UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES ESPACES DE L'AMITIÉ FÉMININE : POLITIQUE ET RÉSISTANCE DANS LES
ROMANS *BAISE-MOI*, *LES INSÉPARABLES* ET *PETITE LAINE*

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
GABRIELLE MÉNARD

OCTOBRE 2020

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

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

REMERCIEMENTS

J'aimerais d'abord remercier ma directrice, Lori Saint-Martin, qui m'a habilement guidée à travers toutes les étapes de ce long périple ; pour ces commentaires justes et précis, mais surtout pour sa grande écoute. Je veux la remercier pour tous ses conseils judicieux et pour tout le soutien, l'encadrement et le temps qu'elle m'a généreusement donné au cours de ces deux ans. Je veux remercier Élizabeth, ma meilleure amie, sans toi ce mémoire n'aurait pas de cœur. Tu m'as appris la valeur de l'amitié, celle qui est longue et épanouie et qui me rend une meilleure femme. Je suis éternellement reconnaissante envers Myriam, qui m'a conseillé *Petite laine* et grâce à qui j'ai pu élaborer le corpus parfait pour mon analyse. Merci Raphaël, mon partenaire dans tout, pour ton attention, ton soutien et toutes les soirées passées à m'écouter tourner des phrases mille fois, pour tes suggestions et ton habileté à trouver les mots justes.

J'aimerais également remercier mes amies rencontrées à l'université : Roxanne, Myriam, Sammie, Catherine et Marie-Christine, pour tous les soupers, les brunchs et les conversations en ligne à toutes heures de la journée. Nos échanges et vos encouragements m'ont permis de survivre aux moments les plus difficiles. Merci à mes parents et à ma famille pour leur soutien à travers toutes mes études en lettres et de m'avoir encouragée et permis de poursuivre ma passion.

Finalement, j'aimerais remercier tous ces ceux et celles qui m'ont écouté parler sans cesse d'amitié, de narratologie féministe, de chronotopes, etc. pendant plus de deux ans ! Votre écoute m'a été précieuse.

DÉDICACE

À Élisabeth

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES TABLEAUX.....	vi
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I LES ESPACES DE L'AMITIÉ FÉMININE	10
1.1 L'espace textuel : la voix de l'amitié.....	10
1.1.1 La fiction d'autorité.....	12
1.1.2 La voix auctoriale.....	13
1.1.3 La voix personnelle.....	14
1.1.4 La voix collective.....	15
1.2 L'espace chronotopique : l'organisation de l'amitié	18
1.2.1 Les catégories et divisions du chronotope de l'amitié féminine	19
1.2.2 Les valeurs chronotopiques.....	22
1.3 L'espace symbolique : le développement de l'amitié.....	25
1.3.1 La reconfiguration des normes sociales	27
1.3.2 La création et appropriation des espaces.....	30
CHAPITRE II L'AMITIÉ EST « UNE BÊTE À DEUX TÊTES » DANS <i>BAISE-MOI</i>	34
2.1 L'espace textuel : l'intertextualité musicale comme une fiction d'autorité.....	34
2.1.1 Stratégies extrareprésentationnelles de la fiction d'autorité.....	35
2.1.2 Fonction de la chanson.....	40
2.2 L'espace chronotopique : être une amie au présent.....	46
2.2.1 Les valeurs chronotopiques dans <i>Baise-moi</i>	47
2.3 L'espace symbolique : le paradoxe de l'authenticité.....	54
2.3.1 Des héroïnes surprenantes : l'amitié comme combat et liberté.....	55
2.3.2 Les lieux de l'amitié.....	60
CHAPITRE III LA DOUBLE VOIX DES <i>INSÉPARABLES</i>	68

3.1	L'espace textuel : écrire l'amie par amitié.....	68
3.1.1	La voix personnelle et l'autoréférentialité de l'amitié	69
3.1.2	Retracer la vie de Léa.....	72
3.1.3	L'acte de raconter l'amitié	75
3.2	L'espace chronotopique : rester amies.....	79
3.2.1	Les valeurs chronotopiques dans <i>Les inséparables</i>	80
3.3	L'espace symbolique : vivre par amitié.....	86
3.3.1	Redéfinir le territoire et les institutions grâce à l'amitié	86
3.3.2	Le livre de l'amitié : écriture, résistance et création	91
CHAPITRE IV L'AMITIÉ PLURIELLE DANS <i>PETITE LAINE</i>		97
4.1	L'espace textuel : communauté et pluralité de la structure narrative	97
4.1.1	Autoréférentialité : amitié et mensonges.....	99
4.1.2	Commentaires métatextuels sur la structure narrative	102
4.1.3	Histoire orale et méta-amitié.....	105
4.2	L'espace chronotopique : revenir à l'amitié	109
4.2.1	Les valeurs chronotopiques dans <i>Petite laine</i>	109
4.3	L'espace symbolique : redéfinir l'amitié et son potentiel politique	117
4.3.1	Conflits et ruptures amicales	118
4.3.2	L'amitié et le tricot-graffiti	124
CONCLUSION.....		132
BIBLIOGRAPHIE.....		144

LISTE DES TABLEAUX

Tableau	Page
1.3 Les différentes modalités de l'espace-temps	22

RÉSUMÉ

Le présent mémoire propose une revalorisation de l'amitié féminine, trop souvent mise de côté dans la littérature et traditionnellement pensée au masculin. Il est question d'analyser les impacts de cette relation dans la vie des femmes en observant la façon dont elles se construisent un espace politique de complicité et de résistance. Ce travail se divise en quatre chapitres : le premier met en place les assises théoriques qui cadrent l'étude des romans et les trois chapitres suivants analysent les œuvres *Baise-moi* de Virginie Despentes (1993), *Les inséparables* de Marie Nimier (2008) et *Petite laine* d'Amélie Panneton (2017). Afin de comparer ces livres, l'amitié se divise en trois espaces : l'espace textuel, chronotopique et symbolique. L'espace textuel propose d'observer l'articulation de l'amitié selon les trois modes narratifs que propose Susan Lanser (les voix auctoriale, personnelle et collective). Il s'agit de créer un langage qui puisse exprimer l'amitié à sa juste valeur. L'espace chronotopique est conçu selon le concept de chronotope qu'élabore Mikhaïl Bakhtine. Il est utilisé pour comprendre les relations de l'espace-temps de l'amitié entre femmes dans les romans et en dresser les valeurs importantes (la rencontre, les liants, la confluence des identités et les péripéties). Dans l'espace symbolique, l'amitié donne aux femmes la force de résister et de lutter contre les oppressions qu'elles vivent. La dimension politique prend tout son sens lorsqu'on attribue la fonction de résistance à l'amitié, qui constitue un environnement en quelque sorte à l'abri des forces hégémoniques et qui travaille à les contester et à les défier. Ainsi, le mémoire propose de replacer l'amitié féminine dans des espaces de résistance et de lui accorder une valeur politique afin de mieux comprendre et expliciter cette relation si fondamentale dans la vie des femmes.

Mots clés : amitié féminine, solidarité, résistance, sororité, narratologie féministe, chronotope, Virginie Despentes, Marie Nimier, Amélie Panneton

INTRODUCTION

Aunt Vidala said that best friends led to whispering and plotting and keeping secrets, and plotting and secrets led to disobedience to God, and disobedience led to rebellion, and girls who were rebellious became women who were rebellious, and a rebellious woman was worse than a rebellious man because rebellious men became traitors, but rebellious women became adulteresses.

Margaret Atwood, *The Testaments*

La société de *Gilead* qu'invente Margaret Atwood dans *The Handmaid's Tale* et *The Testaments* exerce son pouvoir en contrôlant le corps des femmes et en leur interdisant toute forme de solidarité. L'amitié féminine ou du moins la complicité entre femmes acquiert par le fait même une dimension politique importante, puisqu'elle représente un danger pour la structure de cette société totalitaire et patriarcale. L'amitié est un outil qu'utilisent les hommes de *Gilead* pour conserver leur pouvoir et pour élaborer des lois qui protègent leurs intérêts. Entre femmes, cette relation peut devenir une force révolutionnaire qui permet leur émancipation. Ainsi, la relation amicale est souvent indissociable des liens sociaux et politiques qui construisent le vivre-ensemble de la collectivité. Dans *Une histoire de l'amitié*, Anne Vincent-Buffault rapproche l'amitié de l'anthropologie, autant entre l'anthropologue et les communautés étudiées qu'entre les individus de la communauté ; tous utilisent l'amitié pour souder leurs relations interpersonnelles, qui, à leur tour, élaborent les structures sociales du groupe. Elle explique : « Les traités sur l'amitié nous parlent du climat d'une époque [...] L'amitié aide à penser et vivre la liberté, la sociabilité, à rêver la société à venir » (Vincent-Buffault, 2010, p. 16). L'amitié a donc un ancrage social important ; elle est comprise comme une forme de réciprocité absolue, de dons et d'échanges entre les membres d'une société. Or, dans de nombreuses conceptions, cette amitié idéale n'est possible que pour les hommes. Avant d'arriver à présenter mon corpus, formé de trois romans contemporains dans lesquels l'amitié

entre femmes est présentée comme une force politique et une forme de résistance à l'oppression, une brève révision de l'amitié comme structure patriarcale s'impose.

Pensée androcentrique de l'amitié

En effet, il existe une longue tradition de textes sur l'amitié qui lient cette relation à la fraternité, au monde masculin et patriarcal où l'amitié entre les femmes, en termes politiques, est impossible. Dans l'Antiquité, l'amitié véritable était une relation convoitée, puisqu'elle se présentait comme la plus significative, même au-dessus du mariage. Cette relation qui promet l'égalité absolue était désignée par le terme *philia* et s'opposait à l'*éros*, qui émerge des sentiments individuels et de la passion. Anne Vincent-Buffault soulève le parallèle qui se crée entre la conception de l'amitié politique et celle de la fraternité : « [...] l'amitié politique en termes de fraternité (et donc implicitement en termes d'amitié au sein du genre masculin) rend plus difficile l'insertion des femmes en politique » (*Ibid.*, p. 222). Les hommes excluent les femmes volontairement des conceptions qu'ils construisent. Ils s'organisent entre eux et forgent des concepts et des principes qui ont « une prétention à l'universalité de la raison, des vertus et des talents » ; or, cette universalité proclamée par les hommes « nécessite engagement et initiation, excluant formellement les femmes » (*Ibid.*, p. 225). Éleine Audet consacre un chapitre entier de son livre, *Cœur pensant. Courte-pointe de l'amitié entre femmes*, à la tradition masculine de l'amitié. Elle soulève le sexisme et la misogynie des conceptions qui la sous-tendent afin de « montrer justement les raisons politiques de cette exclusion et surtout de donner à voir la généalogie de l'amitié entre femmes au cours des siècles » (Audet, 2000, p. 35, italique dans le texte original). Remontant à Aristote et cheminant jusqu'à Blanchot et Alberoni, Audet relève les formes de discrimination qui ont marqué les textes de tous les grands penseurs de l'amitié. Elle fait ressortir les exclusions explicites (Aristote, Montaigne, Nietzsche) et soulève également celles implicites tout aussi dommageables (Cicéron, Kant, Michelet, Alberoni). Elle explique ensuite les raisons de ce bannissement, non pas pour excuser ces grands penseurs, mais bien pour les dénoncer et pour montrer que, durant des siècles, l'amitié féminine était cachée ou dévalorisée.

La fausse universalité de l'amitié n'est pas un phénomène isolé et bien des féministes ont dénoncé les pratiques d'exclusion des femmes dans tous les domaines. Dans son chapitre « Le

contrat social entre frères », Carole Pateman dénonce habilement la fausse universalité du concept de contrat social. Pateman montre que le patriarcat moderne se fonde non plus sur l'autorité du père, mais sur celle des frères, puisqu'« [u]n contrat entre frères libres et égaux prend le relais de la "loi du père" selon des règles publiques qui lient chacun également aux autres » (Pateman, 2004, p. 34). Cette autorité prend racine dans la domination masculine, qui exerce son pouvoir sur le corps des femmes. Survolant la notion de patriarcat et son rapport à la théorie du contrat social, Pateman démontre comment le contrat social est élaboré dans le but précis d'exclure les femmes et de constituer une fraternité :

Les individus-citoyens sont tenus par un lien fraternel parce qu'*en tant qu'hommes*, ils ont un intérêt commun à faire respecter le contrat qui légitime leur droit patriarcal masculin et leur permet de tirer un bénéfice matériel et psychologique de l'assujettissement des femmes. (*Ibid.*, p. 36, italique dans le texte original)

Pateman relève la confluence entre la fraternité et la communauté. La communauté s'interprète, en surface, comme étant accessible à tous les individus d'une société. Mais, selon elle, « [c]e n'est pas un hasard si la fraternité apparaît historiquement au même moment que la liberté et l'égalité, ni si elle signifie exactement ce qu'elle dit : la solidarité entre frères » (*Ibid.*, p. 31). Les hommes qui composent la fraternité et qui élaborent le contrat social forgent volontairement une communauté exclusive. La fraternité est souvent indissociable de la violence armée ; « c'est dans l'armée et sur le champ de bataille que la fraternité trouve son expression la plus parfaite » (*Ibid.*, p. 45). La défense de la société fait partie intégrante du vivre-ensemble, ainsi que de la force masculine et de la virilité associée à la fraternité. Pateman reproche aux théoriciens du contrat social d'ignorer ou de passer sous silence les fondements patriarcaux de cette conception et de perpétuer l'idée d'universalité et d'égalité au sein de la société. L'amitié fraternelle, bien que proclamant la liberté et l'égalité, se construit alors à travers la domination masculine et la perpétue.

Plusieurs exemples permettent de retracer cette filiation du masculin. La *philia* chez les Grecs est sans doute l'une des premières itérations de l'amitié politique ancrée dans la fraternité. Cette amitié authentique est considérée comme la seule véritable fondation pour les liens sociaux. Or, cette amitié est seulement accessible aux hommes, car ceux-ci, selon Aristote, sont les seuls capables de rationalité ; dans « la tradition classique de l'amitié [...] la pensée était indispensable à l'existence d'une véritable amitié » (Audet, 2000, p. 32). La relation forgée entre les hommes construit la société ; elle organise aussi les liens entre les individus, puisque

l'amitié s'appuie sur une authenticité complète et une confiance absolue en l'autre. Cette conception est également reflétée dans les récits grecs, où « l'amitié continue à naître dans le terreau androcentré des alliances politiques et guerrières contre l'ennemi commun étranger » (*Ibid.*, p. 40). La mythologie regorge d'amitiés fraternelles et guerrières ; songeons aux liens qui unissent les combattants de la guerre de Troie. Patrocle et Achille ne sont pas seulement des guerriers dans le même camp, ils sont des compagnons dont les « liens sont serrés et intenses » (Vincent-Buffault, 2010, p. 53) et ils partagent un même courage. La proximité des héros est apparente par le deuil d'Achille pour son ami, un deuil particulièrement violent et inconsolable. Anne Vincent-Buffault observe que « si l'amitié entre Patrocle et Achille est exemplaire, la haine qui emplit Achille qui le venge est tout aussi impressionnante » (*Ibid.*, p. 55). Ainsi, ce qui unit les deux amis est leur vaillance, leur gloire et ultimement leur mort¹. Leur amitié se cimenterait par leur respect l'un pour l'autre au combat ; la perte du compagnon représente la plus grande douleur que puisse ressentir l'homme. Évidemment, la mythologie présente une figuration épique des valeurs de l'Antiquité ; le courage et le respect se démontrent de façon moins magistrale dans la vie politique. Toutefois, l'amitié demeure une relation réservée aux hommes.

La fraternité se poursuit au Moyen Âge avec la littérature chevaleresque. Ce nouveau modèle se construit sur une conception plus passionnelle de l'amitié ; en effet, elle « repose sur la proximité physique et sur la nécessité de passer des alliances qui n'empêchent en rien les sentiments » (*Ibid.*, p. 77). L'amitié est alors à la fois « légendaire » et « quotidienne » (*Ibid.*, p. 74). La relation entre Lancelot et Galehaut en est un excellent exemple : les frères d'armes « partagent la même couche, ils se tiennent la main, s'embrassent, mangent au même plat et boivent de la même coupe » (*Ibid.*). L'amitié est donc très significative dans les contes et légendes où elle relève souvent de la destinée ; les amis « semblent destinés l'un à l'autre » (*Ibid.*). Ils ne partagent pas tous les aspects de leur vie par un heureux hasard ; ils sont prédéterminés à se rencontrer et à vivre aux côtés l'un de l'autre. Toutefois, l'amitié au Moyen

¹ Leur union est si puissante et importante que Patrocle visitera Achille depuis la mort, tel un messager et un guide. Il accompagnera son ami d'une nouvelle façon et finalement annoncera à Achille que ce dernier viendra bientôt le rejoindre. Les deux amis sont si proches et leur amitié si profonde qu'ils voudront que l'on dépose leurs cendres dans la même urne.

Âge se conçoit selon une hiérarchie précise, puisqu'elle représente également le lien qui unit un chevalier et son roi. Elle est aussi la fondation des alliances entre les royaumes, mais, fait encore plus important, elle devient le lien entre l'homme et Dieu. Il ne doit pas avoir une amitié supérieure à celle de l'amitié spirituelle ; or, « [l']amitié spirituelle est une affaire d'hommes, exclusivement virils² » (*Ibid.*, p. 90). Tout se concentre ainsi autour d'un amour passionnel entre les hommes, les frères d'armes, fidèles jusqu'à la mort les uns aux autres. Les manifestations de cet amour sont visibles dans tous leurs gestes et la loyauté qu'ils s'offrent mutuellement. L'amitié est dans ce cas aussi passionnelle que rationnelle et spirituelle, mais, encore une fois, elle demeure strictement entre hommes.

Pour conclure cette filiation de la fraternité politique à travers les époques, il faut souligner que les contemporains, tels que Foucault, Bataille, Blanchot, etc., évoquent une vision similaire de l'amitié au masculin. Audet explique que les contemporains n'excluent pas toujours explicitement les femmes, mais en s'appuyant sur des prédécesseurs sexistes et en se cachant derrière une prétention à l'universalité, ils perpétuent cette notion de fraternité. Ces conceptions de l'amitié masculine sont souvent imprégnées de violence et d'agressivité :

En dépit de leurs constantes proclamations sur la noblesse des amitiés, la définition masculine de l'amitié comporte souvent la marque d'un intérêt partagé pour la conquête militaire, économique et féminine ; ou de l'ambition, de la soif de pouvoir et de la possession, et rarement, comme le prétend Aristote, de cette bonté qui consiste à vouloir pour l'ami tout ce qu'on désire pour soi-même. (Audet, 2000, p. 39)

Ainsi, la violence et l'oppression constituent la véritable fondation de la fraternité, autant dans les récits de l'Antiquité que dans ceux du Moyen Âge. Ces conceptions androcentriques sont par la suite transmises de génération en génération, d'hommes à hommes.

L'amitié féminine au cœur du politique

L'amitié féminine politique, telle qu'élaborée dans ce mémoire, est en soi une résistance à la tradition patriarcale de l'amitié, puisqu'elle dénonce et rejette l'idée de la fraternité. Elle est aussi une forme de résistance à une filiation de frères et de penseurs qui auraient

² Anne Vincent-Buffault précise que les religieuses étaient « condamnées à la solitude sans avoir le droit de l'amitié » (Vincent-Buffault, 2010, p. 89). Elles devaient se dévouer au Seigneur, sans pouvoir développer de liens spirituels significatifs.

« volontairement effacé les traces [de l'amitié entre femmes] afin que les nouvelles générations soient convaincues de l'inexistence d'une tradition féminine de l'amitié. » (*Ibid.*, p. 63). L'amitié devient le lieu authentique entre les femmes, l'endroit où elles peuvent exprimer librement qui elles sont. Or, c'est un espace qui est très peu étudié, comme le souligne Virginia Woolf dans son essai *Une chambre à soi*. Woolf évoque cette importance du territoire de l'amitié. Alors qu'elle analyse la relation amicale entre deux femmes dans un roman fictif de Mary Carmichaël (autrice elle aussi fictive), Woolf affirme :

Si Chloé aimait donc Olivia, si elles ont ensemble un laboratoire, ce qui rendra leur amitié plus variée et durable, puisque moins personnelle [...] si Chloé, de même qu'Olivia et Mary Carmichël, sait comment l'exprimer, elle fera briller une torche dans cette vaste chambre où jusqu'à présent nul n'a pénétré. (1992, p.126)

La référence au laboratoire retient particulièrement l'attention ; c'est le milieu de travail des deux femmes, un lieu partagé, qui leur octroie une autonomie à l'extérieur des exigences de la famille et du mariage. Ce travail commun leur permet de s'accomplir et de se valider sans avoir recours à l'approbation masculine. Woolf désire un endroit pour faire ressortir l'entre-femmes. Le laboratoire devient nécessaire pour faire « briller » ces relations féminines trop peu nombreuses dans la littérature. Ainsi, le concept d'espace n'est pas étranger à l'amitié féminine, bien au contraire ; il est inscrit à même les réflexions féministes sur cette relation. En s'inspirant de Woolf, Louise Bernikow, dans *Among Women*, insiste sur la part physique de l'amitié entre femmes. Elle énonce : « Two woman are alone in a room. What is possible between them and who will record it? The room [...] as metaphor, representing an exchange between two women, will pass » (Bernikow, 1980, p.10). Elle considère l'amitié entre femmes comme un espace et affirme que cette amitié *nécessite* un lieu, qu'elle doit avoir une chambre à soi. Il est donc important que les femmes écrivent l'amitié pour tenir un registre, une forme de preuve qu'elles sont entre elles, qu'elles s'échangent des mots et des gestes. Il est important de *faire voir* l'amitié féminine comme base d'une solidarité et d'une capacité de résistance aux forces patriarcales.

L'amitié féminine crée alors un espace significatif dans la mesure où il est composé *seulement* de femmes. Elle se double d'une résistance politique à la société hégémonique (patriarcale, hétéronormative, etc.) dépeinte dans les fictions, puisque les femmes, par leur échange amical, réussissent à se dégager des représentations et des relations patriarcales. Les

personnages des romans retenus sont fortes et résilientes³ et elles construisent des espaces qui leur permettent d'explorer et de réaliser l'importance de leur complicité.

Après la lecture d'un grand nombre de romans sur l'amitié entre les femmes, j'en ai retenu trois où l'amitié féminine privilégiée se vit entre des femmes adultes et se trouve au centre de la diégèse. *Baise-moi*, le premier livre de Virginie Despentes (1993⁴), raconte l'émergence d'une grande amitié entre deux jeunes femmes, Manu et Nadine, qui se révoltent violemment contre la société et ses conventions. Le roman de Virginie Despentes a fait l'objet de plusieurs études, mais bien peu ont analysé en détail la relation d'amitié entre les deux protagonistes. *Les inséparables* de Marie Nimier (2008) se concentre sur l'amitié entre deux femmes, de leur enfance à l'âge adulte. La narration porte ainsi sur l'admiration que se vouent les deux femmes et les obstacles qu'elles traversent. Enfin, *Petite laine* (2017) raconte l'élaboration d'un documentaire sur le tricot-graffiti réalisé par une jeune femme du futur. Le roman d'Amélie Panneton plonge le.la lecteur.rice dans la vie et la mémoire de trois femmes, liées par cet art, mais surtout par une grande amitié.

Je pars du postulat suivant : l'amitié féminine semble avoir pour finalité de construire un lieu pour penser l'entre-femmes à travers un langage et un domaine qui leur sont propres. En ce sens, l'amitié crée un espace à la fois textuel, chronotopique et symbolique. L'amitié ouvre un espace qui offre une sécurité et un recueillement, mais qui peut également donner lieu au combat. La forme même des récits participe à la création de cet espace et de ce mouvement de résistance. À l'aide de théories féministes et narratologiques, nous verrons comment l'amitié féminine permet non seulement de défier les constructions patriarcales, mais également de penser et de créer de nouvelles structures et des possibilités inédites.

D'abord, l'espace textuel est défini comme l'organisation de la narration par la voix. Il est question de comprendre comment le texte articule et développe l'amitié féminine à partir d'une ou des voix de femme. La voix narrative du roman devient un espace textuel parce qu'elle donne accès à la relation entre femmes et présente leur version du monde en privilégiant un espace qu'elles se créent. Dans son essai *Fictions of Authority*, Susan Lanser étudie les

³ Le féminin est favorisé dans ce cas puisque les personnages étudiées sont des femmes. Il en sera de même pour tous les cas similaires dans le mémoire.

⁴ J'utilise ici la date de publication du roman de Despentes afin de montrer l'écart temporel qui sépare les trois romans retenus. Les citations contiendront la date de l'exemplaire que j'ai utilisé, soit 1999.

possibilités et les limites de la voix hétérodiégétique (« ils-elles », utilisée dans *Baise-moi*), homodiégétique (« je », privilégiée dans *Les inséparables*) et plurielle (« nous », présente dans *Petite laine*) et le potentiel de résistance de chacune. Ainsi, selon la façon dont elle est écrite, l'amitié féminine a la capacité de « questionne[r] le contrat hétérosocial » (Lanser, 1992, p.22). L'analyse des trois voix proposées par Lanser permet d'explorer leur potentiel par l'intermédiaire d'un lien commun, soit l'espace textuel de l'amitié.

Le concept du chronotope proposé par Mikhaïl Bakhtine constituera le deuxième espace d'étude des romans, soit l'espace chronotopique. Le concept du chronotope est utilisé dans ce mémoire pour comprendre les relations de l'espace-temps féminin dans les romans. Selon Bakhtine, les chronotopes « se présentent comme des centres organisateurs des principaux événements contenus dans le sujet du roman » (1987, p. 391). L'analyse des romans dresse le chronotope de l'amitié féminine en relevant les valeurs qui lui sont associées (la rencontre, les liens, la confluence des identités et les péripéties). Les fictions prennent vie dans des contextes et des espaces-temps significatifs et l'amitié féminine représentée a une incidence sur ces espaces. Contrairement à l'analyse de l'espace textuel, où il s'agit de comprendre comment les romans *expriment* l'amitié féminine, il est question ici d'observer la façon dont ils *organisent* l'amitié, c'est-à-dire, la représentation de cette relation, ses valeurs et son évolution dans le temps.

Enfin, le troisième espace, soit l'espace symbolique, *développe* l'amitié féminine et observe son potentiel créateur. Les espaces symboliques sont construits par la relation entre les femmes ; il s'agit d'interpréter la relation comme un espace de création ou de destruction, mais toujours de résistance, de voir comment elle permet de sortir des normes sociales et d'œuvrer entre femmes. La dimension politique prend tout son sens lorsqu'on examine la fonction de résistance de l'amitié, qui constitue un environnement demeurant en quelque sorte à l'abri des forces hégémoniques et qui travaille à les contester et à les défier. Les différentes itérations de la sororité, étudiées par Bérengère Kolly, viennent appuyer et consolider les notions de solidarité et de résistance qui composent la relation amicale. Le concept du *Skull Island* de Virginie Despentes sert aussi d'outil d'analyse permettant de comprendre l'amitié féminine comme un espace de liberté. L'amitié est tour à tour résistance à un passé traumatisant qui détruit des vies humaines, mais crée aussi un monde à part (Despentes), co-création d'une œuvre qui est à la fois le récit de leur amitié et le roman qu'on est en train de lire (Nimier),

documentation et construction de l'œuvre qu'est le tricot-graffiti et pérennisation de sa mémoire (Panneton). En somme, pour chaque roman, le mémoire modalise trois formes de résistance : la voix féminine qui raconte une expérience autre (espace 1), en opposition à la tradition littéraire, qui privilégie les intrigues amoureuses (espace 2) et une reconfiguration des normes sociales représentées dans le roman (espace 3). Ainsi, le présent mémoire propose de replacer l'amitié féminine dans des espaces de résistance et de lui accorder une valeur politique afin de déterrer et expliciter les *chambres à elles* qu'elle crée.

CHAPITRE I

LES ESPACES DE L'AMITIÉ FÉMININE

1.1 L'espace textuel : la voix de l'amitié

Pour Gérard Genette, la voix « désigne à la fois les rapports entre *narration* et *récit*, et entre *narration* et *histoire* » (Genette, 1972, p. 76, italique dans le texte original). Pour simplifier, la voix établit un rapport entre l'acte de produire un discours dans son ensemble (narration) et le discours énoncé (récit) ainsi qu'entre cet acte (narration) et les événements qui y figurent (histoire). La voix est donc le relais qui permet d'observer les manifestations du discours narratif. Genette estime qu'il s'agit du seul constituant « qui s'offre directement à l'analyse textuelle » et ainsi « le seul instrument d'étude dont nous disposons dans le champ du récit littéraire, et spécialement du récit de fiction » (*Ibid.*, p. 73). Autrement dit, la voix est l'outil permettant de rejoindre plusieurs aspects de la narratologie afin de mieux rendre compte des œuvres sur le plan textuel. Or cette voix, telle qu'étudiée par Genette et bien d'autres théoriciens, est presque exclusivement masculine. Les exemples que citent les structuralistes proviennent d'un canon littéraire masculin considéré comme universel ; ils effacent toutes les problématiques du genre, de l'interprétation et du contexte dont les fictions émergent. Cette prétention à la neutralité est contestée par les féministes dans tous les domaines.

En effet, plusieurs théoriciennes de la littérature, dont Kathy Mezei, Susan Lanser et Robyn Warhol, ont interrogé les théories de la narratologie afin de comprendre si cette approche pouvait rendre compte de la voix féminine. Elles ont fondé une narratologie féministe qui « critique the androcentrism of earlier stages and paradigms of narratology » (Mezei, 1996, p. 11). Tout comme la tradition de l'amitié politique se développe comme proprement

masculine, la narratologie est basée sur des textes d'hommes tenus pour la norme et interprétés comme universels alors que ceux des femmes sont vus comme particuliers et exclus de la théorisation (Lanser, 1986, p. 343). Dans son article fondateur, « Towards a feminist narratology », Lanser intègre les apports féministes à la narratologie et met en place les bases d'une nouvelle théorisation qui rendrait compte des voix de femmes dans toute leur complexité. Selon l'auteure, une approche féministe soulève trois facteurs importants : l'effacement du genre, la double nature de la narration (mimétique et sémiotique) et la subjectivité de l'interprétation (*Ibid.*). Ainsi, Lanser nous invite à revoir le canon littéraire afin que la narratologie se construise à partir d'une diversité de textes et de voix et non seulement de voix masculines, faussement dites universelles. Cette nouvelle façon d'envisager la narration oblige celle-ci à être suffisamment flexible pour « find categories and terms that are abstract and semiotic enough to be useful, but concrete and mimetic enough to seem relevant for critics whose theories root literature in “the real conditions of our lives” (Newton 125) » (*Ibid.*, p. 344). La narration doit alors s'élaborer à l'aide d'une pluralité d'interprétations et privilégier le contexte « for determining meaning in narrative » (*Ibid.*, p. 343). Une approche féministe permettrait une narratologie plus riche parce que provenant de diverses perspectives⁵.

Il n'y a évidemment pas une seule définition de la narratologie féministe, mais bien plusieurs modèles différents. Dans tous les cas, la voix féminine acquiert une place significative au sein de la théorie narratologique et détient un pouvoir transformateur sur le récit puisque « the feminisms that negotiate with narratology resist codification » (Meizei, 1996, p. 6). La voix féminine véhicule une résistance politique, résiliente par son statut marginalisé et politique puisqu'elle échappe à la codification et aux outils (patriarcaux) existants. Elle organise et filtre la fiction, elle donne accès à l'histoire, mais par d'autres moyens d'expression ; il est donc naturel qu'elle puisse se comprendre comme un espace. L'espace textuel, dont il sera question ici, se construit par une analyse narratologique et féministe de la voix qui permet d'articuler l'amitié féminine afin d'interroger la représentation qu'on en fait. Par ailleurs, il est possible d'envisager cette rhétorique comme une *fiction d'autorité* de l'amitié féminine.

⁵ Lanser explique que la narratologie est, dès le départ, biaisée par la quantité limitée de personnes qui l'élaborent : « theory sometimes says more about the reader than about the text » et une narratologie féministe « would begin, then, with the recognition that revision of a theory's practices is legitimate and desirable » (Lanser, 1986, p. 345).

1.1.1 La fiction d'autorité

Concept proposé par Susan Lanser, la fiction d'autorité est un texte de femme qui résiste aux procédés hégémoniques de la rhétorique et les dénonce, tout en y ayant recours (Lanser, 1992, p. 6-7). La voix féminine devient politique, puisque celle qui écrit a pour objectif « to be heard, respected, and believed, a hope of influence » (*Ibid.*, p. 7). Ainsi, l'autorité survient lorsque les êtres marginalisés.es affirment leur statut dans l'institution. Au cœur du concept d'autorité se trouve l'autoréférence, c'est-à-dire la capacité de la voix à faire référence à elle-même ainsi qu'aux méthodes narratologiques qu'elle emploie pour raconter l'histoire. Lanser indique que les fictions sont souvent extrareprésentationnelles, ce qui implique que le contenu de la narration déborde des limites de la fiction par divers moyens. Elle donne plusieurs exemples de ce phénomène, dont la référence non fictionnelle, qui permet à la narratrice de faire appel à d'autres textes et auteurs.rices à l'intérieur même du fil narratif. Elle souligne également que la narratrice, dans une fiction d'autorité, s'adresse souvent au narrataire de l'œuvre, destinataire implicite, soit le.la lecteur.rice. Finalement, Lanser soulève la tendance extrareprésentationnelle qui consiste à généraliser à propos du monde au-delà de la fiction, à poser des jugements et des réflexions, souvent sous forme de critique.

Les fictions d'autorité se caractérisent également par leur relation avec le public ; Lanser les distingue par leur portée publique ou privée. Les fictions publiques sont orientées directement vers le lectorat, elles ont une possibilité et une volonté d'influencer le.la destinataire et elles sont généralement écrites dans cet objectif. Lanser décrit la voix publique comme une « narration (implicitly or explicitly) addressed to a narratee who is external (that is heterodiegetic) to the textual world and who can equate with a public readership » (Lanser, 1986, p. 352). La narration privée, quant à elle, est destinée explicitement à une personne spécifique et inscrite à même le texte. Les distinctions entre le public et le privé sont en soi politiques dans ce sens où, historiquement, les femmes étaient dissuadées d'écrire de façon publique. Elles étaient cantonnées aux lettres et aux journaux intimes, la publication étant réservée principalement aux hommes, comme Lanser le soulève : « writing publicly becomes synonymous for and to men. » (*Ibid.*). Ainsi, l'écriture publique a la possibilité de faire ressortir

les questions de genre autant dans la narration que dans la réception des textes qui, à leur tour, résistent à la prétendue universalité. Pour Lanser,

[t]he application of the public/private to literary texts requires us to think in more complex ways about the dichotomy of gender [...] suggesting a kind of paradigm for reading « as a woman » that encompasses but is not determined by the question of sex [...] writing for a public, and a public that cannot entirely be dichotomized in gender terms (*Ibid.*, p. 354).

À repenser dans une optique féministe, la distinction publique/privée lutte contre l'effacement du genre et contre l'universalité masculine. Lanser situe les textes sur un spectre ; une fiction peut alors être semi-privée ou se lire de façon privée et de façon publique selon le contexte. Ainsi, la narration de l'amitié féminine sera lue comme liée chaque fois à une fiction publique.

1.1.2 La voix auctoriale

La fiction d'autorité est donc publique, autoréférentielle et extrareprésentationnelle ; elle valorise les voix marginalisées qui, par l'écriture, affirment et explicitent leur expérience pour la rendre publique. Ces voix ont la possibilité de s'articuler selon trois modes narratifs : le mode auctorial, le mode personnel et le mode collectif. Lanser examine les limites et les possibilités de chaque mode en tant que fiction qui exerce son autorité sur un lectorat et sur son récit. Le premier mode, la voix auctoriale, est le plus commun. Ce mode est désigné par Genette comme hétérodiégétique, c'est-à-dire une narration à la troisième personne du singulier. Lanser définit ce type de voix comme « practices by which heterodiegetic, public, self-referential narrators perform these extra-representational functions not strictly required for telling a tale » (1992, p. 17). Il s'agit alors de pratiques qu'adopte une narratrice pour émettre des commentaires et des jugements sur la société, mais également pour se tailler une place sur la scène littéraire en critiquant cette dernière en raison de l'exclusion des femmes. La théoricienne considère le mode auctorial comme « a powerful tool for dislodging an existing authority » (*Ibid.*, p. 278). La voix féminine peut alors se situer au même rang que les œuvres du canon masculin et opérer une déconstruction simultanée de ces outils de narration. Puisque la voix doit s'exprimer dans un mode impersonnel ou neutre que requiert la troisième personne du singulier, les marques d'autorité se retrouvent davantage dans une préface, pratique courante au dix-huitième siècle, ou encore par l'intermédiaire des pensées des personnages. Lanser

signale toutefois que le choix du silence peut être porteur d'autorité⁶⁶, ce que la narratrice ne dit pas est tout aussi important. Le silence explicite l'ambivalence entre soumission et résistance, alors « the narrator takes for her subject her own authorial malaise » (*Ibid.*, p. 51).

La voix auctoriale, comme tous les autres modes, est intimement liée au contexte sociohistorique auquel elle appartient. Lanser étudie donc ce que l'autrice dit de son texte à l'extérieur de celui-ci et considère que cette articulation participe à l'autorité déployée dans le texte. Paradoxalement, la voix auctoriale tente de contester la culture dominante, tout en utilisant les mécanismes qui servent à la perpétuer. En raison de son apparence neutre et de son contrôle total sur la fiction, le mode auctorial semble « always in danger of constructing its own hegemony » (*Ibid.*, p. 278). La dimension surhumaine et le statut supérieur de la narration sur la fiction permettent de déterminer son autorité absolue, mais cette puissance peut également devenir l'objet même que la fiction critique.

1.1.3 La voix personnelle

La voix personnelle, quant à elle, s'élabore autour d'une expérience singulière, qui ne détient pas tous les privilèges de la voix auctoriale pour affirmer son autorité. Elle se caractérise par l'utilisation de la première personne du singulier, ou la voix homodiégétique. Dans ce mode, « narrators are self-consciously telling their own histories » (*Ibid.*, p. 18). La voix narrative fait partie de l'histoire racontée et peut exposer la façon dont elle choisit de raconter son récit, de plonger le lectorat dans une vision unique de l'expérience vécue. Historiquement, le choix de la voix personnelle a pu être préjudiciable pour les femmes, puisque

[...] the authority of the representation is dependent in turn on the successful construction of a credible voice. These differences make personal voice in some ways less formidable for woman than authorial voice, since an authorial narrator claims broad powers of knowledge and judgment, while a personal narrator claims only the validity of one person's right to interpret her experience (*Ibid.*, p. 19).

⁶⁶ Selon Lanser, « the self-silencing narrator is also exposing the artificiality and inadequacy, the ultimate lack of authority, of female epistolary voice. » (Lanser, 1992, p. 55) C'est par le silence et la démonstration de ce silence que la narration expose les mécanismes patriarcaux et que la voix affirme son autorité et sa critique du monde littéraire.

Le risque pour les femmes repose dans l'interprétation qu'on peut faire de la voix qui raconte. Lanser étudie en grande partie des textes du dix-huitième et du dix-neuvième siècles, où la voix de la narration est souvent rattachée à l'autrice. La voix personnelle est ainsi « formally indistinguishable from autobiography » (*Ibid.*) alors que la voix auctoriale est souvent comprise comme une fiction, donc comme plus impartiale et plus générale. En sortant des normes et en critiquant celles-ci ouvertement dans leurs textes, les autrices couraient beaucoup de risques dans leur vie personnelle. Or, l'articulation de l'expérience personnelle ne se fait pas toujours sans conséquence. Lanser intègre une analyse intersectionnelle à sa lecture de la voix et elle souligne que la narration, tout en résistant à la culture patriarcale et en la dénonçant, reproduit également des rapports de pouvoir. Son exemple le plus probant est celui du roman de *Jane Eyre* et son traitement des femmes noires. Le roman a ses angles morts, dont celui de construire l'autorité comme uniquement blanche⁷. La voix construite par Jane « can be empowered only through the silencing of other women's voices » et donc « unwittingly exposes the dangers of its own authority » (*Ibid.*, p. 193). La solidarité entre femmes n'est pas toujours le centre ou la préoccupation principale de la voix personnelle, loin de là, et ce mode dresse presque inévitablement une certaine hiérarchie entre les voix et entre les femmes de la fiction.

1.1.4 La voix collective

Le dernier mode proposé par Lanser a la possibilité de véritablement représenter une communauté et une solidarité entre femmes. Il s'agit de ce que Lanser appelle *the communal voice*, désignée ici comme la voix collective. Ce mode se construit par « a spectrum of practices that articulate either a collective voice or a collective of voices that share narrative authority » (*Ibid.*, p. 21). La voix collective tend à diminuer les rapports de pouvoir puisqu'elle tente de mettre sur un pied d'égalité les différentes voix et expériences qui sont partagées. La voix de ce mode peut se construire « [as] definable community and textually inscribed either through multiple, mutually authorizing voices or through the voice of a single individual who is manifestly authorized by community » (*Ibid.*). La théoricienne désigne alors trois types de

⁷ « *Jane Eyre* legitimates female authority as essentially white » (Lanser, 1992, p. 192)

narration collective : la narration simultanée, singulière ou séquentielle. La première se compose par un « nous », une communauté qui énonce ensemble sa fiction (*Les Guérillères* de Monique Wittig). Le style singulier comprend une seule voix qui est autorisée par la communauté pour exercer en son nom une autorité sur la narration. Lanser analyse ainsi les textes de Elizabeth Gaskell (*Cranford*), de Sarah Orne Jewett's (*The Contry of the Pointed Firs*) et de Marguerite Audoux (*L'atelier de Marie-Claire*) comme des voix collectives de type singulier. Finalement, la narration séquentielle représente une alternance entre les différentes voix qui, ensemble, construisent la fiction et s'échangent l'autorité, par exemple certains romans épistolaires ou certains romans choraux⁸. Lanser étudie notamment les romans de Amy Tan (*The Joy Luck Club*) et de Julia Voznesenskaya (*The Women's Decameron*).

Ainsi, chacun des modes (de la voix collective) a la possibilité de construire une solidarité entre femmes qui, par la suite, peut avoir une grande portée politique :

[...] the construction of such individualist voices has been a necessary if insufficient revolutionary strategy in societies where the alternative to individualism has been oppression in the anonymity of caste [...] there is perhaps a further political potential in forms that constitute the shared and at best also diverse vision of a community. (*Ibid.*, p. 279)

Le mode collectif⁹ multiplie les résistances qu'offre la fiction et l'autorité devient encore plus puissante par le fait d'être portée par plusieurs voix. L'exemple par excellence d'une fiction d'autorité collective est le livre de Monique Wittig, *Les Guérillères*. Dans cette fiction, les femmes et les hommes participent tous.tes à l'élaboration d'une nouvelle société et s'expriment dans un « nous » collectif qui ne contient aucune hiérarchie. Cette chorale permet alors de repenser et de reconfigurer notre conception d'une nouvelle société égalitaire¹⁰. Pour Lanser,

⁸ Ces romans regroupent une pluralité de voix et d'expériences : les différentes voix sont soit toutes à la première personne du singulier ou encore il y a une seule narration à la troisième personne du singulier, mais avec des focalisations alternantes.

⁹ Pour Lanser, autant la voix auctoriale que la voix personnelle peut devenir une voix collective. Par une multiplication de narratrices auctoriales, un roman peut exercer une autorité collective séquentielle, même si cette pluralité ne se présente que dans certains chapitres. La voix personnelle peut, par son statut de sujet représentationnel, incorporer une multiplicité de voix à la sienne et représenter une communauté, une expérience partagée (type singulier).

¹⁰Toujours par souci intersectionnel, Lanser souligne que, bien qu'il représente une des meilleures formes de voix collective par son usage ingénieux de la langue française, le livre de Wittig sollicite une culture et des représentation majoritairement européennes et occidentales qui situent l'Europe comme

la voix collective questionne « the heterosocial contract that has defined woman's place in Western fiction » (*Ibid.*, p. 22). La résistance à l'hétéronormativité¹¹ est donc inscrite à même la structure de la voix collective. De ce fait, l'amitié féminine est politique ; elle devient une autorité, une résistance à une tradition de l'intrigue amoureuse, qui demeure toujours l'arc narratif principal utilisé dans les fictions de femmes, au détriment des récits sur l'amitié.

Ainsi, les analyses des chapitres suivants démontreront que les différents types d'autorité qu'exerce un texte déterminent sa capacité à produire un métatexte, une réflexion sur son processus d'écriture ou de construction. À la lumière des remarques sur l'amitié féminine, dans un contexte patriarcal hétéronormatif, on voit que les voix de femmes affichent leur autorité par le fait même de centrer leur récit sur une autre relation que la relation amoureuse et permettent à l'amitié entre femmes de se lire comme liée à une autorité. L'amitié devient le nœud du récit et la relation hétérosexuelle n'est au mieux qu'un obstacle. L'espace textuel se construit pour *exprimer* l'amitié entre femmes comme une résistance. La fiction produit un discours qui réfléchit à cette relation et qui organise les événements narratifs autour d'elle. La résistance que permet l'amitié féminine s'exprime non seulement dans l'espace que celle-ci prend dans la fiction, mais également par la manière dont elle est articulée, par la voix qui la produit. Tout comme dans les analyses de Lanser, les différents modes possèdent leurs avantages et leurs limites et il sera question d'observer ces possibilités et ces contraintes pour comprendre la relation textuelle entre l'amitié politique et son potentiel de résistance à travers les trois romans retenus.

sauveur et instigateur de ce nouveau monde. Cette fiction est alors « revealed as the product of its own cultural positioning » (Lanser, 1992, p. 276). Sans nier les apports de l'œuvre, Lanser rappelle l'époque et le contexte social du roman.

¹¹ L'hétéronormativité est un concept qui signifie la normalisation de l'hétérosexualité dans la société. Selon un excellent article de Stevi Jackson et Christine Delphy (dans la revue *Nouvelles questions féministes*), l'hétéronormativité est « largement utilisé comme un raccourci pour indiquer les nombreuses façons dont le privilège hétérosexuel est tissé dans la fabrique de la vie sociale, dirigeant d'une manière perverse et insidieuse notre vie quotidienne » (Jackson et Delphy, 2015, p. 68).

1.2 L'espace chronotopique : l'organisation de l'amitié

Le deuxième espace lié à l'amitié féminine est l'espace chronotopique. À partir du concept du chronotope développé par Mikhaïl Bakhtine, il s'agit de voir ce qui pourrait constituer le chronotope de l'amitié féminine. Selon Bakhtine, un chronotope organise et détermine la relation entre l'espace-temps et la fiction. Il devient alors le point central et le nœud structurel de l'histoire puisqu'il est le liant entre les événements et leur position dans l'espace et dans la temporalité du roman. Bakhtine explique :

De la sorte, le chronotope, principale matérialisation du temps dans l'espace, apparaît comme le centre de la concrétisation figurative, comme l'incarnation du roman tout entier. Tous les éléments abstraits du roman — généralisations philosophiques et sociales, idées et analyses des causes et des effets, et ainsi de suite, gravitent autour du chronotope et, par son intermédiaire, prennent chair et sang et participent au caractère imagé de l'art littéraire. (Bakhtine, 1987, p. 391)

Le temps et l'espace sont indissociables du chronotope, tout comme ils sont indissociables entre eux. Le chronotope est, bien entendu, ancré dans le contexte social de son époque par sa capacité d'absorber les « généralités philosophiques et sociales, idées et analyses des causes et effets » ; cette même capacité lui permet de conférer une dimension politique au contenu romanesque. Un chronotope peut donc émerger à l'intérieur d'une période ou d'un courant littéraire et ainsi s'imposer dans la majorité des fictions de cette époque. Par exemple, les récits grecs sont caractérisés par les chronotopes de la rencontre (ou de la route) et des aventures. Les romans de chevalerie ont également leur propre chronotope et celui-ci nous permet de découvrir la façon dont cette époque comprenait non seulement les relations entre le temps et l'espace, mais également des concepts abstraits tels l'amour et la mort. Bakhtine affirme qu'à l'intérieur d'un nouveau chronotope, « les éléments des divers genres acquièrent un caractère neuf et des fonctions particulières. Ils ont cessé d'être ce qu'ils étaient quand ils faisaient partie des autres genres » (*Ibid.*, p. 241). Le chronotope a donc la possibilité de réorganiser et de redéfinir la signification des composantes d'un genre particulier. La proposition d'un chronotope de l'amitié féminine s'inscrit précisément dans cette perspective, c'est-à-dire celle d'octroyer une nouvelle signification aux éléments de l'amitié féminine, quel que soit le genre dans lequel elle se trouve, et de reconnaître la manière dont elle réarticule la fiction.

1.2.1 Les catégories et divisions du chronotope de l'amitié féminine

Ici, une division et catégorisation du concept de Bakhtine s'impose afin de faire ressortir les différentes manifestations de l'amitié dans l'espace-temps du récit, mais également pour disposer d'un vocabulaire commun pour l'analyse des trois romans. Les premières divisions utilisées ont été élaborées par Marianne Cave, dont la théorisation est souvent perçue comme une reprise féministe de Bakhtine. Dans son article « Bakhtin and Feminism : The Chronotopic Female Imagination », Cave propose d'utiliser trois catégories du chronotope¹² pour analyser les textes de femmes afin de comprendre l'identité qui est construite par le social et le culturel et d'examiner les conflits et contradictions internes de l'intersection d'un chronotope avec un autre. Pour Cave, les chronotopes représentent des imaginaires ou des mondes sociaux nouveaux qui offrent une résistance à d'autres chronotopes pouvant être élaborés dans la fiction et également à l'hégémonie du lectorat. La théoricienne nomme la première section « personnage », et elle sert à faire ressortir les liens des protagonistes avec l'espace-temps en relation à leur identité. Il est question d'observer l'influence de l'espace-temps sur la construction des personnages et vice versa, autrement dit la façon dont les personnages influencent leur propre identité et l'espace-temps. Cave identifie alors deux relations qui permettent d'envisager ce phénomène. D'abord, « the time with the potential to alter the identity of the characters » (Cave, 1990, p. 121), c'est-à-dire l'espace-temps qui modifie et qui enrichit les personnages. Ensuite, l'espace-temps peut également représenter une « ressemblance and identification [that] play a major role, enabling the subject to construct images of his/her identity » (*Ibid.*).

Dans le cas du chronotope de l'amitié féminine, cette analyse de l'espace-temps semble particulièrement pertinente pour observer comment l'amitié féminine se construit et s'organise dans la vie des personnages, mais surtout pour comprendre comment cette relation influence l'environnement social. Ainsi, au lieu d'observer cette question sur le plan purement

¹² Seulement deux des trois catégories de Cave seront retenues pour ce mémoire : la catégorie du personnage et celle du récit. La troisième, celle de l'autrice, consiste à déterminer si une écrivaine développe un chronotope dominant à travers son œuvre. Puisque le présent travail se concentre sur l'élaboration du chronotope de l'amitié et contient trois romans de créatrices différentes, cette dernière catégorie semble moins pertinente à l'étude de l'amitié.

identitaire¹³, j'interrogerai les façons dont l'espace-temps peut forger la relation d'amitié ou encore comment les personnages utilisent l'espace-temps pour construire leurs amitiés. Les manipulations de l'espace-temps par les amies ont des conséquences sur ce qui les entoure et c'est exactement selon cette logique qu'apparaît la résilience de l'amitié entre femmes. Par exemple, l'utilisation du présent permet de fixer l'amitié dans un moment précis qui condense l'intensité et le dévouement de cette relation (Despentes). Ou encore, par l'acte de narration, de production d'un discours biographique, les amies peuvent organiser les événements pour mettre l'amitié au centre de leur vie (Nimier). La mémoire peu fiable et fluctuante permet d'offrir différentes perspectives sur une même relation et ainsi différentes façons de vivre cette expérience (Panneton). Cave indique un troisième élément dans la catégorie du personnage : déterminer si le chronotope sollicite un archétype ou encore s'il produit un personnage de type réaliste¹⁴.

La deuxième catégorie de Cave est le « récit », qui étudie les différentes interactions entre les multiples chronotopes qui peuvent composer une fiction. La structure du récit et du chronotope sera l'élément privilégié pour cette analyse. Cette structure se décompose en ce que Bakhtine nomme les valeurs chronotopiques, qui servent à déterminer la spécificité et la composition du chronotope. Bakhtine observe que

[l]e chronotope détermine l'unité artistique d'une œuvre littéraire dans ses rapports avec la réalité [...] l'art et la littérature sont imprégnés de *valeurs chronotopiques*, à divers degrés et dimensions. Tout motif, tout élément privilégié d'une œuvre d'art se présente comme l'une de ces valeurs (1987, p. 384, italique dans le texte original).

Ainsi, les valeurs chronotopiques servent à rendre compte du chronotope et à évaluer ses caractéristiques. Dans ce chapitre, je nommerai et expliquerai les valeurs chronotopiques relevées pour dresser le chronotope de l'amitié féminine et la relation de l'amitié à l'espace-

¹³ Cave rappelle elle-même que « the question of identity is inextricably linked to space in women's narratives, as identity is unavoidably equated with the confusing dilemma of constructing self from the other, constructing narrative of self from the changing and sometimes hostile otherness of the mirror world » (Cave, 1990, p. 121). Ainsi, les catégories de Cave, à travers la perspective de l'amitié féminine, permettent d'étudier cette relation et de comprendre à la fois l'identité des personnages à travers la figure de l'amie et l'espace de cette relation dans leur vie (et dans le texte). L'Autre ne devient plus une force hostile ; c'est une invitation à reconsidérer son identité afin que celle-ci soit l'expression la plus authentique de soi.

¹⁴ Elle regarde également si l'autrice privilégie un genre littéraire spécifique ou si un temps littéraire peut être associé au chronotope. Cet élément ne sera cependant pas exploré dans mon analyse.

temps. Les catégories, qui seront présentées sous peu, ont été déterminées par des lectures débordant de celles du corpus¹⁵, se concentrant sur les œuvres contemporaines de femmes. Il s'agit de cibler les éléments qui reviennent plusieurs fois dans les fictions sur l'amitié féminine. Ainsi, les quatre valeurs suivantes composent le chronotope de l'amitié féminine : la rencontre, le liant, la confluence des identités et les péripéties. Chacun de ces éléments se retrouve dans les romans du corpus secondaire aussi bien que ceux de mon corpus, mais chaque roman a une façon différente de mobiliser ces variantes, qui se manifestent par la relation de chaque valeur à l'espace-temps dans le roman.

Par souci de clarté, je dresse un vocabulaire de relation qui est implicitement expliqué par Bakhtine dans ces analyses du chronotope. Les valeurs chronotopiques sont déterminées par leur rapport à l'espace et au temps et par la question de savoir si ceux-ci sont synchronisés ou non. Ainsi, trois formes de relations sont proposées pour évaluer cette synchronisation et leur incidence sur le récit (et la structure même du chronotope). La première relation est la plus simple : l'espace-temps synchronisé. Ceci implique que le temps et l'espace des événements sont parfaitement synchronisés : en d'autres mots, les événements se déroulent au présent dans un espace physique précis. Les événements sont racontés de façon chronologique et selon un fil narratif unique, ce que Bakhtine désigne comme « l'unité des fonctions spatio-temporelles » (*Ibid.*, p. 249). Dans le cadre de cette analyse, le terme « fil narratif » est également synonyme de temps énonciatifs, c'est-à-dire du temps dans lequel la voix qui raconte peut invoquer des temps futurs ou passés dans la fiction. Le roman de Virginie Despentes, qui sera étudié dans le deuxième chapitre, est un parfait exemple de l'espace-temps synchronisé. Les événements se déroulent tous dans des lieux précis, de façon chronologique et simultanément avec l'énonciation.

Un temps partiellement synchronisé se manifeste lorsqu'il y a un bris dans la chronologie, que les événements prennent place dans un lieu autre, non identifiable ou encore que la narration comprend plusieurs fils narratifs. *Les inséparables* serait un exemple de ce phénomène puisque le livre contient, comme le montrera le chapitre trois, plusieurs fils narratifs, mais les événements de la fiction se déroulent de façon essentiellement chronologique.

¹⁵ La liste complète des lectures qui ont servi à valider les valeurs chronotopiques proposées se trouve dans la bibliographie secondaire.

Finalement, l'espace-temps non synchronisé survient lorsque les fils narratifs sont multiples, la chronologie est rompue et l'espace des événements peut être imprécis. *Petite laine* est un excellent exemple de cela : la pluralité des voix crée différents fils narratifs et les nombreuses narratrices brouillent la chronologie.

Tableau explicatif des différentes modalités (de l'espace-temps) qui expriment la relation des valeurs chronotopiques avec la fiction

Espace-temps	Fil narratif (temps énonciatif)	Temps chronologique	Espace
Synchronisé	Unique	Chronologique	Précis
Partiellement synchronisé	Unique ou multiples	Non-Chronologique Ou Chronologique	Précis ou imprécis
Non-synchronisé	Multiples	Non-chronologique	Précis ou imprécis

Le recours à ces modalités communes permettra d'observer comment chaque roman mobilise et présente chacune des valeurs chronotopiques et la façon générale dont les romans explorent le chronotope de l'amitié féminine.

1.2.2 Les valeurs chronotopiques

La première valeur du chronotope de l'amitié féminine est largement inspirée du chronotope de la rencontre relevée par Bakhtine. En analysant les œuvres grecques et les composantes de leur chronotope, Bakhtine soulève le chronotope de la rencontre, étroitement lié à celui de la route. Ce chronotope « remplit des fonctions compositionnelles : il sert de nœud à l'intrigue, parfois de point culminant ou de dénouement (de finale) à l'histoire » (*Ibid.*). Les personnages se rencontrent et sont rapidement séparés par diverses situations. Ils chercheront

alors à se retrouver et cette réunion sera la conclusion de l'histoire. Dans le cas de l'amitié, la rencontre se définit par la description et la mise en scène de la première interaction entre les deux amies, soit la première fois qu'elles se rencontrent. Contrairement à la version que propose Bakhtine, la rencontre amicale (et la relation qu'elle provoque par la suite) devient, dans plusieurs cas, non pas le dénouement du récit, mais la genèse de l'amitié, le point de départ de l'histoire qui sera développée au fil du roman plutôt que de simplement devenir sa conclusion. Bakhtine souligne que la synchronisation est essentielle à la rencontre, sinon il y a échec et rupture : « dans toute *rencontre* la définition temporelle (“au même moment”) est inséparable de la définition spatiale (“au même endroit”) » (*Ibid.*, italique dans le texte original). Les amies doivent être à un même endroit au même moment afin de faire connaissance et débiter leurs aventures.

Ensuite vient le liant, qui sert à unifier les personnages et à valider la nouvelle relation qui se développe entre elles. Le liant peut être un objet, un lieu, une personne, un thème, une époque, etc. Il peut prendre plusieurs formes ou rester intact à travers le temps de l'amitié. Ce qui importe, c'est qu'il soit significatif pour les deux femmes et qu'il agisse comme un symbole de leur amitié. Il vient confirmer, dans l'histoire, le début de la relation, le moment où elles franchissent la division entre faire connaissance et devenir amies. Ce trait est presque toujours présent dans les récits de l'amitié féminine et représente une part importante de l'intrigue. Puisque le liant sert d'abord de confirmation à l'amitié et cimente la relation, il prend de multiples formes. Il peut être représenté par un espace-temps synchronisé ou bien, dans le cas d'un liant trouvé rétrospectivement, par un espace-temps partiellement synchronisé. Par exemple, dans la série très populaire d'Elena Ferrante, *L'amie prodigieuse*, le liant se manifeste d'abord dans les poupées que les amies s'échangent et ensuite dans le quartier où elles ont grandi¹⁶.

Selon la suite logique, et souvent chronologique, les deux premières valeurs se poursuivent avec la troisième : la confluence des identités. Ce trait est étudié par Elizabeth Abel, dans son article « (E)merging Identities : The Dynamics of Female Friendship in

¹⁶ L'échange des poupées marque le début de leur amitié, puisque lorsqu'elles vont les jeter, elles seront obligées d'entamer le périple à la demeure de Don Achille afin de les récupérer. Ce projet les rapprochera. Ensuite, au fil des autres romans, bien qu'elles habitent plusieurs autres endroits, c'est le quartier d'origine qui deviendra le représentant du lien qui les unit.

Contemporary Fiction by Women », où elle observe l'hybridation des identités des personnages dans les fictions qui ont pour thème l'amitié entre femmes. Abel souligne l'importance de ces amitiés sur le plan personnel :

Through the intimacy which is knowledge, friendship becomes a vehicle of self-definition for woman, clarifying identity through relation to an other who embodies and reflects an essential aspect of the self. (1983, p. 416)

La confluence des identités se résume à la tension entre l'identité personnelle d'une protagoniste et l'identité de l'amie, ou encore, de manière collective, entre plusieurs amies. Une confusion ou une fusion se produit entre les amies et leurs identités, ce qui a pour conséquence d'effacer une partie de leur individualité. La personnage principale mêle souvent ce qui lui arrive avec les événements de la vie de son ou de ses amie.s¹⁷, ou encore s'approprie une partie de la biographie de(s) l'autre(s). Une autre occurrence de cette valeur, aussi relevée par Abel, est la construction du récit autour d'une amie, d'une figure dont on n'entend pas la voix dans la fiction, mais qui constitue la majeure partie de l'œuvre et qui fait vivre le récit. Cette proximité identitaire n'exclut pas une dimension politique dans la mesure où l'intimité est en fait la véritable connaissance. L'identification à une autre femme et les échanges entre elles permet aux personnages féminins de se construire de façon plus authentique. Elles se sentent libres entre elles et cette liberté leur donne la chance d'exprimer leur véritable moi, que la société ou l'hétéronormativité les oblige à taire. Ainsi, les amies ne font qu'une devant l'adversité ; elles peuvent développer une véritable solidarité, car chacune comprend l'expérience de l'autre et elles sont transparentes l'une envers l'autre. Cette proximité se structure évidemment à la fois par le liant et par les événements qu'elles traversent ensemble ou individuellement.

Les péripéties recourent dans une large mesure la catégorie « personnage » de Cave. Dans le chronotope de l'amitié féminine, les péripéties forment la relation amicale et représentent aussi les obstacles que les amies traversent (l'hétéronormativité, les institutions, les codes et représentations sociales, etc.). Les péripéties s'inscrivent différemment dans l'espace-temps et cette capacité leur confère une influence sur les amies ou vice versa. L'analyse de cette valeur

¹⁷ Bien que ce trait soit plus fréquent dans des fictions qui ne concernent que l'histoire de deux amies, comme dans le corpus sélectionné par Abel, ce phénomène peut survenir également entre un groupe d'amies ou les membres d'une communauté.

permet d'identifier la fonction des péripéties dans la fiction en observant leur interaction par rapport à la situation initiale (SI) et à la situation finale (SF). Les péripéties nous révèlent le rapport entre les femmes et ce que l'amitié entre les personnages tente de créer. Utilisées aussi par Bakhtine, les péripéties changent de fonction selon le chronotope. Dans son analyse du roman grec, Bakhtine signale que les péripéties « se placent hors du temps biographique, car le milieu ne change rien à l'existence des héros » (1987, p. 242). Le théoricien souligne qu'entre la rencontre des héros et le dénouement de leur histoire, les obstacles qu'ils rencontrent, souvent séparément, sont dépourvus de « tous indices du temps historique » (*Ibid.*). Ainsi, les événements se déroulent dans un espace-temps suspendu, non existant, puisque jamais « ni mesuré, ni calculé » (*Ibid.*, p. 243). Ils ne mènent pas nécessairement au dénouement et ne modifient pas les personnages de façon significative. Les péripéties remplissent le vide entre, par exemple, la rencontre des deux héros (SI) et leur réunion (SF), souvent représentée par le mariage. Le temps suspendu a alors la fonction de valoriser le temps des deux héros, puisque le temps et l'espace deviennent réels et tangibles lorsqu'ils sont ensemble. Dans les romans du corpus, les péripéties et leur relation à l'espace-temps détiennent différentes fonctions qui représentent trois variations sur l'importance de l'amitié féminine dans la fiction.

L'espace chronotopique est alors développé à travers l'observation des quatre valeurs principales : la rencontre, le liant, la confluence des identités et les péripéties. L'analyse de cet espace permet d'observer l'amitié féminine comme une force qui organise la fiction et qui, grâce à cette organisation singulière, résiste à la fois à une tradition littéraire hétérocentrée et aux représentations patriarcales contenues à même la fiction.

1.3 L'espace symbolique : le développement de l'amitié

La narration de l'espace symbolique observe l'amitié comme un espace créatif qui transforme les modalités sociales. Les personnages du roman développent une relation qui imprègne tous les aspects du monde fictif. J'observerai comment l'amitié entre femmes permet de survivre en résistant aux événements, souvent difficiles, et de se dissocier des constructions patriarcales qui minent la vie des femmes. Comme il fut expliqué en introduction, l'amitié

comme instance politique a été construite sur des fondements patriarcaux. Selon cette vision, il existe deux types d'amitié : l'une radicalement politique, assimilée aux hommes, qui construit et définit l'organisation sociale et l'autre, frivole, considérée comme le propre des femmes, qui s'ancre dans la vie privée des individus, ne relevant que du sentiment et caractérisée par sa superficialité. Les penseurs de l'amitié, y compris les contemporains, recyclent ces distinctions dans leurs écrits : l'amitié politique est symbole de fraternité et les femmes en sont exclues. Les femmes sont accusées d'être trop émotives alors que l'amitié politique demande de la rigueur ; l'ami n'est pas seulement un confident, il est le frère et l'égal politique, et seules la confiance mutuelle et la pérennité peuvent valider l'authenticité du lien.

Ces idées et représentations ne se limitent pas aux théoriciens de l'amitié : ils s'étendent dans tout l'imaginaire collectif, des mythes de l'Antiquité aux récits de chevaleries du Moyen-Âge et de nos jours aux films hollywoodiens représentant des héros de guerre. La deuxième version de l'amitié, majoritairement associée aux femmes, est illustrée par des récits de rivalité, nombreux dans la mythologie, dans les récits de princesses isolées ou encore des films figurant des femmes qui commencent entre elles en attendant le « grand amour ». Ces représentations sont très populaires ; dans la majorité des films, la relation amicale entre femmes joue un rôle secondaire et est presque toujours sacrifiée au profit de la relation hétérosexuelle. Pour cette raison, la rivalité féminine est une figure représentée continuellement dans les fictions de grande consommation. De *Mean Girls* à *Bride Wars*, les femmes ne peuvent pas développer des liens authentiques et significatifs, la compétition de l'hétéronormativité étant trop forte. Dans son livre *Girlfriends and Postfeminist Sisterhood*, Alison Winch observe les manifestations de ce qu'elle nomme « girlfriendship ». Winch analyse et interroge les représentations de l'amitié féminine dans les produits de la culture populaire américaine. Elle souligne un mouvement de commercialisation de l'amitié féminine dans le contexte néolibéral de l'Amérique du Nord. Pour Winch, le *girlfriendship* est

[...] an investment in the individual as girlfriends are essential in enabling feminine normativity. Their intimate networks of comparison, feedback and motivation are necessary in controlling body image. It is not enough to be normative, however, as a girlfriend must also stand out from her peers (Winch, 2013, p. 2-3).

Ainsi, Winch expose la vision patriarcale de l'amitié féminine : loin d'être contestataire et résiliente, cette relation pousserait les femmes à mieux se conformer aux normes sociales. Les femmes se surveillent entre elles tout en s'encourageant à vouloir satisfaire des standards

impossibles. Or, il est évident que ces représentations sont le produit d'une société patriarcale : les femmes sont en mesure de faire l'expérience d'une amitié véritable et leur relation peut acquérir une dimension politique. Contrairement aux représentations véhiculées, elles ne sont pas des obsédées du potin et elles ne sont pas essentiellement ennemies. Winch montre bien que non seulement la culture de l'amitié féminine est sous-représentée, mais encore, elle est représentée sous une forme patriarcale et problématique¹⁸. C'est justement quand elle rompt avec son passé dévalorisé et méprisé que l'amitié entre femmes prend tout son sens politique et son importance sociale.

1.3.1 La reconfiguration des normes sociales

Pour Winch, la représentation de l'amitié entre femmes peut devenir un outil de contrôle des corps féminins, mais lorsqu'elle échappe à la représentation dominante, elle peut devenir un espace de liberté. Ce double mouvement se trouve également dans la conception de l'espace symbolique proposé dans ce mémoire, qui se divise en deux temps : la reconfiguration des normes sociales et la création et l'appropriation de nouveaux univers. Dans le premier volet, il s'agit de comprendre ce à quoi l'amitié résiste et de faire ressortir les systèmes (institutionnel, symbolique, systémique, etc.) contre lesquels les amies doivent lutter. Le deuxième volet comprend la réappropriation de ces systèmes afin de construire des espaces qui permettent aux amies d'y survivre et de s'y épanouir. Les amies peuvent élaborer de nouveaux espaces plus invitants qui donnent la possibilité à leur amitié de grandir et s'enrichir.

Chaque représentation de l'amitié féminine politique propose sa propre façon de résister, et leurs stratégies et significations évoluent à travers le temps. Janet Todd, dans son livre *Women's Friendships in Literature*, fait un survol important de l'amitié entre femmes dans les

¹⁸ Winch souligne que non seulement les fictions qui représentent l'amitié féminine effacent toute réelle possibilité de solidarité entre femmes pour privilégier une course vers la normativité, mais aussi que cette culture estompe dangereusement toutes les différences entre les femmes de façon à invisibiliser les fondements racistes et élitiste de ces représentations. Toutes les formes de pouvoir et d'oppressions patriarcales (racisme, classicisme, capitalisme, etc) sont alors reproduites dans les dynamiques entre amies : « [i]n girlfriend culture woman of colour are either absent or are often situated in a position of subordination » (Winch, 2013, p.3) parce que le sujet de cette culture de l'amitié est « white, straight, able-bodied and middle class » (*Ibid.*).

œuvres littéraires du XVIII^e siècle. Elle divise l'amitié féminine en cinq types : l'amitié sentimentale, l'amitié érotique, l'amitié manipulatrice, l'amitié politique et l'amitié sociale, et montre comment ces amitiés construisent l'identité et les péripéties des héroïnes. Todd décrit l'amitié politique comme une « action against the social system, its institutions or conventions » (1980, p.4). La relation amicale permet aux femmes dans un premier temps d'échapper à ces structures et ensuite de se révolter contre celles-ci. Grâce à leurs interactions avec d'autres femmes, les personnages féminins développent des observations lucides par rapport à leur condition et leur oppression. Pour Todd, les institutions, particulièrement celles du mariage et de la psychiatrie, sont présentées dans les romans comme des lieux d'oppression : les héroïnes construisent des réseaux d'entraide pour se libérer des espaces aliénants, qu'ils soient réels ou symboliques, s'articulant à l'extérieur et en résistance aux normes.

L'amitié féminine politique se pense difficilement à l'extérieur de la solidarité et du concept de sororité. Dans son essai sur le sujet, Bérengère Kolly estime que l'amitié est en fait au cœur de la sororité. Tout comme dans l'amitié, la *sœur* permet à la femme de se découvrir : « parce que la sœur *ressemble*, découvrir l'autre femme comme sœur, c'est ainsi et aussi découvrir qui je suis, *me* découvrir autant que je *la* découvre » (Kolly, 2012, p. 26, italique dans le texte original). La sororité devient ainsi un espace féminin qui « converg[e] dans la volonté de *créer*, de nouveaux modes de vie » (*Ibid.*, italique dans le texte original). Elle représente la possibilité pour les femmes de « nommer la communauté de condition et enclencher la prise de conscience collective d'une souffrance commune » (*Ibid.*, p. 34).

Lorsqu'il est question de solidarité féminine et féministe, il est important de souligner l'apport inestimable du féminisme noir au concept de sororité, puisque ce courant relève très habilement les failles et les angles morts des féministes blanches. Une approche intersectionnelle fait ressortir les oppressions que vivent les femmes à l'intersection de différents rapports de domination¹⁹. La théoricienne bell hooks critique le slogan de « [l']oppression commune » (2017, p. 120), qui envisage les femmes seulement comme des victimes subissant les dominations du patriarcat ; elles sont entièrement passives et elles sont

¹⁹ Les plus grandes critiques envers le féminisme blanc consistent, entre autres, en ce qu'elles reproduisent (inconsciemment) des oppressions de classe et de race. Or, toutes ces divergences ne découragent pas la possibilité de penser l'entre-femmes et le concept de sororité.

dépossédées de toute dimension agentive. La sororité optimale que propose hooks est continue et tente de lutter contre le concept de division de classe. L'autrice affirme que « [n]ous ne pouvons pas espérer transformer la société dans son ensemble si nous ne parvenons pas à montrer que la solidarité peut exister et que les barrières séparant les femmes peuvent être éliminées » (*Ibid.*). Or, pour produire un réel changement, la sororité doit transcender les différences entre les femmes et les rapports de pouvoir en donnant une voix à toutes afin de rendre compte de la diversité des expériences. La véritable sororité se retrouve alors dans les groupes féministes qui « s'unissent à d'autres femmes sur la base de forces et de ressources partagées [...] c'est ce type de lien qui constitue l'essence de la Sororité » (*Ibid.*, p. 123). L'idée n'est pas de rassembler toutes les femmes sous une bannière uniforme, mais bien de les réunir afin qu'elles partagent et échangent entre elles « pour apprendre de nos cultures, pour partager nos savoirs et nos compétences et pour tirer de la force de notre diversité » (*Ibid.*, p. 138). De façon similaire, pour Kolly, la sororité a la capacité d'être plurielle, non seulement de contenir plusieurs définitions du même concept, mais également d'être « divers, mixte, désordonné, sans autorité, sans hiérarchie, pouvoir, ordre, organisation au sens traditionnel du terme » (Kolly, 2012, p. 61). La sororité peut alors contenir des contradictions, de multiples façons d'observer et de comprendre le monde.

Ainsi, la sororité nécessite une certaine confrontation, un dialogue ouvert qui grandit et évolue grâce à la contribution de toutes les femmes et de toutes les cultures. L'amitié féminine politique s'inscrit dans les récits analysés comme une sororité. Les personnages s'unissent pour lutter contre les modèles imposés par le patriarcat et contre les rôles qui leur sont imposés. Par l'échange des voix, par la voix de l'amie, l'amitié construit un lieu de sororité et de force politique. En concluant son chapitre, hooks différencie deux termes : la solidarité politique (sororité) et le soutien. Le soutien n'est que ponctuel, fuyant et non-engagé en opposition à « la solidarité [qui] nécessite un engagement continu et durable » (hooks, 2017, p.152). Tout comme l'amitié politique, la sororité se définit par son cheminement à travers le temps et par l'égalité et le respect entre les membres de la communauté. Bien qu'émergeant de la vie intime (privée), l'amitié (politique) déborde dans le public, au sens où Lanser l'entend, c'est-à-dire qu'elle s'adresse aussi à l'extérieur. L'amitié fonctionne comme une voix publique au plan textuel, ce qui la différencie de la sororité : c'est au niveau individuel que l'analyse à lieu et

non par le groupe²⁰, et cette analyse est par la suite projetée vers le public. En d'autres mots, l'amitié devient le microcosme d'une sororité qui prend place sur le plan individuel et personnel, mais qui a la possibilité de déborder vers un contexte social beaucoup plus large. L'espace symbolique de l'amitié, par sa construction de nouveaux espaces, devient alors un symbole de résistance en soi, mais cette résistance doit se produire à travers des actions qui rejettent les normes patriarcales. Par la suite, les amies pourront profiter de l'espace qu'elles ont créé et élaborer les représentations désirées.

1.3.2 La création et appropriation des espaces

La création et appropriation des espaces, le deuxième volet de l'espace symbolique, rend possible cette nouvelle liberté. La résistance n'est pas seulement *survivance*, puisque les personnages féminins créent un espace autre qui leur permet d'exister, de vivre pleinement. Elles restructurent la société en offrant une vision qui réécrit les normes sociales et crée d'autres sphères d'existence. À travers leur conception de l'amitié, les protagonistes imaginent de nouvelles structures et possibilités l'une pour l'autre.

L'amitié féminine politique comme lieu peut se comprendre de façon similaire à celui de *Skull Island*, imaginé par Virginie Despentes dans *King Kong théorie*. Dans cet essai, Despentes retrace le film de Peter Jackson et plus particulièrement la figure de King Kong comme « n'a[yant] ni bite, ni couilles, ni seins. Aucune scène ne permet de lui attribuer un genre » (2006, p. 112). C'est une figure détachée des normes qui, par sa corporalité, se situe à l'extérieure de l'hégémonie. Despentes interprète le scénario de la rencontre entre King Kong et Anne Darrow, la jeune actrice amenée sur l'île, de la manière suivante : « entre King Kong et la blonde, il n'y a aucune scène de séduction érotique. La belle et la bête s'apprivoisent et se protègent, sont sensuellement tendres l'une envers l'autre. Mais de façon non sexuée » (*Ibid.*). Ce qui s'échange entre King Kong et Anne, c'est une amitié, un respect et une confiance qui s'établit entre elles au-delà de toutes autres structures ; c'est un endroit symbolique. Ce monde

²⁰ Évidemment, par « groupe », dans ce contexte, il est question de communauté ou de société et non un groupe de personnes, puisque si l'amitié peut avoir lieu dans un petit groupe de personnes, elle est différente de la sororité, plus vaste et plus englobante.

est ensuite réfléchi dans la composition de l'île et de ses habitants.es : « [l]’île est peuplée de créatures qui ne sont ni mâles ni femelles » (*Ibid.*)²¹. Le monde créé est polymorphe et fait cohabiter toutes les formes d'identité. Il s'agit d'un environnement qui demeure à l'abri des forces hégémoniques et qui travaille à les contester et à les défier. Cet espace, dans le cadre de l'amitié, se développe surtout à travers les pratiques des femmes entre elles. Elles doivent prendre leur place, choisir leur espace pour ensuite le développer, de sorte que chacune arrive à « prendre ses propres responsabilités, sans qu'aucun principe hiérarchique n'entre en jeu » (Audet, 2000, p. 222). L'amitié entre femmes est donc un lieu authentique à partir duquel penser la solidarité et la résistance.

Or, beaucoup d'obstacles s'érigent devant elle, dont le plus important est l'hétéronormativité. Toujours dans son analyse du film, Despentes imagine et réinterprète un endroit où l'hétérosexualité est un piège et King Kong n'est qu'une facette de la femme, celle d'avant son rapport à l'homme, celle de son rapport à elle-même :

La belle sait qu'elle est en sécurité auprès de King Kong. Mais elle sait aussi qu'il faudra quitter sa large paume rassurante, pour aller chez les hommes et s'y débrouiller seule. Elle décide de suivre celui qui vient la chercher — la délivrer de la sécurité et la ramener dans la ville, où elle sera de nouveau menacée de toutes parts. Au ralenti, gros plan sur les yeux de la blonde, quand elle comprend qu'elle a été utilisée. Elle n'a servi qu'à capturer l'animal. L'animale. Qu'à trahir son alliée, sa protectrice. Ce avec quoi elle avait des affinités. Son choix de l'hétérosexualité et de la vie en ville, c'est le choix de sacrifier en elle ce qui est hirsute, puissant, ce qui en elle rit en se frappant la poitrine. Ce qui règne sur l'île. Quelque chose devait être offert en sacrifice. (Despentes, 2006, p. 113)

Ainsi, la lecture de Despentes s'applique également à l'amitié entre femmes où l'hétérosexualité est le piège et l'amitié serait King Kong, sacrifiée pour raffermir l'ordre social patriarcal.

Tout comme Alison Winch, Erin Wunker, dans son essai *Notes from a Feminist Killjoy*, déplore le manque de représentations d'amitiés véritables entre femmes dans les productions culturelles. Pour Wunker, il n'existe aucun langage qui permettrait aux femmes de parler des relations qu'elles vivent : « I've been looking for the language to describe friendship among

²¹ Voici la citation complète et la description des habitants de l'île : « chenilles monstrueuses, aux tentacules visqueux et pénétrant, mais moites et roses comme des chattes de femmes, larves à têtes de bites, qui s'ouvrent et deviennent des vagins dentés qui croquent les têtes des gars de l'équipage » (Despentes, 2006, p. 112). Despentes fait appel à un lexique binaire de la sexualité, mais utilise les termes censés être opposés afin de d'écrire le même sujet. Ainsi, le sujet en question est androgyne.

women to myself, but I haven't found it yet » (Wunker, 2016, p. 114). Ce langage commun serait le premier pas vers l'actualisation de l'espace de l'amitié. Parler de l'amitié entre femmes aide à la faire exister puisque finalement « friendship among women is crucial to surviving in patriarchal culture » (*Ibid.*). Pas plus que King Kong, l'amitié ne peut vivre dans les chaînes, dans les cages et dans les rôles obligés ; elle doit s'échapper. L'amitié protège Anne, lui permet de cheminer vers une autre destinée que celle que les hommes ont choisie pour elle. Despentes décrit la scène de la réunion entre King Kong et Anne comme celle de deux amies qui vont à la rencontre l'une de l'autre : « une scène qui n'est pas érotique, mais relève plutôt de l'enfance : je te tiendrai dans ma main et nous patinerons ensemble, comme pour une valse » (Despentes, 2006, p. 114). Cette dernière valse marque, pour Despentes, le point culminant du film, puisqu'elle montre que ce n'est pas la belle qui a tué la bête, mais bien les hommes, qui n'acceptaient pas sa puissance. L'amitié féminine peut à la fois être King Kong et le lien entre Anne et King Kong. Cette relation se manifeste clairement dans le lien qui unit Anne et King Kong et qui gouverne leurs interactions. Les deux personnages se comprennent et s'acceptent mutuellement. Par ailleurs, la bête peut également être une métaphore de l'amitié féminine dans la société ; un sujet qui est polymorphe, mais également incompatible avec la ville, avec la société des hommes. Or, sa mort ne représente pas la fin de l'amitié ou son impossibilité, puisqu'Anne n'oubliera certainement pas sa compagne, sa protectrice. Bien qu'elle se voie de nouveau forcée à emprunter un chemin qu'elle ne désire pas, elle aura toujours le souvenir de la bête pour se protéger, se consoler et pour se révolter, puisque King Kong vit en elle.

L'espace de l'amitié entre femmes se structure entre les personnages et pour celles-ci ; c'est en ce sens que cette relation devient un univers. Le lien entre les deux personnages agit comme un lieu qui n'est que habité par elles et qui rejette les diktats sociaux. Tout comme Elizabeth Abel décrit l'identité entre femmes comme une co-construction de soi grâce à l'autre, Éline Audet conçoit l'amitié politique comme le fait « de s'entraider à accoucher de soi plutôt que de chercher à imposer ses propres idées ou celles d'autres » (2000, p. 214). Vivre l'amitié, c'est être soi grâce à la liberté que nous offre l'autre, son acceptation totale de notre identité. Cette relation doit alors être exprimée avec les mots justes, un langage de l'amitié, faute de

quoi on ne pourra rendre compte de l'amitié féminine comme une force politique (Wunker, 2016, p. 114). Louise Bernikow insiste elle aussi sur la dimension du langage. L'amitié entre femmes construit un type de langage singulier : « Together [woman and friends] we spoke a language that was different, in tone and in content, structure and style, different from the way either of us spoke with men » (Bernikow, 1980, p. 3). Ce langage existe pour offrir un soutien. Les lieux entre femmes créent un climat d'échange où les femmes développent de nouvelles formes d'expression et de don de soi, qui permettent à chacune de cheminer à travers la société tout en tentant de se soustraire aux principes patriarcaux qui la régissent.

On le voit, ce que propose le présent mémoire, c'est de voir l'amitié féminine comme un lieu multiple, qui s'exprime dans plusieurs espaces. Chacun des trois espaces retenus est conçu pour rendre compte de cette relation, faire voir son propre langage. En premier lieu, les façons dont la voix articule l'amitié et impose l'autorité de celle-ci sur le texte constituent une forme de langage de l'amitié. Les autrices et leurs personnages s'opposent à l'hétéronormativité littéraire, elles valorisent d'autres relations et cherchent à survivre au patriarcat. En deuxième lieu, l'organisation chronotopique du récit donne une structure et une fondation à l'amitié féminine pour en faire un espace littéraire significatif. Cet espace envisage l'amitié entre femmes dans toute sa spécificité en dressant le tableau de ses traits récurrents. En troisième lieu, l'espace symbolique observe l'effet de ces amitiés sur le monde qui les entoure, de considérer leur poids politique et leur résistance. Il permet également à l'amitié de s'actualiser. Finalement, tous ces espaces explicitent les *chambres à elles* de l'amitié, les espaces qui sont nécessaires pour faire émerger ces relations, ce qui rejoint le travail que proposent Louise Bernikow et Éleine Audet : faire exister l'amitié féminine et la faire perdurer dans les romans.

CHAPITRE II

L'AMITIÉ EST « UNE BÊTE À DEUX TÊTES » DANS *BAISE-MOI*

Le roman *Baise-moi* de Virginie Despentes frappe de plein fouet ses lecteurs.rices, autant par les thèmes qu'il soulève que dans la langue utilisée. L'histoire suit deux protagonistes, Nadine et Manu, qui décident d'abandonner leur vie respective. Leurs chemins se croisent par hasard et elles entament un court périple d'aventures meurtrières. Au-delà des scènes de sexualité et de violence, le roman est d'abord le récit de l'émergence d'une grande amitié entre deux jeunes femmes. Cette amitié est justement ce qui leur permet de se révolter avec force contre la société et ses conventions. Le roman a fait l'objet de plusieurs études, mais bien peu ont analysé la relation d'amitié qui s'en dégage. La relation est certes identifiée, mais on privilégie d'autres sujets, telles la sexualité, la violence, la performance des genres ou la vengeance²². L'analyse proposée ici offre une nouvelle interprétation de l'œuvre et valorise un aspect souvent oublié, bien que central, du roman. Les différents espaces soulevés font ressortir une amitié importante, mais également d'observer la teneur politique inscrite à même la narration du texte ainsi que la portée transformative de cette relation.

2.1 L'espace textuel : l'intertextualité musicale comme une fiction d'autorité

Dans *Baise-moi*, l'amitié comme espace textuel se manifeste par une fiction d'autorité de type auctorial. Bien que sans préface permettant à la narratrice de s'adresser directement aux

²² Voir Michèle Schaal, Hélène Sicard-Cowan, Nicole Fayard, Shirley Jordan.

lecteurs.rices, le roman a une portée publique par sa convocation de références extrareprésentationnelles et par le recours aux généralités et jugements à travers le regard et le discours des personnages. L'interprétation de la musique figurant dans le roman est un pilier de la construction de la voix autoritaire et elle s'allie parfaitement aux autres constituants narratifs qui imposent l'autorité de l'amitié féminine. Pour Susan Lanser, une partie importante de la fiction d'autorité réside dans sa capacité à critiquer les codes narratifs dominants, mais également à offrir un nouveau regard sur le tissu social représenté dans l'œuvre. Dans le roman de Despentes, cette interprétation transparaît surtout dans le discours des protagonistes et dans l'utilisation, en apparence objective, des regards. La narration à la troisième personne du singulier, dans une forme plutôt traditionnelle, ne permet pas à la narratrice de tenir un discours explicite. La critique provient surtout des personnages qui, tout au long du roman, articulent une réflexion sur leurs actes, sur leur situation et sur leurs motivations.

2.1.1 Stratégies extrareprésentationnelles de la fiction d'autorité

Les observations sur le projet des personnages et sur la société en général apparaissent le plus explicitement dans les dialogues. Par exemple, lorsqu'elles tuent deux passants dans un magasin, Manu interjette le commentaire suivant : « Regarde-les, ceux-là, c'est de la caricature [...] ceux-là ont vraiment des sales gueules de vigile ou un truc comme ça. Le style raciste grincheux agressif et dangereux. C'est de la tuerie d'utilité publique » (Despente, 1999, p. 165). Manu énonce un jugement sur les hommes qui sont entrés, mais également sur un type d'homme en général. Selon la logique que propose le roman, les victimes des deux protagonistes représentent des versions honnies de la masculinité ou de la féminité ; ils peuvent se comprendre comme des représentants de classe et d'ethnie. Icônes de l'hégémonie, ces victimes sont des individus qui détiennent les plus grands privilèges dans la société²³. Manu parle explicitement de leur *projet* et le lie à un certain code de conduite :

²³ La première victime est décrite comme étant « une dame d'une quarantaine d'années, foutrement bien conservée. Tailleur bleu marine bien coupé. La jupe juste au-dessus du genou. Impeccable. Les cheveux savamment relevés en chignon découvrent la nuque rigide et fine » (Despentes, 1999, p. 136). Elle est en tout point conforme à une certaine féminité performée. Cet aspect de l'analyse sera approfondi davantage dans la troisième section de ce chapitre.

je trouve ça effroyablement vulgaire, avoir un mobile pour tuer. C'est une question d'éthique. J'y tiens. J'y tiens énormément. La beauté du geste, j'accorde beaucoup d'importance à la beauté du geste. Qu'il soit désintéressé. (*Ibid.*, p. 249)

Le projet que propose Manu, c'est le rejet de tout sens et de toute motivation. L'interprétation que nous offrent les paroles de Manu désamorçait une lecture de la vengeance et se risquait vers une forme d'anarchie. D'une certaine façon, l'interprétation des gestes, le jugement que l'on pose sur les événements, revient à la personne qui lit le texte, puisque les protagonistes elles-mêmes refusent d'attribuer un sens clair à leurs actions. La signification derrière les gestes des personnages n'est jamais clairement identifiée par celles-ci ; c'est le.la lecteur.rice qui interprète ces motivations. Or, le récit ne nous laisse pas neutre devant la « cause » des personnages, il contribue à nous faire adhérer à leur vision.

Par exemple, leur projet repose sur l'idée de dépasser les limites : « Mais t'as eu raison : faut abuser. [...] Faut abuser. Mais faut pas abuser tout le temps. Y a un équilibre savant à trouver » (Despentes, 1999, p. 184). Manu et Nadine ont plusieurs fois des conversations similaires sur leurs actions. Elles s'accordent toutes les deux sur ce projet *d'abuser*, de faire tout ce qui est défendu. La narration et le discours des personnages permettent alors au lectorat d'être sensible à la façon dont les protagonistes perçoivent le monde. Ainsi, à travers ces dialogues, la narration offre une explication possible de leurs meurtres. Elle incite les lecteurs.rices à interpréter les actions des deux amies de la façon dont *elles* l'entendent. Elles commencent un projet de révolte qui ne cherche aucune cible, parce que trop de cibles sont possibles. Elles veulent tout détruire parce qu'elles peinent à trouver ce qu'elles voudraient conserver. Ainsi, lorsqu'elles échangent sur leur projet, une certaine distance s'installe, comme si elles discutaient à propos d'un projet d'art et non de la (leur) réalité. Ce discours permet d'interpréter les dialogues comme une façon de lire le texte, une lecture filtrée par l'expérience des deux amies et par leur manière de comprendre la société. Les diverses stratégies narratives déployées par Despentes, telle l'utilisation de focalisations alternantes²⁴ ou encore de l'intertextualité musicale, infusent le texte d'une certaine autorité. Cette autorité, à son tour,

²⁴ La question de la focalisation dans ce roman touche à la fois l'espace textuel, l'espace chronotopique et l'espace symbolique, puisque le jeu de focalisation et de narration est au cœur de la configuration et de la validation de l'amitié proposée dans cette fiction. Dans cette section, la focalisation sera seulement traitée selon la façon dont elle participe à la construction de la fiction d'autorité comme stratégie narrative d'empathie.

encourage le lectorat à suspendre ses valeurs pour adhérer, le temps de la lecture, à celles des protagonistes, et peut-être à sympathiser avec leur vision de l'histoire.

Après les dialogues inusités et presque métafictionnels, la seconde technique qui permet à la narratrice d'exercer son autorité sur le texte et de développer sa réflexion sur le social est l'utilisation du regard des personnages. Avant leur rencontre, qui survient après quatre-vingt-dix pages passées à faire alterner leurs trajets, Manu et Nadine semblent détachées de leur environnement et plusieurs passages descriptifs ponctuent les premiers chapitres de chacune des protagonistes. Cette pratique donne l'illusion que les personnages se retranchent de leur propre histoire, qu'elles ne participent pas à leur milieu social, voire qu'elles le rejettent. Le regard de celles-ci agit comme la lentille d'une caméra, c'est-à-dire avec une prétention à l'objectivité. Les faits nous sont montrés avec détachement et sans, ou avec très peu, d'investissement émotionnel de la part des personnages. La reprise des codes et des images cinématographiques transparait dans tout le roman, jouant notamment sur des effets d'ombre et lumière, mais également sur l'angle de la « prise de vue²⁵ ». Dans le passage suivant, Nadine observe la vie des individus qui remplissent l'établissement où elle se trouve :

Il fait sombre même en plein jour dans ce bar. Le long de l'interminable comptoir s'échoue une horde d'habitues hétéroclite. Kaléscope d'histoires, lumières artificielles et brouhaha de conversations en chassé-croisé. Les gens glissent les uns vers les autres, s'associent pour un verre, s'aident à tuer le temps jusqu'à ce qu'ils soient assez défoncés pour supporter de rentrer chez eux. (*Ibid.*, p. 26)

Nadine se détache des événements : son regard ne fait que parcourir l'endroit et rapporter ce qu'elle y voit, elle ne s'implique pas dans le décor. Tout comme au cinéma, le plan se précise et s'attarde sur une scène en particulier : « *Dans un renforcement de la salle*, un jeune garçon juché sur son tabouret joue au jeu électronique. Une fille à ses côtés regarde les formes de couleur descendre et s'emboîter » (*Ibid.*, p. 27, je souligne). La narration nous permet alors d'assister à une petite tranche de l'intimité de ces deux figurants. Le regard de Nadine, à ce

²⁵ Pour ne faire ressortir que quelques exemples de ce phénomène dans les descriptions : « Les portes sont grandes ouvertes et il fait sombre à l'intérieur. Nadine s'approche. De loin, voit Manu sortir son flingue, en ombre car elle est à contre-jour » (Despentes, 1999, p. 267). La référence aux ombres et au contre-jour et les images que provoquent ces descriptions évoquent le cinéma. La façon dont Nadine se rappelle leur premier meurtre utilise également ces codes : « [...] les mains de la femme qui tâtonnent, se protègent gauchement, cherchent à se libérer. L'incroyable détonation. *Changement de tableau*. Les yeux intacts surplombent un carnage de visage, le sang coule abondamment [...] » (Despentes, 1999, p. 138, je souligne).

moment, se rapproche ainsi d'une narration omnisciente ayant accès à la conversation du couple, pourtant éloigné du lieu où elle se situe. Le garçon en question est complètement obnubilé par son jeu et ignore froidement sa partenaire, qui tente en vain d'attirer son attention. Elle désire qu'il la regarde, qu'il se concentre sur elle. Nadine est donc témoin au même titre que le.la lecteur.rice de la douleur de la jeune femme à être traitée avec indifférence par celui qu'elle aime, à se faire effacer.

La narration ouvre même une fenêtre sur l'intériorité de cette femme, comme si Nadine lisait dans son esprit. Après quelques plaintes et commentaires bien pesés²⁶, la jeune femme se résigne à son sort : « elle attendra le temps qu'il faudra et endurera ce qu'il faudra. Patiemment et faisant de son mieux pour ne pas l'agacer, jusqu'à ce qu'il revienne » (*Ibid.*, p. 29). Dans ce passage, par le biais de ce regard large et englobant, la narration utilise un ton neutre et ne présente aucune pensée explicite de la protagoniste principale ; la scène revêt une *apparence* objective. Paradoxalement, le fait même que Nadine soit détachée de cette scène, dissociée de ses émotions, permet à la narration d'émettre un certain jugement ou une certaine critique implicite de ce spectacle. En utilisant un passage descriptif du quotidien, l'instance narrative nous fait comprendre que Nadine se sent en retrait de son milieu et qu'elle n'adhère pas aux valeurs hégémoniques²⁷. L'exposition sans compassion des choix de la jeune femme rend sa situation quelque peu pitoyable. Cette pitié est suscitée au détriment de cette femme. La narration condamne les actions — ou plutôt l'inaction — du personnage. Ainsi, la fiction d'autorité entre en jeu : elle influence le.la lecteur.rice à poser un jugement sur ce personnage, à la prendre en pitié, la cadre dans un rôle passif et vulnérable à tous les caprices du garçon. Surtout, la narration critique implicitement les codes et les rôles que doivent respecter les

²⁶ « Elle fait de son mieux pour qu'il n'y ait ni reproche ni tristesse dans sa voix, parce qu'elle sait que le reproche et la tristesse l'agacent [...] Elle fait de son mieux pour qu'il y ait de l'enthousiasme dans sa voix et pas de supplication, parce qu'elle sait qu'il apprécie l'enthousiasme et que la supplication l'agace. » (Despentes, 1999, p. 28) En plus d'accéder à une certaine intériorité de la femme, la narration peint un portrait désolant de leur échange. La jeune femme doit toujours osciller entre deux contraires si elle veut plaire à son partenaire, ce qui rend sa situation impossible. La description de la scène demeure toutefois neutre, l'instance narrative ne fait que décrire et transmettre les sentiments de la jeune femme.

²⁷ Nadine ne s'identifie pas aux modèles traditionnels de la féminité. Elle consomme beaucoup de pornographie, elle est travailleuse du sexe, consomme de la drogue et de l'alcool. Elle est tout le contraire de Sévérine, sa colocataire. Cette dernière, comme il sera exploré dans la troisième partie de ce chapitre, incarne le modèle féminin idéal construit par la société patriarcale.

femmes dans un système patriarcal, ainsi que la façon dont les femmes intériorisent et performant cette passivité malade. De ce fait, la narration encourage le lectorat à sympathiser avec les personnages et leur compréhension du monde telle qu'elle nous est exposée dans le roman. Le ton neutre, ou plutôt distant, sert d'abord à établir la position des personnages dans leur environnement social. Elles se sentent détachées de la société qui les entoure et se retirent volontairement de cet espace, même lorsqu'elles se trouvent dans un lieu public. La narration fait de même, forçant les lecteurs.rices à adopter la même position que les personnages. Cette stratégie prépare les destinataires à mieux recevoir les événements à venir et à chercher à comprendre ce qui motive les personnages.

Le regard ou le point de vue des personnages, comme il sera démontré dans la deuxième partie de ce chapitre, fluctue entre la distance (une certaine objectivité) et la subjectivité qui transparait à la suite de la rencontre des amies. L'amitié est donc centrale à ce jeu de focalisation. La proximité s'intègre à même la narration par l'utilisation d'expressions familières telles « la grande » et « la petite » (*Ibid.*, p. 97) pour désigner les deux amies. Ces appellations correspondent en fait à l'impression initiale de chacune à leur rencontre. La première description qu'offre la narration, selon le point de vue de Manu, souligne la grandeur de Nadine et la description de Manu, alors sous la perspective de Nadine, insiste sur sa petite taille. La narration reprend ces termes pour décrire les deux amies aux lecteurs.rices. Cette stratégie consolide la proximité des deux femmes et elle octroie à la fiction d'autorité une plus grande influence sur ses destinataires, ce qui facilite l'adhésion et la sympathie de la part de ces derniers.ères à l'univers fictionnel. En d'autres mots, en utilisant ces termes, la narration construit un lien entre le lectorat et les personnages ; nous avons le sentiment de partager ou d'être inclus.es dans cette amitié.

La focalisation a donc pour effet de créer une proximité entre les deux personnages et le.la lecteur.rice afin que celui ou celle-ci soit porté.e à suspendre ses valeurs et adopter temporairement la vision de Manu et Nadine. En comprenant d'abord qui elles sont et ce qu'elles ont vécu, on pourra plus aisément considérer leur amitié et les actions qui l'accompagnent non comme un périple dangereux et destructeur, mais comme la naissance d'une grande histoire d'amour.

2.1.2 Fonction de la chanson

La troisième technique d'autorité, l'usage de la musique, est peut-être la plus importante. Nadine écoute beaucoup de musique de style punk dans son casque d'écoute et dans la voiture qu'elle partage avec Manu. Les chansons sont contre-hégémoniques et traitent de sexualité ; les paroles, abondamment citées, ponctuent tout le livre. Ces paroles accompagnent, commentent et informent le lecteur.rice sur les personnages et sur l'histoire. Tout comme au cinéma, les chansons sont en toile de fond ; elles agissent comme une deuxième narratrice, guidant le lectorat et créant une proximité avec les personnages. Le punk écouté par Nadine et Manu est indissociable de la connexion qui les unit, mais également de l'envergure politique globale du roman et de l'amitié féminine. La musique se présente comme un micro-espace de l'amitié qui permet aux personnages de s'exprimer à l'extérieur des normes et des représentations de la féminité. En ce sens, le texte se lit comme une fiction d'autorité, puisque cette fiction résiste par sa structure et par sa voix à l'hégémonie. L'autorité de l'amitié se manifeste principalement dans cette intertextualité, qui rapproche la relation et les actions des personnages d'une culture qui prône déjà des valeurs de résilience. Cette même intertextualité construit par ailleurs l'espace textuel de l'amitié. Lors du dépouillement des chansons²⁸, j'ai pu identifier environ 68 % des paroles ; or, même dans les cas où la référence était introuvable, la fonction ne change pas. La musique devient un constituant revendicateur et subversif dans le roman et dans la construction de l'amitié ; elle encode une signification culturelle dans la fiction tout en participant à la structure romanesque. Les paroles de chansons sont intégrées à même le texte, seulement différenciées par l'utilisation de l'italique. Elles sont un parfait exemple de ces actes « not strictly required for telling a tale » (Lanser, 1992, p. 17) que Lanser évoque dans sa définition de la voix auctoriale.

Dans son livre *La pensée féministe noire*, Patricia Hill Collins étudie l'importance de l'orchestration du *blues* pour les femmes noires : « Le *blues* a occupé une place spéciale dans la musique des femmes noires comme lieu d'expression de leur autodéfinition » (2016, p. 186,

²⁸ J'ai inséré les paroles dans un moteur de recherche et vérifié si celles qui apparaissaient étaient les mêmes que dans le roman ou très similaire. Souvent, quelques vers ou mots étaient inversés. Ensuite, je notais le nom de la chanson, du groupe, de l'album, l'année de publication ainsi que les grands thèmes de la chanson et comment ceux-ci se reflétaient dans le roman.

italique dans le texte original). Collins explique que les femmes, par le *blues*, créent leur propre mode d'analyse, une composition qui leur appartient. Il y a donc un *blues* de femmes, c'est-à-dire une musique faite par les femmes noires et pour les femmes noires qui s'inscrit en parallèle avec la culture de *blues* africaine-américaine. Ce lieu de *blues* pour et par les femmes contient également sa part d'analyse et de critique. Les paroles et la musicalité de ce *blues* féminin sont significatives et tentent de remettre en question les « archétypes normatifs imposés de l'extérieur et utilisés pour justifier l'objectivation des femmes noires comme Autres » (*Ibid.*, p. 187). Collins donne l'exemple de la chanteuse Ma Rainey, qui réfute les caractéristiques hégémoniques (et impossibles) de la beauté en mettant en évidence, dans les paroles de ses chansons, tous les traits physiques qui ne correspondent pas à ces standards. Les chansons des musiciennes condamnent également l'institution du mariage et appellent les femmes à affirmer leur indépendance ; certaines sont ouvertement politiques et lancent un appel militant. Ainsi, la musique permet de construire un lieu authentique entre femmes où s'exprime leur culture et leur subjectivité. Collins ajoute que les chanteuses traitent des thèmes de la sexualité « avec une franchise déroutante pour l'époque » (*Ibid.*, p. 189) ; aucun thème n'est tabou, évité ou écarté. La musique punk dans le roman de Desportes occupe une dimension importante et joue un rôle similaire à celui décrit par Collins.

L'intégration des chansons immerge les lecteurs.rices dans cette culture punk marginalisée et tend à rallier ces destinataires à une communauté spécifique en dehors de la fiction et du récit raconté. Ce choix narratif musical plonge le lectorat dans l'univers des personnages et dans leur amitié, ce qui permet par la suite une plus grande sympathie envers leurs actes de grande violence. Les lecteurs.rices ont ainsi la possibilité d'écouter la même musique que les personnages — s'ils.elles n'écoutent pas déjà ce style musical — et de se s'immerger dans leur univers. Ainsi, il n'est pas question de stratégies narratives pour livrer l'histoire, mais bien d'un moyen d'imposer, en quelque sorte, la vision du monde des personnages pour en appeler à une lecture critique de l'hégémonie. En ce sens, la musique participe à l'articulation de la fiction d'autorité, puisque, selon Lanser, l'objectif premier de cette narration est de faire entendre des voix souvent ignorées au sein de l'institution. Les textes que Lanser privilégie et analyse « construct narrative voices that seek to write themselves into Literature without leaving Literature the same » (1992, p. 8). Ainsi, Desportes crée une voix qui veut changer la littérature, une voix singulière qui marie un vocabulaire cru et familier

(dialogues et chansons) avec une narration vive et touchante. L'autrice déplore le manque de représentation de femmes dans la littérature et dans le cinéma et sa frustration touche surtout la naturalisation de la féminité stéréotypée²⁹. Les femmes comme Manu et Nadine ébranlent l'idée traditionnelle de la féminité dans la littérature et représentent un nouveau type de personnage. En intégrant la musique punk et, par association, la culture punk, le roman trouble la tradition et défie les codes en s'exprimant avec une voix féminine marginale. Il établit une nouvelle tradition de personnages féminins, violentes, révoltées et crues.

La musique incarne une logique plus radicale du punk féministe despentien. Le punk est invoqué par les paroles de groupes très populaires des années quatre-vingt-dix, dont *Suicidal Tendencies*, *MudHoney*, *Sonic Youth* ou encore *Public Enemy*. Outre cela, l'univers féminin du punk est suggéré grâce à des paroles des groupes féminins toutes aussi influentes de la même époque, soit *Hole* et *L7*. C'est une culture qui fascine Virginie Despentes et qu'elle considère comme un véhicule propice à l'émancipation des femmes. Dans son essai *King Kong théorie*, elle explique l'importance que détiennent les notions du punk pour elle et pour les femmes : « Être keupone, c'est forcément réinventer la féminité » (Despentes, 2006, p. 115). La philosophie punk rock devient « un exercice d'éclatement des codes, notamment concernant les genres » (*Ibid.*). Cette pensée constitue un espace pour explorer tout ce qui est en marge de la société et qui fait offense à ses valeurs. Le punk renferme quelque chose de subversif et de provocant et offre ces mêmes caractéristiques aux femmes. Pour Despentes, les femmes punks luttent contre toutes les représentations de la féminité hégémonique et c'est en ce sens qu'elles réinventent le féminin.

À titre d'exemple, l'une des chansons du roman exprime bien ce désir de sortir des normes, de critiquer ce qui constitue la féminité traditionnelle, soit la chanson « *Pretty on the inside* » de *Hole*. Les paroles qui sont intégrées dans le roman sont les suivantes : « *Is she pretty on the inside, is she pretty from the back, is she ugly on the inside, is she ugly from the back* »

²⁹ Elle répond ainsi à une critique d'un journaliste : « Le journaliste qui a écrit ce commentaire a l'impression que c'est naturel d'être une femme comme celles qui l'entourent. Que la féminité n'a pas de race, pas de classe, n'est pas construite politiquement, il croit que si on laisse les femmes être ce qu'elles doivent être, naturellement, elles deviennent comme les femmes qui travaillent et dînent autour de lui : des bourgeoises blanches comme il faut. » (Despentes, 2006, p. 130)

(Despentes, 1999, p. 170³⁰). Cette chanson traite de l'apparence des femmes et l'utilisation de cette apparence. Dans le roman, cette chanson se manifeste lorsque Manu présente à Nadine leurs portraits robots, ce qui inquiète Nadine, puisqu'elle trouve que « ça leur ressemble plutôt bien » (*Ibid.*, p. 168). Ainsi, Manu suggère de manipuler leurs corps, de couper leurs cheveux, de les teindre, etc. Elles modifient leur apparence en utilisant tous les attributs (féminins) de la beauté : la teinture, le maquillage, les chapeaux, les lunettes, etc. Elles appellent cela « faire de l'accessoire » (*Ibid.*, p.170) parce que « les femmes font tellement n'importe quoi de leur corps, on peut se déguiser sans étonner personne » (*Ibid.*, p168). Or, elles n'utilisent pas ces outils pour performer leur féminité, mais pour se masquer ; pour elles, la féminité véhiculée socialement est un masque, elle est superflue et enferme les femmes réelles. Les caractéristiques matérielles du féminin sont exagérées, tournées en ridicule et utilisées pour manipuler les gens de l'entourage. L'amitié devient un lieu de libération des codes féminins et permet aux personnages une certaine émancipation. L'exagération des codes ajoute une dimension politique à cette amitié puisqu'elle agit comme une révolte et un rejet de la représentation stéréotypée de la femme.

Les chansons explicitent les actions des protagonistes et leurs émotions, mais elles prédisent également les conséquences des événements à venir. Par exemple, les paroles suivantes du groupe *Suicidal Tendencies* : « *I'm tired of always doing as I'm told, your shit is starting to grow really old, I'm tired of dealing with your crap, you pushed me too hard now watch me snap* » (*Ibid.*, p. 16). Ces paroles permettent d'anticiper les événements, c'est-à-dire le meurtre de Sévérine, la colocataire de Nadine. Nadine n'aime pas Sévérine, elle trouve que cette dernière est fautive et faible. Elle la décrit comme « conne, sidérante de prétention, sordide d'égoïsme et d'une écœurante banalité dans le moindre de ses propos » (*Ibid.*, p. 13). Les jugements et les attaques constantes de Sévérine amènent Nadine à la tuer. Incapable de supporter plus longtemps les accusations de l'autre femme, Nadine craque (*snap*) en un instant³¹. Les paroles annoncent en quelque sorte cet incident, les événements qui surviendront

³⁰ L'italique est utilisée dans le texte original pour toutes les paroles de chansons. Je vais seulement préciser l'utilisation de l'italique lorsqu'il ne s'agit pas de paroles musicales.

³¹ « Avant même qu'elle en ait l'idée, les mains de Nadine trouvent d'instinct leurs marques le long du cou de Sévérine et l'enserrent avec rage, implacablement. » (Despentes, 1999, p. 73-74)

dans la vie de Manu³² et finalement les péripéties que vivront les deux amies. Ces paroles aident à orienter la direction du récit, à accompagner les deux protagonistes dans leur quête commune. Les paroles de chansons qui accompagnent la première partie du roman partagent les thèmes de la solitude, de la colère et du rejet. Les paroles « *I'm screaming inside, but there's no one else to hear me* » (*Ibid.*, p. 30) de la chanson « Nobody hears me » (du groupe *Suicidal Tendencies*) soulignent l'isolement des personnages et leur retrait de l'environnement. Par la suite, dès leur rencontre dans la deuxième partie du roman, les chansons poursuivent avec les thèmes de la colère et du rejet, mais rajoutent une couche de résilience et même de tendresse. On retrouve des paroles telles : « *Lean on me or at least rely* » (*Ibid.*, p.103), « *If I think, I'll think of you. If I dream, I will dream of you* » (*Ibid.*, p. 130), « *Angels are dreaming of you* » (*Ibid.*, p. 186) et « *Could you be the most beautiful girl in the world* » (*Ibid.*, p. 193) ne sont que quelques exemples. Ces paroles font ressortir la relation qui se développe entre les deux amies et leur admiration l'une pour l'autre. Chaque étape de leur aventure est donc commentée et soulignée par la musique qui accompagne non seulement les personnages, mais également les lecteurs.rices.

Les chansons construisent un autre langage pour exprimer ce que ressentent les personnages ; elles lient le roman et l'amitié féminine à la culture et à la communauté punk et féministe qui est centrale à l'idéologie despentienne, exposée dans *King Kong théorie*. Le roman fait appel à toute cette communauté et à cette culture, une communauté qui, comme les deux protagonistes, rejette les codes hégémoniques de la féminité et du socialement acceptable. Une chanson du groupe *L7* traite d'un personnage féminin qui incarne des traits typiquement masculins. Dans la chanson, ces traits sont utilisés pour valoriser le personnage. Les paroles incluses dans le roman sont « *her clit was so big she didn't need no ball* » (*Ibid.*, p. 156). La femme est décrite comme une trouble-fête qui prend des risques et qui a une grande activité sexuelle³³. La culture punk féminine est un univers de femmes en rébellion contre les conventions de la féminité traditionnelle. Cela correspond aux deux personnages de *Baise-moi* : elles se rebellent contre les conventions, ou plutôt elles les brisent sans se soucier des

³² Manu commet également un meurtre avant de quitter son quartier.

³³ Les paroles de la chanson vont comme suit : « Popping wheelies on her motorbikes/straight girls wish they were dykes/she'll do anything on a dare/Mom and Dad's worst nightmare » (« Fast and Frightening », *L7*).

conséquences. Nadine et Manu abandonnent tous les artifices. Elles refusent les images que l'on tente de leur imposer. Elles vivent en marge de tout, dans l'idée même de la culture punk : « C'est tout le concept du punk, ne pas faire comme on vous dit de faire » (Despentes, 2006, p. 116). Elles franchissent toutes les limites pour aller le plus loin possible. La radicalisation des principes punk réaffirme la valeur politique et résiliente de l'amitié féminine, la musique étant intrinsèque à cette relation. Les femmes punks subvertissent en même temps le punk lui-même en s'y forgeant un espace à leur façon. Despentes affirme, dès le début de son essai, qu'elle écrit son livre pour toutes les femmes, mais en particulier pour celles qui ne correspondent pas à l'idéal. Elle dit écrire « de chez les moches et pour les moches, les vieilles, les camionneuses, les frigides, les mal baisées, les imbaisables, les hystériques, les tarées, toutes les exclues du grand marché de la bonne meuf. » (*Ibid.*, p. 9). Toutes ces femmes peuvent alors se trouver ou peuvent exister dans la culture punk puisqu'elles sont à côté de la norme, puisqu'elles ne correspondent à aucun modèle féminin construit par la société. De façon similaire, Lanser explique que par l'usage de la voix autoritaire,

every writer who publishes a novel wants to be authoritative for her readers, even if authoritatively antiauthoritarian, within the sphere and for the receiving community that the work carves out. [...] I am also reading the novel as a cultural enterprise that has historically claimed and received a truth value beyond the fictional (1992, p. 7).

Ainsi, tout comme le *blues* ou le punk, la littérature peut être subvertie ou peut se voir modifiée par les récits de l'amitié féminine. Ces nouvelles expériences ont la possibilité de créer à leur tour de nouveaux référents culturels. La musique devient un trait extrareprésentationnel important dans la construction de la voix auctoriale, puisque l'extrareprésentationnel permet « the writer to engage, from “within” the fiction, in a culture’s literary, social, and intellectual debates » (*Ibid.*, p. 17). La musique, dans le cas de *Baise-moi*, constitue cet échange : elle fait appel à une culture et à un mouvement social (et historique, bien que contemporain) et y inscrit de nouvelles significations. Les paroles font appel à une communauté et à une idéologie qui se dégagent dans la fiction, mais nécessairement au-delà de cette fiction et dirigée vers le lectorat. Les chansons de l'univers punk féministe accompagnent la violence tout en validant la proximité des amies. La musique peut alors s'interpréter comme un microcosme de l'amitié féminine qui permet aux personnages de s'exprimer et à la narration d'évoquer l'amitié en dehors des normes et représentations patriarcales.

La fiction d'autorité de l'amitié féminine se crée donc à la fois par l'intertextualité musicale et par les stratégies narratives qui donnent la possibilité aux destinataires d'adhérer aux valeurs et aux modes de vie des personnages. L'instance narrative nous présente d'une part une vision du monde qui passe directement à travers les mots qu'utilisent les personnages pour réfléchir à leurs actions (les dialogues), d'autre part un regard distant qui cerne la façon dont les personnages rejettent volontairement leur environnement social. L'intertextualité punk confère aux paroles et aux gestes une plus grande autorité, puisqu'elle devient une seconde instance qui renforce et soutient ce qu'énoncent déjà les personnages.

2.2 L'espace chronotopique : être une amie au présent

La narration de *Baise-moi* indique donc une volonté de réunir les deux amies et de dépeindre cette relation comme la plus importante dans la vie des deux jeunes femmes. Elle impose au lectorat de considérer Manu et Nadine comme inséparables une fois qu'elles se rencontrent. L'organisation de cette amitié se comprend selon les caractéristiques du chronotope de l'amitié présentées dans le premier chapitre. Afin de dresser le chronotope de l'amitié spécifique au roman de Despentes, il faut d'abord situer l'espace-temps propre à cet univers. Les événements se déroulent en France (Paris et ses environs) et sont racontés dans l'ordre chronologique. Le temps est donc linéaire et se déploie à travers un seul fil narratif correspondant aux événements décrits. La structure du chronotope s'élabore ainsi de façon linéaire et relativement simple. Chaque valeur chronotopique se comprend dans un espace-temps synchronisé, ce qui implique que les événements sont racontés de façon chronologique, liés par un seul temps énonciatif et situés dans des lieux précis et définis. Selon l'article de Marianne Cave, l'analyse du chronotope doit considérer l'influence des personnages sur l'espace-temps et vice versa. D'une part, les personnages ont une certaine influence sur leur espace à travers les meurtres qu'elles commettent, par la complicité qu'elles développent et par le *projet* qu'elles tentent d'exécuter. Elles veulent créer quelque chose, laisser leur marque, mais elles ne sont jamais certaines de ce que ce projet doit vraiment représenter. Ce qui est certain, c'est qu'il propose une résistance et un rejet de la culture dominante, spécifiquement des codes et des rôles attribués aux femmes. D'autre part, l'espace-temps exerce une grande

influence sur les personnages. C'est d'abord un heureux hasard qui permet aux deux protagonistes de se rencontrer. C'est également la course contre la montre et l'illégalité de leurs gestes qui les rapprochent si rapidement l'une de l'autre. Elles constatent toutes deux que leur temps ensemble est compté et elles tentent de le vivre selon leurs désirs et leurs valeurs. Ultimement, le hasard leur joue un cruel tour et met fin à leur aventure de façon tout aussi abruptement qu'elle a commencé.

2.2.1 Les valeurs chronotopiques dans *Baise-moi*

La première valeur chronotopique, soit la rencontre entre les deux personnages, est l'exemple par excellence de la structure linéaire et du rôle de l'aléatoire dans le récit. Manu et Nadine se rencontrent par hasard dans une gare fermée pour la nuit. À ce stade, elles ont toutes les deux déjà commis un meurtre et les événements subséquents les ont forcées à quitter les quartiers dans lesquels elles habitaient pour partir vers une destination inconnue. Manu, suite à un terrible viol, exerce sa vengeance sur un ancien amant qui a blessé l'un de ses amis. Elle tue l'homme en question et lui vole tout son argent. Nadine, quant à elle, étrangle sa colocataire, Sévérine, dans un élan de colère. Elle rejoint ensuite son copain, Francis, qui s'est caché dans une chambre d'hôtel. À son arrivée, Francis décide d'aller chercher de la drogue dans la pharmacie la plus proche et se fait abattre par le pharmacien. Nadine, maintenant seule, décide de fuir les lieux. Elle se retrouve alors à cette gare où Manu se présente aussi, voulant fuir son vol. Pour Bakhtine, le hasard peut jouer un rôle important dans l'élaboration du chronotope : « Tous les moments du temps infini des aventures sont gouvernés par une force unique : le hasard » (1987, p. 246). Bakhtine lie ce type de temps à son analyse du temps grec et de l'intervention des dieux dans la vie des personnages. Cette intervention permet aux personnages de progresser ou de trouver des embûches sur leur chemin ; c'est en quelque sorte ce qui forme les péripéties, ce que Bakhtine qualifie comme le *temps des aventures* :

C'est à ces forces-là [l'intervention divine], non aux héros, que dans le temps des aventures appartient *toute l'initiative*. Les héros agissent, bien sûr ; ils s'enfuient, se défendent, se battent, se sauvent, mais agissent, si l'on peut dire, comme des êtres physiques, l'initiative ne leur appartient point. (*Ibid.*, p. 247, italique dans le texte original)

Évidemment, dans le roman de Desportes, il n'est pas question d'intervention divine, mais puisqu'il a été établi que la narration est autoritaire, une certaine interprétation du hasard comme autorité peut s'offrir. Le hasard des circonstances fait naître l'amitié et les péripéties qui suivent concrétisent et solidifient cette relation. Tous les évènements naissent d'un hasard qui permet aux deux protagonistes de se trouver et de poursuivre leur quête de déconstruction. Les évènements qui surviennent agissent comme des organisateurs de l'amitié dont rend compte le roman. Il n'est pas question de nier toute autonomie des personnages sur leur environnement, mais de considérer l'organisation du hasard (de leur rencontre et des évènements suivants) comme un tout qui frappe et ébranle le lectorat afin de provoquer une réflexion. La narration, un peu comme un dieu, organise les évènements afin de mettre les personnages face à diverses situations ; elle force ainsi le lectorat à réfléchir à ces actions. Elle ne condamne ni n'approuve les actions des personnages, ce qui laisse le lecteur dans l'ambiguïté et le force à remplir ce vide.

La deuxième valeur chronotopique est le liant, l'élément qui permet aux deux amies de se rapprocher. Le hasard de leur situation fait de sorte qu'elles partagent un besoin : s'échapper du lieu où elles se trouvent et fuir vers une destination encore incertaine. Le premier liant des deux amies est donc le besoin matériel que chacune comble pour l'autre. Manu a accès à une voiture, mais a besoin d'une conductrice, Nadine peut conduire, mais n'a pas de voiture. Leur premier échange est donc purement pragmatique :

- Elle [Nadine] dit, sur un ton d'excuse :
- Y a plus de train à cette heure-ci
 - Non. T'es là pour la nuit.
 - Ouais, il n'y a plus de train avant demain matin.
 - Ben, au moins, t'as de la conversation. Tu vas où ?
 - Plutôt vers Paris.
- La fille n'a pas l'air de bien savoir où elle va. Manu a mal à la tête, elle demande :
- Tu sais conduire ?
- L'autre répond oui.
- Ben, si tu peux conduire, moi j'ai une voiture et je veux aller à Paris.
 - Ça tombe bien, ça tombe vraiment bien. (Desportes, 1999, p. 96-97)

Ainsi, les deux femmes se suivent sans plus de questions. Elles se font déjà confiance, leur besoin immédiat les y force. Manu montre son arme, un pistolet, mais elle ne l'utilise pas contre Nadine. Elle lui fait également une menace plutôt vague, mais au fond, elle lui propose un marché : « Moi, je suis dans la merde et c'est dommage que ça tombe sur toi, mais j'ai besoin

que tu m'emmènes en Bretagne. Là-bas, tu garderas la caisse pour rentrer, elle n'est pas déclarée volée. Et même, je peux te payer le plein pour revenir » (*Ibid.*, p. 98). Nadine ne semble pas menacée ou particulièrement apeurée par Manu, elle lui répond « [p]oliment, posément » (*Ibid.*) et met la voiture en marche. Dès leur première interaction, la familiarité des deux amies se fait déjà sentir, elles sont honnêtes l'une envers l'autre. Manu admet, d'une certaine façon, qu'elle sera peut-être poursuivie (« je suis dans la merde, c'est dommage pour toi ») et elle pose clairement les modalités de leur entente. Celle-ci est finalement bénéfique pour les deux, puisque chacune en tire un avantage (un moyen de s'échapper pour Manu et une voiture pour Nadine). Évidemment, le liant entre les deux amies change au fil du livre et devient en quelque sorte le projet incertain de dépasser les limites qu'elles mènent, projet qui se modifie selon leur humeur. Par contre, le liant le plus important demeure le hasard de leur rencontre et leur besoin commun. Ce dernier est ce qui leur permet de commencer une nouvelle vie ensemble, bien différente de celle qu'elles menaient avant ; il est également le lien qui les unira toujours. Elles auront toujours besoin l'une de l'autre, besoin qui, d'une nécessité matérielle, se transforme en un besoin sentimental.

Lors du premier échange entre les deux protagonistes, la narration est focalisée sur la perspective de Manu. Elle ne connaît pas encore Nadine et celle-ci sera donc seulement identifiée avec le pronom « elle » ou par une généralité (« la fille »). Nous n'avons pas accès aux pensées ou aux réflexions de Nadine, seulement à la façon dont Manu perçoit cette nouvelle alliée. Le chapitre suivant inverse les focalisations et se concentre sur Nadine ; la narration donne à voir ses perceptions et ses réactions. Alors que les personnages, au début du roman, démontraient une attitude détachée par rapport à leur environnement, lorsqu'elles se rencontrent, leur regard se modifie et la subjectivité de chacune transparait davantage. Cessant d'être des spectatrices, elles sont désormais présentes et actives dans leur histoire. Chacune des personnages, à mesure qu'elles apprennent à mieux se connaître, influence la narration. La narration est donc, à sa façon, un des liants importants du roman. Les focalisations varient désormais non plus de chapitre en chapitre, comme dans la première partie, mais de paragraphe en paragraphe, de phrase en phrase, passant aisément d'un regard à l'autre. La narration se complexifie et nous n'avons plus accès à deux focalisations alternantes, mais à un tout uni où la narration décrit à la fois Nadine et Manu dans un ensemble. L'énonciation valide ainsi la proximité des deux amies en adoptant un regard subjectif qui englobe celles-ci. Il pourrait être

question d'une focalisation de l'amitié, puisque la narration participe activement à l'articulation et à la réalisation de cette relation.

La troisième valeur chronotopique est donc déjà représentée par ce jeu narratif. Les focalisations des deux protagonistes se mêlent au même rythme que les deux amies se fusionnent l'une avec l'autre. Elles développent une si grande complicité que leurs identités se fondent rapidement. La confluence des identités des personnages se fait précipitamment, les deux amies se font confiance presque dès leur rencontre et entament une cavale dans la ville. Manu le soulève elle-même : « Putain, c'quon est syncros, toi et moi, j'y crois pas une seule seconde. On dirait qu'on fait ça depuis toujours » (*Ibid.*, p. 184). Les personnages dans le roman de Despentes choisissent des rôles l'une pour l'autre, mais ces rôles sont pratiquement interchangeables. Manu adopte rapidement les objectifs de Nadine, c'est-à-dire la directive que Francis lui avait donnée : remettre des documents à une amie. Manu fait sienne cette mission : « On a promis, on t'a dit, on a promis à Francis. Je croyais que tu étais le genre de fille à comprendre que ça se discute pas » (*Ibid.*, p. 216), dit-elle à Fatima lorsqu'elles débattent du meilleur plan à adopter afin de réussir à remplir la promesse tout en commentant le vol de diamants proposé par la nouvelle alliée. Or, Manu n'a jamais rencontré Francis et elle ne lui a jamais fait de promesse, mais comme c'était important pour Nadine, cette quête le devient aussi pour Manu. Elle ressent également la mort de Francis comme si elle le connaissait et imagine un plan pour se venger de celui qui l'a assassiné³⁴. De son côté, Nadine se réclame également de certains comportements de Manu, mais surtout des gestes qui correspondent à la façon dont Nadine comprend Manu, comment elle la voit. Ainsi, elle donne son baladeur à un jeune dans la rue, puisqu'elle en a déjà plusieurs autres dans sa chambre, mais également parce que « [c]'est son côté [celui de Manu] scout qui ressort par moment et contamine Nadine » (*Ibid.*, p. 173). Nadine se sent *contaminée* par Manu puisque celle-ci a envoyé le reste des lecteurs à un ami blessé. Ainsi, on assiste à une fusion entre les deux. Les deux personnages se trouvent complices dans leur quête et se poussent mutuellement à enfreindre les lois. Elles se révoltent

³⁴ Manu détaille sa vengeance de la façon suivante : « On serait entrées, on aurait regardé les bonbons, on se serait accoudées au comptoir, on aurait fait un peu les marioles et on aurait dit : "C'était un pote à nous, connard." Et voilà » (Despentes, 1999, p. 238).

contre une société qui ne les accepte pas. La complicité entre Nadine et Manu se déploie rapidement. Le passage suivant, parmi bien d'autres, illustre très bien cette grande proximité :

Elles se coupent la parole sans arrêt ou plutôt elles parlent à deux. [...] Elles ont les mêmes mots, les mêmes expressions. De la connivence presque tangible. Elles ressemblent à une bête à deux têtes, séduisante au bout du compte. Fatima a du mal à imaginer qu'elles ne se connaissent que depuis une semaine. Elle aurait du mal à les dissocier, les imaginer l'une sans l'autre. (*Ibid.*, p.214)

Leur relation est symbiotique, naturelle et complète, mais le reste du roman ne nous permet pas d'affirmer qu'elles sont complètement fondues l'une dans l'autre. L'identité et l'individualité de chacune sont toujours perceptibles. La narration témoigne de chacune des identités qui cohabitent dans l'ensemble qu'est l'amitié. Chacune reprend simplement ce qu'elle admire chez l'autre ; leur propre identité se développe à travers cette alliance, qui devient une autre forme de construction de soi. Tout comme Elizabeth Abel décrit l'identité entre femmes comme une co-construction identitaire grâce à l'autre, Louise Bernikow explique que « friendships that work are relationships in which women help each other belong to themselves » (1980, p. 143). En s'acceptant parfaitement, Nadine et Manu se permettent de s'exprimer authentiquement. Le partage de cette grande liberté les lie alors l'une à l'autre, puisque l'exercice de cette liberté ne peut se faire que par cette amitié.

Le point de vue qui nous renseigne le mieux sur la relation entre Manu et Nadine passe par la seule autre femme capable de les comprendre : Fatima. Ce personnage est une jeune femme que Nadine et Manu sauvent avant que celle-ci ne se fasse arrêter par la police. Reconnaisante aux amies de l'avoir tirée d'affaire, Fatima est aussi la première personne rencontrée depuis le début du voyage qui accepte les deux protagonistes sans jugement. Elle aime leur authenticité et elle leur offre la sienne en retour ; elle se confie aux deux femmes. Fatima est donc la seule qui peut, en partie, accéder à l'espace amical qui se développe entre Nadine et Manu. Ainsi, elle devient le seul personnage qui pourrait voir les deux amies dans leur totalité, pour ce qu'elles sont, libre de tout préjugé. Fatima est le seul autre point de vue que la narration laisse filtrer pour transmettre l'histoire. L'amitié féminine ne serait donc visible et tangible que par d'autres femmes qui acceptent les formes marginales d'existence. Élane Audet affirme que « [p]our beaucoup de femmes, la complicité est l'unique refuge » et que les femmes développent « une façon spécifique de s'exprimer entre elles, une sorte de télépathie leur permettant d'aller au-devant de la pensée de l'autre et leur donnant l'impression

d’être des âmes sœurs » (2000, p. 214). L’amitié ouvre la possibilité d’être soi grâce à la liberté que nous offre l’autre, son acceptation totale de notre identité. La complicité entre les deux personnages les transforme en une unité, leur donne une façon qui leur est propre d’être ensemble. Elles se comprennent pleinement et l’une devient indispensable à l’autre. Tout comme la sororité se réalise entre sœurs³⁵, l’amitié se manifeste entre amies, c’est-à-dire entre femmes qui s’acceptent et se reconnaissent pleinement.

La dernière valeur chronotopique dont il est question correspond aux péripéties qui construisent l’amitié entre les deux femmes. Les péripéties se comprennent autour du chronotope de la rencontre et celui des aventures dont parle Bakhtine. Elles sont en quelque sorte dans un hors-temps, sans aucune indication claire de l’époque dans laquelle elles se situent³⁶. Le chronotope de la rencontre « remplit des fonctions compositionnelles : il sert de nœud à l’intrigue, parfois de point culminant ou de dénouement (de finale) à l’histoire » (Bakhtine, 1987, p. 249). Dans le chronotope des aventures³⁷, tel que le décrit Bakhtine, les deux héros se rencontrent, se trouvent séparés par le destin et les péripéties que traversent les personnages visent à leur réunion ; toute « l’action se déroule [alors] entre ces deux points [...] événements essentiels de la vie des héros » (*Ibid.*, p. 242). Les retrouvailles deviennent la fin du récit, ce qui amène Bakhtine à conclure que « le roman n’est pas bâti sur eux, mais sur ce qui se joue (s’accomplit) *entre eux* » (*Ibid.*, italique dans le texte original), puisque les péripéties ne changent en rien la finalité du roman ou l’amour des deux protagonistes. Dans le roman de Despentès, l’opération inverse se produit : la narration nous fait un portrait de la vie de Manu et de Nadine, alterné, comme en miroir, jusqu’à leur rencontre, qui déclenchera le véritable

³⁵ Selon Bérengère Kolly, « la sororité suppose de créer la sœur autant que de la nommer » (Kolly, 2012, p. 41). Kolly comprend la sororité comme une expérience multiple, qui s’appuie d’abord sur le partage de l’autre et de soi pour « découvrir ensemble non seulement notre collectif, mais aussi ce qui ferait notre vécu commun » (*Ibid.*, p. 26).

³⁶ Les chansons sont surtout un indicateur d’une époque musicale et non nécessairement de l’époque spécifique dans laquelle se trouvent nos protagonistes.

³⁷ Bakhtine considère les chronotopes de la rencontre et des aventures comme appartenant au roman grec. Ces chronotopes sont donc souvent liés ensemble ou encore utilisés l’un avec l’autre. Alors qu’il se penche sur les modalités de l’espace-temps spécifiques à la rencontre des deux personnages, il place également leur récit global (les péripéties qui les ramèneront ensemble) sous le chronotope des aventures.

récit³⁸. L'utilisation du regard, dans la première partie du récit, met en scène des personnages distantes par rapport à leur environnement. Elles sont des observatrices et des figurantes jusqu'à ce qu'elles agissent et brisent les règles, ce qui leur permet ultimement de croiser le chemin l'une de l'autre. Une fois ensemble, elles prennent en main leur *destin* et interviennent dans l'espace. Les meurtres qui suivent et les aventures des amies deviennent alors les véritables péripéties du roman. Elles ne sont plus des figurantes, mais de véritables protagonistes de leur histoire. Le roman se termine par la mort tragique de Manu et l'arrestation de Nadine. Ainsi, les aventures qui comptent ne sont pas la situation initiale et le dénouement, mais bien toutes les péripéties du milieu, puisqu'il s'agit du temps que les deux protagonistes partagent. Au lieu de construire un « hiatus extra-temporel entre deux moments d'un temps biographique » (*Ibid.*), les péripéties font du début et de la fin du roman cet espace-temps désincarné qui n'a aucune (ou presque aucune) incidence sur les protagonistes. Le temps biographique qui compte est celui de l'amitié qui se vit au présent, dans chaque moment. Comme elles savent que la fin et la séparation sont inévitables, chaque instant devient plus précieux pour les deux amies.

Le chronotope de l'amitié dans *Baise-moi* s'organise de façon linéaire et cherche à représenter l'amitié de façon pure et authentique. Les deux personnages ne se sont connues qu'une semaine, mais elles développent une énorme complicité. Le hasard les réunit et leur permet de vivre un véritable amour, peut-être le seul de leur vie, où chacune apprend à accepter l'autre, sans jugement et sans difficulté. Bien que leur relation naisse d'un besoin pratique, elle évolue de façon fulgurante pour s'éclorer et devenir une amitié inébranlable. L'étude des valeurs chronotopiques aide à comprendre l'amitié féminine comme le centre organisateur du roman de Despentes. L'amitié devient l'élément qui déclenche le récit, mais également le point rassembleur, le nœud de l'histoire. La relation est vive et touchante ; les deux femmes s'abandonnent l'une à l'autre et vivent de nouvelles expériences bouleversantes.

³⁸ Par souci d'espace, il n'est pas possible d'analyser en profondeur le jeu de miroir qu'opère la narration. Chacun des passages qui a lieu avant la rencontre des deux personnages se fait en alternance, mais toujours de façon à devenir un miroir à l'autre. Par exemple, le passage où Nadine est dans le bar est suivi d'une scène similaire avec Manu qui observe les gens de son quartier.

2.3 L'espace symbolique : le paradoxe de l'authenticité

La relation qui se développe entre les deux femmes devient un espace symbolique qui n'existe qu'entre elles et qui se construit pour elles. Leur complicité leur offre une nouvelle liberté, une liberté qui s'exprime d'abord dans la rébellion et dans le rejet des conventions. Elles ont ainsi la possibilité de se (re)construire à l'extérieur des normes et des codes imposés aux femmes. Dans la logique du roman, les victimes des deux protagonistes peuvent alors s'interpréter comme des représentations de classe. La narration, par sa position d'autorité, encourage le lectorat à adhérer au projet des deux amies. Ainsi, en quittant tout, en rejetant tout, les deux femmes se doivent en quelque sorte de tuer ce qu'elles ont décidé d'abandonner.

L'architecte est un exemple parmi d'autres de cette interprétation. Il représente la classe bourgeoise et instruite. Il a de nombreux livres sur ses étagères, des classiques qui côtoient des livres contemporains, voire populaires³⁹. Sa connaissance de la littérature, particulièrement celle d'une littérature sombre, lui fait supposer qu'il comprend les deux femmes venues le voler et lui donne l'illusion du pouvoir. Il est fasciné par Nadine et pense qu'il comprend ce qui la motive et ce qu'elle fera. Il traite le vol comme un jeu, comme un chapitre dans l'un de ses romans sordides. Nadine ne comprend pas son attitude : « Soit il joue vraiment bien son rôle, soit il écoute vraiment ce qu'elle raconte et a l'impression de bien saisir le personnage. Fantasque et délicieusement violent, tellement littéraire justement » (Despentes, 1999, p. 250). L'architecte est courtois envers Nadine, il tente de la séduire, elle devient un personnage à qui il peut enfin parler. Il est certain qu'elle est sous son charme, qu'il est en contrôle malgré les armes tournées contre lui : « Il est en face de deux furies qui défraient la chronique à tirer dans le tas et il leur fait la conversation. Il est persuadé d'être épargné. De passer au travers, cette fois encore » (*Ibid.*, p. 256). Il pense connaître le profil des deux femmes ; or la situation lui échappe complètement. Manu brise le jeu de séduction et cela permet à Nadine de revenir à elle. Elle le tue froidement et ne le regrette pas : « j'aurais pas trouvé ça moral qu'on épargne le seul vrai bourge qu'on croise » (*Ibid.*, p. 260). La classe sociale de l'architecte est très importante. Pour Manu, la mort de cet homme est nécessaire pour leur projet de rejet puisqu'il

³⁹ Il possède *The Stand* et *L'Idiot*, mais également les romans d'Ellroy et la collection complète de Sade.

vit lui-même protégé par une violence invisible, celle dont sont victimes les deux protagonistes du récit de Desportes et que l'auteur nous présente tout au long du roman. La violence que l'architecte perpétue, contrairement à celle des deux femmes, est difficilement discernable. Son statut lui octroie plusieurs privilèges, privilèges qui sont toujours refusés à Manu et Nadine. Ainsi, selon elles, les individus qui bénéficient de ces privilèges (la tranquillité, la sécurité et la richesse) doivent payer le prix de la violence qu'ils maintiennent (consciemment ou non).

2.3.1 Des héroïnes surprenantes : l'amitié comme combat et liberté

Sévérine, la colocataire de Nadine, est le premier exemple des modèles que Nadine (et Manu) désire(nt) éliminer. Sévérine représente tout ce que Nadine déteste et rejette, puisqu'elle tente toujours de se conformer au modèle imposé de la féminité idéale. L'objectif de vie de Sévérine est de trouver un mari et de fonder une famille. Elle construit sa personnalité selon ce que la société attend d'elle :

Il est vrai qu'elle soigne sa conversation. Elle l'émaille de bizarreries dûment accréditées par le milieu qu'elle fréquente. Elle se compose également une série de références culturelles qu'elle choisit comme ses accessoires vestimentaires : selon l'air du temps, avec un talent certain pour ressembler à sa voisine. Elle entretient donc sa personnalité comme elle entretient l'épilation du maillot, car elle sait qu'il faut jouer sur tous les tableaux pour séduire un garçon. Le but ultime étant de devenir la femme de quelqu'un et avec le mal qu'elle se donne, elle envisage de devenir la femme de quelqu'un de bien. (*Ibid.*, p. 14-15)

Sévérine transforme sa personnalité et son corps pour toujours être « selon l'air du temps », afin de correspondre à ce qu'une femme, selon les diktats sociaux, devrait être. Contrairement à Manu, qui viendra par la suite, Sévérine est fautive, elle est le masque et le stéréotype de la féminité. Elle est vide à l'intérieur et rien de ce qu'elle présente aux autres ne correspond à ce qu'elle ressent ou pense réellement. La narration, dans ce passage, n'est pas neutre ; elle s'exprime comme Nadine, ce qui encourage le lecteur à adhérer à cette vision de Sévérine. Cette stratégie prépare le lectorat pour les meurtres qui suivront et permet une lecture plus nuancée des actes de violence que commettent Nadine et Manu. Sévérine est une prisonnière du système, puisqu'elle ne semble pas se rendre compte que tous ses efforts ne servent qu'à alimenter un imaginaire qui lui a été imposé par la culture. Manu, de son côté, est authentique et c'est ce que Nadine valorise et admire chez elle. Sévérine est le modèle parfait

de l'amitié patriarcale selon Alison Winch, c'est-à-dire qu'elle se conforme aux normes sociales et s'assure que les autres femmes dans sa vie le feront également. Elle tente de changer Nadine, de la « corriger » en lui imposant un mode de vie qui correspond à sa propre vision des choses. Elle juge Nadine sur sa consommation d'alcool, de drogues et de pornographie. Elle n'accepte pas Nadine et l'accumulation des jugements incite celle-ci à finalement tuer Sévérine. Par opposition, l'acceptation complète qu'offre Manu permet à Nadine de se défaire des constructions toxiques de la fausse amitié et de créer une véritable relation de réciprocité.

Les personnages discutent souvent de la manière de procéder, elles imaginent les situations, mais il s'agit là de fantasmes, de scénarios calqués des films. Ainsi, autant qu'il soit possible de dégager une réflexion sur leurs actions et d'accorder une valeur symbolique aux meurtres qu'elles commettent, Manu et Nadine répètent souvent qu'elles ont une volonté désintéressée. Les meurtres et les attaques s'interprètent à la fois comme une réponse à une violence sociale et institutionnalisée et comme une violence qui n'a pas vraiment de cible autre que l'objectif de dépasser les limites. Pour les personnages, il est simplement question de briser les règles. Elles privilégient d'abord une certaine spontanéité et une authenticité du meurtre. Despentes veut sortir ses personnages de la passivité (construite) et lutter contre l'idée qu'elles doivent « retourner la violence contre soi » (Despentes, 2006, p.48) plutôt que de l'extérioriser. Les protagonistes brisent tout afin de percevoir les limites de leurs actions et les limites de la société dans laquelle elles vivent.

Il faut alors traiter le *projet* des amies comme ayant une autre motivation que celle de la vengeance contre la violence qu'ont vécue les personnages avant leur rencontre. Le roman de Despentes est souvent associé à la vengeance, mais l'analyse de l'amitié comme résistance politique au patriarcat permet une autre lecture. Les actions que commettent Manu et Nadine sont posées en révolte contre la société et ses constructions et non spécifiquement contre le mal qui leur a été fait (Sicard-Cowan et Schaal). La violence qu'elles performant sur le monde est une forme de révolte sociale (Schaal, 2013). En s'appuyant sur les divers romans de Despentes, dont *Baise-moi*, Michèle Schaal étudie la violence et la rébellion féminine dans l'univers despentien : « la déviance féminine apparaît comme l'unique forme de lutte sociale, de refus et

de dénonciation de la persistance du sexisme en France » (Schaal, 2013⁴⁰, p. 267). La révolte des personnages du roman est indépendante des évènements que les jeunes femmes ont vécus dans leur vie personnelle.

Il est également possible d'établir un parallèle avec la dimension de résistance et la conception de sororité chez bell hooks, selon qui il est primordial de ne pas considérer les femmes comme seulement victimes d'une oppression commune. Ces idées sont également explorées par Hélène Sicard-Cowan dans son article sur *Baise-moi*. L'autrice se penche sur la relation entre les protagonistes et sur la façon dont cette relation subvertit la construction des personnages féminins dans la littérature⁴¹. Sicard-Cowan rejette également l'idée que les personnages féminins ne feraient que perpétuer des actes de vengeance : elle explique que « les meurtres commis par les deux filles ne sont jamais explicitement reliés aux violences physiques et symboliques que celles-ci endurent » (Sicard-Cowan, 2008, p.65). Manu et Nadine ne sont pas des victimes et elles refusent de se considérer ainsi. En fait, elles ne parleront jamais entre elles de ces évènements. Leur relation se construit sur beaucoup plus qu'une oppression partagée : elles s'échangent leurs ressources et se soutiennent dans leur projet de transgresser toutes les limites. Les deux femmes regagnent ainsi leur agentivité et leur capacité à subvertir et opposer la société et ses conventions. On peut alors interpréter le périple des deux amies tout comme Martine Delvaux analyse le film de *Thelma & Louise* : « [...] un récit de survivance, moins de vengeance qu'une avancée dans le désert pour le plus longtemps possible rester en vie. Ce qui se passe quand les *filles en série* pointent un pistolet sur la tempe de la misogynie » (2014, p. 109). *Baise-moi* serait l'histoire d'une avancée dans la ville et de ce qui se passe quand l'amitié guerrière se révolte contre l'hégémonie patriarcale et bourgeoise.

Par ailleurs, la violence s'inscrit dans une tradition de l'amitié (masculine). Dans les épopées et dans les récits de chevalerie, les amis sont *frères d'armes* et tirent leur valeur du

⁴⁰ Il s'agit du texte « Une nécessaire rébellion féministe : de la violence au féminin chez Virginie Despentes ».

⁴¹ Elle tente notamment d'offrir une nouvelle lecture du roman en tant qu'il « peut aussi se lire comme un commentaire sur la construction d'un sujet féminin cohérent » (Sicard-Cowan, 2008, p. 65). Elle cherche à montrer, de façon similaire à la thèse d'Elizabeth Abel, comment les deux protagonistes se construisent et s'aident pour trouver leur identité féminine. En relevant les contradictions identitaires des personnages, l'autrice montre également les ravages de l'hégémonie sur les femmes. Les personnages ne se font pas retirer leur agentivité et elles ne se jugent jamais entre elles. Elles acquièrent alors une forme de pouvoir qui leur permet de critiquer et de résister au monde patriarcal.

sang ennemi qu'ils versent. Les femmes, selon Audet, quant à elles, « n'ont pas vécu l'amitié sur fond d'héroïsme guerrier ou de prouesses philosophiques et politiques » (2000, p. 213). L'amitié dans *Baise-moi* s'interprète alors comme une subversion de cette vision de l'amitié. Les personnages se livrent à un combat contre le patriarcat, ce qui en fait un combat de grandeur épique. Avec leurs pistolets et leurs répliques calquées des films d'action, elles deviennent des guerrières grotesques et sans pitié ; elles exécutent des chorégraphies : « jusqu'à ce moment, elle n'a pas réfléchi, les gestes sont venus automatiques. De drôles de gestes, d'une effarante efficacité. Automatiques » (Despentes, 1999, p. 138). Lors de leur premier meurtre, Nadine n'y pense pas ; les gestes lui viennent facilement quand elle est avec Manu. Par la suite, elles voudront y rajouter plus de représentations, faire que les meurtres soient plus spectaculaires ; leur imaginaire construit des scènes cinématographiques et grandioses du carnage à venir. Comme des camarades de guerre, de la même façon que le sont Patrocle et Achille dans les récits grecs, Manu et Nadine peuvent être des égales au combat. Nadine indique qu'elle veut une arme et Manu est enchantée à l'idée de partager son pouvoir avec sa nouvelle amie : « Quelle chouette idée, quelles chorégraphies de rêve on va pouvoir inventer toutes les deux » (*Ibid.*, p. 158). Elles sont des sœurs d'armes dans tous les combats qu'elles affrontent ; devant tous les dangers, elles demeurent unies. Lorsque Manu *tombe au combat*, Nadine lui fait honneur : elle dispose du corps de façon respectueuse en l'enveloppant dans un drap parce qu'elle « ne peut pas la laisser là » (*Ibid.*, p. 269) et la brûlera. Elle donne ainsi à Manu une mort d'héros, tout comme Achille pour Patrocle. Elle pleure beaucoup, elle « pleure comme elle respire d'habitude » (*Ibid.*) et elle est détruite. Elle tente de parler à Manu et ses derniers mots sont des remerciements : « J'espère que c'était aussi bien pour toi que pour moi. J'espère que ça t'a fait du bien pareil » (*Ibid.*, p. 270). Tout comme les récits traditionnels, la perte de l'ami(e) au combat est douloureuse et grave, on « ne sait "souffrir" rien de pire que la perte de son compagnon, qui est pour [Achille] "un autre lui-même" » (Vincent-Buffault, 2010, p. 55).

Tout comme dans le mythe, la relation se cimente dans son intensité : « la mort jeune au nom du courage et de l'honneur, la beauté d'Achille et de Patrocle irradie et leur amitié est cette ombre douce qui les protège un temps » (*Ibid.*, p. 53). Une dynamique semblable s'installe entre les deux protagonistes de *Baise-moi*, c'est-à-dire que Manu et Nadine, par la pureté qui émane de leur amitié, sont protégées, d'une certaine façon, de la mort. Avant qu'elles ne viennent en aide à Fatima, elles sont persuadées qu'elles s'apprêtent à livrer leur dernière lutte,

convaincues que le barrage policier leur est destiné. Elles décident d'attaquer et Manu déclare que l'important est de ne pas capituler. En véritables guerrières, elles préfèrent mourir que céder à l'ennemi : « Dès que ça déconne, tu fonces. Moi je tire. Tout ce qui bouge. T'oublies pas qu'on est une équipe hors pair. On essaie de passer. Au moins, on leur fout un bordel sans précédent. Mais on se rend pas » (Despentes, 1999, p. 188). La guerre qu'elles livrent est beaucoup trop importante pour être gagnée par seulement deux femmes et certainement trop complexe pour qu'elles puissent triompher en utilisant les outils de violence que les adversaires ont tournés contre elles. Or, c'est précisément dans cette interprétation d'une bataille violente, mais vouée à l'échec, que se révèle l'héroïsme pervers des deux protagonistes. Leur « héroïsme guerrier » se manifeste non seulement dans la violence impitoyable qu'elles présentent aux ennemis, mais également dans le courage qu'elles démontrent à entreprendre un combat perdu d'avance. Il ne devient plus question de gagner, mais bien d'emporter le plus grand nombre de victimes (ennemies) avec elles. Ainsi, la figure héroïque, souvent violente, prend une tout autre dimension lorsqu'elle est incarnée par des femmes. Généralement, les personnages féminins ne sont pas représentés dans ces grandeurs épiques. Le roman de Despentes travaille en ce sens, à réécrire un récit d'amitié qui valorise autant la proximité et les émotions que la force et les combats⁴².

Les meurtres et la violence déployée ne relèvent donc pas d'une vengeance contre les violences que les protagonistes elles-mêmes ont subies. Il s'agit plutôt d'une façon de briser les codes et de tout raser pour recommencer. Elles veulent se détacher de tout ce qui leur impose des règles. Les victimes sont, pour le lecteur ou la lectrice, des incarnations de personnages prisonniers de ces codes, mais ils perpétuent également des types de violence systémiques que subissent les personnages. Or, pour celles-ci, il s'agit beaucoup plus de tout détruire que de reconstruire, comme dans une vision punk. Elles n'en sont pas encore là, elles savent que leur temps est compté et elles veulent transgresser le plus de règles possible. Le combat est donc violent et sans merci, comme à la guerre. Leur cavale est leur liberté, c'est le moment où elles prennent conscience qu'elles ne sont plus seules. Cette union rend leur amitié héroïque, une

⁴² La construction du roman nous suggère qu'elles luttent d'abord pour déconstruire ou pour détruire les formes de violences qui visent notamment les classes plus défavorisées. Elles s'en prennent alors aux figures qui bénéficient de cette violence et qui incarnent, surtout par leur apparence, ces codes de classe.

réécriture de l'héroïsme classique accompagné de meurtre et de carnage. Virginie Despentes permet aux femmes de vivre l'amitié dans sa version radicale et masculine. Une tradition de l'amitié grâce à laquelle les hommes bâtissent les liens sociaux qui construisent par la suite le politique et le vivre-ensemble. Éleine Audet explique que, contrairement aux hommes, les femmes ne possèdent aucun espace pour inscrire leur amitié dans l'histoire (2000, p. 43). Les actions de Nadine et Manu, radicales certes, permettent en quelque sorte de construire un lieu dans l'histoire où elles peuvent affirmer leur relation. Elles inscrivent l'amitié à même leurs actions, les décisions toujours prises ensemble, sans que les mots soient nécessaires. La subversion du modèle amical traditionnel permet alors à la fois aux femmes d'accéder à une forme d'amitié et de questionner ce modèle.

2.3.2 Les lieux de l'amitié

Mais, la relation entre Manu et Nadine n'est pas seulement une reprise et une subversion d'un modèle brutal de l'amitié. Au sein d'une grande violence se trouvent également des moments forts de tendresse et d'amour pour sa consœur. Tout juste avant de « foncer », elles se prennent la main :

[Nadine] prend sa main dans la sienne, elle a honte de son geste en même temps qu'elle le fait. Sauf que Manu mélange tout de suite ses doigts aux siens, et tient sa paume serrée à en faire péter les articulations. Nouées, crispées l'une dans l'autre. Invincibles, même si elles n'ont pas une seule chance. (Despentes, 1999, p. 188)

Leur proximité leur permet d'avancer sans peur et, d'une certaine façon, l'amitié les rend invincibles devant la menace. Puisqu'elles sont ensemble, rien de mal ne peut leur arriver ; elles font une « équipe hors pair » (*Ibid.*) et rien, à ce moment-là, ne peut les séparer. L'héroïsme se manifeste alors dans leur courage, un courage qui prend racine dans l'appui qu'elles s'offrent mutuellement, dans leur conviction qu'elles sont seules contre le monde. Bien que Nadine ait tout de suite « honte de son geste », la réponse de Manu lui donne une nouvelle force. Les deux amies affrontent ce qu'elles croient être leur dernière heure main dans la main, unies.

Grâce à leur complicité, elles construisent peu à peu un espace d'expression et de liberté. Cet endroit est symbolique, il est dans ce qui se développe entre les deux femmes, mais de façon si intense qu'il peut devenir « [d]e la connivence presque tangible » (*Ibid.*, p. 214) et peut

déborder dans le réel. Les deux femmes se partagent toujours le territoire. Elles s'approprient et transforment les lieux qu'elles visitent, qu'il s'agisse de chambres d'hôtel⁴³ ou des maisons dans lesquelles elles sont invitées (ou non). Les lieux sont transitoires, sans confort, elles les envahissent et les abandonnent aussitôt en y laissant les traces de leur passage. Alors que Nadine revient d'une promenade, Manu fait couler son sang menstruel sur les surfaces :

Elle [Manu] regarde attentivement du sang couler d'entre ses jambes, bouge son cul pour faire des trainées. Les taches rouge sombre restent un moment à la surface, bulles écarlates et brillantes, avant d'imprégner les fibres, s'étaler sur la moquette claire. Nadine s'accroupit en face d'elle, considère sentencieusement le mince filet de pisse rouge très épaisse qui lui sort par saccades plus ou moins généreuses. Dedans, il y a des petits lambeaux plus sombres, comme la crème dans le lait qu'on retient avec la cuillère. Manu joue avec ses mains entre ses jambes. Elle est barbouillée de sang jusqu'aux seins. (*Ibid.*, p. 174)

Manu étend son sang partout, mais Nadine ne dit rien : elle commence par *considérer* le sang, elle l'observe et s'ensuit la description détaillée de celui-ci. La description n'est ni très poétique ni particulièrement attirante ; or, Nadine ne paraît pas révoltée par ce sang, elle semble presque fascinée par ce qui devient une extension de son amie. Manu savait que Nadine ne s'offenserait pas et ne serait pas dégoutée : « Toi, t'es vicieuse et large d'esprit, j'en profite » (*Ibid.*, p. 175). Elle connaît bien Nadine, aussi bien que Nadine la connaît, bien que dans les faits, elles ne se sont rencontrées que quelques jours plus tôt. Or, leur proximité est tellement grande qu'elles ont l'impression de se connaître depuis toujours. Ainsi, le sang que répand Manu devient un prolongement d'elle et celle-ci n'a pas besoin de se cacher dans la salle de bain⁴⁴ pour explorer son corps et son odeur, elle peut le faire dans leur espace commun. Manu ne se rhabille donc pas, elle « laisse des traces ensanglantées partout où elle s'assoit » (*Ibid.*, p. 176). Elle marque l'espace de son passage, de *leur* passage, comme une écriture trash, une chanson punk. Nadine vaque à ses occupations, elle apprend à manier son arme et écoute Manu parler. Les deux personnages s'acceptent parfaitement, dans toutes les sphères de leur vie, de leur personnalité et de leurs habitudes. Selon Audet : « Tel est l'enjeu politique d'un engagement profond et

⁴³ Elles se choisissent toujours une chambre d'hôtel, préférant une pièce à deux lits que de deux chambres séparées.

⁴⁴ Manu explique qu'elle aime étendre son sang menstruel le premier jour parce qu'il est abondant, elle aime le spectacle et l'odeur. Elle a d'abord commencé cette pratique pour embêter sa mère, mais a toujours continué. Elle explique à Nadine qu'elle « faisait ça dans les chiottes » lorsqu'elle était chez des hommes, que « ça faisait rire que moi » (Despentes, 1999, p. 175). Ainsi, elle fait confiance à Nadine, convaincue que celle-ci ne la jugerait pas et ne la confinerait pas à la salle de bain.

prioritaire dans l'amitié entre femmes : être libres et fières d'être ce que nous sommes ; faire de la loyauté et de la solidarité entre femmes une force agissante pour abolir tout rapport de domination » (2000, p. 215).

Nadine et Manu font tout ensemble. Elles se masturbent l'une à côté de l'autre, elles couchent avec des hommes dans la même pièce, mais elles ne se voient pas de façon sexuelle. Chacune se considère plutôt comme une partie de l'autre. Ainsi, les passages relevant la complicité entre les deux personnages explorent comment les deux amies se fondent l'une dans l'autre et comment l'une adopte les caractéristiques de l'autre. La narration nous les présente comme une « bête à deux têtes » (Despentes, 1999, p. 214) et l'amitié devient en quelque sorte sa propre entité. Elle est également une façon non seulement d'interagir, mais *d'occuper* l'espace :

Elles [Manu et Nadine] ne se touchent jamais, mais gardent un œil l'une sur l'autre, se cherchent à tout instant. Quand elles rient, c'est toujours de la même chose, et leurs corps se rapprochent souvent. Quand l'une allume une clope, elle en tend une à sa comparse, sans même s'interrompre, naturellement. (*Ibid.*)

Manu et Nadine, sous les yeux de Fatima, forment une entité qui développe sa façon de s'approprier les lieux. Elles sont tellement proches qu'elles font tout à deux sans le remarquer, comme instinctivement. Chacune anticipe les besoins ou les désirs de son amie comme s'ils étaient les siens, puisqu'en quelque sorte, ils le sont, tant elles sont unies.

Leur complicité marque ainsi les lieux. Elles peuvent détruire et utiliser ces endroits tout comme elles peuvent y trouver des havres temporaires de sécurité. Chez l'architecte, elles dévastent tout, boivent son alcool, salissent et brisent tout sur leur passage :

[Elles] fouillent partout, renversent beaucoup de choses, en cassent d'autres. L'endroit perd de sa superbe en quelques minutes. Ça rassure Nadine [...] Elles alignent les bouteilles d'alcool fort sur la table basse, dévalisent le congélateur et se disputent la télécommande. (*Ibid.*, p. 259)

Manu urine même sur le cadavre. Elles s'approprient l'espace et détruisent tout ce qui évoque la bourgeoisie. Par contre, dans la maison modeste de Fatima, elles se ramassent, elles font attention à l'espace sans toutefois se gêner : « Nadine prend les verres sur la table et les empile sur l'évier, vide un cendrier et passe l'éponge sur la table » (*Ibid.*, p. 214). Bien qu'elles y dorment, qu'elles se servent de l'alcool et fument dans la maison, elles veillent à conserver

l'état du lieu. Nadine prend soin de l'espace, elle nettoie et respecte la propreté de la maison⁴⁵. Contrairement à ce qui se passe dans la demeure de l'architecte, la propreté et le rangement ne sont pas hostiles ou menaçants. Cet endroit devient un havre⁴⁶ pour les deux amies, un endroit où elles peuvent être elles-mêmes sans jugements et même avec admiration. Fatima les accepte et ainsi se rapproche de leur amitié, elle est une alliée qui offre un endroit sécuritaire pour cultiver cette relation et la faire grandir. Les lieux qui sont occupés par l'amitié deviennent alors des refuges où « les femmes peuvent se définir authentiquement et affirmer leur propre vision du monde » (Audet, 2000, p. 213) et cette vision peut se manifester autant dans leurs crimes que dans leurs moments de tendresse et d'acceptation. L'important demeure que l'amitié permet à chacune de s'exprimer comme elle l'entend, d'échapper aux conventions et aux rôles imposés. Dans l'amitié, elles sont libres et elles ont la possibilité d'étendre cette liberté à tous les espaces qu'elles occupent.

La grande proximité des deux amies est fidèle au modèle idéal que conçoivent les théoriciennes de l'amitié féminine. Dans la fiction, leur relation est pure ; elles se fondent parfaitement l'une dans l'autre, elles se comprennent et s'acceptent. Or, cette relation se développe au cœur d'une histoire sanglante. Les deux femmes trouvent leur proximité à travers les crimes qu'elles commettent, échappant aux autorités et filant à toute allure vers la prochaine aventure, sans regret ni regard en arrière. L'amitié, à sa forme la plus authentique, côtoie alors une grande violence et des actes irréparables, inexcusables.

Cet espace paradoxal se comprend mieux lorsque l'on considère le roman comme un *Skull Island* de l'amitié. L'amitié entre les deux amies devient alors King Kong et cette force, destructrice malgré elle, devient ravageuse lorsqu'elle est placée dans la ville, contrainte d'obéir à des règles arbitraires. Tout comme le gorille, l'amitié est cette « bête à deux têtes » qu'observe Fatima, une force qui ne peut pas se contenir dans les normes et qui appartient à un autre lieu, un lieu plus libre. Les deux personnages ne se retrouvent pas facilement dans la société patriarcale où les amitiés sont plutôt, comme Winch le soulève, des pratiques que les

⁴⁵ « La maison est grande. Rien n'est accroché au mur, rien ne traîne. Intérieur figé, parfaitement ordonné. Meubles imposants, énormes et sobres. Pas un intérieur de jeunes gens, rien de futile là-dedans. » (Despentes, 1999, p. 199)

⁴⁶ « Pourtant, l'implacable rigueur de l'endroit n'a rien de pesant. On s'y sent plutôt solidement accueilli, protégé. » (Despentes, 1999, p. 199) Cet espace est accueillant pour les deux protagonistes puisqu'il leur permet enfin de se reposer en sécurité, accompagnée d'une femme qui les accepte.

femmes utilisent pour s'autodiscipliner et s'aider à respecter les normes qui leur sont imposées. Or, la relation décrite par Despentes ne correspond en rien à ce modèle hégémonique de l'amitié entre femmes. L'autrice nous présente plutôt une amitié qui brise les codes, qui permet aux personnages de se soutenir dans leur rupture avec la société et dans leur désir de ne pas se conformer aux normes de la féminité. Les deux amies contaminent les espaces qu'elles touchent, elles les envahissent. Tout lieu devient alors *leur* lieu.

Lorsque King Kong est amenée dans la ville, la bête ne sert que de divertissement, sa puissance est exhibée pour mieux l'humilier et la contrôler : « Il faut qu'elle terrorise les foules, mais que les chaînes soient solides [...] on ne veut pas des dégâts collatéraux » (Despentes, 2006, p. 113). Or, la bête s'échappe et le milieu urbain ne peut contenir cette puissance.

Dans la ville, King Kong écrase tout sur son passage. La civilisation qu'on croyait se construire au début du film se détruit en très peu de temps. Cette force qu'on n'a voulue ni apprivoisée, ni respectée ni laissée là où elle était, est trop grande pour la ville qu'elle écrabouille rien qu'en marchant. (*Ibid.*, p. 114)

Ce que la bête cherche en semant toute cette destruction, c'est son amie, Anne Darrow. Les deux personnages de *Baise-moi* vont détruire ce qui reste de leur vie, ce qui les rattache encore à leur milieu. Elles s'arrachent aux chaînes invisibles qui les tenaient encore prisonnières pour s'aventurer dans l'inconnu. Une fois ensemble, la puissance que chacune se donne leur permet de traverser la ville sans regret pour le carnage qu'elles créent. Or, malgré toutes les informations qui courent sur leurs actions, les gens qui traversent leur chemin les sous-estiment sans cesse. L'architecte pensait que son statut et son charme le sauveraient. Il croyait pouvoir contrôler et s'approprier la puissance des deux amies. Son affolement juste avant de mourir témoigne de cette assurance⁴⁷.

Afin de mieux comprendre l'espace de lutte de l'amitié, il faut revenir sur la fin du roman. L'aventure se termine aussi abruptement qu'elle a commencé lorsque Manu se fait tuer. Un marchand se défend et abat l'intruse venue le voler. Nadine tuera à son tour l'homme en guise de vengeance pour son amie et par autodéfense. Elle est dévastée par la mort de Manu. Or,

⁴⁷ « Il en a mis du temps à paniquer. Un sacré temps. Mais ça lui vient maintenant. » (Despentes, 1999, p. 256)

cette mort est, en quelque sorte, inévitable. Martine Delvaux, en analysant le film *Thelma & Louise*, cerne cette inévitabilité :

[...] ce qui restait comme horizon pour ces deux femmes, c'était la mort, qu'elles n'eussent pas d'autre choix que de mourir, que leur refus d'être des victimes fût un crime passible ou de la peine capitale ou du suicide. Et que le suicide, dans ce cas, était la seule survivance possible. (Delvaux, 2014, p. 108)

Bien qu'il soit question d'une autre œuvre, les parallèles se font aisément entre le film et le roman de Desportes, qui, tous deux, traitent d'amies fuyant les autorités et attaquant les hommes qui se trouvent sur leur chemin. Pour Manu et Nadine, mourir devient leur seule façon de survivre en suivant leurs valeurs. Elles réfléchissent d'ailleurs souvent au suicide, puisqu'elles savent que leur aventure doit se terminer par la mort, qu'elles ne peuvent (et ne veulent pas) réintégrer la société, que celle-ci n'acceptera ni leurs actions ni leur amitié. Ainsi, « Le suicide est préférable à la réinsertion des filles dans une économie qui d'une façon ou d'une autre mettra un terme à leur fuite, c'est-à-dire, à leur devenir » (*Ibid.*, p. 109). Manu parle d'un « saut sans élastiques » (Desportes, 1999, p. 239) ou de « se payer un mur » (*Ibid.*, p. 177) ; elle fait souvent référence à une façon de terminer les choses qui impliquerait les deux amies, ensemble, jusqu'à la fin. Or, le hasard en veut autrement et emporte Manu avant qu'elles ne puissent mettre leur plan à exécution. Nadine se trouve alors de nouveau seule ; elle ne peut continuer sans Manu, mais elle ne se résigne pas à l'abandonner. Tout comme King Kong est arrachée à Anne, Nadine perd Manu de façon subite. Elle est ainsi « coup[ée] de sa puissance fondamentale. C'est notre monde moderne » (Desportes, 2006, p. 115). Pour Anne, sa puissance, c'est King Kong, qui représente ici l'amitié. Les personnages deviennent puissantes parce qu'elles sont ensemble ; c'est leur amitié qui leur permet d'être authentiques et cette authenticité est incompatible avec un monde patriarcal. Elle doit détruire pour mieux se construire.

Les deux amies ne se laissent pas manipuler, elles déversent leur colère et leur force sans discrimination. Tout comme King Kong et Anne, ce qu'elles cherchent, c'est d'être ensemble, de jumeler leur puissance, mais également leur amour. La puissance réside surtout dans l'acceptation de l'autre, dans l'amour que nous offre l'autre et la proximité qui est ensuite partagée. Selon Bernikow, l'amitié est la force qui permet aux femmes de résister à leur oppression :

Women friends help each other remain perpendicular in the face of cultures that attempt to knock them over with the hurricane forces of ideology about what women should be or pull the ground out from under them by denying the validity of their experience, denigrating their frame of reference, reinforcing female masochism, self-doubt, passivity and suicide. (1980, p. 144)

Ainsi, la proximité qui est construite grâce à l'amitié est également le lieu qui valide l'expérience des femmes et réaffirme leur identité. La King Kong de l'amitié est donc nécessairement ravageuse puisque trop puissante lorsque confinée dans une structure patriarcale trop étroite pour elle. De la même façon que *Skull Island* se situe en parallèle de la vie urbaine, le monde des hommes, l'amitié se construit en parallèle de la société dominante ; elle crée son propre espace, quelque peu en retrait. Bérengère Kolly envisage la sororité comme étant « trois pas à côté » (2012, p. 50). Elle explique que « c'est dans ce *pas à côté*, qui les place ailleurs que dans une concurrence aux mêmes privilèges masculins, que les sœurs affirment leur subversion » (*Ibid.*, p. 54-55). La force de la sororité peut alors résider dans sa faculté d'exister à l'extérieur de certains systèmes. L'amitié de Nadine et Manu se vit à l'extérieur des normes et traditions et c'est précisément cet emplacement qui leur permet de rester fortes et résilientes. L'amitié authentique, tout comme *Skull Island*, devient un non-lieu qui offre une puissance inestimable à ses habitantes devant les systèmes qui les oppressent.

L'amitié se construit de façon particulière dans le roman de Virginie Despentes. Elle s'inscrit à même le texte pour mieux affirmer son autorité et son importance dans la vie des personnages. Les chansons qui accompagnent le texte encodent une résistance à l'hégémonie. Le type de musique qu'écoute Nadine rappelle la communauté (féministe) du punk, déjà porteuse d'un projet revendicateur et contre-hégémonique. Cette fiction d'autorité met en relief l'importance de l'amitié comme force revendicatrice et construit la voix de l'amitié dans la littérature. L'espace chronotopique permet de dresser les traits de cette relation et de comprendre comment celle-ci s'organise dans l'espace-temps. Dans le roman de Despentes, il s'agit d'un espace-temps du présent. L'amitié s'observe et se développe dans un présent continu et dans des lieux fixes. On peut déterminer et détailler cette relation à mesure qu'elle se déploie, ce qui plonge le.la lecteur.rice dans une amitié toujours en expansion. L'amitié que

nous propose Desportes est pure et authentique ; les personnages s'acceptent sans compromis et sans reproche. L'amitié dont nous sommes témoins possède tous les traits d'une relation de longue date, mais elle se déploie sur une seule semaine. Il s'agit alors d'une relation puissante et sans bornes, digne de récits héroïques. Cette puissance fait de l'amitié une force redoutable devant l'hégémonie, à laquelle les protagonistes opposent une lutte sauvage pour le droit à l'authenticité. Le combat que mènent les deux personnages est d'abord un combat pour le droit d'exister, le droit de faire ce qui ne se fait pas lorsqu'on est une femme. Ainsi, leur projet brise toutes les règles, dépasse les limites, même celles de la morale et de l'éthique. Pour vivre dans un monde comme celui qui se construit entre elles, elles doivent d'abord détruire ce qui les empêche d'être authentiques. Comme des héroïnes, les deux personnages se trouvent dans une situation épique, plus grande que soi, avec des péripéties qui marquent leur parcours et leur amitié. L'amitié devient alors le centre de toutes leurs aventures : c'est l'amitié qui leur permet de vivre fortement jusqu'à la fin.

CHAPITRE III

LA DOUBLE VOIX DES *INSÉPARABLES*

Les *inséparables* de Marie Nimier raconte une amitié fleurissante entre deux femmes, de l'enfance à l'âge adulte. Ce livre met principalement en scène la voix d'une seule personne, mais il traduit l'expérience commune de l'amitié. Le récit raconte surtout la vie de Léa, meilleure amie de la narratrice, ainsi que son parcours épineux : ses amours et ses difficultés les plus intimes, particulièrement son incarcération en milieu psychiatrique, sa fuite avec son partenaire et son temps comme travailleuse du sexe. Ce roman, souvent mis de côté dans les analyses de l'œuvre de Nimier, présente non seulement une grande histoire d'amitié, mais également un regard critique sur le monde social qui voit grandir cette amitié, un portrait des obstacles que rencontrent les femmes ayant choisi des modes de vie non traditionnels, et une réflexion sur la façon dont l'amitié accompagne ces cheminements atypiques. L'amitié devient la force constructive et créatrice qui permet aux protagonistes de forger leur propre chemin.

3.1 L'espace textuel : écrire l'amie par amitié

La narration du roman est particulière ; menée à la première personne du singulier, elle relate surtout la vie de Léa et non celle de la narratrice. Nimier explique que, dans la première version du récit, la voix qui s'exprimait à la première personne était celle de Léa ; or, l'auteur change rapidement le projet : « Je me sentais gênée aux entournures, serrée par la réalité, la peur de trahir, de tromper Léa en la faisant parler avec mes mots » (Nimier, 2008 b, p. 4). La fiction d'autorité personnelle est alors complexifiée. Dans les livres analysés par Lanser, ce type d'autorité narrative s'appuie sur « a personal narrator [who] claims only the validity of

one person's right to interpret her experience » (Lanser, 1992, p. 19). Dans le cas des *Inséparables*, l'expérience interprétée par la narratrice est non pas la sienne, mais celle de sa meilleure amie. La fiction d'autorité exerce alors son pouvoir à travers l'autoréférence, qui permet à la narratrice de réfléchir sur l'amitié, sa construction et son articulation. L'autorité personnelle, telle qu'elle est représentée par Nimier, crée également un produit artistique, soit le roman lui-même. Cette construction singulière s'explicite tout au long du récit par une série de réflexions sur la meilleure façon de décrire Léa, mais également sur la façon de construire une fiction centrée sur l'amitié féminine.

3.1.1 La voix personnelle et l'autoréférentialité de l'amitié

La narratrice ne dévoile ni son prénom ni son nom et elle offre seulement quelques détails sur sa vie : son parcours scolaire, son temps aux États-Unis dans des troupes de théâtre et sa carrière d'écrivaine. Le roman se divise plutôt selon les péripéties de l'amitié. L'autorité de la voix provient du geste rétrospectif de la narratrice, un trait commun qu'observe Lanser dans ses analyses de la voix personnelle : « narrative authority demands this temporal gap : the narrator looks back with sharp moral distance at the younger character and can tell her story only because she has changed » (*Ibid.*, p. 179). La narratrice évolue grâce à son amitié et sa rétrospection lui permet de comprendre la façon dont Léa l'a influencée et comment cette relation l'a changée. C'est en retraçant la vie de Léa que la narratrice arrive finalement à parler d'elle-même et à jeter un regard différent sur son propre passé. Ce regard n'est pas fidèle à la réalité, il ne doit pas reconstruire exactement les événements ; il cherche plutôt à les interpréter, à les représenter selon la façon dont la narratrice (et peut-être Léa) les comprend⁴⁸. Ainsi, la voix construite par la narratrice (et sa mémoire défaillante⁴⁹) est celle d'une autrice, d'une instance qui peut décider de son sort, des événements qu'elle présente. Elle a donc un pouvoir

⁴⁸ Léa souligne les différences entre le roman qu'elle écrit son amie (celui que nous lisons) et sa réalité : « Si ce n'est pas un roman, pourquoi dis-tu que Steven travaillait près du McDo? Et cette histoire de kiosque, à Grenoble, tu l'as sorti d'où? » (Nimier, 2008, p. 262-263).

⁴⁹ La narratrice exprime souvent la difficulté à reconstituer ses souvenirs dans le bon ordre : « Tout ça reste assez flou dans ma mémoire » (*Ibid.*, 2008, p. 63), « de cette époque j'ai presque tout oublié » (*Ibid.*, p. 107) et « moi qui ne suis sûre de rien quand il s'agit de classer mes souvenirs dans le temps » (*Ibid.*, p. 151).

sur sa fiction et sur les lecteurs.rices qui lisent sa fiction. Elle peut influencer leur façon de recevoir ses propos et inciter le lectorat à développer une affection pour sa relation avec Léa. Montrée à travers les yeux de la narratrice, Léa reçoit la sympathie du lectorat pour les événements qu'elle traverse et le mal que la société lui inflige parce qu'elle s'écarte du modèle féminin patriarcal⁵⁰.

La narratrice omet les parties de sa vie qui ne concernent pas Léa ou leur amitié ; elle trouve toujours une façon de lier sa vie à celle de son amie, y compris durant les périodes où elles ne se voient pas. Elle construit ainsi un récit qui se concentre uniquement sur l'amitié et qui valorise cette relation. Elle exerce son autorité en passant sous silence les événements biographiques qui ne participent pas à cet objectif. Par exemple, leur première séparation se produit lorsque le père de Léa, John Palmer, amène celle-ci et le reste de la famille en Belgique. Le chapitre se termine la veille du départ de Léa et le chapitre suivant commence à son retour : « Léa resurgit en septembre, juste à temps pour la rentrée scolaire, et nous reprîmes nos habitudes » (Nimier, 2008, p. 65). D'autres passages témoignent du même phénomène : « L'été arriva et, une fois de plus, je perdis la trace de Léa. Quand elle refit surface, ce fut pour m'annoncer une nouvelle essentielle [...] » (*Ibid.*, p. 151). La narratrice nous renseigne peu sur la durée des séparations, sur ce qu'elle a fait, sur d'autres amitiés ou relations dans sa vie. La fiction d'autorité ne nous laisse pas nous détourner de l'amitié ; celle-ci est la seule relation significative du roman.

La réflexion sur l'amitié devient alors le trait référentiel le plus significatif puisqu'il permet à la narratrice d'exercer l'autorité de cette relation sur le texte. La narratrice, en plus de raconter l'histoire de cette grande amitié, réfléchit à cette relation, ce qui insuffle encore plus d'importance au sujet. Elle problématise l'amitié en représentant l'immense proximité des deux amies, ainsi que le doute et les moments plus difficiles. Bien que la narratrice jette un regard rétrospectif sur les événements de son passé, elle fait part de ses interrogations de l'époque :

[...] mais l'amitié, que dire de l'amitié, et de la nôtre en particulier ? Fallait-il qu'elle se termine ? Était-ce inscrit au tableau ? Autour de nous, les liens se nouaient et se dénouaient. C'était comme ça. D'une semaine à l'autre, les meilleures copines se

⁵⁰ La troisième section de ce chapitre se concentre justement sur la façon dont l'amitié permet à la narratrice (et à Léa) de survivre et de s'épanouir dans un monde patriarcal et particulièrement des institutions emprisonnant les femmes dans un modèle de féminité traditionnelle et des rôles de genre stricts.

tournaient le dos. Échapperions-nous à la règle ? [...] Et c'était triste, si triste, ce doute qui s'installait déjà. (*Ibid.*, p. 26)

On sent la narratrice déjà attristée par ce doute, bien qu'elle connaisse le déroulement des événements. Il est difficile de déterminer l'âge exact de la narratrice lorsqu'elle commence et termine l'écriture du roman, mais on pourrait supposer que les deux femmes ont autour de quarante ans. Dans cet extrait, la narratrice partage les doutes et les pensées qui surgissaient déjà, alors que leur amitié venait de naître. Elle inscrit dans la narration les questionnements qu'elle avait dans sa jeunesse, ce qui nuance l'amitié et la façon dont elle se développe. Or, le doute sur la durabilité de leur relation est vite dissipé : « Ce qui nous séparait nous liait tout autant que ce qui nous réunissait » (*Ibid.*, p. 54). À travers les années, l'amitié entre Léa et la narratrice fait face à plusieurs obstacles, dont la distance géographique, les difficultés de communication et les choix de vie des deux femmes. Malgré ces obstacles, les amies réussissent à grandir et à évoluer ensemble. L'autorité et la construction narratives témoignent de ces grands efforts et du triomphe de l'amitié.

Les opinions de la narratrice fluctuent et elle ne conçoit pas toujours l'amitié de la même façon. Elle réfléchit souvent au caractère fluide et mouvant de leur relation et souligne que l'amitié change toujours, s'exprime différemment, mais surtout se vit différemment. À treize ans, la narratrice sent déjà un changement arriver et elle craint la fin de leur proximité :

[...] elle ne me regarde plus de la même façon. Ça ne dure pas longtemps, quelques secondes, mais ce doute me bouleverse. La faille s'élargit. Nous ne sommes plus sœurs depuis la nuit des treize ans⁵¹ : nous sommes juxtaposées. Les pièces du puzzle ne s'emboîteront plus jamais aussi bien. (*Ibid.*, p. 86)

Les amies se trouvent alors dans un nouveau moment de leur amitié, où chacune acquiert son individualité et le début de son indépendance. Elles ne peuvent plus tout partager ni comprendre le monde exactement de la même façon. Elles devront s'unir avec de nouvelles modalités et « inventer de nouveaux trajets » (*Ibid.*, p. 87). Les deux amies veulent évoluer ensemble ; elles espèrent « explorer des territoires inconnus » (*Ibid.*) à deux et ne pas se perdre de vue⁵². Il sera davantage question de ces renouvellements de l'amitié dans la section sur les valeurs

⁵¹ Cette nuit, un événement important dans leur amitié, sera expliqué et approfondi en tant que liant dans la deuxième partie de ce chapitre.

⁵² Dans le cas de cette citation, il s'agit de modifier leur véritable trajet géographique et de sortir de leur quartier d'enfance. Elles veulent découvrir ces nouvelles rues à deux, tout comme elles ont découvert leur quartier de jeunesse.

chronotopiques (les liants). Il suffit de dire que l'amitié se ressoude à travers les différentes activités et projets qu'entreprennent les deux protagonistes. L'amitié leur offre cette liberté d'exploration, c'est même cette relation qui leur permet de prendre des risques et d'aller de l'avant, chacune sachant que l'autre est présente pour l'appuyer au besoin.

Le texte de Nimier complexifie le genre de l'autofiction, puisque, comme le souligne Ana de Medeiros, ce roman est traversé d'intertextes de ses autres œuvres⁵³. Nimier subvertit alors la forme même du genre, qui s'appuie sur une adéquation (fictionnelle) entre le personnage, l'autrice et la narratrice. Étant donné que le récit ne se concentre pas sur l'expérience de la narratrice, mais plutôt sur celle de Léa et de l'amitié, le genre se réinterprète pour construire une voix personnelle de l'amitié, qui doit nécessairement inclure l'amie en question. Dans la présentation de son livre, Nimier réfléchit sur l'autobiographie : « Ce silence entre le lecteur et l'auteur, cette cérémonie secrète, constitue pour moi, quelle que soit la part autobiographique, un pacte et un parti » (Nimier, 2008 b, p. 13). Cette cérémonie secrète invite alors le lecteur à l'intérieur de cette amitié, dans la complicité dépeinte dans le roman et donc dans son potentiel résilient. Chloé Delaume affirme que « la fictionnalisation de soi, c'est un acte de résistance » (Delaume, 2010, p. 58) ; dans *Les inséparables*, la résistance se fait à deux, car la fictionnalisation implique deux voix. Les deux amies écrivent leur amitié, qui devient alors cet acte de résistance.

3.1.2 Retracer la vie de Léa

La narratrice seule ne peut exprimer adéquatement cette relation. Le livre se construit à l'aide de deux voix, dans la mesure où la narratrice laisse filtrer la voix de Léa à travers un discours rapporté. Le texte comprend alors des lettres et des cartes postales que Léa écrit à la narratrice et des extraits des journaux de Léa ; celle-ci monopolise aussi la majorité des dialogues. Les discussions et opinions de Léa sont également rapportées par la narratrice, qui ne partage que très peu ses propres idées. La voix de Léa est nécessaire, elle est intégrée à même la narration, seulement différenciée par de courts indicateurs tels « écrivait Léa »

⁵³ Medeiros souligne surtout les thèmes partagés entre les trois romans dont la dualité, le suicide et la figure du père.

(Nimier, 2008, p. 174). Ainsi, ce n'est pas la narration d'une seule perspective sur l'amitié, mais d'une vision partagée de cette amitié par les deux personnes concernées, qui est ensuite organisée par une voix principale.

L'amitié s'exprime alors à deux et la narratrice inclut particulièrement les textes qui traitent de leur relation. Le la lecteur.rice a accès à la vision de Léa aussi bien qu'à celle de la narratrice. Léa voue autant d'importance que la narratrice à leur amitié. Elle lui écrit un poème « où *amitié* rimait avec *pérennité* » (*Ibid.*, p. 112, italique dans le texte original). Elle désire également une amitié durable et la vie et la compagnie de la narratrice lui sont très chères :

Nous sommes amies, écrivait Léa, unies par la complicité des éclairs. Nous sommes liées et pourtant si différentes l'une de l'autre, mais ce que nous avons compris, c'est que chacune aide l'autre à vivre (moi je ne t'aide pas beaucoup en ce moment, mais j'espère que tu sens l'amour que j'ai pour toi et je souhaite pouvoir un jour te combler si tu es dans le besoin ou même si tu n'es pas dans le besoin) [...] Tu sais, je suis consciente de notre chance et j'aimerais pouvoir t'envoyer des phrases si pleines d'amitié que les larmes te viendraient aux yeux. (*Ibid.*, p. 174)

Leur vision de l'une l'autre ou de leur amitié est complémentaire et partagée ; elles s'entraident, se soutiennent, mais plus encore, « chacune aide l'autre à *vivre* ». Le vocabulaire de l'amour (unies, combler, amour, chance, etc.) qu'utilise Léa pour décrire leur amitié est indicatif de leur grande complicité et de l'intensité de cette relation qui définit leur vie. Les deux amies s'admirent et se respectent et elles veulent toujours être présentes l'une pour l'autre. La fréquence du féminin pluriel est également intéressante puisqu'elle témoigne de cette proximité en devenant un marqueur grammatical de l'amitié. La narration atteint alors, par moments, une forme de voix collective simultanée, semblable à celle du roman *Deephaven*, où « the narrator speaks much more about the couple than about either individual, recording their thoughts, feelings, fears, desires, as those of a single consciousness » (Lanser, 1992, p. 257-258). La voix de Léa est aussi une voix personnelle qui s'exprime à travers celle de la narratrice ; les deux voix sont nécessaires pour exprimer l'amitié et l'harmonie de cette relation. En faisant participer Léa à l'acte narratif, la narratrice crée une certaine égalité entre elles, égalité qui est au cœur de leur amitié.

La narratrice absorbe la vie de son amie dans son texte ; c'est en parlant de Léa qu'elle peut parler d'elle-même. Elle reconstruit le voyage de Léa et de Marc, son compagnon de l'époque, à travers les lettres et les informations que son amie lui révèle par la suite. Elle retrace les pas de sa complice et les inscrit dans l'ordre chronologique de leur histoire, mais elle ne

dévoile pas — ou très peu — les événements de sa propre vie au même moment. La vie de Léa prédomine dans la narration, ce qui crée un temps particulier rempli de trous⁵⁴ et une narration menée au « je », mais focalisée en grande partie sur Léa. Les actions de Léa sont alors liées à la narratrice et vice versa : « Je passais mon bac français pour moi, mais aussi pour Léa » (Nimier, 2008, p. 148). La narratrice entreprend une thèse difficile et tente de mélanger deux éléments (les idées d'Artaud et de Vian) qui, selon son professeur, ne sont pas complémentaires ; il ne faudrait pas « tout mélanger » (*Ibid.*), dit-il. Elle veut réussir sa thèse pour ne pas « trahir la pensée de Léa » (*Ibid.*), qui consiste à tout remettre en question et à rapprocher ce qui pour plusieurs semble incompatible. La narratrice y voit un parallèle avec leur vie : elle et Léa sont également deux sujets ne semblant pas complémentaires, mais qui néanmoins le sont absolument. À la surface, rien ne semble unir les deux amies ; rien de tangible ne les rapproche réellement l'une de l'autre, outre leur complicité inattendue et leur amour inconditionnel. Léa quitte l'école, se fait interner et reste toujours en marge de la société, alors que la narratrice fait des études et n'a jamais eu de problème avec la loi. Elle suit un trajet de vie relativement traditionnel (école, aventures à l'étranger et travail) tandis que la vie de Léa fluctue à plusieurs reprises, l'amenant souvent dans des situations et des types de travail illégaux (prostitution, drogue, création de faux papiers, etc.). Ainsi, par amour pour Léa et pour ne pas la perdre, la narratrice suit son amie ; elle devient, en quelque sorte, son double. Elle tente d'évoluer en même temps qu'elle et de comprendre ses actions. La narratrice ne juge jamais les choix de Léa, elle les raconte et elle sympathise avec la vie de son amie.

La forte identification à Léa construit la narration ; c'est l'amour pour son amie et le désir de retracer leur histoire qui pousse la narratrice à écrire. Bien que Lanser définisse la voix personnelle comme le récit de *soi*, elle laisse un espace pour des narrations plus particulières. *Les inséparables* correspond à cette forme intermédiaire où « the narrator is reconstructing the life of another woman but is also in some sense a protagonist herself, not simply an eyewitness or biographer » (Lanser, 1992, p. 21). En effet, la narratrice cherche d'abord à exprimer son

⁵⁴ Puisque nous n'avons que peu accès au discours direct de Léa, plusieurs détails quant aux événements racontés pourraient être ajoutés ou inventés par la narratrice. Nous faisons donc face à une instance narrative à laquelle nous ne pouvons pas toujours nous fier. Cela complique l'interprétation du roman, non pas à propos de ces réflexions sur l'amitié (celles-ci sont validées par les lettres de Léa), mais plutôt sur sa façon de comprendre et de représenter la vie de son amie, de remplir les vides de son absence.

amitié pour Léa et la façon dont cette amitié a façonné sa propre vie et non simplement à relater ou à retracer la vie de Léa. L'amitié permet à la narratrice de construire son récit par l'exposition de la vie d'une autre inextricablement liée à sa propre existence. Le roman de Nimier devient ainsi le récit ni de l'une ni de l'autre, mais celui des deux femmes. La narration reconstruit et relie ces deux vies et témoigne de cette amitié incomparable. Tout comme la narratrice se sent « le produit d'une amitié singulière – d'une drôle d'association » (Nimier, 2008, p. 148), la narration (et la fiction d'autorité qui s'en dégage) est également ce produit d'associations puisque l'autorité de l'amitié force la narratrice à s'exprimer à deux, à passer par Léa pour se raconter.

3.1.3 L'acte de raconter l'amitié

La fiction d'autorité érigée par l'amitié devient le roman que nous lisons ; l'écriture et l'expression de l'amitié sont la création commune des deux amies. La narratrice veut écrire un livre qui relate son histoire et celle de Léa et elle partage ce projet avec sa confidente. Léa lui fait des suggestions, elle veut participer à la création. Elle propose même l'idée du livre alors que la narratrice semble déjà avoir lancé le projet : « Si un jour tu t'ennuies, disait-elle en guise de conclusion, tu pourras toujours écrire un livre sur nous » (*Ibid.*, p. 255). Le livre devient la synthèse de leur relation, la façon pour la narratrice de revisiter et de retravailler cette relation si centrale à sa vie. Bien qu'elle ne le lie pas explicitement à son projet d'écriture, la narratrice déclare : « Léa me manquait. Elle restait une des seules personnes à qui j'avais envie de parler. J'avais besoin de nos rires. Besoin de comprendre, aussi, comment nous nous étions éloignées, et ce qui nous liait encore malgré nos vies si différentes » (*Ibid.*, p. 221). Le besoin de s'expliquer leur relation est exactement ce qu'inspire le livre de la narratrice. Si elle raconte leurs vies, si elle insiste et se questionne sur celles-ci, c'est pour comprendre cette relation. Pour Lanser, en employant la voix personnelle, « the speaker works through the fictions that have constructed her » (1992, p. 211). Ainsi, la voix personnelle peut permettre à l'instance narrative des réflexions à l'intérieur même de la fiction, mais dont les lecteurs.rices peuvent également bénéficier. La narratrice émet ainsi plusieurs commentaires qui signalent son acte d'écriture ou encore ses motivations, ses angoisses et son amour pour Léa. Plusieurs passages commencent par « je pense en écrivant ces lignes [...] » ou encore « j'écris ces lignes parce

que [...] » (Nimier, 2008, p. 122). Dans d'autres extraits, la narratrice indique qu'« il faut reprendre le récit, tranquillement, sans se laisser submerger par les images » (*Ibid.*, p. 82) ou elle précise qu'« à partir de treize ans, l'histoire ne se raconte plus de la même façon » (*Ibid.*, p. 79). Elle offre ainsi des pistes de lecture pour son roman, mais également pour comprendre l'organisation de l'amitié ; du même coup, elle invite les lectrices à (re)penser l'amitié féminine (et son importance) dans leur propre vie.

Paradoxalement, la fiction construit la voix qui l'articule : « the narrative itself enacts the journey Bakhtin speaks of as the novel's central quest : “the process of coming to know one's own language” » (Lanser, 1992, p. 211). L'autorité de l'amitié passe alors par le geste de l'écriture, par la construction d'une voix de l'amitié, par une quête non seulement pour la représenter, mais pour trouver un langage capable de l'exprimer. La narratrice évoque souvent sa difficulté à transposer son histoire, à dire l'amitié, dans les mots justes, de trouver la bonne façon d'articuler cette relation. Elle veut raconter certaines situations avec des « mots calmes » (Nimier, 2008, p. 215), alors que d'autres fois « [i]l n'y a pas de mots qui pèsent ou imposent leurs lois, des mots inadmissibles qui échappent à toute chronologie » (*Ibid.*, p. 154). Elle se penche sur l'importance de trouver les mots justes pour transmettre son histoire : elle veut « raconter en peu de phrases, mais avec des sujets, des verbes qui se tiennent — une chronologie, en somme, à défaut d'une explication » (*Ibid.*, p. 82).

La narratrice des *Inséparables* se sert, dans sa propre écriture, des stratégies de déconstruction qu'elle avait découvertes avec Léa⁵⁵ et qui lui permettent de réfléchir aux verbes et associations qui exprimeraient l'amitié. Le roman s'interroge alors sur l'utilité du langage tout en y ayant recours. Pour les théoriciennes de l'amitié féminine, la question de la langue est au cœur de la représentation de cette relation : « What do we lose when we don't have the language to name the communities of care that hold our heads above water and bring us back to ourselves? » (Wunker, 2016, p.114). Le langage nomme, identifie, transmet et valide nos expériences ; or, il ne porte aucune signification en soi, ce qui lui permet d'être flexible et

⁵⁵ Les deux amies s'amuse à dénaturer la musique qu'elles écoutent afin d'obtenir un résultat plus abstrait. Elle se prêtent au même exercice pour les mots : « en répétant la même phrase en boucle, jusqu'à la dépouiller de toute signification » dans le but de « découvrir ce qu'il y avait dedans – et dedans, au fond, il n'y avait rien. Il n'y avait rien et c'était vertigineux, car, pour dire qu'il n'y avait rien, nous étions obligées de passer par ce même langage qui ne disait rien » (Nimier, 2008, p. 25). Ce jeu consiste en fait à arracher les signifiés et ne conserver que le signifiant d'un mot.

malléable, mais le rend également insaisissable. Le roman de Nimier réfléchit à cette double nature du langage tout en jetant les bases pour un lexique de l'amitié, pour une structure et un espace qui nomment et valident les communautés d'amitié qui permettent aux femmes de survivre. La narratrice se questionne alors sur la structure et le sens de la langue qui lui sert de médium : « Nous nous comblions, *est-ce qu'on peut dire cela ? Se combler*, comme deux pièces de puzzle qui s'imbriqueraient parfaitement, mais qui ne viendraient pas de la même boîte. » (Nimier, 2008, p. 54, je souligne). L'instance narrative se questionne sur les verbes qu'elle choisit pour décrire leur proximité, le souci d'utiliser le verbe juste, de dire vrai, se ressent. L'image des pièces de puzzles se prête bien à la construction de la voix du roman, puisque la voix de Léa, comme nous venons de le voir, se manifeste à plusieurs reprises. Ainsi, le roman se réalise grâce à deux voix distinctes qui, comme les pièces d'un casse-tête, se mêlent pour former la narration. L'exploration du langage souligne « [...] l'idée que les mots ne couvraient pas forcément les choses qu'ils désignaient, même sous leur forme la plus stable (la forme écrite) » (*Ibid.*, p. 25). Cette expérimentation devient alors la fondation du roman, mais également de l'amitié. Les personnages explorent et utilisent l'écriture à travers divers projets⁵⁶.

La narratrice se penche surtout sur la matérialité du langage et, comme dans le jeu qu'elle jouait avec Léa, elle cherche le sens des mots. La réflexion et déclinaison du verbe « tenir », qui se fait sur plusieurs pages et à différents moments dans l'histoire, est un excellent exemple de l'exercice de déconstruction auquel se prête la narratrice. Elle interroge les différentes significations et utilisations du verbe :

En tenir une sérieuse. Tenir tête. Tenir l'alcool ou ne pas tenir l'alcool, boire un coup et tenir le coup. (*Ibid.*, p. 30)

La propreté et la tenue. Il fallait se tenir, encore ce verbe, *tenir*, avoir de qui tenir, savoir se tenir, ne pas respirer trop fort, oui, retenir sa respiration de peur que la toile du lit pliant ne craque, et tenir son langage surtout, mais tenir avec quoi ? Était-ce la tête qui tenait les organes et les organes qui tenaient les émotions et la langue tournée sept fois dans la bouche qui retenant les mots pour qu'ils sortent bien lisses, comme des petits bouts de verre polis par la mer ? Était-ce une instance extérieure qui décidait de tout cela, dictait ses règles, imposait ses lois ? (*Ibid.*, p. 36, italique dans le texte original)

⁵⁶ Le travail de langage auquel se livrent les deux amies sera approfondie davantage dans la troisième section de ce roman, lorsqu'il sera question de l'espace symbolique.

Tenir sa mentalité, voilà le verbe qui revenait. Après *couvrir*⁵⁷, de nouveau *tenir*. Et après tenir ? [...] Il n'y a pas d'autre solution, si je veux garder la boutique, je suis obligée d'affronter. De tenir ma mentalité. (*Ibid.*, p. 249, italique dans le texte original)

Cette déclinaison épuise en quelque sorte les diverses significations du verbe ; la narratrice tente de retirer ses couches et le retourner afin de comprendre comment l'utiliser et comment ce verbe lui sert dans son discours sur l'amitié. Ce qui ressort de ces associations de « tenir » tourne autour des émotions, de la façon dont les personnages sont perçus et surtout de la résistance. « Tenir sa mentalité », dans le contexte du roman, fait référence à Léa, qui ne voulait pas céder son territoire ni se soumettre à ceux qui tentent de la contrôler⁵⁸. Dans ce cas, la résistance se détermine par la force de conserver ce qui nous appartient, de ne pas céder à la pression. Pour l'amitié, « tenir sa mentalité » pourrait justement désigner la nécessité pour les deux amies de rester ensemble, de conserver et de nourrir cette relation au lieu de succomber aux pressions ou aux modèles patriarcaux de l'amitié qui la considèrent comme quelque chose de passager ou de moins important que la relation amoureuse. La fiction d'autorité participe à ce geste de résistance en construisant un récit et des voix narratives qui « tiennent leur mentalité » : les deux protagonistes énoncent constamment leur amitié et leur admiration mutuelle. L'amitié devient alors la force qui leur permet de cheminer dans leurs vies (leurs vies respectives et leur vie ensemble).

La réflexion sur le sens des mots offre une piste pour penser le langage de l'amitié féminine. D'une part, il fait ressortir, à travers la déclinaison des mots, que le langage semble parfois insuffisant. Tout comme les théoriciennes déplorent l'absence d'un langage pour désigner l'amitié, le roman de Nimier interroge la manière dont la langue française articule l'amitié et cherche les mots pouvant le mieux transmettre cette expérience. D'autre part, l'absence de sens, le vide, laisse également place à la création, à la possibilité de faire émerger de nouvelles associations. Elle offre une nouvelle façon de parler de soi, de partager une

⁵⁷ « [...] elle se colla contre mon dos, en cuillère, comme on couvre un enfant pour le protéger du froid. Je me souviens très nettement de ce verbe, couvrir, couvrir un bruit, couvrir une distance, et du sentiment de honte qui s'empara de moi lorsque me vint à l'esprit son sens plus trivial. » (Nimer, 2008, p. 226)

⁵⁸ Léa est travailleuse du sexe et se trouvait sous la tutelle d'un patron dont elle voulait se détacher. Or, afin de la libérer du contrat qu'elle avait avec lui, l'homme exigeait un montant exorbitant. Léa ne pouvait pas payer, mais elle voulait tout de même négocier. Elle voulait conserver son lieu de travail. Léa explique à la narratrice qu'il n'est pas toujours question d'argent, qu'elle n'avait qu'à laisser croire à son adversaire qu'il avait gagné et elle pourrait conserver son espace. Elle *tient* sa mentalité.

expérience souvent liée à une autre, puisque l'amie devient indissociable de la narratrice. En ce sens, la déconstruction des mots (et la création romanesque qui en ressort) devient une activité amicale dans laquelle la narration nous implique également. Ainsi, « this is a novel 'about' its own writing » (Medeiros, 2011, p. 28) ; la voix ne se limite pas seulement à raconter une histoire d'amitié, elle se penche également sur la *façon* de transmettre cette relation à l'écrit. Elle exige alors une réflexion supplémentaire des lecteurs.rices qui doivent alors (re)construire ce langage. Le roman devient un laboratoire à la fois du langage et de l'amitié, un espace qui explore comment *dire* l'amitié.

3.2 L'espace chronotopique : rester amies

L'espace chronotopique du roman de Nimier peut se comprendre comme un espace-temps partiellement synchronisé (lieu défini, ordre chronologique et fils narratifs multiples). Les évènements se déroulent dans des lieux définis, la ville de Paris étant très bien délimitée. Les noms des rues et des quartiers brossent un portrait précis (et réaliste) de la société parisienne de l'époque. Les lieux deviennent importants pour les deux amies puisqu'ils leur permettent de délimiter leur territoire lorsqu'elles sont jeunes (le territoire de chacune représentant la rue dans laquelle elle vit) et d'explorer ensemble les limites de cet espace. Elles peuvent alors l'agrandir, l'étendre et se l'approprier à deux. Les péripéties sont majoritairement narrées de manière chronologique puisque le roman débute durant l'enfance des protagonistes, soit à la naissance de leur amitié, et se termine à l'âge adulte. Le récit comporte également plusieurs fils narratifs, soit celui qui raconte les évènements et celui qui commente le passé et réfléchit à l'écriture. En d'autres mots, l'histoire des deux amies est entrecoupée de considérations et d'explications qui ne font pas partie de ce premier récit, mais qui en créent un autre (ou vice versa)⁵⁹. La narratrice ramène le lectorat à un nouveau présent, indéterminé, qui organise les évènements et de leur attribuer un sens. Il est nécessaire de comprendre ces deux récits emboîtés comme deux temps

⁵⁹ On pourrait arguer que ce sont les réflexions de la narratrice et sa décision d'écrire qui provoquent le deuxième récit (celui de l'amitié). Or, le récit de l'amitié prend beaucoup plus de place dans le roman; c'est l'histoire principale, sans laquelle les réflexions ponctuelles et les interrogations du présent ne sont pas possibles.

distincts, l'un du passé (qui raconte la vie de Léa et l'amitié) et l'autre du présent de l'écriture (qui interjette des commentaires sur les événements, sur l'amitié et sur le geste d'écriture).

L'espace-temps partiel a des conséquences sur la façon d'interpréter la relation entre les personnages et l'espace-temps. D'abord, la double énonciation confère aux personnages un moyen d'exercer une plus grande influence sur l'espace-temps puisque la narratrice, dont le projet est d'écrire le roman de l'amitié, manipule le temps romanesque. Elle choisit d'éliminer ou de minimiser certains événements parce que « sans Léa, ça n'a aucun sens » (Nimier, 2008, p. 65)⁶⁰. L'écriture organise alors le récit de façon à rendre compte d'un temps de l'amitié qui, bien que peu vécu, devient fondamental à la vie des personnages. Ensuite, l'espace-temps exerce également une influence sur les personnages étant donné que leur trajet de vie les sépare souvent pour de longues périodes. Bien que l'écriture permette à la narratrice d'organiser le récit, la rétrospection est un exercice douloureux qui ne la laisse pas intacte : « Où puiser la force de raconter la suite comme si de rien n'était ? » (*Ibid.*, p. 154) ou encore « C'est difficile en ce moment, je pleure tout le temps en écrivant » (*Ibid.*, p. 215). Revivre cette amitié par l'écriture lui permet enfin de comprendre cette relation qui a marqué sa vie à jamais. L'organisation de l'espace-temps dépend alors entièrement de l'amitié et construit cette relation comme le nœud et le cœur du roman. Les valeurs chronotopiques se complexifient alors quelque peu parce que le va-et-vient passé-présent impose deux réflexions différentes, sans nécessairement être divergentes.

3.2.1 Les valeurs chronotopiques dans *Les inséparables*

La première valeur chronotopique, la rencontre, se produit très tôt dans la vie des deux personnages, à « l'âge de cinq ans » (*Ibid.*, p. 14) à l'école. Les deux filles « partag[e]aient les mêmes maîtresses » en plus d'habiter « des rues parallèles, à deux pas du rond-point des Champs-Élysées » (*Ibid.*). Elles sont donc unies par les circonstances du hasard et par leur

⁶⁰ Cette citation est tirée de leur première grande séparation; elles ont vécu les événements de mai 68 coupées l'une de l'autre. La narratrice ne pouvait pas apprécier ce qui se produisait sans sa meilleure amie et elle dit : « la révolution sans Léa, ça n'a aucun sens. Je garde un souvenir terne de cette période [mai 68] malgré les récits colorés de mon frère et de ses amis » (Nimier, 2008, p. 65). Le commentaire pourrait très bien s'appliquer à un grand nombre d'occurrences dans la vie de la narratrice, puisqu'elle ne partage que très peu de sa vie à l'extérieur de Léa.

proximité géographique. Dans ce cas, comme dans le roman de Despentès, la synchronisation du lieu et du temps permet la rencontre des deux amies. Le trajet partagé provoque une complicité que ne peut procurer la salle de classe, puisque les deux filles sont à l'opposé l'une de l'autre, et ce lieu commun rassemble « toutes les frayeurs et [l]es fous rire partagés » (*Ibid.*, p. 14-15). Les rues de la ville et les détours par les souterrains⁶¹ deviennent une aventure pour les deux enfants qui les naviguent. Elles partagent ces référents en plus de s'épauler devant les dangers qu'ils représentent. Elles doivent éviter Talon-Minute, un cordonnier menaçant, et c'est cette complicité (faire face au danger) qui les rapproche aussi rapidement : « [...] notre amitié prit racine : dans la peur et l'attraction de l'homme aux clés et aux clous — une peur apprivoisée par les histoires que nous inventions à son sujet, semaine après semaine, année après année. » (*Ibid.*, p. 15). L'amitié se soude devant le danger, elle offre à chacune des filles une façon de vivre et de cheminer malgré la menace qui rôde autour d'elles. Cette relation crée un espace fictionnel où elles peuvent mieux maîtriser leurs peurs. La rencontre leur fournit donc le moyen de survivre à leur environnement. Par ailleurs, le chemin partagé marque leur rapprochement scolaire. La narratrice décrit une distribution de lait au chocolat à l'école et indique que Léa lui donne sa portion : elle « aurait pu le donner [le lait au chocolat] à une autre fille, mais non, c'était à moi qu'elle le donnait » (*Ibid.*, p. 18). La narratrice fait du choix de Léa un évènement qui fortifie leur complicité et établit les premiers fondements de leur amitié.

La proximité géographique des deux amies et même le partage du lait au chocolat sont les premiers évènements qui les rapprochent, mais ne sont pas nécessairement les éléments qui *solidifient* la relation. Le roman ne manque pas de liants et les fils narratifs multiples permettent de les identifier après coup. Les liants les plus importants se manifestent surtout durant l'enfance des deux personnages et refont surface par la suite à travers des mentions ou des évocations. Ils se renouvellent ou se modifient lorsque Léa revient de ses voyages ou de moments passés loin de la narratrice. Les deux protagonistes ont besoin de situations, d'éléments, qui pourront « servir de relais à [leur] amitié » (*Ibid.*, p.106). Il s'agit du bestiaire, de la nuit des treize ans et du cinéma.

⁶¹ « Chaque matin nous emprunions le même souterrain [...] c'était par là que nos mères, dans leur belle innocence, voulaient – non ne voulaient pas : exigeaient – que nous passions chaque jour. Nous avions interdiction formelle de traverser l'avenue à l'air libre [...]. » (*Ibid.*, p. 14-15)

Les animaux représentent le premier lien entre les amies, eux qui « [sont] l'objet longtemps de toutes nos attentions » (*Ibid.*, p. 13). Les deux amies sont « liées par ces petites bêtes de chair » qui deviennent « enfin, des compagnons à la hauteur » (*Ibid.*). Ils ont donc le « talent exclusif de réunir deux fillettes qui, en apparence, se ressemblent si peu » (*Ibid.*). Les animaux transforment fondamentalement leur façon de comprendre le monde⁶², mais également leur complicité. Elles s'occupent des animaux qui peuplent leur vie (un chat siamois, un serpent, un fennec, des hamsters, etc.) et s'en servent pour interagir avec d'autres personnes⁶³ ; ces bêtes deviennent des liens tangibles qui leur permettent de se comprendre et de s'attacher l'une à l'autre. Le vocabulaire utilisé à l'égard des filles et entre elles relève aussi du bestiaire qui caractérise leurs premières années d'amitié. Le père de Léa, Palmer, appelle les deux fillettes, les « *wra'ts* », ses petits rats⁶⁴. Léa surnomme la narratrice « ma Bambi » (*Ibid.*, p. 108). Ce nom affectueux, qu'elles partagent seulement entre elles, devient une façon pour Léa de s'unir à son amie.

Le liant de la nuit des treize ans est peut-être le plus significatif du roman. Cet événement marque un tournant dans leur relation et la narratrice y revient ponctuellement. Alors que la narratrice dort dans la chambre de son amie, Léa vit un grand malaise, elle se rend compte de l'absurdité de la vie et cela la tétanise complètement :

la balance entre dehors et le dedans est dérégulée [...] tout devient intolérable, en vrac [...] toutes ces choses que l'on sait et que l'on supporte, d'habitude, la pauvreté, les inégalités, deviennent insupportables, à cause de cette phrase qui n'arrête pas de tourner : il n'y a pas de raison, il n'y a pas de raison. (Nimier, 2008, p. 83)

⁶² « Le monde animal, nous semblait-il, échappait à ce genre d'approximation » (Nimier, 2008, p.24), une approximation surtout liée à la langue et sa nature arbitraire. Les mots ont plusieurs sens et il devient parfois difficile de reconnaître le contexte dans lequel tel mot devient plus approprié que l'autre. Pour Léa (et la narratrice), « un chat est un chat. Quand il a faim, il mange. Quand il a besoin d'affection, il vient chercher des caresses. C'est simple. C'est comme ça » (*Ibid.*). Le monde animalier offre alors aux deux amies une façon simple et tangible de se situer.

⁶³ Elles utilisent un faux serpent de bois pour faire peur aux enfants plus jeunes. Elles éprouvent beaucoup de fierté à se promener avec Rommel, le fennec, animal exotique qui rehausse leur originalité et leur accorde un caractère spécial. Le fennec se retrouve souvent aux côtés des fillettes et leur demeure loyal.

⁶⁴ « Depuis quelques mois, John Palmer nous appelait ses petits rats, avec son accent américain à couper au couteau, *mes petits wra'ts*, il fallait prendre ces mots pour une marque d'affection. » (Nimier, 2008, p. 27)

Cette réalisation change Léa et la narratrice. Les deux amies se mettent à douter de tout ce qui les entoure et à contester leur environnement. La nuit des treize ans revient dans l'écriture puisque c'est la nuit qui hante toujours les filles à la recherche des fondements de leur amitié : « Un nuit s'est cachée dans le pli d'une feuille, la nuit de nos treize ans [...] tout ça c'est au présent, derrière mes yeux, dessiné nettement » (*Ibid.*, p. 256-257). Pour la narratrice, ce moment est important parce qu'il cimenter leur relation de réciprocité. En aidant Léa, la narratrice éprouve une nouvelle sensation :

Je suis envahie par un sentiment très doux, car je comprends que c'est elle, soudain, qui a besoin de moi. Absolument besoin de moi, c'est ce qu'elle dit, que nous avons de la chance de nous avoir, que sans moi elle ne sait pas comment elle ferait. (*Ibid.*, p. 83)

Cette nuit leur donne une nouvelle proximité ; elles peuvent se faire entièrement confiance, être vulnérables l'une envers l'autre dans une relation réciproque et mutuelle (« nous avons de la chance de nous avoir »).

D'autres liants éphémères, mais tout aussi importants dans l'évolution de leur amitié, sont les liens qui réunissent les deux filles lorsqu'elles passent une longue période de temps loin l'une de l'autre. Par exemple, le cinéma leur permet de se retrouver après leur temps séparé : « Ce fut notre toquade de la saison — toutes les deux, assises bien au centre du cinéma, notre manteau calé sous les fesses, grignotant nos pop-corn salés comme des vraies petites américaines : *nous étions les reines du monde* » (*Ibid.*, p. 67, je souligne). Les deux amies fréquentent souvent le cinéma, elles visionnent, dès leurs sorties, tous les films qui passent à l'affiche. La narratrice voit des changements positifs dans le comportement de Léa et, grâce au cinéma, elles passent encore plus de temps côte à côte⁶⁵. Plusieurs autres liants⁶⁶ surgissent au cours du récit, même dans l'âge adulte, mais les plus significatifs demeurent les premiers, ceux sur lesquels la narratrice insiste et revient sans cesse.

⁶⁵ « Depuis son séjour en Belgique, elle ne s'alliait plus jamais avec mon frère pour se moquer de moi, son regard était bienveillant. Nous nous tenions la main pendant les films – films que nous allions voir dès qu'ils sortaient, la première semaine et si possible le jour même de leur apparition sur les écrans. » (Nimier, 2008, p. 65)

⁶⁶ Il y aurait la mission humanitaire dont se chargent brièvement les deux filles. Elles décident de s'occuper des moins fortunés de leur quartier. Un autre liant pourrait être le journal/zine féministe qu'elles créent ensemble. Lorsqu'elles sont plus vieilles, les lettres, la correspondance ou plus simplement l'écriture sert à les ramener l'une vers l'autre. Cet aspect sera exploré dans la troisième section du présent chapitre.

La troisième valeur, la confluence des identités, est un élément important à considérer dans la construction de l'espace-temps. Pour Cave, l'identification permet à l'autre de construire une image de soi, une façon de se comprendre à travers les yeux ou le miroir d'autrui⁶⁷. Le roman de Nimier amplifie l'identification pour créer le récit d'une grande amitié qui devient, pour la narratrice, le seul récit de soi possible. La narratrice répète souvent : « je parlais de moi quand je parlais de Léa » (*Ibid.*, p. 212). Leur projet commun, soit le livre, et la façon dont la narratrice insiste pour parler de Léa témoignent de ce fait. Chacune assimile les meilleurs traits de l'autre. Les commentaires de leurs mères le montrent bien : la mère de Léa dit à la narratrice que Léa « m'aidait à grandir, me donnait de l'énergie » (*Ibid.*, p. 42) et la mère de la narratrice « trouvait que j'avais une bonne influence sur Léa, sur le plan scolaire » (*Ibid.*, p. 43). Plus tard, la narratrice indique que « je passais mon bac français pour moi, mais aussi pour Léa, et ce n'était pas maintenant que j'allais la laisser tomber » (*Ibid.*, p. 148). La narratrice désire transformer ses accomplissements en accomplissements de Léa. Ana de Medeiros insiste beaucoup sur la dualité psychologique qu'elle soulève dans les romans de Nimier, une dualité souvent exprimée à l'intérieur de soi, mais qui, dans *Les inséparables*, s'inverse puisque « the author wished to experiment with “actualising” [...] the psychological split as a physical one » (Medeiros, 2011, p. 26). Ainsi, au lieu d'exprimer un sentiment double à l'intérieur d'un seul corps, deux corps se vivent comme un seul : « in *Les inséparables* two feel as though they are one girl in two bodies – physically separate but in some other sense inseparable » (*Ibid.*). C'est ce qui permet à la narratrice de parler d'elle en racontant la vie de Léa.

Elizabeth Abel analyse plusieurs représentations de l'amitié féminine en soulignant les nombreuses formes de confluences possibles à l'intérieur de cette relation. Dans sa première analyse, celle du roman *The Quest for Christa T* de Christa Wolf, il s'agit d'une identification à travers l'expérience et la reconstitution de la vie d'une amie morte, à l'aide notamment des souvenirs de la narratrice et des journaux intimes de l'amie perdue. Cette stratégie « requires the projection of self into other and thus some reshaping of the narrator's identity » (Abel, 1983, p.421). Dans le cas du texte de Nimier, la narratrice reconstruit effectivement la vie de son

⁶⁷ Citée dans le premier chapitre, Cave indique que « resemblance and identification play a major role, enabling the subject to construct images of his/her identity » (Cave, 1990, p. 121).

amie, mais à la différence importante que celle-ci n'est pas morte et peut ainsi participer au projet de création (soit l'écriture du roman). Léa et la narratrice s'influencent mutuellement jusqu'à effectuer un brouillage de leurs identités devenues poreuses. Tout comme Abel le souligne, « the author omits transitions between the minds of these two characters to imply the disappearance of mental barriers as the reconstructive task becomes a self-constructive one » (*Ibid.*, p. 422). Dans le roman de Nimier, les voix se mêlent dans le texte et participent à la fois à la construction du roman et à celle de l'amitié. Par moments, les voix des deux amies sont à égalité ; elles parlent fluidement dans la narration et se fondent l'une dans l'autre pour tendre vers une voix de l'amitié.

Les péripéties sont structurées différemment dans le roman de Nimier que dans celui de Despentes. Dans *Baise-moi*, les péripéties s'organisent pour exprimer l'amitié au présent. Grâce à leurs aventures partagées, Manu et Nadine prennent activement part au récit et interviennent ensemble dans l'espace social. Dans le cas des *Inséparables*, les péripéties tentent de conserver l'amitié, de la préserver. Elles permettent plutôt aux amies de *rester* ensemble. Le temps de l'écriture devient un autre temps, celui qui réunit les amies à travers le texte. Les réflexions de Bakhtine à propos du temps quotidien peuvent aider à comprendre les façons dont l'espace-temps interagit dans le roman de Nimier. Ce temps « est subdivisé en segments indépendants » qui « se suffisent à eux-mêmes » (Bakhtine, 1987, p. 276). La vie amicale des deux femmes est fragmentée puisqu'elle s'étend sur une longue période temporelle ; or chaque événement devient une forme d'amitié complète en soi. Les fragments sont des moments d'amitié qui servent à renforcer et à solidifier cette relation afin de montrer qu'elle est essentielle à la croissance des personnages. Dans *The Friendship Cure*, Kate Leaver affirme que le désir de conserver l'amitié devient la définition même de cette relation, c'est-à-dire « a tacit pact to stay in each other's lives by choice, not because biology compels it » (Leaver, 2018, p. 4). Le choix de valoriser et de privilégier l'amitié est l'essence même de cette relation durable. Le double fil narratif indique que l'objectif du récit est de rappeler sans cesse l'importance de cette relation. Le retour sur les événements du passé a pour but de retracer la proximité entre Léa et la narratrice ; toute autre information biographique est retirée de la narration. L'écriture du roman permet alors à la narratrice et à Léa de coexister, de pérenniser leur relation dans un médium concret. Les deux protagonistes se choisissent mutuellement pour raconter leur histoire. Ainsi, autant par la mémoire que par le projet d'écriture, les péripéties

soulignent l'importance de l'amitié dans la vie des deux protagonistes et produisent une relation à jamais inscrite comme le centre de leur vie.

3.3 L'espace symbolique : vivre par amitié

Le roman de Nimier permet d'observer l'espace symbolique non seulement à travers l'univers amical que créent les deux amies, mais également à travers les conditions dans lesquels cet univers émerge ainsi que les façons dont l'amitié résiste à la société. Puisque le récit se déroule sur plusieurs années, on peut analyser l'amitié dans sa durée, dans ses défis et surtout dans la façon dont, malgré les obstacles et les menaces, cette relation demeure centrale dans la vie des deux femmes.

3.3.1 Redéfinir le territoire et les institutions grâce à l'amitié

Le paysage social que décrit Nimier se construit autour des deux amies et toujours en relation (ou en réaction) avec elles. Le nom des endroits, les rues et les villes sont donc importants pour cette cartographie de l'amitié. Parlant du roman *La reine du silence*, Medeiros fait une observation qui s'applique aussi aux *Inséparables* : « Nimier presents the world as a man's world. In such a world, it is difficult for women to find their place, unless, that is, they are happy to fill one of the traditional roles that serve patriarchal societies: daughter, wife, whore » (Medeiros, 2011, p. 33). Le Paris des *Inséparables* se révèle violent pour les deux filles. Les figures menaçantes, le plus souvent masculines, se trouvent partout dans la vie des personnages, particulièrement dans les rues sombres de leur enfance, mais on pense aussi aux clients qu'aura Léa et au traitement général qu'on lui réserve en tant que travailleuse du sexe. Les difficultés éprouvées par les deux femmes sont surmontables grâce à leur amitié ; ce sont leur lien et les stratégies qu'elles déploient pour lutter contre les forces patriarcales auxquelles elles font face qui leur permettent de survivre et de se créer un lieu sûr partagé.

La narratrice utilise souvent l'italique lorsqu'elle écrit le mot « société ». Les deux amies vivent en réaction à la société, mais surtout en opposition : « Ce qu'il y avait à cacher n'était pas entre elle et moi, la vie se chargeait de nous le faire comprendre, mais entre nous et la

société » (Nimier, 2008, p. 119-120, italique dans le texte original). Elles se voient moins comme des membres de cette collectivité que comme des êtres externes, qui ont la capacité de dénoncer les injustices ou encore de détourner les règles, de trouver des angles morts pour y inscrire leur résistance. L'amitié devient la clé idéale pour naviguer dans cette société ; elle sert de lunettes à travers lesquelles les femmes, par leur solidarité, peuvent comprendre comment occuper une plus grande place sociale. La société est donc toujours comprise comme un obstacle au parcours individuel et commun des deux protagonistes dans la mesure où elle s'impose entre les amies. Par exemple, lorsque Léa est internée, la narratrice indique que « la *société* décida de prendre Léa sous son aile » (*Ibid.*, p. 130, italique dans le texte original). Elle souligne alors le fait que Léa n'a pas le choix : la *société* décide pour elle. Léa traverse plusieurs fois les institutions psychiatriques et carcérales. Depuis cette nuit des treize ans, alors que plus rien n'a de sens, Léa ne se moule pas à la collectivité, ne se conforme pas aux idées traditionnelles de la féminité. La société dépeinte par la narratrice s'érige alors pour enfermer Léa, pour construire des murs et la contenir.

Le vocabulaire spécifique de ces institutions émerge, lui aussi en italique, pour dénoter non seulement son absurdité (tout comme le jeu préféré des amies était de répéter les mots), mais également sa violence. Par exemple, le mot « interné » revient plusieurs fois et Léa, dans une lettre, réfléchit à cela :

Alors, ils m'ont internée. C'est que je suis, je n'arrive pas à le croire, *internée*. Tu n'as pas de chance d'être tombée sur une amie comme moi, c'est peut-être pour cette raison que je me pose des questions à propos de nous, parce que je n'ai pas envie de t'envoyer toutes ces mauvaises vibrations. Ici, on traite les gens par la force, qu'on leur mette des camisoles ou qu'on les bourre de médicaments. (*Ibid.*, p. 186-187, italique dans le texte original)

Léa redoute ces intuitions et craint qu'elles nuisent à leur amitié. Une amie qui est « internée » est dangereuse, elle ne devrait pas recevoir de reconnaissance. Cette violence que vit Léa est si forte que Léa accepte, en partie, les diagnostics à son sujet : elle se sent impuissante devant les figures d'autorité qui les administrent. Elle ne veut pas faire subir cette peine à la narratrice, qui continue de la visiter et de croire en elle. D'autres mots apparaissent dans le parcours de Léa : « Léa était en préventive, *préventive* étant d'après ce que j'avais compris le mot qui venait après *dépression* et *désintoxication*, et avant *incarcération* [...] un mot important *provisoire*, dans l'expression *liberté provisoire* » (*Ibid.*, p. 190-191, italique dans le texte original). Ainsi,

les mots pour parler de l'enfermement de Léa sont froids et distants, autant pour Léa que pour la narratrice, et ne correspondent pas à la réalité qu'ils représentent. Bien que déterminants pour le futur de Léa, puisqu'ils sont utilisés pour nommer son état et sa réalité dans le récit, ils semblent détachés, vides et limités, incapables de définir adéquatement ce qui lui arrive.

Les exigences imposées à Léa par diverses formes de pouvoir hégémoniques sont restrictives et infantilisantes. Elle est contrôlée par un régime de punitions et de récompenses. Les conditions de vie sont si rigides et si difficiles que le plus petit privilège devient un véritable cadeau. Les comportements de Léa (et de tous les individus dans sa situation) sont gouvernés par la peur :

Se tenir à carreau pour qu'on la [sa liberté provisoire] lui accorde au plus vite. Dire bonjour au maton. Se ranger dans les couloirs, regarder par terre. Ne pas mettre les mains dans ses poches et, cette fois, ne pas essayer de se faire respecter par les autres filles. Les jours de colère — accepter les cachets. Au besoin, prétendre qu'on n'arrive pas à dormir pour qu'ils augmentent la dose. (*Ibid.*, p. 191)

Elle était rentrée dans un autre monde. Un monde de portes fermées et de permissions accordées pour conduite exemplaire, comme si on l'obligeait à retourner d'un coup en arrière, un monde avec ses contraintes et ses lois imposées par une autorité *supérieure* – en occurrence une mère *supérieure* qui portait les clés du paradis en sautoir, le paradis étant un jardin soigneusement gardé où l'on pouvait, une demi-heure par jour, faire sa provision d'air. Il ne s'agissait pas de courir ni de crier, car dans le trousseau de la supérieure il y avait aussi la clé de l'enfer. L'enfer était un cachot sans fenêtres où l'on restait peu, mais toujours trop. (*Ibid.*, p. 118 -119, italique dans le texte original)

L'exigence de la conformité règne au sein de ces institutions. Elles calquent, en les radicalisant, les régimes réducteurs qui ont mené Léa vers l'illégalité en premier lieu, elle qui était incapable de se modeler aux rôles féminins traditionnels ni à aucune autre forme de vie socialement acceptée. Léa est décrite comme excentrique, mais également très sensible. Elle comprend les choses en un tout indicible, sans démarcations juridiques, sans règles, sans limitations. Elle n'est pas ou ne fait pas qu'une seule chose. Elle défie les autorités, elle trace son propre chemin, bien qu'il la mène souvent vers l'illégalité. Sans ces menaces violentes et sans l'isolement maladif, elle refuse de se conformer. Ici encore, l'amitié permet aux deux amies de survivre à l'isolement de ces séparations obligées et aux violences institutionnelles. La relation les maintient dans un espace de liberté qui transcende les frontières de la légalité. Bien qu'elles soient séparées par tous les établissements qui enferment Léa, les deux amies continuent à se parler et à s'aimer. La narratrice ne participe pas (ou très peu) aux activités illégales de Léa

(fabrication de faux papiers ou encore trafic de drogues), mais elle rapporte les actions de son amie sans jugements et tente de la comprendre. L'amitié leur permet plus que de simplement survivre à la violence de ces institutions ; elle leur offre une façon d'y échapper, ne serait-ce que symboliquement.

Un autre exemple éloquent de cette opposition entre les amies et la société est certainement l'entrevue que veut faire Léa pour témoigner de l'exercice de la prostitution. Son traitement lors de cet entretien explicite à la fois le monde patriarcal dans lequel gravitent les femmes du roman et le jugement moral et paternaliste que pose la société, dans ce cas représenté par un journaliste. Léa décide de participer à cette entrevue parce qu'elle a « des choses à dire sur la place des prostitués dans la *société* [...] » (*Ibid.*, p. 232, italique dans le texte original). Avant la rencontre, Béatrice, celle qui invite Léa à participer à l'émission, informe celle-ci que « c'est de la prostitution *exclusivement* dont il était question » (*Ibid.*, p. 233, italique dans le texte original). Dès le départ, la chaîne veut couper ou restreindre la parole de Léa, elle ne peut pas s'exprimer ou décider des sujets qu'elle aimerait aborder, elle doit respecter un cadre fixe. Pour Léa, cette consigne est compliquée, puisque « tout était lié » (*Ibid.*) et c'est à ce moment qu'elle fait appel à la narratrice pour la préparation de son entrevue. Léa voulait « que [la narratrice] la fasse *travailler* », qu'elle lui « pose des questions et lui donne des indications sur la façon d'introduire ses réponses » (*Ibid.*, p. 235, italique dans le texte original). Léa se montre alors déterminée à faire entendre sa voix. Elle travaille fort pour structurer ses réponses et présenter une image éclairée, réaliste et nuancée de son métier.

Mais lorsqu'elle se rend au studio avec tout son matériel préparé, ses réflexions explorées et approfondies avec son amie, Léa est traitée avec condescendance et mépris. L'homme qui anime la discussion⁶⁸ ne semble pas ouvert à un dialogue et commence d'emblée avec plusieurs préjugés sur le métier de Léa. Le jugement moral inquisiteur se ressent dans les questions et dans les réponses (ou interjections) du journaliste :

- Comment vous est venue cette idée de vous vendre ?
- Je ne me vends pas, je vends un service.
- Faire l'amour est un service ?

⁶⁸ La description du journaliste telle que Léa le présente à la narratrice nous indique qu'elle se doute déjà du type d'homme auquel elle devra faire face : « un homme d'une cinquantaine d'années, précisa-t-elle, l'œil qui frise et les paupières qui tombent, pas le mauvais bougre au fond mais toujours à l'affût du bon mot, de la remarque pertinente qui relancerait le sujet » (Nimier, 2008, p. 235).

- Je ne fais jamais l’amour.
- Quel genre de rapport entretenez-vous avec les clients ?
- Sexuels. Non, pas sexuels. Marchands.
- Et ce n’est pas dégradant ? (*Ibid.*, p. 240)

Les réponses de Léa sont retournées contre elle et on ne lui laisse pas beaucoup de temps pour s’exprimer. Le journaliste, qui semble vouloir lui faire avouer quelque chose, la traite de perverse. Il veut maîtriser la discussion et imposer sa supériorité morale. Lorsque Léa s’exprime plus rapidement afin de pouvoir partager toutes ces idées, le journaliste l’interrompt, ramène la discussion vers des présupposés et des jugements. La production ira même jusqu’à tenter de séparer les deux amies pour mieux contrôler et diriger le discours de Léa : « Le journaliste essaya de l’interrompre, mais Léa ne l’écoutait pas. Il fit un signe au cameraman. Le réalisateur vint se placer devant moi, dans l’espoir de capter le regard de Léa » (*Ibid.*, p. 242).

L’entrevue se conclut avec l’incrédulité du journaliste alors que Léa parle des risques du métier et particulièrement de la peur du viol. En entendant ce commentaire, Léa perd le contrôle et frappe le journaliste au visage⁶⁹. Puisque l’émission était préenregistrée, Léa a été coupée au montage et remplacée par une autre travailleuse du sexe « moins originale, mais moins susceptible » (*Ibid.*, p. 243), qui aurait partagé des idées et des informations attendues sans soulever de débat. Tout le travail que les deux amies ont consacré à cette préparation a été vain, mais l’exercice les a rapprochées et la narratrice a appris à connaître Léa dans sa nouvelle vie. L’attaque de Léa n’est qu’une défense, une façon de rendre la violence que le journaliste lui a fait subir. Alors que d’autres membres de l’émission tenteront de minimiser l’expérience de Léa, la narratrice se range du côté de son amie. Elle ne remet jamais en doute la réaction de Léa, pas plus que ses motivations et son interprétation du geste. Les amies sont solidaires devant l’évènement et l’interprètent de la même manière. Pour elles, l’univers dans lequel elles évoluent est ainsi sombre et souvent hostile envers les femmes. C’est leur amitié qui leur permet de survivre et le travail qu’elles accomplissent l’une pour l’autre leur permet de mieux s’épanouir et de se réaliser.

⁶⁹ Léa attaque le journaliste précisément à l’endroit physique qui relayait le jugement : « Le journaliste sauta sur l’occasion. Se faire violer? releva-t-il en haussant les sourcils, avec toujours en dessous l’œil qui frisait [...] Léa bondit, le journaliste n’a pas le temps de s’écarter. Il est blessé à l’arcade sourcilière – le coup de la bague – le sang jallit [...] » (Nimier, 2008, p. 242).

3.3.2 Le livre de l'amitié : écriture, résistance et création

Les deux amies ont plusieurs projets d'écriture qui se croisent. Elles s'écrivent pour que Léa survive à son internement. Elles rédigent également un journal féministe pendant un bref moment : « Notre but était de dénoncer l'utilisation abusive du corps de la femme dans les hebdomadaires en général, et dans la publicité en particulier » (*Ibid.*, p. 216). Elles collent des images de ces publicités sur les pages qui constitueront le journal et elles rédigent des poèmes « pour défendre la cause » (*Ibid.*, p. 217). L'initiative ne dure pas très longtemps, mais il demeure un exemple éloquent du type de projet que l'amitié des deux femmes produit. L'écriture devient importante à leur relation, c'est finalement ce qui les unit le plus. C'est par l'écriture qu'elles se retrouvent, qu'elles peuvent transmettre leur grande histoire d'amour-amitié.

La création d'un livre représente le nœud du roman de Nimier, l'aboutissement de l'amitié. Pour Medeiros, « Nimier gestures towards a link between writing and binding – together that will be thematised throughout the text » ; en effet, « characters who meet in fictions can never truly separate » (2011, p. 26). Ainsi, écrire l'amitié permet aux personnages de *rester* ensemble, tout comme le suggèrent les péripéties du roman. La co-crédation du texte souligne le désir de partager, d'exister ensemble, d'immortaliser et de valoriser cette relation comme la plus significative de leur vie.

Pour Bernikow, le geste d'écriture est significatif en ce qu'il actualise l'amitié, la rend tangible : « this existed ; she meant something to me ; I learned something from her ; we argued ; we had a good time together ; our lives were not entirely focused on men » (1980, p.10). Ainsi, l'amitié féminine rend possible un apprentissage, un partage des savoirs entre femmes. Bernikow nous amène à considérer l'amitié entre femmes comme un espace, mais également à reconnaître que cette amitié *nécessite* un espace, que l'amitié féminine doit avoir sa chambre à soi. Il s'agit d'un lieu à l'extérieur de celui des hommes. La littérature fait exister cet espace par l'écriture. Il est donc important que les femmes écrivent l'amitié pour tenir un registre, une forme de preuve de l'entre-elles. Bref, cette construction subvertit la place classique (traditionnelle) des amitiés féminines dans la fiction comme étant des accompagnatrices de la

relation hétérosexuelle⁷⁰. Winch l'indique dans son essai : « Typically, intimate publics configure sociability, belonging and recognition through the narrative of love and desire, where the women are cast as the wounded in a heterosexual power structure » (Winch, 2013, p. 4). Dans les récits centrés sur l'amitié, la reconnaissance et l'appartenance se trouvent plutôt dans la relation amicale (souvent plus égalitaire que la relation hétérosexuelle traditionnelle). La création du livre est donc d'autant plus significative qu'elle souligne à la fois le choix de l'autrice et de la narratrice de placer l'amitié au centre de tout, y compris de l'œuvre littéraire.

Après l'internement de Léa dans une « maison de correction » (Nimier, 2008, p. 118), les deux amies décident de s'écrire pour ne pas se perdre de vue, pour ne pas que la *société* brise leur amitié. La narratrice décrit les événements qui se déroulent dans leur quartier durant l'absence de Léa afin que celle-ci soit au courant de tout, comme si elle y était présente. Alors que ces lettres pourraient paraître, au premier regard, comme de vulgaires potins qui servent à renforcer le stéréotype des amies commères, elles sont en fait une forme de résistance qui rapproche les amies. D'abord, la narratrice éprouve une grande difficulté à survivre à la séparation forcée et ressent une énorme empathie pour les conditions de son amie : « Je ne pouvais supporter l'idée que Léa soit enfermée, elle m'empêchait de respirer, littéralement, je me réveillais plusieurs fois chaque nuit en ayant la sensation d'étouffer » (*Ibid.*, p. 119). La narratrice vit la peine de son amie comme si elle était la sienne et vit aussi la souffrance de leur séparation. Ainsi, pour survivre, pour respirer, elles décident de s'échanger des lettres « chaque jour comme on tient un journal » (*Ibid.*). Puisque leur correspondance est lue par la sœur en charge, les deux amies doivent modifier leur écriture : « Il fallait jouer avec les mots pour échapper à la censure, et nous jouions, retrouvant enfin cette merveilleuse complicité que nous avions perdue ces derniers mois » (*Ibid.*). Les deux amies développent ainsi leur propre langage, leur propre écriture et leurs propres associations⁷¹. Ce qui compte dans les échanges, c'est la *façon* dont les amies expriment et partagent le contenu, soit des commérages de quartier. À jouer avec les mots, elles ont beaucoup de plaisir à échapper à la censure.

⁷⁰ Bien que le roman touche les relations amoureuses des protagonistes, celles-ci demeurent en toile de fond; elles ne sont jamais de réels obstacles à l'amitié et ne sont décrites que brièvement (même celles qui s'étendent sur de nombreuses années).

⁷¹ Elles utilisent des noms de fleurs pour parler de la sœur qui lit leurs lettres, et toujours des noms différents, afin que celle-ci ne se rende pas compte de leur ruse.

Selon Janet Todd, les relations amicales entre femmes permettent à celles-ci de survivre aux violences institutionnelles, puisque les femmes « immediately see that the female friend can deliver the power of reason » (1980, p. 219). Todd analyse la façon dont les amitiés féminines sont représentées pour valoriser les femmes et les aider à surmonter les obstacles patriarcaux. Les récits de femmes qui l'intéressent, quoique dominés par la relation hétérosexuelle, offrent toujours une forme de réflexion sur l'amitié féminine et insistent sur son importance. Dans son analyse de *The Wrongs of Women* de Mary Wollstonecraft, Todd soulève l'importance de l'amitié féminine et la façon dont cette relation offre au personnage de Mary une façon de survivre à son internement psychiatrique ; grâce à son amie, Jemina, qui « helped her always to better her condition and control her fate » (*Ibid.*, p. 224). Les personnages de Nimier agissent de la même façon. Grâce à l'appui réciproque, elles peuvent survivre aux institutions qui les menacent ; chacune donne à l'autre la force de résister. Todd conclut son chapitre sur l'amitié politique en affirmant que dans les romans qu'elle analyse, les femmes « leave their social prison through female friends » (*Ibid.*, p.245). Bref, c'est grâce à la solidarité et à l'entraide que les femmes peuvent s'élever et se guider mutuellement. Chacune des deux protagonistes de Nimier reconnaît son amie comme la seule personne capable de la comprendre, mais également comme la seule source d'aide inconditionnelle.

Medeiros soulève l'idée que « [t]he textual inseparability of Léa and the narrator has only been achieved at the cost of a separation in "life" » (2011, p. 26). Ainsi, l'écriture n'est possible que parce que les amies ont passé des années séparées. Or, c'est leur proximité, leur caractère fusionnel qui ouvre le récit : « initially, it is the very closeness of the friends that allows the narrator to become a writer » (*Ibid.*, p. 27). Ainsi, l'espace symbolique de l'amitié, le *Skull Island* des *Inséparables*, devient un espace de création, mais surtout de liberté. L'aspect polymorphe de l'île est beaucoup plus significatif dans le cas du roman de Nimier que dans celui de Despentes. De façon similaire à *Skull Island* qui « n'existe pas sur les cartes, car nul n'en est jamais revenu » (Despentes, 2006, p. 112), l'amitié est un terrain relativement nouveau dans la fiction, encore trop peu exploré et valorisé. Les deux amies inventent donc leur propre monde qui, par ces modalités, résiste aux normes patriarcales. Tout comme l'île se situe à l'écart de la ville et de « l'hétérosexualité hypernormée » (*Ibid.*, p. 113), l'amitié se développe dans des lieux entre femmes qui leur permettent une plus grande liberté. Au lieu de rejeter ou de détruire la société dans laquelle elles vivent, les protagonistes créent leur propre lieu à

l'intérieur de cet univers. Pour Despentès, l'île « est la possibilité d'une forme de sexualité polymorphe et hyperpuissante » (*Ibid.*) qui, malgré tout, se maintient telle qu'elle est, c'est-à-dire, plurielle, sans limites et féroce. King Kong devient un signifiant de l'île, c'est l'« [h]ybride, avant l'obligation du binaire » (*Ibid.*) qui fait irruption dans la ville. L'amitié, dans le roman de Nimier, se construit alors en parallèle à la société. Les amies recomposent les territoires qu'elles explorent, les rues de leur enfance ; elles se les réapproprient et en font leur propre monde. L'amitié leur offre un espace dans lequel elles sont libres. Or, lorsque cette société fait irruption dans leur vie et qu'elles sont menacées (les enfermement de Léa ou l'entrevue sur le travail du sexe), elles deviennent King Kong qui se défend avec puissance et « écrase tout sur son passage » (*Ibid.*, p.114). La bête détruit la « civilisation qu'on voyait se construire au début du film » (*Ibid.*), soit celle des hommes et de l'hétérosexualité oppressive. La force de la bête permet à celle-ci de survivre à la violence de la ville. La solidarité permet aux personnages d'échapper à la même fin que King Kong, soit la mort, et de regagner l'île qui était leur havre, soit l'amitié.

Le récit de Nimier nous invite à considérer l'amitié comme une relation centrale à la vie des femmes. Le livre crée un modèle fictionnel de l'amitié féminine. Bérengère Kolly considère la sororité comme un saut dans le vide ; on manque de modèles pour exprimer une relation résistante aux épreuves et à la domination masculine. La construction de ces modèles ne vient pas sans questionnements et réflexions ; ainsi, la sororité est quelque chose qui « se construit ainsi à mesure qu'elle s'expérimente » (Kolly, 2012, p. 43). Tout comme la sororité, l'amitié se construit à travers l'expérience, à travers les épreuves que les amies traversent et la façon dont elles les surmontent. L'écriture du livre, et l'écriture en général, devient une façon pour les deux amies de se retrouver et de construire des espaces où elles peuvent réfléchir à la société et y résister. La fluidité entre distance d'écriture et proximité (empathie pour l'autre) qu'observe Medeiros se traduit dans le contexte d'une co-écriture, dans le mouvement entre les voix qui construisent le roman. Bien que la narratrice soit celle qui commet l'acte d'écriture, l'influence de Léa n'est pas négligeable. La distance de l'écriture est nécessaire pour inclure Léa, pour qu'elle participe au récit. Ainsi, Léa est tout aussi présente dans la proximité que dans cette distance, si elle ne l'est pas plus dans la distance.

La fin du roman témoigne de cette co-écriture. Les deux amies divergent quant à la façon de finir le roman de la narratrice. Celle-ci refuse la solution proposée par Léa, soit la mort de son amie. Finalement, elles s'accordent sur une fin ouverte, le rêve de la narratrice :

Nous étions à Paris ensemble. Il neigeait. Tu me donnais le chiffre 8, un bruit élégant sculpté dans du bois de chêne. La figure basculait lentement — couchée, elle devenait le signe de l'infini. La neige continuait à tomber, de gros flocons très doux qui enveloppaient la ville. Léa s'arrêta de marcher, indécise, prenant tout le temps qu'il fallait pour visualiser la scène. [...] puis un blanc assourdissant, un blanc qui gagne, comme s'il remontait du bas de la page pour effacer la douleur. Le huit, toujours couché — oui, tu as raison, ça pourrait se terminer comme ça. Ou alors, encore plus simplement, sans rien de particulier. Deux filles qui marchent d'un bon pas dans les rues de Paris. Toutes les deux vivantes. C'est bien ça qui est extraordinaire, non ? Toutes les deux. Vivantes. (Nimier, 2008, p.263-264)

Le symbole du huit rappelle celui de l'infini, tout comme le livre tente d'immortaliser leur amitié. Superstitieuse, la narratrice craint qu'écrire la mort de Léa ce serait réellement causer sa mort (« trop dangereux pour moi » [*Ibid.*, p. 262]). Elle refuse que son livre soit « too nakedly the product of her friend's misfortune : the death that would provide neat narrative closure would expose the logic by which the one's decline in life becomes the other's survival through writing » ; elle veut plutôt « her book to save both of them » (Medeiros, 2011, p. 27). La narratrice, explique Medeiros, crée un récit qui permet aux deux amies de survivre et de vivre. La fin se décide donc à deux et jusqu'à l'écriture (le blanc de la page qui remonte), la fin qu'écrivent les deux amies est également la fin du roman de Nimier. Cette fin est significative puisqu'elle est ordinaire, mais surtout, parce que les deux amies sont *vivantes* et ensemble. Le récit, considéré ici comme une co-création, nourrit la vie des deux protagonistes et situe l'amitié au cœur de cette survivance.

Dans *Les inséparables*, l'expérience qui est priorisée est celle de l'amitié, expérience que l'on pourrait qualifier de collective ; la narratrice et Léa retracent leur vie l'une à travers l'autre, et chacune a besoin de l'autre pour se comprendre. C'est le roman de l'amitié dans sa totalité, dans sa complexité. L'amitié entre femmes peut comprendre des conflits, des désaccords, mais ce qui importe, c'est de créer un lieu entre femmes et pour les femmes. Paradoxalement, dans cette histoire d'amitié touchante, les deux amies ne se voient finalement que très peu. Elles

passent de longues années séparées l'une de l'autre et parfois sans aucune correspondance. C'est le récit qui les réunit de façon si puissante. La narratrice joue avec les mots, leur signification et leur contexte pour construire un langage de l'amitié. Sans nécessairement forger des mots nouveaux, la déclinaison des multiples significations des verbes, tels que « tenir », permet de comprendre comment ils peuvent (ou non) transmettre les profondeurs et les nuances de cette relation. Les bris et les ellipses biographiques servent à rendre compte de l'importance de la vie de Léa dans celle de la narratrice. Le temps de l'amitié est donc doublement intéressant puisqu'il transcende les fils narratifs et devient plus significatif que le temps réel ou physique. L'espace-temps se construit en fonction de l'amitié, à travers la focalisation des événements qu'elles vivent ensemble et leur besoin l'une de l'autre. Le récit est alors construit de manière à réunir les amies.

Alors que la société hégémonique constitue une menace pour l'amitié, les deux personnages persistent à s'aimer et à s'entraider alors que bien des facteurs semblent les diviser. L'amitié féminine est non seulement au cœur du roman, mais également au centre de la vie de ces personnages, qui se définissent par cette relation. Le mouvement de l'amitié est alors capturé et immortalisé dans l'écriture, qui sert de preuve d'existence et de forme concrète redéfinissant la vie des amies. Le projet littéraire — non seulement le livre, mais tous les types d'écriture qu'entreprennent les amies (roman, lettres, etc.) — agit comme une résistance à la violence institutionnelle. L'écriture devient une évolution créative, un rapprochement des deux femmes et une réaffirmation de l'amitié. L'amitié est alors un processus constant de co-création et de résistance.

CHAPITRE IV

L'AMITIÉ PLURIELLE DANS *PETITE LAINE*

Petite laine, premier roman d'Amélie Panneton, retrace l'amitié de quatre jeunes femmes actives dans l'univers du tricot-graffiti. Le tricot-graffiti consiste à revêtir les espaces publics (les arrêts d'autobus, les ponts, les arbres, les parcs, etc.) de divers œuvres en tricot. Cette forme d'art politique est souvent pratiquée par des femmes et leur permet une nouvelle façon d'occuper l'espace. Une documentariste du futur s'intéresse à cette pratique et, lors d'une série d'entrevues, se voit transporter dans l'époque de son essor et, surtout, dans le récit d'une amitié intense et marquante. Ce roman imbrique quatre voix, celle de la narratrice et des trois amies, qui se remémorent les événements ayant rapproché un quatuor d'amies soixante ans auparavant ; ces femmes tentent non seulement de revivre l'amitié de leur jeunesse, mais également de reconstituer la vie de Zina, la quatrième amie. L'enchâssement des voix crée une voix collective telle que la conçoit Lanser et rend compte d'une multiplicité d'expériences mutuelles et contradictoires. Le roman offre ainsi plusieurs modèles d'amitié : des relations intenses et soudées, des rapports conflictuels et même des ruptures amicales.

4.1 L'espace textuel : communauté et pluralité de la structure narrative

Le récit est surtout organisé par une narration à la troisième personne. On suit Léonie, documentariste du futur (plus ou moins en 2070), qui doit rédiger des textes pour une exposition à propos du mouvement de tricot-graffiti des années 2010. Elle réussit, grâce à une photo, à retrouver trois femmes — Marjolaine, Alexandra et Marie — qui pratiquaient cette forme d'art politique. Elle se lance alors dans de multiples entrevues au cours desquelles les

amies racontent leur projet et la façon dont elles sont venues à pratiquer le tricot-graffiti. Les nombreux microrécits, à la première personne du singulier, deviennent rapidement nostalgiques et font revivre la grande amitié qui s'est développée entre ces femmes.

Le roman de Panneton réunit ainsi les deux modes narratifs que nous avons étudiés jusqu'à présent : le mode hétérodiégétique (voix auctoriale) et le mode homodiégétique (trois voix personnelles). Ensemble, ces voix construisent une communauté narrative. Cette voix collective, la troisième modalité identifiée par Lanser, se comprend comme à la fois singulière et séquentielle. Dans la forme singulière, « one narrator speaks for a collective » (Lanser, 1992, p.21), et cette modalité est en partie prise en charge par la narration à la troisième personne qui organise les récits des trois femmes et commente l'histoire à mesure. La narratrice omnisciente⁷² accompagne Léonie et les quatre amies dans leur quotidien. Les passages concernant les amies exposent les habitudes et les intérêts de chacune ainsi que plusieurs dialogues entre elles. Ces fragments, souvent de quelques pages, placent l'amitié dans un récit tangible, mais ils ne sont réellement que des fabulations de la narratrice⁷³. Celle-ci nous présente sa version (imaginée) de la vie des quatre femmes. La forme séquentielle se construit par « individual members of a group [who] narrate in turn » (*Ibid.*, p. 21) et se retrouve dans les témoignages de Marie, Marjolaine et Alexandra. Les fragments narratifs homodiégétiques reconstruisent l'année durant laquelle les quatre amies réalisent du tricot-graffiti, une activité qui les rassemble et qui exige la collaboration de chacune. Pour constituer une voix collective, les personnages narrants doivent « share 'a sense of purpose and identity' » et leur évolution « [must] occur 'in a mutual collaboration' » (*Ibid.*, p. 256). Les discours sont rapportés en courts fragments qui se succèdent et permettent aux narratrices de se parler entre elles. L'organisation de l'histoire construit alors une proximité entre les différentes protagonistes

⁷² J'opte ici pour l'hypothèse suivante : bien qu'étant une narration omnisciente, l'instance énonciative pourrait être féminine et participer elle-même à l'amitié (autant celle entre les lectrices et Léonie que celle des quatre femmes) et à la communauté qui se construit au fil du roman. Cette hypothèse se concrétise avec l'apparition du « nous » dans les séquences hétérodiégétiques. Je me pencherai plus en profondeur sur cette utilisation du « nous » plus loin dans cette section sur l'espace textuel.

⁷³ Nous verrons que la narration collective invite les narratrices ainsi que les lecteurs.rices à imaginer la ou les vies possibles de Zina. Ainsi, ces passages descriptifs sur le quotidien des amies sont aussi une manière de les imaginer, de les regrouper et d'appréhender leur dynamique de groupe.

ainsi qu'entre les lecteurs.rices. Les multiples formes de rapprochement que nous verrons font advenir une véritable voix collective.

4.1.1 Autoréférentialité : amitié et mensonges

Les réflexions (autoréférentielles) sur l'amitié qu'émettent les personnages explicitent la conception de l'amitié féminine développée dans le roman. Ces réflexions deviennent une des multiples façons qu'ont les narratrices d'exercer leur autorité. L'amitié est décrite comme une histoire d'amour, comme une complicité inattendue ou encore comme une relation pouvant être conflictuelle. Elle est plus souvent explicitement désignée par Alexandra comme un coup de foudre, comme un amour fou et intense entre elle et Zina, plus fort que ses attachements avec le reste du groupe : « Il y a des gens comme ça ; il y a des moments comme ça. Des moments qui se tricotent tout seuls, et des gens que vous aimez sans effort [...] Alors, vous voyez : un coup de foudre » (Panneton, 2017, p. 55). Alexandra insiste beaucoup sur cette amitié perdue, qu'elle considérait comme étant l'une de ses relations les plus significatives, même au-dessus de celle hétérosexuelle : « Moi, le seul vrai coup de foudre que j'ai eu, le seul qui en a valu la peine, je veux dire, ç'a été un coup de foudre d'amitié. Et c'était avec Zina » (*Ibid.*, p. 48). Zina est placée au centre de la vie affective d'Alexandra et l'amitié se voit octroyer le même statut symbolique que la relation amoureuse. En fait, l'amitié est encore plus importante que la relation amoureuse que vit Alexandra ; celle-ci est mentionnée de façon secondaire et avec beaucoup moins d'engouement et de regret.

Par contre, l'amitié entre les quatre femmes n'est pas parfaite et plusieurs conflits émergent, particulièrement entre Marjolaine et Zina. Zina se montre méchante envers Marjolaine. Elle est dure et sévère et ne semble pas se soucier des sentiments de celle-ci. Leurs disputes concernent souvent le travail domestique (ménage) et les personnages soulèvent cette difficulté à plusieurs reprises :

[Zina] était pas comme ça avec moi. Mais elle était dure avec Marjo. Avec Marie aussi, une fois de temps en temps. Mais Marie était tellement lunatique qu'elle s'en rendait jamais vraiment compte, je pense. Ou c'est que ça la dérangeait pas. Mais Marjo — Zina allait peut-être trop loin. (*Ibid.*, p. 71)

Ce passage souligne surtout qu'Alexandra, malgré l'amour qu'elle porte à Zina, ne craint pas de la révéler sous un mauvais jour. Elle veut la présenter comme elle était réellement, avec ses

défauts et ses qualités. Les deux autres femmes sont également complices de ces attaques envers Marjolaine : « Je ne sais pas pourquoi nous laissons Zina faire, c'est une très bonne question. C'était difficile de contredire Zina et c'était difficile d'aimer Marjo et c'était facile de ne pas se mettre entre les deux » (*Ibid.*, p. 15). D'une part, Marie souligne la difficulté de la relation entre ces deux amies ; d'autre part, elle pointe une certaine faiblesse de la part des autres, qui ne voulaient pas se mêler aux querelles et s'attirer les foudres de Zina. Ces aveux nous informent sur les dynamiques entre les femmes et permettent de créer un portrait beaucoup plus nuancé et crédible de la solidarité et de la communauté qui réunissait ces quatre amies. La fiction d'autorité construit une amitié qui ne se cache pas derrière une représentation idéalisée ; la voix collective devient alors le meilleur moyen de représenter ses nombreuses expériences. Elle cherche à offrir une voix « to a diversity of women of some shared identity without making any single experience or consciousness normative » (Lanser, 1992, p. 263). C'est la pluralité des expériences, aussi contradictoires ou négatives soit-elles, qui est privilégiée et qui contribue à « a fuller portrait of a specific community » (*Ibid.*) dans ce cas-ci, la communauté d'amies qui pratiquent le tricot-graffiti. Bien que révolue, cette relation a été marquante pour ces personnages et pratiquement essentielle à leur développement personnel par la suite. La résistance de l'amitié se retrouve alors dans les nombreuses représentations qu'on en fait, qui contiennent « a further political potential in forms that constitute the shared and at best also diverse vision of a community » (*Ibid.*, p. 279). La prise de parole, redistribuée à plusieurs voix, permet de partager une vision de l'amitié qui est plus riche et complète et donc plus juste et authentique.

L'utilisation des voix multiples soulève un questionnement intéressant sur l'autoréférentialité de la fiction d'autorité, puisque les narratrices ne peuvent être tout à fait fiables. Plusieurs contradictions émergent du récit à propos du début de leur pratique de tricot-graffiti ou encore à propos de leur cohabitation et de leur rencontre. Tout comme Marie le soulève, les amies partagent leur expérience propre et refusent, en quelque sorte, la notion d'une vérité absolue :

La vérité, la vraie vérité comme on n'en fait plus, c'est que pour Zina je ne vous apprendrai pas grand-chose [...] à l'époque j'étais préoccupée par ce qui m'arrivait à moi, par ce qui m'arrivait, mais aussi par ce qui refusait de m'arriver [...] de la vie de notre tricot-graffiti, je ne pourrai vous raconter que les choses qui me concernent aussi. Pire, je ne me souviendrai que des choses qui ont été assez importantes pour me

marquer *moi*, de toutes petites choses souvent risibles souvent tout à fait insignifiantes dans l'histoire qui se jouait autour des autres, de Zina et de Marjo et d'Alex, l'histoire à laquelle je ne me suis jamais intéressée parce que, très simplement, elle n'était pas la mienne. (Panneton, 2017, p. 31-32, italique dans le texte original)

Aucun des fragments ne nous offre « la vraie vérité », celle-ci se voit plutôt distribuée entre les différentes voix. Chacune des amies transmet sa propre expérience ; la façon subjective dont elle se souvient des événements. La mémoire de Marie, comme celle d'Alexandra ou de Marjolaine, est faillible et ne peut évoquer que les événements qui ont été décisifs pour elle. Ainsi, le roman nous offre une multitude de versions, souvent contradictoires. Il n'y a donc aucun récit absolu et aucune des versions de l'amitié ou des événements n'est priorisée ; c'est la pluralité des versions qui ressort.

Les réflexions sur le mensonge qu'émettent les personnages servent de guide pour comprendre la fiction d'autorité plurielle :

Les mensonges peuvent être plus parlants que la vérité, vous trouvez pas ? Plus révélateurs de la personnalité de quelqu'un, je veux dire, de ses ambitions et ses rêves. Il y a tellement de façons de mentir. Jamais je croirai qu'il y en a pas une coupelle qui peuvent servir à quelque chose de beau. (*Ibid.*, p. 29)

Les mensonges deviennent beaucoup plus importants que le récit d'une seule voix ou perspective. La voix collective, telle que conçue par Lanser, offre une résistance aux normes de représentation romanesque puisque « sequential voice threatens conventions of novelistic 'coherence' and continuity » (Lanser, 1992, p. 256). Lanser explique que

[...] narrative voice becomes one of the major mechanisms for containing the narrative as a unity. This may be why the novels use communal strategies only momentarily, incorporating women's voices but maintaining authorial narration as their dominant mode (*Ibid.*, p. 263).

Dans le cas de Panneton, la combinaison de la voix auctoriale et des voix personnelles complexifie, sans les compromettre, la continuité et la cohérence globale du roman. La voix hétérodiégétique ne cherche pas à être le mode dominant, elle vise plutôt à unir toutes les femmes (incluant Léonie). La narratrice omnisciente ne se donne pas préséance sur les autres ; elle fait partie de la communauté qui y est représentée. Cette communauté, plus largement celle de l'amitié féminine, donne une voix à cette relation bouleversante pour toutes les femmes du récit. Les voix des trois amies ont autant de pouvoir sur l'histoire et sa construction que celle de la narratrice omnisciente. Ainsi, les réflexions sur le mensonge et sur la mémoire subjective que formulent ces trois voix permettent de considérer que la fiction d'autorité se construit à

l'extérieur d'une vérité ou d'une représentation absolue. Le commentaire d'Alexandra, que nous pourrions considérer comme métatextuel, pourrait s'appliquer à la lecture du roman : « Elle m'a dit toutes sortes de choses. Je peux vous les répéter, si vous voulez. Ce sera à vous de faire le ménage dedans » (Panneton, 2017, p. 142). Il revient en quelque sorte aux lecteurs.rices de démêler les différents récits et de construire leur propre version de l'histoire, de la même façon que tente de le faire Léonie.

4.1.2 Commentaires métatextuels sur la structure narrative

La fiction d'autorité collective s'exprime à travers l'autoréférentialité et elle se déploie ensuite par l'intermédiaire de plusieurs commentaires métatextuels. Ces stratégies construisent l'amitié et explicitent en même temps la construction de l'espace textuel de l'amitié. Avant de se lancer dans l'analyse des commentaires métatextuels, une nuance entre l'autoréférentialité et la métatextualité s'impose. Dans des situations d'autoréférence, tel que nous venons de voir, la narration réfléchit aux thèmes (amitié, mémoire, mensonges, tricot, etc.) qui figurent dans l'histoire et c'est ensuite au lecteur ou à la lectrice de démêler ces réflexions. Par exemple, les réflexions sur le mensonge et la mémoire permettent de justifier et de célébrer la forme plurielle de l'amitié (et du roman). Les commentaires métatextuels, comme nous le verrons, servent plutôt à expliciter les structures du texte et à réfléchir à l'écriture (plurielle) en général. Ils peuvent également servir de guide de lecture, c'est-à-dire offrir des façons d'approcher et d'interroger le roman, des pistes de lecture. Les commentaires métatextuels sont le fait de la voix hétérodiégétique et des voix homodiégétiques. Toutes les voix réfléchissent sur la structure et l'organisation du texte ainsi que sur le processus d'écriture, ou plus exactement celui de création et de narration.

La narration hétérodiégétique émet des commentaires sur le processus narratif et le travail qu'exige ce processus. À plusieurs reprises, la narratrice déconstruit et commente le roman qu'on lit. Ces passages sont tous précédés par les mots suivants : « c'est le genre d'histoire... ». Ces segments débattent les différentes structures que prend le roman ou encore les façons de l'interpréter :

C'est le genre d'histoire sur lequel on tombe toujours par hasard. (*Ibid.*, p. 19)

C'est le genre d'histoire qui prend du temps à se déployer. (*Ibid.*, p. 33)

C'est le genre d'histoire dont les fils se déroulent un à un. Puis, éventuellement, tous en même temps. (*Ibid.*, p. 67)

C'est le genre d'histoire qui ne sait pas où elle va avant d'y être arrivée. (*Ibid.*, p. 82)

C'est le genre d'histoire qui n'attend pas sagement qu'on la déterre. (*Ibid.*, p. 115)

C'est le genre d'histoire qui a besoin qu'on se souvienne d'elle pour exister. (*Ibid.*, p. 133)

Même si ces affirmations sont parfois contradictoires, elles s'appliquent toutes au roman que nous lisons. Elles nous invitent à manipuler le récit, à l'interpréter de diverses façons et à toujours remettre en question notre compréhension et notre interprétation de l'histoire. La narration résiste donc à l'interprétation singulière. Lanser rappelle que « while all narration is of course limited to and by the voices who tell it, this limitation may be obscured in communal narrative situations precisely by narrative plurality » (1992, p. 266). La narration, par ses réflexions sur la pluralité, nous incite à reconsidérer le texte, à remettre en question les récits qui nous sont offerts et surtout la façon dont le lectorat peut dialoguer avec le récit. Elle déconstruit et reconstruit la description même de l'histoire.

Les commentaires sur le travail de documentation de Léonie nous renseignent également sur la structure du roman :

Lorsque notre documentariste les retrouve et les rencontre, elle est à la recherche d'une seule histoire : celle qui entoure leur passage dans le monde du tricot-graffiti. Évidemment, ça ne se passe pas comme ça. Évidemment, elle leur demande une histoire et en reçoit des dizaines. Qui s'enchevêtrent et se répondent les unes aux autres, jusqu'à former une masse contradictoire de nœuds et de voix. (Panneton, 2017, p. 23)

Le récit explique ainsi sa résistance à offrir une seule histoire ou une seule version de l'histoire. De façon similaire à l'autoréférentialité sur le mensonge, la narration rejette la structure linéaire de cause à effet et privilégie cette « masse contradictoire de nœuds et de voix », qui se réfère évidemment à la constitution même du récit⁷⁴. Les commentaires et réflexions métatextuels se retrouvent également dans le discours des amies (et non seulement dans la narration hétérodiégétique), qui sont elles aussi d'importantes instances narratives. Cette absence de

⁷⁴ « Vous venez ici pour des histoires de tricot-graffiti et vous repartez avec mes niaiseries sentimentales. Mais c'est jamais facile de se tenir loin de ses sentiments, vous savez. » (Panneton, 2017, p. 121) Alexandra rappelle que tout est confondu, difficilement détachable et qu'un résultat linéaire et sans contradictions ne serait pas authentique.

hiérarchie énonciative est au centre de la conception de la voix collective⁷⁵. Les amies sont en quelque sorte conscientes de leur brouillage et de leur manipulation de l'histoire. Marie interroge le sujet même du projet de Léonie et, plus largement, celui du roman :

Mais le sujet, pour vous, qu'est-ce que c'est ? Est-ce que se sont les bouts de vieille laine que vous gardez quelque part dans les entrailles du Musée, est-ce que ce sont les mains qui les ont [...] soirées que nous avons passées, toutes les quatre, même Marjo quand elle ne geignait pas trop, est-ce que ce sont [...] où nous tricotions en regardant des séries télé sur l'ordinateur d'Alex ? Est-ce que ce sont les longues conversations [...] déterminer pourquoi et comment et où dans la ville nous poserions nos rectangles de couleur, comment l'appartement en entier s'est mis à déborder de laine, ou la manière dont nos vies, pendant un très bref instant, se sont emmitouflées dans ce projet-là, celui d'écrire par-dessus les injustices, de les raturer en tricotant de nouveaux habits au quartier ?

Ou est-ce que c'est Zina ?

(*Ibid.*, p. 52, coupures dans le texte original⁷⁶)

Marie déballe plusieurs hypothèses qui se révèlent toutes justes. Le « sujet » du livre de Panneton et de l'histoire que tente de déterrer Léonie, ce sont toutes ces choses : une enquête sur le tricot-graffiti et ses ramifications sur le territoire public et politique, une réflexion sur la façon dont cette pratique permet de rapprocher quatre personnes et l'histoire d'une amitié émergente et fondamentale pour ces femmes qui commencent à devenir adultes. Il s'agit également d'un récit sur Zina et d'une reconstruction de cette figure, qui fut déterminante dans la vie des personnages et de leur projet. Seule la voix de Zina, le nœud du quatuor, nous est inaccessible, et les trois autres femmes cherchent à la reconstituer. Le travail de Léonie devient alors de moins en moins une étude sur l'émergence du tricot-graffiti et de plus en plus un récit sur Zina et l'amitié inattendue entre ces quatre femmes. Le cœur du roman nous rappelle donc constamment qu'il est pluriel et complexe, et l'autorité du texte met sans cesse en évidence cette construction.

⁷⁵ Lanser souligne, lorsqu'elle analyse *Les Guérillères* : « the texte avoids the markers that suggest hierarchies of voice » (Lanser, 1992, p. 270) ce qui « constitutes the ground on which *Les Guérillères* overturns conventional notions of narrator and character » (*Ibid.*, p. 269).

⁷⁶ Les coupures dans la citation sont celles du texte original. Elles servent à marquer la parole rapportée, les silences de l'oral ainsi que le rythme particulier du discours de Marie, qui divague souvent. Pour ce chapitre, je vais préciser lorsqu'il s'agit des coupures du texte et n'indiquerai rien lorsque j'ajoute les coupures.

4.1.3 Histoire orale et méta-amitié

La transcription des entretiens est un travail éprouvant qui éloigne la documentariste de son objet de travail⁷⁷, tout en la rapprochant du véritable nœud de l'histoire, soit de l'amitié féminine. La narration nous indique :

Notre documentariste s'acharne donc à réécouter les enregistrements et à corriger elle-même, avec une minutie préoccupante, les fichiers texte qui les accompagnent⁷⁸. Elle sent déjà que ce qui enrobe les témoignages, le glaçage chaleureux (Alexandra), aride (Marjolaine), étourdissant (Marie) dont chacune badigeonne son récit, l'empêche de relever les incohérences et les décalages. (*Ibid.*, p. 35)

La narration signale formellement les constructions et particularités de chacune des voix (« glaçage chaleureux », « aride » ou « étourdissant ») et indique que l'expérience des amies se transmet surtout par la façon dont elles s'expriment. Léonie investit beaucoup de son temps et de son attention pour rendre justice aux discours des femmes, pour transcrire le plus fidèlement possible leurs paroles et conserver leur individualité. L'information est parfois perdue ou encore il y a plusieurs divagations et brisures, surtout dans les témoignages de Marie, qui nous éloignent parfois de l'intrigue⁷⁹. Le projet de Léonie se rapproche alors beaucoup d'un travail d'archéologie et rappelle l'Histoire⁸⁰ orale. La documentariste retrouve les trois femmes, visite l'appartement qu'elles ont habité et compile minutieusement les transcriptions de leurs nombreux entretiens. Elle développe une complicité avec les dames et tente de recoller les morceaux de leur passé à travers leurs souvenirs. L'Histoire du tricot-graffiti est alors contenue dans la mémoire et les paroles de ces femmes.

⁷⁷ Ceci devient encore plus clair lorsque la responsable du musée reproche à Léonie de s'éloigner du sujet et d'inclure trop de témoignages : « T'es passée à côté de plein de questions intéressantes, des grandes questions qui auraient pu nourrir la structure de l'expo — c'est quoi, leur posture, à tes madames ? C'était quoi leur militantisme ? » (Panneton, 2017, p. 316-317). Pour la conservatrice du musée, Léonie ne remplit pas adéquatement son mandat en puisant dans les témoignages puisque ceux-ci sont contradictoires et mêlés ; de plus, dans le cas de Marie, qui souffre d'Alzheimer, on ne peut se fier ni à sa mémoire ni à ses propos. La conservatrice du musée privilégie plutôt les faits qui cadrent l'exposition et se soucie peu de l'expérience que tentent de transmettre les amies.

⁷⁸ La documentariste utilise un logiciel de transcription qui se révèle inefficace et qui échoue à transmettre toutes les subtilités des témoignages. Il « peine à déceler les écarts d'accent, de ton ou de débit ; il n'arrive pas à reconstituer de façon satisfaisante, avec les mots et les quelques outils de ponctuation mis à sa disposition, les voix des trois vieilles dames » (Panneton, 2017, p. 35). La technologie échoue à comprendre les discours et les subtilités de l'expérience des amies.

⁷⁹ Ils sont surtout marqués par des « [...] » dans le discours rapporté.

⁸⁰ J'utilise ici une lettre majuscule pour distinguer le terme « histoire », qui se réfère à la fiction, et « Histoire », qui se rapporte à l'élément historique étudié par la documentariste.

La laine, médium créatif, devient une manifestation physique de la structure du roman. Le livre se compose comme une œuvre de tricot, avec plusieurs fils entremêlés qui, réunis, produisent une sorte d'artisanat féminin. Le sens de l'œuvre n'est perceptible que par les nœuds et les croisements de la laine. La force créative provient alors de la pluralité (et les contradictions) des éléments et de notre habileté à les nouer. Les incohérences et les décalages dans le travail de Léonie sont ainsi les éléments qui lui permettent d'accéder à l'intériorité des femmes et d'interroger avec plus de subtilité les enjeux de l'amitié (ainsi que ceux du tricot-graffiti). L'acharnement et l'échec de la documentariste à « installer, dans l'espace entre les entretiens et leur transcription, une distance qui lui assurerait une vision parfaite, sans les périphéries brumeuses qui l'entourent actuellement » (*Ibid.*) illustrent habilement cette analyse. La narration nous prévient de l'impossibilité d'être neutre et indique que cet espace convoité par Léonie restera inaccessible et, ultimement, indésirable. Léonie doit alors saisir les récits conflictuels que lui offrent les trois amies et s'immerger dans les subtilités qui lui permettent d'accéder à un univers beaucoup plus riche et complexe. Léonie développe alors une amitié avec les femmes à travers son travail. Elle valorise leur confiance et cette complicité, qui lui donne accès à toutes leurs histoires. L'amitié, dans le roman, se manifeste alors à plusieurs niveaux, soit entre les femmes du collectif de tricot-graffiti, entre les dames et Léonie soixante ans plus tard et, comme nous le verrons, entre la narration (toutes les protagonistes) et le lectorat.

Le texte crée une certaine proximité entre la narratrice omnisciente et le lecteur grâce, notamment, à l'utilisation du déterminant possessif « notre » pour présenter l'histoire et la documentariste. Dès les premières pages, les lecteurs sont engagés dans l'histoire et développent un sentiment d'appartenance à cette fiction. Par exemple, la narration répète souvent « *notre* documentariste » (*Ibid.*, p. 115, je souligne) ou encore ajoute des termes plus affectueux tels que « *notre* documentariste *en herbe* » (*Ibid.*, p. 117, je souligne). La voix insiste également sur des éléments qui s'adressent directement à la personne qui lit : « elle [la documentariste] récapitule à *notre* intention » (*Ibid.*, p. 19, je souligne). L'utilisation de ces déterminants établit une familiarité entre les destinataires et la narration. Cette familiarité est importante puisqu'elle solidifie les liens qui unissent les protagonistes entre elles en plus de cimenter une potentielle solidarité et amitié avec les lectrices. L'utilisation du « notre » devient

un prélude à la voix collective et l'une des multiples façons qui permettent de glisser vers la narration collective, soit le « nous ».

Les marqueurs de l'oralité participent également à l'élaboration de la voix collective. Puisqu'il s'agit de transcriptions récoltées par Léonie, les textes sont fragmentés, certaines phrases ne se terminent pas alors que d'autres commencent et s'interrompent. Ainsi, la forme des entrevues rapportées donne l'impression que les femmes nous parlent directement. Ce sentiment se concrétise surtout à travers des interjections telles que « [...] vous comprenez ? » (*Ibid.*, p. 151) ou encore « vous savez [...] » (*Ibid.*, p. 30) qui ponctuent leur discours. La présence de l'interlocutrice (Léonie) est également soulignée par des phrases qui commentent la situation d'énonciation ou encore le sujet de l'entretien. Par exemple : (Marjolaine) « Les conclusions que vous en tirez ne m'intéressent pas » (*Ibid.*, p. 152) (Alexandra) « Mais vous n'êtes pas obligée d'être d'accord avec moi. Ça ne me dérange pas, vous savez » (*Ibid.*, p. 151), « Je vais être honnête avec vous » (*Ibid.*, p. 121) (Marie) « C'est vrai que nous nous éloignons du sujet » (*Ibid.*, p. 52), ou encore « C'est drôle, vous ne dites rien, vous faites comme si de rien n'était, comme si vous viviez comme moi, dans ce paradoxe des vieilles personnes qui ont tout leur temps, mais pas toute leur vie » (*Ibid.*, p. 30-31) et « [m]ais ça me fait quand même très plaisir que vous preniez le temps de venir me parler » (*Ibid.*, p. 32). Puisque ces fragments nous sont rapportés directement et que nous n'avons pas accès aux réponses de Léonie (ni à ses questions), il est facile d'avoir le sentiment que les amies s'adressent à nous.

Cette proximité ainsi que toutes les autres formes de rapprochement dans le roman permettent de construire une méta-amitié, c'est-à-dire une amitié qui à la fois déborde des pages du roman (proximité avec les destinataires) et devient la manière dont le récit se construit (proximité entre les personnages et la narratrice). Tous les éléments de la narration favorisent l'émergence de cette relation et participent à la cristalliser dans un « nous » qui s'exprimera dans les derniers chapitres du livre :

Nous réfléchissons tout haut [...] Pour être honnête, nous l'imaginons assez bien mourir, cinq ou six plus tard, d'une hépatite C qui aurait fini par lui donner le cancer du foie [...] nous pourrions aussi lui ménager une porte de sortie. Une nouvelle identité après que l'amour a frappé en centre de désintox [...] Tenons-nous-en à une fin aussi prosaïque que possible : une table de chevet surchargée et une vieillesse inquiète. C'est un portrait qui nous paraît convaincant, à défaut d'être vrai. (*Ibid.*, p. 323-325)

Les narratrices imaginent collectivement, dans ce passage, la vie de Zina, ce qu'elle est peut-être devenue après avoir quitté l'appartement. Le texte invite le lectorat à partager cet exercice et fait participer les lecteurs.rices à l'acte de création et de narration auquel se livrent les différentes énonciatrices : « Nous trions nos souvenirs, nous les dépoussiérons, nous choisissons lesquels seront exposés » (*Ibid.*, p. 297). Le lectorat est invité dans le travail qu'implique l'organisation des souvenirs et de l'écriture. Il ne s'agit plus des réminiscences d'une seule personne, mais de toute la collectivité. La narratrice, Léonie, Marie, Marjolaine, Alexandra et même les lectrices choisissent et tissent l'histoire. Le roman crée alors une communauté « precisely through its own narrative acts » et les protagonistes « are transformed through their storytelling from a collection of diverse individuals to a group of narrators and finally to a loving community of considerable shared consciousness » (Lanser, 1992, p. 265). Le « nous » (que nous voyons apparaître de diverses façons implicites à travers le roman) englobe toutes les membres de cette communauté et nous suggère de faire revivre l'amie perdue, Zina, en lui offrant non seulement une vie, mais bien plusieurs vies imaginées.

La collectivité exprimée dans ces passages devient la condensation parfaite de l'amitié féminine (et de la méta-amitié) qui se construit de multiples façons entre les personnages, la documentariste et la narratrice omnisciente (ainsi que les lectrices). Même si chacune produit son propre discours, leurs voix s'unissent et leurs paroles se rassemblent à l'intérieur d'une énonciation commune. Ce sont l'acte de narrer leur histoire ensemble et le désir de la transmettre qui permettent aux narratrices d'exercer une autorité sur le texte. L'autorité de l'amitié se manifeste alors à travers la multiplicité des voix et le refus (conscient et collectif) d'une vérité unique. Les discours et réflexions des personnages sur le mensonge et l'amitié leur permettent de s'affirmer et de légitimer la structure de la fiction.

Bien que le récit semble être organisé et orchestré par la voix hétérodiégétique, on comprend rapidement que celle-ci doit être autorisée par la communauté que forment les voix homodiégétiques (Marie, Marjolaine et Alexandre). Elles participent toutes équitablement à l'élaboration du récit. Les commentaires autoréférentiels (sur l'amitié, la vérité et le mensonge) offrent des discours indirects sur le thème récurrent de la diversité des formes d'existence (et d'amitié). Les discours métatextuels explicitent la structure, elle-même plurielle, du livre. Ces éléments, appuyés par les adresses au narrataire, participent à l'élaboration de la voix collective. Toutes ces pratiques consolident l'espace textuel de ce roman. L'interdépendance des voix lie

toutes les narratrices entre elles, et même les lectrices, dans une méta-amitié, c'est-à-dire une amitié qui naît à même le texte et qui se développe au fil de celui-ci.

4.2 L'espace chronotopique : revenir à l'amitié

L'espace dans le roman est sûrement le seul élément de l'espace-temps qui soit précis et tangible. L'appartement des quatre femmes et le quartier de St-Roch y sont décrits : les noms des rues et des monuments importants (dont la bibliothèque Gabrielle-Roy) reviennent dans la démarche des amies. Ces lieux deviennent, en quelque sorte, des marqueurs retraçables de l'amitié et du tricot-graffiti puisque la documentariste peut s'y rendre et voir ces endroits de ses propres yeux. Contrairement aux récits des femmes et aux archives en désordre, l'appartement et le quartier sont des espaces concrets pour inscrire l'amitié. Les multiples temps d'énonciation construisent un espace-temps non synchronisé, c'est-à-dire qui n'est pas en ordre chronologique et qui contient plusieurs fils narratifs. Le premier temps énonciatif est celui des quatre amies et de leur année passée à faire du tricot-graffiti dans la ville de Québec. Les témoignages sont recueillis à différents moments ; le récit n'est donc pas raconté de façon chronologique. Le deuxième temps énonciatif correspond à celui de Léonie et de la narration hétérodiégétique, qui suit la documentariste dans sa quête sur le tricot-graffiti et de l'amitié vers 2070, quelque soixante ans après les événements racontés par les trois femmes. Le roman présente ainsi un espace-temps complexe. Les personnages marquent leur espace (l'appartement et le quartier St-Roch) à travers le tricot-graffiti. De plus, la distance temporelle avec les événements permet une revalorisation de l'amitié qu'elles ont partagée. À travers leur mémoire, nécessairement subjective, les souvenirs de leur temps ensemble sont revalorisés et réinvestis dans de nouvelles significations.

4.2.1 Les valeurs chronotopiques dans *Petite laine*

La rencontre des amies se fait à différentes périodes dans leur vie, mais les narratrices décrivent plutôt leur rencontre avec Zina et leur emménagement dans l'appartement qu'elles finissent par partager. Selon l'ordre chronologique, Zina est la première emménagée, ensuite

Alexandra, suivie de Marie trois jours après. Marjolaine est la dernière à s'installer. Dans le roman, les témoignages ne s'organisent pas dans cet ordre. C'est Marie qui nous décrit son arrivée, suivie d'Alexandra et finalement de Marjolaine. Ainsi, les différents moments de leur rencontre complexifient l'analyse de cette valeur chronotopique et nous informent sur leurs dynamiques à venir.

Marie voulait se trouver un appartement rapidement puisqu'elle sortait d'une relation amoureuse. C'est d'ailleurs son ancien copain qui la met en contact avec Zina. Marie dévoile ses premières impressions de cette rencontre :

Quand je suis arrivée, Zina était [...] une semaine, mais elle avait déjà repeint la cuisine et la salle de bain, sans demander l'avis de personne, pas même celui d'Alex, qui était là depuis trois jours, c'était sa façon, elle n'avait pas été particulièrement accueillante à mon arrivée, mais elle n'avait pas été froide non plus, seulement un peu distraite, seulement un peu indifférente. (Panneton, 2017, p. 47, coupure dans le texte original)

Le premier contact avec Zina n'est donc pas très chaleureux. Marie s'en soucie peu, elle est surtout reconnaissante d'avoir une chambre. Sa personnalité quelque peu lunatique la protège du caractère de Zina. Leur dynamique demeure assez constante à travers leur cohabitation ; c'est-à-dire que Marie n'est pas aussi affectée par les attitudes variables de Zina, ce qui facilite leur amitié.

Pour Alexandra, la seule qui est « entrée le premier juillet, la vraie de vraie journée des déménagements, avec toute la logistique que ça implique » (*Ibid.*), sa rencontre avec Zina est beaucoup plus détaillée que les circonstances de son emménagement. Alexandra se lance dans une longue description des circonstances qui l'ont amenée vers Zina. Elle et une amie vont à une soirée et Alexandra renverse malencontreusement de la bière sur elle-même ainsi que sur Zina :

[Zina] m'a pris la bouteille des mains et, encore en souriant — un vrai sourire, vous savez, rien de moqueur ou de méprisant, seulement le sourire plein de dents et de gencives roses — encore en souriant, elle m'a dit qu'ici c'était chez elle et qu'elle allait me prêter un chandail propre. Et c'est ça. C'est de là que tout est parti. (*Ibid.*, p. 54-55)

Alexandra revient le lendemain pour rapporter le chandail de Zina ; elle aide sa nouvelle amie à ranger et nettoyer son logement, puis, « une semaine et demie plus tard [...], elle m'a dit qu'elle avait trouvé un grand appartement dans Saint-Roch. Des plafonds très hauts et de la lumière partout » (*Ibid.*, p. 55). Sans hésitation, Alexandra décide de suivre Zina et

d’emménager avec elle. La relation de Zina et d’Alexandra devient très importante et marque le rapprochement le plus significatif du groupe. Souvent comparée à un coup de foudre ou à une grande histoire d’amour, cette amitié est celle qui conteste le plus la structure hétéronormative, mais elle blessera également, comme nous le verrons, les deux amies.

Marjolaine, de son côté, tente de fuir un appartement devenu surpeuplé. Travaillant depuis peu à la Sandwicherie avec Zina et par « une coïncidence pas très heureuse » (*Ibid.*, p. 51), elle découvre que sa collègue cherche une dernière personne pour combler les chambres de son nouveau logement. Marjolaine est donc la dernière à s’installer avec les autres et, selon elle, « tout le monde dans l’appartement espérait que je serais la première à partir. Ça aussi les autres vous le confirmeront » (*Ibid.*, p. 50). L’intégration de Marjolaine ne se fait donc pas aussi fluidement que celle des deux autres. Marjolaine, prise de panique et d’angoisse, reste isolée dans sa chambre. Elle n’ose pas sortir et socialiser et Zina, lorsqu’elle revient du travail, n’encourage pas les rencontres. Ce court incident marque le début d’une relation difficile entre Marjolaine et les trois autres femmes, particulièrement Zina, puisque Marjolaine se sent trahie par cette dernière :

Je ne suis jamais sortie. Pas cette soirée-là. Je ne suis jamais allée les rejoindre dans la cuisine. Je pensais à Zina à qui j’avais dit *ça me stress ce déménagement-là, je suis pas bonne avec les gens*. Je lui en avais parlé la journée d’avant, au travail. Elle avait souri. Elle avait dit *Marjo, ça va bien aller*. Mais ça n’a pas bien été. Elle n’a rien fait pour que ça aille bien. Elle savait que j’étais mal et elle n’a rien fait. (*Ibid.*, p. 57-58, italique dans le texte original)

Dès son entrée, Marjolaine se retire et cultive une colère silencieuse contre Zina, qui était pourtant douce et rassurante avec elle au travail. L’appartement devient un lieu clef pour saisir les relations qui se développent entre les personnages. Les multiples récits de leur emménagement permettent de mieux comprendre les amitiés à venir : alors que l’appartement devient une source de tension entre Zina et Marjolaine — particulièrement en ce qui a trait au ménage — il représente une source de confort pour Zina et Alexandra puisqu’il prolonge et enrichit leur relation. Pour Marie, il semble n’être qu’un lieu pratique qui convient à son budget. Nous verrons qu’à l’arrivée du tricot-graffiti, ces dynamiques changeront : le tricot permettra aux femmes de mieux apprendre à se connaître. L’appartement est le lieu qui rend possible la rencontre entre les femmes, mais il est aussi l’espace qui témoigne de leur rapprochement à travers le tricot-graffiti. Ce logement devient alors le point culminant de leur amitié.

Le liant, deuxième valeur chronotopique, se trouve clairement dans l'appartement, qui est le lieu de cohabitation et de rassemblement principal des amies. Les liants se manifestent également à travers Zina et le tricot-graffiti. Zina revient sans cesse dans les discours et devient un moteur important de l'intrigue. Alexandra est celle qui nous offre le regard le plus affectueux par rapport à son amie : « Zina est patiente quand elle croit que ça en vaut la peine. C'est une chose qu'on apprend très vite » (*Ibid.*, p. 72). Elle ajoute que « Personne lui arrivait à la cheville, comme on dit. Je pense encore la même chose. Je pense que j'ai pas rencontré de personnes beaucoup plus intéressantes qu'elle dans ma vie » (*Ibid.*, p. 151) Marjolaine nous peint un portrait très différent de Zina, une femme « [c]ruelle comme le sont tous les gens qui n'ont que du mépris pour la faiblesse des autres » (*Ibid.*, p. 59) : « Zina a décidé qu'elle ne m'aimait pas. Avec moi, elle était brusque et impatiente. Toujours à me faire comprendre que, peu importe où je me tenais, j'étais dans son chemin » (*Ibid.*, p. 76). Ces deux représentations contradictoires sont nuancées par le discours de Marie :

[Zina] forçait l'admiration, les gens vous le diront, sauf peut-être Marjolaine, tout un champ magnétique de charisme qui recouvrait ce qu'elle [...] enveloppait sa personne, qui faisait que ce qu'elle était, que tout ce qu'elle approchait devenait extraordinaire, comme dans hors de l'ordinaire. (*Ibid.*, p. 73-74, coupure dans le texte original)

La narration précise que Marie parle de Zina « avec la même fascination affectueuse qu'Alexandra, la même admiration ambivalente que Marjolaine » (*Ibid.*, p. 177). Malgré les différences dans leurs discours, il est évident que les amies entretiennent une grande affection pour Zina. L'habileté à mentir de celle-ci est la caractéristique qui revient le plus souvent : « Elle mentait énormément » (*Ibid.*, p.42) ou encore « elle mentait facilement et comme *fluidement* » (*Ibid.*, p. 100, italique dans le texte original). Zina est donc, dès le début, une figure difficile à appréhender. Ses mensonges embrouillent son identité autant qu'ils la définissent, puisque Zina se décrit toujours différemment ; elle se réinvente⁸¹ et elle est reconstruite au fil de l'histoire par la mémoire imparfaite de ses amies. Puisqu'elle mentait constamment, la reconstitution contradictoire et multiple offre une représentation plus juste de cette amie. Zina devient alors un élément central de l'amitié : c'est elle qui amène toutes les

⁸¹ Elle s'attribue des origines russes, mais dira plus tard que son père était chilien. Elle évoque une grand-mère parfois morte, parfois terriblement malade, etc. Les personnages connaissent très peu le passé de Zina et prennent toujours ses histoires avec un grain de sel : même lorsqu'elle raconte les mêmes anecdotes, Zina modifie toujours des détails (voir p. 149, p. 142-143).

femmes à se rencontrer et à vivre ensemble. D'autant plus, comme nous verrons dans l'analyse sur la confluence des identités, que le caractère insaisissable de Zina permet d'exprimer la pluralité de l'amitié ainsi que de constituer l'intrigue qui rassemble les personnages.

Le deuxième liant à retenir est certainement le tricot, qui unit et solidifie le quatuor d'amies. Il émerge tout d'un coup, de façon organique et inattendue :

Une autre chose que je n'ai jamais vue venir. Une semaine il n'y avait pas une trace de laine dans l'appartement. La suivante il n'y avait que ça. Sur la table de la cuisine, des pelotes à moitié entamées que Marie avait trouvées chez Emmaüs. Des aiguilles qui vous guettaient dans le creux du divan. (*Ibid.*, p. 80)

Le tricot devient un élément que toutes les amies partagent : ou bien elles savent déjà tricoter (Alexandra et Marjolaine) ou encore elles sont tellement emballées par le projet et la pratique qu'elles l'apprennent (Marie et Zina). L'apprentissage du tricot permet de resserrer les liens entre elles : « Alexandra qui remontrait huit fois la même chose à Marie. Patiemment, sans s'énerver. Même quand l'aiguille en plastique s'échappait des mailles trop lâches » (*Ibid.*, p.81). Alexandra est la première enseignante désignée, mais lorsque Marjolaine dévoile aux autres qu'elle sait également tricoter, elle s'intègre davantage au trio et devient, elle aussi, une enseignante, particulièrement pour Marie qui « [...] avai[t] toujours besoin d'elle pour [s]e réaligner [...] » et « c'est elle qui [l']aidait le plus » (*Ibid.*, p. 98). Le tricot semble transformer Marjolaine, qui devient moins distante, voire douce et accessible :

Avec un peu de laine entre les doigts, c'est comme si toutes les raideurs de son corps [celui de Marjolaine] se dénouaient. Je l'ai vue tout de suite, la première fois, mais aussi les suivantes [...] Marjo m'aidait et elle se coulait contre la laine, vous comprenez, tout en elle devenait doux et souple. Sa voix cassante, les tendons raidis qui enserraient sa gorge, les lignes sèches de sa mâchoire, ses épaules pointues, saillantes, qui creusaient la poitrine [...] se réchauffaient, se dégourdisaient, comme un vieil arbre rachitique qui retrouve sa sève. Je pense que pour Marjo, le tricot était un peu un chemin vers une réserve de joies secrètes, cet endroit, quelque part au fond d'elle, où elle conservait jalousement sa chaleur. (*Ibid.*, p. 97-98)

Le tricot permet aux amies de découvrir un nouveau côté de Marjolaine et de développer une relation plus ouverte et profonde avec elle. Il envahit également tout l'espace commun des quatre amies : « L'appartement est une usine à pompons. Tout y est : le travail à la chaîne et les membres ankylosés, un foreman exigeant et pointilleux, quelques velléités de syndicalisation, un échéancier serré » (*Ibid.*, p. 273). Le flou autour de l'origine du tricot-graffiti (aucun des personnages n'est capable de dire avec certitude qui a réellement eu l'idée de commencer cette pratique) appuie l'hypothèse selon laquelle celui-ci est un liant, puisque

toutes les amies ont participé à l'élaboration et à la création des divers projets. Ainsi, chacune des personnages se voit attribuer des tâches (toutes essentielles) selon sa compétence respective afin de produire un tout uni et cohérent, une entité en soi. Alexandra est « affectée à la confection des bandelettes qui relieront les pompons » (*Ibid.*, p. 273), Zina doit confectionner les pompons, mais elle « s'est vu confier cette tâche [...] parce qu'elles ont déjà trop de pompons » (*Ibid.*, p. 274). De son côté, Marie « est assurément le cerveau créatif [...] elle vogue dans une mer de pompons et de bandelettes en point jersey, cherchant à reproduire sur le plancher de la cuisine la toile d'araignée tricotée qu'elle a en tête » (*Ibid.*) et finalement Marjolaine « peaufine le travail bâclé » (*Ibid.*, p. 275). Chacune se concentre sur sa tâche, mais elles travaillent ensemble pour créer l'ultime projet de tricot-graffiti qu'imagine Marie⁸². Le tricot-graffiti sert alors d'élément unificateur entre toutes les femmes, car il leur permet d'échanger sur un terrain commun et de participer à une création collective.

La troisième valeur chronotopique, la confluence des identités, est complexifiée par le fait que l'histoire présente un quatuor d'amies plutôt qu'un duo. D'un côté, Alexandra et Zina semblent partager une grande proximité physique ; elles se serrent l'une contre l'autre et chacune a souvent besoin de l'autre à ses côtés. Alexandra résume les choses ainsi : « Dans un film, c'aurait été le début d'une histoire d'amour, quelque chose comme ça. Mais dans ma chambre c'était juste Zina, c'était sa façon d'être avec moi. C'est là que je me suis rendu compte que j'étais vraiment contente de l'avoir comme amie » (*Ibid.*, p. 26). La proximité physique de Zina rassure et reconforte Alexandra. Les deux amies reproduisent un mode de confluence fluide, du type préconisé par Audet, Abel ou Bernikow. Comparativement à toutes les autres dynamiques du groupe, leurs deux identités semblent se mêler harmonieusement. Alexandra déclare ceci : « quelques semaines avec Zina et il y avait des morceaux de moi qui commençaient à changer. J'étais devenue son amie, maintenant j'habitais avec elle, et ça m'avait changée » (*Ibid.*, p. 130) et qu'elle « avai[t] eu envie de lui ressembler, à Zina. Être plus intense. Être plus décidée. » (*Ibid.*, p. 131). La grande proximité de Zina et d'Alexandra

⁸² « Une toile d'araignée de pompons interreliés. C'était le concept. Une toile d'araignée, ou un filet de pêcheur. Un réseau qui s'étendrait sur la petite place à côté de la bibliothèque Gabrielle-Roy. Marie s'imaginait un entrelacement de bandelettes tricotées. Certaines plus minces, d'autres plus épaisses. Labyrinthique, le réseau, emmêlé dans lui-même. Et généreusement saupoudré de pompons. » (Panneton, 2017, p. 263)

est très différente de leurs interactions avec les autres membres du groupe. Bien que Marie et Marjolaine se rapprochent, elles ne vivent pas leur amitié avec la même puissance que les deux autres⁸³. Ainsi, la relation entre Alexandra et Zina se distingue de toutes les autres par la puissance de leur complicité. La confluence est aussi construite à travers l'âge des protagonistes et leur croyance qu'elles en sont encore à cet « âge où on a encore le temps d'avoir des grandes amitiés bouleversantes » (*Ibid.*, p. 151). Chacune a une influence sur le développement des autres, une incidence dans l'évolution de chacune ; elles ont touché la vie l'une de l'autre par le fait même de s'être rencontrées à un moment aussi central de leur vie.

Cela dit, le roman de Panneton nous offre une nouvelle façon de concevoir la confluence des identités, soit la reconstitution d'une amie disparue. Par leurs descriptions subjectives, les personnages révèlent nécessairement un peu d'elles-mêmes lorsqu'elles parlent de Zina. La complexité et la pluralité des voix multiplient alors les versions de cette amie ; plutôt qu'avoir affaire à une confluence des identités, on assiste à un éclatement de l'identité de Zina. Chacune des narratrices construit sa version de Zina, qui est déterminée par sa propre identité. De façon similaire au roman de Nimier, où la construction de l'identité s'élaborait à travers la biographie de l'amie, le roman de Panneton explore également « [t]he dynamics of interrelationship [that] replace those of biography » (Abel, 1983, p. 421), mais dans ce cas-ci, les différentes dynamiques d'amitié réinventent la biographie de Zina. La conclusion que tire Elizabeth Abel de son analyse du roman *The Quest for Christa T* (que nous avons aussi évoqué dans le chapitre sur Marie Nimier) s'applique également au texte de Panneton : « The narrator never succeeds in synthesizing the multiple facets of her friend : yet her failure paradoxically is success, for the process of exploring she reenacts is a more faithful reflection of Christa T. than any finished product could be » (*Ibid.*, p. 423). La collection de témoignages donne vie à Zina et de construire une version complète de ce personnage, une version d'autant plus fidèle qu'elle est multiple. Puisque Zina mentait constamment, il devient presque impossible de retracer son existence ou de valider les informations des narratrices. Zina ne vit alors qu'à travers la conscience et les paroles de ses amies.

⁸³ De plus, Marie et Zina ne semblent pas développer une relation particulièrement proche et Marjolaine et Zina cohabitent difficilement l'une avec l'autre.

L'absence de Zina permet aux narratrices de la reconstituer librement — c'est-à-dire à leur façon, qui n'est pas nécessairement juste ou parfaitement fidèle — et consolide l'intrigue principale. Autant que Zina devienne, d'une certaine façon, une co-créditrice des trois femmes l'ayant connue, elle représente également l'amitié perdue et la part insaisissable de cette relation. Panneton désirait mettre en scène une histoire où le personnage principale « n'a pas accès à la parole, dont on aurait jamais le témoignage, [qu']on ne sait pas où elle est rendue » pour mieux représenter « [l']incommutabilité de ce qu'on est, en général, dans la vie » (Panneton, février 2019⁸⁴). Zina, tout en étant le liant de l'amitié et le moteur de l'histoire, demeure hors d'atteinte. De la même façon, il y a une part de l'amitié que les narratrices n'arrivent pas à s'expliquer, un élément inaccessible qui les unit et qui leur permet de toujours revenir à cette relation perdue. Ainsi, les différentes identités se dispersent dans celle de Zina et donnent accès à une part de l'amitié disparue.

Les péripéties sont plus complexes à analyser dans le cas de ce roman. Ce sont des péripéties indissociables de l'histoire de l'amitié ; contrairement au chronotope d'aventure ou au chronotope grec, elles ne sont pas réversibles ou situées dans un hors temps. Elles sont fragmentées en une multitude de versions tout aussi valables les unes que les autres. Les péripéties contribuent à l'amitié et elles travaillent à restaurer cette relation que les personnages ont perdue. Toutes les péripéties, dans tous les temps énonciatifs, permettent aux femmes de réfléchir sur l'amitié et son importance. Comme nous l'avons vu, l'ensemble du roman est non synchronisé. La narration est divisée en deux temps énonciatifs principaux : le temps du présent de l'énonciation et le temps du passé raconté par une collectivité en alternance. Ces différents temps sont importants puisqu'ils rendent compte de la façon dont l'amitié s'organise. Léonie (temps présent) provoque d'abord un retour au passé qui invite les amies à reconstruire l'année de leur amitié (temps passé). Grâce aux différents discours, les femmes retrouvent cette amitié.

Dans le premier fil narratif, les récits sont morcelés et reconstituent l'histoire de façon non chronologique et même contradictoire. Chacune des amies raconte un souvenir et les morceaux ne se suivent pas toujours. Le désordre que crée cette structure instaure une égalité entre les voix et brouille les repères temporels. Les histoires que racontent les amies se concentrent, en

⁸⁴ Citation tirée d'un entretien entre Amélie Panneton et moi-même, réalisé le 6 février 2019.

majorité, sur les dynamiques changeantes qui animaient leur groupe et les différents types d'amour qu'elles se vouaient. Elles expriment souvent leur regret d'avoir perdu ces relations :

[Marie] nous allons faire comme si je m'ennuyais pas de Marjo, parfois, un tout petit peu, et de Zina et d'Alex. (Panneton, 2017, p.281)

[Marjolaine] Zina voulait tellement revoir Alexandra. Elle l'appelait encore San. [...] Elle passait son temps à me parler d'Alexandra. [...] Une espèce d'âge d'or de l'amitié qu'elle espérait retrouver. Comme si les autres pouvaient vous aimer de façon inconditionnelle. (*Ibid.*, p. 308-309)

[Alexandra] Je m'ennuie beaucoup d'elle. [...] Il y a des personnages qu'on rencontre, elles viennent mettre leur vie en dedans de nous. (*Ibid.*, p. 327)

À travers ces regrets, on ressent également le fort attachement qu'elles avaient toutes l'une pour l'autre. Les péripéties, dans ce cas, servent à exposer les liens qui unissaient les femmes et, par la forme, à les réunir une fois de plus.

Dans le deuxième fil narratif, les événements du futur sont généralement racontés en ordre chronologique. Ce fil narratif se concentre sur le travail de Léonie et les nombreuses directions que prend son étude sur le tricot-graffiti. Les péripéties du futur servent ainsi à l'élaboration du documentaire sur l'amitié féminine. À travers ses recherches, il devient rapidement clair que Léonie déterre d'abord une grande histoire d'amitié plutôt que celle d'une pratique d'art politique. La narratrice omnisciente nous offre ce qui en apparence semble un recul sur l'histoire sentimentale des trois femmes, mais qui, en fait, devient un moyen de solidifier ces récits et leur charge émotionnelle. L'organisation de la narration fait ressortir l'importance de l'amitié dans la vie de ces femmes et leur désir de revenir à cette relation. Ainsi, les deux temps énonciatifs font (re)vivre aux personnages leur amitié.

4.3 L'espace symbolique : redéfinir l'amitié et son potentiel politique

Le roman de Panneton nous présente une amitié diverse et complexe. D'un côté, comme nous l'avons vu, l'amitié entre Zina et Alexandra est très grande et intense, souvent comparée à un grand amour :

C'est comme en couple, vous savez. Des fois, on aime tellement être avec quelqu'un, on a tellement envie que ça marche qu'on fait des efforts conscients pour oublier les défauts. [...] Avec Zina, c'était pas difficile pour moi de — pas *d'oublier*, non, pas

exactement, mais... De laisser passer. Et de laisser aller. (*Ibid.*, p. 102, italique dans le texte original)

Alexandra pardonne beaucoup de choses à Zina durant cette époque, elle lui offre beaucoup d'elle-même et Zina devient sa confidente. La relation des deux femmes correspond alors à la vision de l'amitié des théoriciennes féministes, c'est-à-dire un lieu dans lequel « les femmes peuvent se définir authentiquement et affirmer leur propre vision du monde » (Audet, 2000, p. 213). Cette forme d'amitié est certes inspirante et, comme le montrent aussi les livres de Nimier et Despentès, elle engendre des représentations de l'amitié qui libèrent les femmes de l'hégémonie patriarcale. D'un autre côté, Panneton offre un portrait plus nuancé de l'amitié féminine et propose de nouvelles dynamiques amicales qui, comme nous le verrons, se voient compliquées par la relation (et trahison) hétérosexuelle ainsi que par les différences de classe sociale entre les amies.

4.3.1 Conflits et ruptures amicales

Dans *Petite laine*, la relation hétérosexuelle représente un grand obstacle à l'amitié et devient un point de tension qui causera d'importantes ruptures entre les amies. Lorsqu'Alexandra rencontre Olivier, elle ne sait pas qu'il est l'ex-copain de Marie. Elle tombe amoureuse de lui, décide de garder leur relation secrète et ne se confie qu'à Zina. Marie, des mois plus tard, recommence, elle aussi, à fréquenter Olivier. Elle découvre ensuite la relation entre Alexandra et ce dernier. Marie confronte violemment Alexandra ; elles sont toutes les deux déchirées par la trahison de l'autre ainsi que par celle d'Olivier. Cette dispute fait éclater le groupe d'amies. Cette rivalité pour l'attention masculine, rappelle Bernikow, est sans cesse représentée dans notre culture et particulièrement dans les récits amoureux :

Litterature is a moving picture show of women in constant conflict [...] we see and hear how women do not like each other, cannot get along, how women snipe and begrudge and look at one another with envy, jealousy and resentment (1980, p. 195)

Ainsi, dans les représentations patriarcales de la rivalité, les femmes sont dépeintes comme des ennemies naturelles, surtout à travers la compétition pour une relation hétérosexuelle. Cela dit, le roman de Panneton subvertit nos attentes quant à la rivalité féminine puisqu'il nuance leur dispute et reporte Olivier en arrière-plan. Dans le passage suivant, où Alexandra exprime son regret et sa douleur, la rivalité est recontextualisée :

Ç'a été très laid. Parce qu'elle trouvait ça horrible que j'aie été avec lui tout ce temps-là sans rien dire parce que moi je trouvais ça horrible qu'il ait recommencé à la voir sans penser que ça vaudrait peut-être la peine de me le mentionner. Je me sentais coupable parce que *j'étais* coupable. (Panneton, 2017, p. 288-289, italique dans le texte original)

Elle reconnaît la gravité de la situation (« Ç'a été très laid » et « je trouvais ça horrible »), le tort qu'elle a fait à Marie (« j'étais coupable ») et elle soulève que c'est Olivier qui a trahi la confiance des deux femmes puisqu'il les fréquentait en même temps. Marie en vient aussi à regretter sa rage contre Alexandra : « Et Alex, je me suis aperçue que je ne lui en voulais pas tant que ça, finalement, mais le temps que je m'en rende compte j'avais déjà déménagé » (*Ibid.*, p. 294). Marie admet qu'elle a peut-être exagérée dans son emportement et qu'Alexandra ne méritait pas autant de dureté : « il y avait un excès, si on peut dire, ça comme ça » (*Ibid.*, p. 264) et « c'était pénible de revenir sur toutes les bêtises que je lui avais débitées, les accusations de haute trahison et de sens moral déficient, et cætera » (*Ibid.*, p. 294). Les accusations des deux amies et leur colère sont alors redirigées vers Olivier.

Malgré cette rétrospective et l'aveu de leurs torts, ce conflit divise les amies et elles ne se reparleront plus. Bernikow explique que la rivalité féminine est insidieuse puisqu'elle est le produit, presque jamais dénoncé, de l'hégémonie patriarcale :

No one speaks of the deprivation out of which those kinds of conflict are made ; no one notices the narrowing of the female sphere so that all that is left to a woman are her clothes, her looks, her husband. No one sees that energy misdirected misfires in the direction of the nearest victim, another woman. (1980, p. 207)

Les femmes sont prisonnières du système et des représentations que le patriarcat produit et impose. Marie et Alexandra sont, en quelque sorte, victimes des représentations hétérosexuelles qu'elles ont intériorisées. Elles ont appris à valoriser leurs relations amoureuses au-dessus de ces rapports amicaux, ce qui a pour conséquence de développer une rivalité entre elles. L'hétéronormativité est alors souvent un obstacle majeur à la solidarité féminine et la conclusion que tire Abel du roman de Toni Morrison, *Sula*, pourrait également s'appliquer au roman de Panneton. Pour Abel, *Sula* « trac[es] the growth of a female friendship from adolescent origins to its complex adult denouement and pitting this relationship against the most traditionally disruptive experience of competition for a man » (1983, p. 426). Or, grâce à la construction de *Petite laine*, l'amitié devient plus significative que la relation amoureuse. Malgré leur dispute et, ultimement, leur séparation, les amies reconnaissent la futilité de cette

querelle. Le texte indique que l'amitié est plus importante et déterminante pour les femmes et elles cherchent à regagner cette relation.

Ainsi, ce qu'on retient, c'est non pas leur altercation qui est, de toute façon, très peu présentée, mais plutôt le regret de cette séparation. La véritable souffrance devient la perte de l'amitié plutôt que celle de l'amour. Le roman met en scène la douleur de cette perte, trait innovateur puisqu'en général « pain between women that comes from caring is an aspect of conflict consigned to cobwebs » (Bernikow, 1980, p. 218). Tout comme Bernikow, Kate Leaver déplore le manque de représentations de l'amitié et encore plus de celles qui mettent en scène des ruptures entre amies. La rupture amicale devient

a breaking of trust and a dissolution of intimacy unlike any other, really. All the time, secrets, love and personal jokes you invest in a relationship just fade into memory, until that's all you have left of someone who once truly meant something to you. Getting over that kind of loss requires grieving – but we haven't got an instruction manual for this kind of grief (Leaver, 2019, p. 180).

Leaver insiste en disant que « we have no script for this type of break-up and no clearly marked route to recovery » (*Ibid.*, p. 175), alors que la rupture amoureuse a donné lieu à de multiples représentations (littéraires, cinématographiques, musicales, etc.) sur la douleur et le deuil des relations (souvent) hétérosexuelles. La rupture amicale est douloureuse et difficile, elle exige, elle aussi, une période de deuil, mais ce temps n'existe pas — ou très peu. Nous avons besoin d'un langage et d'un espace pour exprimer ces sentiments par rapport à l'amitié. Le roman de Panneton est important puisqu'il nous permet de voir que cette douleur est valable et de comprendre le tort que l'interdiction sociale du deuil occasionne. Selon Leaver, l'absence de représentations de la rupture amicale indique que « we as a society have not deemed [friendship] worthy of our cultural interest » (*Ibid.*, p. 180). L'amitié n'est pas valorisée dans la société et donc, tout sentiment (positif ou négatif) entraîné par cette relation est considéré comme insignifiant. Les témoignages des amies deviennent une façon d'exiger le même « socially sanctioned time to heal » (*Ibid.*, p. 173) qui est octroyé lors d'une rupture amoureuse. Tout comme dans les histoires sur l'amour, la rupture amicale devrait pouvoir être représentée et prise au sérieux ; après tout, elle fait également partie de l'expérience de l'amitié.

Le roman donne accès non seulement à la rupture entre Marie et Alexandra, mais également à celle d'Alexandra et Zina. Zina décide de quitter l'appartement et la vie

d'Alexandra⁸⁵. Les discours de Marjolaine nous apprennent que Zina avait recommencé à se droguer (peut-être voulait-elle épargner Alexandra les difficultés liées à sa dépendance). Alexandra prend ce départ durement, comme une trahison. Même après plusieurs années, elle porte toujours cette douleur avec elle. Zina, avec l'aide de Marjolaine, retrouve Alexandra, mais cette dernière refuse de lui parler :

Je suis revenue du train un matin, il était très tôt, et elle attendait dans les marches du perron. Amochée. Je ne sais pas ce qu'elle voulait. Je lui ai même pas demandé. J'étais enceinte de ma première fille. Ça paraissait pas encore, mais j'avais tout le temps mal au cœur et je me sentais différente, comme un agent secret avec une mission. Je me dis que c'est pour ça. Je couvais mon bébé. Je voulais la protéger. Je me dis que c'est pour ça que je lui ai dit de partir.

Oui, je sais. Je sais que j'ai eu raison. Mais c'est ça que j'essaie d'expliquer à ma fille : avoir raison, c'est pas ça qui nous rend les gens qu'on aime. (Panneton, 2017, p. 311-312)

Elle est encore blessée par le départ sans explication de son amie et ne veut pas admettre à quel point Zina comptait pour elle. Ainsi, le roman donne enfin aux femmes une chance d'exprimer l'amitié de façon plurielle : dans son importance et dans sa douleur. Il établit le début d'un vocabulaire et d'une représentation de la rupture qui deviennent tout aussi significatifs et importants que le côté épanoui de cette relation.

Par ailleurs, le roman illustre aussi une amitié qui se développe malgré les différences, surtout de classe, entre les femmes. Marjolaine et Zina proviennent de classes plus défavorisées alors qu'Alexandra et Marie appartiennent à la classe moyenne : « C'était facile de voir que Marie venait d'un milieu aisé. Une façon d'être. Une confiance dans la vie. L'assurance qui vient avec les belles choses » (*Ibid.*, p. 102). Alors que Marjolaine est décrite comme n'ayant « jamais *jamais* d'argent [...] cette précarité-là, dans le cas de Marjo, est devenue lourde et pénible et constante. [...] tout ce qui coûtait quelque chose provoquait comme un suintement d'angoisse chez elle » (*Ibid.*, p. 244, italique dans le texte original). Marie ajoute que son amie « n'avait tellement rien et [qu']elle n'avait tellement jamais rien eu » (*Ibid.*, p. 278). L'appartement se veut un lieu neutre qui tente d'égaliser ces différences, puisque « dans l'appartement, nous vivions toutes de la même manière. Personne n'achetait autre chose que le

⁸⁵ Zina quitte le jour suivant la dispute entre Marie et Alexandra et il est possible que ce soit Zina qui ait accidentellement révélé à Marie la relation entre Olivier et Alexandra.

strict nécessaire. En n'y regardant pas de trop près, on aurait pu croire que nous étions pareilles » (*Ibid.*, p. 103). Mais, comme Marjolaine le soulève bien, « il y a avait des indices » (*Ibid.*) :

Marie et Alexandra étaient à l'université. Zina et moi nous destinions à un brillant avenir dans un commerce miteux du quartier. Marie connaissait les noms de tous les fromages que nous n'achetions jamais à l'épicerie. Quand l'ordinateur portable d'Alexandra avait refusé de démarrer, un matin, ses grands-parents lui en avaient offert un nouveau. Zina encaissait ses chèques de paie et ne laissait presque rien dans son compte en banque. Ça la rassurait, enfoncée le soir dans le divan, de faire glisser les billets entre ses doigts. Moi, c'était la première fois de ma vie que je n'avais pas accumulé compulsivement les pièces de vingt-cinq sous pour aller à la buanderie. Parce que la mère de Marie nous avait donné ses vieilles laveuse et sècheuse. Entendons-nous : vieilles de quatre ans. (*Ibid.*)

Ces informations brossent un portrait révélateur de la situation sociale et économique des amies. Ces différences sont déterminantes dans les dynamiques entre elles, puisqu'elles sont responsables des conflits ou désaccords ainsi que des grands rapprochements entre elles. On ressent clairement les écarts économiques qui pèsent entre les amies et qui soulèvent surtout les privilèges d'Alexandra et de Marie. Celles-ci ne réalisent pas toujours les difficultés auxquelles ont fait face Marjolaine et Zina. Par exemple, Marie exprime ses réticences à se procurer des meubles dans une friperie (alors que le meuble en question n'était pas pour elle) parce qu'elle craint les punaises⁸⁶. Zina la confronte sur son préjugé : « *t'as-tu eu des punaises déjà ?* et Marie dit *non* et Zina a dit *ben moi oui, pi j'ai pas morte* » (*Ibid.*, p. 128, italique dans le texte original). Marjolaine soulève également le privilège d'Alexandra lorsque celle-ci critique Marjolaine d'avoir volé des vêtements à la friperie : « j'ai trouvé ça drôle que quelqu'un qui parle avec un aussi fort accent du terroir n'ait jamais connu autre chose qu'une vie douillette de meubles neufs et de vêtements acquis en toute légalité » (*Ibid.*, p. 129). C'est à travers ces petits incidents entre les amies que Zina et Marjolaine se rapprochent peu à peu, puisqu'elles se comprennent et ne jugent pas les actions de l'autre.

⁸⁶ Marjolaine se moque du discours de Marie : « invisibles en plein jour, les punaises. Résilientes comme des coquerelles après l'hiver nucléaire. Un rythme de reproduction effrayant. Déjà au sommet de la chaîne alimentaire montréalaise. À quand une épidémie de la même ampleur, à Québec. Les punaises : la peste des temps modernes » (Panneton, 2017, p. 127). Marie exagère les faits sur les punaises. Elle semble recycler un discours alarmiste qui victimise et rend honteux les gens pauvres. Les punaises deviennent un symbole social, presque culturel, de pauvreté, destinée à faire peur aux classes plus aisées.

Alors que leur relation semble tendue, Marjolaine et Zina, au fil du temps, deviennent très près l'une de l'autre. Elles ont beaucoup en commun et c'est ce qui, pour Marjolaine, expliquait la cruauté de Zina : « Plus tard, j'ai compris. C'est parce qu'elle m'avait reconnue. Zina. C'est parce que nous nous étions reconnues » (*Ibid.*, p. 58). Selon Marjolaine, Zina « ne permettait pas aux gens de lui rappeler ce qu'elle avait déjà dépassé » (*Ibid.*, p.59) et c'est ce qui expliquerait sa distance envers elle. Marjolaine lui rappelle non seulement ses problèmes de dépendance, mais également sa classe sociale. Avec Alexandra, Zina a plus de liberté et surtout une occasion de se réinventer, étant donné que cette amie ne remarque pas les traits que Marjolaine reconnaît trop bien. Or, si ces ressemblances sont la source de leurs tensions, elles les rapprochent également. Sans hésiter, Zina aide généreusement Marjolaine lorsqu'elle a besoin d'un traitement de canal. Elle l'aide au travail et lui donne ses heures de paie (*Ibid.*, p. 151). Elle convainc également le propriétaire, Connor, de donner à Marjolaine une avance sur son salaire. Marjolaine peut alors faire les deux premiers paiements pour son opération. Zina est plus douce et amicale envers Marjolaine lorsqu'elles travaillent à la sandwicherie⁸⁷, elles sont même amies, « mais seulement au travail » (*Ibid.*, p. 107). Zina vient en aide à Marjolaine à plusieurs occasions par la suite et celle-ci fera de même lorsque Zina éprouvera des problèmes de dépendance deux ans plus tard⁸⁸. Marjolaine la soigne et devient sa confidente temporaire : « Je ne l'ai jamais hébergée. Mais je l'ai aidée » (*Ibid.*, p. 308). Marjolaine ne juge pas Zina, elle lui offre un toit pendant qu'elle se remet sur pied et lui donne l'adresse d'Alexandra, l'amie qu'elle voulait à tout prix revoir. Malgré leurs obstacles initiaux, ces deux femmes deviennent de grandes amies qui s'aident, se comprennent et s'accompagnent dans les moments difficiles.

Ainsi, les différences de classes sont un obstacle à l'amitié (tension entre Marjolaine et Zina qui se reconnaissent l'une dans l'autre ou par rapport aux privilèges des deux autres amies),

⁸⁷ « Au travail, elle n'était brusque avec personne. » (Panneton, 2017, p. 77) ou encore « À la sandwicherie, toutes les irritations que je lui causais à l'appartement, accumulées comme des strates de poussière sur ma peau se liquéfiaient d'un coup. Elle me souriait. Quand elle voulait me dire quelque chose, elle posait sa main sur mon bras. » (*Ibid.*, p. 107)

⁸⁸ Marjolaine fait souvent allusion aux ressemblances de comportement entre elle et Zina au début du récit ; elle suggère que Zina consommait également beaucoup avant d'emménager avec Alexandra. Plus tard, lorsqu'elle tombe à vélo après avoir déposé de la laine dans la ville, elle se blesse au dos. Les médecins lui prescrivent des antidouleurs qui lui causent une rechute dans la drogue.

mais elles sont également une source de compassion (Zina et Marjolaine). L'amitié, en rétrospective, trompe également les formes stéréotypées de rivalité féminine, telles que la relation hétérosexuelle. Alors que Marie et Alexandra se séparent à cause d'un intérêt amoureux commun (Olivier), elles admettent finalement que leur amitié valait beaucoup plus et regrettent leur dispute. Le roman nous permet donc d'explorer une autre facette de l'amitié, soit celle de la rupture et de la douleur que cette séparation entraîne. Dans une société hétéronormative, cette représentation est essentielle puisqu'elle souligne et légitimise cette expérience comme tout aussi douloureuse et authentique que celle de la peine amoureuse. Valoriser cette douleur fait de l'amitié une expérience complète et importante. Elle mérite d'avoir une représentation culturelle (livre, télévision, cinéma, musique, etc.) qui nous permette d'en naviguer les complexités.

4.3.2 L'amitié et le tricot-graffiti

Le tricot-graffiti devient une part inestimable de l'amitié. Inscrit au cœur de leur dynamique, il est l'un des éléments qui unifient le plus le quatuor. Il donne aux amies un terrain commun, tout en tentant d'effacer les obstacles qui les séparent. Marie et Marjolaine se rapprochent beaucoup à travers les enseignements de celle-ci et tout le groupe découvre, on se le rappellera, une nouvelle dimension de Marjolaine puisque « pour Marjo, le tricot était un peu un chemin vers une réserve de joies secrètes [...] où elle conservait jalousement sa chaleur » (*Ibid.*, p. 98). Bien que tous les témoignages se contredisent à propos de la personne ayant eu l'idée de pratiquer le tricot-graffiti, Marie soulève que « c'est avec Marjo que nous avons voulu, pour la première fois [en faire] » (*Ibid.*, p. 99). Marjolaine leur montre les collectifs sur les réseaux sociaux et leur révèle l'existence de cette pratique. Le tricot-graffiti redéfinit alors les échanges entre les amies et devient le noyau de leur vie commune :

[...] pas tellement que les choses se soient replacées, mais elles ont changé. Vous voyez, nos façons de faire et nos façons d'être ensemble, nos façons de structurer nos échanges [...] elles se sont réaménagées autour du tricot, la laine a envahi l'appartement et elle a assoupli la texture des choses qui se tendaient entre nous. (*Ibid.*, p. 75)

Le projet aplanit leurs différences, mais surtout, il les réunit autour d'un travail commun qui rehausse leurs ressemblances et leurs traits les plus attachants. L'amitié est imbriquée dans ce

projet : « [le tricot-graffiti] ça vient avec le reste de l'histoire » (*Ibid.*, p. 119). Les réflexions exprimées dans le roman à propos du tricot-graffiti nous offrent alors des pistes pour penser l'amitié. La narratrice décrit le tricot-graffiti comme une « mouvance du craftivism, qui consiste à revaloriser des activités traditionnellement féminines » (*Ibid.*, p. 68). Cette forme d'art devient un outil par lequel « les femmes peuvent s'exprimer dans l'espace public » et « retrouver un pouvoir d'agir à travers des activités qui, historiquement, avaient plutôt tendance à [les] confiner au milieu familial » (*Ibid.*, p. 69). Ainsi, grâce à cette pratique, les femmes exercent un pouvoir sur l'espace urbain qu'elles fréquentent et y laissent leur marque, une manifestation de leur expression commune.

La dimension du tricot est particulièrement frappante puisqu'elle convoque une longue tradition d'art féminin. L'art féminin a historiquement été dénigré et mis de côté. Lori Saint-Martin observe et analyse les représentations de la femme-artiste chez Gabrielle Roy. Elle explique que

[...] coupées des centres où se produisait la théorie de l'art ainsi que du rôle d'enseignant, peu de femmes ont pu transmettre aux générations à venir leur talent et leur expérience (Chadwick, 8). Être une femme devient tare : les genres associés aux femmes — comme les portraits, les pastels et, plus généralement, les œuvres de petits formats — sont moins prestigieux que ceux considérés comme masculins (Saint-Martin, 2002, p. 271).

C'est du fait d'être inscrites dans des romans et valorisées textuellement que ces pratiques atteignent le statut de grandes productions artistiques (Saint-Martin, 2002). Dans le roman de Panneton, la transmission du savoir ne se fait pas à travers des générations ou par l'intermédiaire d'une école de l'art. Alexandra et Marjolaine ont appris à tricoter par elles-mêmes, utilisant des livres et l'Internet, et elles transmettent leur connaissance à Marie et Zina. Celles-ci ne possèdent peut-être pas d'aussi bonnes aptitudes techniques que les deux autres, mais elles ont une vision précise de ce qu'elles veulent créer. Elles sont, elles aussi, des artistes. Marie, comme il fut déjà mentionné, lance et organise le projet de la toile de pompons à la bibliothèque Gabrielle-Roy et Zina orchestre la banderole *ACAB* qui attire l'attention des médias, bien que ceux-ci ne décodent pas le message. Le projet consistait à écrire les lettres *ACAB* pour « *all cops are bastards* » (Panneton, 2017, p. 171) à l'intérieur des rubans de tricot

qui ont alors été installés sur le pont Dorchester afin de contester la violence policière⁸⁹. Bien qu'elles investissent toujours leur œuvre d'un message et d'un travail de réflexion, les amies ne revendiquent pas toutes de la même façon la dimension politique de leur projet. Alors que Zina s'intéresse à des enjeux spécifiques, telle la violence policière, les autres amies n'explicitent ou ne revendiquent pas nécessairement une cause particulière. Elles admettent que

[c]'était pour faire *quelque chose* au lieu de ne rien faire, je vous dirais. Pour laisser savoir aux gens que le quartier était à nous aussi, même si on était pauvres et qu'on louait [...] Quand je passais voir nos morceaux de tricot, les deux-trois jours où ils survivraient aux gars de la Ville, je les trouvais beaux (*Ibid.*, p. 169, italique dans le texte original).

Bien que Marie, Marjolaine et Alexandra ne formulent pas clairement leurs intentions quant à leur projet, le tricot-graffiti a certainement un effet politique. Il indique à tous les autres habitants, dont les plus favorisés, que ces femmes existent, qu'elles se réapproprient l'espace et qu'elles y ont droit. Les œuvres communes transposent l'amitié dans la ville et lui permettent d'exister dans des lieux publics. Cette relation, par l'intermédiaire de la laine, embellit la ville, lui redonne de nouvelles couleurs et une nouvelle vie. Par contre, pour Zina, l'intention politique est importante. Le tricot-graffiti doit contenir un message ; il doit être porteur de changement. Zina est donc celle qui adopte le côté plus revendicateur, presque guerrier :

Zina voulait que nous utilisions le terme *yarnbombing*, ou que nous le traduisions plus [...] *bombardement de laine* pour parler de nos *bombes de laine*, pour récupérer des éléments d'un discours bizarre de guérilla dans la jungle urbaine. [...] Et dans *yarnbombing*, il y a quand même l'idée de bombardement. (*Ibid.*, p. 165, italique dans le texte original)

Zina est attirée par l'aspect *graffiti* dans leur pratique et « aimait bien la dose d'agressivité que ça injectait à un loisir de grand-mère » (*Ibid.*, p. 165)⁹⁰. Zina s'investit pour tenter de modifier la société avec leur art. Les femmes forment ainsi un quatuor d'artistes qui, malgré leurs différentes motivations ou conceptions du tricot-graffiti, s'épaulent et produisent des œuvres qui sont le reflet de tout leur talent combiné. Saint-Martin rappelle l'importance de la

⁸⁹ Marjolaine nous explique que « [l]e jour où on devait enguirlander les rambardes du pont Dorchester, deux patrouilleurs du poste de police de la Cité-Limoilou ont bardassé un itinérant qui invectivait tout ce qui passait sur la rue Saint-Joseph » (Panneton, 2017, p. 169).

⁹⁰ Marie ajoute : « essayez, pour voir, *essayez* de confectionner un pompon qui soit un appel aux armes, et c'est ce que Zina aurait voulu » (Panneton, 2017, p. 264, italique dans le texte original).

représentation de femmes-artistes à travers les récits. Les femmes doivent également être décrites et penser avec les mêmes codes que les hommes-artiste puisque dans leur art,

[les] tâches féminines ne sont pas vues comme dérisoires ; elles fabriquent, guérissent, embellissent et « inventent ». Ce sont ainsi d'authentiques créatrices. Enfin, les productions artisanales de ces femmes sont à leur image indomptable : elles traduisent non pas la féminité stéréotypée — la soumission, la joliesse, la douceur — mais leur volonté inébranlable, leur force, leur énergie (Saint-Martin, 2002, p. 262).

Ainsi, il s'agit, en quelque sorte, de faire déborder le travail féminin à l'extérieur de la sphère privée ou familiale, de l'exposer et de réclamer une place pour les femmes. Il faut alors comprendre le tricot comme le produit d'une amitié entre artistes. Les quatre amies produisent des œuvres d'art qu'elles exposent dans la ville. Ce sont des œuvres qu'elles réalisent ensemble et dont la planification et l'exécution sont méticuleuses. Elles ont une vision précise — bien qu'elle ne soit pas toujours donnée explicitement dans le texte — des projets qu'elles tentent d'accomplir. À travers le tricot-graffiti, les amies se sont construit un espace à elles qui leur permet de s'exprimer dans l'espace public avec une voix qui leur est propre. Le tricot les rapproche dans la mesure où il s'agit d'une pratique qu'elles peuvent se transmettre entre elles et qui efface les différences de classe pouvant les éloigner. Elles ont appris à se connaître, à reconnaître les forces et les faiblesses de chacune et à travailler ensemble pour un but commun. L'amitié devient un acte créateur ou plutôt une force créatrice, et les œuvres de tricot se font des marqueurs tangibles de cette relation.

Ainsi, le roman de Panneton dépeint l'amitié comme une relation solide, passionnée et gratifiante, ou encore comme une déchirure douloureuse et une complicité durement acquise. D'un côté, les quatre femmes célèbrent, dans leurs témoignages, l'amitié qu'elles ont partagée comme une relation significative et déterminante dans leur vie. Elles regrettent de ne pas avoir su comprendre l'importance de cette relation à l'époque. D'un autre côté, l'amitié qui est représentée n'est pas sans faille ; elle est fragile et difficile. Elle rencontre plusieurs obstacles et conflits et certains scelleront même la fin de cette relation. Le roman nous raconte l'histoire d'une rupture d'amitié dont la douleur perdure encore dans le cœur d'Alexandra près de soixante années plus tard. En représentant ce type de rupture, Panneton valide ces douleurs et nous offre une façon de considérer la perte de l'amie avec la même intensité que nous représentons la peine amoureuse.

L'amitié, dans ce roman, se rapproche alors de la cinquième conception de la sororité de Bérengère Kolly, soit la forme discontinue. Puisque sa définition est large, la sororité doit exprimer une quantité de visions et regroupe nécessairement une multiplicité de nuances. Kolly explique que « la sororité ne se veut pas un groupe totalisant, unifié et cohérent : mais un désordre, multiple, pluriel, laissant place au vécu individuel de chaque femme, à ses appartenances, à ses choix divers » (2012, p. 62). L'amitié, tout comme la sororité, est exprimée à travers de multiples voix, de multiples façons, parfois même contradictoires ; elle est représentée à travers ses moments de douleur comme ces moments heureux. Ces fragments de l'amitié construisent alors une vision de cette relation plus juste, parce que plus nuancée et surtout plus complexe. Panneton nous fait découvrir une amitié qui se divise aussi en plusieurs amitiés ; elle nous fait vivre la rupture et remplit le récit de nouvelles amitiés. La structure du roman, qui repose sur l'enquête de Léonie, donne à l'amitié une nouvelle dimension. En effet, afin de recueillir leur entretien, la documentariste doit d'abord gagner la confiance des femmes, doit tenter de développer une forme de familiarité avec elles. Cette proximité est nécessaire non seulement pour accéder à l'intimité des amies, mais également pour motiver Léonie à pousser ses recherches et s'attacher à cette histoire. La compilation des témoignages permet alors de renouveler l'amitié entre les femmes tout en conservant son côté sororal à « tendances plurielles et contradictoires » (*Ibid.*, p. 60). Tout comme la laine qui tisse les œuvres des femmes, l'organisation du récit permet de nouer les liens entre les femmes même lorsqu'elles ont été séparées pendant soixante ans. Elles ont toujours la possibilité de renouer leur amitié et d'en développer d'autres. L'amitié devient ainsi le nœud de l'intrigue, l'essence de tous les souvenirs et de tous les discours.

Le King Kong de l'amitié est ainsi mieux représenté par l'aspect polymorphe des créatures habitant *Skull Island*, « qui ne sont ni mâles ni femelles » (Despentes, 2006, p. 112). Il s'agit d'un King Kong « d'une sexualité d'avant la distinction des genres telle qu'imposée politiquement autour de la fin du XIX^e siècle » (*Ibid.*). Chez Panneton, la sexualité est remplacée par une forme d'amitié plus réaliste, non idéalisée, plus complète et plus juste. Elle se détache des stéréotypes de la rivalité féminine classique tels que la beauté ou la compétition hétérosexuelle pour favoriser une version plus nuancée des difficultés (ainsi que des côtés positifs) de l'amitié. La métaphore de King Kong sert également pour considérer la menace de l'hétéronormativité. L'hétérosexualité devient une force inquiétante pour l'amitié, qui est très

peu valorisée dans la société. Les femmes sont donc souvent mises dans la position d'Anne Darrow, celle dont King Kong s'empare :

Quand l'homme vient la chercher, la femme hésite à le suivre. Il veut la ramener dans la ville, dans l'hétérosexualité hypernormée. La belle sait qu'elle est en sécurité auprès de King Kong. Mais elle sait aussi qu'il faudra quitter sa large paume rassurante, pour aller chez les hommes et s'y débrouiller seule. (*Ibid.*, p. 113)

La femme est déchirée par un choix : entre l'amitié, ici proposée par King Kong, et la relation amoureuse (l'hétérosexualité) représentée par l'homme. La pression et l'importance culturelle et sociale que l'on octroie à la relation hétérosexuelle deviennent un obstacle majeur à l'amitié, ainsi que le roman de Panneton le montre. Alexandra et Marie se disputent et ultimement se séparent parce qu'elles voulaient le même homme, Olivier. Chacune se sent trahie par l'amie qui gardait la relation secrète. Alors que la vérité vient d'éclorre, elles font le même choix qu'Anne, qui « décide de suivre celui qui vient la chercher — la délivrer de la sécurité et la ramener dans la ville, où elle sera de nouveau menacée de toutes parts » (*Ibid.*). Les deux amies cessent de se parler et déménagent de l'appartement dès qu'elles en ont l'occasion ; elles quittent leur refuge (l'appartement) pour l'inconnu (la ville menaçante). Avec le temps, elles regrettent ce choix, elles regrettent d'avoir tout quitté et d'avoir sacrifié leur amitié comme la belle a involontairement sacrifié King Kong⁹¹. Le roman devient alors davantage l'histoire de ce regret que celle d'une rivalité féminine et d'une lutte pour l'homme. Lorsqu'Anne retrouve enfin King Kong (alors que la bête terrorise la ville), elle « s'[amuse] dans sa main quand il [faut] glisser sur les eaux glacées du parc, elle [la suit] jusqu'aux sommets » (*Ibid.*, p. 115). Malgré leur dernière rencontre, soit la capture de King Kong, la bête renoue avec la femme et ensemble elles retrouvent facilement la joie et la complicité. Dans le roman de Panneton, les dames se réjouissent à l'idée de revivre cette amitié, même si c'est seulement par leur mémoire. À travers les témoignages, on ressent l'amour qu'elles se portent l'une à l'autre et les protagonistes réalisent l'importance qu'a eue cette relation dans leur vie, malgré le fait que, tout comme Anne, elles ont dû se mettre « sous la protection du plus désirant, du plus fort, du

⁹¹ « Au ralenti, gros plan sur les yeux de la blonde, quand elle comprend qu'elle a été utilisée. Elle n'a servi qu'à capturer l'animal. L'animale. Qu'à trahir son alliée, sa protectrice. Ce avec quoi elle avait des affinités. Son choix de l'hétérosexualité et de la vie en ville, c'est le choix de sacrifier ce qui en elle est hirsute, puissant, ce qui en elle rit en se frappant la poitrine. » (Despentes, 2006, p.113)

plus adapté » (*Ibid.*) et abandonner de force (puisque les hommes l'ont tuée) la bête (l'amitié) si aimée.

L'amitié, dans le roman de Panneton, compte alors plusieurs facettes ; elle se démultiplie à travers toutes les dynamiques entre les femmes, mais également à travers la douleur qu'occasionne la perte de ces relations. Elle s'exprime à travers la forme du roman, soit les multiples voix des ex-amies et celle de la narratrice. L'organisation de la narration permet de « tricoter » les récits ensemble, de les faire vivre et d'interagir l'un avec l'autre afin de rehausser un sentiment de communauté. Grâce à cette structure, les amies se retrouvent à travers les pages du récit et reviennent à l'amitié qu'elles avaient perdue. Ces voix, incluant celle de la narratrice, construisent alors une fiction d'autorité qui réussit à articuler l'amitié à un « nous » collectif qui permet à chacune de faire part de sa conception de l'amitié tout en participant à une unité d'amies. Les lectrices sont aussi invitées à se joindre à cette voix et à faire exister l'amitié à l'extérieur des frontières de la fiction. Elles peuvent se réappropriier les personnages, l'histoire, le texte et les réinventer.

L'amitié devient alors le tout unificateur, autant entre les amies que dans l'espace-temps. Cette relation comprime et manipule l'espace-temps pour le faire revenir vers cette époque charnière. La narration élide pratiquement toutes les autres relations dans la vie des personnages pour favoriser l'émergence de cette amitié. Elle fait également revivre Zina, qui n'existe que dans la mémoire collective de ses amies (ainsi que celles des lectrices), en lui conférant une complexité qui lui rend justice. Elle n'est pas simplement un produit de l'amitié, elle en est autant le cœur qu'elle en est la création. Le roman explore également les divisions encore inexplorées (ou du moins trop peu explorées) de l'amitié, soit celui de la rupture. Une grande douleur marginalisée qui ne disparaît jamais pour les personnages, d'autant qu'elles n'ont jamais eu l'espace (ou des représentations) pour exprimer ce sentiment. Évoquer la rupture devient tout aussi significatif que présenter l'amitié dans sa version la plus authentique ; les deux opposées existent et se complètent.

Le tricot-graffiti vient également appuyer l'amitié ; il en devient le représentant physique qui s'étend dans la ville et dans l'appartement. L'amitié noue alors tous les fils de l'histoire, de

façon métaphorique et réelle puisque cette relation se retrouve autant dans la douleur et les regrets qu'expriment les trois femmes que dans leurs œuvres d'art. L'amitié féminine crée une communauté entre toutes les femmes du récit, entre Alexandra, Marjolaine, Marie, Zina, Léonie, la narratrice et même les lectrices. Ces multiples formes de proximité permettent de représenter l'amitié dans toute sa complexité et soulignent surtout la force qu'elle procure aux femmes.

CONCLUSION

L'amitié, entendue comme base de la solidarité entre les individus, est une relation importante pour comprendre le vivre-ensemble. Or, là où l'amitié équivaut à la fraternité, l'amitié entre femmes est tenue à l'écart de la vie sociale. Les trois romans étudiés ici proposent une tout autre version de cette relation. Celle-ci crée son propre espace, à l'extérieur de l'hégémonie masculine, et développe ses propres réseaux de solidarité. Cette relation construit un lieu pour penser l'entre-femmes qui offre une sécurité en plus d'un espace de combat et de résistance contre les oppressions qu'elles vivent. L'amitié permet aux femmes de considérer leur identité autrement que selon les modèles patriarcaux (mère, épouses, etc.) et d'explorer qui elles sont réellement. Les trois espaces de l'amitié examinés dans ce mémoire révèlent non seulement l'importance politique de cette relation, mais aussi la nécessité de ces représentations dans notre culture. Les romans étudiés élaborent leur propre langage de l'amitié et une structure narrative qui traduit l'importance de cette relation entre femmes (espace textuel). L'amitié n'est pas seulement le cœur de l'histoire, elle est la force organisatrice de la fiction ; autrement dit, l'espace et le temps sont conditionnés par cette relation (espace chronotopique). Despentes, Nimier et Panneton nous offrent alors des histoires où l'amitié permet aux femmes de s'émanciper des rôles et des traditions qui leur sont imposés et de vivre plus librement (espace symbolique).

L'espace textuel

L'espace textuel de l'amitié permet aux femmes d'extérioriser leur vision du monde, de s'exprimer entre elles et de créer des modalités narratives et un vocabulaire qui représentent mieux leur expérience. Le concept de fiction d'autorité (Lanser) devient alors un bon outil pour mesurer les stratégies que les femmes utilisent non seulement pour contester le langage et les formes littéraires qui leur sont imposées ou données, mais également pour les subvertir en créant de nouvelles façons de communiquer leur vision. Pris ensemble, les trois romans offrent

un regard nuancé sur l'articulation de l'amitié puisqu'ils convoquent les trois modes de narration : la voix auctoriale (troisième personne), la voix personnelle (première personne) et la voix collective (une mosaïque de voix). La voix auctoriale dans *Baise-moi* exerce son autorité en multipliant les stratégies narratives (intertexte musical et alternance des focalisations) qui font en sorte que le lectorat adhère à la vision des personnages, ou du moins sympathise avec elles. Les paroles des chansons convoquent la culture punk, particulièrement son appel à la résistance et à la révolte. Elles ne sont pas seulement un appui à la narration ; elles prennent part à l'énonciation, explicitent les sentiments des personnages et laissent entrevoir les événements à venir. L'amitié devient alors une force brutale à laquelle s'allient les lecteurs.rices contre l'hégémonie patriarcale.

De son côté, la voix personnelle est généralement caractérisée comme le récit d'une expérience singulière. *Les inséparables* se distingue des romans classiques de cette catégorie, car l'expérience principale qui y est représentée, outre celle de l'amitié, n'est pas celle de la narratrice. La vie de l'amie prédomine dans l'histoire : la narratrice se comprend et s'exprime à travers celle-ci. La voix de Léa est mêlée à celle de la narratrice et l'amie participe à l'écriture du roman ainsi qu'à la construction de l'autorité narrative. Bien que la narratrice demeure l'énonciatrice principale, Léa appuie ou valide les propos de son amie et son discours célèbre également cette relation. La voix personnelle est alors élargie afin de mieux représenter l'amitié, puisque celle-ci se vit à deux.

Le roman de Panneton permet de faire parler l'amitié en faisant appel à la voix collective, un mode qui s'exprime en mobilisant un groupe sans nier les subtilités de l'expérience personnelle. Plusieurs instances narratives s'y croisent : trois voix personnelles, une narratrice auctoriale et finalement la combinaison de toutes ces voix. Les voix qui participent à la collectivité exercent leur autorité à travers les réflexions qu'elles font sur le travail de création tout en invitant le lectorat à s'investir dans ce projet. La voix collective rend compte de l'amitié dans toutes ces contradictions, dans la pluralité des expériences qu'offre cette relation. Les amies construisent un espace pour articuler leur amitié dans le texte, qui offre une sorte de preuve de leur complicité.

En faisant intervenir les lecteurs.rices dans l'histoire à travers les référents extrareprésentationnels (les chansons) ou des stratégies métatextuelles (réflexions sur l'amitié, appels au narrataire, etc.), les trois textes incitent le lectorat à sympathiser avec les personnages,

mais surtout à participer à leur amitié. Les actions de Manu et Nadine sont souvent impardonnables, mais leur relation, leur proximité et les injustices qu'elles ont vécues nous touchent profondément et nous font comprendre leurs actions. Le roman de Nimier, plus classique, nous plonge dans l'intimité des vies de Léa et de la narratrice et présente une amitié qui survit à tous les obstacles (le temps, l'écart de parcours, la distance géographique) et qui offre aux deux femmes une façon de survivre aux violences institutionnelles. L'écriture devient le meilleur moyen de consolider leur amitié et de faire vivre cette liberté aux autres femmes. La narration particulière dans *Petite laine* permet à la fois la collectivité (le « nous ») et l'individualité (les nombreuses narratrices) et elle invite le lectorat à assister activement à l'écriture et à imaginer, avec le reste des personnages, la vie de Zina, l'amie perdue. Ainsi, les diverses stratégies narratives qu'emploient les narratrices des trois romans pour exercer leur autorité offrent et construisent un espace textuel pour l'amitié féminine. Cet espace de liberté invite les lectrices à retrouver cette relation si peu valorisée dans la société.

L'espace chronotopique

L'espace chronotopique sert à organiser l'amitié, à proposer des modalités qui la définissent et à la revaloriser comme intrigue littéraire. Les valeurs chronotopiques illustrent les façons dont l'amitié féminine se manifeste dans l'espace-temps. De façon générale, la nécessité d'un lieu fixe et retraçable revient dans les trois romans. Dans *Baise-moi* et *Les inséparables*, l'action se déroule dans la ville de Paris et ses environs, tandis que le roman de Panneton nous fait (re)découvrir la ville de Québec et plus particulièrement, le quartier de St-Roch. Dans les trois romans, la ville est importante, mais elle est surtout un lieu, souvent dangereux, dans lequel les amies sèment la terreur qu'elles ont elles-mêmes vécue (*Baise-moi*), inventent de nouveaux imaginaires pour échapper à sa menace (*Les inséparables*) ou encore veulent le modifier et se l'approprier à travers l'art (*Petite laine*). D'un roman à l'autre, les chronotopes se différencient surtout par leur manipulation de la chronologie, qui rend compte d'un temps de l'amitié prenant toute la place. Le roman de Desportes nous présente un temps simultané avec l'expérience des personnages, Desportes nous fait vivre l'amitié au présent, en synchronisation avec Nadine et Manu. Dans *Les inséparables*, les bris chronologiques permettent à la narratrice de réfléchir à la valeur de l'amitié et de construire un récit où le temps n'existe pas sans l'amie. La construction particulière du roman de Panneton signale

l'importance de l'amitié à la fois au moment où elle a lieu et des décennies plus tard, alors que les protagonistes elles-mêmes en prennent conscience. Ainsi, la temporalité de l'amitié varie largement d'un roman à l'autre : les aventures de Manu et Nadine se déroulent sur environ une semaine alors que celles de Léa et de la narratrice s'étendent sur pratiquement toute une vie et finalement, bien que l'amitié entre les tricoteuses ne dure qu'un an, elle demeure marquante près de soixante ans plus tard. Tout en nécessitant un lieu où prendre racine, l'amitié émerge à n'importe quel moment et dicte son propre temps. L'analyse plus précise de la rencontre, des liens, de la confluence des identités et des péripéties qui construisent la fiction révèle les subtilités de l'amitié et de son organisation spatio-temporelle.

Les rencontres soulignent les diverses circonstances qui font émerger l'amitié et annoncent les dynamiques à venir. Dans les trois romans, les personnages se rencontrent à différents moments de leur vie et ces différents âges ont une incidence sur le développement de leur amitié⁹². L'amitié de l'enfance ne se manifeste pas de la même façon que celle de l'âge adulte. Les protagonistes de Despentès se trouvent exactement au bon moment de leur vie, bien que ce soit par hasard. Elles ont déjà rejeté les règles sociales et elles se rapprochent presque instantanément puisque chacune reconnaît dans l'autre un désir de détruire, de faire table rase. Elles deviennent complices dans leur colère et découvrent une alliée hors pair. L'amitié devient la finalité de leur vie, la seule relation qui vaut la peine, celle qui leur offre une façon de vivre intensément, ne serait-ce que pour quelques jours. La proximité des personnages de Nimier repose aussi sur l'idée d'une complicité absolue, mais celle-ci est imprégnée de l'imaginaire des jeux d'enfants. Les amies s'inventent des histoires afin de cheminer dans un monde plutôt menaçant qu'elles comprennent difficilement. Leur alliance leur permet de faire sens de ce qui les entoure et leur amitié devient une relation significative qui les suivra toute leur vie et qui leur donnera la force de traverser de multiples obstacles. Le roman de Panneton nous présente quatre femmes qui vivent un moment incertain de leur vie ; l'amitié les aide à trouver leur identité. Lorsque les femmes se rencontrent, elles ne deviennent pas forcément amies, c'est

⁹² Bien qu'il soit difficile de déterminer exactement les âges de Manu et Nadine, on peut supposer qu'elles ont entre vingt-cinq à trente ans. Les personnages de Nimier se rencontrent à l'école primaire et on suit leur amitié jusqu'à leur âge adulte, sans doute la quarantaine ou la cinquantaine. Nous rencontrons Alexandra, Marjolaine et Marie lorsqu'elles sont assez vieilles (fin soixantaine ou plus), mais elles ont habité ensemble au début de leur vingtaine.

leur cohabitation, leur entraide mutuelle ainsi que, paradoxalement, leurs conflits qui permettent de développer tranquillement une complicité entre elles. Le recul leur révèle à quel point cette relation a été marquante et comment elle perdure dans leur cœur. Chez Nimier et Despentes, la synchronisation de l'espace-temps est essentielle à la rencontre, c'est-à-dire que les personnages doivent être dans le même lieu, en même temps, pour se rencontrer ; dans le roman de Panneton, seul le lieu est central. Nous n'avons pas nécessairement accès à la façon dont toutes les personnages se sont rencontrées. Les narratrices décrivent leur emménagement dans l'appartement — qui se fait à un moment différent pour chacune — au lieu de leur rencontre. Pour les amies, l'appartement devient leur introduction à l'autre. Le lieu est alors central plutôt que secondaire au rapprochement des amies.

L'analyse des liants permet de tirer des conclusions similaires que celles que je viens d'exposer, c'est-à-dire que les manipulations du temps énonciatif rendent compte de l'amitié d'une façon que la chronologie ne le permet pas ; soit parce que cette relation est de courte durée, soit parce qu'elle est fragmentée à travers les années ou parce qu'elle est une histoire du passé que l'on cherche à retracer. Dans le cas des trois romans, les liants sont surtout des objets physiques, des manifestations tangibles de la relation entre les femmes, soit le bestiaire et le cinéma dans le roman de Nimier ou encore le tricot-graffiti ou Zina dans *Petite laine*. Les liants peuvent également être des concepts ou des événements qui ont servi à rapprocher les personnages, tel que le besoin matériel (d'une voiture et d'une conductrice) dans *Baise-moi*, qui scelle le pacte entre Manu et Nadine, ou encore la nuit des treize ans qui modifie à jamais le regard que posent Léa et la narratrice sur le monde. La narration, dans les trois romans, joue également le rôle de liant. Ce sont les jeux de focalisations et d'intertextualité qui font que les lecteurs.rices adhèrent au projet de Manu et Nadine et s'allient (symboliquement) avec les personnages. La narratrice de Nimier renoue avec son amie à travers l'écriture, exercice qui caractérise leur amitié, qui est aussi leur façon de lutter contre les institutions. Le travail de Léonie, sa recherche et surtout sa compilation méticuleuse des témoignages, permet aux amies de se retrouver à travers leurs entretiens, qui construisent le roman.

La confluence des identités des amies nous montre l'importance de l'amitié dans la vie des personnages ainsi que la façon dont cette relation construit leur identité. La confluence, dans les romans de Despentes et de Nimier, fonctionne de façon similaire sur plusieurs plans. Les amies se fondent l'une à l'autre, se font confiance et adoptent beaucoup de traits l'une de

l'autre. Une relation similaire se développe entre Zina et Alexandra, mais cette proximité ne s'étend pas aux autres membres du groupe, d'autant qu'elle se termine en rupture déchirante. Ainsi, dans les deux premiers romans, les personnages se perdent dans leur amie, elles ne font qu'une. Manu et Nadine sont comparées à une « bête à deux têtes » (Despentes, 1999, p. 214) et dans *Les inséparables*, la narratrice s'efface pratiquement complètement, d'un point de vue biographique, pour raconter la vie de Léa. Comme le soulève Medeiros, la dualité psychologique traditionnellement représentée est inversée : il ne s'agit pas d'un personnage divisé entre plusieurs identités, mais plutôt d'une identité divisée en deux corps. Les personnages de ces romans occupent pratiquement la même conscience, elles se comprennent parfaitement et partagent les mêmes projets, intérêts ou ambitions. Bien que la voix collective rassemble toutes les narratrices de Panneton sous l'expérience de l'amitié, les identités des personnages ne se mêlent pas de la même façon que dans les deux autres romans. Alexandra, Marjolaine et Marie, bien que de bonnes amies, ne vivent pas cette fusion des pensées. La confluence se produit plutôt à travers leur reconstitution de Zina. Les trois amies décrivent Zina différemment et créent plusieurs versions de celle-ci. Les narratrices mettent beaucoup d'elles-mêmes dans leurs descriptions de cette amie ; elles ne peuvent faire autrement, Zina est un liant important dans leur amitié. Elle est le centre qui les regroupe ainsi que la figure qui, comme leur amitié, est perdue. Le roman de Nimier tente également de reconstituer la vie d'une amie, mais, contrairement à ce qui se passe chez Panneton, Léa participe à ce projet. Elle écrit à la narratrice, elle garde contact avec elle et l'informe sur ce qui lui arrive. Ainsi, la narratrice peut remplir les blancs avec les mots de Léa ou encore rapporter ces aventures. Léa, contrairement à Zina, n'est pas absente du processus d'écriture et d'énonciation ; elle existe au-delà de la page alors que Zina ne devient que papier et paroles, une figure qui existe grâce à la mémoire de ces amies.

Les péripéties soulèvent la façon dont l'amitié est soulignée dans chaque roman. Le roman de Despentes organise les événements afin de faire exister les amies dans le présent, incarner l'amitié dans l'espace et le temps et de faire de cette expérience le nœud de l'histoire. Les personnages ressentent une impossibilité de vivre ou de prendre part à la société telle qu'elle est, une société contre laquelle elles luttent et qui les rejette. Lorsqu'elles se rencontrent, Manu et Nadine deviennent beaucoup plus actives dans leur environnement : de simples observatrices, elles deviennent actrices. En retournant vers l'enfance, la narratrice de Nimier retrace la

relation qui lui semble la plus importante, relation qu'elle conserve et entretient toujours. Le livre pérennise l'amitié, lui donne un lieu où elle occupe tout l'espace — alors que dans la réalité Léa et la narratrice n'ont pas toujours pu être ensemble — et que le texte serve de témoignage à cette grande relation. *Petite laine* est plutôt le récit d'une amie disparue et de la relation que les femmes regrettent d'avoir perdue. À travers leurs souvenirs et grâce à Léonie, les narratrices réussissent non seulement à faire (re)vivre l'amie perdue, mais également à se retrouver. Bref, les péripéties servent alors à faire *exister* l'amitié, à faire en sorte que les personnages puissent *rester* amies et finalement qu'elles puissent *revenir* à l'amitié.

L'espace symbolique

L'amitié permet aux femmes de survivre, mais plus encore, de vivre dans des environnements (lieux, institutions, etc.) souvent hostiles à leur égard. L'espace symbolique se concentre sur la représentation de l'amitié dans les romans et les formes de résistance mobilisées par les amies. À travers leur amitié, les personnages peuvent se construire un espace qui leur est propre, un endroit, souvent imaginaire, dans lequel elles peuvent être libres. L'espace qu'occupe l'amitié déborde alors souvent dans des lieux réels ou encore se construit par l'imagination (ou une combinaison de ces deux aspects). Le concept de sororité (Béregère Kolly) ainsi que celui de *Skull Island* proposé par Despentes sont alors forts utiles pour comprendre comment l'amitié enrichit la solidarité féminine. La puissance et la destruction de King Kong lorsque la bête est forcée à vivre dans la ville est centrale à l'amitié de *Baise-moi*. Cette relation donne à Manu et Nadine la force de tout détruire sur leur passage. Dans le roman de Nimier, cette résistance se traduit de façon moins violente, mais tout aussi importante puisque c'est par l'écriture que les amies regagnent leur île et leur liberté. L'opposition entre la fluidité de l'apparence de King Kong (et des créatures sur son île) et la rigidité des codes hétérosexuels du monde des hommes est également reprise dans le roman de Panneton, où l'amitié est souvent opposée à la relation amoureuse.

Dans les trois romans à l'étude, l'amitié devient, pour les femmes, une ressource qui reconfigure les normes sociales et lutte contre les systèmes oppressants. Le projet des personnages de Despentes, soit de dépasser les limites et de tout oser sans avoir peur des conséquences, justifie, selon la logique du roman, la violence qu'elles performant. Cette violence est une façon pour elles de se réapproprier la force que la société leur a retirée. Elles

veulent être authentiques et non prisonnières des rôles de sexe/genre qu'impose l'hégémonie patriarcale. Afin de sortir de ces carcans, elles doivent détruire ceux qui profitent de ces structures, tel que l'architecte ou Séverine. Or, dans leur destruction, elles ne proposent pas de nouvelles structures. Leur démarche cherche à faire ressortir les doubles standards associés à la féminité hégémonique et les oppressions, surtout au niveau des classes, que vivent les femmes.

Le roman de Nimier offre une façon pour les femmes de lutter ou résister aux violences institutionnelles, une résistance qui ne repose pas sur la violence, mais sur la solidarité et l'écriture. Lorsque Léa reconnaît qu'« il n'y a pas de raison » (Nimier, 2008, p. 83), les personnages pourraient très bien aller dans une déchéance comme celle de Manu et Nadine ; or, cette réalisation a un autre effet sur elles. Le roman, sans en tracer nécessairement les modalités claires, tente d'esquisser une nouvelle structure sociale. Ceci est apparent dans la façon dont l'amitié permet aux protagonistes de naviguer les différentes institutions qui peuvent être une source de violence pour les femmes. Léa survit à la violence de ces lieux et réussit à garder son esprit belliqueux grâce aux lettres échangées avec la narratrice. Les deux amies réécrivent alors ces espaces et les habitent à leur façon. En ce sens, le roman propose l'ébauche d'une structure sociale de l'amitié féminine.

Dans le cas de *Petite laine*, Panneton nous parle très peu du futur (le temps de la documentariste) et se concentre plutôt sur l'époque des quatre amies, donc sur un contexte social qui nous est familier. Les différences et les obstacles auxquels font face les protagonistes ne sont pas des forces extérieures ; ils se trouvent en elles. L'amitié est confrontée aux différences de classes ainsi qu'aux nombreux conflits qui émergent entre les amies. Paradoxalement, ces conflits contribuent aux rapprochements des femmes. Les amies se viennent en aide parce qu'elles se reconnaissent à travers les difficultés auxquelles elles font face et refusent de laisser leur amie les affronter seule. Contrairement à ce qu'on observe dans les deux autres romans, l'amitié n'est pas seulement en opposition directe avec la société, elle émerge aussi grâce aux conflits que cause la société. Cette relation devient un réseau de soutien pour les femmes face aux obstacles les plus courants comme dans ceux les plus importants.

Dans les trois romans, les femmes doivent sortir de la légalité afin de se construire un espace de liberté et surtout de sécurité. Manu et Nadine brisent toutes les règles de façon beaucoup plus explicite et radicale que les personnages des *Inséparables* ou de *Petite laine*.

Elles attaquent, brutalisent, volent et tuent plusieurs personnes au fil du roman, mais elles sauvent également Fatima des policiers et elles se sauvent mutuellement plusieurs fois avant la mort de Manu. Alors que, pour s'exprimer, les protagonistes de *Despentes* s'en prennent violemment au monde qui les entoure, Léa et la narratrice s'aident, de façon plus subtile, à briser les règles en se soutenant devant les obstacles que leur impose la société (à la fois leur consommation de drogues, les façons dont leurs échanges permettent à Léa de survivre à ses internements et les choix de carrière de celle-ci). Panneton nous offre également cette dimension illégale puisque les personnages doivent attendre le couvert de la nuit pour étendre leurs créations dans la ville. Ainsi, les personnages des trois romans participent, d'une façon ou d'une autre, à des activités illégales. L'amitié leur offre une sécurité devant ces affronts à la justice tout en servant de lieu qui comble les vides que laisse la société patriarcale et rectifie les injustices que vivent les femmes.

Les trois romans détaillent alors plusieurs moyens de résistance aux violences et difficultés de la société à travers de multiples modèles et représentations de l'amitié, soit un modèle d'amitié guerrière et révolutionnaire, un modèle de solidarité qui grandit et se renforce à travers les années et un modèle où l'amitié n'est pas toujours heureuse, mais où elle occupe une place importante dans la vie des personnages⁹³. Manu et Nadine sont de véritables guerrières grecques ; tout comme Achille et Patrocle, elles luttent activement contre la société qu'elles jugent leur ennemi. Elles vivent une amitié qui s'ancre à la fois dans la violence et la brutalité et dans une énorme tendresse et solidarité. Elles se font absolument confiance, affrontent plusieurs fois la mort ensemble ; chacune remet sa vie entre les mains de son amie. Elles performant alors une amitié qui est réservée aux hommes, aux guerriers et subvertissent ce type de violence en la retournant vers les structures qui l'ont créée.

Léa et la narratrice, quant à elles, proposent le modèle plus durable d'une amitié qui s'étend sur de nombreuses années et qui devient un phare dans la vie des amies. L'amitié se concrétise par l'écriture et l'imagination des écrivaines. Le livre même de Nimier devient un élément tangible que produit l'amitié, le résultat du travail de la narratrice et de Léa. Grâce à

⁹³ Dans le cas du roman de Panneton, on peut véritablement affirmer que l'amitié a eu un impact sur la vie complète des personnages, puisque les récits sont livrés alors qu'elles ont toutes atteint un âge avancé et peuvent jeter un regard informé sur les relations qui les ont marquées et les ont construites.

leur co-écriture, elles s'échappent dans un monde où leur amitié est en perpétuel développement et se renouvelle à chaque période charnière de leur vie.

Petite laine fait éclater les modèles et le livre nous présente des dynamiques d'amitié en constant changement. Les quatre amies se rapprochent et s'éloignent l'une de l'autre en tant que quatuor, mais développent aussi différentes relations entre elles. L'amitié est extériorisée par les œuvres que les amies produisent et répartissent dans la ville. L'apprentissage et la transmission du tricot, pratique traditionnellement féminine, sont au cœur de cette relation et de ce qui unit les femmes et qui leur permet de s'approprier l'espace urbain. Panneton représente aussi un revers moins heureux de l'amitié, soit la rupture. Grâce à cette représentation, le lectorat explore et vit une pluralité d'expériences de l'amitié et voit valoriser la peine et la douleur d'une rupture amicale trop souvent mise de côté par la société. Alors que nos œuvres culturelles regorgent de représentations de ruptures amoureuses, celles de l'amitié ne se voient pas octroyer le même statut. Le deuil que vivent les amies, deuil collectif d'avoir perdu contact et perdu leur relation, mais également le deuil d'Alexandra qui vit encore difficilement la perte de Zina, nous fait comprendre l'importance de cette relation dans la vie des femmes.

L'amitié féminine est donc une force créatrice qui permet aux femmes de lutter contre les normes patriarcales violentes. Cependant, il faut souligner que l'amitié se heurte à des obstacles patriarcaux considérables. Dans deux des trois romans du corpus (*Petite laine* et *Baise-moi*), l'amitié est rompue par des forces extérieures (l'importance de la relation amoureuse dans le premier et la mort dans le second) ; dans le cas des *Inséparables*, la relation entre les amies ne prend pas fin, mais elles se voient, au final, très peu dans leur vie. L'amitié féminine ne se vit alors pas sans obstacle, obstacles souvent créés par la société patriarcale dans laquelle les personnages évoluent et qu'elles ont dans certains cas intériorisé les normes, notamment l'idée que la relation amoureuse hétérosexuelle est plus importante que l'amitié entre femmes. L'amitié se voit complexifiée, particulièrement dans le roman de Panneton — mais aussi chez Nimier — par le passage du temps. Ceci est moins apparent dans le cas du roman de Desportes, puisque Nadine et Manu ne passent que très peu de temps ensemble avant la mort soudaine de

cette dernière. Les personnages de Nimier se perdent de vue à plusieurs reprises à cause de leurs parcours divergents, qui deviennent une des plus grandes barrières à leur proximité. Plusieurs fois internée, Léa doit souvent rester dans l'ombre pour mener ses activités illégales, ce qui coupe ses contacts avec la narratrice. Dans *Petite laine*, l'importance accordée à la relation amoureuse vient rompre les liens d'amitié, puisque Marie déménage de l'appartement après avoir découvert la relation entre Olivier, son ancien copain, et Alexandra. De plus, plusieurs conflits liés à la classe sociale émergent entre les amies et sont surtout le résultat de l'inconscience de Marie et Alexandra quant à leur privilège. Or, les quatre amies du roman de Panneton sont très jeunes lors de leur rencontre et sont particulièrement fragiles à leurs biais inconscients. Elles avouent pourtant leur regret d'avoir abandonné cette relation à cause des pressions de l'omniprésence de l'amour (hétérosexuel) ainsi que les autres événements les ayant séparés. L'amitié féminine peut certes aider les amies à cheminer dans un monde patriarcal, mais ce même environnement peut aussi entraver ces relations.

Malgré tout, les personnages dans les romans étudiés font preuve d'une remarquable résilience et poursuivent et valorisent (même si c'est parfois en rétrospective) la relation amicale en dépit des pressions patriarcales. L'amitié entre Manu et Nadine est certes radicale, mais elle rappelle les récits traditionnels grecs, qui conçoivent l'amitié comme un lieu qui s'actualise dans le combat. Celui-ci vise la société patriarcale avec sa structure de domination en vertu du sexe et de la classe sociale, et les deux amies deviennent des héroïnes courageuses et brutales. Despentes fournit alors aux femmes une façon de vivre cette amitié qui était seulement réservée aux hommes. Alors que la destruction était nécessaire dans l'univers de Despentes, Nimier nous présente un déplacement vers une structure possible, mais encore en construction, qui conçoit la résistance à travers l'écriture et la liberté complète que cet espace offre. Panneton nous propose, quant à elle, de comprendre l'impact et le rôle fondamental des amitiés dans la vie des femmes à travers non seulement l'histoire d'une amitié touchante, mais également sa rupture et la douleur qu'elle occasionne. Ce roman avance une multiplicité de représentations de l'amitié, autant à travers les créations artistiques que les amies produisent qu'à travers les dynamiques qui se développent entre elles. L'analyse des trois romans construit ainsi un éventail qui sert à mieux comprendre l'amitié et ces possibilités politiques. Cette relation, tout comme la sororité, ne peut pas avoir qu'un seul modèle ; elle doit en avoir plusieurs afin d'être inclusive et fluide. Elle devient alors « un jeu d'équilibre, voir

d'équilibriste : reprenant l'héritage de ce qui serait propre aux femmes et renversant les assignations normatives sans pour autant essentialiser aucune *nature* féminine » (Kolly, 2012, p. 44, italique dans le texte original). Les trois romans mettent en scène des amitiés brisées, fragmentées ou encore des amitiés qui ne se terminent jamais (ou seulement par la mort). Des amitiés fortes, nécessaires et qui reposent sur une lutte active contre les injustices.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

Despentes, Virginie. (1999 [1993]). *Baise-moi*. Paris : Grasset.

Nimier, Marie. (2008). *Les inséparables*. Paris : Gallimard.

Panneton, Amélie. (2017). *Petite laine*. Montréal : Ta mère.

Corpus secondaire

Adler, Laure. (2013). *Immortelles*. Paris : Grasset.

Atwood, Margaret. (2019). *The Testaments*. Toronto : McClland & Stewart.

Bramly, Marine. (2008). *Le festin des minettes*. Paris : JC Lattès.

Caron, Brigitte. (1997). *La fin du siècle comme si vous y étiez*. Montréal : XYZ.

Caron, Brigitte. (2002). *Le temps des amours lucides*. Montréal : XYZ.

Cline, Emma. (2016). *The Girls*. New York : Random House.

Delvaux, Martine. (2009). *Rose amer*. Montreal : Hélio trope.

Demers, Marie. (2019). *Leslie et Coco*. Montréal : Hurtubise.

Diome, Fatou. (2010). *Celles qui attendent*. Paris : Flammarion.

Ferrante, Elena. (2014). *L'amie prodigieuse* (Elsa Damien, trad.). Paris : Gallimard.

Ferrante, Elena. (2016). *Le nouveau nom* (Elsa Damien, trad.). Paris : Gallimard.

Ferrante, Elena. (2017). *Celle qui fuit et celle qui reste* (Elsa Damien, trad.). Paris : Gallimard.

Ferrante, Elena. (2018). *L'enfant perdue* (Elsa Damien, trad.). Paris : Gallimard.

Fu, Kim. (2018). *The Lost Girls of Camp Evermore*. Toronto : Harper Collins.

Helen Stone, Victoria. (2018). *Jane Doe*. Seattle : Amazon Publishing.

Nepveu-Villeneuve, Maude. (2011). *Partir de rien*. Montréal : Ta mère.

Nicol, Mikella. (2017). *Les filles bleues de l'été*. Montréal : Cheval d'août.

Rao, Shobha. (2018). *Girls Burn Brighter*. New York : Flatiron Books.

Smith, Zadie. (2013). *Swing Time*. Toronto : Hamish Hamilton.

Wilhelmy, Pascale. (2018). *Souper de filles*. Montréal : Libre expression.

Études sur le corpus

Bélot, Sophie. (2004). *Baise-moi: From a Political to a Social Female Friendship Film*. *Studies in European Cinema*, 1(1), 7-17. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1386/seci.1.1.7/0>, consulté le 10 novembre 2017.

De Medeiros, Ana. (2011). Puzzling out the Self: Identity and Intertextuality in *Les inséparables*. *Dalhousie French Studies*, 97, p. 25-36.

Fayard, Nicole. (2005). Sadeian Sisters: Sexuality as Terrorism in the Work of Virginie Despentes. Dans Sarah F. Donachie et Kim Harrison (dir.), *Love and Sexuality: New Approaches in French Studies* (p. 101-120). Peter Lang.

Fayard, Nicole. (2006). The Rebellious Body as Parody: *Baise-moi* by Virginie Despentes. *French Studies: A Quarterly Review*, 60(1), 63-77. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1093/fs/kni287>, consulté le 7 novembre 2017.

Jordan, Shirley. (2002). Dans le mauvais goût pour le mauvais goût ? Pornographie, violence et sexualité féminine dans la fiction de Virginie Despentes. Dans Nathalie Morello et Catherine Rodgers (dir.), *Nouvelles écrivaines: Nouvelles voix?* (p. 121-139). Rodopi.

Nimier, Marie. et De Larquier, Jeanne-Sarah. (2004). Entretien avec Marie Nimier. *The French Review*, 78(2), p. 340-353.

Sauzon, V. (2014). Ni victime ni coupable: Virginie Despentes, de la pratique littéraire à la théorie. Dans Amaleena Damlé et Gill Rye (dir.), *Aventures et expériences littéraires. Écritures des femmes en France au début du vingt-et-unième siècle* (p. 145-160). Rodopi.

Schaal, Michèle Anne. (2011). Virginie Despentes or a French Third-Wave of Feminism? Dans Erika Fülöp et Adrienne Angelo (dir.), *Cherchez la femme : Women and Values in the*

Francophone World. (p. 39-55). Cambridge Scholars. Récupéré de <https://search.proquest.com/docview/885276357?accountid=14719>, consulté le 7 novembre 2017.

Schaal, Michèle Anne. (2013). Une nécessaire rébellion féministe : de la violence au féminin chez Virginie Despentes. Dans Frédérique Chevillot et Colette Trout (dir.), *Rebelles et criminelles chez les écrivaines d'expression française* (p. 265-280). Rodopi. Récupéré de <https://search.proquest.com/docview/1427743322?accountid=14719>, consulté le 7 novembre 2017.

Schaal, Michèle Anne. (2013). *Altérité, performance, hybridité : Une Esthétique de la troisième vague féministe*. Indiana U. Récupéré de <https://search.proquest.com/docview/1401087768?accountid=14719>, consulté le 7 novembre 2017.

Sicard-Cowan, Hélène. (2008). Le féminisme de Virginie Despentes à l'étude dans le roman *Baise-moi*. *Women in French Studies*, 16, p. 64-72.

Corpus théorique

Abel, Elizabeth. (1983). (E)merging Identities : The Dynamics of Female Friendship in Contemporary Fiction by Women. *Signs*, 6(3), p. 413-435.

Audet, Éline. (2000). *Le cœur pensant. Courte-pointe de l'amitié entre femmes*. Montréal : Le Loup de Gouttière.

Bal, Mieke. (1984). *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*. Utrecht : Utrecht HES Publishers.

Bal, Mieke. (1997). *Narratology : Introduction to the Theory of Narrative* (2^e éd.). Toronto, Buffalo, N. Y : N. Y. University of Toronto Press.

Bakhtin, Mikhaïl. M. (1987). *Esthétique et théorie du roman* (Daria Olivier, trad.). Paris : Gallimard.

Bauer, Dale. M. et McKinstry, Susan. J. (1992). *Feminism, Bakhtin, and the Dialogic*. Albany : State University of New York Press.

Bégorre-Bret, Cyrille. (2012). *L'amitié. De Platon à Dubray*. Paris : Eyrolles.

Bernikow, Louise. (1980). *Among Women*. New York : Harper Colophon Books.

Cave, Marianne. (1990). Bakhtin and Feminism: The Chronotopic Female Imagination. *Women's Studies*, 18, p. 117-127.

- Chapman, Rosemary., Cloutier, Renée., Frohn, Winnie., Piché, Denise. et Piette, Christine. (1997). L'écriture de l'espace au féminin : géographie féministe et textes littéraires québécois. *Recherches féministes*, 10(2), 13-26.
- Delaume, Chloé. (2010). *La règle du jeu*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Delvaux, Martine. (2014). *Les filles en série. Des Barbies aux Pussy Riot*. Montréal : Remue-ménage.
- Despentes, Virginie. (2006). *King Kong théorie*. Paris : Grasset.
- Diengott, Nilli. (1988). Narratology and Feminism. *Style*, 22(1), 42-51.
- Dubreuil, Laurent. (2009). *À force d'amitié*. Paris : Hermann.
- Genette, Gérard. (1972). *Figures III*. Paris : Seuil.
- Halasek, Kay. (1992). Feminism and Bakhtin: Dialogic Reading in the Academy. *Rhetoric Society Quarterly*, 22(1), 63-73.
- Hill Collins, Patricia. (2016). *La pensée féministe noire* (Diane Lamoureux, trad.). Montréal : Remue-ménage.
- hooks, bell. (2017). *De la marge au centre. Théorie féministe* (Noomi B. Grüsig, trad.). Paris : Cambourakis.
- Jackson, Stevi. et Delphy, Christine. (2015). Genre, sexualité et hétérosexualité : la complexité (et les limites) de l'hétéronormativité. *Nouvelles Questions Féministes*, 34(2), p. 64-81.
- Jacquemond, Olivier. (2011). *Le juste nom de l'amitié*. Paris : Lignes.
- Kolly, Bérengère. (2012). « *Et de nos sœurs séparées...* » *Lectures de la sororité*. Paris : Lussaud.
- Lanser, Susan. S. (1986). Toward a Feminist Narratology. *Style*, 20(3), p. 341-363.
- Lanser, Susan. S. (1992). *Fictions of Authority : Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca : Cornell University Press.
- Leaver, Kate. (2018). *The Friendship Cure : Reconnecting in the Modern World*. New York : The Overlook Press.
- Mezei, Kathy. (dir.). (1996). *Ambiguous Discourse : Feminist Narratology and British Women Writers*. Chapel Hill : Chapel Hill University of North Carolina Press.
- Pateman, Carole. (2004). Le contrat social entre frères. Dans Françoise Collin et Pénélope Deutscher (dir.), *Repenser le politique. L'apport du féminisme* (p. 19-52). Paris : Les cahiers du Grif.

- Saint-Martin, Lori. (2002). *La voyageuse et la prisonnière. Gabrielle Roy et la question des femmes*. Montréal : Boréal.
- Saint-Martin, Lori. (2011). "L'amitié, c'est mieux que la famille" : Rapports amicaux entre femmes dans le roman québécois. *Nouvelles questions féministes*, 30(2), 76-91.
- Todd, Janet. M. (1980). *Women's Friendship in Literature*. New York : Columbia University Press.
- Vincent-Buffault, Anne. (1995). *L'exercice de l'amitié pour une histoire des pratiques amicales aux XVIIIe et XIXe siècles*. Paris : Seuil.
- Vincent-Buffault, Anne. (2010). *Une histoire de l'amitié*. Paris : Bayard.
- Warhol, Robyn. R. (1986). Toward a Theory of the Engaging Narrator: Earnest Interventions in Gaskell, Stowe, and Eliot. *PMLA*, 101(5), 811-818.
- Warhol, Robyn. R. (1992). The Look, the Body, and the Heroine: A Feminist-Narratological Reading of "Persuasion". *NOVEL: A Forum on Fiction*, 26(1), 5-19.
- Warhol, Robyn. R. (2001). How Narration Produces Gender: Femininity as Affect and Effect in Alice Walker's "The Color Purple". *Narrative*, 9(2), 182-187.
- Warhol, Robyn. R. et Lanser, Susan. S. (2015). *Narrative Theory Unbound : Queer and Feminist Interventions*. Ohio : Ohio State University Press.
- Warhol, Robyn. R. et Price Herndl, Diane. (dir.). (1997). *Feminisms : An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick : Rutgers University Press.
- Winch, Alison. (2013). *Girlfriends and Postfeminist Sisterhood*. New York : Palgrave Macmillan.
- Woolf, Virginia. (1992 [1929]). *Une chambre à soi* (Clara Malraux, trad.). Paris : Denoël.
- Wunker, Erin. (2016). *Notes from a Feminist Killjoy : Essays on Everyday Life*. Toronto : Bookthug.