujet et les facteurs relatifs à sa subjectivation – classe, race, genre, etc. – que les activités qu'il exerce, ce qu'il fait ou produit à partir d'une telle prémisse.

Ces deux fondements de l'aliénation créent ce que le sociologue Hartmut Rosa définit comme un écart dans la « relation moi-monde » : « l'aliénation indique une distorsion profonde et structurelle des relations entre le moi et le monde, des manières dont un sujet se situe ou est "localisé" dans le monde » (2012 [2010], p. 115). Une personne aliénée interagit avec son environnement et les autres sous le mode de l'automatisme, du décalage ou même de l'incompréhension mutuelle. Elle y trouve difficilement la place qui lui convient ou qu'elle souhaiterait habiter, demeurant en inadéquation avec celle réellement occupée. Par conséquent, l'aliénation agit autant comme moteur des actions humaines que comme conséquence de celles-ci. Elle peut répondre, par exemple, aux injonctions d'une féminité ou d'une masculinité conventionnelles contraignantes – idéaux immanquablement inatteignables –, tout comme elle peut produire des effets d'étrangéisation, de morcellement de soi pour qui

y adhère. En parallèle, cet être au monde décalé occasionne « le sentiment de "ne pas vraiment vouloir faire ce que l'on fait" bien que l'on agisse librement, selon ses propres décisions et sa propre volonté. » (Rosa, 2012 [2010], p. 123) On comprend l'ambivalence au cœur de cette notion, qui traite d'une zone grise de l'agir : l'individu se voit plus ou moins consciemment<sup>5</sup> coincé entre son intégrité subjective et des conditions matérielles limitatives.

Pour Bartky, la particularité d'une aliénation des femmes puiserait sa source dans l'intériorisation du pouvoir masculin et des structures genrées, résultant de l'apprentissage de la féminité (1990, p. 34). D'un côté, les femmes sont réduites à n'être que leur corps et, de l'autre, elles possèdent peu de contrôle sur la forme et la signification que prendra cette corporalité en régime patriarcal (Bartky, 1990, p. 42). Les deux axes de l'aliénation mentionnés plus haut se retrouvent ici dans cette prohibition de l'autodétermination des femmes, dans l'amputation de leurs capacités d'agir et dans cet accent mis sur leur corps, qui disloque leur subjectivité alors réduite à leur seule matérialité. Une telle intériorisation engendre une restriction du plein potentiel humain des femmes et de leur puissance, ainsi qu'un morcellement de leur être aux mains – et aux yeux – d'autrui. Pour mieux saisir la complexité du processus qui mène à cet apprentissage, il faut avant tout décortiquer les mécanismes d'interpellation régissant toute intériorisation.

Au cœur de l'interpellation se trouvent les enjeux de la subjectivation et de l'adhésion du sujet au pouvoir. Comme l'énonce la philosophe Jessica Borotto, qui réfléchit à la conception butlérienne de l'interpellation, « [l]'idée générale est que pour

---

<sup>5</sup> Cette désynchronisation de la « relation moi-monde » ne se révèle pas nécessairement en toute clarté au sujet qu'elle implique, puisqu'elle découle de structures macrocosmiques dont le propre est leur invisibilisation et leur naturalisation idéologique (comme le capitalisme). C'est le cas, par exemple, de certaines forces systémiques légitimant et encourageant des manifestations de violences et de coercition envers les femmes. Voir aussi Kate Millett, 2007 [1969], p. 63 ; Laura L. O'Toole et Jessica R. Schiffman (dir.), 2007 [1997].

garantir la reproduction des rapports sociaux de production, l'idéologie interpelle les individus en sujets » (2015, p. 2). À l'origine de ce concept, Louis Althusser propose qu'il faut d'abord être hélé·e par la loi ou une figure d'autorité qui la représentent – en l'occurrence, la police pour le philosophe ou, encore, le corps médical pour Judith Butler<sup>6</sup>. Le sujet est donc constitué en sujet par celle-ci, à *travers* son appel (Butler, 2009 [1993], p. 129-130). À ce sujet, Butler approfondit :

L'appel est formateur, sinon performatif, précisément parce qu'il introduit l'individu au statut assujéti de sujet. Althusser suppose que cet « appel » ou « interpellation » est un acte unilatéral, exprimant le pouvoir ou la force de la loi d'imposer la peur au moment même où elle offre, à ce prix, la reconnaissance. Avec la réprimande, le sujet non seulement gagne la reconnaissance, mais atteint également un certain ordre d'existence sociale, et passe d'une région extérieure de l'être, où celui-ci apparaît sans valeur, contestable ou impossible, au domaine discursif ou social du sujet. (2009 [1993], p. 130)

Subjectivé parce qu'assujéti, l'individu est socialement constitué en ce qu'il reconnaît être apostrophé par cette réprimande et qu'il se retourne vers elle. Une telle reconnaissance de l'appel reconduit la légitimité de celui-ci, car la loi ne peut héler un sujet que parce qu'il se retourne. Ce dernier l'identifie alors comme appendice idéologique légitime de l'ordre établi, auquel il doit obéissance. Autrement dit, composé par une voix autoritaire indiquant à un sujet sa place, l'interpellation fonctionne grâce à ce même sujet, qui consacre l'autorité de l'appel en occupant cette place et, par conséquent, en confirmant sa participation à l'hégémonie.

---

<sup>6</sup> « Il n'est qu'à considérer l'interpellation médicale et comment, par cette nomination la fille est fillée, est transportée jusque dans le domaine du langage et de la parenté à travers l'interpellation du genre. Et cette "fillation" de la fille ne s'arrête bien sûr pas là ; au contraire, cette interpellation fondatrice est répétée par diverses autorités et à divers intervalles pour renforcer ou contester cet effet naturalisé. [...] De telles attributions ou interpellations participent de ce champ de discours et de pouvoir qui orchestre, délimite et entretient ce qu'on appelle l'"humain". » (Butler, 2009 [1993], p. 21)

L'interpellation correspond donc à un double mouvement, aux principes complémentaires de réprimande-reconnaissance. Comme le résume Borotto, c'est ce que Butler désigne comme l'ambivalence du pouvoir, compris « à la fois comme ce qui contraint et rend possible la subjectivation » (2015, p. 2). Dans ces conditions, *l'avant*-subjectivation est un non-sens : « l'introjection des relations externes de pouvoirs, leur incorporation, n'a pas lieu à partir d'une entité nue ou brute », et il n'existe aucun « moment originaire constituant la dimension interne et subjective, discernable des éléments externes et objectifs » (Borotto, 2015, p. 5).

Ce passage du sujet dans un groupe social ou discursif n'est pas un geste conscient – au sens de résultat direct d'une réflexion. Il relève plutôt d'un automatisme, ce qui évoque l'aliénation de « ne pas vraiment vouloir faire ce que l'on fait », proposée quelques lignes plus haut avec Hartmut Rosa. En effet, l'assentiment du sujet à participer à la communauté lui semble aller de soi, comme une réponse « naturelle » à l'appel. Il ne délibère pas nécessairement sur cette adhésion, n'ayant pas encore lui-même « une conscience claire et réfléchissante – cette dernière étant le produit de la subjectivation » (Borotto, 2015, p. 4). En ce sens, le sujet ne peut démanteler l'idée que sa subjectivation et son assujettissement simultanés pourraient être autre chose qu'innés seulement après un retour de la pensée sur elle-même, sur les conditions matérielles du sujet. Or, pour engager une telle réflexion critique sur sa participation à la communauté, il faut déjà y prendre part : on comprend mieux pourquoi l'aliénation – ce processus pouvant toucher toute activité humaine – va de pair, à différents degrés, avec toute appartenance sociale et, de fait, toute subjectivation. La pluralité des possibles de l'humain, propre à la « région extérieure de l'être » préalablement assujetti-subjectivé (Butler, 2009 [1993], p. 130), est rejetée avec l'acceptation de l'ordre établi, puisque celui-ci encadre l'« en-puissance » du sujet – son devenir potentiel multiple – avec son lot de contraintes et de conventions. En faisant siens les codes hégémoniques, ce même sujet adopte leurs composantes



aliénantes et participe à la communauté (plus ou moins) sans heurt, puisque les mécanismes d'interpellation et les injonctions qu'ils véhiculent masquent précisément leur origine exogène, systémique.

En revenant à Sandra Lee Bartky, on peut relever cette invisibilisation à même l'adhésion aux codes de la féminité conventionnelle qui se trouve en aval de nombreuses interpellations. Dans le sillage de Michel Foucault, elle postule que l'intériorisation des structures de pouvoir impliquée par cette féminité est un phénomène dissimulé. Les forces disciplinaires traversant les processus interpellatifs sont effectivement anonymes, diffuses, décentralisées :

The anonymity of disciplinary power and its wide dispersion have consequences which are crucial to a proper understanding of the subordination of women. The absence of a formal institutional structure and of authorities invested with the power to carry out institutional directives creates the impression that the production of femininity is either entirely voluntary or natural. (Bartky, 1990, p. 75)

Cette dissémination des injonctions cause une naturalisation et une dépolitisation de la féminité, vers laquelle de multiples réseaux de pouvoir poussent les femmes, en même temps que cette féminité est rendue possible *grâce* à sa naturalisation et à sa dépolitisation. En s'arrimant à la structure même du sujet, ces forces disciplinaires influencent les modes de perceptions de soi, du monde et des autres (Bartky, 1990, p. 77). Cette féminité conventionnelle participe donc à la reproduction sociale et à l'intériorisation de l'idéologie patriarcale (Millett, 2007 [1969], p. 77-78) – rouage important de la pérennisation du contrôle sur les femmes et leurs identités : elle perpétue un système de représentations et de comportements légitimant l'aliénation des femmes.

À titre d'exemple, pensons à la manière dont Judith Butler illustre l'interpellation genrée à partir de diverses injonctions et nominations. Dans un cadre patriarcal, selon la matrice du genre régie par une logique binaire des identités, on se voit assigner un genre/sexue qui « correspond » à notre « sexe biologique ». Cet exemple d'interpellation biologique constituant le « sexe » en norme illustre la façon dont les codes hégémoniques influencent nos identités : ils cimentent cette norme voulant que le « sexe » dicte le genre et que ce « sexe » possède un sens premier, « naturel » – alors qu'il est tout sauf « une condition statique du corps » (Butler, 2009 [1993], p. 16). On comprend que de « [p]enser ainsi le "sexe" comme un impératif signifie que le sujet est interpellé et produit par cette norme, et que cette norme – et le pouvoir régulateur dont elle est le symbole – matérialise les corps comme des effets de cette injonction » (Butler, 2009 [1993], p. 191-192).

La philosophe travaille à déconstruire cet « appel » idéologique prescriptif en en soulignant les mécanismes d'assujettissement et de subjectivation des individus, qui fonctionnent au niveau des comportements et des valeurs. On peut également penser à l'incorporation des injonctions genrées à se reconnaître comme fille *ou* garçon et à adopter le prénom féminin *ou* masculin reçu à sa naissance ; à agir de manière plus active ou plus passive ; à excuser certains comportements – *boys will be boys* – ou à en critiquer d'autres – la poupée est un jouet de fille – ; à valoriser ou non l'acquisition d'une intelligence émotionnelle ou, encore, l'apprentissage de diverses pratiques du *care* – pour ne nommer que ces injonctions. Par conséquent, l'interpellation fonctionne concrètement comme une réitération, chez le sujet et par celui-ci, de techniques corporelles et d'habitudes discursives ritualisées, dont la maîtrise coïncide avec l'assomption réussie des normes du féminin et du masculin – et de l'aliénation qui en résulte.

## 1.2 Devenir femme : se voir regardée et sexualisée

Pour Sandra Lee Bartky, l'apprentissage de ces normes patriarcales occasionne la répétition de savoir-faire et d'injonctions – l'interpellation enjoignant à certains gestes, désirs et dégoûts particuliers –, jusqu'à les faire siens. Au fil de leur subjectivation-assujettissement, les femmes s'imprègnent nécessairement de la culture patriarcale dans laquelle elles baignent et en absorbent les images, les mœurs et, notamment, la valeur inférieure qui leur y est octroyée (Bartky, 1990, p. 22). Cette valeur, toujours selon Bartky, correspond principalement à la réduction de leur complexité humaine au statut de « sex object », conformément à l'hétéronormativité patriarcale : « Sexual objectification occurs when a woman's sexual parts or sexual functions are separated out from her person, reduced to the status of mere instruments, or else regarded as if they were capable of representing her. » (1990, p. 35) L'identité « femme » équivaut directement au corps sexualisé de celle qui la revêt à cause des processus interpellatifs sous-tendant les comportements genrés : il y a démembrement ontologique, car la corporalité est isolée du tout qu'elle forme avec le sujet. Acquéran de facto une signification stéréotypée, réductrice et rigide dans un tel cadre sexiste, le fait d'être femme se limite ainsi à un potentiel sexuel constitué par et pour les hommes, en tant qu'émissaires du pouvoir patriarcal.

Pour illustrer cette interpellation patriarcale des femmes, tournons-nous vers la dynamique des regards en tant qu'indicatif des rapports de pouvoir genrés. Dans l'optique d'étudier la mise en scène et la symbolique du regard au cinéma, Laura Mulvey s'est particulièrement intéressée au *male gaze*. Selon elle, ce regard dépasse les relations intersubjectives et reflète une distribution plus étendue des rôles genrés et, corollairement, du pouvoir :

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*. (1989, p. 19)

Cette dynamique des regards se polarise entre un féminin passif, érotisé, et un masculin actif, désirant. Mulvey traite ici de la représentation culturelle des femmes qui, de façon générale, adopte le point de vue des hommes : elles sont ainsi constituées en réponse aux fantasmes masculins. Dans cette économie scopophilique, c'est-à-dire du plaisir (masculin) tiré de l'objectification d'autrui par le regard (Mulvey, 1989, p. 16-17), les femmes sont simultanément mises en scène et observées. Par conséquent, elles ont pour fonction de n'être qu'un corps attisant le désir et attirant les regards. Le pouvoir circulant de manière inégalitaire entre de telles identités et fonctions genrées se manifeste autant par cette subordination des femmes aux hommes que par la possibilité qu'ils ont de soumettre une autre que soi à leurs propres standards et désirs.

Contamination de la culture par l'ordre patriarcal, un tel regard hégémonique n'influence pas que la production et la réception d'œuvres cinématographiques ou, encore, le plaisir éprouvé à les visionner. Cette réduction des femmes à leur corps par et pour le *male gaze* trouve en effet un prolongement ontologique important. Pour John Berger, les femmes intériorisent les rapports de pouvoir dessinés en pointillé des regards :

Les hommes regardent les femmes alors que les femmes s'observent en train d'être regardées. Ceci détermine non seulement les relations entre les hommes et les femmes, mais également la relation de la femme par rapport à elle-même. Le surveillant intériorisé est perçu en tant qu'homme et l'être surveillé en tant que femme. C'est ainsi que la femme se transforme en objet et plus particulièrement en objet du voir : un spectacle. (1976 [1972], p. 50)

Chez Mulvey comme chez Berger, on peut reconnaître un facteur d'aliénation dans cette fragmentation du sujet féminin en deux entités qui, simultanément, s'observent et se donnent à voir. Le *male gaze* devient alors un enjeu ontologique autant que culturel, en ayant des impacts intersubjectifs et identitaires : il s'effectue un glissement du spectacle du corps des femmes vers l'identité de celles-ci. Par conséquent, le passage de l'extimité vers l'intimité d'une logique scopophilique engendre une dualité injectant une distance aliénante dans la « relation moi-monde », mais aussi dans la relation « soi-soi ».

Cet écart ouvre la voie à l'apparition d'un autre visage : « In contemporary patriarchal culture, a panoptical male connoisseur resides within the consciousness of most women: they stand perpetually before his gaze and under his judgment. Woman lives her body as seen by another, by an anonymous patriarchal Other. » (Bartky, 1990, p. 72) De cette façon, Bartky fait écho aux deux précédents postulats en conjuguant ce « masculin panoptique » et l'idée d'une contamination ontologique par la surveillance et la mise en spectacle de soi. Elle précise la nature et le contexte du surveillant masculin intériorisé de Berger, par rapport auquel les femmes fondent leur identité et façonnent le rapport à leur corps<sup>7</sup>.

La réflexion de Bartky s'inscrit également dans la lignée érotisante du *male gaze* de Mulvey : « The sexual objectification of women produces a duality in feminine consciousness. The gaze of the Other is internalized so that I myself become at once seer and seen, appraiser and the *thing* appraised. » (Bartky, 1990, p. 38 ; nous soulignons) La philosophe spécifie que cette dualité féminine découle directement d'une chosification et d'une objectification sexuelle intériorisées. Le voir devient ainsi

---

<sup>7</sup> Par ailleurs, Bartky déplace la posture récurrente d'altérité historiquement dévolue aux femmes dans la pensée occidentale androcentrée, pour plutôt constituer un Autre patriarcal et, ainsi, brouiller la transparence d'un sujet (masculin) universel. Voir aussi Catherine Malabou, *Changer de différence. Le féminin et la question philosophique*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2009.

un des motifs fondateurs du processus aliénant de fragmentation de soi (Bartky, 1990, p. 31). Autrement dit, le dispositif du *male gaze* et l'intériorisation d'un masculin « panoptique » relèvent des injonctions d'une hégémonie masculine amputant la valeur humaine des femmes en les réduisant à leur apparence et à leur potentiel sexuel.

Il va sans dire que ces deux manifestations de la dynamique genrée des regards sont, elles aussi, des effets de l'apprentissage de la féminité ou de la masculinité hégémoniques. Les femmes ne sont donc jamais seules, mais plutôt hantées par un regard hostile et étrangement familier. De pair avec ce regard qui les observe et surveille leurs corps, on peut presque deviner la voix autoritaire qui s'apprête à les interpeller, à les réprimander. Dès lors, « [s]i le contraire de se sentir aliéné est "se sentir chez soi" (à un certain endroit, avec certaines personnes ou dans le cadre de certaines actions) » (Rosa, 2012 [2010], p. 120), un rapport aliéné à soi-même peut être vécu comme une désertion de son propre corps, signe d'une étrangéisation à soi-même.

### 1.3 Violences genrées et dérivation : le corps en dépit de soi

Anne-Marie Dardigna résume en ces termes l'attrait symbolique que prennent les femmes pour les hommes en contexte (hétéro)patriarcal : « Ne peut-on dire que ce qui, au fond, fascine dans la chair des femmes c'est, plus que cette chair elle-même, son appropriation, le pouvoir qui s'y marque et dont elle est le signe tangible. » (1980, p. 133) La penseuse souligne ici la manière dont cette chair finit par *signifier* sa propre soumission au pouvoir masculin. Le corps féminin évoque presque directement sa possession masculine et le plaisir corollaire des hommes. Dardigna détaille davantage cette relation en soulignant que, « dans cette perspective masculine, le corps des femmes prend symboliquement la place du monde à conquérir, sorte d'équivalent général » (1980, p. 109). À la suite de cette substitution métonymique, la corporalité des femmes devient un espace privilégié pour l'expression du pouvoir et de la brutalité

des hommes, en filiation directe avec les masculinité hégémonique et féminité conventionnelle mentionnées plus tôt. Le corps des femmes devient la cible ou l'instrument de violences genrées, qu'elles soient physiques, socioéconomiques, théoriques, politiques ou culturelles, tout en matérialisant l'affirmation du pouvoir masculin – et sa conservation.

Bien que la notion de corporalité se dessine en filigrane des enjeux abordés jusqu'ici, elle mérite qu'on s'y attarde davantage en gardant en tête cette fonction du corps féminin comme support à l'expression d'un pouvoir masculin. Pour penser la conjonction du corps et de l'aliénation, la conception de l'identité d'Ann J. Cahill s'impose : la théoricienne la définit comme une « embodied intersubjectivity » (2011, p. 34), qu'on peut articuler en une triade corps-soi-autre. Cette constitution tripartite de l'identité permet de penser l'aliénation comme manifestation d'un dysfonctionnement de l'une de ces instances ou, plus généralement, de leurs interrelations, qui peuvent se contaminer ou s'ignorer de diverses façons. L'état aliéné qui nous intéresse correspond à celui souvent rencontré dans les cas de violences ou d'agressions sexuelles, soit l'impression, pour le sujet, d'un effacement de soi lors d'un contact forcé entre son corps et l'autre. Ce sentiment de disparition de la personne reflète alors une dissolution momentanée de sa subjectivité, puisqu'on agit *sur* elle, *malgré* elle : sa corporalité est « déssubjectivée ».

Le corps devient un lieu de négociations intersubjectives impliquant divers rapports de pouvoir. Au sein d'un système patriarcal où, pour être intelligibles, les corps doivent correspondre aux catégories binaires construites par la matrice du genre et son idéologie de la « différence sexuelle » (Butler, 2009 [1993], p. 16), la reconnaissance du féminin induit une forme particulière de violence :

By our definition, gender violence is any interpersonal, organizational, or political oriented violation perpetrated against people due to their gender identity, sexual orientation, or location in the hierarchy of male-dominated social systems [...]. Much of the violence in contemporary society serves to preserve asymmetrical gender systems of power. (O'Toole et Schiffman, 2007 [1997], p. XII)

La violence relève donc de structures plus vastes que les individus impliqués : ceux qui la commettent agissent souvent en réaction contre un acte, un symbole, une force ou une personne perçue comme une menace dirigée contre la position qu'ils occupent dans l'ordre établi, soit la hiérarchie patriarcale des genres. Une telle violence participe à maintenir diverses oppressions en légitimant, par exemple, le contrôle social des femmes (Hanmer, 1977, p. 79). Les violences sexuelles en seraient une représentation paradigmatique, puisque la majorité des auteurs d'agressions s'identifient comme homme et la plupart des personnes qui les subissent, comme femme (Cahill, 2011, p. 128). C'est pourquoi le viol est un enjeu de pouvoir, et non une question d'attirance (Brownmiller, 1976, p. 22).

Jusqu'à présent, cette violence des hommes contre les femmes a été abordée dans les termes d'une objectification : nous souhaitons maintenant y apporter une nuance. Comme le souligne Ann J. Cahill, le caractère négatif du fait d'être considéré comme un objet réside surtout dans la réduction d'un sujet à son corps, qui serait axiologiquement inférieur à l'esprit selon la tradition philosophique occidentale (2011, p. viii)<sup>8</sup>. La philosophe cherche à repenser l'interaction entre individus et à revaloriser

---

<sup>8</sup> Cahill dénonce en effet l'héritage métaphysique valorisant l'esprit, l'abstraction – et le masculin – au détriment du corps, de la matérialité – et du féminin –, de même que le biais hérité de l'époque victorienne démonisant la sexualité, surtout féminine. À l'instar de Cahill, nous ne souhaitons pas invalider le corps ni occulter un rapport positif à la sexualité, c'est pourquoi cette précision est des plus importante, surtout puisque la protagoniste de l'œuvre à l'étude passe d'un travail du sexe volontaire à une exploitation sexuelle (subie).



la corporalité et, pour ce faire, elle déconstruit la primauté du sujet sur celle-ci. Elle propose de considérer l'intersubjectivité incarnée, évoquée plus haut, comme le socle identitaire de tout sujet. Par conséquent, être considéré·e comme un objet n'est pas négatif en soi, le corps et l'altérité jouant des rôles tout aussi importants dans la constitution identitaire. Cet état peut, par exemple, participer à une sexualité épanouie et réciproque, tout comme il peut devenir réducteur si la personne objectifiée ne le souhaite pas ou ne peut sortir à sa guise de cette réification.

Pour cerner plus précisément l'émergence de l'aliénation en contexte de violences, nous préférons à l'objectification le concept de « derivatization » d'Ann J. Cahill, traduit ici comme la « dérivation », désignant un « rendre dérivé » de soi par autrui :

To derivatize is to portray, render, understand, or approach a being solely or primarily as the reflection, projection, or expression of another being's identity, desires, fears, etc. The derivatized subject becomes reducible in all relevant ways to the derivatizing subject's existence [...]. (2011, p. 32)

La violence réside dans cette réduction non consentie de soi aux désirs et à la volonté d'une autre personne. La dérivation précise les impressions ressenties par l'individu « dérivé » de morcellement et d'effacement à la suite du dédain de son intégrité corporelle, de son autonomie et de son humanité. Ce qui distingue alors la violence dérivative d'une violence que l'on désignerait simplement comme « objectifiante » réside dans la façon d'envisager le corps. Pour la première, le corps est un constituant subjectif délibérément brimé par autrui ; pour la seconde, il n'est qu'un dommage collatéral, port d'attache distinct du sujet. Tout en repensant les rapports de pouvoir intersubjectifs, cette notion permet de mieux circonscrire l'état aliéné : il ne résulte pas de la réduction d'une subjectivité à son corps, inférieur selon une logique métaphysique, mais d'une attaque directe au corps *en tant que* facteur identitaire.

À cette indissociabilité entre corporalité et subjectivité s'ajoute un autre trait de la dérivation, soit son caractère genré, concernant particulièrement les femmes : « In fact, what is often exploited or used in a case of derivatization is not just the derivatized woman's body as body, as thing: it is her body as subject, as the site of her sentience and her potential for agency, that is targeted. » (Cahill, 2011, p. 35) La violence genrée ne correspond pas au fait d'être réduite à son corps. Elle s'enracine plutôt dans la non-reconnaissance volontaire de soi par l'autre, et cible la capacité subjective d'agir des femmes telle qu'elle s'incarne dans leur corps.

Selon cette vision, la raison d'être de toute violence sexuelle ne réside plus dans la transformation d'un sujet en objet (Nussbaum, 1995). Au contraire, elle s'exprime dans le désir d'agir *contre* un sujet :

[T]o commit an act of sexual violence is to attempt to harm another being, to effect anguish and suffering. In order to impose this kind of harm, the victim must be harmable. [...] Only an embodied subject, with a certain level of sentience and consciousness, who has the possibility of sexual (inter)subjectivity, can be harmed by the imposition of an unwanted sexual encounter. (Cahill, 2011, p. 134)

Ainsi, ne peut être violé qu'un être humain capable de potentiellement s'investir dans un acte sexuel consensuel. En plus de déconstruire la rhétorique d'une pulsion incontrôlable chez les personnes commettant des crimes sexuels (Cahill, 2011, p. 133), cette distinction permet de déplacer l'attention analytique de l'« objet » sexuel vers le *processus* dérivatif. Désormais, la violence issue de l'objectification sera donc traitée comme le symptôme d'un processus de dérivation, qui l'engloberait. Il va sans dire que ces violences sexuelles sont une cause de l'aliénation féminine, car elles se manifestent par une relation avec le corps en dépit de soi, c'est-à-dire en attaquant une subjectivité par le biais de sa corporalité.

Ces violences finissent par devenir une particularité ontologique et politique, comme le suggère Catherine Malabou : « La femme ne se définit peut-être que négativement, au regard de la violence qui lui est faite » (2009, p. 10). L'identité des femmes, selon la philosophe, se distinguerait par la brutalité et l'invisibilisation de l'hégémonie masculine qui la façonne. La violence devient ainsi le plus petit dénominateur commun de cette identité, un point de rencontre douloureux et irréductible. L'aliénation des femmes participe de leur identité, car elles adhèrent d'emblée à l'ordre patriarcal selon les logiques d'interpellation exposées plus haut (pour ensuite mieux négocier les termes de cette appartenance). C'est d'ailleurs ce caractère quasi inévitable qui permet à l'aliénation de (re)penser les formes de l'appartenance sociale.

#### 1.4 Désentraver l'être au monde grâce au potentiel critique de l'aliénation

Liée à leur interpellation, l'aliénation des femmes relève d'un processus influençant de façon déterminante leur identité et leur rapport à ce qui les entoure. Il s'agit d'un point de contact entre le sujet et sa société et, par conséquent, d'un point de départ pour toute réflexion sur son appartenance à celle-ci. Pour faire le pont avec l'agentivité étudiée dans le prochain chapitre, nous montrerons que l'aliénation peut devenir une lentille d'observation de l'être au monde d'un sujet et lui permettre de repenser le rapport à son environnement et à l'action.

Comme on l'a vu, Judith Butler revoit la théorie althusserienne de l'interpellation pour y infuser des possibilités de désobéissance, peu étudiées par le penseur. Pour la théoricienne, l'ambivalence du pouvoir – réprimande et reconnaissance sociale – fait écho à l'ambivalence fondamentale du sujet, où appartenance et subversion cohabitent (2009 [1993], p. 130-131). Elle insiste sur la qualité de processus de l'interpellation pour défaire l'idée d'un avant/après l'existence sociale et l'adhésion à la loi, pour plutôt

insister sur un *en cours* perpétuel. Il s’immisce alors dans ce processus des opportunités de digressions et de réponses inédites – nous reviendrons sur la logique citationnelle de ces reformulations dans le prochain chapitre. Pour le sujet, il devient possible de transformer le rapport à ses conditions d’existence ainsi qu’à ses frontières identitaires, car vis-à-vis de la voix interpellante, il existe toujours des réponses inédites : « L’interpellation perd ainsi son statut de simple performatif, d’acte de discours doté du pouvoir de créer ce à quoi il se réfère, et crée plus qu’il n’avait jamais voulu créer, sa signification excédant tout référent visé. » (Butler, 2009 [1993], p. 130) De cette façon, il demeure toujours une possibilité de déborder l’injonction idéologique et de la retourner contre elle-même, puisqu’elle n’atteint jamais un contrôle total sur ce qu’elle crée. Elle transfère à tout sujet qu’elle fait appartenir à la communauté le potentiel de sa force créatrice et la possibilité d’une réponse. Cette ambivalence correspond au point d’émergence possible de l’opposition à l’hégémonie ou, du moins, de sa reformulation ponctuelle. Le sujet, obéissant à une loi qui l’aliène en même temps qu’elle légitime son existence sociale, peut ainsi travailler à la subvertir, souvent en employant les codes mêmes de son interpellation (Butler, 2009 [1993], p. 130).

Puisqu’il faut d’abord appartenir à l’ordre établi et y être intelligible pour pouvoir y réfléchir ou y désobéir, le potentiel critique de l’aliénation se manifeste grâce à sa réflexivité : elle permet d’évaluer les possibilités qui se trouvent en germe dans un présent donné en convoquant une « pensée ontologique ou anthropologique du possible » (Quiniou, 2006, p. 80). Avec ce retour de la pensée sur elle-même et sur ses conditions de possibilité à partir de son socle ontologique, l’aliénation « ne se contente pas d’enregistrer empiriquement le réel » (Quiniou, 2006, p. 74). Sa réflexivité évalue les conditions d’existence sociale du sujet et permet de nommer la désynchronisation, l’ambivalence du rapport à soi ou aux autres, à l’action ou au pouvoir. L’aliénation est donc « *le devenir-autre de ces rapports par rapport à ce qu’ils pourraient être en d’autres conditions sociohistoriques* » (Quiniou, 2006, p. 76 ; l’auteur souligne).

Comme on l'a vu, si l'acceptation des facteurs aliénants vont de pair avec l'adhésion à une communauté, l'aliénation et sa réflexivité permettent justement de réfléchir à ce qui pousse les sujets à accepter de tels états<sup>9</sup> ou à imaginer leur devenir-autre.

Le fait d'ouvrir les yeux sur ces facteurs aide à repenser l'ordre établi et, ainsi, à mieux aborder la manière dont ces possibles échouent – ou non – à s'actualiser :

[L]'idée d'aliénation implique une pensée du possible puisque c'est seulement en référence à l'idée d'un possible non réalisé que l'activité ou la situation peut être dite « aliénée » ; et c'est cet avortement d'une possibilité de départ au sein d'une réalité qui pourtant la porte que seul le concept d'aliénation permet d'évoquer. (Quiniou, 2006, p. 74)

Le réel peut être réinterprété à partir d'un potentiel de meilleur augure, mettant le doigt sur ce qui creuse l'écart, selon un sujet, entre l'optimal et le réel. Être aliéné-e n'est pas une condamnation ou une fatalité, mais plutôt un point de départ à partir duquel considérer une brèche dans l'organisation sociale. Avoir conscience de telles injonctions permet de se positionner par rapport à leurs scripts et de jouer – ou non – avec leurs codes. Dans cet ordre d'idées, l'aliénation permet de considérer à rebours l'adhésion à l'hégémonie et peut paver la voie au potentiel agentif des femmes.

Bien que, de prime abord, la puissance d'agir ne soit pas nécessairement associée aux personnes aliénées, elle occupe cependant une possibilité paradoxale de leur existence. La puissance et l'impuissance sont intimement liées en ce qu'elles constituent la multiplicité des manières de faire ou non, de résister ou non chez

---

<sup>9</sup> On peut notamment penser à certaines tactiques de préservation de soi, comme la nécessité de se soumettre à la protection des hommes dans l'espace public (Vance, 1984, p. 3) ou, encore, à la performance d'une (hyper)féminité conventionnelle. Songeons également à l'impératif de performer adéquatement certains traits identitaires, que ce soit l'hétérosexualité ou le fait d'être cisgenre : « to pass » rendrait indiscernable la performance, et cette transparence, cette superposition réussie entre l'idéal et son imitation préserve la sécurité de celles et ceux qui incarnent, pour certain-es, une « menace » au fondement même de leur identité et à l'ordre établi. (Butler, 2009 [1993], p. 136-137)

l'humain. De la même manière que nous avons déplacé l'accent de l'objet vers le *processus* en souscrivant à la dérivation plutôt qu'à l'objectivation, la prise en compte de l'impuissance peut revaloriser l'impact de certains gestes en fonction de leur contexte de production et, donc, pousser à repenser certains modes de résistance. Ce n'est pas en fonction d'un tout-action ou d'un tout-inertie qu'il faut aborder la relation entre aliénation et agentivité, mais plutôt en prenant en considération le processus du choix subjectif. Dans un cas comme dans l'autre, son envers est toujours là, virtualité en puissance.

## CHAPITRE II

### AGENTIVITE ET FICTION : EXPLORER LES CONTRAINTES ET LES POSSIBLES DU DIRE

Concept cumulant l'héritage de plusieurs disciplines – notamment la philosophie de l'action, la sociologie, la linguistique et les études de genre (Haicault, 2012, p. 12-13) – et dont les usages se multiplient au sein de nombreux champs depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle, l'agentivité ne fait l'objet d'aucune définition unanime, transdisciplinaire (Veecock, 2012, p. 22). L'emploi que nous voulons en faire correspond surtout à un alliage des dimensions subjective, philosophique et linguistique, à l'aune d'interrogations relevant de l'intersubjectivité et des identités de genre. Le point de départ de notre réflexion veut que l'agentivité, à titre de faculté d'agir, entraîne l'actualisation de potentialités subjectives (McNay, 2000, p. 3), c'est-à-dire la mise en œuvre de la vastitude de ce qu'un sujet peut accomplir dans un cadre donné. Elle serait le *modus operandi* du sujet (Druxes, 1996, p. 9), en lui permettant de s'activer dans le réel grâce à la faculté productive et concrète qu'est l'action.

Afin de mieux cerner ce concept, dans le présent chapitre, nous exposerons en premier lieu sa définition en lien avec la subjectivation et la constitution identitaire, pour qu'il s'applique également à un contexte littéraire. En deuxième lieu, nous particulariserons cette théorie en esquisant une agentivité qui serait proprement langagière à partir de fondements narratifs et énonciatifs. En dernier lieu, nous nous pencherons sur les possibilités associées au foisonnement du langage figuré et à son pouvoir dans le cadre d'une prise de parole revenant sur des événements traumatiques. Le tracé de cette ligne théorique a pour objectif de compléter la réflexion entamée dans le précédent chapitre : si l'aliénation fait partie intégrante de l'appartenance à une

communauté, alors l'agentivité serait la puissance qui permettrait au sujet de négocier les termes de cette appartenance.

## 2.1 Naviguer les eaux troubles de l'agentivité

À partir de cette brève présentation, on peut avancer que l'agentivité concerne les manières de s'inscrire au sein d'un cadre social ou d'une situation intersubjective donnée, d'où l'importance de la penser dans son contexte. Pour en élaborer une définition claire, nous ajouterons aux enjeux de subjectivation et de constitution identitaire les notions de créativité et de performativité, qui conjuguent les axes du sujet et de l'énonciation ou du discours. Nous aborderons certains facteurs normatifs encadrant toute agentivité, notamment l'assomption du genre et la nomination hégémonique, faisant écho à l'interpellation exposée au premier chapitre.

D'emblée, les modalités de subjectivation permettent d'éclairer l'agentivité, qui relève autant des conditions matérielles d'existence du sujet que de contraintes symboliques et de l'inventivité. Ce processus constitue un sujet dont l'identité – durable, mais pas immuable (McNay, 2000, p. 2) – serait un prisme aux multiples facettes du soi. Le cadre au sein duquel a lieu la cristallisation d'un sujet lui fournit déjà un ensemble de normes régulatrices. Il ne s'agit pas pour autant de forces univoques et omnipotentes s'abattant sur l'individu, comme le rappelle Lois McNay. Selon elle, « the formation of subjectivity is understood not in one-sided terms as an exogenously imposed effect but as result of lived relation between embodied potentiality and material relations » (2000, p. 16). La conjonction du contexte matériel et de l'incarnation de ses potentiels permet donc de penser le sujet comme une création endogène, performative, en perpétuelle relation avec son environnement, et non pas comme son résultat direct, fixe. Ni arbitraire ni fini, ce phénomène correspond, pour



reprendre les termes de Paul Ricœur réfléchissant à l'identité narrative, à un équilibre entre permanence et changement (1988, p. 301).

Comme exposé dans le précédent chapitre, l'interpellation althusserienne signifie l'incorporation et l'assomption par le sujet des normes et des idéologies hégémoniques. Simultanément, on reçoit les injonctions et on les fait siennes – en les reproduisant ou en les perturbant. Ce sont autant de discours, de prescriptions sociales et de pratiques performatives qui maintiennent, notamment, l'assomption du genre comme condition de possibilité des sujets et de leurs actes ; sujets dont le corps devient le point d'émergence de la volonté et du pouvoir d'agir *en tant qu'*entité genrée (Butler, 2009 [1993], p. 21). » Si le premier chapitre a surtout abordé l'aspect contraignant de l'interpellation, abordons maintenant l'aspect genré de ce phénomène avec l'assomption du genre – et ses possibilités d'agir.

Divers processus d'interpellation participent à ancrer les individus dans l'ordre patriarcal (Butler, 2009 [1993], p. 21). Ces mécanismes d'interpellation genrée visent « la délimitation, la formation et la déformation des corps sexués » (Butler, 2009 [1993], p. 67). En effet,

l'assomption du genre [*gendering*] procède, entre autres, de la relation de différenciation par laquelle les sujets parlants adviennent à l'existence. Assujetti au genre, mais subjectivé par le genre, le « je » ne précède ni ne suit ce processus d'assomption du genre : il n'émerge qu'au sein de la matrice des relations de genre, et en même temps qu'elle. [...] Affirmer que le sujet est produit dans et en tant que matrice genrée, ce n'est pas se débarrasser du sujet, mais seulement s'interroger sur les conditions de son émergence et de son action. (Butler, 2009 [1993], p. 21)

Une telle interpellation dresse le « sexe » comme l'horizon prescriptif vers lequel tend l'assomption du genre. La subjectivation apparaît comme indissociable du corps et du genre, qui teintent la puissance d'agir des sujets : cette assomption « est la matrice à

travers laquelle la volonté devient possible, la condition culturelle de ce pouvoir » (Butler, 2009 [1993], p. 21). Accepter un genre tel que dicté par l'idéologie de la « loi du sexe » devient la condition d'émergence des sujets et, par conséquent, de leur puissance d'agir.

Cette « loi du sexe », selon Butler, agit comme la voix autoritaire voulant que, pour être recevable, le devenir-sujet doive endosser certains codes répondant à son idéologie (2009 [1993], p. 21). La philosophe déconstruit celle-ci, en montrant que le sexe « biologique » ne correspond pas à « un donné corporel sur lequel la construction du genre serait artificiellement imposée, mais [à] une norme culturelle qui gouverne la matérialisation des corps » (2009 [1993], p. 17). En dénaturalisant cette loi, il devient possible de retracer les lignes de pouvoir et de contre-pouvoir en jeu dans cette interpellation genrée, provenant précisément du mouvement et de la temporalité mêmes de sa répétition :

Effet sédimenté d'une pratique réitérative ou rituelle, le sexe acquiert ainsi son effet naturalisé et, cependant, c'est aussi en vertu de cette réitération que s'ouvrent des failles et des fissures, qu'apparaissent les instabilités constitutives de telles constructions, ce qui échappe ou excède la norme, ce qui peut être entièrement défini ou fixé par le travail répétitif de cette norme. (Butler, 2009 [1993], p. 24)

La production de la norme par sa réitération contient la possibilité même de sa déstabilisation. Celle-ci s'effectue selon une pratique de « reformulation immanente au pouvoir » (Butler, 2009 [1993], p. 30), qui peut alors être défigurée par ses propres impératifs prescriptifs. Dans ces conditions, l'agentivité permet au sujet d'élaborer ponctuellement un rapport à de tels impératifs grâce à une logique citationnelle des reformulations de l'hégémonie.

Il est possible d'éclairer ce phénomène de répétition et de transformation des normes à l'aide de la performativité, principe régissant la constitution des corps genrés, donc socialement lisibles, de même que l'obéissance et la désobéissance aux appels normatifs. Avant tout, rappelons que ce concept provient de la linguistique et cherchait à réfléchir aux actes de discours sous forme d'énoncés performatifs. Ce « dire, c'est faire » de John L. Austin correspond à une « pratique discursive qui réalise ou produit ce qu'elle nomme » (Butler, 2009 [1993], p. 27). Le concept a ensuite été retravaillé par John Searle, qui s'est questionné sur le positionnement des actes individuels au sein de l'espace social (Butler, 2009 [1993], p. 23-24).

À la suite de ces premières élaborations, Jacques Derrida, pour proposer le concept de performativité, infuse le performatif du principe d'itérabilité (Cotton, 2016, p. 9), voulant que tout acte de discours doive être pris en compte à partir de la longue lignée d'actes le précédant, de laquelle il tire son pouvoir. Selon Derrida, toute langue – et, par extension, tout ordre symbolique – est traversée par des forces combinées de répétition et d'altération. En communiquant, on répète fidèlement le code, bien que notre apprentissage se soit effectué sans réel modèle fondateur, puisqu'« il n'y a que des contextes sans aucun centre d'ancrage absolu » (Derrida, 1973 [1971], p. 11). Cette absence d'origine, donc d'autorité fixe et identifiable, transfère la force normative vers l'historicité même des diverses occurrences du discours. L'itérabilité propre à la performativité suppose alors « que tout acte est lui-même une recitation, la citation d'une chaîne d'actes antérieurs qui sont impliqués dans l'acte présent et qui vident perpétuellement tout acte "présent" de sa présentéité » (Butler, 2009 [1993], p. 23-24). À cause de ce décentrement et du décalage temporel qui en découle, on ne peut se référer qu'aux usages antérieurs pour envisager la norme. De la sorte, ce sont toutes les autres réitérations qui sont citées, reprises, en même temps qu'une brèche s'ouvre dans leur uniformité grâce à la démultiplication de leurs occurrences, rendant le code, certes, identifiable, mais décalé, parasité. À partir de cette conception de la performativité,

Judith Butler remplace le langage par la matrice du genre et l'idéologie de la « loi du sexe ». Elle associe également l'acte performatif à la constitution identitaire. Ainsi, pour la philosophe, la performativité désigne « la pratique réitérative et citationnelle par laquelle le discours produit les effets qu'il nomme » (2009 [1993], p. 16).

Il faut donc comprendre la performativité « non comme un acte par lequel un sujet fait advenir à l'existence ce qu'elle/il nomme, mais plutôt comme le pouvoir itératif du discours de produire les phénomènes qu'il régule et impose » (Butler, 2009 [1993], p. 16-17). Il ne s'agit pas non plus d'une action consciente et volontariste, où le sujet s'emparerait du pouvoir. Autrement dit,

[p]our que le discours se matérialise en un ensemble d'*effets*, il doit lui-même être compris comme un ensemble de chaînes complexes et convergentes au sein desquelles les « effets » sont des vecteurs de pouvoir. En ce sens, ce qui est constitué dans le discours n'est pas fixé dans ou par le discours, mais devient la condition et l'occasion d'une autre action. (Butler, 2009 [1993], p. 191)

Si la performativité veut que le discours *produise* les effets qu'il nomme, ces effets du discours deviennent alors les points de friction entre répétition et subversion des normes. Même en accomplissant la réitération rituelle de la loi, ils rendent possible sa subversion, conjuguant les principes derridiens d'altération et de répétition propres à son itérabilité.

Performativité et hégémonie sont donc des forces complémentaires, celle-ci encadrant celle-là, et celle-là poussant cette même hégémonie à s'adapter aux déformations qu'elle peut lui imposer. Pour cette raison, les discours et les normes doivent être remis dans leur contexte sociohistorique, resitués dans la lignée de leurs « actes » antérieurs, d'où ils tirent leur autorité et leur légitimité. C'est pourquoi l'agentivité du sujet, pouvant passer par la performativité, dépend des discours qu'il

convoque, discours qui façonnent les conditions matérielles et symboliques l'engendrant et l'encadrant – comme celles du genre.

Souvent, l'agentivité à titre de force contextuelle s'accorde avec les dispositifs du pouvoir qui traversent l'espace socioculturel : une culture donnée, avec ses mœurs et valeurs particulières, rend alors possible « the stabilization and institutionalization of *conditions of agency* » (Ci, 2011, p. 276). Ce terreau culturel stabilise l'assise de toute subjectivation en s'assurant avant tout de reproduire l'ordre social. Puisque « l'idéal reflété dépend du reflet pour subsister en tant qu'idéal » (Butler, 2009 [1993], p. 29), un état donné d'hégémonie culturelle se doit de maintenir les conditions de son pouvoir d'interpellation et de ses effets d'assomption, tel un ruban de Möbius où la cause et la conséquence deviennent indissociables. Cela explique par ailleurs l'invisibilisation et la naturalisation des processus d'interpellation, comme pour l'adhésion à la féminité conventionnelle.

Or, malgré le succès de l'interpellation du sujet par les impératifs hégémoniques, il demeure certaines formes de subversion possibles, entre reproduction de l'ordre social et créativité de l'action, entre répétitions et déplacements des frontières prescriptives. En tant qu'envers de cette conformité, l'inventivité compose une facette importante de l'agentivité, car « [a]gents are subjects that create, that construct unique combinations of elements in expressive ways » (Hekman, 1991, p. 203). La subversion peut prendre la forme d'un débordement de l'interpellation, en détournant sa force disciplinaire pour l'amener ailleurs. La créativité comme faculté du sujet lui permet alors de négocier avec ses conditions d'émergence hégémonique. Autrement dit, « creative dimension to action is the condition of possibility of certain types of autonomous agency understood as the possibility to act in unexpected fashion or to institute new and unanticipated modes of behavior » (McNay, 2000, p. 22). Une telle inventivité façonne de nouvelles réponses aux appels hégémoniques et peut même

instaurer de nouveaux modèles d'agir. Dans l'optique de ne pas valoriser uniquement la résistance directe ou l'action ouvertement contestataire, il faut se rappeler que « la puissance [est] toujours aussi, de façon constitutive, impuissance, que tout pouvoir [est] toujours aussi un pouvoir de ne pas faire » (Agamben, 2009, p. 65). Prendre en compte cette facette souvent occultée de l'agentivité permet, comme l'avance McNay, de concevoir différemment la créativité et les possibilités de transcendance des normes, d'entorse aux attentes ou d'élaboration de nouvelles manières d'agir (2000, p. 39).

Le sujet ne demeure pas en état de contestation permanente, ce qui rendrait invivables les prescriptions sociales et impossible l'appartenance à sa communauté. Il se trouve plutôt dans un jeu performatif de réarticulations de l'ordre établi à partir des appels mêmes du pouvoir (Butler, 2009 [1993], p. 18) :

Ce « je » produit à travers l'accumulation et la convergence de tels « appels » ne peut s'extraire de l'historicité de cette chaîne ou se lever pour l'affronter, comme si c'était là un objet opposé à moi, qui ne serait pas moi, mais seulement ce que les autres auraient fait de moi. [...] Le « je » qui veut s'opposer à sa construction s'appuie toujours en un sens sur cette construction pour exprimer son opposition ; plus, le « je » tire en partie ce qu'on nomme sa « puissance d'agir » de son implication dans les relations de pouvoir auxquelles il s'oppose. Être impliqué dans des relations de pouvoir et même dériver sa puissance des relations de pouvoir que le « je » conteste ne signifie donc pas être réductible à leurs formes existantes. (Butler, 2009 [1993], p. 130-131)

On comprend mieux l'indissociabilité de l'aliénation et de l'agentivité : les termes mêmes qui aliènent un sujet lui offrent aussi une possibilité d'agir. À partir de la négociation ponctuelle de ses conditions d'adhésion à l'ordre établi avec la voix interpellatrice du pouvoir, il peut émerger une puissance d'agir, de réponse chez le sujet.

Il n'est pas surprenant que la reproduction sociale semble aller de soi, puisque « prendre le risque de s'opposer à la loi implique le courage et même le désir de défaire le soi » (Borotto, 2015, p. 3). Toute remise en question de l'ordre établi passe par sa propre remise en question douloureuse, car il faut d'abord s'en prendre aux fibres de son identité. Par conséquent, la matérialisation d'un sujet – sa subjectivation incarnée – ne peut être pensée en dehors des normes qui l'encadrent, puisque « c'est en citant le pouvoir que le "je" accède à l'être et cette citation établit, au cœur de la formation du "je", une complicité originelle avec le pouvoir » (Butler, 2009 [1993], p. 29-30). La logique citationnelle de l'identité permet à la fois « la délimitation violente et répétée de l'intelligibilité culturelle » (Butler, 2009 [1993], p. 13) à même le corps et l'exploitation de la faille par laquelle déjouer l'appel autoritaire.

Bref, tout en insistant sur les possibilités contextuelles de l'agir, l'agentivité conjugue un caractère relationnel et un aspect créatif. Le premier concerne le contexte des rapports de pouvoir au sein desquels l'individu s'inscrit ; le second, les choix de celui-ci relativement à son positionnement dans l'espace social et aux matières – symboliques, économiques, langagières, pragmatiques, etc. – qu'il peut investir. Il nous faut maintenant traduire ce concept d'agentivité en enjeu langagier pour cerner les manières dont, dans *Suspicious River*, on assiste à la fictionnalisation d'une prise de parole agentive qui peut déjouer les attentes, sociales et narratives.

## 2.2 Agentivité langagière : fondements narratifs et énonciatifs

Dans l'optique de bien poser les différents champs d'action propres au texte narratif, précisons le fonctionnement de celui-ci. À partir des propositions narratologiques fondatrices de Gérard Genette, la théoricienne Mieke Bal distingue trois niveaux narratifs différents, soit celui du texte narratif, du récit et de l'histoire

(Bal, 1983 [1977] p. 7)<sup>10</sup>, qui fonctionnent de manière interreliée. Une logique d'emboîtement hiérarchique est à l'œuvre dans le texte narratif, voulant que le contenu de l'histoire soit rendu accessible seulement par le biais du récit qui, lui, prend forme dans le langage grâce à la narration, résultat auquel ont finalement accès les lecteur·trices (Bal, 1983 [1977], p. 32). Ces trois plans contiennent également leurs propres composantes : des sujets respectifs – narrateur, focalisateur, acteur –, leurs activités – narration, focalisation, action – et leurs objets – narré, focalisé, objet de l'action (Bal, 1983 [1977], p. 32). Dans cette optique,

[c]haque instance réalise le passage d'un plan à un autre : l'acteur utilisant l'action comme matériau, en fait l'histoire ; le focalisateur, qui sélectionne les actions et choisit l'angle sous lequel il les présente, en fait le récit, tandis que le narrateur met le récit en parole : il en fait le texte narratif. (Bal, 1983 [1977], p. 32-33)

Les aspects suivants peuvent être regroupés selon l'ordre « niveau-activité-sujet-objet » : texte narratif, instance narrative, objet narré ; récit, focalisation, instance focalisatrice, point de vue focalisé ; histoire, action, personnage/acteur·trice, objet de l'action. On comprend que chaque sujet des différents plans voit sa capacité d'agir circonscrite au contexte de son activité propre – l'énonciation, la perspective ou l'action diégétique – et aux objets qui subissent celle-ci.

À cette tripartition des niveaux s'ajoutent, d'après Genette, les trois axes composant l'instance narrative : la voix, le mode et la temporalité. On retrouve, d'un

---

<sup>10</sup> Bal rectifie le postulat de Genette voulant que la réalité narrative se divise en histoire, récit et narration (Genette, 1972, p. 72) pour plutôt suggérer histoire, récit et *texte*. Selon elle, cette correction s'explique, dans un souci d'homogénéité méthodologique, par un mélange inopportun de « niveaux » : « La *narration* concerne le procès d'énonciation, tandis que les deux autres concernent le *produit* d'une activité : l'*histoire*, qui est le produit de l'invention, et le *récit*, qui est pour Genette le produit de la disposition *et* de la narration. La *narration*, en tant qu'activité, devrait être mise en série avec les autres activités productrices des niveaux : narration, disposition, invention. » (Bal, 1983 [1977], p. 6 ; l'autrice souligne) Elle remplace « narration » par « texte » pour ne pas brouiller la ligne entre production et produit diégétiques.



côté, les déterminations « qui tiennent aux modalités (formes et degrés) de la "représentation" narrative, donc aux *modes* du récit » (Genette, 1972, p. 75). De l'autre, la voix relève de considérations « qui tiennent à la façon dont se trouve impliquée dans le récit la narration elle-même au sens où nous l'avons définie, c'est-à-dire la situation ou instance narrative, et avec elle ses deux protagonistes : le narrateur et son destinataire, réel ou virtuel » (Genette, 1972, p. 76). Pour le dire autrement, en combinant Bal et Genette, le mode interroge au moyen de la focalisation (« qui voit? ») les rapports de perspective entre histoire et récit ; la voix (« qui parle? ») s'attaque à la fois aux rapports texte-récit et texte-histoire et aux enjeux de niveaux narratifs connexes (Genette, 1972, p. 203 ; Bal, 1983 [1977], p. 21). En outre, Bal affirme, d'après Genette, qu'on peut « définir le statut du narrateur à la fois par son niveau narratif et par sa relation à l'histoire qu'il raconte : il est toujours extra-, intra-, ou métadiégétique ; il est en même temps toujours hétéro- ou homodiégétique » (Bal, 1983 [1977], p. 25). Dans le cas de *Suspicious River*, l'instance narrative est autodiégétique – forme particulière de celle homodiégétique (Genette, 1972, p. 252) –, c'est-à-dire que la protagoniste de l'histoire, Leila, est aussi celle qui la raconte. Dans ces conditions, les « deux catégories personnifiées de la voix et du focalisateur » (Bal, 2001, p. 21) seront considérées comme autant de marqueurs narratifs de subjectivité et, potentiellement, d'agentivité.

En ce qui concerne la distinction, importante, entre narration et focalisation, elle relève de l'organisation des activités narratives entre prise de parole et perception. Genette a longuement insisté sur la différence entre ces niveaux, historiquement confondus par les théoricien·nes (1972, p. 203-206). Mieke Bal circonscrit ainsi la polysémie associée à ce dernier concept :

D'abord, l'extension du terme au-delà du domaine purement visuel permet de comprendre *focalisation* dans le sens large que j'indique, provisoirement et faute de mieux, comme *centre d'intérêt*. Tout d'abord

j'entends par ce concept le résultat de la *sélection*, parmi tous les matériaux possibles, du contenu du récit. Ensuite, il comporte la « vue », la *vision*, aussi dans le sens abstrait de : « considérer quelque chose sous cet angle », et finalement la *présentation*. (1983 [1977], p. 37)

À partir des matériaux de l'histoire, cette combinaison du choix, du point de vue et de l'organisation correspond au *modus operandi* de l'instance focalisatrice, c'est-à-dire aux formes que peut emprunter sa puissance d'agir pour faire advenir le récit. Cela résume la principale fonction de cette « instance qui voit et, en voyant, fait voir » (Bal, 1983 [1977], p. 32), soit de réguler l'information narrative (Genette, 1972, p. 184).

Bien que, la plupart du temps, les fictions s'ouvrent sur la correspondance des niveaux de narration et de focalisation, elles peuvent se complexifier au fil du texte en un foisonnement de voix et de points de vue (Bal, 1983 [1977], p. 37). Au cours de *Suspicious River*, la focalisation oscille entre le point de vue de Leila-protagoniste, présenté de façon externe, et celui de Leila-narratrice, passant par les figures qui traduisent l'expérience du monde et l'intériorité de la protagoniste, inaccessible aux lecteur·trices. Cette perspective narrative souligne ainsi la « solidarité tout en respectant [l']autonomie » des deux instances (Bal, 1983 [1977], p. 40), soit celle de la voix et du point de vue, bien qu'un dédoublement de perspective se produise.

Cela dit, il existe plusieurs types d'agentivité narrative fondamentale, propres au roman, qui dépendent du sujet de l'activité narrative et des circonstances textuelles dans lesquelles il s'y adonne. Bal rappelle que les trois principales formes agentives, indissociables de leur niveau narratif respectif, relèvent de la parole, de la vision et de l'acte (1983 [1977], p. 41). Dans le cas du roman à l'étude, les instances narrative et focalisatrice, de même que la protagoniste de l'histoire, correspondent à une même personne – Leila –, dont la puissance d'agir se diffracte en différents niveaux narratifs. Comme on l'a vu, l'instance narrative agit au niveau de la prise de parole, l'instance

focalisatrice, au niveau de la perception et de la filtration des informations narratives et la protagoniste, au niveau de la diégèse : elles sont donc soumises aux conventions respectives de leur champ narratif.

Pour ce qui est du niveau narratif, l'agentivité se manifeste surtout dans la mise en forme du texte, notamment grâce aux sphères sémantique, pragmatique ou grammaticale – à l'instar de l'énonciation figurative comme source d'agentivité narrative qui nous intéresse dans le présent mémoire. Le niveau focalisateur, pour sa part, agit surtout sur l'observation, du perceptible et de l'imperceptible. D'un côté, on trouve ce qui existe concrètement dans l'histoire et peut être perçu par les cinq sens ; de l'autre, il y a ce qui ne peut être perçu que « de l'intérieur, comme une donnée psychologique » (Bal, 1983 [1977], p. 38), rappelant la transparence intérieure de Cohn (1981 [1978]). Un autre aspect influençant cette instance est le dispositif social de la dynamique des regards, indicatifs des rapports de pouvoir genrés, tel qu'exposé dans le précédent chapitre. Il devient ainsi possible au personnage focalisateur de se positionner par rapport à ces normes (genrées), comme celles de la scopophilie ou de la mise en spectacle de soi : il se dessine ainsi une surimpression de la focalisation narrative et du regard comme indicatif de rapports de force<sup>11</sup>. Enfin, pour ce qui est du niveau de l'histoire, les personnages existent dans la diversité du spectre de l'action et de l'inertie diégétique : les gestes posés par une femme ou un homme ne sont pas reçus de la même façon en raison des attentes genrées relatives à l'action, comme l'illustrent les stéréotypes de l'agressivité masculine et de la passivité féminine. L'examen de ces niveaux et de leurs puissances d'agir respectives permet de réfléchir aux possibilités d'action en fonction de l'hégémonie fictionnelle, cette société du texte.

---

11 Mentionnons que la narration et la focalisation peuvent modifier à tout moment l'organisation narrative en cédant la parole ou la vue à quelqu'un d'autre, grâce au discours ou à la focalisation directs par exemple (Bal, 1983 [1977], p. 34, 36) – ce que Leila ne fait d'ailleurs presque jamais dans le roman de Kasischke.

Bien qu'elle ne soit pas au cœur de la problématique du présent mémoire, une parenthèse s'impose pour aborder la temporalité du roman à l'étude, puisqu'elle permet de distinguer les sujets de focalisation et d'énonciation narrative. On l'a vu en introduction, dans *Suspicious River*, le présent en tant que point d'ancrage de l'énonciation varie selon les parties de l'œuvre. Ce phénomène renforce l'impression d'une simultanéité entre la parole de la narratrice et la perspective de la protagoniste-focalisatrice principale : puisqu'elles partagent globalement le même objet – l'histoire d'une disparition de soi –, leurs activités et niveaux narratifs respectifs semblent alors se confondre. Dorrit Cohn aborde cette complexité des rapports entre le sujet de l'énonciation narrative et l'objet de son discours par le biais de la « distance » entre leurs temporalités :

La nature et l'étendue de la distance entre le sujet et l'objet, entre le « moi narrateur » et le « moi de l'action », déterminent ici aussi tout un éventail de styles et de techniques [...]. Il y a d'une part le narrateur éclairé, averti, qui dénoue les confusions de ses propres mouvements de conscience de jadis [...]. Mais il y a aussi des narrateurs qui s'identifient étroitement avec leur propre passé, ne faisant preuve d'aucune espèce de supériorité dans l'interprétation, manifestant ainsi un accord presque total entre les deux subjectivités [...]. (1981 [1978], p. 168)

Dans le roman de Kasischke, nous avons affaire au second type de narration, car, malgré la distance temporelle entre Leila-sujet et Leila-objet (narratrice et protagoniste), l'identification et la proximité entre elles sont confondantes. L'apparent brouillage des niveaux est causé par l'utilisation d'un même *je* et par cette proximité de la subjectivité de l'action avec celle de l'énonciation – qui seraient diverses occurrences temporelles d'une même identité. Il se produit un jeu de miroirs vertigineux, sur lequel, comme on le verra dans les prochains chapitres, l'économie métaphorique permet de faire la lumière.

Les grandes lignes des possibilités agentives en contexte narratif étant posées, approfondissons les rapports entre puissance d'agir et narration en mettant l'accent sur sa nature d'« activité d'énonciation » (Bal, 1983 [1977], p. 4). Si toute agentivité est indissociable d'un sujet incarné et contextuel, la narratrice correspond donc à son équivalent fictionnel : sujet de l'énonciation, elle représente l'incarnation (textuelle) d'un *je*, de sa voix (Genette, 1972, p. 76). Puisqu'il s'agit d'un acte proprement langagier, on peut relever les traces textuelles de cette subjectivité, l'un des mandats des théories de l'énonciation<sup>12</sup>. Rappelons le postulat du linguiste Émile Benveniste, pour qui « le fondement de la subjectivité est dans l'exercice de la langue » (2006 [1966], p. 261). Dans cette optique, une telle subjectivité langagière devient « la capacité du locuteur à se poser comme "sujet" » (Benveniste, 2006 [1966], p. 259) et à dire *je*, autant en situation d'énonciation réelle que narrative.

Puisqu'il est ici question de la fictionnalisation d'une prise de parole, la question de l'« énonciation littéraire » se pose. D'un point de vue analytique, on ne peut que « décrire les traces de l'acte dans le produit, c'est-à-dire [étudier], dans la trame énonciative, les lieux d'inscription du sujet énonciateur et des différentes composantes du cadre énonciatif » (LeBlanc, 2000, p. 21). Le procès d'énonciation littéraire ne peut donc qu'être un « simulacre », dont la pertinence n'est toutefois pas moindre (LeBlanc, 2000, p. 21). Dans cet ordre d'idées, nombreux sont les lieux d'inscription du sujet dans son énoncé. Les principaux, résume Julie LeBlanc, d'après Kerbrat-Orecchioni, sont les marqueurs de modalité et de déictique, soit des « éléments (formes verbales, indicateurs spatio-temporels, marques pronominales, modes verbaux, expressions

---

<sup>12</sup> Ces théories sont entendues au sens « restreint » d'une « étude des procédés formels par lesquels le sujet s'inscrit dans l'énoncé » (LeBlanc, 2000, p. 18). Ces traces textuelles nous seront utiles dans les prochains chapitres d'analyse pour relever les figures d'agentivité et d'aliénation constituées par Leila-narratrice. Nous nous attarderons peu au contexte énonciatif pragmatique « élargi », concret, relevant de « l'organisation et [de] l'engendrement du procès d'énonciation » (LeBlanc, 2000, p. 17). Pour en savoir plus à ce sujet, voir Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Collin, 2002 [1980].

modalisatrices, affectives et évaluatives) qui agissent tous comme des centres repérables d'émergence du sujet » (1991, p. 150). À cela s'ajoute le langage figuré comme autre point d'ancrage capital de la subjectivité dans le langage (LeBlanc, 1989) – nous y reviendrons. En contexte d'énonciation littéraire, s'il y a subjectivité langagière, il y a aussi possibilité d'une agentivité langagière. C'est pourquoi nous proposons de considérer ces marques subjectives comme résultant d'une volonté agentive, surtout si elles se manifestent, comme dans *Suspicious River*, pour exposer une histoire de violences faites aux femmes par les hommes, c'est-à-dire dans une œuvre représentant divers rapports de pouvoir genrés.

Puisque l'agentivité est une force contextuelle, il faut insister sur l'importance du cadre d'expression – social ou textuel –, comme le rappelle Barbara Havercroft : « le langage occupe une place capitale dans le fonctionnement de l'agentivité, étant donné sa place déterminante dans la transmission de l'idéologie et son rôle capital dans la construction de toute subjectivité » (1999, p. 95). Il devient possible de tordre ces liens entre langage, idéologie et subjectivité pour travailler sur le cadre énonciatif même et sur les conventions prescriptives propres à la diégèse. Puisque le langage appartient autant à la société diégétique qu'à l'hégémonie hors fiction, une agentivité proprement langagière s'inscrit dans le cadre social et langagier qui la reçoit et travaille au niveau des rouages de l'énonciation et du texte.

Pour réfléchir à cette forme particulière d'agentivité, nous allions la subjectivité langagière à l'agentivité narrative et soulignons l'importance pour l'instance énonciatrice de s'actualiser dans le langage. Étant donné que cette agentivité langagière fonctionne au niveau du « simulacre » qu'est le procès d'énonciation dans l'énoncé, pour reprendre les termes de LeBlanc, la narration peut devenir une mise en abyme des possibilités agentives relative à toute expression. La prise de parole de l'instance narrative représente un exemple de ce qu'elle peut *faire* et des manières d'y arriver,

notamment grâce à sa créativité vis-à-vis de certaines contraintes. La narratrice élabore, par exemple, le texte à partir de certaines perspectives (la sienne ou celles d'autrui). Elle engendre, certes, l'univers diégétique à travers le langage, mais elle se façonne aussi une posture individuelle par rapport à sa réalité, soit la fiction qui nous est livrée – processus qui peut passer par le langage figuré.

### 2.3 Foisonnement du langage, trauma et pouvoirs du figuré

Sans s'aventurer dans un panorama de la rhétorique ou de la linguistique, il est possible d'aborder les figures comme « autant d'indices d'une posture d'encodage particulière » (LeBlanc, 1989, p. 228). Nous réfléchissons plutôt en termes de sens figuré au lieu de parler de métaphore : « figure » revêt un sens plus générique, moins chargé historiquement, tandis que métaphore évoque davantage une occurrence particulière de la classification des tropes (Tamba-Mecz, 1981, p. 29)<sup>13</sup>.

Le langage figuré relève moins d'une simple « *théorie ornementale* des figures » (Tamba-Mecz, 1981, p. 29 ; l'auteur souligne) que de l'énonciation en tant que facteur productif de sens. À ce sujet, Julie LeBlanc rappelle que

les expressions figurées sont beaucoup plus que de simples ornements ou écarts discursifs disposés à enrichir la langue en conférant aux mots de nouvelles significations, [...] elles peuvent rendre compte de nombreux phénomènes propres à l'énonciation : de la disposition affective du sujet, de l'adhésion du locuteur à son discours, du degré d'intervention de l'émetteur dans son énoncé. (1989, p. 236)

---

<sup>13</sup> Voir le chapitre « La rhétorique restreinte » de Genette dans *Figures III* sur la modification historique des frontières taxinomiques encadrant la rhétorique et la manière dont, pour le théoricien, la métaphore y a subi une valorisation graduelle jusqu'à éclipser les autres tropes (1972, p. 36).

On comprend, avec ces exemples de phénomènes énonciatifs, la manière dont la figure fonctionne, en tant que lieu d'inscription de la subjectivité langagière. En véhiculant ou en traduisant des émotions, ou simplement en ajoutant une strate de signification spécifiquement langagière au contenu du récit, elle résulte et témoigne d'un effort énonciatif agentif.

Une des caractéristiques du sens figuré correspond à l'inventivité (Tamba-Mecz, 1981, p. 141-142), qui complète l'approche plus littéraire de Sandrina Joseph<sup>14</sup> (2000). Ce trait se manifeste au contact du contexte d'énonciation et du sujet énonciateur, puis travaille à partir du matériau langagier à sa disposition. L'invention, au sens élargi, représente autant le passage concret à l'acte et son résultat que la capacité virtuelle d'imagination qui les précède. Il s'agit d'un facteur important d'agentivité langagière, car il implique directement le sujet dans une pratique dépassant la simple énonciation dénotative. Néanmoins, il ne faut pas seulement penser la métaphore et le sens figuré en termes de « création » de sens, dans la mesure où la nouveauté n'est pas en soi le facteur remarquable. En abordant l'invention davantage comme un déplacement ou un agencement singulier de termes (Joseph, 2000, p. 15), nous soulignons autant le processus que son résultat.

Dans un souci de cohérence avec notre conception de la puissance d'agir comme étant créative et ne se cantonnant pas aux actes de contestation directe, nous postulons que l'invention recoupe de façon positive et plus nuancée ce que Joseph considère comme simple transgression, comme un « mode de subversion » métaphorique généralisé (2000, p. 111). Travailler à partir des normes langagières et de leur système symbolique permet à l'instance énonciatrice d'investir son discours pour dire

---

<sup>14</sup> Bien que la chercheuse travaille surtout la métaphore, ses travaux ne sont cependant pas en opposition avec l'approche du présent mémoire, puisqu'ils la désignent comme une occurrence particulière des expressions figurées (Joseph, 2000, p. 15) : c'est pourquoi nous étendons les conclusions de Joseph au figuré plus général qui nous intéresse ici.



autrement, et peut-être plus justement, sa réalité à l'aide d'un code hégémonique. C'est là le potentiel de la métaphore et de la figure que de « transgresser les normes sociales par le biais des normes textuelles » (Joseph, 2000, p. 29). Il en découle une « énonciation figurative », formule d'Irène Tamba-Mecz qui rend plus explicite l'apport du sujet à la création de figures, en y étant sous-entendu comme source de la situation énonciative.

Sandrina Joseph postule que la métaphore participe à l'affirmation du sujet énonciateur – tout comme, par extension, le sens figuré. En tant que mise en italique du déjà-dit, d'appropriation du commun et de jeu sur les sens établis (2000, p. 30), ces figures permettent « l'inscription d'une voix et d'une intonation particulières qui portent en elles une histoire longtemps condamnée au silence » (2000, p. 30). Cette histoire, pour la chercheuse, est celle des femmes en contexte d'hégémonie patriarcale victorienne. Grâce à sa théorie de la métaphore, Joseph permet néanmoins de réfléchir à toute situation d'énonciation figurative et à l'autorité associée ou refusée à l'instance énonciatrice. Le sens figuré rend alors possible un emboîtement inventif de significations à partir de points de vue maintenus dans l'ombre :

La métaphore est ainsi une voie précieuse où s'élabore l'ambiguïté, où a lieu l'union de deux objets opposés, étrangers, et pourtant semblables. Elle accueille en elle les contraires et en tire du sens [...]. Le sens apparent n'est pas celui donné à lire. Le discours apparent est pourtant étroitement lié à celui qu'il recouvre, rendant la survie de celui-ci possible en le soustrayant aux regards censeurs. (Joseph, 2000, p. 111)

Les expressions métaphoriques et figurées désignent une forme de négociation avec les instances prescriptives du langage et du social. Les figures n'agissent pas uniquement comme des ancrages subjectifs langagiers ; elles deviennent aussi le dispositif d'une réflexion sur l'espace social. L'expression figurée peut montrer une réalité inédite et l'incarner dans un langage qui l'a longtemps tenue à l'écart.

Si « les figures traduisent de la part du sujet parlant une certaine perspective à l'égard des faits énoncés » (LeBlanc, 1989, p. 236), elles renvoient donc à celle ou celui qui les énonce et à sa posture. Dans ces conditions, Joseph soulève les enjeux des contraintes et de l'autorité (narrative) : qui *peut* parler, et de quelle manière? Bien qu'il s'agisse toujours de travailler à partir d'un matériau prescriptif, la métaphore, « par le biais de l'imaginaire, laisse entendre une parole neuve. L'espace poétique, profond, s'ouvre à l'être en devenir, à sa sensibilité nouvelle. [Elle] révèle un monde insoupçonné, la parole se fait entendre et l'être advient. » (Joseph, 2000, p. 28) Le sens figuré affermit l'identité énonciatrice, tout en solidifiant la légitimité de sa prise de parole grâce à l'emprunt de certaines formes canoniques, comme l'expression poétique. Cette « voix-e » (Bal, 2001) propre au sujet énonciateur ouvre un passage à d'autres paroles marginalisées.

Une telle fonction poétique du sens figuré fait le pont entre cette (re)valorisation de la parole du sujet grâce à l'énonciation figurative et les pouvoirs de la figure. Cette fonction a pour effet d'impliquer une intersubjectivité langagière et une capacité de contournement et de détournement des cadres prescriptifs, qui s'incarne dans le cas présent en une prise de parole relative au trauma. Celui-ci, la théoricienne Cathy Caruth le définit comme suit : « [T]he Greek *trauma*, or "wound", [is] originally referring to an injury inflicted to the body. In its later usage, [...] the term *trauma* is understood as a wound inflicted not upon the body but upon the mind » (1996, p. 3). Avant de réfléchir aux blessures traumatiques, approfondissons les effets de la fonction poétique qui permettront de les éclairer.

En ce qui concerne la capacité de la figure à déformer les cadres normatifs, les précédents paragraphes ont exposé les manières dont l'expression figurée permet de légitimer les voix marginalisées tout en s'inscrivant dans le déjà-dit hégémonique à partir de ses propres codes. Pour ce qui est de l'autre effet qu'est l'intersubjectivité

langagière, comme on l'a vu, le sens figuré en tant qu'« espace de la subjectivité et de la sensibilité » (Joseph, 2000, p. 29) porte le sceau de l'instance énonciative qui l'engendre. Or, toute subjectivité langagière fonctionne selon une « condition de dialogue » répondant à une logique de complémentarité entre un *je* et un *tu* (Benveniste, 2006 [1966], p. 260). Celle-ci n'implique cependant pas une symétrie ou une égalité entre interlocuteurs·trices, la première personne ayant l'avantage sur la seconde (Benveniste, 2006 [1966], p. 260). On peut inclure dans cette réciprocité de la subjectivité langagière les allocutaire ou destinataire du sens figuré – explicités par moment dans *Suspicious River* au moyen d'apostrophes au « you » de Leila-narratrice.

Est ainsi soulevé par cette intersubjectivité l'enjeu du partage de l'expérience de l'instance énonciative, « qui permet l'avènement du "voir comme", c'est-à-dire de la fusion du sens et du sensible » (Joseph, 2000, p. 26). Plus précisément, « en symbolisant une situation par le moyen d'une autre, la métaphore "infuse" au cœur de la situation symbolisée les sentiments attachés à la situation qui symbolise » (LeBlanc, 1989, p. 238). À l'aide de cette fonction, « les expressions figurées effectuent un glissement du cognitif vers l'affectif » (LeBlanc, 1989, p. 238). Un tel sens affectif ajouté permettrait une plus grande fidélité, sans compromis, à la complexité des émotions et expériences humaines – ce qui est d'autant plus important dans le contexte du récit d'un trauma. Ce faisant, investir le spectre hégémonique du regard – et de la parole – grâce à ce « voir comme » ouvre les frontières du racontable et des représentations collectivement partagées.

Contextualisons davantage cette fonction poétique en lien avec le trauma, en précisant comment elle participerait à une revalorisation, grâce au langage et à l'invention, de l'intégrité du sujet et de sa puissance d'agir. D'entrée de jeu, Caruth théorise le trauma comme la blessure psychique résultant, chez un individu, de la résurgence incontrôlable et répétitive d'événements traumatiques, dont cette blessure

est l'écho : « In its general definition, trauma is described as the response to an unexpected or overwhelming violent event or events that are not fully grasped as they occur, but return later in repeated flashbacks, nightmares, and other repetitive phenomena. » (1996, p. 91) Si le sens de cette irruption inattendue de la violence dans le réel apparaît comme inintelligible, cette même violence est pourtant bel et bien ressentie et incapacitante. Le propre du trauma réside alors dans la méconnaissance et l'incompréhension sur le coup d'un danger en raison de son caractère inattendu, puis de son resurgissement répétitif chez le sujet. Plus précisément, « trauma is not locatable in the simple violent or original event in an individual's past, but rather in the way that its very unassimilated nature — the way it was precisely *not known* in the first instance — returns to haunt the survivor later on » (Caruth, 1996, p. 4). Le trauma inflige donc une double violence, soit celle initiale et celle propre à la survie incompréhensible à cette même violence (Caruth, 1996, p. 134).

En contexte traumatique, la fonction poétique des figures – qui, grâce à l'imaginaire et au langage, ouvre les champs hégémoniques du dicible et du recevable pour y inscrire une voix préalablement étouffée – a un autre effet : affranchir le sujet des structures traumatiques aliénantes. Le trauma plonge la personne qui le subit dans une aliénation extraordinaire des suites d'une violence première, puis l'y maintient : le sujet est à la merci de son surgissement, qui le pousse sans cesse à revivre l'événement violent. Comme l'énonce Havercroft, « [s]i le trauma se situe au-delà des mots, il faut néanmoins trouver les moyens pour le dire, pour en construire un récit », puisque c'est « la recherche et la découverte d'un langage pour narrer le trauma [...] qui permet à la victime de devenir sujet de son propre discours traumatique » (2005, p. 122-123). Dire son trauma contrevient à la déshumanisation et à l'anti-narrativité spécifiques à la mémoire traumatique, marquée par son atemporalité et sa répétition (Lafontaine, 2018, p. 131), et permet au sujet de se positionner de façon agentive par rapport à celui-ci. De plus, à cause de son exceptionnalité et de son incompréhensibilité initiales, le

trauma est coupé de la temporalité du sujet et de la continuité de son expérience du monde, dont il constitue une extériorité radicale, menaçante : « In trauma, that is, the outside has gone inside without mediation » (Caruth, 1996, p. 59). En ce sens, le trauma agit comme un perturbateur psychique et identitaire aliénant, et c'est seulement grâce à la médiation d'une prise de parole après coup, entre l'intérieur et l'extérieur, que l'individu peut infuser du sens dans cet événement.

Cette mise en langage du trauma – d'autant plus si elle est figurée, portant la marque agentive d'une subjectivité énonciatrice – engendre une reprise de pouvoir de la part du sujet *à travers* l'énonciation, que ce soit dans les témoignages réels ou dans leurs équivalents fictionnels. En puisant à la source même de son aliénation les mots pour la dire, le sujet met en œuvre sa puissance d'agir pour effectuer une « *dépétrification* du souvenir » (Lafontaine, 2018, p. 131 ; l'auteur souligne) des violences traumatiques. Ce phénomène permet de réinjecter de la temporalité, de l'ordre dans le trauma et, ce faisant, de déjouer sa répétition et sa réification dans la mémoire du sujet. La force évocatrice du trauma est ainsi harnachée et exploitée à rebours pour faire émerger une parole agentive, ingénieuse. Selon Marie-Pier Lafontaine, de telles prises de parole fonctionnent comme autant de tentatives protéiformes d'appriivoiser le trauma en cherchant à en réduire l'altérité et la violence. En arrimant le trauma à sa temporalité grâce au récit, le sujet arrive à davantage faire sens de l'événement traumatique et à l'intégrer au récit de son identité.

Autrement dit, « l'acte narratif [agit] comme un acte identitaire – un *arrangement*, une négociation – qui comprend en lui-même le jeu entre le soi et l'autre » (Farges, Chamayou-Kuhn et Yavuz, 2001, p. 15 ; les auteurs soulignent), qu'il soit réel ou fictionnel. Dans l'optique du partage de l'expérience de l'instance énonciative, « [l]'œuvre de fiction permet ainsi la *restitution* de l'expérience vive » (Farges, Chamayou-Kuhn et Yavuz, 2001, p. 15) et le réarrangement signifiant du trauma, en

même temps qu'elle le donne à voir à partir du point de vue habituellement effacé de la personne violentée. Ce type de parole travaille donc à colmater la brèche faite par la blessure traumatique dans une intégrité psychique et dans un récit de soi du sujet. Cette « identité narrative », qui « souligne ce caractère remarquable de la connaissance de soi d'être une interprétation de soi » (Ricœur, 1988, p. 304), vaut autant pour un sujet réel ou fictionnel qui se constitue en protagoniste de l'histoire de sa propre vie. Par conséquent, cette réinterprétation identitaire des suites du trauma s'effectue en complémentarité avec le « devenir sujet de son propre discours traumatique » (Havercroft, 2005, p. 122-123.). Dans l'optique d'assurer une permanence et une cohérence chez le sujet, cette identité narrative souligne le pouvoir de l'articulation langagière du soi et du monde qui l'entoure.

Comme le soutient Marie-Pier Lafontaine, bien plus que le seul trauma, ces paroles exposent également la force et la survivance des femmes « à l'acte ou aux actes pourtant censés [les] détruire » (2018, p. 132-133). En filigrane d'une telle situation énonciative, le récit « annonce à rebours la dose de résistance que dissimulait en lui le sujet féminin pour ne pas succomber à sa propre disparition » (Lafontaine, 2018, p. 132-133). Puisque le retour sur le trauma est postérieur à celui-ci, la temporalité du dispositif narratif (fictionnel ou identitaire), en reprenant le langage même de la violence, souligne une continuité de la résistance, une victoire de la vie sur cette violence. Ce genre de récit – qu'il soit inspiré directement du réel ou, comme *Suspicious River*, qu'il prenne une forme entièrement fictive – devient alors une célébration implicite de cette survivance des femmes, un aspect important de l'écriture du trauma<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Comme l'avance Lafontaine, l'écriture du trauma arrive, « en brisant les frontières, les murs des catégories temporelles, à constituer le souvenir en passé, non sans d'abord l'avoir réactivé en tant

Néanmoins, si toute prise de parole s'adresse à un·e destinataire, réel·le ou fictionnel·le, il ne faut pas oublier que toute utilisation du langage porte les marques d'une hégémonie culturelle régissant les rapports entre subjectivité, idéologie et pouvoir. En ce sens, on peut croire que de raconter le trauma d'un sujet féminin ne fait que réitérer l'événement à l'origine de sa blessure traumatique, laissant croire qu'on aurait affaire à une manifestation incontrôlable du trauma ou, encore, à une violence symptomatique de la société patriarcale. Or, grâce au contexte particulier d'énonciation et à l'agentivité langagière du sujet énonciatif, il est possible de s'approprier la force d'évocation traumatique et de la transformer en une énonciation figurative qui souhaite précisément déjouer la violence à son origine – comme c'est le cas dans *Suspicious River*. Dans l'optique d'une intersubjectivité langagière telle que posée par Benveniste, en cherchant à partager diverses expériences de résistance et de survivance, ces prises de parole s'inscrivent contre l'hégémonie patriarcale qui surdétermine les violences envers les femmes – en société et dans les textes. En étant portées par des sujets hors normes qui, comme dans le roman de Kasischke, visent une *compréhension* de la part d'autrui, les paroles survivantes ainsi échangées – ou, du moins, reçues – ne reproduisent pas la blessure traumatique. Elles rendent plutôt possible l'élaboration d'un être-ensemble alternatif en faisant appel à la réceptivité et à l'empathie de l'autre

---

qu'actualité, soit en tant que donnée vivace, opérante, à l'intérieur des réseaux de sens du texte » (2008, p. 135). Dans la mesure où, comme nous l'avons vu, le roman de Kasischke met en scène un télescope temporel atypique, une inventivité de la survivance et une agentivité langagière, *Suspicious River* participe à cette écriture du trauma. À notre avis, ce texte constitue le pendant imaginaire et agentif du trauma « insidieux », selon la typologie de la psychologue Maria P. P. Root reprise par Lafontaine. La particularité de ce trauma est d'évoquer la constante possibilité d'être la témoin (trauma indirect) ou la cible (trauma direct) de violences – misogynes en l'occurrence – et d'inculquer aux femmes une « *impression* d'impuissance » (p. 129, l'auteurice souligne). Il rappelle d'ailleurs notre réflexion sur l'apprentissage de la féminité conventionnelle en devenant un facteur identitaire. Plus précisément, « [l']accumulation depuis l'enfance de contraintes et de violences à caractère sexiste relayées par les médias et par la culture, mais surtout banalisées ou même encouragées par ces mêmes mediums, déclencherait des symptômes de trauma insidieux » (p. 129). À l'insidieux du trauma, des œuvres de fiction comme celle de Kasischke répondent au moyen d'une survivance diffuse et irréductible. Voir Maria P. P. Root, « Reconstructing the Impact of Trauma on Personality », dans Mary Ballou et Laura S. Brown (dir.), *Personality and Psychopathology Feminist Reappraisals*, New York, Guilford Press, 1992, p. 229-265.

(son destinataire ou son allocataire) dans le contexte d'une prise de parole sur le trauma.

Le reste du mémoire sera consacré à relever, à même l'économie figurée de *Suspicious River*, la tension vertigineuse entre conformité hégémonique et créativité de l'action individuelle et langagière. On verra qu'elle se manifeste en diverses négociations textuelles à l'aune de l'aliénation et de l'agentivité.



## CHAPITRE III

### L'ENVERGURE D'UNE DISPARITION : ANALYSES FIGURATIVES DE L'ALIÉNATION

Le roman de Laura Kasischke est d'une densité impressionnante, notamment grâce au foisonnement du langage figuré et à la complexité de la temporalité narrative. Pour les deux prochains chapitres, nous analyserons des extraits paradigmatiques reflétant la /distance/ et le /contact/, les deux grandes isotopies traversant l'œuvre. Rappelons que notre choix s'est arrêté sur ces deux isotopies parmi toutes celles de l'œuvre puisqu'elles incarnent l'ambivalence même des gestes affectueux ou violents au cœur des rapports intersubjectifs – en plus de permettre de prendre la mesure de l'« énonciation figurative » (Tamba-Mecz, 1981) de Leila-narratrice.

Dans le présent chapitre, il sera question des diverses figures de l'aliénation retrouvées dans la première partie du roman, soit d'abord celles relevant de l'isotopie /distance/. Pour ce faire, nous relèverons dans l'incipit les figures renfermant les sèmes /écart/ et /spécularité/. Par la suite, pour exposer les figures constituant l'isotopie /contact/, nous analyserons les figures contenant les sèmes /chute/ et /flottement/, repérées dans une scène charnière de la disparition de Leila. Ces deux extraits mettent respectivement en scène les moments où Leila commence son travail du sexe au Swan Motel et celui où, plus tard, elle est agressée par Gary W. Jensen, son client devenu amant, puis proxénète (en route pour le Big City Bar, strip-club de la ville voisine). Dans chacune de ces deux parties, nous mettrons en lumière le sens figuré de ces extraits pour, dans une troisième partie, tirer des conclusions relatives à l'incidence de l'expression de traumas et de la prise de parole sur l'aliénation.

### 3.1 Incarner la /distance/ : figures de la spécularité et de l'écart

Puisque ce mémoire cherche justement à jouer sur les mots, précisons notre distinction entre écart et distance, le premier terme étant pensé comme une occurrence particulière du second : le sème /distance/ désigne l'espace ou la longueur entre deux choses, deux lieux, ou, encore, un intervalle entre deux moments. Ce mot désigne aussi, de manière figurée, une différence, mais aussi un ailleurs – comme dans « être distant-e ». En plus de partager ces significations, /écart/ ajoute l'idée du *résultat* de l'écartement ; il sous-entend donc un processus, plutôt qu'un seul fait accompli. De plus, comparé à /distance/, /écart/ peut contenir une connotation morale – comme dans « écart de conduite » –, suggérer un décalage ou encore adopter plus facilement une expression symbolique. Ce dernier aspect est particulièrement intéressant dans le contexte de négociations figurées entre aliénation et agentivité, ainsi qu'entre certains rapports intersubjectifs genrés. Enfin, en distinguant ces deux termes plutôt qu'en n'en employant qu'un seul, nous évitons de mélanger les niveaux d'analyse isotopique et sémique, distincts l'un de l'autre (bien que les sèmes soient subordonnés à l'isotopie).

L'aliénation, se manifestant grâce à l'isotopie /distance/, s'observe dès l'incipit de *Suspicious River* à travers les sèmes /écart/ et /spécularité/. Dans un premier temps, on retrouve la spécularité dans la figure du miroir et de son reflet, c'est d'ailleurs pourquoi nous examinerons, à rebours, Leila reflétée, puis la surface réfléchissante en question. On verra d'abord les caractères spéculaires de la similitude entre son corps et celui de son client, du dédoublement et de la dématérialisation de son corps en image et en pointes lumineuses et, enfin, de la distorsion du rapport à son corps. Ensuite, nous observerons en quels objets le miroir se transforme grâce à l'expression figurée : cercueil, table d'opération, placard – autant de figures d'une immobilité de mauvais augure. Dans un second temps, nous aborderons l'écart qui, bien qu'il sous-tende également le réseau sémantique du miroir – frontière argentée séparant le réel et son

envers, ce qui se donne comme vrai et son imitation –, signifie l'impossible proximité (donc l'étrangéisation), d'un côté, entre soi et le monde et, de l'autre, entre soi et soi. Nous relèverons en premier lieu une forme d'écart retrouvée dans plusieurs figures qui matérialisent une séparation ou un obstacle entre Leila et ce qui l'entoure : la chaleur et la sécheresse du chauffage et des lumières, puis la poussière. Par la suite, il sera question des figures désignant une distance entre soi et soi – le flottement du corps et, de nouveau, la poussière.

En tant que scène d'ouverture sur l'univers diégétique, l'incipit établit le dispositif de la société du texte. Il illustre les rapports qu'entretient Leila avec son corps et la façon dont elle le met en jeu dans sa relation avec autrui. Les premières phrases du roman campent les codes à partir desquels lire la corporalité et le contexte de travail du sexe de Leila :

Extrait 1<sup>16</sup>

1	The first time I had sex with a man for money, it was September — still like summer, but the heat in the motel room was on and it seemed to coat my throat with dust. The man was dull, small-eyed, no taller than myself, but he seemed afraid. He wouldn't look at me. When I asked him what he wanted me to do, he said, « That's your job ».
2	There was a powdery film between us, the glare of the one lamp on the nightstand making a haze of the artificial heat. I could see my own image through that haze, above the dresser, reflected in a mirror the length and width of a coffin — a silver one, lined with mercury and sterling, a stainless steel table in an operating room, or a morgue, propped up against a wall :

<sup>16</sup> Signalons que seuls les extraits principaux de nos deux chapitres d'analyse (quatre au total) prendront la forme d'un tableau divisé en blocs pour en faciliter l'étude. De plus, au cours de l'analyse, des phrases entières seront reprises pour bien saisir l'impact des figures dans leur ensemble et pour que ces passages soient plus frais à la mémoire. Pour alléger le tout, nous n'en réitérerons pas le folio dans le corps du texte (sauf pour les citations longues).

3	That was my own body floating in that mirror, I thought, reflected in sharp triangles of light. My <i>body</i> in a closet of pure flat space, like a piece of bent sheet metal abandoned on a beach. (SR, p. 3 ; l'autrice souligne)
---	---

Déjà, ces quelques phrases instaurent l'isotopie /distance/ qui traverse le texte, matérialisée ici dans la spécularité – le miroir, le dédoublement, le reflet – et les expressions de l'écart – l'impossible proximité, la multiplication des surfaces et des obstacles incarnant cette distance.

### 3.1.1 Les figures de la /spécularité/

Dans le premier bloc de l'extrait, le reflet de Leila dissémine une spécularité qui se retrouve d'abord sur le plan intersubjectif avec l'homme de l'incipit « no taller than [her]self ». Cette configuration en miroir dans la chambre du motel où Leila travaille comme réceptionniste évoque en principe un face-à-face, mais instaure plutôt une étrange réciprocité entre elle et son client là où l'on attendrait plutôt une confrontation. L'immobilité de la scène, propre à la description narrative figeant le temps de l'action diégétique, est renforcée par leur échange laconique, achevant de creuser l'écart qui les sépare. Une telle organisation spatiale préfigure de plus l'étrange similitude des corps entre Gary et elle, à laquelle Leila reviendra plus d'une fois<sup>17</sup>. Elle se reconnaît en lui et pense le corps de Gary pour une bouée familière à laquelle s'accrocher.

---

<sup>17</sup> « There was something about his voice that was as familiar as my own when I heard it. Something about the smell of his beard, the soft stitches of black hair across his chest. His body was no larger than mine. He was thin as a child, and when I clung to him when we made love, I could feel his ribs where they wrapped around his back. His sweat didn't smell like a stranger's. » (SR, p. 123) ; « His thin ribs. His hands on my back, no larger than my own. His arms around me, no wider or longer. Even his hips fit against me. He's my height, my length and my body feels safe with his, as if I am desiring myself, as if there's only one of us to please. » (SR, p. 146-147)

Cette symétrie entre le client anonyme et Leila est renforcée quelques paragraphes plus loin par la narratrice : « Two total strangers in a motel room, in a mirror » (*SR*, p. 4). Cette formulation impersonnelle est porteuse d'un double sens. D'une part, elle instaure une distanciation entre la scène et son énonciation en semblant adopter une perspective complètement extérieure – alors qu'elle est énoncée par Leila-narratrice organisant, puis énonçant les éléments de son récit. Ces deux étrangers semblent alors isolés du monde et éloignés l'un de l'autre, figés dans le temps. D'autre part, cette phrase problématise également l'étrangéisation à soi-même de Leila : celle-ci se voit attribuer, autant que l'homme, le statut d'étrangère – d'où la correspondance qui s'instaure entre elle et lui. Cette figure portée par l'énonciation successive des noms « strangers », « room » et « mirror » laisse également croire que les aspects énumérés passent du plus petit au plus grand dans une spatialisation fonctionnant selon une logique d'emboîtement. Celle-ci est cependant déjouée par l'apparition du troisième terme, le miroir, qui déforme le rapport à l'espace et déstabilise l'ancrage des corps – enfermés dans cet espace de reproduction du réel. En ce sens, la spécularité problématise l'intersubjectivité et le rapport à soi.

Dans le bloc 3, un autre effet de cette mise en miroir serait une forme additionnelle de défiguration, qui accable Leila : « like a piece of bent sheet metal abandoned on a beach », son corps est réduit à un fragment d'objet métallique tordu, dont la forme première a été altérée de manière violente. Avec la figure de cet objet brisé, « flottant » lui aussi de façon sous-entendue sur la surface spéculaire, est suggéré un mouvement relevant de la dérive, entendue ici comme le fait de s'*écarter* de sa trajectoire, de perdre le contrôle de ses mouvements jusqu'à être rejeté·e sur cette plage – le sable figuré du miroir. L'incipit laisse ainsi penser que son rapport au monde et aux autres s'effectue sous le signe d'un laisser-aller, mais aussi de l'immatérialité du miroir : comme si, après avoir été tordue et presque détruite, elle se laissait guider par son corps, lui-même porté par des forces qu'elle ne contrôle pas. Une piste d'analyse voudrait que Leila

cherche ainsi à s'ancrer en ces corps d'hommes, de clients, comme en autant d'îles, afin de freiner sa dérive et de garder contact avec le réel.

Pour qui connaît la suite du roman, la fin du bloc 3 évoque le premier viol subi par Leila lorsqu'elle avait onze ans (*SR*, p. 190-192, 197-198, 204-205)<sup>18</sup>. L'agression s'est déroulée sur les berges de la Suspicious River et a été commise par un homme et un adolescent travaillant à la station-service de la petite ville. Il s'agit de la première occurrence de violence sexuelle qui la cible directement, et on comprend le poids de cet événement traumatique parce que l'instance narrative s'y prend par trois fois pour arriver à le raconter. Cette figure d'un morceau de métal tordu et abandonné sur le rivage contient alors cet événement en germe, car on y reconnaît le lieu – l'eau, la rivière – et la conséquence du crime – la dérive et la dislocation identitaire. Il s'agit même d'un déterminant des autres relations interpersonnelles de Leila, qui ne s'attend pas à être traitée autrement que comme un rebut ou un objet sans valeur. Cet énoncé figuré de l'incipit télescope alors les autres agressions antérieures subies par la jeune femme en étant à la fois leur point d'origine dans le texte et le premier point de fracture de l'intégrité physique de Leila dans la chronologie de ses traumas.

Toutefois, la jeune femme ne se retrouve pas entière dans le miroir. Elle y perçoit, plutôt, comme elle le dit dans le bloc 2, son « image » devenue cette représentation inversée du soi qui révèle une altérité interne : « I could see my own image through the haze, above the dresser, reflected in a mirror the length and size of a coffin ». Plus qu'un simple dédoublement, elle s'y voit donc comme une imitation, une représentation de la réalité sans être réellement l'objet qui s'y trouve reproduit, ce qui évoque encore une désynchronisation dans sa perception du monde et sa manière de naviguer dans celui-ci. Cette impression est confirmée par le flottement de son corps reflété, qui se désintègre dans le bloc 3 en « sharp triangles of light », c'est-à-dire en

---

<sup>18</sup> Voir l'annexe.

simples pointes et lignes, en découpage géométrique de lumière où le soi ne se reconnaît plus. Cette figure va jusqu'à déshumaniser Leila, se dissociant d'elle-même au point de se voir sous les traits d'une abstraction inorganique. Le caractère de reflet du corps, presque celui d'illusion ou d'imitation, est ainsi surdéterminé dans l'incipit, où la jeune femme apparaît, sinon comme un amalgame sans profondeur ni frontières, du moins comme l'ombre d'un sujet.

Leila est habitée par un important clivage, que le miroir expose encore d'une autre manière. Cet objet médiatise et semble initier le regard qu'elle jette sur elle-même, ce qui inverse la logique voulant qu'il ne puisse y avoir de reflet sans objet ou corps à refléter par la lumière : on retrouve donc un brouillage de la logique spéculaire alliant regardante et regardée à cause de l'incertitude quant au point d'origine du reflet. Dans le bloc 2, Leila observe l'image de son corps dans le miroir – « I could see my own image » –, ce qui sous-entend qu'elle se trouve à l'extérieur de ce corps et devant son reflet. Dans le bloc 3, elle constate cependant l'enfermement de son corps dans le miroir – « That was my own body », puis, avec insistance, « [m]y *body* » (l'autrice souligne). La gradation des formes que prend Leila – une image, puis son corps – renforce l'idée d'un dédoublement et d'une rematérialisation dans le cadre spéculaire.

Dans ce passage, on remarque que la narratrice cesse d'employer le *je* et toute autre forme verbale active qui camperaient clairement la subjectivité observatrice, au profit d'un simple pronom possessif : les formules « my own image », « my own body », « my *body* » exemplifient bien ce glissement. Il se produit un effacement progressif de la posture d'observation et une contamination du sujet observateur par la dématérialisation propre au miroir. Quelques lignes après l'extrait, la protagoniste s'observe d'une façon qui confirme cette dualité : « I saw myself glance sideways out of the glass, standing still and blank-faced » (*SR*, p. 3). Le point d'origine du regard est inversé et grammaticalement réinstauré au sein même du miroir : c'est l'observée, tout

en substance et incarnée par un pronom personnel actif, « myself », qui agit dans ce « glance out of the glass ». Ce n'est donc plus le *je* observateur qui maîtrise la situation : il agit plutôt comme le simple cadre rigide du miroir – et de l'action. De cette manière, l'objet du regard de ce premier *je* le devient aux dépens du sujet observateur. Ce dédoublement spéculaire et cette mise à égalité des points de vue réel et virtuel, semblent-il, préfigurent l'éclatement identitaire de Leila (et la coprésence narrative de ses points de vue) : dans ce renversement de l'origine de l'image, le reflet semble chercher sa source, vacillante.

Pour ce qui est du miroir en tant que figure d'une aliénation identitaire, celle-ci se manifeste dans le caractère contraignant, voire mortifère, associé à cet objet. Le miroir y prend d'abord dans le bloc 2 la forme d'un cercueil, « a silver one, lined with mercury and sterling ». Les mots « silver », « mercury » et « sterling », dans cette formulation, évoquent les sèmes /métal/ et /richesse/, mais aussi /brillance/. Cela n'est pas anodin si l'on pense au contexte mercantile de cette figure, qui s'inscrit dans l'avènement de Leila au travail du sexe<sup>19</sup>. Ce sont d'ailleurs autant de matériaux autrefois employés pour la fabrication des miroirs. Rappelons que le mercure, l'un des seuls métaux liquides, n'a pas de forme propre, puisqu'il bouge et se reforme constamment jusqu'à ce qu'il soit fixé grâce à des amalgames. La mobilité même de sa matière évoque le propre du reflet, qui est de ne jamais être fixe, d'être dans un rapport d'adaptation constante avec ce qui l'entoure.

Les frontières de la mort – incarnées dans ce cercueil – sont donc contaminées par ces traits et deviennent mouvantes, imprévisibles. De plus, /brillance/ évoque la nature de la réflexion des rayons lumineux sur un corps pour obtenir une image spéculaire, de même que ce sème évoque ce qui attire l'attention. Cet énoncé figuré est d'ailleurs

---

<sup>19</sup> Le travail du sexe n'est évidemment pas le problème de Leila, mais seulement le cadre dans lequel elle rencontre Gary qui, lui, la mettra réellement en danger.



rencontré en même temps que celle du corps-image de Leila, dont le propre est l'inversion, caractéristique du miroir. Cette proximité renforce l'idée d'une dématérialisation corporelle et d'un devenir inconsistant de la matière.

La specularité prend ensuite la forme d'une froide table d'opération ou d'autopsie, « a stainless steel table in an operating room, or a morgue ». En plus d'ajouter au caractère funeste, ces deux surfaces relèvent de la fouille du corps dans l'optique de son déchiffrement, qu'il soit *post mortem* ou qu'il cherche à régler *in vivo* le problème menaçant l'intégrité de sa matière. Ce double sens est aussi renforcé parce qu'en anglais, « body » évoque autant corps que cadavre. Cette figure de l'auscultation, bien que morbide, laisse place à certaines possibilités d'action a posteriori pour Leila, grâce au potentiel critique de l'aliénation. Au moyen de cette sortie d'elle-même et à cette mise à distance (auto)réflexive, une herméneutique spéculaire du corps devient possible, qu'il soit vivant ou décédé sur la table d'opération. On remarque également dans le bloc 2 une gradation des espaces figurés, de la salle d'opération vers la morgue, comme une progression vers la mort, sous-entendant une augmentation de la violence.

Dans le dernier bloc, le miroir est décrit comme « a closet of pure flat space », qui combine alors un lieu clos et la pureté de l'espace. Cette figure est plus polysémique que les précédentes, puisqu'elle joint un lieu concret et familier, le placard, à celui plus abstrait d'un imaginaire spatial, ce qui en ouvre les interprétations – et accentue encore l'idée d'une dématérialisation. Or, « closet » évoque aussi /espace clos/ et /enfermement/, faisant écho à « coffin ». Ce miroir-placard délimite alors un horizon spatial sans impureté ni relief, quasi vertigineux, comme un territoire qui aurait dû demeurer sans bornes. Cet énoncé figuré, à la suite des deux précédents, ajoute ainsi aux sens mortifère et autoréflexif pour signifier autrement ce que contient le miroir : une absence de reflets figuratifs, où l'humanité est éclipsée par les potentialités « pures », démesurées, quasi irréprésentables de la specularité. D'ailleurs, dans

l'association de ce miroir à un placard, on peut comprendre que Leila inscrit son corps dans le champ sémantique d'un confinement spatial et d'un aplatissement<sup>20</sup>. Ces trois figures du miroir que sont le cercueil, la table d'opération et le placard montrent avec justesse, dès l'incipit, la complexité du rapport de Leila à son corps, au monde et à son identité. Dans ce caractère clos et étouffant du miroir, une représentation du principe même de chambre d'échos à l'œuvre dans le roman peut être observée, où les sèmes et les violences se réverbèrent et se réfractent.

On aura compris que le miroir n'est pas ici cantonné à sa signification traditionnelle, celle qu'évoque le topos de la femme au miroir. Traversant la culture occidentale, ce lieu commun « a souvent été utilisé comme symbole de la vanité féminine » (Berger, 1976 [1972], p. 55). À ce sujet, John Berger insiste sur les rapports de pouvoir genrés en filigrane de telles représentations, tant au niveau de leur production que de leur réception. La reproduction de ces topoï, par exemple dans les nus féminins, est orchestrée canoniquement par et pour des hommes et reconduit une hégémonie patriarcale, selon la même logique scopophilique du *male gaze* de Mulvey. Ici, *Suspicious River* s'inscrit dans cette tradition pour mieux la faire éclater : si, sous les yeux d'un homme – le client de Leila –, il est question de la fascination de soi (en tant qu'étrangère), le roman aborde aussi l'enfermement des femmes au sein du cadre des apparences. Au fil du roman et de sa vie, la protagoniste est réduite à son corps séduisant et sexualisé, à la surface brillante, donc, de son identité. Cette mise en scène montre le positionnement de Leila par rapport à ce regard aliénant réduisant la complexité humaine des femmes à leur simple physique. Vu ainsi, le miroir n'évoque ni l'orgueil ni la futilité. Il interroge plutôt la valeur que les femmes s'accordent elles-mêmes à l'aune de cette hégémonie patriarcale du désir et du regard, contexte qui

---

<sup>20</sup> Serait-ce là une fictionnalisation du processus de mise en fiction, de mise à plat du réel dans le discours, un clin d'œil métadiscursif à la difficulté de dire le trauma?

surdétermine leur morcellement identitaire – et favorise leur incorporation de cette dynamique aliénante.

L’effacement de Leila est convoqué dans cet extrait par le silence de la protagoniste (on n’a accès, en discours direct, qu’à la parole de son client) et par la réminiscence de sa présence, c’est-à-dire par son surgissement diffus. La source en demeure floue, car les lecteur·trices ne rencontrent la protagoniste qu’à travers des jeux d’ombres et la mise en parole de la narratrice à cause de la focalisation externe de l’œuvre. Marquée par la dématérialisation et la médiatisation, cette construction narrative de l’incipit crée un pacte de lecture fondé sur le manque de présence, de substance d’une Leila-protagoniste passive et quasi translucide, portée textuellement par Leila-narratrice, seule à détenir des marqueurs de subjectivité. En raison de son éloignement d’avec le réel, la jeune femme disparaît graduellement à la suite de cette dématérialisation spéculaire et, comme on l’apprend au fil du roman, de ses multiples traumatismes. Le texte tord alors la fonction conventionnelle du personnage principal d’une œuvre, voulant qu’il soit un sujet « réel » et « constitué par un faire » : il présente plutôt le spectre d’un sujet « constitué par un *dire* (personnages simplement *cités*) ou par un *être* (personnages simplement *décrits*) » (Hamon, 1972, p. 92 ; l’auteur souligne). Autrement dit, Leila est une protagoniste qui figure dans sa propre vie et sa propre histoire comme un personnage secondaire.

Bien que cette entorse soit nuancée par le fait que la voix narrative et la protagoniste soient un même sujet, elle sème tout de même un doute sur la « stabilité du signifiant et [la] non-stabilité du signifié auquel il renvoie » (Hamon, 1972, p. 97) – entendu ici comme Leila elle-même. De fait, on saisit, au fil du roman, la distance temporelle et la complexité que recouvrent les *je* de Leila : la multiplication des signifiés auxquels ils font référence (Leila enfant, adolescente, adulte ; Leila du souvenir, du réel, du rêve, etc.) est ainsi voilée, et ne se révèle que graduellement.

Comme la rencontre de deux miroirs qui ouvrent et démultiplient les virtualités de l'espace – et, pourquoi pas, de la temporalité –, ces figures conjuguent dématérialisation et multiplication pour signifier la distance.

### 3.1.2 Les figures de l'écart/

Pour ce qui est des figures participant de l'isotopie /distance/ et contenant le sème /écart/, abordons celles qui signifient le fossé entre Leila, le monde et les autres, puis celles évoquant une distance entre soi et soi. On peut relever la figure du « powdery film » s'élevant entre elle et son client : « There was a powdery film between us, the glare of the one lamp on the nightstand making a haze of artificial heat. » Dans la première partie de la phrase, cette séparation est faite de poussière en suspens dans l'air, comme si les particules matérialisaient l'isolement de la protagoniste à même l'atmosphère de la pièce en créant une frontière de plus à franchir. Cet énoncé figuré cristallise la difficulté de la jeune femme à interagir avec autrui sans obstacles, tel que les lecteur·trices l'apprennent au fil de *Suspicious River*.

Le terme « film » évoque une surface uniformément recouverte par une substance – au sens de /couche/ ou de /strate/. Il convoque également l'homophonie voulant que « film » désigne une pellicule sensible à la lumière où s'enregistrent des images grâce à celle-ci. Ce « film de poussière » occupant l'espace de la chambre prend aussi le sens d'écran, entendu ici à la fois comme ce qui donne à voir ou appelle les regards et ce qui les reçoit : il s'y ajoute les sèmes /projection/ et /recouvrement/, propres à ce sur quoi est projeté une image. En créant des frontières au sein de l'espace, ce « film » polysémique délimite, capture et fixe ce qui l'entoure – à l'instar d'une pellicule filmique ou photographique. Cela rappelle le corps-image de Leila étudié plus tôt, dont la fixité et la « monstration » évoquent une mise en scène ou, du moins, une volonté d'être observée (faisant écho à l'éclatement identitaire causé par

l'intériorisation des dynamiques genrées du voir). Ce film poussiéreux prend alors autant la forme d'une séparation que d'une lentille d'observation.

La poussière est d'ailleurs ce qui résulte d'un changement d'état, d'une transformation ou d'une mue, en tant que résidu se détachant souvent d'autres choses qui, elles, conservent cependant leur intégrité. Pensons notamment, en contexte domestique, aux mousses et fibres textiles, aux déchets alimentaires, aux poils et autres particules se détachant des corps, aux insectes morts, à la moisissure et à l'usure des matériaux constituant ou meublant l'espace intérieur – plastique, béton, ciment, bois, verre, etc. Bien qu'elle ne soit pas le résultat souhaité d'une volonté ou d'un processus, elle est néanmoins ce qui subsiste : « La poussière réfute le néant. Elle est là, tenace et aérienne, impossible à supprimer complètement, envahissante jusqu'à l'angoisse et l'étouffement. Elle forme l'écume indestructible de la destruction. » (Didi-Huberman, 2001, p. 55) Elle peuple ainsi l'espace, tout en n'étant pas une présence en soi : son ambivalence force à dépasser « toute absolue de l'absence » – il ne reste jamais plus *rien* – et « nous oblige à penser la destruction avec son reste, à renoncer aux puretés du néant » (Didi-Huberman, 2001, p. 55). De plus, si la poussière est le reste de ce qui a été détruit, elle signifie la perte d'un état premier, propre au débris. Elle incarne la trace d'un écart temporel (le temps de la dégradation) autant qu'« identitaire » entre l'*avant*-poussière et son état résiduel – les éclats de bois se fondent par exemple à la masse poussiéreuse et n'appartiennent plus à un meuble.

Dans la seconde partie de cette phrase, on peut relever la figure de la brume vaporeuse émanant du calorifère, que la protagoniste doit percer du regard pour atteindre le miroir : « the glare of the one lamp on the nightstand making a haze of the artificial heat ». Ce brouillard de chaleur traversée par l'éclat éblouissant de la lampe de chevet évoque un mirage, tel qu'il se produit lorsque la température élevée d'un sol asphalté semble le liquéfier au contact de l'air moins chaud. Une telle figure fait entrer

dans l'intériorité et la domesticité de la chambre – même si elle se trouve dans un motel – l'extériorité de la route, qui désigne l'espace de l'aller-retour et du mouvement et, à cause de sa chaleur, de l'aridité. Ce « non-lieu » (Augé, 1992) vient encadrer celui du motel, topos du passage, de l'impersonnel et du factice, dernier trait qui recoupe également l'artificialité de cette chaleur. En plus d'introduire l'idée d'une apparence trompeuse des choses, cette illusion d'optique illustre une défamiliarisation du lieu.

Une pièce à la fonction des plus intimes est répliquée dans le cadre hétérotopique du motel (Foucault, 1967), puis contaminée par un espace dont elle est symboliquement éloignée. Dans ce mirage figuré, les composantes les plus banales du quotidien – le chauffage et son air sec, la lumière artificielle et impersonnelle d'une chambre de motel, la poussière – se mettent à faire miroiter leur présence. Alors que le quotidien devrait être l'espace-temps du connu et du rassurant, non seulement à cause de sa familiarité et de sa proximité, mais aussi par la force de l'habitude (Le Breton, 2008 [1990], p. 149-150), il semble plutôt ériger un écran entre Leila et le monde.

Ce fossé entre Leila-protagoniste et ce qui l'entoure est également reconduit dans l'échec du bref dialogue mis en scène, où elle demande euphémiquement à l'homme ce qu'il attend d'elle, ce à quoi le client réplique, à demi-mot, que « c'est son travail ». Cette réponse qui n'en est pas une sous-entend que la jeune femme ne devrait même pas avoir à poser une telle question, qu'elle devrait instinctivement savoir provoquer son désir à lui, savoir lire le corps de l'homme – ce qu'elle n'arrive pas à faire d'entrée de jeu. Le ratage discret de l'échange creuse alors symboliquement l'écart entre elle et lui, qui s'appêtent à entreprendre un rapport sexuel, habituellement associé au domaine de l'intime, ne serait-ce que par la proximité des corps. Quelques paragraphes plus loin, toujours lors de la description de cette même scène, on retrouve les motifs de la dentelle, des vrilles végétales et des fils blancs et collants d'une toile d'araignée – ces deux dernières figures désignant les poils sur le corps de l'homme (*SR*, p. 4-5). Ce sont

autant de figures démultipliant les obstacles à franchir et, symboliquement, le chemin à parcourir pour établir un contact entre Leila et son client.

Pour ce qui est des figures qui expriment l'étrangéisation de Leila par rapport à elle-même, prenons l'énoncé figuré du bloc 1, « the heat [...] seemed to coat my throat with dust ». Dans cette figure, il y a concentration d'un corps étranger, et pas n'importe lequel, au sein du socle physique de la parole : comme on l'a vu, la poussière désigne la perte d'une intégrité matérielle initiale et engendre un *reste*, un excès. Cumulant et conservant de manière illisible les traces de ce qui les constitue, ces particules impensées du quotidien deviennent autant des indices apparemment sans valeur qui renseignent sur le lieu où elles se retrouvent – et que personne ne cherche habituellement à déchiffrer, plutôt à les faire disparaître.

Pour ce faire, la poussière fonctionne à l'instar d'une empreinte, c'est-à-dire qu'elle rend tangibles simultanément ce qui *a été* là et ce qui n'est déjà plus à cet endroit : comme l'explique Georges Didi-Huberman, « il faut bien le déplacement du pied – il faut que le marcheur s'en aille – pour que son empreinte nous soit rendue visible » (2001, p. 36). Le pouvoir de l'empreinte poussiéreuse est donc de constituer une synecdoque, par les restes, d'un espace donné : même si tous les résidus domestiques, par exemple, semblent être faits du même grain, ils sont pourtant éminemment personnels aux individus qui l'habitent ou le traversent. Puisque la scène à l'étude se déroule dans une chambre de motel, la poussière se charge d'une signification particulière en ce qu'elle cristallise et unifie le caractère transitoire et anonyme de ce non-lieu. De façon paradoxale, malgré le nettoyage systématique des surfaces, les chambres conservent tout de même l'empreinte profonde, mais anonyme, des personnes qui traversent le motel. Une sorte d'altérité familière prend forme, car ce lieu d'intimité (factice) est traversé à répétition par nombre d'inconnues de passage, dont les traces mêmes sont à la fois effacées, mais ineffaçables.

Cette figure de l'ensevelissement de la gorge de Leila-protagoniste désigne donc une obstruction de sa voix, ce symbole autant identitaire que d'un type de puissance d'agir. Par ailleurs, puisque Leila fait une fellation à son client (puis aux suivants), sa gorge acquiert donc une fonction sexuelle et non pas de parole. Cette figure désignerait l'invasion de soi par les rebus du lieu et de ses occupants anciens et actuels sous le mode d'une pénétration sexualisée.

On retrouve quelques paragraphes plus loin une autre occurrence de la poussière, cependant particularisée en ce qu'elle est associée aux astres et à l'espace : « Already, the motel heater rattled, mechanical, and it blew moon dust between my knees — those two dead and bone-white satellites — and between my body and his. » (*SR*, p. 4) Les fines particules, incarnant à la fois une accumulation de matière étrangère et une hyperbanalité (à la manière d'un hyperréalisme), prennent ici une connotation d'exception, une aura extraterrestre. La poussière de lune se retrouve en effet coincée et propulsée par le calorifère d'une chambre de motel, située dans un petit village du Michigan : cette association géographique quasi dichotomique produit alors un rapport à soi et au quotidien se mesurant à l'aune d'un écart chiffré en années-lumière. Cette conjonction entre la familiarité et l'altérité est renforcée en ce que les genoux-satellites de Leila sont associés au champ sémantique spatial et inscrivent alors l'astre et son corps – même si c'est seulement par fragments – dans une même constellation. En plus de créer une division entre Leila et son client, les particules semblent vouloir fissurer l'intégrité corporelle de la jeune femme ou, du moins, tracer une ligne de démarcation autour de son corps.

Ces résidus lunaires évoquent alors la frontière – entre les corps, l'intérieur et l'extérieur, la présence et l'absence, l'humain et le stellaire – et ce qui la traverse, tout en soulevant l'enjeu de la temporalité. En étant ce qui est laissé derrière, ces particules évoquent en effet la survivance : « Ainsi, la poussière nous survivra. Elle gagne sur



nous, elle a le temps pour elle. Matière du lointain – du vieilli, du passé, du moisi –, elle contamine notre espace présent, créant une sorte d’air résiduel. » (Didi-Huberman, 2001, p. 56) Elle s’apparente peut-être à ce qui pollue un lieu, mais, par sa nature ambivalente et polymorphe, la poussière peut tout aussi bien se contredire et devenir le signe de ce qui perdure, dotée simultanément d’une connotation de trivialité et d’immortalité.

Loin de n’avoir qu’une connotation négative, la poussière incarne également une zone de non-connaissance, c’est-à-dire de ce qui borde tout savoir : « Le non-savoir est ce que le savoir présuppose comme le pays inexploré qu’il s’agit de conquérir » (Agamben, 2009, p. 162). Tout en indiquant la promesse d’une acquisition heuristique qui mènerait au changement d’un état de connaissance donné, ses particules informent sur l’être au monde. On reconnaît dans l’écart qu’elles symbolisent une faille dans le domaine des savoirs, car la simple décortication et identification de chacune des particules de poussière ne désignerait même pas ce qu’elle est, ce qu’elle signifie. « [E]lle suggère, soutient Didi-Huberman, quelque chose comme une dialectique de l’impalpable rendu visible » (2001, p. 69). Cet état contradictoire informe donc sur son principe paradoxal de synthèse et de (non) connaissance. Si la figure transcende la coprésence de ses composantes pour faire advenir un sens qu’elles ne possèdent pas individuellement, la poussière fait cependant un tout de plusieurs éléments – mousses, fibres, poils, déchets, etc. –, mais sans les abolir en les fusionnant, sans leur faire perdre leur aspect hétérogène. La synthèse pulvérulente leur fait ainsi perdre leurs traits distinctifs sans pour autant leur donner une autre identité que celle du résidu (état de non-identité). La figure de la poussière exprime donc une tension insoluble, « toujours à mi-chemin entre une inexistence et une insistance » (Didi-Huberman, 2001, p. 105), un peu comme Leila elle-même, qui surdétermine son effacement, qui *insiste* sur son *inexistence*, à l’aide d’un langage figuré des plus riches. Par conséquent, si « [l]’état pulvérulent s’immisce partout, jusque dans les replis du corps humain » (Didi-

Huberman, 2001, p. 67), ses particules finissent toujours par trouver des interstices où se glisser, que ce soit ceux du tapis, de la gorge ou du vernis de l'ordre établi – son indestructibilité et son insaisissabilité lui conférant l'avantage du temps et de la survivance.

Dans le troisième bloc, un énoncé figuré indique la dissociation qui semble s'effectuer chez Leila lorsqu'elle observe son reflet : « That was my own body floating in that mirror, I thought, [...] ». Dans le miroir, Leila aperçoit son corps et le désigne sous le signe du flottement. Sa corporalité se double des sèmes /suspension/ et /fluidité/ – qu'il s'agisse d'un mouvement aérien ou liquide – un mouvement qui, dans tous les cas, évoque l'absence d'ancrage et même de cohérence. La composante matérielle la plus tangible de son identité s'exprime alors en une forme vaporeuse qui est tout sauf aisément repérable, délimitée ou saisissable. Cela a pour effet non seulement de renforcer la dématérialisation relevée plus tôt, mais aussi de creuser l'écart entre soi et soi. Plutôt que de trouver une quelconque forme de confirmation de sa présence dans le miroir, Leila y constate le vacillement de son corps, point de contact entre elle et les autres, elle et le monde.

Dans la phrase suivante de l'extrait, cette étrangéisation du corps est renforcée par l'italique de « [m]y *body* ». Cet usage typographique ayant pour fonction d'attirer l'attention sur un mot ou une expression permet ici de faire contraster le corps avec les signes qui l'entourent. Une telle mise en italique typographique du corps fait écho à la distanciation ontologique qui s'observe entre Leila et sa corporalité. Son corps semble ainsi appartenir à un autre registre, à un autre plan (spéculaire) d'existence. Indiquée grâce à l'incise « I thought », une telle transposition textuelle des pensées de Leila-protagoniste effectue une distinction qui redouble cette impression d'écart. L'insistance sur l'origine des pensées de cette phrase souligne qu'il s'agit d'observations focalisées par le personnage principal. Les figures sont donc présentées

comme étant le contenu de sa réflexion et émanant de son « expérience vive » (Farges, Chamayou-Kuhn et Yavuz, 2001), c'est-à-dire celle du niveau diégétique. Cette incise indique discrètement, dès l'incipit, la distinction entre Leila-narratrice et Leila-protagoniste (en marquant la posture d'énonciation prospective de la première).

On peut également comprendre cette insistance sur le « I thought » autrement, comme si Leila pensait, à tort, se reconnaître dans ces « sharp triangles of light », ce « piece of bent sheet metal » et dans son enfermement à l'intérieur du miroir. Cette seconde façon de lire l'énoncé figuré chercherait surtout à attirer l'attention sur l'identification à ces images de la part de la protagoniste, qui serait soulignée comme étant problématique grâce à l'énonciation figurative de la narratrice. Dans tous les cas, il s'agit d'une distinction des niveaux narratifs.

En un mot, la /spécularité/ (intersubjective et identitaire) s'exprime dans la symétrie des corps, leur organisation spatiale et dans l'étrangéisation de Leila à soi-même. Nous avons souligné le dédoublement et la dématérialisation corporelle qui désintègrent le point de contact de Leila avec le réel, soi et les autres. L'énonciation figurative de la narratrice permet aussi d'illustrer une distorsion du réel, car Leila-protagoniste ne se reconnaît pas dans son image. Le miroir ne lui renvoie jamais son reflet, qui devient constamment autre chose : sa spécularité contamine et tord le réel, rendant le reflet (im)possible. Comme il s'y manifeste simultanément un enfermement et une disparition du sujet, cette spécularité précise les modalités d'étrangéisation et de dématérialisation de soi. Pour ce qui est de l'écart, l'espace clos de la chambre se voit saturé d'obstacles, de surfaces et de mirages à franchir, signifiant à la fois l'isolement et la complexité des rapports intersubjectifs, de même que le brouillage identitaire obscurcissant le rapport à soi. Par conséquent, l'extrait montre que le quotidien, sa banalité et ce qui l'habite s'opacifient pour incarner autant de frontières à franchir dans la seule optique d'habiter le réel. À cela s'ajoute une altérisation cosmique du (non-

)lieu qui participe d'une dichotomie des espaces – la chambre de motel et les confins stellaires – renforçant la défamiliarisation. Les figures illustrant l'écart/ témoignent ainsi de l'étouffement de Leila, de sa vaporisation et du vacillement de son corps.

On peut en conclure que l'incipit établit au sein même de l'énonciation figurative de Leila-narratrice une posture métaréflexive sur son vécu – mis en scène avec Leila-protagoniste –, ce qui est renforcé par l'éclatement temporel de *Suspicious River*. Bien que le reflet ne soit pas complètement reconnu comme étant soi et qu'il devienne le signe d'une dissolution virtuelle, il instaure tout de même une potentielle prise de parole à propos de ce corps étranger, apprivoisant d'une certaine façon cette corporalité et cette identité opaques. Tout comme un potentiel critique d'action se trouve en germe dans l'auscultation propre à l'herméneutique des corps que propose le miroir, le potentiel heuristique de la non-connaissance propre à la poussière comme reste suggère la possibilité d'un être au monde différent. L'incipit apparaît comme le signe annonciateur de l'étrangéisation, de la distance aliénante qu'entretient Leila-protagoniste avec ce qui l'entoure – y compris elle-même –, de la défiguration, de la dématérialisation et de la désertion de son corps. Les figures donnent le ton au reste du roman en ce qui a trait à l'écart que Leila ressent vis-à-vis d'elle-même, des autres et du monde.

L'incipit propose également un métadiscours sur l'expression figurée qui traversera le roman. À l'instar des fines particules de poussière, les figures bordent le domaine des savoirs et forcent à les penser différemment, de même qu'elles deviennent autant de signes implicites d'une survivance. Comme les fines particules, la singularité de chaque énoncé figuré est transcendée par leur accumulation et leur abondance. Celles-ci façonnent un infradiscours, forme alternative et plus diffuse d'expression, mais aussi plus lisible en ce qu'elle dédouble le discours et semble lui donner plus de substance en y infusant du sens. Les figures, tout comme la poussière, peuvent donc à

la fois cacher et dévoiler. Il suffit de penser au pouvoir de l’empreinte du marcheur, évoqué plus haut, et de la reconnaître dans le mouvement du doigt sur une surface qui révèle la présence de poussières – englobante, mais jusqu’alors inaperçue. Ce geste, simultanément, montre ce qui était dissimulé.

### 3.2 Incarner le /contact/ : figures du flottement et de la chute

Le prochain passage à l’étude annonce une étape importante de l’arc narratif de Leila, marquant simultanément la perte de contrôle sur son travail du sexe au profit de Gary et la perte de pouvoir sur elle-même relativement à son agression. On les retrouve tous deux dans cette scène sur la route entre les petites villes de Suspicious River et de Fennville, où se trouve le Big City Bar. L’extrait se déroule dans la voiture de Gary : le bloc 1 montre l’homme forcer Leila à lui faire une fellation, et le bloc 2 correspond au « ressenti » de la jeune femme par rapport à la situation et à elle-même.

Nous y relèverons les traces de l’aliénation telle qu’illustrée dans l’isotopie /contact/, se manifestant dans les figures contenant les sèmes /chute/ et /flottement/. Pour ce qui est de ce dernier sème, il fait penser à la fois à l’air et à l’eau, en évoquant le maintien de quelque chose qui ballote à la surface, mais aussi en désignant tout état de suspension, d’apesanteur ou d’altitude. En ce qui concerne le premier, il évoque le mouvement vers le sol ou vers un quelconque autre plan de ce qui se trouvait préalablement en suspension. Sans effectuer une étude approfondie des connotations religieuses de la chute, nous la penserons, certes, comme un mouvement descendant, mais aussi, symboliquement, comme la perte et l’effondrement de quelque chose. La chute évoque également l’acquisition d’un certain savoir pouvant entraîner un changement d’état – rappelant le mythe cosmogonique du paradis perdu.

L'extrait 2 montre bien avec ses deux blocs la tension sémique s'instaurant graduellement dans la scène, en commençant par une description plutôt terre à terre des violences infligées à Leila-protagoniste, puis de l'envolée lyrique de Leila-narratrice lorsque vient le temps d'exprimer ce qu'elle a ressenti à ce moment :

## Extrait 2

1	<p>He pulled [the car] over then and unzipped his pants, pushed my face hard into his lap, holding onto my hair. I thought I'd cough, but I couldn't. I couldn't even taste him. I didn't even need to breathe. I was that far away, barely tethered to myself by a thin, white thread — though Gary was pushing, alive, in total control, taking over me. I recognized my body as I hovered above it, but it wasn't my body. It was just a glimpse of someone I'd known once, changed — like the pom-pom girl at the gas station. I closed my eyes. Afterward, I wanted to be slapped, but he just kissed my numb lips softly.</p>
2	<p>It wasn't enough. I wanted to hurt, the way that blond man in 31 had slapped and dragged me back into this world. A new-born. The way Gary had, that first time, knocked me into my skin from the oblivion where I'd been — seeing stars bloated, colorful planets, comets dematerializing as I passed back into the atmosphere, bruised, landing on his carpet in my red shoes. I wanted something to suck me into my body, knock me back to earth, make me feel. I was high, like a white moth caught in a gust of wind — helpless and thrilled at the same time, farther above my small hometown than I'd ever dreamed of being. I was too precious, too delicate and bright winged now, too much sweetness in me, like a wedding dress on a laundry line, that moth landing in a swaying ocean of lace — or a clear plastic bag of sleep, opened, sparkling in the breeze. Like Rick, all crisp bones, ready to be blown away. I wanted to plunge down into the dirt. (SR, p. 133)</p>

On retrouve les figures constituant l'isotopie /contact/ au moyen du /flottement/ – survol, hauteur, vent, vue panoramique –, puis de la chute – descente, plongée, atterrissage. Pour leur analyse, nous procéderons par isotopie et de façon

graduelle, plutôt que d'y aller par rapport d'aliénation – à soi ou au monde – comme c'était le cas pour l'extrait précédent.

Il faut déjà dire en quoi /flottement/ participe de cette isotopie : il est, d'une part, ce qui effleure en demeurant à la surface, rappelant une certaine superficialité et légèreté du contact. D'autre part, il s'agit d'une voie détournée de contact, fonctionnant plutôt comme son annonce et, à l'instar du miroir, comme une virtualité et la projection – tout de même effective – d'une présence. Le flottement procède donc de la même façon que l'ombre sur ce qui est survolé : « L'ombre : une matière du lointain. Mais c'est un lointain capable d'influence directe – presque tactile, presque olfactive – sur ce qui nous est le plus proche, le plus immédiat, le plus intime. » (Didi-Huberman, 2001, p. 109) Autrement dit, le sème /flottement/ semble relier ce qui est en suspension et ce qui se trouve en dessous, de la même façon que l'ombre d'un oiseau survolant un lieu annonce sa présence. Pour ce qui est de la chute, son rapport avec /contact/ est qu'elle désigne en même temps le mouvement et la temporalité tendus vers ce contact, de même que l'aboutissement de cette descente, son état final. Elle devient le résultat d'un contact, à la suite d'une poussée induisant une chute, par exemple.

### 3.2.1 Les figures du /flottement/

Le premier énoncé figuré de l'extrait, « *barely tethered to myself by a thin, white thread* » évoque le fait de n'être retenue à soi que par un fil, laissant croire à l'imminence d'une fracture identitaire. L'expression « *barely tethered to* » désigne habituellement ce qui est sur le point de rompre – suggéré aussi par le qualificatif « *barely* ». Dans le contexte d'une agression sexuelle, elle illustre les effets de la dérivation que subit Leila-protagoniste, c'est-à-dire sa réduction non consentie aux désirs de Gary, menant à une quasi-dissociation d'avec elle-même. Le mince fil blanc qui la rattache à elle-même évoque alors la précarité – autant physique que psychique –

de l'état de la jeune femme. La figure du « thin white thread » se rattache donc au /contact/ en ce qu'elle nous informe sur la qualité du rapport que Leila-protagoniste entretient avec son corps et elle-même, c'est-à-dire sous le mode d'un « à peine » trahissant son effacement, comme si elle disait : un peu moins et il ne resterait plus rien de moi. Elle flotte au-dessus de son corps, se détachant de la scène ; cela évoque, ainsi que le suggère le bloc 2, les ondes de choc de la violence qui seules pourraient arriver à maintenir le lien, à travers son corps, avec son existence.

Cette expression est d'ailleurs introduite par l'étouffement de Leila sur le sexe de Gary, puis le constat de son éloignement par rapport à elle-même : « I didn't even need to breathe », puis « I was that far away ». À cela s'ajoute, dans « I thought I'd cough, but I couldn't » un autre « I thought » signifiant la prise en charge des pensées en discours indirect libre – qui est donc moins ambigu que l'incise « I thought » de l'incipit. Ce contexte révèle la polysémie du /flottement/ : à peine rattachée au sol, Leila est loin d'elle-même et de la situation qui lui fait violence – et elle respire mal. On peut construire une image évoquant simultanément l'apnée et le survol, et de fait, le texte est truffé d'images de profondeurs sous-marines ou de ciel et d'orbite terrestre, la dyade sémantique des éléments composant précisément /flottement/<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Réunissant également l'/apnée/ et le /survol/, l'/eau/ et le /ciel/, la figure récurrente du cygne (*SR*, p. 6, 7, 8, 19, 45, 63, 72, 92, 127, 143, 220, 246, 269, 271) que l'on aborde dans le prochain chapitre exemplifie bien cette dyade sémantique. Plusieurs autres figures contenant l'un ou l'autre de ces sèmes peuplent l'œuvre, qui ont déjà été abordées ou qui le seront dans les pages qui suivent. Sans parler de la rivière éponyme du roman, on retrouve notamment les figures aquatiques suivantes : « [pleasure] made me open and close around him like the mouth of something underwater and warm » (*SR*, p. 86) ; « something caught like a fishhook in my throat when he said that » (*SR*, p. 120) ; « I imagined that IUD like a fishhook [...] caught in my belly, bloodying me like my mother, snagging me out of the cold river water and reeling me up. But someone had decided to toss me back after all. » (*SR*, p. 151) Pour les figures du survol, relevons entre autres la poussière en suspens dans le motel (« moon dust ») et les genoux de Leila (« dead and bone-white satellites ») (*SR*, p. 4), ainsi que de nombreuses figures aviaires : les bras « like wings » et le « swan-white throat » de Bonnie (*SR*, p. 16, 143) le « wide V of bone on his chest like a seagull's spread wings » de Rick (*SR*, p. 18), le père de Leila comme un « scarecrow » (*SR*, p. 34, 102), etc. Voir aussi *SR*, p. 17, 42, 86, 91, 107, 119, 149, 166, 168, 194, 199, 229, 244, 254, 258.



Si on ne peut écarter cette dimension aquatique – qui s’inscrit également dans l’isotopie /eau/, généralisée dans l’œuvre et traversant souvent les autres faisceaux isotopiques –, la seconde, aérienne, est néanmoins plus à propos ici, puisque l’extrait à l’étude autant que les paragraphes qui l’encadrent sont saturés par des termes se rattachant au /vol/. On peut notamment relever les occurrences d’oiseaux, d’insectes ou d’objets dont le propre est de fendre l’air dans les phrases encadrant l’agression de Leila juste avant le passage à l’étude : « [...] the pine trees shivered in the breeze like poisoned arrows. Poisoned sparrows. A huge bird circled over the highway in a funnel of air, tunnelling further and further down to earth, slow as a bad idea or a sharp, black, kite. » (*SR*, p. 132) À ces flèches, ces moineaux et ce cerf-volant s’ajoute, quelques lignes plus loin, une comparaison des mains de Leila à des « little bird bones » (*SR*, p. 133). Le dernier paragraphe relatif à cette scène, située après l’agression, contient aussi des figures du /vol/ : « My eyes stung, my heart was a poisoned sparrow. I wanted to throw myself against the windshield glass, then, like a bee, stinging and droning myself to death against the impenetrable sky. But he [Gary]’d turn soft while my heart fluttered in its bloody nest. » (*SR*, p. 134) Cette conclusion de la scène renforce le désir de souffrance déjà énoncé dans le second bloc de l’extrait et éclaire le sens aérien du /flottement/ : pour cette raison, nous favoriserons cette connotation aérienne plutôt qu’aquatique dans notre analyse.

De plus, le champ sémantique des figures encadrant l’agression de Leila évoque une animalisation de la protagoniste. Leila est en effet à ce point déshumanisée qu’elle se fond littéralement avec le paysage sylvestre qui l’entoure : les moineaux empoisonnés auxquels les arbres environnants ont été comparés (*SR*, p. 132) traversent d’ailleurs les frontières de son corps pour prendre place dans sa cage thoracique (*SR*, p. 134). Une telle migration de la figure vers le corps de Leila indique à mots couverts la porosité de celle-ci, sa vulnérabilité au contact des choses et des gens. Figure remplaçant la cause par la conséquence, la métalepse de l’oiseau empoisonné à la place

du cœur de la jeune femme permet également d'exprimer sa réaction à la violence sans la nommer. Cette substitution ne conservant que ses effets (agitation, accélération du pouls, souffrance), cette réaction se cristallise dans l'image d'un petit animal vulnérable et agité, en train de mourir.

Ce phénomène évoque également les figures et images d'animalisation et de déshumanisation traversant le canon de la littérature érotique, voulant que tout homme soit un prédateur tout-puissant et que chaque femme devienne une proie passive à capturer, à faire capituler (Millett, 2007 [1969], p. 16). Dans le contexte d'une agression sexuelle, la reprise de ce registre a pour effet non pas d'érotiser une scène de violence, mais bien de mettre en lumière la nature sordide de ces topoï pris au pied de la lettre et de leurs impacts idéologiques sur les rapports sociaux de sexe et de séduction (hétérosexuelle). Par ailleurs, la transformation figurée de Leila en animaux (oiseau, moineau, abeille et, dans le bloc 2, papillon de nuit), puisqu'elle provient de l'énonciation figurative de Leila-narratrice, laisse poindre une volonté de changement. Elle dessine ainsi une échappatoire – pas nécessairement positive, mais mieux que « rien » – par la transfiguration et l'éclatement en de multiples et minuscules corps.

Une autre phrase indique l'étrangéisation particulièrement intense de Leila vis-à-vis de son corps : « I recognized my body as I hovered above it, but it wasn't my body. » Ici, le verbe « to hover » peut se traduire par survoler, planer ou, encore, être en vol stationnaire. Leila fait donc du sur-place et flotte au-dessus d'elle-même de façon à soulever l'enjeu d'une dualité interne. On retrouve l'étrangéisation de l'incipit où Leila se voit dans le miroir sans se reconnaître, mais transposée sur un plan vertical. À l'instar de sa mention rapide de la meneuse de claqué qu'elle aperçoit un peu plus tôt sur la route, elle se reconnaît, mais pas complètement : « It was just a glimpse of someone I'd known once, changed — like the pom-pom girl at the gas station. » Autrement dit, le visage familier de son passé, côtoyé minimalement, puis perdu de vue, surgissant

brièvement dans la trame narrative du roman, renseigne sur la relation de Leila-protagoniste avec elle-même. Cela donne l'impression qu'elle aurait fait sa propre connaissance il y a bien longtemps sans, néanmoins, avoir renouvelé cette relation au fil du temps, sans avoir continué de tisser des liens avec elle-même. Bien qu'elle puisse identifier son corps comme lui appartenant, elle ne le (re)connaît pas : si seule l'habitude semble lui rendre sa surface familière, son corps lui demeure insondable – écho de la focalisation externe du récit. Par conséquent, sa corporalité, trait non négligeable de son identité, lui est aussi étrangère qu'une ancienne connaissance de son adolescence.

Malgré l'emploi du déterminant possessif dans « I recognize my body [...] but it wasn't my body », cet énoncé permet à Leila-narratrice d'illustrer la désertion de la protagoniste, à ce moment, de son propre corps. Il s'agit en effet d'un corps réputé être le sien, mais dont elle demeure séparée. Si elle ne peut nier le fait qu'elle l'habite, elle peut cependant, grâce à une telle expression contradictoire, insister sur l'absence d'affinité et d'appartenance ressenties par rapport à celui-ci au moment de son agression. Du reste, une telle reconnaissance-méconnaissance de son corps pourrait indiquer que ce dernier ne lui appartient pas complètement, puisque l'emprise des autres – surtout celle des hommes – sur lui serait trop grande. Le contact avec elle-même relève donc de l'ambivalence en ce qu'elle expérimente la dissonance cognitive d'une dissolution de soi-même, le sentiment d'être une étrangère au sein même de la place forte de son identité.

Dans le bloc 2, le prochain énoncé figuré investit différemment la représentation par Leila-narratrice du ressenti de la protagoniste : « I was high, like a white moth caught in a gust of wind — helpless and thrilled at the same time, farther above my small hometown than I'd ever dreamed of being. » D'entrée de jeu, le terme « high » contient les sèmes /altitude/ et /élévation/, marquant le lien avec /flottement/. Ces pistes

sémiques sont renforcées par la comparaison de Leila à un papillon de nuit qui investit directement le sème /vol/. Elle s'identifie à un insecte à la fois démuni et excité pris dans une bourrasque et aux prises avec la force du vent qui le dépasse, ébranlant sa trajectoire et élargissant son champ du connu. Relevons /balayer/, /éloignement/, mais aussi /poussée/ et /emporter/ comme trame sémique de cette expression. La rafale se dote d'un double sens en étant la source d'un frisson à la fois d'excitation et d'angoisse au contact du corps de l'insecte, entraîné de force hors de son territoire habituel et perdant le contrôle.

De fait, l'insecte se trouve « farther above [its] small hometown than [it]'d ever dreamed of being », et nous y reconnaissons, pour Leila, le rêve d'un éloignement de sa ville natale. On y saisit le souhait d'une distanciation, presque d'un déracinement d'avec le lieu d'origine, qui n'est cependant pas complété, puisque ce lieu demeure toujours au-dessous, bien visible dans le paysage – et que la chute du papillon le ramènerait à ce point de départ. La distance n'aurait en effet pas été parcourue dans la bonne direction : il aurait fallu s'enfuir à l'horizon plutôt que de se laisser porter vers le haut.

Dans les traits du papillon de nuit que Leila emprunte à travers cette figure, on retrouve une connotation inoffensive. Cette animalisation fait également penser au cycle de la vie de l'insecte – larve, chrysalide, imago. En règle générale, la vie « adulte » des papillons, le dernier stade du cycle, est l'étape la plus courte de leur existence, ce qui marque d'un sceau bien funèbre l'existence de Leila – qui a 24 ans au début du roman. En plus de la brièveté de l'existence ainsi suggérée, l'identification au papillon permet de réfléchir aux événements formateurs ayant mené Leila jusqu'à maturité. Cette figure sous-entend la qualité de résultat, de conséquence d'un processus, qu'est l'état particulièrement troublant dans lequel se trouve la

protagoniste : elle laisse ainsi les lecteur·trices se demander du fil de quels traumas le cocon de la jeune femme a été tissé.

La figure du papillon est filée dans une autre image du bloc 2, où il n'est cependant plus question d'une identification directe entre Leila et l'insecte. Elle se trouve plutôt dans une scène à laquelle Leila s'identifie, où l'insecte se perd dans l'océan oscillant de dentelles d'une robe de mariée : « I was too precious, too delicate and bright-winged now, too much sweetness in me, like a wedding dress on a laundry line, that moth landing in a swaying ocean of lace – or a clear plastic bag of sleep, opened, sparkling in the breeze ». Avec les qualificatifs de la construction anaphorique de la première partie de la phrase, qui dressent un portrait des plus inoffensifs de l'insecte, on retrouve les sèmes /fragilité/ et /docilité/ pour illustrer l'impuissance de Leila dans les termes « précieux », « délicat », « douceur ». Cette accumulation de « trop » a également pour effet de créer une impression d'excès qui laisse croire que Leila aurait une surabondance, un excédent de cette douceur et de cette délicatesse par rapport au monde – androcentré et violent – dans lequel elle tente de survivre. Cette phrase caractérise en outre la temporalité de la scène – « too much [...] now » –, relative à un présent où Leila-protagoniste serait *trop* avancée dans cette voie pour changer ou rebrousser chemin. En glissant ce « now » dans la phrase, la narratrice sous-entend qu'elle n'a pas toujours été ainsi, trop délicate pour le monde. Il est suggéré qu'il ne s'agit pas du premier incident l'ayant fragilisée et meurtrie – évoquant ainsi de nouveau les traumas ayant tissé sa chrysalide.

En parallèle, dans la seconde partie de la phrase, l'amerrissage de l'insecte dans une « swaying ocean of lace » semble conférer toute la vigueur des éléments à ce que Leila doit affronter, symbolisé par les rafales et les vagues de la robe. L'économie figurée de l'extrait serait traversée par des forces indomptables – le vent, l'océan – auxquelles est confronté le papillon de nuit. En plus d'infuser les figures des sèmes

/altitude/ et /profondeurs/, ce passage exprime le contact de forces extérieures trop vives avec un corps vulnérable, d'où émane une impression de soumission involontaire. Une contrainte serait imposée au corps de l'insecte excité et angoissé qui semble céder, mais ne pas consentir devant la disproportion entre ses propres forces et l'ampleur des obstacles à affronter.

En tant que symbole d'une féminité conventionnelle, la robe de noces véhicule des sèmes comme /matrimonial/, /blancheur/, /pureté/, /douceur/. En séchant sur la corde, tout en rappelant le vol du papillon, elle évoque une dimension champêtre, idyllique même, relative au stéréotype d'un bonheur domestique. La monogamie consacrée par le mariage hétérosexuel semble prospérer dans le cadre rural évoqué par l'image. Or, si la robe sèche, c'est qu'elle a dû être lavée, donc qu'elle a été salie. En tant que synecdoque de la mariée, voire de toute jeune femme – dont la valeur provient uniquement de son futur domestique et de son union à un homme dans cette image modèle de la matrice hétérosexuelle –, le vêtement et son état signifient que sa fonction rituelle à usage unique a bel et bien été remplie. Ce faisant, le mariage et sa consommation implicite évoquent une chute dans la sexualité enfin jugée acceptable, parce que justifiée par le dogme. La blancheur de la robe qui volette au vent est donc des plus paradoxales, car elle évoque par la négative la souillure invisible des corps féminins tout en cristallisant l'idéal d'une pureté et d'un « naturel » de la domesticité et de la féminité – et des rôles genrés conventionnels qui y sont associés.

Il n'est d'ailleurs pas innocent que le vêtement ne soit porté par personne, fait qu'on peut interpréter de plusieurs façons. D'abord, il s'effectue un effacement de la dimension humaine, de l'individualité de la femme qui doit endosser le rôle d'épouse et se plier à cette féminité domestique. Ensuite, on peut prendre la robe de noces et l'absence de corps comme l'espoir de se dérober aux violences sexuelles, puisque le corps disparaît derrière l'archétype matrimonial ou, encore, parce que cette dernière

offre une certaine protection aux femmes – sauf de leur mari (Vance, 1984, p. 3). Puisque ces figures apparaissent dans le contexte d'une agression sexuelle, elles font contraster l'idéal patriarcal d'une hétérosexualité monogame – dont la domesticité constitue la pierre de touche du bonheur (et de la sécurité) des femmes – avec la violence réelle des rapports sociaux de sexe, où la dérivation peut se trouver au centre des interactions entre hommes et femmes. Enfin, l'absence de corps pourrait évoquer le cocon du papillon de nuit : à l'instar de la chrysalide, le mariage est perçu comme un passage obligé de la féminité ; à l'instar de la robe de noces, le cocon n'est voué qu'à un usage unique. Le fait que le vêtement soit vide dresse aussi un parallèle avec Leila et sa disparition d'elle-même. La robe agirait comme la chrysalide : ayant participé à forger l'identité de qui l'a portée, il faut néanmoins obligatoirement s'en départir pour faire face au monde.

Ce vide évoque également la stérilité, ce qui trouve un écho particulier avec Leila : sa première relation sexuelle avec Rick la mènera, dans cet ordre, à se faire avorter, puis à devenir stérile à cause de la perforation de son utérus par le stérilet posé après son interruption de grossesse. Dès l'adolescence, son corps est ainsi vidé de sa fonction essentielle de reproduction (Millett, 2007 [1969], p. 54), ce qui est d'ailleurs énoncé par Jack, son père : il associe directement son devenir-mère avec l'unique ambition que Leila puisse avoir (SR, p. 161-162). Puisqu'elle ne pourra jamais l'accomplir, la vie qui s'offre à elle devient *ipso facto* pauvre et futile – les autres sens de cette stérilité –, « like an empty room » (SR, p. 162).

On retrouve dans cette vision conventionnelle de Jack un écho de la construction patriarcale des rôles féminins, répartis entre celui de la mère et de la putain<sup>22</sup>, qui

se présente alors comme l'envers du rapport que les hommes entretiennent socialement avec les femmes appelées « légitimes », c'est-à-dire les épouses, les fiancées, les sœurs, les mères, toutes des mères en puissance. Si bien que la répartition des femmes dans nos sociétés s'organise autour de deux prétendus « besoins » masculins [...]. (Dardigna, 1980, p. 190)

Ces besoins, selon Dardigna, sont ceux de la satisfaction de la sexualité masculine et de la reproduction, incarnée par la famille nucléaire hétérosexuelle, se divisant elle-même dans un rapport (paternel) à la filiation et celui (maternel) des soins et de l'instruction. À partir de cette logique androcentrée se reflétant également dans la société du texte, si Leila ne peut être mère, elle devra être putain<sup>23</sup>.

La dernière figure du flottement associée à l'isotopie /contact/ se retrouve dans la comparaison suivante : « Like Rick, all crisp bones, ready to be blown away ». Il faut mentionner que Rick, le mari de Leila, est représenté dans le texte comme l'un des seuls hommes moins aimables – avec le père de la jeune femme. Ce personnage incarne toutefois une agentivité autodestructrice, puisqu'il s'impose un régime alimentaire draconien : selon lui, son corps demeure l'unique sphère de sa vie où il

---

<sup>22</sup> Le choix d'employer ce mot plutôt que « travailleuse du sexe » est délibéré, puisqu'il s'agit de représenter tout le négatif associé traditionnellement à ce terme et à sa fonction d'une sexualité non légitime (hors du mariage), débridée. On peut également reconnaître cette vision péjorative dans la diégèse.

<sup>23</sup> Le fait que Bonnie ait été les deux à la fois, plutôt que d'invalider cette opposition, la renforce, car elle ne correspondait pas aux critères normatifs associés à la maternité (notamment la douceur, le don de soi, la non-sexualisation). De plus, lorsque la nouvelle se répand dans la petite ville, après la mort de Bonnie, qu'elle était travailleuse du sexe, la honte ressentie par Leila ajoute une dimension supplémentaire à l'expérience déjà traumatique du meurtre de sa mère. Cette honte confirme la contradiction entre ces deux figures : la force de la réaction engendrée éclaire la distance séparant ces pôles des rôles féminins patriarcaux. D'ailleurs, leur cohabitation en une même personne ne peut pas durer : ils sont inconciliables, comme l'illustre le meurtre de Bonnie.



puisse réellement exercer sa volonté<sup>24</sup>. Avec la figure des os craquants et friables comme ceux de Rick, cet énoncé rappelle le sème /fragilité/ et met Leila en scène comme étant *prête* à être balayée loin de l'endroit où elle se trouve : elle souhaite être emportée par le vent. Puisqu'elle subit la bourrasque et que les connotations associées aux images décortiquées jusqu'à présent sont plutôt négatives, le changement ainsi souhaité n'est pas nécessairement positif : tout serait préférable à la léthargie dans laquelle la protagoniste est plongée. Suivant la logique d'un pis-aller, la perturbation de son immobilité passe par la mise en danger de soi. Le /flottement/, illustré par le souffle du vent, incarne le désir d'un ailleurs allant de pair avec le détachement de son quotidien soporifique.

Dans un contexte saturé de figures comme ici, il est possible de relier entre eux, en raison de la répétition de certains de leurs sèmes, des mots qui ne le seraient pas autrement. Les diverses occurrences de la blancheur tissent entre elles une signification implicite : « thin white thread », « white moth », « crisp bones » et « wedding dress » rapprochent entre elles les figures du fil, du papillon, des os et de la robe grâce à la /blancheur/, qui les traverse et informe les lecteur·trices de manière inattendue sur celles-ci. Par exemple, on peut croire que les ailes blanches de l'insecte (n'ayant aucun motif de camouflage et de défense passive) peuvent constituer les fibres du vêtement et celles du fil. Autrement dit, la distanciation par rapport à soi-même et le choix d'un mode de vie conventionnel – ici, celui d'une féminité subordonnée et violentée, telle qu'incarnée par la robe de noces et le fil qui retient Leila au monde durant son agression – peuvent devenir des leurres, de faux mécanismes de protection. D'un autre côté, une ossature aussi peu solide qu'une aile de papillon, qu'un morceau de tissu ou

---

<sup>24</sup> Depuis l'intensification de son régime, illustré comme un moyen de se faire disparaître à petit feu, il est décrit par Leila comme étant l'ombre de lui-même. Il n'a en effet pas eu beaucoup de choix à faire dans sa vie : il devient footballeur comme son père, il se marie avec elle comme le veulent ses parents et les conventions lorsqu'elle tombe enceinte, il reprend la compagnie familiale, etc. (SR, p. 5, 53-54, 170). Ce qui ressort de l'état de Rick, c'est que l'ordre patriarcal, même en étant androcentré et misogyne, est également nocif pour les hommes.

qu'un simple fil n'augure rien de bon quant à la résistance et à la pérennité d'une structure. Le mince fil blanc qui relie Leila au réel peut même être pensé comme étant l'un de ceux qui composent la robe : c'est donc dans les rapports entre femmes et hommes que Leila arrive à maintenir un contact avec le monde et, minimalement, avec elle-même.

### 3.2.2 Les figures de la /chute/

Avant de retracer les figures associées à la chute pour éclairer davantage le /contact/, il convient de l'ancrer plus nettement dans sa signification culturelle. En tant que récit cosmogonique, la Chute est « le mythe central de l'imagination judéo-chrétienne et par conséquent de notre héritage culturel immédiat » : il faut « reconnaître l'énorme pouvoir qu'il garde sur nous, même à une époque rationaliste qui a depuis longtemps cessé de croire à sa vérité littérale tout en lui conservant intact son adhésion sur le plan affectif » (Millett, 2007 [1969], p. 74). Ève y est désignée comme responsable de la perte du paradis pour elle et Adam du fait d'avoir succombé à la tentation du serpent en goûtant le fruit de la connaissance malgré l'interdiction divine. Cette désobéissance entraîne « la première expérience consciente de la connaissance » (Millett, 2007 [1969], p. 75), mais aussi la perte de l'innocence, l'apparition de la mortalité et de la souffrance, la honte de la nudité – et, implicitement, de la sexualité. En ce sens, « c'est la responsabilité de la femme, créature marginale, qui est cause de ce malheur, et la justice de sa condition subalterne, due au rôle essentiel qu'elle a joué dans le péché originel. La relation femme-sexe-péché constituera désormais le schéma fondamental de la pensée patriarcale en Occident » (Millett, 2007 [1969], p. 76). Dans le contexte du roman de Kasischke, on verra l'ampleur de telles implications, tout en considérant le potentiel heuristique de ce mythe fondateur. En donnant accès à la connaissance des suites d'une tentation, les répercussions du geste d'Ève sont, certes, négatives, mais elles permettent également une prise de conscience quant à l'état dans

lequel se trouve la « pécheresse » – et ce qu'elle peut accomplir à partir de ce point de départ, comme le veut le potentiel critique de l'aliénation.

Pour bien comprendre le premier énoncé figuré contenant les sèmes isotopants de /contact/, il faut préciser davantage la relation entre Leila et Gary : lorsqu'elle le rencontre au Swan Motel, elle lui propose ses services sexuels, qu'il accepte. Dès qu'elle entre dans sa chambre, il la paie, la gifle, puis la viole. Leila réagit en ne se débattant pas, dans l'optique de ne pas lui donner cette satisfaction supplémentaire : « whatever he expected of me, I wanted him to have the opposite of it too. For instance, what's the point of hurting someone who doesn't mind being hurt? » (SR, p. 33) Cette résistance passive révèle que la crainte de la souffrance ne fait pas partie des mécanismes de défense de la jeune femme. Insistons sur le fait que rien, dans le roman, n'indique de tendance au masochisme chez Leila et que, même si c'était le cas, il n'y trouverait pas la place pour s'exprimer librement, car il n'est montré aucune forme de consentement chez la jeune femme, sauf lors des relations sexuelles avec ses premiers clients. Aussi, demeurer stoïque devant la violence n'est pas pareil que s'investir dans une recherche active et positive de la jouissance dans la douleur ; seule la première attitude est présente dans *Suspicious River*.

Après cet incident, Gary finit par gagner la confiance de la jeune femme en s'excusant, en lui offrant plus d'argent « pour le dérangement », et en plaidant avoir eu une enfance violente, confession à laquelle Leila réagit et s'identifie fortement (SR, p. 88-89). Enfin, il la séduit en lui démontrant de l'affection et en lui donnant du plaisir<sup>25</sup>. Leila-narratrice laisse cependant deviner que les intentions de l'homme ne

---

<sup>25</sup> Leila décrit ainsi sa deuxième rencontre (payée) avec Gary, en faisant le parallèle avec les autres hommes avec qui elle a couché, avant de devenir travailleuse du sexe : « But he'd been shaking, touching me, cooing about *so beautiful, so beautiful*. And it was hard to keep my eyes open. I'd gotten used to being treated like a plaster statue by then, and didn't mind. Just my body, I thought, you can do whatever you want. I'd gotten used to treating the men themselves as if they'd hired me to complete a menial

sont pas bienveillantes, bien que Leila-protagoniste ne semble s'apercevoir de rien. Quelques jours plus tard, son nouvel amant ayant soulevé son inquiétude par rapport au danger potentiel de la part de ses clients, Leila se fait battre et violer par « that blond man » dans la chambre 31 (qui revient dans l'extrait à l'étude). On apprend plus loin qu'il est un très bon ami de Gary et qu'ils avaient planifié cette agression dans l'optique de pousser Leila à accepter la « protection » de Gary (*SR*, p. 104-105, 253) – une autre occurrence du dilemme, pour les femmes, opposant « sexual safety » et « sexual freedom » (Vance, 1984, p. 2). En conséquence, les rapports de dépendance et de domination entre elle et lui sont consolidés. Vers la fin du roman, il est révélé que Leila-protagoniste se doutait depuis le début de cette machination : elle se serait consciemment soumise à Gary. Cela laisse deviner l'ampleur de son aliénation et l'importance de la tendresse – même factice – qu'elle reçoit de sa part. On retrouve encore ici l'idée d'un désir de chocs et de changements, d'éloignement à tout prix malgré des conséquences assurément violentes et potentiellement mortelles.

Dans ces conditions, on saisit mieux de qui et de quels événements il est question dans le bloc 2 de l'extrait à l'étude : « I wanted to hurt, the way that blond man in 31 had slapped and dragged me back into this world. » Ici, Leila-narratrice énonce expressément son désir d'alors de souffrir, et la formule figurée terminant cette phrase illustre bien l'impact de la gifle sur la jeune femme, c'est-à-dire qu'elle lui permet de se reconnecter avec son corps. Dans « had slapped and dragged me back into this world », on retrouve en effet les sèmes /de force/, /entraîner/ et /retour/ : le contact

---

domestic chore, one they'd started themselves but hadn't had time to finish — their couch spot-cleaned, their knickknacks dusted and rearranged. But this was different. Gary Jensen had been trying to please me — circling, kissing. He wouldn't let me take him in my mouth. [...] Maybe it had felt good, that attention, I wasn't entirely sure, but walking back down the concrete steps from his room, I'd felt crushed and numb where he'd tasted my heartbeat between my legs. Foolish and defeated like a child who'd ask for a toy my parents couldn't afford to buy, and they'd bought it for me anyway: what you want for yourself, and what you dread being given. » (*SR*, p. 78-79 ; l'auteur souligne) En plus de relever une figure supplémentaire de la blancheur avec la statue de plâtre à laquelle Leila se compare, on peut mieux saisir l'ambivalence dans laquelle la jeune femme se trouve par rapport à Gary, qu'elle redoute autant qu'elle désire.

intersubjectif est contraint, résultant d'un geste de violence sur lequel la protagoniste n'a aucune prise. Même si ce désir n'a rien de sexuel, il n'est pas sans objet non plus, puisqu'il relève de la volonté d'un choc assez puissant pour lui faire traverser l'espace : il est utilitaire, doté d'une portée physique – au sens d'un déplacement de la matière inerte, qui ne peut d'elle-même modifier son état de mouvement.

Au début du bloc 2, en faisant référence à l'homme blond, Leila convoque son viol passé en même temps que sa première agression par Gary dans la chambre du Swan Motel, deux incidents invoqués après s'être fait agresser à nouveau : « I wanted to hurt the way that blond man in 31 had slapped and dragged me back into this world. A new-born. The way Gary had, that first time, knocked me into my skin from the oblivion where I'd been [...] ». Ce télescopage temporel et traumatique concourt à une surimpression des violences entre elles : amalgamées, leurs origines se confondent et leurs conséquences se mêlent – une violence masculine émanant d'un désir de contrôle et provoquant une force assez grande pour sortir Leila de son inertie. L'écho de multiples coups déjà reçus se fait donc entendre à chaque nouveau contact violent, et on comprend que la motivation derrière son envie de souffrir correspond donc à un retour (forcée) à soi, à une (re)chute dans sa corporalité.

L'effet de ce retour symbolique à soi est d'ailleurs précisé par la phrase nominale qui s'intercale entre les deux agressions évoquées : « A new-born. » Les coups dirigés contre le corps de Leila offriraient l'occasion d'une renaissance, d'une re-venue au monde. La gifle, comme si elle visait à la réveiller, la fait reprendre contact avec la réalité, de la même manière qu'on peut gifler une personne délirante ou évanouie pour qu'elle revienne à elle. Le coup la ramène ainsi à sa peau, sur Terre, ce qui est renforcé par les figures du /flottement/ qui l'accompagnent. Puisque, traditionnellement, on « gifle » les nouveau-nés pour les stimuler et les inciter à respirer, cette métalepse illustre une inversion de ce principe en interchangeant la cause (la naissance) et la

conséquence (la gifle) : Leila se soumettrait à cette violence parce qu'à force de se faire frapper, elle pourrait enfin renaître.

Ce n'est pas la seule fois dans le roman qu'une telle figure de la naissance couplée au /flottement/ surgit au seuil de la violence : la phrase « [h]overing above my body, ready to be born » (*SR*, p. 229) se manifeste au moment où Leila comprend qu'elle ne pourra pas simplement quitter la maison de campagne dans laquelle Gary l'a amenée pour « divertir » ses amis, qui prévoient la violer à tour de rôle. Cet énoncé figuré laisse croire, d'un côté, que la violence suffirait à rompre la mise à distance de soi de Leila. De l'autre, cette résurgence ponctuelle en amoindrit la force signifiante, en diminuant son impact, car il est impossible de renaître à répétition. Ce souhait paradoxal de Leila – revivre par la violence – n'arrive jamais réellement à s'accomplir, puisque cette figure d'une renaissance ne cesse de hanter le texte. Cela sous-entend qu'il s'agit peut-être d'un espoir mal placé, qui ne pourrait jamais se réaliser : la violence lui permettrait de renouer un instant avec son corps, mais pas de l'habiter pour de bon.

Dans le bloc 2, la puissance de la gifle est décrite par l'instance énonciative comme étant phénoménale : « The way Gary had, that first time, knocked me into my skin from the oblivion where I'd been — seeing stars, bloated, colorful planets, comets dematerializing as I passed back into the atmosphere, bruised, landing on his carpet in my red shoes. » Ici, une expression figurée plus convenue, voulant qu'on voie des étoiles après avoir reçu un coup, donne lieu à une envolée lyrique, au décollage de l'imaginaire de la narratrice. La gifle engendre effectivement sa (re)traversée du cosmos vers la chambre de motel où Leila (dans les mêmes souliers rouges que ceux portés le jour de leur rencontre<sup>26</sup>) la reçoit. Cette description décroissante du passage

---

<sup>26</sup> Les souliers rouges eux-mêmes évoquent, dans la culture populaire, diverses significations : on peut penser aux chaussures rubis de Dorothee dans *The Wizard of Oz* (1939), symbole d'une puissance surnaturelle héritée de la sorcière à qui ils appartenaient avant elle, tout en rappelant un aspect

d'un plan macrocosmique vers celui microcosmique symbolise simultanément toute la distance séparant Leila de son corps et de son quotidien, de même que la force inouïe du contact entre son visage et la main de Gary. Dès lors, comme elle le souhaite, Leila quitte le néant pour sillonner l'univers, contemplant étoiles et planètes, voisinant la dématérialisation des comètes à l'entrée de l'atmosphère terrestre pour chuter, meurtrie, sur le tapis aux pieds de son agresseur.

Après s'être fait agresser par Gary pour la première fois dans la chambre de motel, Leila réfléchit à l'incident et remarque qu'elle n'a pas souffert ni été surprise, qu'elle était même prête à recevoir la seconde gifle. Elle fait alors le parallèle avec l'apprentissage du patinage sur glace : « The most important thing about skating is learning how to fall. » (SR, p. 56) Cette phrase est on ne peut plus évocatrice quant à la nécessité d'apprendre à tomber, c'est-à-dire de composer avec les risques de violences qu'impliquent les rapports entre hommes et femmes. Plus tard, après avoir réussi à s'enfuir de la maison où elle était séquestrée par Gary, Leila repense à ce moment inaugural de leur relation en ces termes : « On my knees. He leans with his whole weight into my face to slap me, but it knocks me even further forward, to him. He knew, when he slapped me, that my body would defy gravity. » (SR, p. 266) Cette violence qui défie la gravité transgresse également les conventions, c'est-à-dire que ce geste ne devrait pas logiquement causer un rapprochement, un attachement de la personne violentée envers celle qui la violente. Il s'agit pourtant d'un des mécanismes

---

d'« indomptabilité ». On retrouve aussi le conte de Hans Christian Anderson, *Les chaussons rouges* (1845), récit de mise en garde contre la vanité relative à l'obsession que développe une enfant pour ses souliers qui, en guise de punition céleste, se mettent à danser de façon incontrôlable – même après que la jeune fille se soit tranché les pieds. Ce conte a d'ailleurs été repris dans *The Red Shoes* (1948), un film britannique adaptant le conte au milieu du ballet et substituant à la morale chrétienne un ultimatum entre la carrière (la gloire) et l'amour. Plus récemment, la télésérie américaine *Red Shoe Diaries* (1992-1997), un drame érotique de série B, illustre bien le caractère plus sulfureux associé aux souliers rouges, qui sont ici le symbole de la rubrique des annonces personnelles d'un petit journal. Dans le cadre de *Suspicious River*, on peut comprendre ces significations comme autant de rappels de l'archétype de la putain, évoqué plus haut : le sacrifice de la morale établie, les traits d'indépendance ou, du moins, d'un être incontrôlable des femmes, l'idée d'un pouvoir – chaussures magiques, talent artistique, richesse, puissance sexuelle, etc. – inaccessible aux autres et, surtout, aux hommes.

les plus pernicious de la matrice hétérosexuelle et du patriarcat que d'invisibiliser les rapports de pouvoir et de contrôle violents sous couvert d'amour ou de désirs.

L'énoncé figuré de la retransversée de l'immensité céleste vers la petitesse de la chambre illustre la descente du très haut, du grandiose cosmique, vers le sol, au ras du tapis, des chaussures de Leila et de la banalité que ces deux termes sous-entendent. Cette figure engendre un discours sur le contexte genré de la violence faite aux femmes, comme quoi celle-ci peut s'abattre sur quiconque, à tout moment et à tout endroit, peu importe à quel point on tente de s'en distancier et de s'en protéger. On ne pourrait en effet s'envoler assez haut ni tomber assez bas pour y échapper. Le passage progressif de l'espace au tapis semble alors tracer une ligne entre ces niveaux distincts, laissant entendre qu'une telle violence n'est jamais réellement coupée du reste du monde, qu'elle participe également de schémas invisibles et englobants, à l'instar de la logique de reproduction et de maintien de l'hégémonie patriarcale. Cela est également renforcé par le fait que Leila atterrisse sur « his carpet », insistant sur les droits de Gary et sur sa posture de possession, bien qu'ils se trouvent dans une chambre louée qui ne lui appartient pas. La chute, entendue ici comme la perte de contrôle du corps et le choc plus ou moins douloureux de celui-ci sur le sol, devient un passage obligé, attendu, des rapports intersubjectifs genrés.

Dans cet extrait, après avoir signifié que seule la brutalité pouvait rompre son éloignement et donner à voir l'ampleur (intersidérale) de celui-ci, Leila-narratrice précise le désir de retomber dans sa peau comme suit : « I wanted something to suck me into my body, knock me back to earth, make me feel. » Elle souhaite être aspirée dans son corps, ramenée sur Terre, pour enfin renouer avec lui et son ressenti. Que cette formulation apparaisse quand Leila est en train de se faire enfoncer de force le sexe de Gary dans la gorge éclaire cette expression d'une lumière plutôt ironique. La narratrice investit alors le champ lexical de la fellation à un tel moment comme pour



souligner le fait qu'il s'agit d'un des seuls gestes d'attention qu'elle sache donner et, donc, recevoir<sup>27</sup>. On comprend que Leila est désensibilisée vis-à-vis de ce qu'elle expérimente et de sa corporalité, ce qui explique probablement pourquoi elle n'hésite pas à se mettre en danger. On y retrouve les sèmes /aspiration/, /frapper/, /retomber/, autant de modalités du contact qui illustrent la force de son désir de chute. Sont alors convoqués à nouveau /air/ et /eau/, exposés en même temps que l'isotopie /flottement/, car aspirer implique /respirer/ et /ingurgiter/. Il se dessine alors une figure de la prise en charge organique d'une Leila aspirée dans son corps, qui y serait ancrée, immobilisée.

Il faut maintenant se pencher sur un aspect de ce dernier extrait plus difficile à lire et à catégoriser, puisqu'il relève justement de la polysémie et du paradoxe. Le fait que l'agression décrite soit un événement négatif et traumatisant se comprend assez bien ; le problème se manifeste lorsqu'on s'arrête à certains sèmes et à certaines connotations positives associés à quelques-uns des énoncés figurés de Leila-narratrice. Si l'on revient à la figure du papillon de nuit et au terme « high », celui-ci peut en effet désigner une joie intense, comme avec l'élévation de l'esprit ou du cœur et le sentiment de légèreté se rapprochant du bonheur. « High » rappelle également le fait d'être « défoncé-e », c'est-à-dire d'avoir une conscience altérée, de ne pas être complètement soi-même ou, encore, d'établir un contact avec le réel sous le mode de la distorsion.

D'autres sèmes un peu trop positifs semblent contredire la situation et le ton de l'extrait où ils se trouvent dans le passage du « too precious, too delicate and bright-winged now, too much sweetness in me ». Ici aussi, les qualificatifs employés ont

---

<sup>27</sup> Pour le formuler autrement, la sexualité apparaît être la seule voie de « communication » et de contact que Leila investisse, qu'il s'agisse d'un choix ou d'un réflexe. Après tout, le roman met en scène de nombreuses fois où elle n'a pas osé ou pas su prendre la parole et se dire (*SR*, p. 38, 244-245). Son corps, semble-t-il, devient donc le dernier organe pouvant éventuellement toucher l'autre et le rendre conscient de sa présence vacillante.

habituellement des connotations positives, bien que leurs sèmes –/gentillesse/, /brillance/, /délicatesse/, /douceur/ – évoquent, encore une fois, certains stéréotypes de la féminité conventionnelle. Dans un univers androcentré et entérinant les violences genrées, on voit en quoi ces traits représentent autant de signes de faiblesse. Cette description apparaissant alors que Leila pense qu'elle ne vaut rien (et que les hommes le lui font bien comprendre), on constate qu'elle fait correspondre sa valeur à ce que cette féminité lui a légué de soumission et de passivité.

Une telle construction permet précisément de véhiculer l'ambivalence et la contradiction de la situation de Leila, qui s'apparente à de la violence conjugale : il n'est pas rare de voir des personnes continuer d'aimer celui ou celle qui les blesse. Grâce aux énoncés figurés, Leila-narratrice met en coprésence l'immédiateté de l'incident vécu par Leila-protagoniste et son propre recul par rapport à celui-ci, tout en faisant cohabiter directement leurs deux états d'esprit distinct. Or, on accède à la scène à partir de l'interprétation que nous livre Leila-narratrice de son état à cette occasion, dans un retour sur l'événement grâce à une focalisation sur Leila-protagoniste. Au moment de subir cette violence, son désir de souffrir n'était peut-être pas verbalisé et intellectualisé, mais il s'agit de la forme que la narratrice choisit de donner à son vécu dans ce retour sur elle-même, puisant à même son ressenti (non psychologique) de cette période.

La dernière phrase de l'extrait résume de manière succincte le désir de violence de Leila : « I wanted to plunge down into the dirt. » La surface accueillant la chute n'est donc plus simplement le tapis (probablement crasseux) de la chambre de motel ou même les souliers dans lesquels Leila atterrit. Grâce à la polysémie propre au mot « dirt », la figure se dote simultanément de /poussière/, /terre/ et /saleté/. La protagoniste souhaite non seulement rejoindre la terre ferme – ce qui rappelle la dérive spéculaire relevée en début de chapitre –, autant en ce qu'elle a d'organique, de vivant,

que dans ce qu'elle a de bas, de souillé. Le sol et la poussière évoquent donc /friabilité/ et /dégradation/, de même qu'elles comportent un sens mystique :

Empreinte de poussière : extrême fragilité. [...] tout – l'homme lui-même – est tiré de la poussière et y retournera. On entend ici l'écho biblique, avec ses accents redoutables : la poussière comme matière de l'humiliation et humiliation de la matière ; la poussière comme matière des choses détruites, vaincues ou maudites par le souffle divin ; comme matière d'où sortent les fléaux, matière du deuil et de l'affliction ; comme matière qui nous enjoint de mépriser la matière. (Didi-Huberman, 2001, p. 66)

Cette idée d'humiliation de la matière au moyen de la matière prend de l'importance dans un contexte comme celui de l'extrait analysé et de *Suspicious River* en général. La corporalité y est précisément donnée à voir comme étant sans valeur et pouvant être violentée à loisir, alors qu'il s'agit du point d'ancrage de l'identité.

Cette quasi-offrande du corps en pâture à autrui, au détriment de soi, s'explique par l'effacement et l'opacification de Leila-protagoniste (traduit dans la focalisation externe) : en plus de renforcer la fragilité de l'empreinte du corps sur ce qui l'entoure, elle évoque l'intertexte biblique traversant également la Chute. Tout en faisant de l'enveloppe corporelle de Leila ce qui la retient sur terre et qui assure son contact (friable) avec le monde, le dernier paragraphe se clôt sur la figure d'un plongeur. La protagoniste y émet le souhait de s'enfoncer dans la lie, de terminer sa chute grandiose et interstellaire dans la saleté de la Terre en cette figure, contenant des sèmes comme /trajectoire/, /saut/ et /immersion/. Elle clarifie le mouvement désiré de la chute : fendre l'air jusqu'à l'immersion complète dans la fange, jusqu'à être enterrée – vivante ou non –, ce qui n'est pas sans rappeler le miroir-cercueil de l'incipit.

Dans les deux blocs de cet extrait, le survol problématiserait la descente, et vice versa, pour en ouvrir les champs de signification attendus grâce à la disposition

textuelle des deux faisceaux isotopiques qui s'interpellent. Ainsi, la gravité paraît suspendue, et il n'y a plus de causalité entre être en équilibre et tomber : ces deux états semblent plutôt se compléter sémantiquement, s'enrichir l'un l'autre. Le premier bloc, sous le signe /flottement/, dénote davantage l'éloignement, l'étrangéisation de Leila par rapport à son corps. Dans le second bloc, une alternance plus marquée entre les deux réseaux sémiqes s'installe : il se manifeste d'abord un désir de chute violente qui permettrait enfin à Leila-protagoniste de revenir à elle, de renouer avec sa corporalité et son affectivité. À cela répondent les figures du papillon de nuit, de la robe de mariée et des os de Rick, liées au /flottement/ et signifiant surtout l'envolée, la légèreté. La courte phrase finale, reliée aux sèmes de la /chute/, rompt avec ces figures plus ambiguës en signifiant le désir de Leila de s'écraser, de plonger dans la poussière et la saleté.

On retrouve la volonté de ne pas voiler les contradictions de la jeune femme et de laisser respirer l'ambivalence propre à la proximité des différentes perspectives d'une Leila-protagoniste et d'une Leila-narratrice. En bref, les lieux qu'elle rejoint sous les coups de la violence masculine sont le monde, sa peau, ses souliers rouges, son corps, la Terre, la saleté – ce qui contraste avec les expressions étudiées plus tôt, associées au vol du papillon, à la robe de noces et à la brillance. Remarquons que deux catégories se forment, soit celle du corps, du concret et de l'individualité et celle de l'univers, du macrocosmique. De la sorte, Leila énonce son besoin de se retrouver en elle, mais aussi dans le monde – et ce besoin passe nécessairement par le socle identitaire et la cible des violences genrées qu'est son corps.

### 3.3 Mesurer son anéantissement n'est pas encore mourir

Le présent chapitre a analysé les énoncés figurés traduisant l'aliénation de Leila-protagoniste à travers les isotopies de la /distance/ et du /contact, ainsi qu'à travers les

quatre grands sèmes les constituant – /spécularité/, /écart/, /chute/ et /flottement/. En refusant l'accès, le plus souvent, à l'intériorité de la protagoniste à cause de la focalisation presque uniquement externe, Leila-narratrice choisit a posteriori de ne laisser transparaître que les indices de son corps et de les traduire en figures. Parce qu'une telle focalisation bloque les données psychologiques, le recours habituel à la voix intérieure comme source de vérité et de proximité avec le personnage focalisée est ici impossible, opacifié. Les lecteur·trices n'accèdent que rarement aux pensées de Leila : quand c'est le cas, elles sont assez dénotatives ou déconnectées du réel (comme le « I wanted to hurt » de l'extrait 2) – ce qui n'aide en rien à sonder l'intériorité et les motifs de Leila-protagoniste. Il suffit de penser aux occurrences de « I thought » analysées plus haut, où la première correspond à une incise ambiguë, véhiculant l'impression d'une conscience ankylosée de figures. La seconde signifie plutôt une prise en charge par l'instance narrative, grâce au discours indirect libre, des pensées descriptives de Leila-protagoniste.

L'analyse du dispositif de l'énonciation figurative du roman rend ainsi compte d'une réalité qui pourrait autrement nous échapper : la mélecture de soi et du monde que fait Leila-protagoniste. Sans chercher à résoudre ces gestes paradoxaux, la coprésence des points de vue montre que chaque décision la rapproche un peu plus d'une fin violente ou, du moins, qu'elle ne semble pas pouvoir s'en remettre à autre chose que ce qu'elle connaît – la douleur. Par exemple, lorsqu'elle compare son cœur à un « poisoned sparrow » qui, plus loin, « flutt[ers] in its bloody nest », on comprend qu'il s'emballe et évoque de la frayeur, peut-être même de la colère, mais on n'y a accès que par la « voix » détournée des expressions figurées de Leila-narratrice. Les lecteur·trices prennent connaissance de ce qu'elle pense et ressent grâce au discours figuré, et l'instance narrative réussit simultanément à transmettre ce ressenti et l'état d'incompréhension de la protagoniste devant le danger qui, rappelons-le, est le propre de l'expérience traumatique (Caruth, 1996, p. 4). En insistant sur la monstration de

réactions corporelles fortes, mais dont la connotation négative semble illisible ou mécomprise par Leila, l'instance narrative traduit cette méconnaissance d'elle-même en même temps qu'elle passe sous silence la part plus visible du trauma, soit l'émotivité à vif et la souffrance brute. Or, l'expérience du présent de l'agression est tout de même donnée à voir dans toute l'ampleur de son ambivalence grâce à la coprésence des points de vue, qui souligne le clivage de Leila.

La force des figures, comme le souligne Julie LeBlanc, est de fournir autant de points d'accès à une intériorité subjective et narrative infradiscursive (1989, p. 239). Elles permettent donc de faire passer de l'information jusqu'aux lecteur-trices concernant le ressenti de Leila : elles traduisent, en images, l'intériorité autrement inaccessible du personnage. On ne trouve pas, dans *Suspicious River*, de phrases exprimant mot pour mot la souffrance ou l'apathie de la protagoniste, mais on a accès à ces impressions transposées dans l'économie figurée de l'œuvre. En plus de réussir à rendre compte de l'absence à soi de la protagoniste, la stratégie textuelle d'une focalisation externe protège l'intériorité de la protagoniste, et l'énonciation figurative de Leila-narratrice pallie cette opacification. Grâce à l'infralangage des figures, celle-ci évite la spectacularisation, la justification ou la réorganisation de son vécu. La charge poétique du texte jaillit ainsi du contact et des négociations entre les instances focalisatrice et narrative, entre les perceptions et la voix, donc entre les Leila protagoniste (focalisée) et narratrice.

Si le présent chapitre a étudié des extraits qui reflètent autant la richesse des figures traversant le roman que l'aliénation qui tiraille Leila, on trouve cependant dans ces passages une part indéniable d'agentivité (surtout langagière). Comme on l'a vu au chapitre 2, celle-ci se manifeste à l'aide de l'expression figurée, reformulant et déplaçant le déjà-dit selon les codes d'une hégémonie langagière donnée et de son système symbolique. En empruntant la forme légitime de l'expression poétique,

l'énonciation figurative ouvre le spectre du dicible tout en affermissant l'autorité de la parole survivante de Leila-narratrice : les figures permettent de revaloriser l'expérience du sujet. Cette agentivité n'est évidemment pas la même que celle qu'on abordera dans le prochain chapitre, puisqu'elle relève du dispositif narratif même. En plus de souligner la survivance comme condition de possibilité même de l'énonciation, un tel dispositif conserve une part de méconnaissance de soi et d'incompréhension de l'expérience traumatique propre à Leila-protagoniste. La fonction poétique des figures, grâce à l'inventivité de l'énonciatrice, fait donc valoir la diversité des vécus et des voix grâce au pouvoir métaphorique (et, par extension, figuré) de l'acte de « "redécrire" la réalité » (Ricœur, 1975, p. 10) qui lui permet de s'approprier ses traumas. L'aliénation de Leila-protagoniste infuse donc l'énonciation figurative de Leila-narratrice pour que celle-ci arrive à en reprendre le contrôle en s'appropriant ses traumas grâce au récit.

Leila-narratrice effectue, comme on vient de le voir, une mise à distance autoréflexive de soi au moyen d'une herméneutique spéculaire du corps retrouvée dès l'incipit. Simultanément, elle tait le spectacle attendu de la souffrance de Leila-protagoniste à l'aide du voile de son énonciation figurative et de la focalisation majoritairement externe du récit. Pour Leila, se dire permet de colmater les brèches de son « identité narrative » (Ricœur, 1988, p. 304) en trouvant, après coup, les mots pour comprendre et transmettre ses expériences traumatiques. En raison de l'ambivalence de la situation énonciative, on comprend mieux en quoi les rapports dynamiques entre aliénation et agentivité sont complexes et pluriels.

## CHAPITRE IV

### TRANSFIGURER ET RÉINTÉGRER LE RÉEL : ANALYSES FIGURATIVES DE L'AGENTIVITÉ

Une autre strate de significations s'ajoute à la richesse et à l'ambivalence déjà dévoilées des réseaux figurés de *Suspicious River* : les figures associées à l'agentivité (retrouvée) de Leila-protagoniste. Dans ce second chapitre d'analyse, nous étudierons deux passages éclairant une agentivité langagière plus active que celle abordée dans le précédent chapitre (qui fait plutôt office de condition de base à l'énonciation narrative). En réfléchissant aux figures de l'agentivité participant aux isotopies /contact/ et /distance/, nous compléterons l'examen de l'« énonciation figurative » (Tamba-Mecz, 1981) de Leila-narratrice entamée dans le chapitre 3. Dans un premier temps, les figures associées aux sèmes /(re)naissance/ et /fragilité/ seront disséquées ; dans un second temps, il sera question de celles de la /traversée/ et, pour finir, de ce que l'agentivité langagière de Leila-narratrice enseigne sur l'aliénation de Leila-protagoniste. Nous pourrons ensuite tirer des conclusions sur les enjeux énonciatifs associés à l'expression figurée et sur l'agentivité qui émerge en filigrane de l'œuvre et culmine dans ses dernières pages.

D'entrée de jeu, l'extrait 3 concerne les figures de l'agentivité relevant du /contact/, tandis que l'extrait 4 traite de celles de la /distance/ et des figures de l'agentivité. La première scène représente une Leila qui s'enfuit de la maison de campagne de Gary où elle était séquestrée. Après s'être empalée elle-même sur la lame dont la menaçait l'un de ses agresseurs (l'homme blond rencontré dans la chambre 31), elle réussit à s'en enfuir grâce à cette diversion. Durant sa fuite, elle doit faire un choix : se rendre à ses deux poursuivants, Gary et ce même homme blond, et se faire assassiner,



ou tout faire pour survivre. Nous y aborderons la (re)naissance de Leila, qui reprend un /contact/ fragile avec le monde, les autres et elle-même.

La seconde scène étudiée correspond à l'excipit mettant en scène la traversée de la Suspicious River réalisée par Leila durant sa fuite pour rejoindre la sécurité présumée de la berge près du Swan Motel, où se trouve Millie, sa collègue en pause. En plus de boucler géographiquement la boucle de l'œuvre – qui commence au motel –, l'excipit nous permet de comparer les codes romanesques à l'ouverture et à la clôture de la diégèse. Il révèle l'évolution de la posture énonciative du récit autodiégétique abordant divers traumatismes qu'est *Suspicious River*. On pensera cet extrait comme une représentation de la /distance/ parcourue et de la transformation de la protagoniste. Nous n'y aborderons qu'un seul champ sémique, associé à la /traversée/, et non pas à deux comme pour les précédents passages. Les résonances d'autres scènes y seront cependant examinées grâce à la nature de chambre d'échos propre à l'œuvre, puisque l'excipit du roman offre un condensé de l'univers romanesque et permet un retour sur ses thèmes et son économie figurée en général.

D'emblée, un bref rappel sur la temporalité et l'action du récit : nous aborderons des extraits se déroulant à la fin de la troisième partie de *Suspicious River*, soit dans les dix dernières pages du roman. Comme on l'a vu en introduction, cette troisième section est marquée par un éclatement narratif et temporel qui va en s'intensifiant, doublé d'un foisonnement sans précédent des réseaux figurés. L'action principale est évoquée au présent et les souvenirs, au passé. Après que Leila-protagoniste se soit tranchée la gorge, la simultanéité entre l'action diégétique et l'énonciation narrative est réinstaurée, comme pour ajouter un facteur de suspense supplémentaire à cette fuite ou peut-être, comme nous le montrerons, pour signaler la fin d'un éclatement identitaire.

#### 4.1 Incarner le /contact/ : figures de la (re)naissance et de la fragilité

Nous nous intéresserons aux différentes figures contenant les sèmes /*(re)naissance/* et /*fragilité/*. Pour ce qui est du premier sème, il désigne ce qui est relatif à l'enfantement et à la filiation qui en découle, mais aussi à tout ce qui concerne un *(re)commencement* ou le point de départ de quelque chose. Il va sans dire que la /*(re)naissance/* s'oppose à la mort, ce qui importe d'autant plus dans le récit d'une disparition de soi, puisque Leila semble être mue par ce désir de mort. Dans le cas présent, c'est une reprise de contact généralisée de Leila avec le monde, les autres et soi-même qui est abordée.

Mentionnons que les parenthèses de la *(re)naissance* permettent de signifier simultanément le début et le recommencement : ainsi, l'ambiguïté de la coprésence de ces sèmes reflète la polysémie du roman. Pour ces raisons, nous insistons sur la simultanéité des sèmes /*naissance/* et /*retour/* ou /*à nouveau/*, tous deux contenus dans le préfixe « re- », grâce aux parenthèses qui permettent la cohabitation de cette répétition et de cette première fois de la naissance. Ce préfixe renferme également l'idée d'une action contraire, comme dans « revenir sur ses pas », qui implique de parcourir un chemin inverse en passant par le même itinéraire, geste qui s'accorde avec l'énonciation a posteriori et la mise en langage des traumatismes effectuée après coup par Leila-narratrice.

En ce qui concerne la /*fragilité/*, elle renseigne sur une façon d'être au monde, sur un mode d'interaction – et donc de contact – avec soi et son entourage. Ce sème évoque ce qui est susceptible de se briser facilement ou de se détériorer. C'est donc généralement un état d'instabilité (dans le sens des altérations possibles, de la mouvance de son état) et d'absence de solidité ou de résistance. Ce sème rappelle aussi une faible constitution, qui enrichit le champ sémique de la naissance. Pour l'analyse

qui suit, /fragilité/ désignera donc les turbulences particulières du sujet et de son corps dans leurs rapports aux choses et aux êtres qui les entourent.

Durant sa course effrénée à travers la forêt, alors qu'elle entend Gary et l'homme blond qui la cherchent et se rapprochent d'elle, la jeune femme, le visage enfoui dans la terre, est allongée au sol pour éviter de se faire repérer. Apparaissant au début d'un nouveau paragraphe, l'extrait 3 semble faire aboutir la réanimation de Leila, comme une bouffée d'air frais dans sa course à couper le souffle :

#### Extrait 3

1	Until suddenly I'm dropped, bloody and crying, by white wings into the world.
2	There is the glare of forsythia against a purple sky and the early, miniature unfolding of leaves like green baby hands in the trees. They reach, screaming with life, toward the hot gas and atoms they came from — star food, photosynthesis — until the earth and everything in it is dusted with sun — branches, bird feathers, imagination, and dishes.
3	Creatures crawl out of the thawed river. They die or survive, give birth to new creatures whose moist eyes flutter open in the light. Languages are forgotten or invented. Fires die. And a million random events begin to make sense in what is no longer the void. All the while, the deafening roar of steam engines or jets, and a tinny piano pounding <i>Happy Birthday</i> down the block.
4	I'm born, a girl without wings, and when I look up at my mother's face through a new prism of tears, she is the world without end, amen, and the sky beyond her is a white backdrop of flimsy cloth — day stars, feathers, something wriggling, now, on the moon's hook in the bright air, breathing with new gills. (SR, p. 264-265)

Au premier coup d'œil, l'intensité de l'économie figurée saute aux yeux. On peut remarquer les diverses formes de cette fragilité – la vulnérabilité, la petitesse des éléments, l'éblouissement, l'évanescence –, puis celles de la (re)naissance – l'origine,

l'apparition et l'évolution de la vie, la précocité et la chute (positive, cette fois) dans le corps. C'est d'ailleurs pourquoi il serait plus compliqué d'effectuer une analyse séparée des deux grands champs figurés incarnant ici le /contact/, c'est-à-dire la (re)naissance et la fragilité. Nous opterons plutôt pour l'analyse bloc par bloc, question d'éviter les allers-retours entre les phrases et les images et de ne pas interrompre notre réflexion.

#### 4.1.1 Les figures de la /(re)naissance/ et de la /fragilité/

La (re)naissance de Leila prend effectivement la forme paradoxale d'une chute, qui rappelle son désir énoncé dans l'extrait 2 de « plunge into the dirt » (*SR*, p. 133). Le détachement de son corps et la réintégration momentanée de celui-ci par Leila sont abordés à plusieurs reprises au fil de *Suspicious River* et prennent la forme d'un désir de chute. Il s'agit ici à la fois de l'accomplissement et du détournement de ce souhait. Le rapport entre le champ sémique de l'origine et l'isotopie /contact/ s'explique en ce que la naissance devient le point à la fois physique et temporel de la venue au monde, du premier contact avec celui-ci. Leila réussit enfin à sortir de sa léthargie, bien que cet exploit ne soit pas le résultat d'une gifle. Plonger dans la boue devient un effet secondaire du retour à elle-même, puisque c'est pour s'échapper des coups et des agressions qu'elle en arrive là, pour s'enfuir de la maison de campagne et tenter de demeurer en vie malgré sa coupure (auto-infligée<sup>28</sup>) à la gorge. Elle retombe dans son corps, recouverte de terre, de sang et d'eau, mais la voie pour y arriver diffère de son souhait initial : une quête de survie au lieu d'une quête d'autodestruction. L'extrait 3

---

<sup>28</sup> Cette blessure est un geste d'agentivité paradoxale : même si ce n'est pas explicitement exprimé de la sorte, se trancher la gorge sur la lame de l'homme blond, qui vient tout juste de la battre et de la violer, signifie qu'elle prend sa destinée en charge. Que ce soit pour abrégier ses souffrances ou profiter désespérément de l'effet de surprise de ce geste dont le caractère imprévu désempare et compromet ceux qui la séquestrent, Leila agit et déjoue la trame écrite d'avance de son assassinat (*SR*, p. 267-269). C'est d'ailleurs la raison pour laquelle elle peut s'enfuir : aller contre cette logique de la violence lui permet de déstabiliser l'ordre établi (de la maison) et de renverser momentanément les rapports de pouvoir.

met donc en scène une (re)venue au monde pour Leila – la seule possible : elle doit sortir des limbes et décider de vivre ou de mourir.

En réponse à ce désir de plonger dans la boue, l'extrait 3 s'ouvre sur l'énoncé figuré « [u]ntil suddenly I'm dropped, bloody and crying, by white wings into the world ». On y rencontre les sèmes /ailes/ et /blancheur/ qui, dans ce contexte, peuvent être directement rattachés au mythe de la cigogne. Explication allégorique des naissances (mettant de côté la sexualité et la corporalité impliquées dans la reproduction humaine), l'oiseau apporterait les nouveau-nés à leurs parents. Ici, c'est une Leila de 24 ans qu'on laisse tomber au sol, larguée *dans* (« into ») le monde : pouvant désigner autant un lieu qu'un moment, cette préposition implique un /contact/ entre Leila et ce monde. Une telle (re)naissance par la chute est renforcée avec le sang et les pleurs, qui se réfèrent autant au piteux état de la protagoniste gravement blessée qu'à celui d'un bébé naissant. Quiconque a lu *Suspicious River* y reconnaît également les ailes et la blancheur d'un cygne, figure capitale du roman. En plus de donner son nom au Motel où la jeune femme travaille, ces volatiles sont associés au fil du roman autant à Leila qu'à Bonnie, sa mère, autant à des femmes vieilles, enceintes ou obscènes qu'à des enfants ou à des choristes (*SR*, p. 19, 45, 63, 72, 127, 143). Ils composent également une image assez pathétique de la famille nucléaire : les cygnes incarnent alors des figures de /vulnérabilité/ et de /marginalité/ dans un monde androcentré.

La disposition textuelle de cet énoncé figuré renforce l'impression d'une coupure suivie d'un surgissement (« suddenly »). Cette première phrase seule sur sa ligne fait bel et bien l'effet d'une irruption. Elle commence également de façon inhabituelle avec la conjonction « until », ce mot (« jusqu'à ce que ») impliquant la rupture d'une continuité. Il marque la fin d'une chose, tout en sous-entendant le début d'une autre. « Until suddenly I'm dropped » renseigne donc sur la (re)naissance de Leila au moyen d'une interruption, d'un avant/après non seulement textuel – avec les sauts de ligne –

mais aussi figuratif. Cette phrase porteuse d'une interruption qui suggère un nouveau départ apparaît dans la diégèse au moment où Leila-protagoniste se terre dans la boue pour ne pas se faire repérer par Gary et l'homme blond. Ces lignes campent le contexte d'urgence et de contemplation où se manifeste la (re)naissance de la jeune femme, qui semble rompre avec cet instant d'attente et la tentation de mourir. La protagoniste revient à elle en ayant fait le choix implicite de vivre, qui se manifeste par son retour d'abord figuré à la vie. Ce qui est interrompu par le « until » correspond à l'ambivalence et à la léthargie de la jeune femme ; ce avec quoi elle renoue, le monde, elle-même et sa filiation.

Dans l'extrait 3, le deuxième bloc s'ouvre sur la formulation suivante : « There is the glare of forsythia against a purple sky and the early, miniature unfolding of leaves like green baby hands in the trees. » Cette phrase donne à voir l'éclat d'un forsythia, arbrisseau dont la floraison jaune vif – expliquant cet éblouissement (« glare ») – est l'une des premières à se produire au printemps. Or, l'action romanesque débute en septembre et la scène en question se déroule à la mi-octobre (*SR*, p. 195) : suivant cette logique, la flore décrite appartient à l'imaginaire et ne reflète pas directement l'environnement de Leila, tapie au sol de la forêt. Cela donne le ton du retour au réel de la jeune femme, qui semble fonctionner au moyen d'une surimpression de deux plans de réalité. Le monde est alors enrichi par sa posture subjective, son imaginaire et son point de vue figuré en même temps qu'elle se pose comme observatrice de ce monde.

À cela s'ajoute la formulation impersonnelle et passive « there is » ouvrant la phrase : celle-ci semble effacer la présence diégétique et la focalisation narrative (externe) par Leila-protagoniste dans ce passage. Par conséquent, l'arrivée de la jeune femme dans le monde, sur ce sol à la fois réel et figuré, reprend les codes de son être au monde habituel, soit l'effacement. Celui-ci se manifeste au début de sa (re)naissance

comme pour être mieux renversé, avec la réapparition du *je* dans le bloc 4. Cet effacement devient alors transparence et lui permet d'observer le monde qui s'anime autour d'elle avant d'y participer – ce n'est, par exemple, pas la jeune femme qui pousse au départ les cris, mais les feuilles. Une autre interprétation de cette forme impersonnelle serait qu'à cause de la nature figurée de la description, on suit le regard quasi halluciné que porte Leila-protagoniste sur son environnement – imaginaire, comme on vient de le constater. Grâce à cette focalisation, on assiste à une expérience du monde d'où le sens prosaïque serait entièrement absent et à son réenchantement : la (re)naissance de la protagoniste vient avec un regard neuf sur ce qui l'entoure.

En évoquant l'éblouissement et le contraste des fleurs jaune vif et du ciel sombre, cette figure du « glare of forsythia against the purple sky » renseigne sur le premier /contact/ de Leila avec le monde, imitant le choc d'une lumière trop vive. Cette expression figurée évoque la vulnérabilité de la personne subissant ce saisissement, c'est-à-dire d'être momentanément sans repères ou aveuglée, tout en suggérant le fait d'être à la merci de son environnement ou d'être pris au dépourvu. Cet énoncé figuré évoque aussi le retour annuel de la flore, sa renaissance et la fin de la léthargie ou des temps plus durs de l'hiver. Cette précoce floraison printanière rappelle d'ailleurs un état prématuré, qui instaure un parallèle entre la nature et la naissance.

Une autre figure est ensuite introduite dans cette phrase, à savoir « the early unfolding of leaves like green baby hands in the trees », qui renforce l'idée d'un (re)commencement. On y rencontre à nouveau l'épanouissement printanier des feuilles et la précocité avec l'adjectif « early ». Pour sa part, le comparé de ces feuilles, les mains de bébé, en plus d'évoquer directement la naissance et la vie, incarne aussi la nouveauté associée au poupon tout en s'inscrivant dans /fragilité/ avec la petitesse et la faiblesse de ces mains. Le « early, miniature unfolding of leaves » sous-entend

également un processus lent et délicat. Comme le précédent, cet énoncé figuré donne l'impression d'un éveil de la nature.

Cette coprésence sémique de la /précocité/, donc de la /jeunesse/, avec la /maturité/ – retrouvée dans l'/épanouissement/ des feuilles et dans l'idée d'un /cycle/ répété propre aux saisons – reflète l'état de Leila. Femme adulte s'étant toujours laissée porter par les événements et par les décisions des autres, elle est reconnaissable dans ce champ sémique où contrastent l'inexpérimenté et la charge d'un lourd bagage d'expériences tragiques. De ces cycles, on tire aussi une impression d'/inévitabilité/ qui en dit long sur l'aliénation de la protagoniste<sup>29</sup> : si, comme défini dans le premier chapitre, cet état fait partie intégrante de l'appartenance au monde social, la situation de Leila est plus compliquée, puisqu'elle existe sous le mode de la dérive totale. Or, cette figure du cycle arrive au moment où elle renoue avec son goût de vivre et met en œuvre davantage son agentivité, comme pour signifier que, malgré la répétition des saisons, leur recommencement n'enlève rien à l'unicité de chaque feuille et de chaque fleur. Autrement dit, le sème /inévitabilité/ ne signifie pas /immutabilité/ : l'agentivité apparaît en réponse à la rigidité du cycle, à même celui-ci.

Dans la phrase suivante, le portrait de ces feuilles est davantage précisé : « They reach, screaming with life, toward the hot gas and atoms they came from — star food, photosynthesis — until the earth and everything in it is dusted with sun — branches, bird feathers, imagination, and dishes. » Elles pointent vers le ciel, introduisant l'image du nourrisson qui étire les bras vers son parent. Ce mouvement du corps végétal parle aussi du rapport de Leila avec ce qui l'entoure : alors que précédemment, elle flottait au-dessus d'un monde qui lui semblait vide et morne, celui-ci éclate maintenant de vitalité, de bruit, de lumière et de mouvement. Suivant cette même logique du parent

---

<sup>29</sup> Soulignons le parallèle avec le travail du sexe et le meurtre subi par la mère de Leila, qui semble s'attendre à ce que le cycle se répète de mère en fille, voire recherche une telle répétition.



et de l'enfant, les feuilles se tendent vers leur origine élémentaire et physique, à savoir les atomes et les gaz contenus dans l'univers. Comme la poussière des deux premiers extraits étudiés, ces composantes microscopiques des « hot gas and atoms they came from » renvoient alors à l'inframonde matériel, aux fondements invisibles des choses. Cette imperceptibilité renvoie également Leila à sa filiation difficile, à la brutale disparition de sa mère.

Ces particules-figures suggèrent également l'instabilité propre à la matière – qui peut toujours se décomposer ou changer d'état –, trait de la /fragilité/. Elles participent également de cette fragilité en évoquant la petitesse relative à leur paradoxale indiscernabilité à l'œil nu, qui n'enlève toutefois rien à leur résistance, à leur indivisibilité ou à leur omniprésence. On a affaire à une occurrence « particulière » de la posture contradictoire de Leila causée par la coprésence des points de vue narratifs. Ces atomes et gaz semblent absents, mais sont omniprésents ; ils constituent le fondement même de la vie, mais ne sont pas considérés comme participant au règne du vivant ; ils agissent sur tout, mais n'ont pas de volonté propre ; ils sont instables et peuvent être défaits ou réagencés – jusqu'à une certaine limite élémentaire – selon un principe de transformation fondamentale. On retrouve par conséquent le principe même sur lequel se fonde l'agentivité de Leila dans cette figure, c'est-à-dire qu'elle tire sa puissance d'agir de son aliénation, de sa vulnérabilité et de ses contradictions.

Dans cette même phrase, la nature des particules est précisée en incise avec les deux figures de la photosynthèse et de ce qui peut être compris comme la nourriture des étoiles, soit « star food, photosynthesis ». Elles prennent ainsi une forme double, à la fois poétique et imaginaire d'un côté (« star food »), et concrète et scientifique de l'autre (« photosynthesis »). Avec ces figures, le ciel – et l'infini de l'univers qui se cache derrière lui – s'inscrit par conséquent dans un rapport de filiation avec la faune, la flore et l'humanité qu'il surplombe. Les feuilles se tendent effectivement vers leur

origine et soulignent cette parentalité du ciel, qui concorde d'ailleurs avec la manière dont Leila revient à elle, soit en tombant de ce même ciel.

Le prochain énoncé figuré de cette phrase, « until the earth and everything in it is dusted with sun », façonne l'image d'un monde « saupoudré » de soleil. Sa lumière éblouissante s'accompagne de la pulvéulence figurée de ses rayons, qui recouvrent tout. Avant d'être réduite au rang d'inconvénient domestique, la poussière participait d'un plus noble panorama de l'apparition de la vie. On remarque la coprésence, dans cet espace imaginaire qui s'ouvre devant Leila, du ciel et de la terre : le discours figuré crée un lieu où faire rencontrer ces opposés inséparables. Le caractère enveloppant des rayons solaires, qui empruntent la forme des particules poussiéreuses pour se manifester dans le discours, agit comme une figure d'uniformisation. Le monde où est réintroduite Leila est moins morcelé, moins étranger sous ce nouvel éclairage.

L'énumération en aparté termine enfin la phrase et complète cette figure solaire : « branches, bird feathers, imagination, and dishes ». Cette suite pourrait sembler aléatoire au premier coup d'œil si ce n'était du sème /fragilité/, dénominateur commun qui en rassemble les termes. Les branches et les plumes sont cassantes et constituent les morceaux de l'ensemble auquel elles appartiennent habituellement – l'arbre, l'oiseau. Selon une logique métonymique, ces deux premières figures évoquent leur tout, ce qui rappelle les ailes larguant Leila au début de la scène ainsi que les arbres auxquels sont rattachées les feuilles nouveau-nées de la première phrase – clin d'œil à la /(re)naissance/. Dans le bloc 2, ces deux métaphores, de l'oiseau et de l'arbre, sont ainsi filées à l'aide des expressions figurées du retour à elle-même de Leila.

Pour leur part, les figures de l'imagination et de la vaisselle apparaissent respectivement comme plus abstraites et plus concrètes. Cette vaisselle pouvant toujours être cassée rappelle la même /fragilité/ que l'imagination qui est, pour Leila-

protagoniste, une force émergente, avec laquelle elle renoue tout juste lors de sa /(re)naissance/.

La faculté de création, de conception et d'invention qu'est l'imagination correspond précisément à ce qui manquait à une Leila-protagoniste léthargique – dérivant et se laissant guider par les personnes et les événements qui jalonnent son quotidien. Elle correspond à la voie par laquelle l'énonciation figurative de la narratrice compense le manque d'agentivité de la protagoniste au fil du roman. Pour éclairer cette figure, distinguons perception et imagination :

On veut toujours que l'imagination soit la faculté de *former* des images. Or elle est plutôt la faculté de *déformer* les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de *changer* les images. S'il n'y a pas de changement d'images, union inattendue d'images, il n'y a pas imagination, il n'y a pas d'*action imaginante*. Si une image *présente* ne fait pas penser à une image *absente*, si une image occasionnelle ne détermine pas une prodigalité d'images aberrantes, une explosion d'images, il n'y a pas imagination. Il y a perception, souvenir d'une perception, mémoire familière, habitude des couleurs et des formes. Le vocable fondamental qui correspond à l'imagination, ce n'est pas *image*, c'est *imaginaire*. Grâce à l'*imaginaire*, l'imagination est essentiellement *ouverte, évasive*. (Bachelard, 1992 [1943], p. 5 ; l'auteur souligne)

Selon cette conception bachelardienne, l'imagination agit sur un matériau déjà présent pour le tordre en fonction d'une volonté imaginante. Elle correspond à un type d'agentivité œuvrant dans l'imaginaire – le territoire sur lequel s'échafaudent justement les expressions figurées de l'extrait 3, qui se superposent à l'environnement de Leila-protagoniste. L'imaginaire ne fraie pas avec les souvenirs ou les simples perceptions : c'est une *envolée* qui part ailleurs, saisit cette « ouverture » pour explorer ces images « absentes ».

Gaston Bachelard affirme que la mémoire ne participe pas de l'imaginaire, ce qui peut sembler contradictoire dans le cas de *Suspicious River*, où presque tout se nourrit du passé de Leila ou renseigne sur celui-ci. La mémoire est effectivement un concept clef pour l'accès à l'imagination de Leila. C'est seulement après avoir réussi à raconter le meurtre de sa mère, dans la courte seconde partie de l'œuvre, que Leila-narratrice rompt la boucle traumatique atemporelle des souvenirs où elle est coincée et qui contribue à son détachement du monde et d'elle-même. Après avoir pris en charge et réussi à dire ce trauma premier, la protagoniste peut lentement remonter à la surface d'elle-même ou, plutôt, redescendre sur terre – en commençant par le rétablissement graduel de la temporalité. Pour expliciter davantage les rapports entre le réel et l'envolée imaginante, on peut prendre l'exemple d'un nombre négatif qui, multiplié par un autre négatif, donne un résultat positif. Puisque la réalité de Leila relevait de sa non-participation au monde, le fait de se détacher du réel grâce à l'imagination rend possible de renouer avec lui. Autrement dit, en se détachant de ce détachement, elle se rapproche d'elle-même. Ajoutons que Leila-narratrice travaille justement à déformer le matériau de sa mémoire, les images traumatiques qui la peuplent, pour se les approprier au moyen d'un récit a posteriori des événements et d'un discours intensément figuré contrastant avec l'aliénation de Leila-protagoniste (aussi la sienne).

Si l'on situe dans l'ensemble du bloc 2 l'expression « until the earth and everything in it is dusted with sun — branches, bird feathers, imagination, and dishes », ces quatre derniers éléments correspondent à ce qui est éclaboussé du soleil et recouvert de sa luminosité éblouissante. Ils prennent la forme d'un condensé de ce qui peuple la terre : la flore, le vivant, les objets et l'intangible deviennent les composantes irréductibles du monde. L'imagination s'inscrit alors clairement dans la /(re)naissance/ de Leila, puisque cette faculté /fragile/, nouvellement retrouvée pour la protagoniste, nourrit son retour à elle-même. Leila-protagoniste peut enfin se projeter dans le monde et en manipuler certains aspects, renouant avec une facette créatrice de sa faculté d'agir.

Dans cette phrase où le ciel mauve laisse place à l'éblouissement du soleil, on retrouve aussi une préfiguration de l'aube rencontrée à l'excipit.

Avec le bloc 3, on a affaire à un accéléré de l'histoire du monde : partant de l'apparition de la vie sur terre pour aboutir à l'existence particulière de Leila, quasi insignifiante lorsqu'elle est mise bout à bout avec le chemin parcouru de l'évolution et ses proportions temporelles. On y rencontre les premières créatures ayant quitté le milieu aquatique pour s'aventurer à la surface ou s'éveillant simplement de leur hibernation, autre parallèle avec la léthargie de Leila : « Creatures crawl out of the thawed river. They die or survive, give birth to new creatures whose moist eyes flutter open in the light. » Il s'y trouve donc une superposition de la fonte de l'ère glaciaire avec celle d'un printemps comme les autres. Cette surimpression des deux époques force la confrontation notamment entre le microcosmique et le macrocosmique : comme dans la traversée du cosmos et de l'atmosphère se terminant sur le tapis du motel. Ici, c'est l'histoire de l'univers qui est mis côte à côte avec l'aspect saisonnier d'une année sur la Terre.

La seconde phrase traite toujours de ces mystérieuses créatures, en insistant sur leur origine et la filiation de leur espèce : « They die or survive, give birth to new creatures whose moist eyes flutter open in the light. » La /(re)naissance/ du paragraphe précédent se poursuit, puisque les créatures meurent ou vivent et se reproduisent en donnant vie à d'autres êtres similaires, mais jamais complètement identiques<sup>30</sup>. À l'échelle de l'évolution, ces infimes divergences finissent par créer des espèces différentes, menant de l'invertébré à l'humain : elles sous-entendent donc la croissance et la transformation. Dans ce même énoncé figuré, on retrouve également le sème /fragilité/ dans l'incertitude de la trajectoire qu'empruntent les créatures – vivre ou

---

<sup>30</sup> Cette similitude inexacte rappelle encore une fois les ressemblances entre Leila et Bonnie, la fille ayant suivi, inconsciemment ou non, l'exemple du travail du sexe de sa mère. Cette fatalité genrée – de la violence et d'une fin brutale pour les femmes sexualisées – est cependant évitée de peu par Leila.

mourir – et dans la proximité de ces états qui, semble-t-il, brouille la frontière entre l'un et l'autre.

À l'apparition des espèces animales succèdent des problématiques relatives à l'évolution de l'espèce humaine : « Languages are forgotten or invented. Fires die. » Il y est question de deux pierres angulaires de cette transformation graduelle. Le langage constitue une capacité uniquement humaine et un mode de /contact/ avec les autres et soi, objet d'un oubli ou d'une invention. L'envergure imposante d'une langue est toutefois relativisée avec la perspective de sa disparition possible : il n'y aurait qu'un pas à franchir pour passer de l'une à l'autre. De son côté, le feu évoque l'entrée dans une nouvelle ère, une autre étape dans l'évolution de l'espèce humaine, une lutte contre les ténèbres. Les flammes « mortes » soulignent aussi une perte – de la passion, d'une vie ou d'un savoir. Les feux intermittents peuvent aussi suggérer des ères sombres de l'humanité et des périodes difficiles de la vie d'un individu.

Dans la phrase suivante, on lit la première allusion au vécu de Leila : « And a million random events begin to make sense in what is no longer the void ». Ainsi arrimée aux descriptions précédentes du cycle de la vie et de l'évolution, cette (re)venue au monde s'ancre dans l'histoire du vivant, comme pour insister sur le fait que renaître de ses cendres implique une réintroduction dans l'univers, son histoire et sa temporalité. Revivre de façon figurée cette histoire du monde remettrait les choses en perspective et permettrait à Leila-protagoniste de s'y réinscrire.

La dernière phrase de ce troisième bloc éclaire une telle posture de réinscription dans l'univers : : « All the while, the deafening roar of steam engines or jets, and a tinny piano pounding *Happy Birthday* down the block. » Le complément « [a]ll the while » placé en début de phrase indique bien la simultanéité (« pendant tout ce temps ») et la coprésence de tous les aspects précédemment abordés, présageant une

reconnexion de Leila avec le moment présent. Par conséquent, les perspectives temporelles de la préhistoire et du très contemporain sont aplaties et se rejoignent, de même que celles spatiales, le ciel étant mis bout à bout avec le coin de la rue dans cette image. Un tel aplatissement, loin de réduire la complexité et l'éclectisme des figures, semble plutôt instaurer entre elles une connivence.

On y croise les avions à réaction, et les ailes et le vol ressurgissent alors dans l'extrait 3. Ce n'est toutefois pas la première fois qu'un avion apparaît dans le récit. Lorsqu'elle revient sur sa première agression par Gary, Leila rattache les avions à un paysage sonore associé aux violences genrées : « he'd slapped me, twice, across the face, and I'd heard something with silver wings fly over the Swan Motel » (SR, p. 220-221). Cette mention, seul détail contextuel rapporté lors de cette agression, incarne donc un cap important franchi dans le désir de chute de Leila (sa rencontre avec Gary). On retrouve également la figure des ailes d'un jet dans le préambule à l'agression de Leila lorsqu'elle avait onze ans<sup>31</sup> – nous y revenons sous peu – dans le reflet de la pièce que lui donne son futur agresseur : « That coin caught the lukewarm, northern spring sun like the flat wing of a jet. » (SR, p. 191) Dans les deux cas, on retrouve une sorte d'image inversée de l'oiseau (figure assez positive dans le roman) et un mauvais présage. Dans le bloc 3, cet oiseau est plutôt entièrement mécanique, et son chant tient davantage de la cacophonie que de la mélodie.

En ce qui a trait au « tinny piano pounding *Happy Birthday* down the block », le lien avec les deux précédentes figures est de nature matérielle, puisque le son du piano évoque un bruit de métal. Pour sa part, *Joyeux anniversaire* signifie à la fois la naissance et la cyclicité : il y est question du passage des années au lieu des kilomètres comme dans les deux précédentes figures. Cette dernière étape de la (re)naissance de Leila évoque la /distance/ parcourue, à la fois spatiale et temporelle, et des changements

---

<sup>31</sup> Voir l'annexe.

ainsi entraînés. La dernière partie de cette phrase, « down the block », peut être traduite par « au coin » ou « au bout de la rue » : on y retrouve l'image d'un quartier familier, du domicile, bien que les festivités aient lieu chez les autres et non chez soi.

Le dernier bloc de l'extrait 3 marque la réapparition du *je* dans cette phrase comme un long souffle. La protagoniste quitte sa posture d'observatrice en redevenant le point focal (externe) de la scène. Elle se positionne par rapport au monde dont elle vient tout juste d'observer la naissance et l'évolution :

I'm born, a girl without wings, and when I look up at my mother's face through a new prism of tears, she is the world without end, amen, and the sky beyond her is a white backdrop of flimsy cloth – day stars, feathers, something wriggling, now, on the moon's hook in the bright air, breathing with new gills. (SR, p. 265)

Cette déclaration de sa propre naissance campe son retour à elle-même, qui s'effectue cependant sous le signe du manque. On y retrouve les ailes du début de la scène, instruments de sa (re)naissance, pour signifier leur absence. Il est question d'une rupture de filiation, qui ne constitue toutefois pas un rejet. C'est justement grâce à cette filiation des ailes l'ayant larguée en premier lieu que Leila renoue avec le monde et, plus tard, peut échapper aux deux hommes.

La phrase se poursuit avec une expression qui, comme pour compenser la cassure d'avec cette filiation des ailes, introduit une figure maternelle dans l'équation : « and when I look up at my mother's face through a new prism of tears, she is the world without end, amen ». On retrouve à nouveau une tension vers le ciel (comme pour les mains-feuilles) ainsi qu'un regard cherchant à rencontrer un visage familier. Les larmes médiatisant ce regard sur le visage maternel du monde relèvent d'ailleurs de la /fragilité/, en révélant une émotivité préalablement absente des réactions de la



protagoniste – elle ne pleure jamais, même pas à l’enterrement de sa mère (SR, p. 186). Il s’agit d’une autre étape franchie dans sa réintégration du monde et d’elle-même : après l’histoire de celui-ci depuis des temps immémoriaux et la reconnaissance d’une filiation difficile, Leila renoue avec l’intensité de ses émotions. La forme que prend le visage maternel est par ailleurs composite : il est associé à une infinité enveloppante, mais aussi à un éclatement dans ses multiples composantes du « world without end » qui entoure Leila. Elle prend aussi un sens sacré, puisque cette dernière formulation participe de la prière et de son rituel. Ce surgissement de la croyance fait d’ailleurs penser à un « leap of faith », qui dirige justement le regard vers les cieux et non pas vers le chemin emprunté, favorisant l’instinct et l’imaginaire au profit de l’observation du réel – ce qui concorde avec la surimpression du figuré et de la réalité au moment de la (re)naissance de Leila.

Cette figure du « world without end, amen » s’oppose aussi à la désertion et à l’effacement préalables de Leila, qui sont désamorçés avec cette impression de communion soulignant l’appartenance à une même foi, comme le démontre l’*amen* suivant la reconnaissance par Leila du visage maternel. Ce registre de la prière chrétienne peut être compris comme le jaillissement de la voix de la protagoniste au niveau de la narratrice, scellant leur réunion, leur communion narrative. Grâce à ce discours indirect libre, leurs deux facettes sont réunies. Comme les deux mains en prière, ce terme rassemble leurs deux voix dans l’ultime énonciation du souhait de ce retour au monde – *amen* désignant la formule par laquelle on espère que les souhaits ou la prière seront exaucés. Le vœu d’enfin renaître, de pouvoir quitter les limbes pour réintégrer son corps et le monde, est inséparable de la figure maternelle, mais s’étend aussi au reste du monde. Ce qui entoure Leila ne lui est donc plus étranger et l’accueille même en son sein en accompagnant sa /(re)naissance/ comme une mère.

La suite de la phrase spatialise davantage l'image maternelle : « the sky behind her is a white backdrop of flimsy cloth ». Selon la logique de l'espace imaginaire se superposant à l'espace réel, la mère est placée devant un drap vierge, comme un fond blanc attendant les projections. C'est donc le ciel, avec tout ce qu'il cache et surplombe, qui est éclipsé et devient l'écran devant lequel la mère se positionne. Pour ce qui est du « flimsy cloth », cette figure exprime la minceur et la légèreté d'un tissu pouvant être facilement déchiré, s'inscrivant dans l'isotopie /fragilité/. Il précise davantage cette toile de fond campant le retour au monde de Leila. Ce tissu peut également être compris comme l'envers de la robe de mariée abordée dans le précédent chapitre, d'abord parce qu'il en partage la blancheur, mais aussi parce que les deux tissus apparaissent dans l'économie figurée au moment où il est question de féminité conventionnelle – ici, la maternité. En sous-entendant les possibilités qui pourraient s'y inscrire, le tissu prend la forme d'un canevas blanc sur lequel construire l'univers, où projeter le monde de Leila<sup>32</sup>.

Le commentaire suivant le tiret précise la nature de ce « white backdrop of flimsy cloth » : « day stars, feathers, something wriggling, now, on the moon's hook in the bright air, breathing with new gills. » Les trois premiers aspects de l'énumération s'inscrivent d'emblée dans /fragilité/ : les étoiles visibles de jour sont en effet aussi rares que faiblement lumineuses, et les plumes, comme on l'a vu précédemment, évoquent le morcellement, la cassure et la légèreté. Le troisième terme de l'énumération fait référence à un passage antérieur du roman<sup>33</sup>, où « [t]he moon is a clean sickle » (*SR*, p. 262). Ce passage apparaît au début de la course de Leila pour sa vie et représente un paroxysme de l'imagé, où l'instance narrative donne la parole à la rivière – tout en la prenant en charge en discours indirect –, qui s'adresse à la jeune

---

<sup>32</sup> Cette figure semble ainsi entamer un métadiscours sur le faux ou la fiction en général, en soulignant le caractère construit de l'univers romanesque qui se dresse sur une toile de fond blanche, sur une page elle aussi originellement blanche.

<sup>33</sup> Voir l'annexe. Dans ce passage, une des créatures de la rivière se fait empaler sur le croissant tranchant de la lune (comme Leila sur la lame).

femme. Il inaugure un changement de perspective, avec l'injonction de « [l]ook up » (*SR*, p. 262). Cette injonction confirme la disparition du désir de « plonger dans la boue », de s'écraser au sol : il s'effectue avec elle un surgissement et une reconnaissance de la vie entourant Leila, et le monde lui parle pour la première fois, alors qu'il avait toujours été vide, mort. Il s'y effectue une première contamination de la focalisation par ce qui entoure Leila-protagoniste, ensuite approfondie avec sa (re)naissance.

Avec le « something wriggling » sur le croissant de lune, le pronom indéfini (« quelque chose ») contribue à conserver un flou autour de cette proie capturée et transpercée par ce crochet. Il rappelle les créatures – qu'elles soient préhistoriques ou ordinaires – sortant de la rivière qui se réchauffe, évoquant ainsi le /cycle/, qui se retrouve également dans la logique du prédateur et de la proie. Cette communauté des blessures entre la chose empalée et Leila crée donc un rapprochement entre elles, d'ailleurs renforcé parce que la figure apparaît juste avant que Leila ne se fasse rattraper par ses deux poursuivants. Un attribut physique de cette créature est précisé plus loin, à la fin du commentaire – et du paragraphe –, soit « breathing with new gills » : la lacération à la gorge de la protagoniste imite ainsi les fentes des branchies permettant d'absorber l'oxygène sous l'eau. La blessure de Leila lui aura permis de s'adapter à sa situation, de trouver le moyen de demeurer en vie. L'évocation des branchies préfigure aussi le rôle de la rivière dans la (re)naissance de Leila.

En bref, l'extrait met en scène une reprise de /contact/ généralisée de la jeune femme avec le monde, elle-même et sa filiation maternelle. En passant par des figures surdéterminant la /(re)naissance/ et la /fragilité/, le texte décrit un retour à soi brutal. Leila renoue avec l'histoire du monde, mais également avec ses mauvais souvenirs et les décisions qui l'ont menée à être étendue dans la boue presque au bout de son sang. Grâce à l'énonciation figurative de l'instance narrative, on arrive à bien saisir l'ampleur

et la complexité de cette quasi-résurrection de Leila-protagoniste, qui passe justement par le socle identitaire du corps, mais aussi par l'histoire. S'il est moins question des rapports intersubjectifs que dans le précédent chapitre, c'est surtout parce que cet éveil s'effectue dans l'intimité du soi à soi – entre la protagoniste et la narratrice – et entre soi et le monde. Cela s'effectue en réponse à toutes les fois où Leila aurait justement existé par l'intermédiaire d'autrui ou en fonction des autres dans une logique dérivative. Si le discours figuré compensait jusqu'alors le manque d'agentivité de la protagoniste, il permet à ce moment de célébrer cette résurgence agentive de Leila. L'économie figurée donne alors le ton des modalités de réincarnation et du nouvel être au monde agentif de la jeune femme, c'est-à-dire d'être au fait de son parcours particulier et tirant sa puissance d'agir de sa vulnérabilité.

#### 4.2 Incarner la /distance/ : figures de la traversée

La seconde partie de cette analyse portera sur l'isotopie /distance/. Avant d'y plonger, précisons qu'entre le dernier extrait étudié et l'excipit, Leila se fait rattraper par ses deux poursuivants. Au moment où ils vont la tuer, une envolée de cygnes les interrompt. Cet effet de surprise donne l'ultime occasion à Leila de s'enfuir pour de bon : puisqu'ils nidifient année après année sur les berges du Swan Motel, les cygnes permettent à Leila de s'orienter pour enfin s'enfuir dans la bonne direction.

La dernière scène de l'œuvre rend ainsi compte du passage de la protagoniste jusqu'à la sécurité : pour cette raison, nous observerons les figures de la /traversée/ afin d'éclairer l'isotopie /distance/. Il est d'abord entendu que /traversée/ implique directement le sujet qui l'effectue et concerne la distance spatio-temporelle autant que l'interaction avec l'environnement rencontré ou parcouru de cette façon. La /traversée/ désigne donc un mouvement, le passage de part en part dans l'espace ou le temps. Elle peut prendre la forme d'une pénétration, soit d'entrer dans quelque chose en passant au

travers de ce qui lui entrave le passage et, donc, d'écarter les obstacles. La /traversée/ permet aussi de franchir une ou plusieurs frontière(s), en plus de contenir l'idée d'un changement d'état durant ce déplacement. Elle relève également d'une séparation qui tracerait une ligne réelle ou imaginaire entre deux choses, deux lieux ou deux époques. Elle renseigne sur la /distance/ par sa nature de mouvement, sous-entendant à la fois le trajet et l'état intermédiaire entre un point de départ et un point d'arrivée, d'où son aspect transitoire relevant de la transformation – autant spatio-temporelle qu'identitaire.

L'extrait 4 constitue la plus longue scène décortiquée jusqu'à présent, car l'économie figurée de l'œuvre y est moins dense, moins chargée, quoique tout de même révélatrice. Pour cette raison, l'analyse formelle du roman inclura le fond pour nous pencher sur les réseaux de réverbération de certains gestes, événements ou souvenirs qui se retrouvent ponctuellement dans le récit jusqu'à sa conclusion. L'excipit offre l'occasion de faire réapparaître certains éléments une dernière fois. Pour ne rien omettre, citons cette scène charnière dans son intégralité :

#### Extrait 4

1	« Leila? » A woman shouts. I see the arc of a cigarette tossed through air into water. « Leila? »
2	I open my arms to her, and then I hold them above my head as I wade into the river. It's deep here. The black water rises over my waist, oily, and then my body goes numb with the cold. The mud at the bottom of the river sucks at my bare heels, but it can't hold me back. I'm stronger than the mud.
3	And at the edge of the water, wading toward me, Millie glows, rose-flushed in the sun coming up. Her hair is wild around her face. She has her hands cupped around her heart as if to keep it in her chest, her eyes are wide with colored light. I stumble up.

4	« Leila. My god. You're bleeding to death, » she says. She is sobbing then, « They've been looking everywhere for you. »
5	Again, I am on my knees.
6	This time, I put my face down at Millie's feet, and I can smell the rubber soles of her shoes, the grass and mud under those. I can hear the buttons on her jean jacket rattle as she trembles over me, and then she bends down to touch my hair. I remember hands. I remember being touched, turned, in blinding light with rubber gloves. My eyes opening for the first time. The sound of my first scream, my mother choking on still wind and her own sobs. Millie's fingers are warm and bony on the back of my neck.
7	« We have to get some help », she says, but she doesn't move.
8	I see us from the sky. Frozen.
9	A lime-green scarf of frost wreathes us while the sun continues to rise like beautiful red and yellow tropical fruit smashed and smeared low over the edge of the earth. Fog ripples the river like pink smoke skirts, and Millie just stares straight ahead, not blinking, crying, watching the weak trembling of branches across the river, something creeping through the trees. Snaking its way to us. The sound of strong wings receding.
10	<i>Don't look, I want to say to her. There's nothing on the other side.</i>
11	But she still stares, lips pale and parted, and even the small blond hairs on her arms shiver with life as she breathes the musty feathers they've left behind and the sweet, weedy air. (SR, p. 270-271, l'autrice souligne)

On remarque tout de suite les phrases plus courtes et la forme plus posée, terre à terre même, de l'économie figurée. Après la course de Leila pour survivre, les émotions fortes de sa (re)naissance ainsi que la réunion temporelle et diégétique de la protagoniste et de la narratrice, même l'instance énonciative semble reprendre son

souffle. Nous y décortiquerons les figures et les réminiscences de la /traversée/ autant spatiales et temporelles qu'identitaires.

#### 4.2.1 Les figures de la /traversée/

La première traversée qui saute aux yeux est celle de la rivière, à gué. Si on garde en tête le principe d'écho du roman, cet ultime passage s'inscrit dans un contexte violent, rejouant les situations similaires de violences genrées comme pour les comparer ou les superposer. La première agression de Leila, survenue lorsqu'elle avait 11 ans, vient en tête parce qu'elle s'est également déroulée au bord de la Suspicious River. Lorsqu'on compare ces deux événements, on remarque qu'un art de la fuite est présent tout au long du roman. Autre occurrence de l'apprentissage de la chute abordé au chapitre 3, cet art vise à lire les codes de la violence genrée dans l'optique d'orienter son évasion dans la bonne direction et de faire le juste choix d'itinéraire vers la survie. L'instance narrative revient à trois reprises sur cette première agression, ajoutant chaque fois plus de détails comme pour en révéler graduellement l'horreur<sup>34</sup>. Lors du deuxième retour, la réaction de la jeune Leila lorsqu'elle comprend le danger se lit comme suit : « I ran to them. My arms open. I ran and ran in the wrong direction, mud sucking at my shoes. A child trying to fly — stupid, wingless bird<sup>35</sup>. » (SR, p. 197-198) C'est lors du troisième retour que la narratrice évoque le flair des agresseurs : « Those men put their nose to the breeze and they know which girls will always run in the wrong

---

<sup>34</sup> Voir l'annexe.

<sup>35</sup> On retrouve encore une fois la figure de l'enfant sans ailes et l'incapacité du vol, comme dans l'extrait 3. Cette formulation évoque l'expression « to clip someone's wings », c'est-à-dire de réduire la liberté et le pouvoir d'un individu – ici, à la suite d'un viol déshumanisant et dérivatif. On y devine le désenchantement du monde de l'enfance, où les limites entre réel et imaginaire demeurent mouvantes, riches de possibilités : comme un enfant ignorant encore qu'il ne peut pas voler, qu'il ne peut pas échapper à la culture patriarcale androcentrée et hétéronormative qui lui coupera tôt ou tard les ailes.

direction every time. » (SR, p. 205) Cette agression se trouve donc en creux de l'ultime traversée de Leila, justement à cause de cet art de la fuite enfin maîtrisé.

Les parallèles entre l'excipit et la première mention de son agression sont assez frappantes. On retrouve les bras ouverts, signe d'accueil/ ou de confiance/ : « I ran to them [les deux agresseurs]. My arms open » ; « I open my arms to her [Millie], and then I hold them above my head as I wade into the river ». Dans le premier cas, Leila enfant se dirige dans la direction opposée de la rivière, directement vers ceux qui lui veulent du mal, tandis que, dans l'excipit, la protagoniste traverse la rivière en comprenant que la sécurité se trouve de l'autre côté. Elle le dit d'ailleurs elle-même plus tôt, lorsqu'elle s'enfuit en courant sur la berge, « [a]s if the river were a mother I should have trusted » (SR, p. 261). Longtemps, Leila aura été incapable de distinguer les signes du danger et de la sécurité.

La boue qui s'agrippe à ses pieds et tente de la ralentir revient ensuite à deux reprises : « mud sucking at my shoes » ; « [t]he mud at the bottom of the river sucks at my bare heels ». La boue aspire donc les pieds de Leila, cherche à l'immobiliser, ce qui est exprimé de façon à rappeler les fellations jalonnant son parcours de travailleuse du sexe au moyen du verbe « suck<sup>36</sup> ». Ce parallèle évoque les obstacles et les menaces que Leila a dû affronter au quotidien et dans son travail. Une note d'espoir se fait néanmoins sentir à la fin du bloc 2 : « [...] but it can't hold me back. I'm stronger than the mud. » Si les dangers ne sont pas encore réellement chose du passé – Leila doit encore se débattre dans la boue –, la jeune femme possède maintenant la force de les affronter et de triompher. On retrouve dans cette boue, mélange d'eau et de terre ou de

---

<sup>36</sup> La violence, la sexualité et la boue sont d'ailleurs liées dans la réflexion de Leila sur les prédateurs sexuels lors du troisième retour sur son agression : « the dull thud of a fist, or a penis, or a mouthful of mud » (SR, p. 204).



poussière, le sème /saleté/ étudié dans le précédent chapitre : l'attrait du sol et de la chute se terminant dans la fange serait bel et bien vaincu.

Enfin, entre l'agression à onze ans et l'excipit, on retrouve une similitude de la trajectoire des corps, car les deux Leila s'effondrent au pied d'autrui : l'une des /traversées/ la blessera à vie, et l'autre lui sauve la vie. Cette similarité aboutit en des itinéraires diamétralement opposés et rappelle la spécularité de l'incipit, voulant que le reflet du miroir renvoie une image inversée du réel : les lignes de fuite de ces deux scènes partent du même point – la nécessité de fuir –, mais ne se rejoignent jamais. L'art de la fuite que propose le roman doit donc composer avec un jeu de miroirs déformants (l'apprentissage de la féminité conventionnelle et de la masculinité hégémonique) et leurs réfractions de la réalité. À cette prédation, certains hommes sont malheureusement passés maîtres (« they know which girls will always run in the wrong direction every time » [SR, p. 205]). Il y est sous-entendu une ignorance et une innocence de la part des jeunes filles, qui élèvent la préservation de soi et la lecture des codes genrés au rang d'un apprentissage – encore un écho du poids de la féminité conventionnelle.

Pour aider à préciser la nature de cet art, on peut observer que la rivière emprunte les traits du miroir dans l'excipit. Au fil du roman, ce cours d'eau demeure présent, accompagnant la protagoniste sans que celle-ci la touche – jusqu'à l'excipit où Leila, en bonne Alice, la traverse enfin. L'intertexte carrollien est d'ailleurs directement présent dans l'œuvre, au moment où Leila entre dans une pièce close du Big City Bar avec un client : « When he opened the door to let me in, I think of Alice stepping into a mirror as if it were water, surprised. But what girl would ever think to try that? Walking into glass? Some part of her already knew there was something there beyond her own reflection. » (SR, p. 167) Depuis l'incipit qui surdétermine cette spécularité, *Suspicious River* a présenté la dématérialisation du rapport à soi et au réel, mais aussi

l'envers sombre du miroir d'une culture patriarcale, cachant l'éventail des virtualités que peuvent prendre les violences genrées sous certaines apparences trompeuses. Dans l'excipit, Leila retransverse le miroir qu'incarne la rivière pour en quitter l'emprise. Le caractère clos et malsain de l'univers spéculaire est notamment lié au principe de chambre d'échos de l'œuvre, où tout se réverbère et se réfracte – à l'instar des reflets qui n'existent pas sans le réel. En sortant de la rivière pour rejoindre Millie, Leila réussit donc son retour à la réalité, entamé avec sa (re)naissance<sup>37</sup>. Il est intéressant de noter que, contrairement à *Alice au pays des merveilles*, *De l'autre côté du miroir* correspond à un récit initiatique où la jeune fille apprend et évolue au sein de l'univers où elle se trouve. Alice, comme Leila, en sort donc changée, possédant de nouveaux savoirs et étant en mesure d'agir sur le monde où elle s'éveille.

Cette ultime /traversée/ de la rivière-miroir et l'art de la fuite rappellent la première agression de Leila par Gary : après qu'il l'ait battue, elle se rapproche de lui et ne s'éloigne pas du danger (*SR*, p. 266). Cette figure où elle défie les lois gravitationnelles illustre le caractère contre-intuitif de sa réaction. Presque à tout coup, Leila a agi à l'opposé de ses intérêts en optant pour l'immobilité – comme en se mariant avec Rick par respect des conventions – ou pour la direction contraire de la voie qui lui éviterait de souffrir. Ces choix concordent néanmoins avec son désir de chute et d'autodestruction induit par ses traumatismes.

L'excipit met en scène la maîtrise de cet art de la fuite : Leila est enfin consciente de la direction à emprunter pour saisir sa seule chance de survie, au moment où apparaissent les cygnes et où elle réussit à s'orienter dans la forêt : « I know, now, where I am — how close I am again to where I'm from. So I run. Those massive birds. Bulky angels. I run in the opposite direction. » (*SR*, p. 269) Ces oiseaux deviennent des

---

<sup>37</sup> De la même façon que, à la fin d'*Alice au pays des merveilles*, la jeune fille a un pied dans le monde imaginaire et un autre dans le réel au moment de son procès, la (re)naissance de Leila n'est pas instantanée : Alice s'éveille et reprend graduellement le contrôle de son rêve jusqu'à sortir du sommeil.

indicateurs géographiques pour la jeune femme, qui sait désormais – ou désire enfin – emprunter le chemin de la survie. Ce geste peut sembler insignifiant, mais venant de celle qui dérivait dans le monde, de celle qui voulait souffrir pour sortir (brièvement) de sa léthargie, il devient éloquent. Cette traversée des eaux troubles de la Suspicious River apparaît comme le dernier mouvement permettant à Leila d'écarter les obstacles pour rétablir son appartenance au monde. Elle marque une rupture d'avec le vide et la violence, et sa sortie des eaux devient le signe d'un désir de vivre.

Dans cette scène finale, deux femmes bien vivantes se retrouvent ensemble, un fait assez rare dans le roman : Leila interagit soit en souvenir avec sa mère, soit à peine avec une poignée de collègues au début du roman. La scénographie de leurs corps reprend alors, pour les détourner, certains gestes ou certaines postures, dont elle renverse la signification. D'abord, Leila se trouve au sol, sauf qu'elle n'est plus tapie dans la boue et ne craint plus pour sa vie. Elle s'affale aux pieds de Millie, probablement dans un mélange d'épuisement et de gratitude. Dans le bloc 5 de l'extrait 4, cette posture évoque l'agenouillement associé à la prière : « Again, I am on my knees. » Elle rappelle les paroles rituelles associées à l'*amen* de l'extrait précédent, concernant le vœu de Leila de réintégrer le monde et sa filiation. On y entend également l'écho de l'ordre de s'agenouiller que vient tout juste de lui donner Gary pour l'assassiner – « [k]neel down » (*SR*, p. 269). La position de son corps fait aussi penser aux innombrables fois où elle s'est agenouillée pour faire une fellation à des hommes – clients ou amants. Sauf qu'ici, l'interaction entre les deux femmes ne relève ni de la sexualité ni de la violence, mais d'une connivence alerte et informée du danger auquel Leila vient d'échapper – partage et communion tacites du savoir associé au risque des violences genrées planant en permanence sur les femmes.

Millie devinait en effet la situation dans laquelle Leila se trouvait lorsque cette dernière a disparu, puisqu'elle savait pour son travail du sexe. L'excerpt met en scène

cette inquiétude à la fin du bloc 3 : « She has her hands cupped around her heart as if to keep it in her chest, her eyes are wide with colored light. » Elle prend son cœur au creux de ses mains, dans un geste attentionné, mais non moins angoissé, dans la crainte de le voir sortir de sa cage thoracique, image qui établit bien l'intensité de son sentiment. Ses yeux sont également grands ouverts, pleins de lumières colorées : ils sont remplis des couleurs de l'aube, créant une impression de perméabilité du corps et d'ouverture sur le monde, tout en signifiant le reflet, qu'on retrouve à nouveau. Sa réaction de terreur devant l'apparition d'une Leila peut-être mortellement blessée est ainsi mêlée de la joie de la savoir vivante.

À deux reprises dans l'extrait 4, on retrouve le terme « wade » – une fois pour Leila dans le bloc 2, une autre pour Millie dans le bloc 3 : « I open my arms to her, and then I hold them above my head as I wade into the river » ; « [a]nd at the edge of the water, wading toward me, Millie glows, rose-flushed in the sun coming up ». Ce verbe peut être traduit par « patauger » ou, encore, « traverser à gué », et son usage va de soi du côté de Leila. Pour Millie, qui se trouve sur la terre ferme et y demeure, ce verbe évoque un déplacement difficile renseignant sur une réciprocité des corps entre les deux femmes. La détresse de Leila se répercute jusqu'à sa collègue, dépassant la simple empathie pour presque atteindre une forme de mimétisme – qui rappelle encore la spécularité de l'incipit. Cette réciprocité s'explique également par la surface réfléchissante du cours d'eau renvoyant elle aussi certaines images et semblant contaminer la jeune femme. Ce rapprochement apparaît d'ailleurs juste avant la (re)naissance de la protagoniste : « I move out of [the night sky's] white dust, then, and the river's mirror fills with stars. » (*SR*, p. 263) Cette poussière blanche du ciel étoilé, en plus de préfigurer la poudre solaire de l'extrait 3, désigne la lumière qui éclaire la nuit, tout en soulignant le parallèle entre la nature réfléchissante de la rivière et celle du miroir. La traversée à gué se fait donc des deux côtés de la berge, pour Leila et Millie, qui se rejoignent dans un moment certes critique, mais aussi teinté des éclatantes

couleurs du soleil levant et de l'espoir que connote l'aube. L'excipit met effectivement en scène une Millie qui « glow, rose-flushed in the sun coming up ». Elle devient porteuse de sa propre lumière, ce qui, dans le contexte du lever du soleil, la fait se fondre dans le paysage illuminé en soulignant l'harmonie de ce côté de la rivière, mais aussi la vitalité qui l'habite<sup>38</sup>.

En fendait l'espace qui le sépare de la berge sécuritaire et en faisant fi autant de son épuisement que de la résistance de l'eau et de la boue, le corps de Leila réussit à franchir la rivière. Cette dernière devient une frontière – spéculaire et symbolique – entre la sécurité et le danger. Ces espaces sont par ailleurs genrés, peuplés d'un côté par les agresseurs et quasi bourreaux de Leila et, de l'autre, par Millie – sans compter que la rivière, dans toute sa polysémie, fait aussi office de figure féminine en prenant comme on l'a vu une forme maternelle : « a mother I should have trusted » (SR, p. 261). Lorsque Millie observe l'autre rive en pleurant, l'instance énonciative prend la peine de préciser dans le bloc 9 ce qui la peuple : « Millie just stares straight ahead, not blinking, crying, watching the weak trembling of branches across the river, something creeping through the trees. Snaking its way to us. The sound of strong wings receding. » Ce passage campe davantage la dichotomie spatiale entre les berges tout en conservant l'aspect d'une menace informe de l'autre côté de la rivière. Il y a le tremblement des branches et le rampement de quelque chose de non identifié ; on y retrouve le glissement et le serpentement, mouvement qui évoque d'ailleurs la honte des jeunes filles agressées<sup>39</sup>. Ces violences et cette honte demeurent ainsi derrière, ne retraversant pas la rivière-miroir avec Leila. Le danger rôde toujours, mais ne risque pas de frapper, justement parce que la présence des cygnes, qui a permis à Leila d'échapper aux griffes

---

<sup>38</sup> Le contraste entre l'apparition de la mère sur fond blanc artificiel et celle de Millie sur fond d'aube rayonnante suggère d'ailleurs l'évolution de Leila vers la (sur)vie.

<sup>39</sup> Dans la troisième occurrence de l'agression de Leila à onze ans, il est question de « shame snaking through their veins » (SR, p. 205) en parlant des jeunes filles. L'idée du serpentement est donc inséparable des violences commises par certains hommes.

de ses prédateurs, se fait toujours sentir, avec le « sound of strong wings receding » qui persiste.

Comme pour compléter ce retour de Leila à elle-même, l'excerpt exacerbe les sens de la protagoniste, surtout dans le bloc 6 :

This time, I put my face down at Millie's feet, and I can smell the rubber soles of her shoes, the grass and mud under those. I can hear the buttons on her jean jacket rattle as she trembles over me, and then she bends down to touch my hair. I remember hands. I remember being touched, turned, in blinding light with rubber gloves. My eyes opening for the first time. The sound of my first scream, my mother choking on still wind and her own sobs. Millie's fingers are warm and bony on the back of my neck. (SR, p. 270)

D'abord, la jeune femme aux pieds de Millie sent l'herbe et les chaussures de cette dernière : en plus de faire écho aux gants évoqués à la fin du paragraphe, l'odeur de caoutchouc des semelles fait penser à l'imperméabilité qui protège de la boue, de l'eau et de l'herbe qui se trouvent en dessous. L'odorat de la protagoniste marie une odeur plus synthétique – bien que le caoutchouc puisse être d'origine végétale – à une autre entièrement naturelle. Il est ensuite question de l'ouïe, avec le cliquetis des boutons qui évoque un entrechoquement minime, métallique. Ce bruit répercute également l'émotion de Millie, dont le tremblement crée une onde de choc.

À cela s'ajoute le toucher, avec le geste de la collègue de Leila, le premier d'une douceur authentique que celle-ci reçoit depuis longtemps. La main portée à la nuque de la protagoniste traduit la sollicitude de Millie et campe son caractère bien vivant, avec ses doigts chauds et osseux, qui sous-entendent autant le sang dans ses veines que le squelette qui la supporte et lui donne forme. Lorsque les mains de sa collègue touchent Leila, elles lui rappellent toutes ces autres mains – jusqu'aux premières à l'avoir touchée : « I remember being touched, turned, in blinding light with rubber

gloves. My eyes opening for the first time. The sound of my first scream, my mother choking on still wind and her own sobs.» Une impression d'artificialité du premier contact humain, filtré par les gants de caoutchouc, est alors transmise. Au toucher se joint également la vue, dans cette scène où Leila se souvient d'avoir ouvert les yeux pour la première fois, aveuglée par la lumière ambiante. En toile de fond de ce souvenir liminaire, on retrouve Bonnie qui s'étouffe sur ses sanglots, le souffle coupé. En outre, « [t]he sound of my first scream » implique directement l'ouïe et fait penser à la surprise créée par ces cris, à leur déchirement du paysage sonore, probablement hospitalier – qu'on devine au caractère impersonnel des gants et à la lumière aveuglante. L'excipit donne à voir l'accueil bienveillant fait à Leila à son retour dans le monde, sous le signe des perceptions de celle-ci.

Cette mise en scène rappelle la (re)naissance de Leila dans l'extrait 3, ici rejouée – ou plutôt jouée pour la première fois : il y a les cris, qui dressent un parallèle avec le prisme des pleurs, et le visage de Bonnie qu'on retrouve dans la figure maternelle infinie, campée devant la toile blanche. L'apparition des sens dans l'extrait 4 concrétise la sortie de la léthargie de la protagoniste en y ajoutant une dimension proprement corporelle. Cette scène souligne ainsi l'implication du corps dans cette (re)naissance, mais aussi dans la survie de Leila : celui-ci est présenté comme un socle identitaire filtrant et organisant – focalisant – l'expérience du monde. Les sens occasionnent une /traversée/ mémorielle faisant advenir dans le temps présent de Leila sa propre naissance, comme pour sceller une fois pour toutes les fissures traumatiques de sa mémoire. La jeune femme, malgré le danger qui continue de planer, semble cette fois « sauvée ».

À propos du goût, le sens absent du bloc 6, il est possible de le remplacer, en suivant une logique métonymique, par les occurrences de la bouche et de ses appendices qui en prennent la place dans cette scène. Les cris deviennent une forme

inarticulée de la voix, qui n'est plus obstruée par un sexe ou par la poussière comme dans l'incipit. Leila-protagoniste ne prend cependant pas directement la parole dans l'excipit – elle n'en aurait probablement pas la force : Leila-narratrice porte ainsi le récit jusqu'à la fin. On trouve néanmoins une tentative de communication qui n'aboutit pas, restée au stade d'intention, mais qui est tout de même retransmise grâce à l'instance énonciative dans le bloc 10 : « *Don't look, I want to say to her. There's nothing on the other side.* » L'usage typographique de l'italique permet de souligner la provenance diégétique des paroles, et la volonté de rassurer autant que de convaincre Millie que la voie d'où elle arrive n'a rien à offrir. Attirer l'attention sur Leila-protagoniste dans le discours même de la narratrice permet de bien sceller leur réunion (et non leur fusion), la simultanéité de leur présence. Si l'excipit ne montre pas une réussite du dialogue, car les appels, les questions et les injonctions de Millie demeurent sans réponse, la voix de Leila est au moins donnée à lire avec le plus de proximité narrative possible qui ne soit pas du discours direct.

Comme pour faire une dernière allusion au flottement et à la chute traversant l'œuvre et précédant la (re)naissance de Leila, on retrouve à nouveau dans le bloc 8 une perspective en plongée, mais non pas désincarnée cette fois-ci : « I see us from the sky. Frozen. » Ce point de vue offre une vision panoramique de leur environnement, dans le bloc suivant : « A lime-green scarf of frost wreathes us while the sun continues to rise like beautiful red and yellow tropical fruit smashed and smeared low over the edge of the earth. Fog ripples the river like pink smoke skirts [...] » Les couleurs y sont éclatantes (vert lime, rouge, jaune, rose) tandis que la nature s'active de plusieurs mouvements, avec le givre qui entoure les deux femmes – comme pour les envelopper –, le soleil qui se lève, le brouillard qui ondule sur l'eau. Ces teintes vives sont d'ailleurs associées à des morceaux de vêtements fortement genrés (la jupe et le foulard). Puisque le propre de ces vêtements est de couvrir, de parer et même de protéger le corps, c'est comme si les éléments cherchaient à empêcher la menace sur



l'autre berge de les atteindre : le monde sort de son indifférence. La figure des fruits tropicaux, avec leurs teintes éclatantes, impose par ailleurs l'allusion à leur goût sucré, tout aussi intense. Ce dernier sens n'est après tout pas complètement absent de l'excipit.

Comme pour renforcer cette image assez positive de la nature, le roman opère ensuite un renversement de la stupeur de Millie dans le dernier bloc : « But she still stares, lips pale and parted, and even the small blond hairs on her arms shiver with life as she breathes the musty feathers they've left behind and the sweet, weedy air. » Même les émotions négatives associées à sa chair de poule – signifiant autant le froid de ce matin de la mi-octobre que le choc de la jeune femme – deviennent un symbole de vitalité. La seconde partie de cette phrase semble abonder en ce sens, avec le souffle de Millie qui, on le devine, se mêle à celui de Leila qui l'observe. Cette respiration à l'unisson devient un signe de vie et de communion entre les deux femmes, mais aussi avec les cygnes dont elles respirent les plumes. Leur odeur d'humidité et d'herbe rappelle que rien n'est unidimensionnel, c'est-à-dire que les oiseaux ayant sauvé Leila ne transcendent pas leur réalité animale pour n'incarner qu'un statut de sauveur. Ils conservent l'odeur de leur double appartenance à l'air et à l'eau.

Dans le bloc 11 de l'extrait, c'est la figure de Millie qui est décrite, observatrice de l'apparition et de la présumée survie de Leila. La collègue de la jeune femme occupe une place importante dans l'excipit, bien que jusque-là, on ne l'avait croisée qu'à quelques reprises dans la diégèse. Ce changement de perspective suit la (re)naissance de Leila-protagoniste, qui peut désormais occuper et observer pleinement le monde. Grâce à cette focalisation de moins en moins opaque et laissant plus de place aux perceptions du personnage, on assiste à une nouvelle manière pour elle d'habiter son corps et son environnement. Cette présence inédite contraste avec les formes précédentes de la focalisation du récit. Celui-ci empruntait un aspect neutre, un regard externe (bien qu'exprimant un retour autodiégétique sur soi) ou, encore, une volonté

de contraste en faisant place à quelques impressions voilées de la protagoniste pour souligner un choc entre sa perspective et celle de la narratrice grâce à la coprésence de leurs points de vue.

En somme, l'excipit donne à voir la /distance/ parcourue par Leila, autant spatiale et temporelle qu'identitaire, depuis le début du roman et depuis ses premiers traumatismes. Il souligne aussi les obstacles rencontrés en cours de route. À l'étude du réseau figuré de *Suspicious River* s'ajoute le retour sur certains gestes et événements, comme le viol de Leila lorsqu'elle avait onze ans, sa première agression par Gary et le souvenir même de sa venue au monde. La traversée ne permet pas que d'aller de l'avant ; la distance temporelle se télescope pour rejouer ces scènes charnières, en les emboitant l'une dans l'autre grâce à l'infradiscours figuré. On assiste aussi à la maîtrise d'un art de la fuite, qui ne relève pas de la lâcheté, mais bien de la force d'assurer sa survie en contexte de violences genrées. Comme cet art résulte d'un apprentissage, il renseigne sur les voies souvent tortueuses à emprunter pour s'éloigner des dangers.

La traversée relève du franchissement de la rivière-miroir et de la rivière-frontière symbolique, où les perceptions de la protagoniste soulignent l'importance du socle identitaire qu'est son corps. Dès lors, la distance narrative y étant la moins importante de toute l'œuvre, l'excipit met en scène une simultanéité de l'action et de la parole qui la raconte. Cette proximité entre la protagoniste et la narratrice est notamment donnée à voir par la vivacité de la focalisation narrative sur les sens de Leila-protagoniste.

#### 4.3 Faire fleurir l'aridité grâce à l'agentivité langagière

Le présent chapitre a étudié les réseaux figurés et sémiologiques de l'agentivité à travers les différentes occurrences des isotopies de la distance et du contact, soit /(*re*)naissance/, /fragilité/ et /traversée/. Même si une certaine agentivité se retrouve

dans le précédent chapitre et au fil de l'œuvre, notamment à cause de l'agentivité narrative fondamentale ou de celle portant l'énonciation figurative de la narratrice, on peut constater que l'agentivité s'exprime ici différemment. Puisque *Suspicious River* met en scène la chute de Leila jusqu'au fond du baril avant de montrer sa remontée, son *envolée*, l'agentivité passe par le positionnement majoritairement a posteriori de l'instance narrative par rapport au passé de la protagoniste, mais aussi de la narratrice par rapport à elle-même (en tant que protagoniste de son histoire). La puissance d'agir de Leila est donc indissociable de ce retour a posteriori qui culmine avec sa (re)naissance et sa reprise de contact avec elle-même et le monde, tous deux préalablement désertés, pour également reprendre le contrôle de son « identité narrative » (Ricoeur, 1988, p. 304).

Dans l'extrait 3, on assiste à la (re)naissance figurée de la protagoniste sous la forme d'une réintroduction à l'histoire du monde, au cosmos, à l'abondance et à la richesse de la faune et de la flore terrestres, mais aussi à son propre corps, à ses émotions et à sa filiation difficile. Sur le plan formel, l'agentivité langagière se manifeste par une explosion de figures qui donnent justement le ton de ce retour de Leila à elle-même : sans elles, l'éveil de la protagoniste n'aurait pas la même envergure ni la même richesse de sens. On retrouve par conséquent le principe même sur lequel se fonde l'agentivité de Leila, c'est-à-dire qu'elle tire sa puissance d'agir de son état de vulnérabilité et de ses contradictions. Cette (re)naissance renseigne sur l'agentivité en ce qu'elle rend possible un repositionnement au sein de l'univers ainsi que dans un rapport mère-fille.

Une telle (re)familiarisation avec les codes sociaux et avec son ascendance permet à Leila de prendre conscience d'où elle vient pour mieux orienter ses décisions. Il apparaît également une voix maternelle au moment où la jeune femme opte pour la survie, ce qui éclaire sa filiation. La mère choisit ce moment pour réapparaître à sa fille,

comme pour lui confirmer qu'elle n'avait pas à emprunter le même chemin funeste qu'elle pour l'honorer ou pour garder contact avec elle. Cette réapparition passe par un transfert à la terre de la mère et de sa mémoire, qui s'incarne par le surgissement de la voix de Bonnie lors de la fuite de Leila. Couchée dans la boue, celle-ci l'entend enfin : « Breathing, I press my ear closer to the ground, and finally, after all this time, my mother speaks to me, in a voice of water. » (SR, p. 266) Il s'effectue une rupture du cercle traumatique de la mémoire, où la mère de Leila n'apparaissait que comme une figurante de ses souvenirs – rappelant la toile de fond surplombant sa (re)naissance. Bonnie est ainsi réintégrée à l'identité narrative, à la psyché et au présent de Leila et perd son statut d'idole, nécessairement immobile et muette, pour inciter sa fille à fuir.

Juste avant que Leila se fasse découvrir par ses deux poursuivants, cette voix d'outre-tombe symbolise la reconnexion de la mère et de la fille par le partage d'un savoir sur la violence genrée. Bonnie narre en effet dans le détail l'assassinat de sa fille par ses deux poursuivants comme s'il s'agissait d'un script écrit d'avance (SR, p. 266)<sup>40</sup>. La mort de Leila semble déjà avoir eu lieu : « Somewhere, already, a headline is being typed » (SR, p. 266). Au fatalisme généralisé des hommes qui savent reconnaître les proies dociles s'en ajoute alors un autre, spécifique à Leila et énoncé par sa mère assassinée. Plus loin, la voix de Bonnie lui fait encore part de ses deux options, soulignant que sa puissance d'agir peut être mise en pratique pour choisir une voie plutôt qu'une autre : « *If you want to live, you should run, she whispers. If you don't, close your eyes, and it's over.* » (SR, p. 268 ; l'autrice souligne) La protagoniste renoue ainsi avec son héritage et la voix maternelle avant sa (presque) mort, accomplissant ainsi un autre type de (re)naissance.

Dans l'extrait 4, le choix de la survie et le retour de Leila sur son propre parcours sont mis de l'avant et participent de l'agentivité. L'œuvre se termine sur la présumée

---

<sup>40</sup> Voir l'annexe.

survie de la protagoniste grâce à son apprentissage des codes sociaux et, donc, de la fuite, qui peut être compris comme sa retransversée de la rivière-miroir, d'où elle émerge dotée de nouveaux savoirs. Avec le rétablissement temporel de la simultanéité narrative au début de la fuite dans le bois, les deux facettes de Leila peuvent enfin se rencontrer. Cette réconciliation de l'instance énonciatrice et de la protagoniste peut se dérouler sous le couvert des figures et de la réverbération de gestes, de souvenirs et d'événements – douloureux ou heureux. Tout se produit en effet au niveau des sèmes et des signes retrouvés ponctuellement dans l'œuvre, ce qui permet à l'instance énonciatrice de renouer avec elle-même et son passé sans que ce soit abordé directement dans la diégèse grâce à cet infradiscours. Les figures du roman donnent une place de choix à l'imaginaire de la narratrice – autre aspect de l'agentivité –, qui lui permet justement d'agir dans les sphères symbolique et langagière. Cet aspect créatif lui offre ainsi l'occasion de se positionner par rapport à son passé et aux codes de son univers, qui surdéterminent la violence genrée et la disparition des femmes.

On a vu dans le dernier chapitre que l'énonciation figurative répondait à une fonction de compensation par rapport à l'aliénation de Leila-protagoniste. Ici, elle donne le ton du retour au monde de celle-ci et incarne l'ampleur de l'impact de cette (re)naissance : l'agentivité passe par une exaltation de l'énonciation figurative. La principale fonction agentive de ce discours figuré correspond à la transfiguration du réel, moins pour l'« adoucir » que pour se l'approprier ou le camoufler lorsqu'il blesse trop. Cette fonction rejoint la conception bachelardienne de l'imagination voulant que celle-ci déforme les images, et c'est d'ailleurs une piste d'interprétation expliquant l'aspect plus terre à terre de l'excipit. Puisque Leila a réussi à s'ancrer à nouveau dans le réel et à se réconcilier avec les facettes (narratives et traumatiques) d'elle-même, la réalité a moins besoin d'être transfigurée.

## CONCLUSION

*Suspicious River* est une œuvre qui déstabilise et fascine par la richesse de son discours, par la violence et le déchirement qu'elle donne à voir, comme pour transmettre aux lecteur·trices pris·es à témoin une part de la souffrance de Leila. Le roman déjoue les attentes : grâce aux figures qui la traversent, il met en scène de terribles événements à l'aide d'une langue étonnamment poétique. Cette violence ne fait pas que contraster avec la façon imagée dont elle est racontée, car il se crée une opposition entre ce qu'elle et ces figures incarnent respectivement. D'un côté, il y a la déshumanisation, la dérivation et l'effacement de la protagoniste et, de l'autre, il y a une agentivité langagière s'incarnant en une énonciation figurative qui exprime autant la capacité de survie que la subjectivité de la narratrice. L'œuvre met en lumière de manière détachée la vulnérabilité et les contradictions d'une femme aliénée. En se pliant aux normes sociales qui lui feront frôler la mort, Leila se laisse violenter et mésinterprète ses échanges avec autrui, prenant la moindre attention comme un signe d'affection ou, du moins, comme la preuve qu'elle existe toujours.

Dans le roman, le trope de la souffrance et de la disparition des femmes est mis à l'épreuve par un discours féminin flamboyant et riche qui s'approprie les codes de l'expression poétique et renverse ceux de la violence genrée. Il s'effectue une déstabilisation politique de ces codes sociaux et littéraires, culminant avec la survie contre toute attente de Leila.

### S'effacer pour ne pas disparaître : entre aliénation et agentivité

Comme on l'a vu, le discours figuré invoque l'autorité narrative associée aux canons littéraires poétiques et à la maîtrise de la langue. Il permet d'ériger un infradiscours imagé qui se greffe à l'histoire ponctuée de figures. Dans *Suspicious River*, celles-ci ajoutent un sens supplémentaire au récit : elles soulignent l'individualité de l'instance énonciatrice – Leila-narratrice – et valorisent son point de vue sur le monde tandis que les événements du roman conduisent Leila-protagoniste vers sa disparition.

On se souvient, l'aliénation résulte à la fois d'un morcellement du sujet et de la prohibition de ses actions, dont la subjectivation est circonscrite par le cadre de l'ordre établi et ses mécanismes d'interpellation, notamment genrés. Une aliénation particulière des femmes vient avec l'apprentissage des rôles de genres, puisque la féminité traditionnelle les cantonne à se voir regardées et sexualisées et à voir leur corps devenir objet de convoitise et de violences, dérivé des désirs masculins. Pour sa part, l'agentivité, en tant que force relationnelle et inventive, dépend également des rapports de pouvoir où s'inscrit le sujet et peut prendre plusieurs formes, souvent imprévisibles, et investir différentes sphères. *Suspicious River* oscille entre ce qui apparaît comme un consentement aux violences et diverses postures de survivance, le premier s'appliquant surtout à la protagoniste, tandis que les secondes concernent autant cette dernière que la narratrice.

S'effacer pour ne pas disparaître, voilà la logique régissant l'existence de Leila : la dérive et l'effacement de soi deviennent à la fois une conséquence du trauma et un moyen de se protéger de la résurgence de celui-ci et des autres violences genrées. Ce phénomène prend la forme d'un mécanisme de défense, certes passif, qui engourdit la douleur et ankylose le corps : se laisser porter par le flot et ne pas signaler trop

fortement sa présence. En adoptant une focalisation externe, l'instance narrative semble respecter cet effacement en le transposant sur l'intériorité de la protagoniste. Cette absence est ensuite habillée et camouflée après coup par les figures.

Manifestation d'une agentivité langagière, l'énonciation figurative de Leila-narratrice met en évidence cette aliénation dans toutes ses contradictions et la transmet d'une façon à la fois très personnelle (par sa langue) et très détachée (par le jeu distancié de la focalisation). Le potentiel critique de l'aliénation s'incarne alors dans cette énonciation colorée par sa survivance. Grâce à sa réflexivité, ce potentiel évalue le réel en fonction d'un idéal – l'agentivité et le désir de vivre retrouvé de la jeune femme – en les mettant côte à côte (ici, dans le discours et la construction du roman) pour mieux développer une « pensée du possible » (Quiniou, 2006, p. 74). L'instance narrative prend ainsi en charge les violences vécues afin d'y apposer une voix forte, inventive et en contrôle de l'univers narratif, pour signifier qu'un autre mode d'« être au monde » est imaginable.

Pour notre réflexion, l'ampleur du foisonnement des figures et la nature de chambre d'échos du roman a rendu nécessaire de prélever un nombre restreint de passages permettant de voir à l'œuvre les denses réseaux de sens : nos quatre échantillons s'inscrivaient dans les isotopies transversales du /contact/ ou de la /distance/. Dans notre analyse au chapitre 3, l'aliénation de Leila s'est manifestée par la dématérialisation spéculaire de son être au monde et l'impossible proximité entre elle, le monde et les autres, ainsi qu'un désir de chute et de flottement. Dans celle du chapitre 4, on a pu constater que l'agentivité prenait la forme de la traversée, mais aussi de la combinaison d'une (re)naissance et de la fragilité de cette nouvelle réalité. Au moyen du discours figuré, le chapitre 3 a donc mis en lumière l'aliénation qui transpire des rapports de la jeune femme avec le monde (le cosmos et ses planètes, la poussière, les éléments), les autres (son client, Gary, Rick, les gens de son passé) et elle-même.



Le chapitre 4 a ensuite porté sur l'expression de l'agentivité, qui se traduit dans la mise en scène par l'instance narrative de la (re)naissance de Leila-protagoniste, dont le désir de chute s'accomplit de façon inattendue. Dans l'excipit, on retrouve une Leila (protagoniste et narratrice réunies) plus sereine et plus sûre d'elle, dont la démarche, comme celle d'un véritable nouveau-né, prend plus d'assurance à chaque pas. L'économie figurée s'y trouve d'ailleurs plus aérée, presque tranquille, comparativement à l'incipit – où s'instaurent les jeux de miroir et de déformation des perspectives – et par rapport à sa (re)naissance, où la richesse du monde est révélée.

Ce changement de dynamique s'explique par le fait que la charge poétique du texte provient notamment des négociations et des contrastes entre les instances focalisatrice et narrative. L'une dissimule l'intériorité de la protagoniste aux lecteur·trices et l'autre traduit en figures ce que la première cherche précisément à dérober aux regards. Dans l'excipit, il est plutôt question de leur réconciliation, en plus de l'affermissement de la reprise de contact de Leila avec le réel et les personnes qui le peuplent. L'imaginaire qui s'envolait tout au long du roman pour atténuer les violences rencontrées et déformer la dure réalité a renoué avec la solidité du sol et du sens commun des mots. Leila, ayant réussi à dire ses traumatismes et à redevenir *une*, a moins besoin du voile des figures et de leur camouflage.

#### De la coprésence à la réconciliation des points de vue narratifs

La tension entre aliénation et agentivité qui traverse l'œuvre se manifeste jusque dans sa structure narrative atypique. Avec sa focalisation principalement externe dans le cadre d'une narration autodiégétique, le jeu des perspectives narratives fait en sorte que la protagoniste et la narratrice s'échangeant le rôle de focalisatrice correspondent à différentes facettes dans le temps d'un même sujet. Dans cette mise en scène de Leila-protagoniste au sein du récit autodiégétique de Leila-narratrice, la focalisation oscille

entre elles pour filtrer l'information diégétique. L'énonciatrice réussit le tour de force de traduire son intériorité sans la nommer et donne à voir, dans le temps, les zones d'ombre où se négocient l'aliénation et l'agentivité de Leila. La beauté du roman est donc d'offrir une sorte de vue éclatée d'une subjectivité – à l'instar du schéma représentant toutes les pièces d'un mécanisme, comme si l'objet était explosé de l'intérieur.

En plus de mettre en valeur l'énonciation agentive de la narratrice, cette construction dote la protagoniste d'une autre forme d'agentivité. En filigrane de la focalisation se trouve effectivement la volonté de l'instance focalisatrice qui régule l'information narrative. Cette dernière refuse de se soumettre au dévoilement total, au spectacle attendu de ses blessures : une telle résistance fondamentale lui confère une puissance d'agir qui pourrait malgré tout passer inaperçue à cause de sa subtilité, tant elle est dissimulée dans les rouages narratifs du roman. Le choix narratif de garder à distance ses destinataires (et, par extension, les lecteur·trices) devient une forme de camouflage, de protection après coup de la narratrice par rapport à son passé, jusqu'à ce que les deux postures se rejoignent. Cette focalisation place également le corps de la jeune femme, cible de nombreuses violences et convoitises, au cœur du surgissement de l'agentivité en tant que socle de son identité et de l'expérience du monde : comme on l'a vu au chapitre 3, la corporalité endosse une fonction textuelle en devenant un filtre des perceptions.

La coprésence des points de vue donne alors l'impression que l'instance narrative veille sur l'intériorité de la protagoniste pour ne révéler que graduellement l'ampleur des traumatismes qui s'y cachent et qui sont aussi les siens. Autrement dit, cette coprésence valorise l'agentivité langagière de la narratrice, la résistance de l'instance focalisatrice, la dimension identitaire du corps et l'intégrité de la protagoniste (dont les souffrances ne sont pas disséquées). *Suspicious River* met donc en scène un retour à soi – avec le

nouveau désir de vivre de Leila – et *sur* soi – avec la narration ultérieure, puis simultanée. Cette construction permet de plonger dans la mythologie de l’impuissance (incorporée et vécue) liée à la féminité conventionnelle et de suivre la résurgence d’une puissance d’agir en contexte de survie.

La combinaison de la focalisation externe et du foisonnement de l’économie figurée brouille toute fonction narrative d’explication ou de synthèse. L’œuvre choisit de plonger dans l’ambivalence propre au sujet au lieu d’en aborder l’aliénation pour la décortiquer de façon plus limpide avec, par exemple, une focalisation zéro – où l’instance narrative en sait plus que les personnages et accède aux pensées et aux faits et gestes de tous (Genette, 1972). Ce type de point de vue aurait permis de faire le bilan des blessures et de l’état de Leila en adoptant une posture de rationalisation de ses gestes ou d’organisation des faits. La narratrice se cantonne plutôt à la description externe, mais figurée, des événements, sans jamais tomber dans l’explication ou l’interprétation des agissements de Leila-protagoniste (elle-même). Même si la diégèse est plus souvent focalisée sur cette dernière, l’énonciation de la narratrice colore le récit de son propre point de vue : comme on l’a vu, la situation symbolisante influence la situation symbolisée en y infusant son état affectif (LeBlanc, 1989). Le sens ajouté à l’aide de ces deux perspectives permet d’être plus fidèle à la complexité et à l’ambivalence des émotions et expériences humaines en les mettant sur un pied d’égalité sans atténuer leurs contradictions. Cette intériorité qui serait hors de portée est cependant un leurre : la protagoniste et la narratrice étant un même sujet, l’instance narrative ne peut pas tout ignorer des pensées du personnage en question.

La principale fonction de cette coprésence des points de vue est d’inscrire la prise de parole de la narratrice dans un processus de mise en langage du trauma, puisque dire son expérience traumatique permet d’en circonscrire le souvenir et la résurgence

imprévisible en y insufflant de l'ordre, de la temporalité et une signification<sup>41</sup>. Au moyen d'une surenchère de sens due aux figures, Leila-narratrice compense l'effacement de Leila-protagoniste, mais aussi sa méconnaissance sur le coup du danger propre à l'expérience d'un événement traumatique. L'agentivité langagière de la première pallie ainsi l'aliénation identitaire de la seconde et entraîne la revalorisation de l'intégrité de Leila et de sa puissance d'agir. De plus, grâce à la fonction poétique des figures, l'imaginaire et le langage ouvrent le champ du dicible et du recevable pour y inscrire une voix préalablement effacée – celle d'une femme violentée – et témoigner de sa survivance. Les expressions figurées ont donc permis d'irriguer le réel alors qu'il était déserté, mais aussi de créer les conditions de son réenchâtement.

Pour ce qui est de la réconciliation entre Leila-protagoniste et Leila-narratrice, leurs points de vue se chevauchent au fil de l'œuvre et finissent par se rejoindre graduellement à la fin de la troisième partie du roman. Le récit s'y accélère et devient de plus en plus morcelé, emmêlant les trames du présent et du souvenir. En se tranchant la gorge<sup>42</sup>, Leila a aussi rompu le fil qui la gardait immobile et liée à son passé : pour faire peau neuve, elle devait d'abord se défaire d'une part d'elle-même et la laisser

---

<sup>41</sup> Comme l'avance Marie-Pier Lafontaine, l'écriture du trauma arrive, « en brisant les frontières, les murs des catégories temporelles, à constituer le souvenir en passé, non sans d'abord l'avoir réactivé en tant qu'actualité, soit en tant que donnée vivace, opérante, à l'intérieur des réseaux de sens du texte » (2008, p. 135). Dans la mesure où le roman de Kasischke met en scène un télescope temporel atypique, une inventivité de la survivance et une agentivité langagière, *Suspicious River* participe également de cette écriture du trauma même si l'œuvre est le récit fictif de violences genrées : on qualifierait alors ce texte ce trauma d'« insidieux » selon la typologie de la psychologue Maria P. P. Root, reprise par Lafontaine. Ce trauma correspond à la possibilité d'être la témoin ou la cible de violences – misogynes en l'occurrence – et à l'« *impression* d'impuissance » (p. 129, l'autrice souligne) qui en résulte au Grosso modo, victime, témoin, la possibilité d'être la témoin ou la cible

Voir Maria P. P. Root, « Reconstructing the Impact of Trauma on Personality », dans Laura S. Brown et Mary Ballou (dir.), *Personality and Psychopathology Feminist Reappraisals*, New York, Guilford Press, 1992, p. 229-265.

<sup>42</sup> Voir l'annexe.

derrière, la coupure d'avec le passé s'inscrivant à même son corps. Cette évasion mène vers la réunification de ses deux facettes, qui culmine avec la (re)naissance de Leila, et se concrétise avec la traversée de la Suspicious River. Les instances focalisatrice et énonciatrice se rejoignent ensuite dans une narration simultanée témoignant de l'expérience directe du monde de la jeune femme. La tension entre leur solidarité et leur autonomie est résolue avec la course de Leila pour sa survie, où l'action diégétique et l'énonciation narrative ont lieu en même temps. L'écart du mode narratif romanesque s'en trouve réduit avec le retour à la réalité et à elle-même de Leila, dans le curieux présent encore à vif de l'excipit.

#### Vers la *compréhension* des traumas

Cette complexité des perspectives narratives laisse transparaître d'autres enjeux tout aussi complexes, comme le rapiècement de l'identité narrative de Leila. Pour la jeune femme, il aura fallu crever tous ses abcès, revenir sur toutes ses blessures pour qu'elles commencent à cicatriser – le meurtre de sa mère en premier. Elle a effectivement dû revivre et raconter l'instant effroyable et incompréhensible de la découverte traumatisante du corps assassiné de Bonnie pour effectuer un premier pas vers le retour à soi, c'est-à-dire pour rétablir son rapport à la temporalité et déjouer l'anti-narrativité propre au souvenir traumatique. Plus tard, à la fin de la troisième partie du roman, l'unification des points de vue narratifs rompt la boucle atemporelle du trauma où se trouvait coincée Leila, rupture entamée dès la seconde partie de l'œuvre.

Ainsi, Leila partage les diverses violences subies aux côtés de ses expériences de résistance et de survivance. Sa prise de parole sur le trauma s'inscrit contre l'hégémonie patriarcale qui surdétermine le mépris des femmes – en société et dans les textes. On retrouve ici la condition de dialogue propre à toute subjectivité langagière de

Benveniste, où tout *je* sous-entend un *tu* auquel il s'adresse plus ou moins directement. Dans *Suspicious River*, la parole survivante donnée à lire est portée par un sujet hors normes et vise une *compréhension* (le préfixe *com-* signifiant « avec » et « ensemble », et « préhension » désignant la faculté de saisir physiquement ou par l'intelligence). Autrement dit, l'instance énonciative s'adresse à un-e destinataire implicite et changeant-e dans l'optique qu'elle ou il saisisse *avec* la narratrice les impacts de la violence genrée, donnés à voir au grand jour. Leila veut faire connaître ses souffrances sans pour autant les donner en spectacle – ce que le discours figuré et la coprésence des points de vue permettent de faire. On l'a déjà mentionné, le roman est parsemé d'apostrophes au *you*, pronom qui change de destinataire au fil de l'œuvre, mais dont la présence plurielle reflète bien l'intention d'un partage, d'une prise à témoin dans le corps même du texte. En faisant appel à la réceptivité et à l'empathie de l'autre, c'est de l'élaboration d'un dialogue et, par extension, d'un être-ensemble alternatif qu'il est question dans la mise en langage du trauma.

*Suspicious River* s'ouvre sur les débuts du travail du sexe de Leila, seule avec un client évoquant tout ce que le monde a d'étranger et d'hostile, pour dévoiler petit à petit la complexité de son vécu et l'ampleur des traumas qui l'habitent. Jusqu'à la traversée symbolique des eaux de l'excipit, le roman dresse le portrait des vives contradictions liées à l'existence d'une femme dans un univers androcentré où le regard et les désirs masculins font loi. La fin de l'œuvre fortifie la rupture entre ce que représente une rive et son opposée. La violence patriarcale et sa menace sont laissées derrière, tandis que Leila quitte cet espace du rien – « *[t]here's nothing on the other side* » (SR, p. 271) – pour accoster sur la rive où Millie incarne la vie, mais aussi une certaine empathie entre femmes qui complète le retour à elle-même de Leila. La réconciliation subjective illustrée par la réunion des points de vue narratifs rend possible un nouvel être au monde, où les violences genrées ne font plus partie intégrante du paysage et où

l'affection entre femmes jette les bases d'une solidarité qui désamorce l'isolement des sujets féminins.

## APPENDICE

### SCÈNES MENTIONNÉES SANS ÊTRE CITÉES EN ENTIER

1. La découverte du corps de Bonnie par Leila (qui concerne l'entièreté de la deuxième partie du roman)

She screams, « You're killing me ».

I sit up in bed when the damp smell of leaves presses down into my sleep like a slinky piece of sky.

It's October, and I'm seven.

Black wings, black fur, mulch outside in the midnight blue-black grass. The clammy hair of a pumpkin, all guts in the carver's hands. A slash of moon in the crack of curtains, and the musky smell of an animal's stomach.

I've smelled those guts before: once, when my mother cut open a yellow melon, and it was rotten – and once when the neighbor cleaned a doe in their back yard the second day of hunting season.

That tearing sound of small-toothed comb through long, blond hair when they opened the doe. Dog sniffing around with their hot, hollow breath while it swung from a rope and ran with rusty water — though the dirt soaked it up like an old blanket, old leaves turned to rags, wet for a while, then stiff with it.

I follow the scent to my parent's room. I see my uncle, first, sitting at the edge of my parents' bed. Blood on his white T-shirt. It's steak pink, and it smells like mud and meat, tang or iron in tap water, a dark layer of decay just beneath the ground.

My mother is in a red silk slip on the bed.



A red silk slip yanked up over her belly, just covering her breasts, naked legs. Black patent leather heels on her white feet. Naked arms. Black V of hair between her legs. Mouth open. A pink froth.

But it's blood, not a slip, sleeving down over her breasts like silk. (SR, p. 139-140)

\* \* \*

## 2. L'agression de Leila à 11 ans (racontée ici de façon suivie)

That spring, I'd often wander to the river. I was eleven, dreamy, and always cold – thin white-blue fingers. I'd be humming an improvised tune against my small white teeth, as if against a plastic comb. The tune was a bit like London Bridge, but slower, falling down. I held the sound of it on my tongue like a small music box buzzing in my mouth. [...]

Sometimes, I'd wander past the Shell station, and a man in an orange jumpsuit would come out of the glassed-in office and say, « Hi, Leila ». Once, he gave me a quarter, and he winked as I turned it over and over on the tips of my fingers. That coin caught the lukewarm, northern spring sun like the flat wing of a jet.

« Going to the river? » he asked.

« Yep », I said.

« Down by the trestle? »

I nodded.

« It's nice down there », he said. « You have fun. Buy yourself some candy with that quarter. I know your daddy. I'll tell him I seen you if he comes by. »

The man's orange jumpsuit was clean and stiff. He looked like a spaceman in it, smiling his gold tooth down at me like a little planet. [...]

I followed a muddy footpath to the river, which was high and dark with melted snow by April, and I slid a little, inching down to the edge of it. A circle of gray birds flew over me. I heard train brakes far away. Steel on steel. A rat paddling. I stood and

watched the river ripple by like a black stripe on a huge flag. A handful of brown leaves. A plastic sandwich bag. A ribbon of oil.

At first, I thought it was a tree branch bobbing with the current — rising and falling, gray at first, then sinking, then emerging, sharp and white again — tumbling past. Its face rose for a moment over the surface of the water, as if it were sniffing at the air — then it turned again, smooth, slow. Its hoof. Its bent leg. Then the blond fur on its back. Antlers again. Then the curious face, black nose nudging the surface until the surface broke. Looking out of the water's fissure with its dead eyes. The river rolled it past and away from me for a long time, and then I wanted to go home. (*SR*, p. 190-192)

[...]

What are you doing here, Leila?

The footpath was scattered with old leaves.

He stood in front of me.

Looking at the river, I said. A dead deer. A dead deer just swam by, did you see it tumbling in the black like a slow, blond dance?

I pointed, but it was gone. A branch again. A ripple. Nothing.

He laughed. His orange jumpsuit swelled with light in the sun.

Where's your daddy, Leila?

He's waiting for me. At home. I've been gone too long.

Does he know where you are?

No. He doesn't know. I have to hurry.

Not so fast. He doesn't know where you are?

No. He'll be worried. My father's waiting.

Wait.

The river didn't notice.

The shiver of a sapling.

Over there, the willows milled around like restless men.

I ran to them. My arms open. I ran and ran in the wrong direction, mud sucking at my shoes. A child trying to fly — stupid, wingless bird. Mud on my hands, oily as blood. The earth kiss of mulch in my copper hair. I fell down there. (*SR*, p. 197-198)

[...]

« Leila, does your father know where you are? »

The taller one blocked out the sun behind him, scrapping the sky, before he knocked me to the ground, and the human trees moved in, breathing.

The younger one might only have been sixteen. Maybe he was scared.

He also knew my father.

He fixed our car.

He was wearing a cowboy hat, a stiff black one, and it made him pale. He didn't take it off. His upper lip was prickly and blond, and he had a small scar in the middle of it, skinny and white as a worm.

The older one knew what he was doing, maybe even why. But the younger one seemed embarrassed about his penis, hands cupped over it after he pulled down his pants. He fumbled for a long time. I cried out for my father again, but neither one of them would look at my face. The older one looked out across the river like a man surveying what he deserved to own, angry that he didn't.

Those men know.

Those men smell all the girls around them as they pass with their pink fingernails and ankle socks, schoolbooks pressed to their chests. Those men put their noses to the breeze and they know which girls will always run in the wrong direction, every time. Which ones will never tell a soul, shame snaking a thin blue thread through their veins ; they're just surprised to be left alive. Not grateful, certainly, not willing, but familiar with the customs of that bad part of the country, that fat wasteland. The currency, the dull thud of a fist, or a penis, or a mouthful of mud.

The older one was teaching it to the younger one. The way they do. Next time, he'd be able to smell it out for himself.

A pheasant with a birdshot in her belly, but still alive.

A nest of rabbits.

A girl watching the river unravel.

Next time, he'd know, too. (SR, p. 204-205)

\* \* \*

### 3. La coupure (auto)infligée à la gorge de Leila

He lifts his weight from my body, and I hear him pull his pants back on, stuff his shirttails into them, pull on his boots. I don't move.

Silence, then he sits back down on the edge of the bed.

I can smell October on his clothes. Dark, wet fur. The smell of winter pushing up through the Michigan dirt. Twisted tree roots. Rusty water seeping under that.

Something cold passes between my breasts, and I remember the tang of metal in my mouth, once, when I drank a handful of that rusty water from the river.

The cold passes up my chest like a tin finger into the soft, empty, round place that pulses at the base of my throat. As if a small animal lived under there, in a throbbing nest. I can hear him. Growling, I think, deep in his chest, like a hungry dog. Rattling and damp. Famished. Ready to eat some other ruined animal alive.

The cold doesn't move, and I don't open eyes. It's as if a small, chilled bird has settled there. A frozen bird.

A frozen diamond.

Or a sharp sliver of hail:

Some mirror fragment of the sky fallen onto my throat.

And when I finally realize it's the edge of a knife he's holding there, steady and pressing, just above my collarbone, that it's a sharp metal blade pressed firm and icy against my neck, and what it means, I sit up.

Suddenly frantic, I gasp straight into that knife with all the life I have and cut my own throat fast. (*SR*, p. 254-255)

\* \* \*

4. La course de Leila dans les bois (qui correspond aussi au début de la contamination de la focalisation sur la protagoniste par ce qui l'entoure)

Look up.

The moon is a clean sickle, and only now and then a shred of cloud passes through its claw. When you hold your hand out in front of you it fills with silver, like something filched. You give it back to the darkness when you make a fist, and even the stars hiss. A few of them fall when you stare at the sky. A handful of planets slip into the river — too quick to catch, even with a net. Now, each breath you take is a fast stab between your ribs, and your heart pushes water up through your lungs, through the moon slice across your throat:

This is what the river says as it gets wider.

It gets wider, the farther I walk, but I can hear footsteps on the other side. (*SR*, p. 262)

\* \* \*

5. L'apparition de Bonnie et le partage de son savoir avec Leila sur les violences genrées, au moment où cette dernière doit choisir entre la vie et la mort

Shadows pass over me. Breathing, I press my ear closer to the ground, and finally, after all this time, my mother speaks to me, in a voice of water. She says:

*He'll have a gun, Leila, and he'll push you down on your knees, stand behind you, and he'll fire it once into the back of your head. The sun will just be coming up, and a pink fog will rise off the river. You'll think you can smell that fog, like smoke from a cherry bomb, but it will just be the gun. Then, he'll put your body in the trunk of your car. He'll drive it to Leelanau Peninsula while the blond one follows in the silver Thunderbird. They'll drive to the end of a dirt road, and they'll set your car on fire.*

Somewhere, already, a headline is being typed. (SR, p. 266)

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus étudié

Kasischke, Laura (1996), *Suspicious River*, Boston/New York, Houghton Mifflin Company, 271 p.

### Corpus critique

Bliss, Adrienne L. (2005), *Trauma and the Psychological Grotesque in the Novels of Laura Hendrie, Laura Kasischke, and Gloria Naylor*, Ball State University Press, thèse de doctorat, Département de littérature, 270 f.

Rock, A. Catherine (2005), *The Sign of the Wound: Trauma, Sadomasochism, and Death in the Extremist Texts of Laura Kasischke, Darcey Steinke, and Kathy Acker*, University of Alberta, thèse en Humanities and Social Sciences, Département de philosophie, 268 f.

### Corpus théorique

Agamben, Giorgio (2009), *Nudités*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Payot et Rivages, coll. « Petite bibliothèque », 169 p.

Augé, Marc (1992), *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 160 p.

Bachelard, Gaston (1992 [1943]), *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti & Le livre de poche, coll. « Biblio essais », 352 p.

Bal, Mieke (2001), « Voix/voie narrative : la voix métaphorée », *Cahiers de narratologie*, vol. 10, n° 1, p. 9-36.

————— (1983 [1977]), *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Utrecht, H&S Publishers, 199 p.

Bartky, Sandra Lee (1990), *Femininity and Domination : Studies in the Phenomenology of Oppression*, Routledge, New York & Londres, 141 p.

Benveniste, Émile (2006 [1966]), « De la subjectivité dans le langage », *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, p. 258-266.

Berger, John (1976 [1972]), *Voir le voir*, traduit de l'anglais par Monique Triomphe, Paris, Alain Moreau, 175 p.

Boisclair, Isabelle et Catherine Dussault Frenette (dir.) (2013), *Femmes désirantes. Art, littérature, représentations*, Montréal, Remue-ménage, 324 p.

Borotto, Jessica (2015), « Interpellation du genre et sujets mélancoliques. Butler lectrice d'Althusser », *Cahiers du GRM*, n° 8, < <https://doi.org/10.4000/grm.715>>.

Brownmiller, Susan (1976), *Le viol*, traduit de l'américain par Anne Villelaur, Paris-Montréal, Stock-l'Étincelle, 567 p.

Butler, Judith (2009 [1993]), *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du sexe*, traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris, Amsterdam, 249 p.

Cohn, Dorrit (1981 [1978]), *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduit de l'anglais par Alain Bony, Paris, Seuil, 311 p.

Cahill, Ann J. (2011), *Overcoming Objectification : A Carnal Ethics*, New York & Londres, Routledge, coll. « Research in Gender and Society », 197 p.

Carter, Angela (1979), *La femme sadienne*, traduit de l'anglais par Françoise Cartano, Paris, H. Veyrier, 284 p.



Caruth, Cathy (1996), *Unclaimed Experiences: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore & Londres, John Hopkins University Press, 154 p.

Ci, Jiwei (2011), « Evaluating Agency: a Fundamental Question for Social and Political Philosophy », *Metaphilosophy*, vol. 42, n° 3, avril, p. 261-281.

Connell, R. W. (2005 [1995]), *Masculinities*, 2<sup>e</sup> édition, Berkeley, University of California Press, 349 p.

Cotton, Nicholas (2016), « Du performatif à la performance : la “performativité” dans tous ses états », *Sens public*, octobre, p. 1-19.

Dardigna, Anne-Marie (1980), *Les châteaux d'Eros ou Les infortunes du sexe des femmes*, Paris, François Maspéro, coll. « PCM », 338 p.

De Lauretis, Teresa (2007 [1987]), *Théorie queer et cultures populaires*, traduit de l'anglais par Sam Bourcier, Paris, La dispute, coll. « Le genre du monde », 190 p.

Derrida, Jacques (1973 [1971]), « Signature Événement Contexte », *La communication*, (Actes du XV<sup>e</sup> Congrès international des Sociétés de philosophie de langue française, Université de Montréal, 29 août-2 septembre 1971), Éditions Montmorency, t. II, p. 50-70.

Didi-Huberman, Georges (2001), *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Minuit, coll. « Fables du lieu », 156 p.

Dorlin, Elsa (2008), *Sexe, genre et sexualités. Introduction à la théorie féministe*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophies », 153 p.

Druxes, Helga (1996), *Resisting Bodies: The Negotiation of Female Agency in Twentieth-Century Women's Fiction*, Detroit, Wayne State University Press, 232 p.

Farges, Patrick, Cecile Chamayou-Kuhn et Perin Emel Yavuz (dir.) (2001), *Lieu du genre. La narration comme espace performatif du genre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 209 p.

Foucault, Michel (1967), « Des espaces autres », *Conférence au Cercle d'études architecturales*, Paris, France, 14 mars, publié in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre, p. 46-49.

Gramsci, Antonio (1975), *Gramsci dans le texte. De l'Aventi aux derniers écrits de prison (1916-1935)*, traduit de l'italien par Jean Bramant, Gilbert Moget, Armand Monjo et François Ricci, Paris, Sociales, 798 p., réédité par Jean-Marie Tremblay, sur le site de la collection « Les classiques des sciences sociales », <[http://classiques.uqac.ca/classiques/gramsci\\_antonio/dans\\_le\\_texte/dans\\_le\\_texte.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/gramsci_antonio/dans_le_texte/dans_le_texte.html)>.

Genette, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 286 p.

Haicault, Monique (2012), « Autour d'agency. Un nouveau paradigme pour les recherches de genre », *Rives méditerranéennes*, n° 41, p. 11-24.

Hamon, Philippe (1972), « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n° 6, mai, p. 86-110.

Hanmer, Jalna (1977), « Violence et contrôle social des femmes », traduit de l'anglais par Emmanuèle de Lesseps, *Questions féministes*, n° 1, novembre, p. 68-88.

Havercroft, Barbara (1999), « Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret », *Dalhousie French Studies*, vol. 47, été, p. 93-113.

————— (2005), « Dire l'indicible : trauma et honte chez Annie Ernaux », *Roman 20-50*, n° 40, décembre, p. 119-132.

Hébert, Louis (2006), « L'analyse figurative, thématique et axiologique », dans Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski, <<http://www.signosemio.com/greimas/analyse-figurative-thematique-axiologique.asp>>.

————— (2001), *Introduction à la sémantique des textes*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de grammaire et de linguistique », 236 p.

Hekman, Susan (1991), « Reconstituting the Subject: Feminism, Modernism, and Postmodernism », *Hypatia*, vol. 6, n° 2, été, p. 44-63.

Joseph, Sandrina (2000), *Figures d'un discours interdit. Les métaphores du désir féminin dans Vilette de Charlotte Brontë*, Université du Québec à Montréal, mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, 149 f.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine (2002 [1980]), *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, 4<sup>e</sup> édition, Paris, Armand Collin, 267 p.

Le Breton, David (2008 [1990]), *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses universitaires de France, 330 p.

Lafontaine, Marie-Pier (2018), « L'écriture du trauma : une actualisation au féminin de la violence passée », *Voix plurielles*, vol. 15, n° 1, p. 126-137.

Lanser, Susan S. (1992), « Toward a Feminist Poetics of Narrative Voice », *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*, Ithaca & Londres, Cornell University Press, p. 3-24, 287 p.

LeBlanc, Julie (2000), *Énonciation et inscription du sujet. Textes et avant-textes de Gilbert La Roque*, Toronto, GREF, coll. « Theoria », 300 p.

————— (1991), « L'ambiguïté des instances narratives dans *Les Masques* de Gilbert La Roque : énonciation, déictisation et modalisation », *Cahiers de narratologie* (Actes du colloque international sur la focalisation narrative, Université de Nice-Sophia-Antipolis), n° 5, p. 135-150.

————— (1989), « Le langage figuré et la problématique de l'énonciation », *Textes*, n°s 8-9, p. 227-245.

Malabou, Catherine (2009), *Changer de différence. Le féminin et la question philosophique*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 158 p.

McNay, Lois (2000), *Gender and Agency: Reconfiguring the Subject in Feminist and Social Theory*, Cambridge, Polity Press, 200 p.

Millett, Kate (2007 [1969]), *La politique du mâle*, traduit de l'américain par Elisabeth Gille, Paris, Stock, 461 p.

Mulvey, Laura (1989), « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Visual and Other Pleasures*, Bloomington, Indiana University Press, p. 15-26.

Nussbaum, Martha (1995), « Objectification », *Philosophy & Public Affairs*, vol. 24, n° 4, p. 249–291.

O'Toole, Laura L. et Jessica R. Schiffman (dir.) (2007 [1997]), *Gender Violence: Interdisciplinary Perspectives*, 2<sup>e</sup> édition, New York, New York University Press, 594 p.

Quiniou, Yvon (2006), « Pour une actualisation du concept d'aliénation », *Actuel Marx*, vol. 39, n° 1, p. 71-88.

Ricœur, Paul (1988), « L'identité narrative », *Esprit*, vol. 7-8, n<sup>os</sup> 140-141, juillet-août, p. 295-304.

————— (1975), *La métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 416 p.

Root, Maria P. P. (1992), « Reconstructing the Impact of Trauma on Personality », dans Laura S. Brown et Mary Ballou (dir.), *Personality and Psychopathology Feminist Reappraisals*, New York, Guilford Press, p. 229-265.

Rosa, Hartmut (2012 [2010]), *Aliénation et accélération. Vers une théorie critique de la modernité*, traduit de l'anglais par Thomas Chaumont, Paris, La découverte/Poche, 153 p.

Tamba-Mecz, Irène (1981), *Le sens figuré. Vers une théorie de l'énonciation figurative*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Linguistique nouvelle », 199 p.

Vance, Carol S. (dir.) (1984), *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*, Londres, Routledge & Keagan Paul, 462 p.

Veacock, Candace (2012), *Agentivité, modalités de contrôle et subjectivité*, thèse de doctorat, Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, Département de linguistique, 465 f.