

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

POÉTISER LA PLAIE : L'ESTHÉTISATION DU RÉEL TRAUMATIQUE À
TRAVERS L'AUTOFICTION ET LES FICTIONS DU FAIT DIVERS DANS LA
LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE CONTEMPORAINE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
SAMUEL LEBLANC

NOVEMBRE 2022

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Un gigantesque merci à mon directeur, Robert Dion, pour les pistes de lecture, les conseils éclairants et les relectures attentives de ce mémoire. Un merci tout particulier pour la confiance que tu m'as accordée, Robert, et pour la liberté avec laquelle tu as permis à ma pensée de prendre forme.

Merci à Lise Bizzoni et Annie Tanguay, coordonnatrices du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ), sans qui, peut-être, ce mémoire n'aurait jamais vu le jour. Pendant ces années consacrées à la maîtrise, travailler pour le CRILCQ m'a permis de subvenir à mes besoins et de m'immerger dans le milieu de la recherche en littérature, m'évitant ainsi un isolement – pandémie en plus – qui aurait pu être fatal pour ce projet.

Un merci tout aussi senti pour mes nombreux collègues au CRILCQ. Vous avez été une équipe allumée, vivante et sans prétention. Passer du temps en votre compagnie sera sans le moindre doute ce qui me manquera le plus de ces études au deuxième cycle. Je vous souhaite le meilleur.

Merci à Frédérique, ma douce, pour l'écoute, sans nommer le reste. Ça y est, c'est fini. Tu n'auras plus à m'entendre me plaindre par rapport à ce texte interminable. Je trouverai autre chose (hihi).

Et finalement merci à Vincent et Charles-Éric, mes colocataires, pour la perspective, pour la légèreté. Sans votre présence, il y aurait eu de quoi devenir fou.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION : LES HISTOIRES D'HORREUR. LES VRAIES.....	1
CHAPITRE I LES MAUX JUSTES.....	10
1.1 L'écriture d'un soi partiel et morcelé	11
1.1.1 <i>Je n'est rien d'autre qu'une Chienne</i>	13
1.1.2 La mort selon Fauve	18
1.2 La commotion sociale pour source d'inspiration	22
1.2.1 Les tourments de Jolicœur	26
1.2.2 Venables et Thompson : héritiers de Jean Genet ?	31
1.3 La blessure nécessaire	36
1.3.1 Lorsque le traumatisme s'esquisse	44
CHAPITRE II L'AUTOPSIE DES TEXTES.....	53
2.1 Déceler le vrai du faux	53
2.1.1 Le discours rapporté.....	54
2.1.2 La focalisation zéro	60
2.1.3 Citer ses sources.....	65
2.2 La condensation narrative	71
2.2.1 La simultanéité simulée	71
2.2.2 Les figures englobantes.....	77
2.2.3 Le fil d'Ariane subjectif.....	81
CHAPITRE III LES SYMBOLES SYMPTOMATIQUES	90
3.1 La surenchère esthétique	91
3.1.1 Les champs lexicaux	92
3.1.2 La poétisation de la prose.....	96
3.1.3 L'amplification fictive	98

3.2 Un tronc commun de topoï.....	101
3.2.1 La violence romantique.....	102
3.2.2 La sexualité néfaste.....	112
3.2.3 L'animal mort.....	120
 CONCLUSION : LE DESSIN D'UN TROU NOIR	 126
 BIBLIOGRAPHIE	 135

RÉSUMÉ

À partir de *Chiennes* de Marie-Pier Lafontaine, d'*Il préférerait les brûler* de Rose-Aimée Automne T. Morin, de *Garde-fous* de Martyne Rondeau et des *Enfants de Liverpool* d'Hugues Corriveau, ce mémoire vise à dégager les procédés de mise en fiction du réel traumatique contemporain lié à l'enfance dans le genre autofictif et dans celui de la fiction du fait divers, au Québec, et à voir comment il s'y déploie une esthétique de la violence.

Le premier chapitre cherchera à montrer comment chaque œuvre du corpus s'inscrit dans son genre particulier et comment chacune tente de justifier la valeur artistique de son propos, dont le matériau de base est une histoire réelle de violence infantile ou d'infanticide. Il s'agira ensuite de montrer comment le traumatisme traverse chaque œuvre du corpus, notamment en identifiant une *plaie* d'origine, plaie que ces textes chercheraient à *poétiser*.

Le deuxième chapitre mettra d'abord en lumière les procédés d'écriture qui permettent de déceler le vrai du faux, en abordant notamment le discours rapporté, la focalisation zéro et l'importance des sources. Ensuite sera délaissé l'aspect référentiel des textes à l'étude au profit des procédés de fictionnalisation des événements réels, soit les différentes formes de condensation narrative : la simultanéité simulée, les figures englobantes et le fil d'Ariane subjectif.

Le troisième chapitre s'intéressera aux images et aux figures de style utilisées pour esthétiser le réel traumatique lié à l'enfance. Il sera d'abord question d'une surenchère esthétique, visible par l'utilisation de certains champs lexicaux, d'une prose poétisée et de la technique de l'amplification fictive. Ensuite seront dépliés les topoï que se partagent les quatre œuvres du corpus, soit la violence romantique, la sexualité néfaste et la figure de l'animal mort.

Finalement, il sera proposé que l'esthétisation de la violence dans la mise en fiction de ces histoires réelles n'est pas le souci premier des auteurs et des autrices qui s'y attardent ; elle prendrait plutôt forme d'elle-même, dans une tentative de compréhension de l'événement entropique. Cette tentative, fondamentalement subjective, serait marquée par les influences littéraires des auteurs et des autrices, leurs aprioris à l'égard des histoires-sources et les imaginaires préexistants de la fiction violente, soit les codes du romantisme et de l'horreur.

Mots-clés : Marie-Pier Lafontaine, Rose-Aimée Automne T. Morin, Martyne Rondeau, Hugues Corriveau, autofiction, fait divers, réel, fiction, traumatisme, infanticide, violence, sexualité, horreur, enfance, procédés, esthétique, biographie, médias.

INTRODUCTION : LES HISTOIRES D’HORREUR. LES VRAIES.

Tout l’indique. L’indéniable croissance et popularité des podcasts disponibles en ligne, sur toutes les plateformes, où vedettes de l’heure et personnalités publiques sont invitées à s’asseoir devant micros et caméras pendant de longues heures pour raconter avec sincérité leur enfance difficile, leur sexualité trouble, les relations houleuses qu’elles entretiennent avec leurs parents, et ce de fond en comble, comme si l’interviewer était soudainement leur plus grand confident. Les gens écoutent, ils s’invitent dans le passé et la vie des autres qui rendent la leur disponible à quelques clics de distance seulement. Chez les humoristes, l’Olivier de l’année 2021 dans la catégorie « Podcast humoristique sans script », a été attribué au balado de Thomas Levac¹, qui emploie justement cette formule intimiste, pseudo-psychanalytique. Nous sommes à l’ère du voyeurisme généralisé, d’une « volonté de savoir qui caractérise l’Occident »², croit Mercédès Baillargeon. Un large pan de la culture québécoise mise d’ailleurs sur cette volonté de *voir* le réel, si une telle chose se peut. Il est quasiment impossible de ne pas entendre parler d’*Occupation double*. Depuis son relancement en 2017, et à raison de plusieurs mois par année, l’émission est diffusée presque tous les jours, avec des extras, des extraits inédits, des *behind the scenes*. On veut tout savoir de la vie des participants. On veut les voir se lever le matin, démaquillés, on veut les voir avoir du plaisir, se

¹ Le Devoir, « Les lauréats du gala Les Olivier 2021 », *Le Devoir*, 22 mars 2021, en ligne, <<https://www.ledevoir.com/culture/597378/les-laureats-du-gala-les-olivier-2021>>, consulté le 1^{er} septembre 2021.

² Mercédès Baillargeon, « Le cri du sablier : déconstruire les fictions individuelles », dans *Le personnel est politique. Médias, esthétique et politique de l’autofiction chez Christine Angot, Chloé Delaume et Nelly Arcan*, West Lafayette, Purdue University Press, 2019, p. 113, en ligne, <<https://www.jstor.org/stable/j.ctvhhd91>>, consulté le 18 février 2020.

courtiser, se fâcher, faire preuve de vulnérabilité ; on veut enregistrer jusqu'aux larmes qui coulent sur leurs joues. Elles sont *vraies*, après tout. Elle ont de la *valeur*. Non seulement on cherche à connaître les personnes participantes, mais on veut aussi savoir comment cette « réalité » est orchestrée, enregistrée, diffusée, ce qui a donné naissance à *OD Extra*. À elle seule, cette télé-réalité exemplifie une certaine « soif de réalité »³ qui caractérise notre époque. Et que dire du pullulement des séries documentaires à grand budget à la *Tiger King* (2020), *Don't F*ck With Cats* (2019), *Jeffrey Epstein : Filthy Rich* (2020)? Ou encore plus localement, au Québec, de séries ou des films documentaires comme *La preuve* (2021), *La parfaite victime* (2021) ou *Meurtriers sur mesure* (2019-2020) ? Si demande du réel il y a, offre il y a également. Elle est écrite, audio, vidéo, courte ou sérialisée, impossible à consommer dans son entièreté. Elle est partie intégrante de la culture populaire. « Cette réalité que nous cherchons est fortement médiatisée et les productions contemporaines nous en offrent une version élaborée sur la base d'un spectacle constant »⁴, avance Bertrand Gervais. Le milieu culturel contemporain s'inspire donc d'événements réels comme de matériaux bruts.

Cette tendance n'épargne d'ailleurs pas la littérature, où la réappropriation du réel par les auteurs et les autrices est de plus en plus présente⁵. « Notre époque a soif de réalité, comme si longtemps elle avait été privée, dans le domaine artistique tout particulièrement, d'un rapport direct aux choses »⁶, renchérit Robert Dion. Or, l'atteinte de ce rapport « direct » aux choses est questionnable.

³ David Shields, *Reality Hunger : A Manifesto*, New York City, Vintage Books, 2011, 240 p.

⁴ Bertrand Gervais, « Introduction. L'imaginaire contemporain : plongées et contreplongées », dans Bertrand Gervais *et al.*, *Soif de réalité. Plongées dans l'imaginaire contemporain*, Montréal, Nota Bene, coll. « Fonds (littérature) », 2018, p. 14.

⁵ Karine Pietrantonio, « Débusquer le réel de la biographie (où il s'était réfugié) », *Québec français*, n° 175, 2015, p. 79, en ligne, <<https://id.erudit.org/iderudit/81398ac>>, consulté le 14 février 2020.

⁶ Robert Dion, *Des fictions sans fiction ou le partage du réel*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2018, p. 12.

La production actuelle, même la plus ouvertement « réaliste » est bien plutôt marquée par le constat lacanien d'un « réel impossible », inatteignable sans médiation, et par l'idée selon laquelle « la réalité n'est plus à penser comme une référence objective, extérieure au discours, mais comme constituée dans et par le langage »⁷. C'est donc dire que si le réel nu, brut, semble s'être retiré, la fiction, elle, règne partout⁸.

Le réel représenté, immanquablement, serait mis en récit, et donc partiellement fictionnalisé. Jamais il ne serait neutre. Il serait plutôt le travail d'une restructuration inhérente au langage utilisé pour tenter de le représenter. Mais de quel réel parle-t-on, et à travers quels genres les auteurs et les autrices contemporains tentent-ils de le raconter ?

D'abord, la production littéraire contemporaine n'est plus aussi cloisonnée qu'auparavant. Les genres se fondent les uns dans les autres. « Alors que les frontières deviennent de plus en plus floues entre prose et poésie, la poésie se narrativise et l'essai adopte parfois les contours de la fiction »⁹. Les projets aboutis adoptent des formes aussi sangrenues qu'inventives, et les détracteurs s'assurent de crier au loup. Lâcheté généralisée, voire « mort de la littérature »¹⁰, scandent-ils. Or, les chercheurs qui se penchent sur l'étude des textes de création contemporains sont plutôt de l'avis qu'il faut percevoir ce remaniement des codes comme une maîtrise de ces derniers. Comme une actualisation fondamentalement positive. De la littérature contemporaine, il s'en fait de toutes les formes. Et il s'en fait beaucoup.

⁷ Roger Chartier, *Au bord de la falaise : l'histoire entre certitudes et inquiétudes*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 94.

⁸ Robert Dion, *Des fictions sans fictions ou la partage du réel*, *op. cit.*, p. 12.

⁹ Andrée Mercier, « Avec ou sans le roman : le règne du narratif et ses modulations », dans Robert Dion et Andrée Mercier (dir.), *La construction du contemporain. Discours et pratiques du narratif au Québec et en France depuis 1980*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2019, p. 91.

¹⁰ René Audet, « La chute des murs : la labilité des pratiques narratives contemporaines », dans Robert Dion et Andrée Mercier (dir.), *ibid.*, p. 70.

Non seulement le roman, français comme québécois, ne résiste pas à cette poussée interne qui le fait explorer une variété considérable de voies d'expression, mais il fait l'objet d'une surenchère discursive qui le donne à voir comme une hydre dont il faut examiner chacune de ses têtes pour la saisir¹¹.

En ce qui concerne les textes de création investis par le réel de part et d'autre, le genre biographique vient rapidement à l'esprit. Les appellations pour qualifier les variantes contemporaines de ce genre tentent à tout prix de les cerner, de les insérer presque de force dans des cellules signifiantes. Autofictions, romans autobiographiques, biofictions, *factual fictions*, *fiction of facts*, les termes se multiplient et tentent de théoriser des genres aux frontières floues, aux critères changeants et presque propres à chaque texte. Le genre biographique est largement épluché, scindé en sous-genres, remis en question jusque dans son essence. Ne serait-il pas, effectivement, malhonnête d'affirmer d'un texte qu'il raconte *l'entièreté objective* de la vie d'une personne ? Qu'il n'avance que la *vérité* ? Les variantes contemporaines du genre complexifient son rapport au réel, ou plutôt mettent un bémol à ce rapport. « La nouvelle écriture de la personne réelle – qui n'a toujours pas de nom, ce qui rend laborieuse l'entreprise de la définir – prend un malin plaisir à déformer la réalité »¹². Déformer *comment*, peut-on se demander. Puisque la réalité – nous l'avons vu – est impossible à retranscrire dans son intégralité, la question du « déformer *comment* » qui se pose pour les rejetons issus de la biographie se pose aussi à cet autre pan d'écritures du réel qui prolifère – du moins dans la francophonie – depuis le Romantisme du XIX^e siècle¹³ : la fiction du fait divers. Ce genre, publié d'abord parallèlement aux faits divers purs sous forme de roman-feuilleton dans les journaux de la France du XIX^e siècle¹⁴, a fait son bout de chemin

¹¹ *Ibid.*, p. 81.

¹² Karine Pietrantonio, « Débusquer le réel de la biographie (où il s'était réfugié) », *op. cit.*, p. 79.

¹³ Christine Mercandier-Colard, *Crimes de sang et scènes capitales. Essai sur l'esthétique romantique de la violence*, Paris, Presses universitaires de France, 2018, p. 1.

¹⁴ Julie Simard, *L'esthétique de la violence dans les contes et nouvelles de Maupassant*, mémoire de maîtrise en études littéraires, Québec, Université Laval, 2010, f. 92.

pour aboutir maintenant sous forme de livres qui portent souvent l'étiquette « roman ». Définissons pour l'instant le genre de la fiction du fait divers en disant qu'il s'agit d'histoires – fictives à un degré ou à un autre – qui ont pour source d'inspiration un fait divers journalistique pur – le plus souvent un crime – relayé dans la presse, et avec lequel l'auteur n'a pas de lien personnel.

« Placés devant le spectacle de faits criminels illustres, notre esprit et notre cœur goûtent un plaisir pur, exquis »¹⁵, croit Alex Gagnon. Plaisir partagé par plusieurs, si l'on en juge par le succès des documentaires *true crimes* et des romans cultes du genre, notamment *L'adversaire* (2000) d'Emmanuel Carrère ou *In Cold Blood* (1965) de Truman Capote. « On connaît bien sûr les matières et les thèmes de prédilection du fait divers », poursuit Gagnon. « L'horreur, la catastrophe et la tragédie incroyable voisinent avec le crime sanglant »¹⁶. C'est donc l'horreur qui fascine. L'horreur *réelle*, mais mise en récit, puisque, comme l'a écrit Roland Barthes, « le fait divers [journalistique] est littérature, même si cette littérature est réputée mauvaise »¹⁷. Encore une fois, on peut se demander : cette horreur réelle, *comment* est-elle convertie en un spectacle apportant un certain plaisir ? Et si la question se pose pour les fictions de faits divers, elle se pose aussi – nous verrons précisément pourquoi – pour un type d'écriture biographique en particulier : l'autofiction.

La valeur poétique et littéraire de l'autofiction est parfois remise en question par les critiques, quoique sa popularité grandissante, du moins au Québec, soit aisément constatable. Et si sa définition peut varier, avançons tout de même d'emblée que l'autofiction est la mise en récit d'un soi partiellement fictif, mais dont la source d'ins-

¹⁵ Alex Gagnon, *La communauté du dehors. Imaginaire social et crimes célèbres au Québec (XIX^e-XX^e siècles)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2016, p. 19.

¹⁶ *Ibid.*, p. 33.

¹⁷ Roland Barthes, « Structure du fait divers », *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1964, p. 197.

piration provient d'événements réels vécus par l'auteur ou l'autrice. « Une fictionnalisation de soi, lucide, assumant ce qui échappe au soi par l'inconscient. Loin, très loin de la crédulité de l'autobiographie »¹⁸, résume Chloé Delaume. Et si l'on s'intéresse au genre autofictif, on constate rapidement que le matériau réel utilisé pour bâtir les récits est rarement bon enfant. Années de jeunesse troubles, relations toxiques, idées noires et problèmes mentaux. Crimes, parfois. Souvent sexuels. Tels sont les sujets de prédilection du genre autofictif. L'inventeur du terme, Serge Doubrovsky, est un juif français ayant vécu l'occupation nazie. Sa première autofiction, *Fils* (1977), met en scène un narrateur exilé qui tente de faire la paix avec les souvenirs qui le hantent. Au Québec, les figures de proue de l'autofiction¹⁹ sont principalement Nelly Arcan, une travailleuse du sexe à la famille problématique, obsédée par sa propre mort et par sa féminité construite par le patriarcat, et Marie-Sissi Labrèche, qui n'épargne pas elle non plus sa famille, en plus de consacrer une partie de son œuvre à la maladie mentale. « L'autofiction ne repose que sur la meurtrissure »²⁰, croit Chloé Delaume. L'inspiration proviendrait d'un élément tragique *repérable*.

Un parallèle commence à se dessiner entre les deux genres qui composent le corpus. D'un côté, nous avons les fictions du faits divers, écrites par des auteurs ou des autrices non liés personnellement au cas d'un *crime* médiatisé dont ils se servent pour bâtir une fiction. De l'autre, nous avons des auteurs et des autrices qui fictionnalisent leur histoire personnelle en se servant d'une *meurtrissure* comme point de départ. Dans un cas comme dans l'autre, l'histoire est une histoire d'horreur, et le réel y est apparemment travesti. Sans ce crime – ou cette blessure – comme source, l'histoire n'existerait pas.

¹⁸ Chloé Delaume, *La règle du Je : autofiction, un essai*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Travaux pratiques », 2010, p. 19.

¹⁹ David Bélanger, « L'autofiction contestée : le romancier fictif et l'autarcie littéraire », *Voix et Images*, vol. 40, n° 3, 2015, p. 118.

²⁰ Chloé Delaume, *La règle du Je : autofiction, un essai*, *op. cit.*, p. 28.

En fait l'histoire n'est pensable *qu'en fonction* d'un événement antérieur dont la trace psychique serait innassimilable : un trauma²¹. Nous y reviendrons.

Malgré le caractère hybride des genres littéraires contemporains, ces deux genres présentent des différences marquées. L'un est nécessairement écrit au *je*, l'autre, non²². L'un est rédigé par une personne qui a vécu les événements, l'autre, aucunement. L'un repose sur une réalité jusque-là méconnue ou cachée, l'autre sur un crime public et médiatisé. Pourtant, les deux semblent mettre en fiction un réel traumatique et répondre à un sensationnalisme médiatique abreuvé à la confession publique, ce qui nous pousse à nous demander : quels sont, au sein de la littérature québécoise contemporaine, les procédés de mise en fiction du réel traumatique dans l'autofiction et dans les fictions du fait divers, et en quoi contribuent-ils, ou non, à une esthétisation de la violence ?

Pour y répondre, nous puiserons dans un corpus issu de l'extrême contemporain québécois, ne serait-ce que parce que la majorité des études sur les genres de la fiction de faits divers s'attarde au corpus français. De même, s'il y a des recherches sur l'autofiction qui ne prennent pas pour objet Chloé Delaume, Serge Doubrovsky ou Camille Laurens, elles se limitent souvent, pour le Québec, à Nelly Arcan et à Marie-Sissi Labrèche ; or, ces autrices ont des héritières québécoises à la voix forte qui méritent que leurs textes soient à l'étude. Corpus québécois de l'extrême contemporain, donc, parce qu'il s'agit d'un terrain d'analyse vierge, bien qu'il s'inscrive dans la continuité de la recherche sur ces deux genres d'écritures du réel, et parce que la diversité des œuvres étudiées permet de mieux cerner les nuances d'un genre spécifique : « Il ne

²¹ Marc Amfreville, *Écrits en souffrance*, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2009, p. 27.

²² À moins que l'auteur s'y représente, au *je*, sous la figure de l'enquêteur, comme c'est le cas chez Carrère, notamment. Mais il est alors, au moins du point de vue de l'histoire racontée, un personnage *secondaire*.

s'agit plus de montrer comment un texte appartient à un genre ; il s'agit plutôt de montrer comment un texte se sert du genre ou même de plusieurs »²³.

Du côté de l'autofiction, nous analyserons *Chienn*e (2019) de Marie-Pier Lafontaine et *Il préférerait les brûler* (2020) de Rose-Aimée Automne T. Morin. Du côté de la fiction de faits divers, nous travaillerons sur *Garde-fous* (2016) de Martyne Rondeau et *Les enfants de Liverpool* (2015) d'Hugues Corriveau. Le point commun de ces quatre ouvrages est qu'ils abordent, à un degré ou à un autre, le thème de la violence faite aux enfants par leurs propres parents, thème qui non seulement s'inscrit fortement dans l'imaginaire culturel québécois (pensons à l'histoire réelle d'Aurore Gagnon, à la pièce de théâtre [1921] et aux films inspirés de sa vie [1952 et 2005]), mais qui apparaît comme le summum de l'horreur. « Les actes de violence commis à l'égard d'enfants, à fortiori lorsqu'ils sont causés par un parent, constituent dans l'imaginaire social contemporain la manifestation la plus bouleversante et la plus extrême de barbarie »²⁴, avance Émilie Brière.

Notre revue de la documentation et notre intuition nous conduisent à une hypothèse assez tranchée voulant que les procédés d'écriture employés ne soient pas les mêmes dans le cas de l'autofiction et dans celui de la fiction de fait divers. Nous postulons que le projet autofictif est une entreprise de reprise de contrôle sur des événements troubles du passé, alors que la fiction de fait divers sert à atténuer le caractère monstrueux de récits criminels qui défient l'entendement. Le premier genre frapperait sur les doigts d'un bourreau bien identifiable, le second l'excuserait jusqu'à un certain point, le jeu avec la fiction servant à resémantiser une histoire qui existe déjà, à la rendre *plus* sub-

²³ Robert Dion et Andrée Mercier, « Conclusion », dans Robert Dion et Andrée Mercier (dir.), *La construction du contemporain. Discours et pratiques du narratif au Québec et en France depuis 1980*, *op. cit.*, p. 361.

²⁴ Émilie Brière, « Faits divers, faits littéraires. Le romancier contemporain devant les faits accomplis », *Études littéraires*, vol. 40, n° 3, 2009, p. 162, en ligne, < <https://doi.org/10.7202/039251ar>>, consulté le 18 février 2020.

jective dans le cas de l'autofiction et *moins* subjective dans le cas de la fiction de faits divers. Dans les deux cas, cependant, des procédés stylistiques repérables à même les textes détournent du souci référentiel au profit d'une mise en récit romanesque, alors que d'autres construisent un imaginaire de la violence codifié servant à littériser le texte, pour que sa forme épouse son fond, pour que la violence le traverse non plus seulement par nécessité, mais par souci de style.

Le premier chapitre de notre analyse sera consacré à la définition des concepts clés du mémoire. Il permettra de voir comment les textes à l'étude s'inscrivent dans leur genre respectif, comment, à même les textes, ces histoires d'horreur deviennent une œuvre d'art, puis comment le traumatisme les traverse. Le deuxième chapitre cherchera à extirper le réel du fictif dans les œuvres du corpus, mettant ainsi en lumière les différents procédés utilisés pour construire une œuvre à la frontière entre le factuel et l'invention. Le troisième chapitre, enfin, portera sur les réseaux d'images auxquels puisent les textes à l'étude pour en faire émerger les codes et les procédés qui contribuent à construire la violence comme un univers symbolique et esthétique en soi.

CHAPITRE I

LES MAUX JUSTES

Karine Pietrantonio le mentionne au sujet des fictions du fait divers : « si la popularité d'une telle écriture en prise sur la réalité est indiscutable, ses qualités esthétiques et ses spécificités contemporaines demeurent, quant à elles, imprécises »²⁵. Chloé Delaume, de son côté, souligne la quasi-impossibilité d'établir une définition qui s'appliquerait à l'ensemble des œuvres dites autofictives : « l'autofiction est un genre expérimental. [...] Trop d'impositions rendent confuse et inopérante une définition qui semble exclusivement s'appliquer aux textes de son inventeur et à laquelle aucun texte ne peut souscrire »²⁶.

Certains textes, par exemple, revendiquent une grande part de réalité retranscrite, d'autres, à l'inverse, assument consciemment l'aspect inventé de leur récit, qu'il soit personnel ou inspiré par la presse. Tel discours rapporté est-il imaginé par l'auteur ou plutôt le fruit d'un enregistrement réel ? Telle lettre en apparence retranscrite dans son intégralité l'est-elle mot pour mot ? Y a-t-il *réellement* eu une lettre, après tout ? La référence à un document peut se révéler un signe de référentialité comme elle peut renforcer l'aspect fictionnel d'un texte. « On ne sait plus s'il faut interpréter cette pro-

²⁵ Karine Pietrantonio, *(Ré)inventer le réel : l'appropriation du fait divers dans la littérature française contemporaine d'après Un fait divers de François Bon et L'adversaire d'Emmanuel Carrère*, mémoire de Maîtrise en études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2018, f. 4, en ligne, <<http://virtuolien.uqam.ca/tout/ARCHIPEL11259>>, consulté le 6 février 2020.

²⁶ Chloé Delaume, *La règle du Je : autofiction, un essai*, op. cit., p. 20, 39.

lification de “romans” non fictionnels comme “l’extension du domaine du roman” [...] ou, à l’inverse, telle une extension du domaine du réel »²⁷, résume fort à propos Robert Dion.

Ce chapitre va présenter, de façon isolée, chacun des quatre récits à l’étude dans ce mémoire en prenant soin d’expliquer comment chaque titre s’inscrit, à sa façon unique, dans le genre qu’il s’attribue, et comment chaque texte tente de justifier la valeur artistique de l’histoire d’horreur qu’il met en scène. Ensuite, nous jetterons des ponts entre ces textes qui, tous, reposent sur le traumatisme.

1.1 L’écriture d’un soi partiel et morcelé

L’autofiction ne serait pas un projet aux ambitions totalisantes comme la biographie traditionnelle. Citons d’emblée Philippe Gasparini. Sa (tentative de) définition de l’autofiction est la suivante : « texte autobiographique et littéraire présentant de nombreux traits d’oralité, d’innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation, d’altérité, de disparate et d’autocommentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l’écriture et l’expérience »²⁸. C’est donc qu’il y a matière *autobiographique* et souci *littéraire*. Le matériau ne serait donc pas simplement raconté, mais plutôt organisé – comme dans une œuvre de fiction – de façon à faire du texte un ensemble poétique à l’univers symbolique cohérent et esthétiquement convaincant. « L’autofiction relève [...] simultanément [de] l’écriture autobiographique, référentielle, et [du] pouvoir poé-

²⁷ Robert Dion, *Des fictions sans fictions ou la partage du réel*, op. cit., p. 14.

²⁸ Philippe Gasparini, *Autofiction : une aventure du langage* [format Kindle], Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2008, location 5516.

tique du langage qui problématise la référence »²⁹, avance Karen Ferreira-Meyers. Chloé Delaume, elle, parle tout simplement de « faire de sa vie une œuvre d’art »³⁰.

Souci esthétique indéniable, donc, et qui passe d’abord et avant tout par la *forme* des textes. Ne serait-ce qu’en feuilletant quelques livres qui portent la mention « autofiction », on remarque leur forme *fragmentaire* : segments d’une à trois pages, trop brefs pour mériter l’appellation de chapitre ; espaces blancs ; souvenirs présentés de manière décousue, dans le désordre, liés par une thématique commune. Cette forme répond non seulement au souci non totalisant du projet autofictif, mais met également l’accent sur l’aspect *sélectif* des épisodes racontés. L’auteur ou l’auteurice ne raconte pas l’entièreté de sa vie, mais seulement les parties qu’il *choisit* de raconter. Et le choix ne se fait pas à l’aveuglette. Il répond à une partialisation du soi, le but étant de créer un *je* qui n’est pas l’auteur ou l’auteurice, mais plutôt une instance narrative indépendante, *littérisée*, immanente surtout, c’est-à-dire autosuffisante. « Notre mémoire ne sélectionne que les faits susceptibles de nourrir notre identité narrative »³¹, rappelle Ferreira-Meyers. Dans le cas de l’autofiction, cette identité narrative va prendre la place que l’on voudrait être celle de l’auteur ou de l’auteurice. « *Je* ne restitue pas. *Je* reconstruit [l’auteurice souligne] »³². Les fragments, ou épisodes, ne sont sélectionnés *que* pour traduire cette identité narrative précise, et non la totalité de la personne qui les écrit.

Le plus souvent – c’est le cas de *Chienne* de Marie-Pier Lafontaine et d’*Il préférerait les brûler* de Rose-Aimée Automne T. Morin – l’intrigue est secondaire, puisque

²⁹ Karen Ferreira-Meyers, « L’aventure de l’autofiction : de la théorie dubrovskienne à la nécessité d’une continuation de la réflexion à propos de ce genre littéraire au XXI^e siècle », *Dalhousie French Studies*, vol. 91, été 2010, p. 56, en ligne, <<https://www.jstor.org/stable/41705508>>, consulté le 15 avril 2020.

³⁰ Chloé Delaume, *La règle du Je : autofiction, un essai*, *op. cit.*, p. 56.

³¹ Karen Ferreira-Meyers, « L’aventure de l’autofiction : de la théorie dubrovskienne à la nécessité d’une continuation de la réflexion à propos de ce genre littéraire au XXI^e siècle », *op. cit.*, p. 57.

³² Chloé Delaume, *La règle du Je : autofiction, un essai*, *op. cit.*, p. 81.

l'aboutissement est connu d'entrée de jeu. Il est inscrit en quatrième de couverture comme justification du projet d'écriture et prend souvent la forme d'un ou de plusieurs événements tragiques ou traumatisants pour l'auteur ou l'autrice. On ne sera donc pas tant surpris par le climax de l'intrigue que par les éléments – soigneusement sélectionnés – qui la composent et, surtout, par la qualité de leur transcription. Marie-Pascale Huglo parle à ce sujet de « la réduction de l'intrigue, [de] la fragmentation et [de] l'inachèvement propres à la perspective intimiste »³³. Et comme l'autofiction – nous l'avons vu – a affaire à des fragments intimes et disjoints provenant d'existences pour la plupart fissurées, et que « l'inconsicent falsifie la mémoire par refoulement, déplacement, condensation et souvenirs-écran »³⁴, l'histoire relatée, rédigée avec un souci littéraire et donc esthétique prononcé³⁵, est non seulement incomplète, mais aussi fortement biaisée par les aléas de la mémoire. Chloé Delaume l'exprime très clairement :

L'autofiction, c'est le moyen d'essayer de rattraper, de recréer, de refaçonner, dans un texte, dans une écriture, des expériences vécues dans sa propre vie qui ne sont en aucune manière une reproduction, une photographie mais bien une réinvention. [...] Je m'appelle nom prénom bien plus que pseudonyme. J'use de la fiction pour construire reconstruire le passé le présent parce que je veux rester maître de mon destin³⁶.

1.1.1 *Je n'est rien d'autre qu'une Chienne*

Publié en 2019 aux Éditions Hélio trope, *Chienne* comporte 107 pages bien aérées. Son paratexte présente le livre comme une *autofiction*. Il s'agit en fait de l'aboutissement

³³ Marie-Pascale Huglo, « Minimalisme(s) et récit en “mode mineur” : une lisibilité retrouvée », dans Robert Dion et Andrée Mercier (dir.), *La construction du contemporain. Discours et pratiques du narratif au Québec et en France depuis 1980*, op. cit., p. 119

³⁴ Karen Ferreira-Meyers, « L'aventure de l'autofiction : de la théorie dubrovskienne à la nécessité d'une continuation de la réflexion à propos de ce genre littéraire au XXI^e siècle », op. cit., p. 58

³⁵ Chloé Delaume, *La règle du Je : autofiction, un essai*, op. cit., p. 56.

³⁶ *Ibid.*, p. 52.

du volet « création » du projet de maîtrise en création que son autrice Marie-Pier Lafontaine a déposé au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal en 2018. La narratrice y parle au *je* et y relate l'abus et l'inceste dont elle a été victime dans son enfance. Elle y dénonce les agissements « du père » qui s'amuse à les humilier, sa sœur et elle, en les forçant à agir comme des chiennes. La narratrice dénonce également la passivité complice de sa mère et aborde les répercussions que ces traumatismes physiques, psychologiques et sexuels ont (toujours) sur sa vie d'adulte.

Lorsqu'on parle d'autofiction, du moins selon la perspective de Serge Doubrovsky, une sorte de consensus veut qu'il y ait homonymat auteur/narrateur/personnage³⁷. Ce faisant, l'ambiguïté entre réalité et fiction semble se réduire. Or si *Chiennes* est signé par Marie-Pier Lafontaine, la narratrice n'est jamais nommée. Certes, elle ne s'est pas vue attribuer un nom *autre*, ce qui aurait pu se lire comme une distanciation supplémentaire par rapport au réel, mais le fait qu'elle ne soit simplement pas nommée ne doit pas être interprété comme un choix aléatoire. Ce choix participe au sentiment d'incertitude et de flou propre au genre. À première vue, l'absence d'un nom propre servant à désigner le personnage narrateur renforcerait son identification avec l'instance auctoriale. David Bélanger écrit que « s'il est un trait biographique du personnage qui autorise, à lui seul, son identification avec l'auteur, c'est l'activité d'écrivain. Cette identification professionnelle présente l'avantage de ne nécessiter aucun recours au paratexte : écrivain, l'auteur l'est, incontestablement, son livre l'atteste »³⁸. Dans plusieurs fragments de *Chiennes*, la narratrice évoque son rapport à l'écriture. Par exemple : « J'aurais voulu écrire un roman sur mon enfance avec des pages et des pages remplies

³⁷ Karen Ferreira-Meyers, « L'aventure de l'autofiction : de la théorie dubrovskienne à la nécessité d'une continuation de la réflexion à propos de ce genre littéraire au XXI^e siècle », *op. cit.*, p. 56.

³⁸ David Bélanger, « L'autofiction contestée : le romancier fictif et l'autarcie littéraire », *Voix et Images*, vol. 40, n^o 3, p. 116, en ligne, <<https://doi.org/10.7202/1032638ar>>, consulté le 21 juin 2021.

d'écriture. Sans espaces blancs, sans pauses ni silences »³⁹. Comme le livre que nous avons entre les mains est non seulement court, mais aussi parsemé de pauses et de silences, on comprend qu'il s'agit ici d'un métacommentaire. La narratrice semble donc être l'autrice. Or ce rapport à l'écriture de la narratrice est problématisé, l'incommunicabilité et le refus d'écrire ne cessant d'être évoqués.

D'abord, la narratrice, paradoxalement, martèle – en les écrivant – les éléments qu'elle dit ne pas être capable d'écrire.

Ce que je voudrais écrire si j'en avais le courage : 1) La ressemblance entre mon père et mon premier petit ami [...]. 2) Toutes les fois où j'ai été ma mère. Où je suis restée muette et immobile à la vue d'un corps recroquevillé sous les coups [...]. 3) La peur terrible que j'éprouve d'être une pédophile [...]. 4) Ce désir inavouable, paradoxal, que jamais je n'aille mieux (C, 80-81).

L'autrice *écrit* ces épisodes. La narratrice *dit ne pas en avoir le courage*. Cette figure de style – la prétérition – sera utilisée à plusieurs reprises (C, 82). Le processus d'écriture de la narratrice devient un sujet à part entière du récit, ce qui a pour effet de *littériser* la narratrice, de rendre sensible la dimension d'écriture de son propos – la dénonciation d'un père sadique et incestueux. « Si je n'écris pas ce qui s'est passé quand j'avais huit ans, peut-être que ce qui s'est passé quand j'avais huit ans n'aura jamais eu lieu » (C, 19).

Or dans une autobiographie à l'aspect *fictif* moins assumé, ce rapport à la mise en littérature de la vie serait moins poignant. Dans *Chiienne*, l'écriture du drame est autant objet de l'écriture que le drame en soi. La narratrice ne cesse de mentionner ce qu'elle n'a pas encore raconté, ce qu'elle cherche à mettre au jour, ce qu'elle n'a pas encore

³⁹ Marie-Pier Lafontaine, *Chiienne*, Montréal, Hélio trope, coll. « Romans », 2019, p. 103. Désormais, toute référence à cet ouvrage sera indiquée par le sigle C suivi du folio.

eu le temps de faire. « Je voudrais continuer à écrire. [...] Je voudrais ne jamais arrêter d'écrire » (C, 106). Sa quête d'écrivaine, toutefois, semble vouée à l'échec, se heurter à l'incommunicabilité (C, 91). La narratrice de *Chiennes* se présente comme une écrivaine tourmentée autant par son passé difficile que par la façon dont elle va en faire de la littérature. Ce faisant, elle rapproche les violences commises à son égard d'un propos qui se voudrait littéraire, artistique. La narratrice s'assure même de raconter l'épisode où sa mère l'a comparée à une autre petite fille dont l'histoire d'horreur s'est fait art : Aurore Gagnon (C, 59).

Maintenant, la narratrice de *Chiennes* se distingue de l'autrice par son aspect *partiel*. Marie-Pier Lafontaine est – aussi – une écrivaine. Elle est aussi une victime d'inceste, tout comme la narratrice de *Chiennes*. Or, Marie-Pier Lafontaine n'est pas *que ça*. Marie-Pier Lafontaine est probablement la grande amie de certaines personnes. Marie-Pier Lafontaine a une vie professionnelle, personnelle, elle a des passe-temps et des intérêts, des habitudes et des endroits préférés, elle est une personne complète, complexe. Or, la narratrice de *Chiennes* – et c'est là l'élément abordé plus tôt *d'une instance narrative uniquement nourrie par les éléments symboliques de son passé qui sont susceptibles de lui construire une identité propre* – n'est pas tout ça. Cette instance narrative n'est construite que par sa relation à son trauma et à sa transcription. Les fragments présents dans le récit n'abordent que ces aspects. Et si s'enchainent les souvenirs d'enfance, le lecteur a aussi droit aux répercussions de ces souvenirs sur la vie d'adulte de la narratrice, laquelle ne semble vivre que par les séquelles de ces souvenirs. « Je voudrais baiser tous les hommes à barbe de la terre. [...] Un jour, j'en chevaucherai un avec suffisamment de fureur que ce sera mon père, dans son lit, qui en mourra » (C, 73). Le père-monstre vient déranger jusqu'à la vie sexuelle et intime de sa fille, des années plus tard. Ces souvenirs lui collent à la peau. L'obnubilent. La narratrice ne voit le monde que par eux.

Dans un fragment, la narratrice utilise la troisième personne pour parler d'elle-même, ce qui, selon Mercédès Baillargeon, traduit une mise à distance du réel vécu, un mécanisme de défense mettant à distance l'acte subi. « L'usage de la troisième personne a pour effet de créer une impression de distance par rapport à ce qui est narré »⁴⁰. La narratrice de *Chienne* n'abuse pas de ce procédé de pseudo-dissociation. Par contre, ce procédé est exemplaire de la manière dont elle construit son identité.

Une sale chienne marche à quatre pattes. Toute la journée. Rapporte la balle dans sa gueule. Lui lèche les pieds. Une sale chienne. Les genoux en sang. Mange sous la table dans un bol. Ses restants froids de la veille. Une sale chienne ne parle pas. Ne porte pas de vêtements. Encaisse les coups dans les côtes. Une sale chienne urine dans un coin. Sur du papier journal. Une sale chienne pose sa tête entre les cuisses de son maître et se laisse flatter (C, 13).

En énumérant les sévices subis à la troisième personne, la narratrice tente de sortir du carcan restreint qui la définit. Mais, de même que ses tentatives de dire l'impossibilité d'écrire renforçaient son statut d'écrivaine, ses tentatives de se dissocier du qualificatif de « chienne » ne font qu'y ajouter du poids. On le voit aussi lorsqu'elle écrit : « à défaut de pouvoir tuer mon père, je me suis amputé de son nom » (C, 57). En visant à se libérer de l'étiquette, elle réitère la relation incestueuse avec le père.

Chienne n'est pas l'autobiographie de Marie-Pier Lafontaine. Ce n'est pas l'histoire de sa vie. C'est plutôt un chapitre morcelé, littérisé et inspiré par l'inceste subi, dont tout l'imaginaire découle. Sans doute le *je* de Marie-Pier Lafontaine, après un tel exutoire, pourra-t-il être autre chose qu'une chienne. « Libéré de son passé, un nouveau *je* voit le jour et ouvre le champ des possibles pour l'écrivaine, qui reprend contrôle de sa

⁴⁰ Mercédès Baillargeon, « Le cri du sablier : déconstruire les fictions individuelles », *op. cit.*, p. 118.

narration existentielle. [...] Vidée d'un contenu qui la prédéterminait, l'écrivaine hérite d'une toile blanche pour se réinventer »⁴¹.

1.1.2 La mort selon Fauve

Il préférerait les brûler, de Rose-Aimée Automne T. Morin, est un texte de 220 pages publié par Stanké en 2020. Le livre est qualifié d'« autofiction » dès le quatrième de couverture et met en scène une narratrice – Fauve – qui n'est pas l'homonyme de l'autrice mais qui s'exprime à la première personne. La narratrice va y raconter, à coups de fragments et d'épisodes minutieusement sélectionnés, la relation amour-haine qu'elle entretenait avec son père durant son enfance et au début de son adolescence. Un cancer a été diagnostiqué chez ce dernier alors qu'elle n'avait que deux ans et elle vivra avec la peur constante que son père s'éteigne sans l'avertir ; que telle conversation soit la dernière qu'elle ait avec lui. Il va finalement mourir lorsqu'elle aura seize ans. La narratrice revisite cette période charnière de sa vie, accusant au passage son père d'avoir fait d'elle son dernier projet : une femme qu'il considérait comme parfaite. Les événements racontés suivent pour la plupart un ordre chronologique, mais la temporalité y est défaillante. Déjà, on peut mentionner l'existence de *Ton absence m'appartient*, autre livre de l'autrice publié chez Stanké en 2019 qui aborde plus succinctement le même sujet. Ce livre, désigné par l'étiquette « récits », se compose de l'histoire de l'enfance et de l'adolescence de Rose-Aimée Automne T. Morin, dont le fil conducteur est la mort imminente du père (37 pages), ainsi que d'entrevues d'autres personnes réelles ayant vécu des enfances hors de l'ordinaire (103 pages). Le propos semble plus journalistique, plus ancré dans le réel que ne l'est *Il préférerait les brûler* ; c'est du moins

⁴¹ Mercédès Baillargeon, « Le cri du sablier : déconstruire les fictions individuelles », *op. cit.*, p. 123.

ce que l’auteur raconte à la presse⁴². Nous nous servons de cet ouvrage pour voir de quelles façons la fiction s’installe plus confortablement dans *Il préférerait les brûler*.

Il préférerait les brûler nous est raconté par Fauve⁴³, *Ton absence m’appartient*, par Rose⁴⁴. Cette différence contribue à faire pencher *Il préférerait les brûler* du côté de la fiction et à ancrer *Ton absence m’appartient* dans une plus grande référentialité. Bien distincte de l’auteur ne serait-ce que par son nom, Fauve l’est aussi pour les mêmes raisons que la narratrice de *Chiienne* : parce qu’elle est *littérisée* et parce qu’elle est partielle. Elle n’est construite que par les éléments symboliques de son passé qui sont susceptibles de la doter d’une identité proprement littéraire.

Comme nous l’avons vu, l’activité d’écrivain est d’ordinaire un élément qui rapproche l’instance narrative de l’instance auctoriale. Fauve n’est pas écrivain dans *Il préférerait les brûler*. Elle entretient toutefois une relation particulière à la littérature et à l’art. Alors qu’elle est encore une enfant, elle écrit : « Dans la dernière semaine, j’ai lu *Kamouraska* d’Anne Hébert, *Kramer contre Kramer* d’Avery Cormon et *Le grand cahier* d’Agota Kristof. J’ai tout aimé et j’ai tout compris » (*IPLB*, 145). Un autre fragment donne lieu à du *name dropping* littéraire et contribue à rapprocher la grande littérature et le projet d’*Il préférerait les brûler*. « C’est bien, je lis beaucoup, mais il faut passer aux choses sérieuses. *La nausée* de Sartre, et pendant qu’on y est, *La putain respectueuse*. Bien entendu, il faudra aborder Ducharme, Leclerc, Ernaux, Vian » (*IPLB*, 89). L’aura de la littérature est présente dans le texte, ce qui, comme le dit Delaume,

⁴² ICI Radio-Canada, « Grandir avec un père malade et qui sait qu’il va mourir », *ICI Radio-Canada*, 18 février 2020.

⁴³ Rose-Aimée Automne T. Morin, *Il préférerait les brûler*, Montréal, Stanké, 2020, p. 25. Désormais, toute référence à cet ouvrage sera indiquée par le sigle *IPLB* suivi du folio.

⁴⁴ Rose-Aimée Automne T. Morin, *Ton absence m’appartient*, Montréal, Stanké, 2019, p. 22. Désormais, toute référence à cet ouvrage sera indiquée par le sigle *TAMA* suivi du folio.

contribue à l'esthétiser⁴⁵. En ce qui a trait à la forme du texte, on peut pointer les titres des différentes sections qui le composent. Ce sont des citations de la chanson *Je suis parti* de Jean Leloup (*IPLB*, 9, 45, 141, 185, 197). Comme si cette histoire, finalement, se lisait au rythme d'une chanson. Dans *Ton absence m'appartient*, la même chanson est évoquée, mais elle ne se fonde pas autant dans la forme. Elle n'est que brièvement mentionnée dans le texte (*TAMA*, 10). Dans *Il préférait les brûler*, d'autres chansons parsèment le texte. Parfois elles sont imbriquées dans le propos de la narratrice (« Quand Francis Cabrel chante à la radio qu'il est le gardien du sommeil des nuits de quelqu'un, je comprends exactement ce qu'il veut dire » [*IPLB*, 51]), parfois citées en bonne et due forme (*IPLB*, 148). La présence de chansons dans le texte contribue à faire le pont entre les deux arts, à légitimer la valeur *artistique* du propos. Il faut aussi mentionner que le titre *Ton absence m'appartient* est une citation directe de la chanson *Souvenir* du groupe *Feu ! Chatterton*. La chanson est aussi citée vers la fin du récit (*TAMA*, 139). Dans les deux cas, le récit est bercé au rythme des chansons.

Fauve est également un double *partiel* de Rose-Aimée Automne T. Morin. Elle ne se bâtit qu'en relation avec la mort projetée de son père. Le texte n'a pas la prétention de raconter la vie complète de l'autrice. Il présente uniquement les épisodes – plus ou moins romancés – de son enfance vue à travers les yeux d'une narratrice qui a réorganisé l'histoire réelle pour en créer une qui n'aborderait pas tant sa vie que sa relation toute particulière avec la mort. « Raconter une histoire, composer cette histoire en intrigue, ramifier cette intrigue en séquences inventives, telles seraient les trois opérations assurant [...] une renarrativisation du texte, c'est-à-dire l'effort de construire de nouveau des récits »⁴⁶, écrit Bruno Blanckeman en paraphrasant Aron Kibédi Varga. En choisissant les fragments à intégrer au texte, l'autrice resémantise l'histoire –

⁴⁵ Chloé Delaume, *La règle du Je : autofiction, un essai*, op. cit., p. 65.

⁴⁶ Bruno Blanckeman, *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2000, p. 15.

beaucoup moins linéaire – qu’elle a vécue, enfant. L’ensemble des événements relatés se passent entre la naissance de la narratrice et la mort de son père. Un souci de mise en récit se décèle. « Plus l’intrigue est concentrée dans le temps, plus le récit témoigne d’une volonté de construction dramatique, d’une certaine exacerbation romanesque »⁴⁷. Le caractère exacerbé de la construction dramatique, dans *Il préférerait les brûler*, tient au choix de la fin de l’histoire, qui ne concorde pas avec la fin de l’histoire de vie de l’auteur. Les tout derniers mots du texte suggèrent la mort du père de la narratrice, alors que, dans *Ton absence m’appartient*, version moins romancée de la même histoire, la mise en récit est plus discrète, le texte se poursuivant après la mort du père. L’histoire va plus loin dans le temps, la construction est moins paroxystique. On y aborde les répercussions de ces événements sur la vie adulte de Rose. Fauve, elle, n’aura jamais plus que seize ans.

Par ailleurs, dans les 220 pages d’*Il préférerait les brûler*, le thème de la mort est utilisé comme une trame de fond. Des animaux meurent (*cf.* le chapitre III). Les grands-parents de la narratrice attendent de mourir (*IPLB*, 74). Un ami des parents meurt (*IPLB*, 24). Un voisin périt atrocement, brûlé vif (*IPLB*, 80). Le récit fait de la mort une hantise, chaque décès étant évoqué pour préparer au climax de celui du père. Peu après la mort du voisin, il est écrit : « La mort se rapproche » (*IPLB*, 80). Dans *Ton absence m’appartient*, par contre, du moins si l’on s’en tient au récit de Rose-Aimée et non aux histoires autres qu’elle rapporte dans ce livre, la mort du père est la seule qui survient, et en moins de trente pages. La mort est moins mise en relief dans un souci esthétique, elle ne s’étend pas au-delà de son rôle de source du récit.

La lecture en parallèle d’*Il préférerait les brûler* et de *Ton absence m’appartient* permettra, au chapitre deux, de repérer relativement facilement les procédés utilisés par l’au-

⁴⁷ Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction* [format Kindle], Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004, location 4015.

trice pour fictionnaliser son histoire personnelle réelle, ce qui n'est pas souvent le cas des autofictions de l'extrême contemporain⁴⁸. Gasparini écrit d'ailleurs que « [l]e roman autobiographique et l'autofiction pourraient se comprendre comme des variantes sophistiquées, pour adultes, du jeu de cache-cache »⁴⁹.

Le cas des fictions du fait divers est tout autre. Le matériau réel – ou du moins plus près du réel – existe. Il est archivé, relaté par la presse, des procès-verbaux et des enregistrements des procès sont accessibles. Ces premières resémantisations du réel permettent de déceler le vrai de l'invention dans les fictions du fait divers. Voyons comment celles de notre corpus s'inscrivent dans l'ensemble qui compose ce sous-genre et comment ces œuvres particulières entrent en relation avec l'art.

1.2 La commotion sociale pour source d'inspiration

« Le scabreux, ça ne date pas d'hier, fait vendre de la copie et suscite un emballement des partages sur les réseaux sociaux »⁵⁰, écrit Simon Roy dans son essai *Ma vie rouge Kubrick*. Effectivement, crimes et histoires sordides semblent fasciner depuis longtemps. Dès l'époque du Romantisme en France, les journaux s'emparent des crimes les plus saugrenus et les relatent dans leurs entrefilets. Et si les journalistes – d'aujourd'hui comme de l'époque – présentent leur travail de reportage comme étant dénué d'opinion ou de fiction, cela est à relativiser. Les chercheurs qui s'intéressent au fait divers et à ses fictions sont plutôt d'avis que le fait divers rédigé par la presse est déjà une mise en récit. « La façon dont il [le crime] se déroule est en soi une fiction, il y a une forte

⁴⁸ Cela dit, il existe de nombreux cas moins contemporains où de multiples textes, de différentes natures, abordent un seul et même matériau autobiographique. Pensons à Rousseau, Leiris, ou encore à Duras ou Gide.

⁴⁹ Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction* [format Kindle], *op. cit.*, location 7393.

⁵⁰ Simon Roy, *Ma vie rouge Kubrick* [format ePub], Montréal, Boréal, coll. « Liberté grande », 2014, chap. 34, p. 107.

potentialité narrative dans le fait divers. Le fait divers tel qu'il est relaté dans un journal est déjà un roman »⁵¹, souligne Frédérique Toudoire-Surlapierre. Philippe Hamon propose quant à lui cette définition du fait divers : « le récit d'un événement exceptionnel, survenant de façon imprévisible dans le monde quotidien, et considéré par l'opinion comme l'infraction à une norme (juridique, statistique, éthique, naturelle, logique, etc.) »⁵². Et si quelques chercheurs croient qu'un fait divers est autosuffisant, ou immanent⁵³, c'est-à-dire qu'il contient l'ensemble des informations qui le définissent, cette position ne fait pas l'unanimité, ou plutôt elle a évolué. « Dans la presse, nous dit Émilie Brière, le récit de ce type de crime dépasse bien souvent le simple entrefilet ; objets d'une attention médiatique soutenue, ces faits divers sont rapidement promus au rang d'«affaires», ce qui les rend d'autant plus aptes à servir de canevas à un futur roman »⁵⁴. Certains crimes particulièrement atroces, entre autres ceux qui nous intéressent ici et dont les victimes sont des enfants, deviennent une sorte de pseudo feuilleton dans la presse, et cela vaut autant pour le XIX^e siècle que pour le XXI^e siècle.

La mise en récit journalistique d'un crime, nous indique Hamon, se fait en deux temps. D'abord celui de la narration des faits jugés déviants, puis celui du procès⁵⁵. Cette mise en récit véhiculée par les médias de masse est lue par une grande partie de la population, qui trouvera un certain plaisir à s'indigner de faits abjects dévoilés peu à peu. L'affaire n'appartient plus seulement aux personnes impliquées directement. Elle devient *publique*. Elle devient *fait de société*. « Un crime n'est plus en effet une seule insulte

⁵¹ Frédérique Toudoire-Surlapierre, *Le fait divers et ses fictions*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2019, p. 93.

⁵² Philippe Hamon, « Introduction. Faits divers et littérature », *Romantisme*, n° 97, 1997, p. 7, en ligne, <https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1997_num_27_97_3233>, consulté le 14 février 2020.

⁵³ Roland Barthes, « Structure du fait divers », *op. cit.*, p. 188.

⁵⁴ Émilie Brière, « Faits divers, faits littéraires. Le romancier contemporain devant les faits accomplis », *op. cit.*, p. 162.

⁵⁵ Philippe Hamon, « Introduction. Faits divers et littérature », *op. cit.*, p. 10.

envers celui qui en a été victime. Tout l'équilibre de la communauté s'en trouve atteint »⁵⁶, explique Toudoire-Surlapierre. Les actes commis sont commentés à gauche et à droite, chacun se fait sa propre idée de la culpabilité de l'accusé, et si le procès a lieu en cour, le tribunal, lui, est *public*. « En médiatisant des événements spectaculaires et terrorisants, le fait divers réunit une communauté contre un même adversaire »⁵⁷, ajoute la chercheuse. L'accusé, par le discours de presse et les lettres d'opinion qui l'accompagnent, deviendra un monstre unilatéral et inexcusable, qui ne se résume qu'à l'acte commis. C'est ainsi qu'il sera *mis en récit* par la presse. « En encourageant le public à contribuer et à se coaliser contre un ennemi commun anonyme, les journaux tendent à constituer la société entière en force de surveillance, en tribunal et en instance de punition »⁵⁸. C'est là qu'interviennent les fictions du fait divers.

Partie intégrante du corpus contemporain des écritures du réel, toutes les fictions du fait divers ne suivent pas des codes et des procédés de mise en récit identiques. D'une façon ou d'autre autre, « la transposition du fait divers en littérature tend à osciller entre le réel et la fiction, rendant la frontière entre ces deux notions de plus en plus poreuse »⁵⁹. La recherche consacrée au genre, de façon générale, a toutefois été en mesure de cerner de fortes tendances. D'abord, la fiction du fait divers viserait à réajuster le tir des médias. Pour offrir un ou plusieurs autres points de vue sur l'affaire, loin de l'imédiateté et du débit quotidien du traitement journalistique. Les écrivains vont d'ailleurs reprocher aux journalistes d'employer des procédés narratifs qui suscitent le

⁵⁶ Frédérique Toudoire-Surlapierre, *Le fait divers et ses fictions*, op. cit., p. 29.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 20-21.

⁵⁸ Alex Gagnon, *La communauté du dehors. Imaginaire social et crimes célèbres au Québec (XIX^e-XX^e siècles)*, op. cit, p. 66.

⁵⁹ Karine Pietrantonio, *(Ré)inventer le réel : l'appropriation du fait divers dans la littérature française contemporaine d'après Un fait divers de François Bon et L'adversaire d'Emmanuel Carrère*, op. cit., f. 4.

pathos des lecteurs⁶⁰. Pietrantonio remarque qu'« [e]n refusant d'adhérer aux modalités sensationnalistes de la presse, ils [les écrivains] tentent notamment de trouver ce qui se cache derrière l'image monstrueuse du criminel fréquemment véhiculée par les médias »⁶¹. Ils cherchent une réalité plus complexe que celle des journaux : ce sont les zones d'ombre du cas qui les intéressent. L'écrivain serait d'ailleurs plus respectueux des acteurs et des actrices du drame que les journalistes⁶², ne serait-ce que parce qu'il est plus conscient des ambiguïtés de l'histoire, du caractère *impossible à raconter* du réel. C'est d'ailleurs ce que traduit l'entreprise de multiplication des points de vue chère au genre, que ce soit par différentes voix de personnages, par la présentation ou par la transcription de documents ou d'enregistrements officiels. « En multipliant les tentatives d'accès au réel, l'écrivain admet, dans une certaine mesure, son incapacité à le traduire dans sa totalité »⁶³.

Les écrivains travailleraient constamment à restituer l'humanité du criminel ou de la criminelle, à ramener sur terre ce monstre créé par les médias et à montrer sa banalité, le rapprochant ainsi d'un lectorat qui sera, tout au long de sa lecture, tiraillé entre sympathie et antipathie à son égard⁶⁴. Les fictions du fait divers ne tourneraient pas tant autour du crime commis que de la personne ayant commis le crime, qui devient une sorte de figure humanisée, peut-être, mais aussi – et c'est le cas dans notre corpus d'analyse – *littérisée* et mise en relation avec l'art. « On connaît tous *Jack The Ripper*,

⁶⁰ Émilie Brière, « Faits divers, faits littéraires. Le romancier contemporain devant les faits accomplis », *op. cit.*, p. 165.

⁶¹ Karine Pietrantonio, *(Ré)inventer le réel : l'appropriation du fait divers dans la littérature française contemporaine d'après Un fait divers de François Bon et L'adversaire d'Emmanuel Carrère*, *op. cit.*, f. 8.

⁶² Brière, « Faits divers, faits littéraires. Le romancier contemporain devant les faits accomplis », *op. cit.*, p. 166.

⁶³ Karine Pietrantonio, *(Ré)inventer le réel : l'appropriation du fait divers dans la littérature française contemporaine d'après Un fait divers de François Bon et L'adversaire d'Emmanuel Carrère*, *op. cit.*, f. 58.

⁶⁴ Frédérique Toudoire-Surlapierre, *Le fait divers et ses fictions*, *op. cit.*, p. 35

mais qui peut nommer spontanément une seule de ses victimes ? »⁶⁵, se demande Simon Roy dans *Ma vie rouge Kubrick*. Alex Gagnon pousse la question plus loin : « De ces nombreux crimes et criminels célèbres, il faut précisément interroger, non pas la célébrité en elle-même, mais le *devenir* et le sens de cette célébrité [l’auteur souligne] »⁶⁶. En re-racontant ces histoires publiques sordides, les écrivains vont contribuer à intégrer ces criminels dans la culture, à en faire des symboles culturels à part entière.

1.2.1 Les tourments de Jolicœur

Garde-fous est un roman de 156 pages écrit par Martyne Rondeau et publié par Tryptique en 2016. Le texte, qui, par la présence de nombreuses – quoiqu’irréalisables – didascalies, se lit comme une pièce de théâtre, s’inspire du double infanticide commis par le cardiologue Guy Turcotte en 2009, à Piedmont. L’éditeur, en tentant de se distancier du cas réel, s’en rapproche. « Note de l’éditeur : Ceci est une œuvre de fiction. Toute ressemblance avec des personnes ou des faits existants est de l’ordre de la coïncidence »⁶⁷. Cette seule mention permet de mettre en relation *Garde-fous* et le cas Turcotte, ne serait-ce que parce que Romain Jolicœur, le personnage principal du roman, est cardiologue et a assassiné ses enfants en bas âge avant de rater son suicide. Si le terme *fiction du fait divers* est loin d’être étranger aux théoriciens de la littérature, il n’est jamais utilisé en paratexte pour orienter la lecture. L’étiquette *roman* sera la plus souvent utilisée, et parfois celle de *true crime*, lorsque le texte se revendique une référentialité pure.

Si le cas Turcotte a été l’étincelle créative pour des séries télé, des pièces de théâtre et d’autres livres, qui eux se concentrent surtout sur les actes et le procès réels de Tur-

⁶⁵ Simon Roy, *Ma vie rouge Kubrick* [format ePub], *op. cit.*, chap. 34, p. 108.

⁶⁶ Alex Gagnon, *La communauté du dehors. Imaginaire social et crimes célèbres au Québec (XIX^e-XX^e siècles)*, *op. cit.*, p. 28.

⁶⁷ Martyne Rondeau, *Garde-fous*, Montréal, Tryptique, coll. « Générale », 2016, p. 156. Désormais, toute référence à cet ouvrage sera indiquée par le sigle *GF* suivi du folio.

cotte⁶⁸, *Garde-fous* se présente comme une fiction. L’histoire prend place alors que le personnage de Jolicœur erre dans sa cellule de prison en ressassant à voix haute les actes qu’il a commis. Il se lance alors, au *je*, dans des monologues extravagants. Ces monologues sont entrecoupés par la visite de cinq « épouvantails », qui se manifestent un à un et scindent le texte en chapitres. Ces épouvantails sont présentés comme des créatures monstrueuses, ailées et irréelles qui apparaissent de nulle part et qui s’adressent à Jolicœur pour lui expliquer *leur* version des actes que *lui* a commis. On voit apparaître le procédé de *pluralisation des voix* propre aux fictions du fait divers, procédé servant, à priori, à mieux rendre compte de la réelle complexité du cas. « Seuls la multiplication des points de vue, le croisement des perspectives, le recoupement des récits peuvent nous donner un peu de l’épaisseur des choses telles qu’elles sont »⁶⁹, écrit Pietrantonio.

Le premier épouvantail est le représentant de l’opinion publique et il accuse froidement Jolicœur. Le second épouvantail se présente comme une femme qui a également commis un infanticide avant de tenter de s’enlever la vie en buvant, comme Jolicœur et Turcotte, du lave-glace. Elle raconte comment elle a noyé son fils en Nouvelle-Angleterre à la suite de problèmes conjugaux. Parmi les 462 articles de presse que nous avons recensés sur le cas Guy Turcotte⁷⁰, un certain nombre le compare à d’autres tueurs ou tueuses, et sans aucun doute l’inspiration principale de ce second épouvantail est-elle Louise Desnoyers, qui a noyé dans un lac du Vermont son garçon alors âgé de huit ans,

⁶⁸ Catherine Dubé, « L’homme qui fuyait », *L’Actualité* (site web), 15 avril 2016, et Johanne Fournier, « Un livre sur l’affaire Guy Turcotte », *Le Soleil*, 19 septembre 2015, vol. 119, n° 259, p. 34, en ligne, <<https://lactualite.com/culture/lhomme-qui-fuyait-2/>>, consulté le 6 novembre 2021.

⁶⁹ Karine Pietrantonio, *(Ré)inventer le réel : l’appropriation du fait divers dans la littérature française contemporaine d’après Un fait divers de François Bon et L’adversaire d’Emmanuel Carrère*, op. cit., f. 94.

⁷⁰ Par souci de concision, seuls les articles directement ou indirectement cités sont inscrits dans la bibliographie de ce mémoire.

en 2006, avant de tenter de se suicider en ingurgitant du lave-glace⁷¹. La présence de cet épouvantail (qui, en racontant son histoire, va s'avouer coupable et fautive) reviendrait à faire en sorte que Jolicœur ne soit plus un cas isolé. L'épouvantail compare les deux cas (*GF*, 49), il avoue aussi avoir des remords (*GF*, 64). Pour Alex Gagnon, une telle tentative d'humanisation – partielle – n'est pas suffisante pour susciter la sympathie à l'endroit du criminel :

Cette humanisation partielle, qui passe par l'attribution de remords au criminel, n'est cependant pas une redemption, un rapatriement de l'étranger ou une réhabilitation de son humanité retrouvée. C'est un commencement de punition, une manière de faire payer l'insensibilité à la souffrance d'autrui par une sensibilité accrue à sa propre souffrance morale. C'est une façon de mettre en lumière la vulnérabilité du criminel, de consacrer la victoire et l'omnipotence de la loi⁷².

Le troisième épouvantail, nommé Éléonore, représente Isabelle Gaston, mère des enfants de Turcotte, et se veut dur à l'endroit de Jolicœur. Le quatrième épouvantail, lui, se présente comme une amante pour qui Jolicœur n'a été qu'une influence positive (*GF*, 110). Or, Guy Turcotte n'a jamais eu d'amante, ou du moins rien de tel n'est connu publiquement. Cette tentative d'humanisation se solde également par un échec, puisque cette amante n'est en somme qu'une construction de l'autrice. Peut-être sa présence assure-t-elle un certain capital de sympathie à Jolicœur, mais pour quiconque connaît la véritable histoire de Turcotte ce chapitre, fictif dans sa totalité, tombe à plat.

Le cinquième et dernier épouvantail est la mère de Jolicœur, qui se positionne principalement en victime (*GF*, 114). Le roman se termine alors que les épouvantails se multiplient à l'infini, emplissent la cellule de Jolicœur, sortent des revolvers et –

⁷¹ Christiane Desjardins, « Louise Desnoyers écope de 15 ans au Vermont », *La Presse*, 2 juillet 2009, p. A18.

⁷² Alex Gagnon, *La communauté du dehors. Imaginaire social et crimes célèbres au Québec (XIX^e-XX^e siècles)*, op. cit., p. 250.

accompagnés par la bande sonore du film *The Birds* d'Alfred Hitchcock (*GF*, 151) – tirent à l'unisson sur le meurtrier. L'autrice semble tout bonnement vouloir donner à la population québécoise ce qu'elle veut par rapport à son cardiologue déchu : que justice soit faite. Œil pour œil, dent pour dent.

Garde-fous penche largement du côté de la fiction. Le texte ne semble pas chercher à expliquer le cas réel, ni à révéler ses ambiguïtés et ses zones d'ombre. Il se sert plutôt des éléments de base du crime réel comme d'un point de départ pour inventer de toute pièce une histoire autre. Si l'on ne connaît pas le cas Guy Turcotte et qu'on lit *Garde-fous*, on peut en ressortir *désinformé*. Tout y est travesti. Le nom des personnes impliquées, leur emploi, leur propos, les lieux, etc. Si la théorie sur les fictions du fait divers avance souvent que ce type de texte apporte une vision plus complète et plus nuancée du cas réel, ici ce n'est pas le cas. Le texte se sert d'un cas réel pour l'enrichir d'éléments symboliques qui vont l'esthétiser, le rendre beaucoup plus *littéraire*. Cette littérisation du cas commence par sa figure centrale : Romain Jolicœur.

Tout comme les narratrices des autofictions à l'étude n'étaient pas les personnes réelles ayant écrit le texte, Romain Jolicœur n'est pas Guy Turcotte, mais plutôt une version surlittérisée du cardiologue déchu, ce qui contribue à rapprocher sa situation d'une certaine forme d'art. Aucun article consulté concernant Turcotte ne lui attribue quelque intérêt pour la littérature. Rondeau, pourtant, fait de son personnage central un adepte de la grande littérature. « [J]e peux allégrement passer la matinée dans les phrases de Rimbaud » (*GF*, 15). Or, d'après ce qu'on sait, Turcotte a demandé qu'on lui apporte les livres de la série *Harry Potter* alors qu'il attendait son premier procès⁷³. On est loin de Rimbaud.

⁷³ Christiane Desjardins, « Une personne proche du cardiologue nuance les révélations des derniers jours », *Le Quotidien*, 9 juillet 2011, p. 6.

Plus loin, Jolicœur exprime son intérêt pour Saint-Denys Garneau : « Je cherchais à atteindre quelque chose. Polarité sexualité dimension normalité. Saint-Denys Garneau avait plus tard une réponse : le silence exemplaire. Ce poète m'a bouleversé » (*GF*, 31). Encore une fois, on peut s'interroger sur la pertinence de faire du meurtrier un amateur de littérature, à moins de chercher à lui conférer l'aura esthétique que la littérature suggère. Jolicœur ira encore plus loin en faisant lui aussi, tout comme Fauve dans *Il préférerait les brûler*, du *namedropping* littéraire. « J'irai emprunter quelques livres, je sais qu'il y a des Gauvreau, Baudelaire, Aragon, Artaud, Rimbaud, Verlaine. Mémoriser des textes : plaisir oral. Apprendre par cœur des poèmes de Saint-Denys Garneau » (*GF*, 65). Jolicœur s'amuse à citer de grands poètes. Il est amateur de beau, apparemment depuis sa tendre enfance. L'épouvantail de sa mère rappelle à deux reprises sa passion pour la poésie (*GF*, 131, 133). Tout ça ne trouve aucun ancrage dans la réalité.

La passion littéraire de Jolicœur n'est pas le seul rapport à l'art présent dans *Garde-fous*. Le deuxième épouvantail, celui qui est inspiré par la meurtrière Louise Desnoyers, occupe l'emploi d'enseignante en *arts visuels*, alors que la véritable Louise Desnoyers enseignait au primaire, et plutôt les matières de base⁷⁴. L'épouvantail, à plusieurs reprises, rapproche l'art et la mort. Il va dire : « Je travaillais beaucoup à faire aimer les tableaux, les coups de couleur [...]. Je travaillais sur le passé, l'avant contemporain, sur la mort, car la peinture est morte depuis un bon bout de temps » (*GF*, 42). Ce parallèle entre la mort et d'autres mouvements picturaux installe sur le même pied l'art et la mort. Elle devient un courant esthétique. Ce même parallèle est évoqué plus clairement plus loin dans le texte. « Peut-être que. Je n'en suis pas sûre mais si j'avais eu la force de dessiner. Dessiner au lieu de tuer [...]. Peindre écrire sculpter chanter danser graver m'entraîner à autre chose que le meurtre et le suicide » (*GF*, 52). En déployant

⁷⁴ Daniel Renaud, « Le petit Nicolas retrouvé noyé », *Le Journal de Montréal*, 17 août 2006, en ligne, <<https://www.pressreader.com/canada/le-journal-de-montreal/20060817/281517926593503>>, consulté le 9 février 2022.

la mort comme une pratique artistique et en faisant de son criminel central un adepte de littérature, Martyne Rondeau crée une aura artistique autour de son texte. Ce faisant, elle hisse cet homme qui déjà fait partie de la mémoire collective⁷⁵ au statut d'objet culturel ayant maintenant une existence proprement littéraire.

1.2.2 Venables et Thompson : héritiers de Jean Genet ?

Publié chez Druide en 2015, le roman *Les enfants de Liverpool* est le résultat d'un travail de recherche colossal mené par Hugues Corriveau. L'auteur cherche à y retracer les événements qui ont mené au meurtre atroce commis par Jon Venables et Robert Thompson à Liverpool le 12 février 1993. Les meurtriers, alors âgés de dix ans, auraient kidnappé James Bulger, un enfant de deux ans, avant de lui asperger la bouche et les yeux de peinture en aérosol, de lui enfoncer des piles dans les orifices, de lui lancer des briques et de le laisser pour mort sur les rails d'un chemin de fer jusqu'à ce qu'un train déchire son corps en deux.

C'est en consultant articles de presse, documentaires et films sur le sujet que l'auteur s'est imprégré du sujet⁷⁶. (Nous pouvons d'emblée signaler que la revue de presse que nous avons effectuée sur l'assassinat de James Bulger est moins exhaustive que celle qui porte sur le cas Turcotte. Le cas Bulger ayant été l'objet de la presse internationale, une revue de presse exhaustive était difficilement envisageable⁷⁷.)

Ce projet de fiction du fait divers se distingue nettement de celui de Rondeau. Ici, l'auteur avoue la source d'inspiration de son projet avant les premières lignes de son récit. On peut lire : « Ce roman est inspiré du meurtre du petit James Bulger, âgé de

⁷⁵ François Houle, « Entre tricherie et malentendu », *La Presse*, 24 mars 2014, p. A15.

⁷⁶ Hugues Corriveau, *Les enfants de Liverpool*, Montréal, Druide, coll. « Écartés », 2015, p. 251-257. Désormais, toute référence à cet ouvrage sera indiquée par le sigle *LEDL* suivi du folio.

⁷⁷ Par souci de concision, seuls les articles directement ou indirectement cités sont inscrits dans la bibliographie de ce mémoire.

deux ans et demi, le 12 février 1993 à Liverpool. Il avait été kidnappé dans un centre commercial par Robert Thompson et Jon Venables, chacun alors âgé de dix ans » (*LEDL*, 11). *Les enfants de Liverpool* retrace l'histoire de Jon Venables et de Robert Thompson en évoquant leur situation familiale tendue et difficile, en mettant au jour comment ces meurtriers étaient d'abord *victimes* des abus de leurs parents :

Nous essaierons de bien sonder les enfants-assassins. Ce qu'ils ont retenu de leur misère, ils sont seuls à le garder au secret de leur souffrances, de leur existence soumise. Cette destinée qui les a pris dès la naissance vit en eux, l'ultime coupable de leur manque d'empathie. Ces enfants sont conformes à l'espace qui les a modelés. (*LEDL*, 17).

Corriveau tente, en diversifiant ses angles d'approche, de comprendre comment ces enfants ont pu en venir à commettre l'irréparable. Il redonne au cas une épaisseur plus *réelle*. Après la lecture de ce roman, on se pose la question : Venables et Thompson étaient-ils, après tout, des *victimes* ?

Contrairement à ce qu'on pourrait penser, il ne s'agit pas pour les écrivains de relancer l'enquête (encore moins de la rejuger) mais d'abord de bousculer nos idées reçues, de faire bouger nos lignes de certitude, d'introduire du soupçon, du doute, de l'inconfort psychologique et même éthique parfois⁷⁸.

D'un point de vue narratif, on pourrait dire que l'auteur bafouille, ce qui illustre une certaine impossibilité à raconter le réel dans sa totalité. Parfois un narrateur omniscient raconte les événements à son narrataire, parfois il s'adresse directement aux meurtriers. Parfois le *je* est celui de la mère de l'un ou l'autre des enfants, parfois le texte ne se présente que comme l'assemblage de transcriptions de témoignages réels. La narration est changeante, hésitante. Une telle polyphonie rend compte de l'aspect *lacunaire* de chaque point de vue et de l'échec à rendre compte du réel. Corriveau ne travestit ce-

⁷⁸ Frédérique Toudoire-Surlapierre, *Le fait divers et ses fictions*, *op. cit.*, p. 19.

pendant pas le réel dans *Les enfants de Liverpool*. Les dates sont les bonnes, les noms des personnes impliquées sont les vrais, les lieux, jusqu'aux adresses des maisons familiales des meurtriers, sont les lieux véritables.

Un tel ancrage dans le réel n'évacue toutefois pas une tentative de lier le cas à l'art, de le rendre *littéraire*. L'auteur, qui estime qu'environ 80 % de ce qui se retrouve dans son livre est vrai⁷⁹, l'avoue explicitement dans le paratexte du roman : « Mon intérêt est d'ordre littéraire, et ce roman essaie de tirer parti de la poésie comme de la vérité cruelle qui conduit ainsi deux enfants au mal le plus profond du monde » (*LEDL*, 259). C'est sur une corde tendue entre la *poésie* et la *vérité cruelle* que l'auteur se fait funambule. Dans le texte, Corriveau évoque l'épisode – bien réel – où Jon Venables se mutila sur les bancs d'école⁸⁰. L'auteur donne une valeur poétique à cette information. On lit : « Il [Venables] se saisit discrètement des ciseaux et se taillade les avant-bras, d'abord jusqu'aux perles rouges, puis jusqu'à la petite rigole qui coule sur le dessin, illuminant de sa couleur incandescente les petits traits croches, les personnages grotesques » (*LEDL*, 62). Le sang va *illuminer* des traits *croches*, des personnages *grotesques*. C'est donc dire que la présence de sang – ou de violence – améliore un projet artistique sinon très moyen. La réalité, ici, est que Venables se mutilait en classe. La présence du dessin et des éclaboussures ne sert qu'à lier la violence et l'art. À rapprocher, pour utiliser les mots de l'auteur, *poésie* et *vérité cruelle*.

Un autre élément du texte tente de lier le crime – réel – commis par Thompson et Venables à une certaine composante artistique. Encore une fois, l'auteur fait ici réfère-

⁷⁹ Karine Tremblay, « Penser à l'impensable », *La Tribune*, 16 octobre 2015.

⁸⁰ Jonathan Foster, « The Bulger Murder : Fatal meeting of disturbed young minds : Killers from contrasting homes – Boys started playing truant together – Thompson seen as dominant partner », *The Independent UK*, 23 octobre 2011, p. 19, en ligne, <<https://www.independent.co.uk/news/uk/the-bulger-murder-fatal-meeting-of-disturbed-young-minds-killers-from-broken-but-contrasting-homes-boys-started-playing-truant-together-thompson-seen-as-dominant-partner-1506473.html>>, consulté le 25 août 2021.

rence à un événement réel : la mention, durant le procès, du possible visionnement du film *Child's Play 3* par les meurtriers au cours des semaines qui ont précédé le crime. Or, dans la réalité, la pertinence de cet argument a été rapidement balayée, a été jugée insensée et même tournée en dérision par l'un des enquêteurs interrogés en cour⁸¹. Ces policiers auraient prouvé que les chances que Jon et Rob aient vu le film étaient quasiment nulles, et le père de Jon aurait même mentionné que son fils ne l'avait pas vu⁸². Dans *Les enfants de Liverpool*, cependant, Corriveau établit un parallèle on ne peut plus net entre ce film et le meurtre de James Bulger :

Faut-il supposer que c'est toi, Jon, qui aurait insisté auprès de lui [le père de Jon] pour qu'il repasse le troisième épisode de cette histoire mettant en scène une poupée possédée par le diable ? N'est-elle pas aspergée de peinture bleue et rouée de coups par des enfants, cette poupée satanique ? Et ne finit-elle pas sous les roues d'un train fantôme, la vilaine créature destructrice, plus enfant qu'enfant, poupée maléfique ? (*LEDL*, 177)

Non seulement Corriveau, ici, fait fi des éléments de preuve réels et présente comme une vérité le fait que Jon ait visionné *Child's Play 3*, mais il en rajoute en supposant que Jon insistait pour le regarder à répétition. Oui, certains éléments du film sont similaires au tragique destin de James Bulger. Mais lier les actes atroces subis par ce dernier à un personnage de film – lorsque ces éléments n'ont pas eu un poids significatif en cour – *force* le parallèle. Comme si ces deux histoires étaient la même. Comme si Venables et Thompson n'avaient pu agir de la sorte sans avoir préalablement visionné *Child's Play 3*.

⁸¹ Paul Kelso, « One cried, the other did not », *The Irish Times*, 23 juin 2001, en ligne, <<https://www.irishtimes.com/news/one-cried-the-other-did-not-1.314475>>, consulté le 25 août 2021.

⁸² Nama Winston, « Inside the theory that *Child's Play 3* motivated the murder of James Bulger », *Mamamia*, 22 juin 2019, en ligne, <<https://www.mamamia.com.au/childs-play/>>, consulté le 12 janvier 2022.

Ces événements bien réels, Corriveau s'assure de leur accorder une valeur plus poétique en les liant à l'univers de l'art. En outre, comme dans les trois autres œuvres à l'étude, les protagonistes sont mis en relation avec une figure littéraire. Thompson sera comparé à l'écrivain français Jean Genet. « Mais dans le regard, l'acuité d'un Jean Genet jeune, du délinquant chronique, une malicieuse gueule d'enfant sage, d'enfant souillé que sa mère ne cesse d'engueuler » (*LEDL*, 53). Genet, dans l'imaginaire collectif, est en effet reconnu pour être ce voleur au passé familial tout sauf glorieux. Il est l'image même de la poétisation du crime. Son récit plus ou moins autobiographique, *Journal du voleur* (1949), a fortement contribué à cette fabrication. Genet a fait de la prison. Et, pour ce que ça vaut, il était homosexuel. Au moment de l'écriture des *Enfants de Liverpool*, Thompson avait fait de la prison. Rob Thompson était aussi homosexuel⁸³. Mais Thompson était surtout un meurtrier. En faire une sorte d'héritier de Genet n'est qu'une façon de *littériser* son cas, de lui accorder une valeur artistique superflue. Thompson est un criminel bien plus qu'un artiste.

Corriveau mentionne Genet à une autre reprise dans le texte, alors que les enfants meurtriers subissent leur procès. Cette fois ils ne sont pas comparés à Genet, mais, selon l'auteur, l'écrivain français aurait été fasciné par eux. « Les enfants "A" et "B" ouvrent cette porte vers la cruauté absolue, gratuite et fulgurante. Une cruauté qui aurait passionné Jean Genet, au vu de la misère de ce qu'est une telle perversité » (*LEDL*, 85). Ici comme ailleurs, l'intertextualité ne semble servir qu'à laisser paraître les influences de l'auteur, ainsi qu'à attribuer un statut littéraire à l'histoire des criminels mis en scène.

Les enfants de Liverpool et *Garde-fous*, bien qu'ils s'approprient et réinvestissent le réel de façon très différente, partagent des procédés qui tendent à conférer une valeur artistique aux histoires qu'ils racontent. D'une part, ils lient les actes criminels commis

⁸³ Amanda Devlin, « Where is Robert Thompson now ? », *The Sun*, 29 septembre 2021, en ligne, <<https://www.thesun.co.uk/news/4981089/robert-thompson-james-bulger-killer-jon-venables/>>, consulté le 12 janvier 2022.

à une forme artistique ; d'autre part, ils rapprochent leurs protagonistes maudits de grandes figures littéraires. Les auteurs attribuent à leurs protagonistes-criminels leurs inspirations littéraires *personnelles*.

Du côté de *Chienne* et d'*Il préférerait les brûler*, s'il n'est pas question d'infanticide mais plutôt de violence à l'égard d'enfants, les procédés de mise en relation avec l'art ne sont pas absolument différents : intertextualité, renvoi du propos à d'autres formes artistiques – notamment la chanson – et métacommentaires sur le processus d'écriture. Dans les quatre cas, cette mise en relation avec l'art est *présente*. Elle semble même nécessaire pour justifier la mise en récit de telles histoires d'horreur. Il ne s'agit pas tout bonnement de raconter l'histoire vécue : il y a tentative de *poétiser la plaie*. Nous verrons, dans la section qui suit, de quelle *plaie*, exactement, il est question.

1.3 La blessure nécessaire

On pourrait dire qu'il [le traumatisme] est tellement répandu qu'il a perdu toute sa pertinence. Qu'il n'est plus l'index d'aucun réel. En quoi on se tromperait lourdement, car c'est justement son imprécision qui signe sa valeur : il fait symptôme d'un changement conséquent dans notre modernité, qui touche à la définition même de ce qu'est le monde humain. On peut remarquer qu'il désigne aussi bien l'individuel que le collectif, le sujet que le lien social. Un individu peut être l'objet d'un traumatisme, mais c'est aussi bien le cas d'un groupe et si le sujet peut être identifié d'être "traumatisé", il existe désormais des collectifs constitués à partir d'un tel trait. Le traumatisme fabrique du sujet aussi bien que du collectif. En atteste le fait que la réponse qui doit lui être apportée sera aussi bien individuelle que collective⁸⁴.

C'est ainsi que Franck Chaumon et Véronique Ménéghini présentent le traumatisme. Avant de voir comment les œuvres à l'étude s'inscrivent – ou non – dans cette catégorie

⁸⁴ Franck Chaumon et Véronique Ménéghini (dir.), *La chose traumatique*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 9.

que sont les écritures du traumatisme, il importe de définir quelques concepts clés. D'abord, *trauma* et *traumatisme* ne sont pas des synonymes. Le *trauma* serait une effraction psychique inassimilable, une attaque qui excède les moyens habituels de défense du sujet⁸⁵. Le *traumatisme* serait ce qui s'ensuit. Beller note à ce propos :

Le trauma [...] désigne une blessure avec effraction. Il se définit en psychanalyse par un événement particulièrement intense qui submerge le pare-excitation de l'appareil psychique du sujet. L'incapacité de maîtriser et d'élaborer ce raz-de-marée d'excitation déclenche un bouleversement de l'organisation psychique avec des effets pathogènes parfois durables⁸⁶.

Dans les cas qui nous intéressent, le trauma est aisément repérable. Les épisodes répétés de violences physiques et sexuelles subies par Marie-Pier Lafontaine pour *Chienne*, l'apprentissage de la mort imminente du père par Rose-Aimée Automne T. Morin pour *Il préférerait les brûler*, le double infanticide commis par le cardiologue Guy Turcotte pour *Garde-fous* et le meurtre de James Bulger par Jon Venables et Rob Thompson pour *Les enfants de Liverpool*. Le traumatisme, lui, serait l'après-coup du trauma initial. « La réponse traumatique tient lieu d'engrenage compulsif à l'intérieur duquel l'événement violent, puisqu'impossible à assimiler ou à appréhender, refera sans cesse irruption en soi »⁸⁷. C'est donc dire que l'événement traumatisant ne se borne pas à blesser sa victime sur le coup, mais qu'il ressurgit sans cesse en elle. Lafontaine explique : « l'individu porte en soi le trauma, comme un site intemporel, donc la capacité d'y avoir accès sera étroitement et paradoxalement liée à l'impossibilité d'y retourner »⁸⁸.

⁸⁵ Marc Amfreville, *Écrits en souffrance*, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2009, p. 28.

⁸⁶ Roland Beller, « Dessine-moi un trauma », dans Franck Chaumon et Véronique Ménéghini (dir.), *La chose traumatique*, op. cit., 2005, p. 47-48.

⁸⁷ Marie-Pier Lafontaine, *Chienne suivi de L'écriture du trauma ou la cicatrisation des terreurs*, mémoire de maîtrise en Études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2018, f. 90.

⁸⁸ *Ibid.*, f. 100.

On peut mettre en lumière les aspects *répétitif* et *atemporel* propres au traumatisme. Simon Roy l'écrit ainsi :

Les personnes ayant subi un traumatisme psychique ont tendance à revivre sans cesse dans leur esprit un dommage infligé, par les sensations et les perceptions que cet événement choquant a suscitées initialement, et ce, en dépit des efforts investis pour éviter tout ce qui peut les évoquer⁸⁹.

Ces aspects – *répétitif* et *atemporel* – ne seront d'ailleurs pas étrangers à la mise en fiction dudit traumatisme. Ils sont partie intégrante de ces écritures. D'un point de vue psychanalytique, le trauma représente, en outre, une naissance à part entière pour ses victimes. « Il y a quelque chose qui fait semblant de commencer, puisque le traumatique se présente toujours comme une fiction d'origine. C'est même ce dont souffrent les gens qui sont traumatisés, c'est-à-dire tout commence avec leur traumatisme »⁹⁰, écrit Patrick Guyomard.

Le genre autofictif, nous l'avons vu, n'est pas une entreprise biographique totalisante. *Chiienne* et *Il préférerait les brûler* ne commencent d'ailleurs pas par la naissance de leur narratrice respective, mais plutôt par la naissance de leur traumatisme. Hormis un court paragraphe qui aborde la relation de la narratrice à la fiction, *Chiienne* débute par : « Si papa dit *jappe*, je jappe » (C, 11). Une ellipse similaire ouvre *Il préférerait les brûler* : « À cinquante ans, il devenait mon père. Et deux ans plus tard, il n'était qu'un cancéreux avec une espérance de vie de vingt-quatre mois. Mon premier souvenir de la maladie [...] » (IPLB, 16). Ici, la juxtaposition de ce « premier souvenir » et de la « maladie » est éloquente. Il ne s'agit pas seulement de son premier souvenir de la maladie, mais de son premier souvenir tout court – dans le récit. L'histoire de Fauve commence

⁸⁹ Simon Roy, *Ma vie rouge Kubrick* [format ePub], *op. cit.*, chap. 12, p. 42.

⁹⁰ Patrick Guyomard, « Temporalité du traumatisme », dans Franck Chaumon et Véronique Ménéghini (dir.), *La chose traumatique*, *op. cit.*, p. 121.

avec la maladie de son père. L'histoire de la narratrice de *Chienne* commence avec les comportements violents de son père.

Dans le cas des fictions du fait divers, l'événement traumatique agit aussi à titre de fiction d'origine, puisqu'il est le point de départ du livre. Sans les meurtres d'Olivier et d'Anne-Sophie par Guy Turcotte, *Garde-fous* n'existe pas. Sans le meurtre de James Bulger, *Les enfants de Liverpool* n'existent pas. Le meurtre n'est pas tant le climax dramatique des œuvres que leur point d'origine. Mais est-il juste d'aborder *Garde-fous* et *Les enfants de Liverpool* comme des écritures du traumatisme si leur auteur n'en est pas directement victime ? Selon Lafontaine, il existe trois types de traumatismes : direct, indirect et insidieux⁹¹. Une victime vit un trauma direct lorsqu'elle en est victime *directement*, cela va de soi. C'est le cas des deux autofictions à l'étude dans ce mémoire. Le trauma indirect, lui, se définirait plutôt par le fait d'avoir été témoin d'un acte traumatisant, sans pour autant en être la principale victime. Le trauma insidieux, enfin, serait plutôt lié à une culture omniprésente qui véhiculerait des violences en les endossant et en les proposant comme « normales ». Lafontaine exemplifie ce type de trauma en disant que puisque les violences faites aux femmes sont érotisées dans les œuvres artistiques et qu'il existe une culture du viol véhiculée par les médias, beaucoup de femmes qui n'ont jamais été violées sont quand même craintives de marcher seules la nuit et n'arrivent pas à faire confiance aux inconnus⁹².

Lorsqu'on aborde le traumatisme dans son aspect plus *sociétal*, on parle d'abord et avant tout de guerres et de génocides. Ce sont des victimes souvent directes qui vont raconter, reprendre le contrôle sur ce qu'elles ont vécu *en tant que peuple*. À notre sens, il est irrespectueux pour les victimes des guerres et des génocides d'assigner de force

⁹¹ Marie-Pier Lafontaine, *Chienne suivi de L'écriture du trauma ou la cicatrisation des terreurs*, mémoire de maîtrise en Études littéraires, *op. cit.*, f. 95, 103 et 110.

⁹² *Ibid.*, f. 110.

à la catégorie des écritures du traumatisme *sociétal* une histoire très isolée de meurtre. Or, les cas Turcotte et Bulger ont fortement marqué l’imaginaire, assez pour que les médias parlent de traumatisme collectif : « Une histoire qui a traumatisé le Québec en entier »⁹³, « Il y a quelque chose dans la nature de l’affaire Turcotte qui a ébranlé la psyché québécoise »⁹⁴, « Cette affaire nous [les Québécois] a touchés au cœur. Elle a laissé des traces »⁹⁵, etc. En en parlant à outrance, les médias ont transformé ce meurtrier en une sorte d’icône de la culture populaire. Même chose en Angleterre pour Thompson et Venables. Et en rendant publics les moindres détails de ces meurtres atroces, les médias ont permis à la population d’assister à ces drames. À en être, en quelque sorte, des pseudo-témoins, voire des victimes indirectes. Marianne Hirsch qualifie de *postmémoire* la relation de la « génération d’après » avec un trauma culturel et collectif. La transmission du traumatisme serait assurée par « la médiation non pas de souvenirs, mais de projections, de créations et d’investissements imaginatifs »⁹⁶. Par rapport aux affaires Turcotte et Bulger, nous ne sommes pas la « génération d’après », mais le processus de suture à une mémoire qui n’est pas la nôtre ressemble néanmoins à celui qui préside à la postmémoire.

En outre, cette diffusion dans les médias de cas d’infanticides agit un peu à la façon de la culture du viol et de la violence faite aux femmes dans les œuvres artistiques : elle contribue à créer un sentiment de peur insidieux chez les victimes potentielles. Maurice Blanchot, témoin de l’occupation nazie en France, écrit que le désastre « est plutôt tou-

⁹³ Jean Siag, « Un après sans lendemain », *La Presse* (site web), 1^{er} mars 2016, en ligne, <https://plus.lapresse.ca/screens/a30c97a0-3423-4de5-b124-040669003101__7C__0.html>, consulté le 6 novembre 2021.

⁹⁴ Patrick Lagacé, « La mise en échec de l’expert Pierre Bleau », *La Presse*, vol. 132, n° 43, 8 décembre 2015.

⁹⁵ Isabelle Maréchal, « Un autre cas Turcotte ! », *Le Journal de Montréal*, 7 janvier 2013, p. 23.

⁹⁶ Marianne Hirsch, « Postmémoire », *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, n° 118, 2014, p. 205, en ligne, <<https://journals.openedition.org/temoigner/1274>>, consulté le 23 mars 2022.

jours déjà passé, et pourtant nous sommes au bord ou sous la menace »⁹⁷. C'est donc dire qu'être témoin d'infanticides par le biais des médias nous rappelle que nous ne sommes pas à l'abri d'un tel drame. Il ne faut pas non plus oublier le traumatisme direct des parents et des proches des victimes de ces infanticides. Le traumatisme est donc présent – il reste la source du récit, la *blessure nécessaire* –, mais il semble traverser ces œuvres de façon moins directe que dans le genre autofictif. L'aura du traumatisme y est palpable mais insaisissable, échappant aux théories existantes, qui semblent très – peut-être trop – catégorisantes pour notre monde contemporain foisonnant de particularismes.

En ce qui a trait aux fictions du fait divers, les effets des traumatismes sont perceptibles hors des textes. Le cas de Guy Turcotte est ressassé par *Garde-fous*, mais aussi dans la série télé *L'heure bleue*⁹⁸, le film *Le problème d'infiltration*⁹⁹, le docu-roman *Guy Turcotte : ruse ou folie*¹⁰⁰, le livre *L'affaire Turcotte : les dessous de la saga judiciaire de la décennie*¹⁰¹, la pièce de théâtre *Après*¹⁰², le documentaire *Coupable ou malade*¹⁰³, les chansons « Aujourd'hui » du rappeur Cheak, « Jamais » de Sir Pathétik, « Pas de mot » de Lynda Lemay et « J'attendrai mon tour » de Marie-Mai¹⁰⁴, la série télévisée

⁹⁷ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 7.

⁹⁸ Sandra Godin, « L'affaire Guy Turcotte inspire Michel D'Astous » *Le Journal de Montréal*, 24 mars 2020, p. 31.

⁹⁹ Richard Therrien, « Faire œuvre utile à *Tout le monde en parle* », *Le Quotidien*, vol. 44, n° 275, 25 septembre 2017, p. 23.

¹⁰⁰ Clément Fortin, « L'affaire Guy Turcotte : ruse ou folie ? », *Canada NewsWire*, 6 mars 2017.

¹⁰¹ Catherine Dubé, « L'homme qui fuyait », *op. cit.*

¹⁰² Christian Saint-Pierre, « Théâtre – Établir une connexion », *Le Devoir*, 1^{er} mars 2016, p. B7.

¹⁰³ Marc-André Lemieux, « Mongrain de retour », *Le Journal de Montréal*, 12 décembre 2014, p. 54.

¹⁰⁴ Raphaël Gendron-Martin, « Une chanson sur Guy Turcotte », *Le Journal de Montréal*, 9 décembre 2014, p. 50 ; Anne-Marie Gravel, « Aucun tabou pour Sir Pathétik », *Le Quotidien*, 14 juillet 2012, p. 24 ; Agnès Gaudet, « “Cette chanson est un baume sur les blessures” – Lynda Lemay », *Le Journal de Montréal*, 15 août 2011, p. 53 ; Dany Bouchard, « Le drame pour toile de fond », *Le Journal de Montréal*, 24 février 2010, en ligne, <<https://www.journaldemontreal.com/2010/02/24/le-drame-pour-toile-de-fond>>, consulté le 6 octobre 2021.

*Trauma*¹⁰⁵. L’infanticide commis par Guy Turcotte a ainsi connu de nombreux échos dans le monde artistique québécois. On l’évoque à plusieurs reprises, année après année (encore en 2020, alors que le cas a eu lieu en 2009). L’infanticide serait en somme, selon Véronique Perruchon, un « geste inacceptable dont le refus même fait la singularité »¹⁰⁶.

Au niveau sociétal, le cas est bel et bien *ressassé*. Et atemporel certainement, puisque l’impact psychologique d’un infanticide sur la population semble trop puissant pour être délogé de sitôt. Pour longtemps, lorsqu’il sera question de Guy Turcotte, il sera question du meurtre d’Anne-Sophie et d’Olivier. Pour longtemps, lorsqu’il y aura meurtre d’enfant par son propre parent, au Québec, on comparera l’acte au cas Turcotte. Georges Banu remarque que « [l]’infanticide, c’est l’ermitage d’un personnage sans futur. Médée qui avait rompu ses liens avec le passé, se trouve interdite d’avenir, fixée à jamais dans le présent de son acte »¹⁰⁷. Le même phénomène est perceptible pour le cas de Venables et de Thompson. Ressassé socialement, d’abord, notamment avec *Les enfants de Liverpool*, mais aussi avec le livre *Jeux d’enfants*, le film *Boy A* et les documentaires « A Father’s Story » dans *Real Life*, « James Bulger » dans *Crimes That Shook Britain*, « James Bulger – A Mother’s Story » dans *Real Crimes*, « Les enfants tueurs de Liverpool » dans *Les faits Karl Zéro*, « Unforgiven : The Boys Who Murdered James Bulger » dans *Dispatches* et finalement *James Bulger – Eyes of the Detective (LEDL, 256-257)*. Leur histoire est racontée, puis re-racontée d’autres façons, autant au moment des meurtres que des années plus tard (des articles de presse à leur

¹⁰⁵ Marc Cassivi, « La médecine de Fabienne Larouche », *La Presse*, 15 mars 2012, Art et spectacles p. 3.

¹⁰⁶ Véronique Perruchon, « Propos sur une mort dramaturgique » dans Georges Banu (dir.), *L’enfant qui meurt. Motif avec variations*, Montpellier, L’Entretemps, 2010, p. 19.

¹⁰⁷ Georges Banu, « L’enfant qui meurt : traumatisme personnel et symbolique collective », dans Georges Banu (dir.), *L’enfant qui meurt. Motif avec variations, op. cit.*, p. 11.

sujet datent de 2021¹⁰⁸ alors que le meurtre a eu lieu en 1993). D'ailleurs, on ne peut citer les noms de Jon Venables et de Rob Thompson sans rappeler le meurtre de James Bulger. Les documentaires plus récents à leur sujet, qui cherchent à comprendre ce que les meurtriers sont devenus, ne peuvent faire fi de cette *fiction d'origine* qu'est le meurtre.

On peut affirmer que, socialement, ces deux événements ont un effet traumatisant *indirect* et *insidieux* sur la population qui en a été témoin. Un tel *ressassement* est aussi à l'œuvre dans le cas de nos deux autofictions, mais à une moins grande échelle, puisqu'il s'agit de traumatismes personnels et non sociaux. Rose-Aimée Automne T. Morin a écrit deux livres distincts sur le même sujet ; Marie-Pier Lafontaine, pour sa part, publie après *Chiennes* la nouvelle d'ouverture du recueil collectif *Cruelles*¹⁰⁹ dirigé par Fanie Demeule et Krystal Bertrand. Cette nouvelle aborde une fois de plus la violence d'un père envers ses deux filles et la violence des filles envers ce père. Elle publie également l'essai *Armer la rage. Pour une littérature de combat*¹¹⁰, qui aborde le trauma sous des angles similaires à ceux explorés dans la partie théorique de son mémoire de maîtrise.

Ces éléments de *ressassement* et d'*atemporalité* sont le propre du traumatisme *vécu*, mais ils apparaissent aussi dans les textes qui l'abordent. Ces effets deviennent en quelque sorte des thèmes ou des procédés stylistiques. Julie Simard note ainsi que « pris en charge par la fiction, l'événement traumatisant acquiert une dimension esthétique »¹¹¹.

¹⁰⁸ Amanda Devlin, « Where is Robert Thompson now ? », *op. cit.*

¹⁰⁹ Fanie Demeule et Krystal Bertrand (dir.), *Cruelles*, Montréal, Tête première, 2020, 192 p.

¹¹⁰ Marie-Pier Lafontaine, *Armer la rage : pour une littérature de combat*, Montréal, Hélio trope, coll. « Série K », 20 janvier 2022, 116 p.

¹¹¹ Julie Simard, *L'esthétique de la violence dans les contes et nouvelles de Maupassant*, *op. cit.*, f. 90.

1.3.1 Lorsque le traumatisme s'esquisse

Marie-Pier Lafontaine affirme que pour écrire le traumatisme, il faut « lui inventer des images et une esthétique »¹¹². Marc Amfreville avance que le fait de se replacer dans une situation traumatique – par exemple en la réactualisant par l'écriture – correspond à une tentative de maîtrise¹¹³. En multipliant les textes qui abordent le même traumatisme, les auteurs et les autrices vont se heurter à l'impossibilité d'accomplir un retour à l'identique. C'est ce qu'avance Marie-Laure Bardèche : « La reprise de l'identique ne peut s'accomplir. [...] si le texte est identique, les conditions de son énonciation ne le sont assurément pas. La répétition implique bien à la fois retour et variation »¹¹⁴. Et c'est à cette répétition-variation que se heurte Rose-Aimée Automne T. Morin, par exemple, en écrivant les mêmes scènes de façon différente dans les deux livres qui abordent son enfance et son adolescence. Non seulement elle répète les mêmes scènes (la mort de son père qu'elle a ressentie à distance [*IPLB*, 223 / *TAMA*, 10], le fait qu'elle surveillait son père pendant son sommeil [*IPLB*, 18 / *TAMA*, 11], l'ablation des testicules de ce dernier [*IPLB*, 36 / *TAMA*, 12], les termes utilisés en thérapie pour décrire comment elle se sentait, enfant [*IPLB*, 71 / *TAMA*, 13], les soirées à jouer aux cartes et à gagner le droit d'insulter le perdant longuement [*IPLB*, 98 / *TAMA*, 15], l'opinion du père sur la question de l'ego [*IPLB*, 89 / *TAMA*, 16], l'épisode où elle a sorti son père, en fauteuil roulant, de l'hôpital, en hiver, pour qu'il voie une dernière fois la neige [*IPLB*, 213 / *TAMA*, 17], celui où les amies de la narratrice vont rendre visite au père de cette dernière sur son lit de mort [*IPLB*, 214 / *TAMA*, 132], le moment où la narratrice écrit sur un bout de papier ses souhaits pour le futur avant qu'ils ne soient enterrés dans une capsule temporelle qui sera réouverte plus tard [*IPLB*, 150 / *TAMA*, 137]),

¹¹² Marie-Pier Lafontaine, *Chienne suivi de L'écriture du trauma ou la cicatrisation des terreurs*, mémoire de maîtrise en Études littéraires, *op. cit.*, f. 127.

¹¹³ Marc Amfreville, *Écrits en souffrance*, *op. cit.*, p. 43.

¹¹⁴ Marie-Laure Bardèche, *Le principe de répétition : littérature et modernité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sémantiques », 1999, p. 166-167.

mais aussi les phrases chocs du père qui lui ont particulièrement fait mal : « Coudonc, es-tu conne ? » et « je t'ai volé ton enfance » [IPLB, 174 / TAMA, 21]). Même chose pour cette occasion, plutôt joyeuse, où le père est particulièrement fier de sa fille parce qu'elle a embrassé un garçon : « Ça c'est ma fille » (IPLB, 178 / TAMA, 22). De la même façon que le traumatisme revient sans cesse à l'esprit de l'être traumatisé, les éléments qui le constituent se répètent dans les textes qui le représentent. Ce serait là une façon de décroquer le souvenir, et par le fait même le sujet, selon Lafontaine¹¹⁵. Alex Gagnon, cependant, remarque que « plus un message est redondant, plus sa signification se trouve circonscrite et déterminée, rigide et inflexible »¹¹⁶.

Dans *Chiienne*, la répétition est assez flagrante, alors que quatre fragments commencent par « La mère participe à l'inceste » (C, 14, 38, 43, 66). Cette phrase répétée ouvre un épisode précis où la mère aurait participé plus directement à l'inceste. La phrase *identique* permet une sorte d'unification de ces épisodes *disparates*, et qui, même s'ils sont différents, semblent signifier une seule et même chose pour la victime. Redire une information n'a toutefois pas un simple effet de répétition, mais plutôt d'*ajout*, voire d'*accumulation*. Un tel type de répétition non seulement *agglutine* plusieurs épisodes de l'histoire traumatique, les rendant en quelque sorte interchangeables – ce sont des épisodes *différents* qui ont la même *valeur symbolique* –, mais *augmente* aussi la charge symbolique de ces épisodes. S'ils reviennent et s'interchangent dans le texte, c'est qu'ils reviennent et s'interchangent dans la tête des victimes. La narratrice de *Chiienne* affirme aussi, dans deux fragments différents, la volonté de son père d'en faire une prostituée (C, 38, 56). Encore ici, il y a répétition d'une même information, témoignage

¹¹⁵ Marie-Pier Lafontaine, *Chiienne suivi de L'écriture du trauma ou la cicatrisation des terreurs*, mémoire de maîtrise en Études littéraires, *op. cit.*, f. 105.

¹¹⁶ Alex Gagnon, *La communauté du dehors. Imaginaire social et crimes célèbres au Québec (XIX^e-XX^e siècles)*, *op. cit.*, p. 160.

de son importance (subjective). Le dire une fois pour toutes semble impossible, insuffisant.

On remarque le même procédé dans *Il préférerait les brûler*. La narratrice commence trois des fragments du texte et en conclut un autre par une citation directe attribuée à son père : « en vérité, en vérité je te le dis » (*IPLB*, 78, 103, 157, 182), suivie de conseils ou de l'opinion du père. L'utilisation des mêmes mots rend automatiquement interchangeables ces épisodes du point de vue de la valeur symbolique, valeur qui, dans ce cas-ci, constitue la ligne directrice du projet autofictif : prouver que la personnalité de la narratrice a été sculptée par les opinions et idées de son père mourant.

Des éléments de répétition de ce type se font jour également dans *Les enfants de Liverpool*. Ces éléments semblent le propre d'une écriture consciente de son incapacité à retranscrire le réel dans sa complexité. Corriveau écrit à deux reprises – en utilisant des mots et formulations différentes – certains épisodes de la vie de Jon Venables et de Rob Thompson. Le fait que Jon vive en garde partagée (*LEDL*, 39, 60), le fait qu'il se mute en classe (*LEDL*, 41, 62), l'épisode où Rob a abandonné son petit frère près d'un canal (*LEDL*, 30, 70), les mots que Jon adresse à la mère du petit James Bulger durant le procès (*LEDL*, 167, 220) et les preuves qui s'accroissent contre les deux meurtriers (*LEDL*, 154, 160, 195-214, 228). Le souci de redire ces mêmes informations contribue à mettre l'accent sur l'importance de ces informations et sur les répercussions (possibles) qu'elles ont eues sur l'ensemble du récit, mais il semble aussi traduire une certaine impossibilité de trouver la *bonne* façon de le dire. Pour se rapprocher de la *vérité*, il vaudrait ainsi mieux l'aborder sous plusieurs angles.

Dans *Garde-fous*, Rondeau s'assure de répéter, principalement dans les chapitres qui servent d'interlude entre la visite des épouvantails dans la cellule de Romain Jolicœur, ces phrases, citées entre guillemets et provenant d'une source inconnue, qui viennent interrompre les monologues du cardiologue déchu : « tu n'es qu'un minable, un mi-

nable taré... [...] tu restes propre, malsain et sauf... [...] la peur comme un os de caille dans la lnette », souvent suivies instantanément par la réponse du principal intéressé : « être tranquille avoir la paix » (*GF*, 10, 14, 15, 32, 36, 39, 65, 66). Ici, la répétition est tellement présente qu'elle agit plutôt, comme l'écrit Martinez, à la façon d'un écho et d'un repère¹¹⁷. Elle ponctue le texte. Elle donne le rythme. Il est intéressant de noter que dans le cas de *Il préférerait les brûler* et de *Garde-fous*, les éléments de répétition relèvent du discours rapporté, donc sont presque forcément des éléments de fictionnalisation (cf. le chapitre II). Si le père de Fauve utilise ces mots précis, ceux-ci ne sont sans doute pas les mots *exacts* de son équivalent réel. Le propos a fort probablement été travesti pour ajouter une valeur poétique par la répétition. S'il était clair pour l'auteurice d'*Il préférerait les brûler* que les différents conseils donnés par le père avaient la même valeur symbolique et s'inscrivaient donc en relation les uns avec les autres dans le corps de son texte, la réalité, elle, est beaucoup plus complexe.

Un dernier élément de répétition apparaît dans plusieurs des œuvres à l'étude. Dans *Chiennne*, *Garde-fous* et *Les enfants de Liverpool*, des qualificatifs récurrents tentent de mettre en mots le caractère absolument horrible des bourreaux et des meurtriers qu'on y met en scène. Les termes utilisés et rebrassés ne semblent jamais être suffisants pour exprimer la véritable monstruosité des protagonistes. « La vérité fut toujours plus atroce, plus tragique que ce que l'on en dira »¹¹⁸, écrit d'ailleurs Blanchot à propos d'Auschwitz. Cette répétition-variation se voit pour le personnage du père sadique dans *Chiennne*. Il est appelé « ogre », « papa-ogre », « papa-monstre », « monstre », « papa-roi », « papa-dieu », « porc » – et la liste n'est pas exhaustive. Le même phénomène est perceptible pour le personnage de Romain Jolicœur dans *Garde-fous*. Il est appelé « père détraqué au lave-glace », « papa-meurtrier », « papa fou », « chirurgien fou », « homme poignard », « assassin pourri », etc. Rob Thompson et Jon Venables,

¹¹⁷ Ariane Martinez, « Ritournelle et répétition-variation », *op. cit.*, p. 46-47.

¹¹⁸ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 131.

dans *Les enfants de Liverpool*, accumulent les qualificatifs durs également : « enfants du diable », « enfants-assassins », « petits monstres », « démons », « suppôts de Satan », « enfants de Satan », et ainsi de suite. Tous ces noms pour tenter de décrire, par accumulation, mais sans jamais réellement y arriver, l'incommensurable monstruosité de ces personnages. Le cas d'*Il préférerait les brûler* et de *Ton absence m'appartient* est un peu différent, puisque la narratrice est plutôt admiratrice – bien que victime également – de son père. Il est un « playboy » « d'une beauté cruelle », « là où le magnétisme rencontre la dureté », un « héros romantique », un « séducteur irresponsable » et un « tendre egocentrique », un « provocateur sexy » et un « tendre mégalomane », entre autres. Toutes ces variations pour tenter de saisir non pas tant un personnage dans toute sa complexité que seulement l'une de ses facettes¹¹⁹. En multipliant et en variant les qualificatifs, on enferme la personne représentée dans une prison de mots. Ce qui semble à priori une tentative de donner de l'épaisseur aux personnages et de les rapprocher de la réalité finit par produire l'effet contraire. Le personnage ne devient *que* les mots utilisés pour le définir. L'antagoniste, grâce à ce processus de répétition-variation, ne devient qu'une version *partielle* de son équivalent réel. Il ne reste de lui que ce qui sert à l'histoire dont il fait partie. Que sa *valeur symbolique*.

En outre, l'atemporalité, si elle est le propre du traumatisme vécu, se donne à lire dans les fictions qui le représentent. Dans les deux autofictions et les deux fictions du fait divers à l'étude, le texte est, de façon générale, écrit au présent, alors que les événements ont eu lieu dans le passé. Lorsque la narratrice de *Chienne* raconte les violences qu'elle a subies, enfant, elle les raconte au présent : « Il brandit un collier. Tape sur sa cuisse. *Ici, ici*. Le père, il me dit souvent. Trop souvent [l'autrice souligne] » (C, 13). Or, puisque les événements ont déjà eu lieu, la narratrice aurait très bien pu écrire le

¹¹⁹ Puisque ces qualificatifs, dans les quatre œuvres du corpus, sont très présents et ponctuent, en quelque sorte, le texte, nous prenons la liberté de ne pas donner le folio des pages où ils apparaissent.

texte à l'imparfait. L'utilisation du présent permet de rendre compte de l'inachèvement de ces violences pour la narratrice et victime. Elles n'appartiennent pas uniquement au passé. Elles sont *toujours là*.

Le procédé est aussi utilisé dans *Il préférerait les brûler*. Si Fauve commence son récit par sa fin – la mort du père – en se servant du passé composé, elle le délaisse rapidement et opte pour le présent de l'indicatif pour raconter ce qui vient, paradoxalement, avant. À quelques exceptions près, chaque fragment est écrit au présent, ce qui laisse transparaître l'atemporalité des événements racontés. D'ailleurs, il est intéressant de noter que, dans *Ton absence m'appartient*, les fragments sont écrits au passé. L'anecdote qui, dans *Il préférerait les brûler*, commence par « je suis tannée de disséquer les nouvelles de la journée [nous soulignons] » commence, dans *Ton absence m'appartient*, par « À table, il fallait parler. Surtout de politique [nous soulignons] » (TAMA, 20). C'est donc dire que l'atemporalité représentée par les temps de verbe n'est présente que dans le texte qui, de l'aveu de l'auteurice, manifeste un plus grand souci de mise en fiction.

Garde-fous est aussi principalement écrit au présent de l'indicatif, mais l'histoire prend place *après* l'infanticide, ce qui fait un peu tomber à plat l'interprétation selon laquelle ce trauma est mis en récit de façon à laisser paraître son aspect atemporel. Or, lorsque l'infanticide en soi est évoqué et raconté par l'épouvantail représentant la mère des victimes, il l'est également au présent. À l'image du roman dans son ensemble, le double meurtre est cependant couvert par un opaque voile de fiction. Il prend la forme d'un rêve de l'épouvantail de la mère des victimes et le moment fatidique est décrit ainsi : « les coups de couteau qui commencent sans censure comme une bête désaxée tu transperces le corps de mes enfants...louveteaux éventrés par papa fou de rage de jalousie de détresse de colère de tristesse de vengeance de vengeance... je les entends gémir et hurler de douleur » (GF, 76). La citation est éloquente puisqu'elle met de l'avant l'atemporalité de l'acte (tu transperces) et l'atemporalité des effets sur la victime collatérale (je les entends).

À la façon d'*Il préférerait les brûler*, *Les enfants de Liverpool* commence à peu près par la fin, ou plutôt par une synthèse de l'histoire, racontée en quelques pages à peine, au passé. Puis l'histoire prend un nouveau point de départ, et c'est alors au présent qu'elle sera racontée tout au long du livre. En racontant au présent, de long en large, les événements qui mènent au meurtre de James Bulger, Corriveau réactualise l'histoire. Si l'histoire est déjà arrivée dans le passé, elle arrive *encore une fois* à la lecture du roman. Tout porte à croire qu'écrire le traumatisme ne peut se faire qu'au présent.

Le jeu passé/présent va encore plus loin dans *Chiienne*. L'autrice, bien au fait des écritures du traumatisme et tentant de développer une esthétique qui lui soit propre, insère des fragments qui abordent l'après-coup du trauma entre des fragments qui abordent le trauma en soi. Le texte passe donc du passé au présent avant de retourner au passé, montrant que l'un est intimement lié à l'autre. Que l'un et l'autre se passent, en quelque sorte, *en même temps*. C'est ainsi qu'après un fragment abordant la fessée qu'elle recevait, enfant, la narratrice y va d'un fragment qui commence par « Je voudrais baiser tous les hommes à barbe de la terre » (C, 72) et qui se termine par l'espoir qu'elle a de voir son père mourir à cause des relations sexuelles qu'elle a avec des hommes. Tout de suite après ce fragment, elle replonge dans son enfance et raconte comment un jour son père a menacé de tuer sa sœur lors d'un souper. Cette volonté de « baiser tous les hommes à barbe de la terre » n'est pas un désir qu'elle entretient lorsqu'elle est enfant, mais plutôt un fantasme qu'elle a à l'âge adulte. Une telle insertion, entre deux souvenirs traumatiques, d'un après-coup apparaît à différents endroits dans le texte et permet d'exprimer très clairement l'atemporalité propre au traumatisme.

L'atemporalité dans les textes se remarque aussi par la présence de métacommentaires, plus nombreux dans les fictions du fait divers que dans les autofictions. Dans *Garde-fous*, un premier métacommentaire prend la forme d'une didascalie alors que Romain Jolicœur est en plein monologue sur les différentes étapes de sa vie. Il est écrit : « *l'homme frissonne un grand coup, se dit encore des choses, il a 10 13 39 45 62*

ans [l'auteur souligne] » (*GF*, 37). Dans l'après-coup de l'événement traumatique, le protagoniste a tous les âges en même temps. Son passé, son présent et son futur ne font qu'un. Un commentaire similaire est lancé par l'épouvantail qui représente une femme ayant elle aussi tué son enfant. Cette dernière constate : « Ce foutu temps qui n'arrange rien » (*GF*, 43). Ce qui semble notable ici, c'est le fait que ce sont les *bourreaux* qui vivent les après-coups du traumatisme. Ils souffrent de l'atemporalité de leurs propres actes. Ainsi, les enfants meurtriers mis en scène par Corriveau sont aussi traumatisés par l'acte monstrueux qu'ils ont commis. L'auteur leur donne même conscience de l'atemporalité de leur geste, mettant dans la bouche de l'un d'eux (sans préciser lequel) : « *J'avais dix ans. J'aurai toujours dix ans. Depuis l'enfant failli, les sueurs, les saloperies. Spectres des corps mous. J'aurais toujours dix ans, depuis la mort* [l'auteur souligne] » (*LEDL*, 21). Le temps, pour les meurtriers, perd donc de sa linéarité réconfortante. Il en va de même pour la victime collatérale de cet infanticide : la mère de James Bulger. « Denise Bulger entame à peine sa nouvelle vie d'écorchée. Son avenir vient de basculer, immergée par l'absence, aspirée par le trou, par ce qui manque, ce qui n'est plus... et qu'il faudra à jamais revivre, combler » (*LEDL*, 137). Or pour la société, de façon générale, ce sont les meurtriers qui sont hors du temps, c'est-à-dire à jamais perçus que comme les assassins de James Bulger, sans possibilité de se défaire un jour de ce stigmate. « Vous n'êtes plus que les plus jeunes assassins condamnés d'Angleterre. [...] Vous êtes passés du côté du mythe. Du côté noir de la mémoire » (*LEDL*, 236). Dans *Chienne, Il préférerait les brûler* et *Ton absence m'appartient*, le traumatisme est uniquement présenté dans son caractère atemporel pour les *victimes* et non pour les *bourreaux*. Ces derniers – les pères des narratrices – ne semblent pas hantés par leurs actes.

Pour ce qui est de *Chienne*, l'atemporalité s'immisce dans un métacommentaire alors que la narratrice soutient avoir l'impression que si les événements traumatisants ne sont pas réactualisés par l'écriture, ils n'auront tout simplement pas existé. S'ils ne font pas partie du présent, ils s'estomperont du passé : « si je n'écris pas ce qui s'est passé quand

j'avais huit ans, note-t-elle, peut-être que ce qui s'est passé quand j'avais huit ans n'aura jamais eu lieu » (C, 19). L'idée revient plus loin dans le texte :

Ce désir inavouable, paradoxal, que jamais je n'aie mieux. Que les douleurs ne s'éteignent pas. Que la peur persiste dans ma chair, mes os. Les crises et les colères. Les viols et les morsures. Comme autant de preuves que je n'ai rien inventé. Tout pour que je puisse continuer à lire dans les ecchymoses et les rejets les marques concrètes d'une enfance qui n'en était pas une. Je voudrais encore plus de cicatrices. Encore plus de traces de peau décolorée que jamais plus aucun rayon de soleil ne pourrait foncer. Je voudrais que l'on me croie. (C, 81)

CHAPITRE II

L'AUTOPSIE DES TEXTES

Les autofictions et les fictions du fait divers à l'étude présentent certaines caractéristiques propres aux écritures du réel traumatique et d'autres qui semblent mettre en lumière une tentative de justification de leur valeur artistique – et donc esthétique. *Plaie* il y a donc, et tentative de la *poétiser* également. Ce chapitre s'attachera d'abord à repérer les éléments textuels qui relèvent de la référence, d'une part, et de la fictionnalisation, d'autre part. Une telle assignation permettra de mieux mettre en lumière les techniques de fictionnalisation utilisées au sein de textes dont le matériau de base est traumatique. On sera ainsi mieux à même de cerner les points de rencontre du fictionnel et du factuel, les lieux où les textes prennent la tangente, opérant, on le verra par la suite, une *condensation narrative*.

2.1 Déceler le vrai du faux

Qu'importe si désormais on sait que le réel brut est inaccessible à toute mimésis : on ne s'en détourne plus pour autant, on ne le disqualifie pas comme inconnaissable ou, pire, inexistant, on tente bien davantage de le saisir de biais, en rusant avec lui comme avec les codes discursifs des discours référentiel et fictionnel¹²⁰.

¹²⁰ Robert Dion, *Des fictions sans fiction*, op. cit., p. 199.

Ces propos de Robert Dion sont tout à fait justes. Si certains codes peuvent apparaître comme des indices de fiction et d'autres comme des indices de référentialité, ce n'est pas toujours aussi simple. Parfois, ce qui est présenté comme un document servant à ancrer le propos dans la réalité se révèle finalement une ruse, ledit document constituant une fabrication. Isolons ici les codes associés à la fictionnalisation et à la référentialité pour mieux déterminer les rapports qu'ils entretiennent.

2.1.1 Le discours rapporté

L'un des plus flagrants indices d'invention est le discours rapporté. « La fictionnalisation est assurée par la présence de dialogues détaillés »¹²¹, avance Gagnon en parlant d'une œuvre de fiction du fait divers. Dans *Chiienne*, la narratrice met à plusieurs reprises des mots dans la bouche de son père et de sa mère, ce qui, à première vue, constitue un indice de fictionnalisation. Par exemple, elle écrit : « La mère, hargneuse : *va dans ma chambre. Dans l'garde-robe, tu trouveras mes vestes. Ramène-moé-s'en une. On gèle dans c'te baraque-là* [l'autrice souligne] » (C, 14). Il est peu probable que la mère de Marie-Pier Lafontaine ait utilisé cette formulation exacte lors de l'événement qui a inspiré ce fragment de texte. La phrase est longue, la charge émotionnelle est sobre. Ce discours rapporté – inventé – rend le texte fluide, crédible, mais l'éloigne de l'événement réel. Voici un autre exemple de discours rapporté forgé par l'autrice, qui fait s'enchaîner les questions du père après que l'une de ses filles s'est fracturé un doigt :

« T'as senti une brûlure ou un pincement ? Dis-moé. Au moment de l'impact, t'as crié, hein ? T'as chialé comme une chienne qui accouche ou comme ta mère qui gueule, qui jouit ? Jusqu'où tu la sens, la douleur ? Jusqu'à ta paume ? Ton poignet ? Jusqu'où ? Où les douleurs te pincent ? Pauvre mauviette. Décris les éclairs, le choc. Coince ton doigt, ma fille,

¹²¹ Alex Gagnon, *La communauté du dehors. Imaginaire social et crimes célèbres au Québec (XIX^e-XX^e siècles)*, op. cit., p. 335.

mon déchet, entre le mur et un ballon. Mais décris pour papa la sensation.
[l'autrice souligne] » (C, 45).

Non seulement cette citation provient de la lointaine enfance de l'autrice, mais elle est aussi très longue et on sent, grâce à l'utilisation de termes comme « mon déchet » ou à des tournures comme « t'as chialé comme une chienne qui accouche ou comme ta mère qui gueule, qui jouit ? », que la narratrice construit le discours de son père. Des exemples similaires se retrouvent dans *Il préférerait les brûler*. La narratrice, Fauve, cite parfois son père longuement. Par exemple lorsqu'elle écrit, entre guillemets pour le citer directement : « “En vérité, en vérité, je te le dis : tout le monde est pas égal, ma fille. *Bullshit*. Y a des gens qui sont nés pour réussir, d'autres pour se faire marcher dessus. Ils sont rares, les premiers, mais toi, c'est évident que tu en fais partie. C'est inscrit dans tes yeux [...]” [l'autrice souligne] » (IPLB, 78). La citation complète couvre deux pages. Les phrases attribuées au père s'enchainent et s'articulent parfaitement dans un discours en grande partie inventé par l'autrice. Certes, le père de Rose-Aimée Automne T. Morin a sans doute déjà dit quelque chose *du genre*. Peut-être à plusieurs reprises et à différents moments, mais puisque cela lui est arrivé durant l'enfance il apparaît impossible qu'un aussi long discours rapporté soit la transcription d'un discours réellement proféré.

Dans les deux autofictions, le discours inventé du père est un moyen de répéter le message clé du livre. D'unilatéraliser le père. De montrer que le père de la narratrice de *Chienne* n'est qu'un pervers violent et que celui de Fauve n'a d'yeux que pour elle.

Autre élément notable déjà survolé dans les autofictions de nature traumatique : la restitution de phrases chocs qui ont marqué l'imaginaire des autrices. Dans *Chienne*, on le voit à plusieurs reprises : « *Vous pourriez devenir putains ! Vous pourriez devenir des putes !* [l'autrice souligne] » (C, 56) ; « il nous répète sans cesse *z'êtes ben comme votre mère*. [l'autrice souligne] » (C, 21) ; « Mon père dit *les enfants tombent*. Ma mère répète. *Les enfants tombent* à la grand-mère. *Les enfants tombent* à la tante. *Les enfants*

tombent à l'école. [l'autrice souligne] » (C, 58). Dans *Il préférerait les brûler*, on l'observe également avec les phrases clés du père, qui se retrouvent également dans *Ton absence m'appartient*, soit « Coudonc, es-tu conne ? » (IPLB, 174 / TAMA, 21), « je t'ai volé ton enfance » (IPLB, 174 / TAMA, 21) et « Ça c'est ma fille » (IPLB, 178 / TAMA, 22). À l'inverse d'un discours rapporté qui serait un indice de fictionnalisation, ces phrases semblent plutôt faire preuve de référentialité. Elles réapparaissent souvent, comme si elles hantaient, en quelque sorte, leur autrice. Elles sont courtes et leur charge émotive est très forte.

En définitive, dans le cas des autofictions de nature traumatique, le discours rapporté peut tantôt – et le plus souvent, semble-t-il – se révéler un indice de fictionnalisation qui semble participer à la construction narrative du récit, tantôt constituer une réplique exacte de la réalité.

En ce qui a trait au discours rapporté dans les fictions du fait divers, de façon générale, on peut dire qu'il constitue un indice de fictionnalisation. C'est du moins le cas, de façon totalement dépourvue d'ambiguïté, dans *Garde-fous*. La quasi-intégralité du texte relève du discours rapporté, tantôt celui du meurtrier Jolicœur, tantôt celui des épouvantails qui l'assaillent. Le discours est donc attribué à des personnages inventés. De plus, ces discours ne portent aucune trace d'oralité, s'inscrivant plutôt dans un registre lyrique et littéraire. Jolicœur s'exprime par exemple ainsi : « être professionnel, le plus professionnel de la santé, mais j'aurais dû continuer de fumer / ce n'est pas la cigarette qui tue / les souvenirs, le passé déracine sans le savoir / je retourne aux foulées qui conduisent à l'éclatement » (GF, 11). En ce qui concerne les divers épouvantails qui visitent Jolicœur, la construction de leur discours direct est du même ordre.

Notons toutefois que l'un des monologues de Jolicœur est présenté comme provenant d'une bande sonore préenregistrée (GF, 29). S'il va de soi que cet enregistrement est fictif, il faut mentionner que le recours à un enregistrement est aussi utilisé dans *Les*

enfants de Liverpool. Plus qu'un simple élément de preuve ou de référentialité, l'enregistrement semble participer à l'imaginaire du crime.

Dans *Les enfants de Liverpool*, le discours direct présente un très fort indice de fictionnalisation, quoique la référentialité s'y laisse également entrevoir. De façon très similaire à *Garde-fous*, certains discours rapportés trahissent leur fictionnalité par leur registre lyrique, littéraire. Par exemple, Corriveau met dans la bouche de Rob Thompson, dix ans : « [...] *ces enfants immondes qui laissent traîner des cris, qui multiplient les batailles et répandent le sang. Des disputes assaillent sans cesse les pièces, mes souliers craquent, des crissements râpant les trottoirs, ou des murs parlent secrètement* [l'auteur souligne] » (*LEDL*, 33). Difficile de croire qu'un enfant de dix ans issu d'un milieu très défavorisé tiendrait un tel discours. Le niveau de langage semble trop élevé et le lexique, trop riche.

Tout comme dans *Chienne et Il préférerait les brûler*, les citations attribuées aux parents des enfants violentés semblent contribuer à en construire la figure. Dans ce cas précis, des *bourreaux*. C'est ainsi qu'alors que Rob rentre chez lui le soir – un événement qui se déroule sans témoin, bien avant le meurtre et dans l'intimité du foyer des Thompson –, sa mère l'accueille en lui disant : « Tu rentres comme un voleur. Crois-tu que je ne t'ai pas entendu, fils de rien, mauvais enfant ? » (*LEDL*, 32). Le fait de traiter son fils de *voleur*, de *fils de rien* et de *mauvais enfant* dans une seule et même phrase semble faire de la mère, dans *Les Enfants de Liverpool*, une sorte de marâtre. Ce procédé est décelable à plusieurs reprises dans le roman. Il est écrit, par exemple : « *ma mère me dit souvent : t'es rien qu'un enfant pourri* [l'auteur souligne] » (*LEDL*, 34) ; « Sournois, menteur, voleur. Tu n'es qu'une pourriture » (*LEDL*, 43). Puisque ces paroles sont sans témoins, il semble juste de lire ce discours rapporté comme un indice de fictionnalité.

L'imagination et la subjectivité de l'écrivain contemporain devient « l'unique façon de parachever un réel trop souvent troué et fragmenté »¹²².

Cependant *Les enfants de Liverpool* brouillent les pistes en ce qui a trait à la valeur fictionnelle du discours rapporté lorsque viennent les interrogatoires de police et le procès. La bibliographie des *Enfants de Liverpool* comprend plus d'une centaine d'articles de journaux, en plus de livres, de films et de documentaires sur le cas de Venables et de Thompson. Une section de dix pages du roman, qui s'intitule « Des témoins », enchaîne vingt et un témoignages présentés comme ayant eu lieu durant le procès. On peut y lire, par exemple :

J'ai appelé la police quand j'ai reconnu les deux gamins qui avaient flâné, le 12, devant les comptoirs de mon magasin. La police est venue prélever des empreintes digitales. On a découvert celles de Jon Venables. Je suis bien content d'avoir ouvert l'œil (*LEDL*, 182).

Ces témoignages seraient-ils simplement des transcriptions-traductions de propos réellement tenus lors du procès, ou proviennent-ils de l'imagination de l'auteur ? La question se pose également lorsque les policiers interrogent les deux meurtriers alors qu'ils ne sont que des suspects. Les questions et les réponses de ces interrogatoires sont citées directement dans le roman, par exemple : « – Où étais-tu le vendredi 12 février entre 15 h et 16 h ? – Au centre commercial Strand. – Tu n'étais pas à l'école ? – Non, on avait décidé de sécher les cours. – Qui ça, "on" ? – Rob et moi. – Rob qui ? – Mon ami, Robert Thompson » (*LEDL*, 151). S'agit-il d'une transcription des enregistrements ? Puisque ces derniers sont disponibles et parfois utilisés pour certains documentaires abordant le cas¹²³, cela semble être le cas. En plus, ces extraits de discours rapporté ne semblent pas particulièrement lyriques ni poétiques et ne

¹²² Karine Pietrantonio, « Débusquer le réel de la biographie (où il s'était réfugié) », *op. cit.*, p. 81.

¹²³ Gerry Troyna, *Unforgiven : The Boys Who Murdered James Bulger*, [documentaire], Londres, Channel Four Television Corporation, 2001, 49 minutes.

contribuent pas directement à construire des figures littéraires, c'est-à-dire qu'ils ne tentent pas de lier des personnages à un rôle défini dans l'histoire. Ils ont tout d'un réel disons *presque* brut.

Une traduction libre par l'auteur semble imbriquer dans le roman la bande enregistrée du récit que Rob Thompson a livré aux policiers au sujet du meurtre. Lors du procès, la bande a été diffusée. Elle semble transcrite dans son intégralité dans le roman. Nous ne citerons qu'un court extrait de cette transcription, puisqu'elle se révèle d'une horreur presque insoutenable, pour ne prouver qu'une chose : le discours est oral, semble réel et non littéraire.

Après nous être reposés, le bébé a continué de pleurer. On n'en pouvait plus, Jon et moi, de l'écouter pleurer depuis le début. Il faisait le bébé. C'est là que Jon a eu l'idée de jouer avec lui. Il l'a relevé brutalement, lui a donné une poussée et le bébé est retombé sur le sol. Alors, Jon s'est penché sur lui et lui a enlevé ses chaussures et ses chaussettes. Puis il l'a remis debout en le tirant par les bras. Et le bébé est resté debout. Il branlait fort le bébé. Et alors, Jon lui a enlevé son pantalon et son caleçon. On s'est mis à rire. On était surpris d'avoir osé ça (*LEDL*, 197).

En somme, dans les fictions du fait divers, le discours rapporté est très souvent un procédé de fictionnalisation servant à éclairer les zones d'ombre et à construire des figures littéraires. Par contre, il peut aussi être parfois un procédé de référentialisation. Un peu comme ces phrases chocs qui semblent hanter les autrices des autofictions, certains propos enregistrés sont retranscrits dans leur intégralité puisqu'aucune déformation ne saurait transmettre une charge émotive aussi forte. Mais si le statut de ce que les personnages *disent* est incertain, il en va autrement de ce que les personnages *pensent*.

2.1.2 La focalisation zéro

« Le recours à la focalisation zéro constitue très certainement un marqueur de fictionnalité »¹²⁴, avance Gagnon à la suite de maints narratologues. Par focalisation zéro, on entend le point de vue omniscient d'une instance narrative qui peut raconter ce qui se passe alors qu'elle n'est pas présente, qui connaît les sentiments et les souvenirs de tous les personnages de l'histoire racontée. À différents degrés, la présence de focalisation zéro se perçoit dans notre corpus, ce qui d'emblée peut paraître contre-intuitif. N'est-il pas vrai qu'une des caractéristiques premières de l'autofiction est la narration au *je* ? Il en est ainsi effectivement, mais cela n'empêche pas la narratrice de *Chienne* de donner accès aux pensées des autres personnages de son récit. « La fictionnalisation est assurée par la [...] représentation des processus intérieurs de certains personnages »¹²⁵, précise Gagnon. Et encore une fois, ici, un tel procédé de fictionnalisation va permettre de construire une *figure*, d'enfermer les personnages dans leur *valeur symbolique*. Par exemple, la narratrice de *Chienne* attribue des pensées à son père qui contribuent à en faire un pervers incapable d'empathie. Elle note par exemple : « Le père se masturbe en pensant aux veines éclatées dans mes yeux. Il éjacule à la simple pensée de marques rouges autour de ma gorge » (C, 16). Or, la narratrice ne peut pas hors de tout doute savoir à quoi son père pense au moment où il accomplit les actions qu'elle évoque. Aucun des personnages de *Chienne* n'échappe à l'emprise de la narratrice sur ses pensées. Dans un autre extrait, c'est cette fois la sœur et le père qui se voient attribuer des pensées : « Elle espère qu'elle sera trouvée [pendue] par mon père. Corps bleui, gonflé par la mort, ballotant faiblement au rythme des pales. Elle voudrait qu'il ait cette érection nocturne au moment de la voir » (C, 47). Il importe de mentionner que cet événement n'a pas réellement eu lieu. L'autrice ne raconte donc pas ici le réel, elle *invente* une scène possible en attribuant des pensées aux personnages qui la vivent. La

¹²⁴ Alex Gagnon, *La communauté du dehors. Imaginaire social et crimes célèbres au Québec (XIX^e-XX^e siècles)*, op. cit., p. 88.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 335.

mère également n'a aucun secret pour la narratrice. Lorsque celle-ci raconte l'épisode où le père a fait semblant de partir au travail avant d'entrer par une fenêtre entrouverte pour surprendre la mère sous la douche, elle écrit : « une main lui attrape un sein. Un inconnu est dans sa salle de bain. Des images de boucherie et de son propre cadavre lui viennent » (C, 61). Or, non seulement la narratrice n'était pas présente au moment des événements, mais elle se permet d'implanter des images dans la tête de sa mère, images qui participent à faire de la mère une victime et à diaboliser le père. La focalisation, dans *Chiennes*, n'est pas *zéro* à proprement parler, ou du moins pas constamment *zéro*, puisque la narratrice s'exprime au *je*. Par contre, son récit est fictionnalisé par ses intrusions dans la tête des autres personnages.

Dans *Il préférerait les brûler*, il y a très peu à dire concernant cette pseudo-focalisation *zéro*. En début de récit, il est vrai que la narratrice s'immisce dans la tête de son père, usant d'un discours indirect libre, pour décrire la relation de ce dernier avec sa belle-fille, la demi-sœur de la narratrice :

La voiture qui a été saisie, les voisins qui déposent de la bouffe devant la porte et cette enfant [la demi-sœur] qui est là. Toute là. Elle le fixe [le père] en silence tandis que la colère monte. Qu'est-ce qu'elle veut de lui ? Il ne lui doit rien. Il n'a pas demandé à se trouver dans la même maison qu'elle. Elle devrait se considérer choyée qu'il soit encore là. Il pourrait partir, il l'a fait souvent. En attendant, qu'elle soupe aux chiottes. Et qu'elle réfléchisse au quotidien minable qui lui colle au cul. Les solutions se trouveront pas d'elles-mêmes, OK ? (IPLB, 14-15)

Si la quasi-totalité de cette autofiction est racontée au *je*, cet extrait en particulier est écrit au *il*. La narratrice adopte momentanément une focalisation *zéro* pour laisser savoir au lecteur ce que le père pense. Or, il ne s'agit pas ici du cheminement de pensées réel du père, mais plutôt de l'idée que Fauve s'en fait. En plus, ce bref aparté contribue à cristalliser une fois de plus le message clé du récit, à savoir que le père de Fauve n'a d'yeux que pour elle. C'est donc un indice de fictionnalisation. Cependant, une telle focalisation est exceptionnelle, et la narratrice ne raconte le plus souvent que son propre

ressenti, bien consciente des limites de celui-ci. Ainsi : « Mon père est plus doux. C'est peut-être parce qu'il a commencé à travailler au noir – il a l'impression d'avoir quelque chose à faire, je ne sais pas –, mais je le remarque : il sourit davantage » (*IPLB*, 88). Au lieu de donner pour certaine sa perception de l'état d'esprit du père, Fauve s'assure de laisser entendre qu'il ne s'agit que de ce qu'elle croit. Une semblable conscience des limites d'une narration au *je* contribue à rapprocher le texte de la réalité dont il s'inspire. La narratrice *n'invente* pas les sentiments du père, elle n'en donne que sa perception.

Dans *Garde-fous* et *Les enfants de Liverpool*, la focalisation zéro est beaucoup plus présente. Rappelons que, dans les deux romans, la narration passe de l'omniscience à la première personne et que cette première personne est changeante. Or, une narration au *je* qui ne représente pas l'auteur ou l'auteurice réel se révèle un immense indice de fictionnalisation, puisque ce *je* est faux d'emblée.

Dans la majeure partie des *Enfants de Liverpool*, la narration est à la troisième personne, et la *voix*, pourrait-on dire, est celle de l'auteur du texte. Mais des chapitres entiers sont narrés par des personnages du récit. Le chapitre « Une rupture temporelle » est narré à l'unisson par Jon Venables et Rob Thompson. Il commence ainsi : « Nous avons été deux. Malgré nos rires et nos angoisses, nous étions deux » (*LEDL*, 21). Un autre chapitre débute par une narration à la troisième personne avant de glisser vers une narration par la mère de Jon Venables :

Susan Venables veut essayer de comprendre ce qui est arrivé avec son mari Neil. Du temps de Neil, les enfants étaient mieux préparés pour la vie. Maintenant que *nous* dérivons ainsi d'une place à l'autre, qu'ils passent de *moi* à lui, on le perd de vue, on ne retient plus. Combien de fois ai-je séjourné en hôpital psychiatrique ? Et le pub *me* rassure [...] [nous soulignons] (*LEDL*, 44-45).

Subtilement, la troisième personne fait place à la première. L'auteur s'immisce dans la tête de Susan Venables pour colmater les brèches du récit, procédé typique des fictions du fait divers. Gagnon écrit au sujet de *Kamouraska* d'Anne Hébert, roman inspiré d'un fait divers : « l'écrivain[e] s'approprie les personnages du drame historique qui n'ont le plus souvent été dits que dans leur extériorité par les discours journalistiques et judiciaires, pour leur insuffler une intériorité, pour les doter d'une vie subjective résolument romanesque »¹²⁶. C'est amplement le cas chez Corriveau, qui ne se gêne pas pour entrer dans la tête des protagonistes de son roman et pour leur inventer des pensées, des idées et des opinions. Il transforme d'ailleurs la première rencontre entre les deux meurtriers en un coup de foudre mutuel, ce qui n'est pas un fait avéré : « Jon se souviendra jusqu'à son dernier souffle du premier contact. La première fois que Rob l'a approché, l'a touché, il lui a sauté dessus dans la cour de récréation, sans préavis. [...] Jusqu'à ce que tous les deux tombent de fatigue, se regardent, s'aiment sans réserve » (*LEDL*, 55). Si l'événement est réel et objectif, ce que les protagonistes ont ressenti à ce moment précis est une invention de l'auteur.

Rob et Jon seront dotés d'une subjectivité fictive tout au long des *Enfants de Liverpool*. L'auteur s' imagine la vie intérieure des deux enfants. Alors que les deux enfants viennent tout juste de kidnapper James Bugler, Corriveau mentionne ainsi qu'ils « sont fiers de leur détermination » (*LEDL*, 102). Tout au long du récit, l'auteur décrit des événements réels tout en inventant l'intériorité des personnages qui prennent part à ces événements. Corriveau va jusqu'à inventer des désirs homosexuels de Rob envers Jon : « Rob [...] sent son corps sur le sien, se met à espérer le prendre dans sa bouche »

¹²⁶ Alex Gagnon, *La communauté du dehors. Imaginaire social et crimes célèbres au Québec (XIX^e-XX^e siècles)*, op. cit., p. 441.

(*LEDL*, 78). Bien que Thompson soit bel et bien homosexuel¹²⁷, jamais il n'a affirmé qu'il éprouvait ce genre de désir pour Venables.

Dans *Garde-fous*, une narration à la troisième personne au début de chaque chapitre sert surtout à camper la scène ; puis chaque chapitre est ensuite raconté au *je*, tantôt celui de Jolicœur, tantôt celui de l'un ou l'autre des épouvantails qui s'adressent à lui. Le *je* qui raconte l'histoire est non seulement multiple, mais renvoie à des personnages inventés. Rondeau ne se gêne donc pas pour inventer des opinions, des souvenirs et des sentiments à Jolicœur. « J'aime la lenteur de la prison » (*GF*, 13), lui fait-elle dire, par exemple. Elle procède de même pour d'autres personnages inspirés de personnes réelles, dont l'épouvantail qui représente l'ex-conjointe du meurtrier, qui dit par exemple : « en les poignardant [les enfants] tu m'abattais avec tes gants de sale petit assassin, je le sais trop bien, je le vis trop fort chaque jour et je me bats pour vivre » (*GF*, 82-83). Cela dit, il va de soi que des personnages en grande partie inventés aient une vie subjective – sentiments, souvenirs, opinions – inventée.

La focalisation zéro, qu'elle soit reliée à la troisième personne, à un *je* unique qui s'invite dans la tête d'autres personnages ou à un *je* multiple, va à l'encontre de la volonté référentielle des écritures du réel. C'est un procédé qui sert à construire une histoire qui fonctionne narrativement, certes, et à explorer des ellipses inaccessibles, mais qui « équivaut à une simplification, à une amputation [du] caractère complexe et irrésolu [des événements] »¹²⁸. Dévoiler ses sources, cependant, et accorder une place de choix au cadre spatio-temporel de l'événement réel se lit à l'inverse comme un fort indice de référentialité.

¹²⁷ Amanda Devlin, « Where is Robert Thompson now ? », *op. cit.*

¹²⁸ Alex Gagnon, *La communauté du dehors. Imaginaire social et crimes célèbres au Québec (XIX^e-XX^e siècles)*, *op. cit.*, p. 433.

2.1.3 Citer ses sources

Si *Garde-fous* se présente comme un texte de fiction, trop d'éléments, quoique couverts du voile de la fiction, font écho au cas réel de Guy Turcotte pour le disqualifier comme source ou étincelle du projet. Déjà dans la presse on met en relation le roman de Rondeau avec le double infanticide commis en 2009 à Piedmont¹²⁹. Cela dit, à même le texte de *Garde-fous*, les innombrables indices de référentialité sautent aux yeux. Romain Jolicœur, comme Guy Turcotte, est cardiologue. Jolicœur a à peu près le même âge que Turcotte au moment où il commet le crime¹³⁰ (*GF*, 13). Jolicœur a commis un double infanticide sur ses propres jeunes enfants comme Turcotte. À de nombreuses reprises il est rappelé que Jolicœur, à l'instar de Turcotte, consultait de la pornographie homosexuelle¹³¹ (*GF*, 57, 71). Lui aussi a tenté, après avoir commis l'irréparable, de se suicider en ingurgitant du lave-glace¹³² (*GF*, 44) ; lui aussi a commis le meurtre à l'étage avec un couteau de cuisine¹³³ (*GF*, 70) ; lui aussi était un médecin particulièrement apprécié par sa clientèle et ses collègues¹³⁴ (*GF*, 71) ; et surtout, lui aussi a entendu son fils l'implorer d'arrêter alors qu'il le poignardait¹³⁵ (*GF*, 84). Le nombre précis de coups de couteaux est également le même que dans le cas réel¹³⁶ (*GF*, 84).

¹²⁹ Dominic Tardif, « Littérature québécoise – La part de l'humain derrière le monstre », *Le Devoir*, 8 octobre 2016, p. F2.

¹³⁰ Jessica Murphy, « Quebec municipality shocked by possible double-murder-attempted-suicide », *The Canadian Press*, 22 février 2009.

¹³¹ Christiane Desjardins, « “Il m'a sauvé la vie” », *Le Soleil*, 29 septembre 2015, vol. 119, n° 269, p. 12.

¹³² La Presse Canadienne, « Au moins 16 coups de couteau par enfant », *Le Journal de Québec*, 1^{er} mai 2009, p. 9.

¹³³ Christiane Desjardins, « “Tu es un imbécile”, lui a lancé un policier », *La Tribune*, 25 septembre 2015, vol. 106, n° 181, p. 12.

¹³⁴ *La Presse*, « Loin des stéréotypes du criminel », *op. cit.*

¹³⁵ Christiane Desjardins, « Utiliser la raison pour mieux comprendre la déraison », *Le Quotidien*, 24 novembre 2015, vol. 43, n° 46, p. 5.

¹³⁶ Christiane Desjardins, « Turcotte s'est renseigné sur le suicide peu avant les meurtres », *La Presse* (site web), 5 octobre 2015, en ligne, <<https://www.lapresse.ca/actualites/justice-et-affaires-criminelles/proces/201510/05/01-4906854-turcotte-sest-renseigne-sur-le-suicide-peu-avant-les-meurtres.php>>, consulté le 6 août 2021.

L'épouvantail qui représente la mère des victimes – Éléonore – évoque également des faits qui concernent Isabelle Gaston. Par exemple, et l'épouvantail et la mère « réelle » ont dû payer elles-mêmes les funérailles de leurs enfants¹³⁷ (*GF*, 74) ; les deux n'arrivaient plus à dormir, faisaient des cauchemars et entretenaient des idées suicidaires¹³⁸ (*GF*, 72). L'épouvantail qui représente une autre meurtrière – non nommée – est élaboré, nous l'avons vu, à partir d'éléments qui rappellent beaucoup le cas réel de Louise Desnoyers. Les deux ont noyé leur enfant (*GF*, 45) en Nouvelle-Angleterre (*GF*, 51), les deux ont un autre enfant qui a depuis coupé tout contact¹³⁹ (*GF*, 45).

Mais si ces éléments *identiques* aux éléments du fait divers parsèment le roman, d'autres s'en écartent. Les noms ne sont pas les mêmes, les dates et les lieux non plus. Pour Gagnon, cela s'explique ainsi :

Les modifications apportées au fait divers indiquent une volonté manifeste de déréférencier le texte, de rompre partiellement le lien entre le roman et son référent historique. Brouillant délibérément les indications spacio-temporelles du récit, le narrateur évite explicitement de préciser les dates et de situer la paroisse où le crime a lieu [...]. Cette anonymisation partielle du temps, du lieu et des personnages du récit équivaut à une fictionnalisation du cadre situationnel et des données fondamentales de l'histoire¹⁴⁰.

Dion va dans le même sens en affirmant que « cette anonymisation partielle [...] aménage une zone de flou où la fiction peut s'immiscer et se révéler recevable »¹⁴¹. Ce serait là l'indice premier que le récit n'est pas à lire comme une histoire véridique, mais comme un récit parallèle, *autre*. On remarque l'utilisation de cette technique dans

¹³⁷ Christiane Desjardins, « Une personne proche du cardiologue nuance les révélations des derniers jours », *op. cit.*

¹³⁸ Christiane Desjardins, « “Il m'a sauvé la vie” », *op. cit.*

¹³⁹ Christiane Desjardins, « Louise Desnoyers écope de 15 ans au Vermont », *op. cit.*

¹⁴⁰ Alex Gagnon, *La communauté du dehors. Imaginaire social et crimes célèbres au Québec (XIX^e-XX^e siècles)*, *op. cit.*, p. 431.

¹⁴¹ Robert Dion, *Des fictions sans fiction ou le partage du réel*, *op. cit.*, p. 17.

Garde-fous avec les noms des personnages, mais pas seulement. Jolicœur travaille à l'Hôtel-Dieu et a un cabinet privé rue Sherbrooke (*GF*, 19), alors que Turcotte travaillait à l'Hôpital de Saint-Jérôme ; la mère des victimes est comptable dans le roman (*GF*, 74), alors que Gaston était urgentologue ; le crime, dans *Garde-fous*, a eu lieu en été (*GF*, 126) à Rosemère (*GF*, 97), tandis que Turcotte a assassiné ses enfants en février à Piedmont ; etc.

Pour déceler le vrai du faux, dans un tel cas, il faut impérativement connaître *de fond en comble* la véritable histoire. Sinon, il est très facile de tenir certains éléments du récit pour véritables alors qu'ils sont fictifs, et vice-versa. Le réel se fond dans l'invention, et le texte, pour le lecteur peu informé, semble parfaitement homogène. Or, puisque le roman *fait référence* au cas réel, notamment en s'en distanciant par la note de l'éditeur (*GF*, 156), il est tentant d'absorber les informations comme étant – possiblement – *véridiques*.

Les enfants de Liverpool se situent, en ce qui a trait à l'aspect référentiel du texte, à l'autre bout du spectre. Il n'y a pas de travestissement du cadre référentiel. Les personnages portent le nom des personnes dont ils s'inspirent. Lieux et dates sont non seulement précis, mais très présents. Au sujet de *L'adversaire* d'Emmanuel Carrère, Pietrantonio note que « les repères temporels [...] viennent cautionner la véracité du récit »¹⁴². Pour rapprocher son texte de la réalité, Corriveau utilise également cette technique. C'est ainsi que le chapitre « Écrans de surveillance » (*LEDL*, 109-133) est scindé en sous-chapitres – « 15 h 30 », « 15 h 39 », « 15 h 40 », etc. – qui indexent précisément les images visibles sur les caméras de surveillance du Strand Shopping Centre au moment de l'enlèvement de James Bulger. Douze minutes très importantes sont ici décortiquées et présentées comme preuves. Un procédé similaire est utilisé pour les

¹⁴² Pietrantonio, *(Ré)inventer le réel : l'appropriation du fait divers dans la littérature française contemporaine d'après Un fait divers de François Bon et L'adversaire d'Emmanuel Carrère*, op. cit., f. 17.

dates, dès que s’amorce l’enquête. À partir de ce moment, de nombreux chapitres débiteront – ou seront séparés – par un repère temporel précis : « Vendredi 12 février 1993 » (*LEDL*, 137), « Jeudi 18 février 1993 » (*LEDL*, 149), etc. À même le corps du texte, des indices temporels viennent aussi cautionner la véracité de l’histoire racontée : « Votre procès débute en ce 1^{er} novembre 1993. Huit mois à attendre. Là, c’est l’heure » (*LEDL*, 172). Les lieux sont également nommés, notamment dans le chapitre « La route sinueuse » qui, grâce aux témoignages de nombreuses personnes, suit la route qu’auraient empruntée Venables et Thompson après avoir kidnappé Bulger. On suit le trio du Strand Shopping Centre aux voies ferrées grâce à des sous-titres comme « Stanley Road », « Le canal » ou encore « Luxmore Road » (*LEDL*, 121, 122, 128). Ces repères, souvent utilisés comme sous-titres, ne sont pas uniquement présentés comme des preuves de la véracité du récit, mais *l’organisent* aussi. Mais à eux seuls ces repères ne sauraient convaincre : ce pourrait être, après tout, une ruse de l’auteur, une invention de sa part pour donner une forme convaincante à un texte purement fictif. Ce qui rend crédibles ces dates et ces lieux, dans *Les enfants de Liverpool*, c’est l’imposante bibliographie présente en fin de texte. Corriveau expose ses sources, montre les recherches qui ont mené à la rédaction de son livre. Pour Pietrantonio, la présence d’une telle bibliographie est éloquente. « D’une certaine manière, en signalant ses sources, l’écrivain exhibe le fondement de son projet littéraire et fait de son récit une sorte de collage où s’harmonisent extraits de journaux, rapports d’enquête, scènes de tribunal et expertise psychiatrique »¹⁴³. La chercheuse parle ici de *L’adversaire* d’Emmanuel Carrère ; dans le cas des *Enfants de Liverpool*, les scènes de témoignage font place aux enregistrements des interrogatoires et à la réécriture des transcriptions du procès, que valident les nombreuses sources citées en fin de texte. Par l’absence d’anonymisation, la présence de repères temporels et spatiaux et d’une bibliographie conséquente, Corriveau nous convainc de la référentialité dans son récit. D’ailleurs, mentionnons que l’image

¹⁴³ *Ibid*, f. 12.

en couverture du roman provient des caméras de surveillance du Strand Shopping Centre de Liverpool. Cette photo a fait le tour de l'Angleterre, se retrouve sur la page Wikipedia du cas, en plus d'être utilisée, encore en 2021, dans les articles de presse qui l'abordent¹⁴⁴. Le choix de mettre cette image tend à rapprocher le texte de la réalité et à l'éloigner de la fiction.

Au sein des autofictions, les procédés d'anonymisation sont sensiblement les mêmes. La place des repères temporels et spatiaux également. L'anonymisation serait un indice de plus grande fictionnalité, tandis que le maintien des repères temporels et spatiaux constituerait un indice de plus grande référentialité. Il est pertinent de comparer *Il préférerait les brûler* et *Ton absence m'appartient* en ce qui a trait aux procédés d'anonymisation, leur présence ou leur absence reflétant bien leur rôle dans la mise en fiction du réel. Dans *Il préférerait les brûler*, l'anonymisation saute aux yeux. La narratrice n'est pas Rose-Aimée, mais plutôt Fauve. De plus, son père n'est nommé aucune fois en 223 pages. Dans *Ton absence m'appartient*, la narratrice s'appelle Rose (TAMA, 22), diminutif du prénom de l'autrice. Et dès la page 12, la narratrice nomme son père par le nom réel du père de Rose-Aimée : Michel¹⁴⁵ (TAMA, 12). Il n'y a anonymisation, en fait, que deux fois, et dans la seconde partie du livre, celle qui consigne des histoires *qui ne sont pas* celles de la narratrice. Deux de ces histoires sont racontées en utilisant des noms fictifs, ce que l'autrice confesse en le précisant chaque fois par une note de bas de page (TAMA, 60, 76). L'anonymisation, ici, ne cherche pas à *réinventer* les personnes mais bien à raconter leur histoire *véritable* tout en respectant leur vie privée.

¹⁴⁴ Alex Finnis, « What happened to James Bulger ? The harrowing story of the boy murdered by Jon Venables and Robert Thompson », *iNews*, 11 mars 2021, en ligne, <<https://inews.co.uk/news/uk/james-bulger-what-happened-death-murder-killers-jon-venables-robert-thompson-907387>>, consulté le 12 janvier 2022.

¹⁴⁵ Dominic Tardif, « “Ton absence m'appartient” : dans le train de Rose-Aimée », *Le Devoir*, 14 février 2019, p. B7

Ce souci de vérité est corroboré par la présence de dates précises. Si dans *Ton absence m'appartient* la narratrice voit son père « pour la dernière fois le 13 janvier 2005 » (*TAMA*, 9), dans *Il préférerait les brûler* c'est en hiver, durant « la tempête du siècle » (*IPLB*, 221). Le moment est moins précis, il ne sert pas tant à situer dans le temps qu'à conférer une valeur dramatique au moment. Les lieux sont également présentés de cette façon, précis dans *Ton absence m'appartient*, plus flous ou simplement omis dans *Il préférerait les brûler*, à moins qu'ils aient une valeur symbolique. C'est ainsi que Rose passe l'Halloween en avance à Bedford (*TAMA*, 19) et que Fauve le fait on ne sait où (*IPLB*, 133). La date précise de cet Halloween en avance est toutefois mentionnée dans *Il préférerait les brûler* ; c'est le seul fragment qui commence par une date, et le but n'est pas de révéler que l'événement a eu lieu le 17 octobre, mais plutôt de signaler qu'il n'a pas eu lieu le 31. Autre exemple : lorsque la narratrice raconte l'épisode de la capsule temporelle enfouie par sa classe, elle mentionne dans *Ton absence m'appartient* que celle-ci a été enfouie en l'an 2000 à Farnham (*TAMA*, 137) ; dans *Il préférerait les brûler*, elle note simplement dit que l'événement a eu lieu « pour terminer notre primaire en beauté » (*IPLB*, 150).

Dans *Chienne*, tout tend vers une plus grande fictionnalisation. Les personnages sont tous anonymes. La narratrice, sa sœur, sa mère et son père ne sont pas nommés. Les lieux comme les dates sont flous. On ne sait pas dans quelle ville se passe l'histoire. La trame temporelle est imprécise. Parfois un fragment se déroule « [a]u lendemain d'une des colères du père » (*C*, 59), parfois à « l'heure du souper » (*C*, 35). Jumelé à une narration au présent – comme dans *Il préférerait les brûler* –, ce refus d'inscrire des dates met de l'avant encore une fois l'actualité des événements passés, l'atemporalité propre au traumatisme. Ce que les narratrices de ces autofictions semblent vouloir raconter, ce n'est pas la teneur objective des faits – ce qui est le propre, par exemple, de la presse et des récits de faits divers –, mais l'empreinte subjective des moments tragiques vécus. Les scènes, ou fragments, s'autosuffisent. Le *qui*, le *quand* et le *où* peuvent disparaître. C'est le *quoi*, ressenti par une subjectivité, qui compte.

Maintenant que nous avons cerné les limites du réel et de la référence dans les œuvres de notre corpus, il semble possible de pointer des éléments précis des textes qui témoignent d'une certaine condensation narrative strictement fictionnalisante.

2.2 La condensation narrative

« L'imaginaire permet de dominer les événements traumatisants par leur mise en spectacle ou en récit »¹⁴⁶, soutient Julie Simard dans son mémoire sur l'esthétique de la violence. Gasparini, lui, croit que « le travail de l'auteur faisant appel à sa mémoire s'apparente à du ravaudage : il reserre la trame, racommode des trous, emprunte, si besoin est, une pièce de tissu ici et là, brode par-dessus, et enfin trempe le tout dans un bain de teinture »¹⁴⁷. L'impossibilité d'écrire le réel traumatique dans toute sa complexité n'est plus un secret, mais les nombreux procédés qui servent à reserrer une histoire touffue pour n'en conserver que les éléments symboliques forts ont rarement été cernés par la recherche. Nous chercherons ici à voir comment le matériau réel est mis en spectacle, ou en récit, par une sorte de *condensation narrative*. Il sera question de *simultanéité simulée*, de *figures englobantes* et de *fil d'Ariane subjectif*.

2.2.1 La simultanéité simulée

La simultanéité simulée est un procédé qui pourrait désigner la juxtaposition temporelle – et donc textuelle – fictive de différents éléments ou événements de l'histoire réelle dans le but d'en augmenter la charge émotive et symbolique. Bien que Gasparini assigne ces techniques de resserrement de trame aux écrivains qui travaillent à partir de leur mémoire, ce genre de procédés semble aussi avoir cours dans les fictions du fait

¹⁴⁶ Julie Simard, *L'esthétique de la violence dans les contes et nouvelles de Maupassant*, *op. cit.*, f. 91.

¹⁴⁷ Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction* [format Kindle], *op. cit.*, location 3967.

divers. C'est le cas, du moins, dans *Garde-fous*. Alors que l'épouvantail qui représente la femme du cardiologue déchu visite Jolicœur dans sa cellule, il lui dit :

Pendant que tu entaillais l'avant-bras de Noah je me laissais aimer, caresser par Jeff ; tu découpais le dos le cou les bras le torse de mes petits quand les préliminaires royaux m'arrachaient déjà des draps ; leurs cris d'effroi et les miens de plaisir ; leur sang frais dans ma sueur ; leurs lamentations terribles et mes râles incessants ; ta lame effilée s'acharnait dans le muscle de l'aorte quand Jeff bien au fond de moi me jetait en plein océan vagues gigantesques, peur intense de me noyer avec lui me retenant sur le yacht ; j'allais périr d'amour, tandis que tu laissais à nouveau ta signature sur des corps presque morts ; je m'accrochais à son corps dans un abandon sans nom, en laissant échapper les restes de ma jouissance immense, quand tu fouillais dans leurs corps morts, ceux-là à cause de leur père maladivement possessif, chirurgien fou, homme minable, d'une jalousie aiguë sale petit assassin. Mes ultimes halètements d'amour ont sans doute été l'écho de leur dernier souffle de vie, double hémorragie » (*GF*, 81-82)

On voit que le double meurtre et la relation sexuelle ont lieu en même temps, que l'un vaut comme l'écho de l'autre. Or, dans la réalité, Isabelle Gaston n'était pas avec son amant le soir du double infanticide, mais plutôt avec ses amies, dans un chalet en montagne, pour un voyage de ski¹⁴⁸. Dans la réalité, ces deux événements n'ont pas eu lieu de façon simultanée. Dans la fiction inspirée par l'événement réel, tout ça a lieu en même temps, puisque, grâce à l'oxymore de la jouissance et de la mort, d'Eros et de Thanatos, la stimulation du pathos du lecteur est poussée à l'extrême et la scène devient beaucoup plus poignante. C'est un exemple de simultanéité simulée qui vient esthétiser le réel et qui s'explique avec les codes de l'érotisme proposés notamment par Georges Bataille (*cf. infra*).

¹⁴⁸ Christiane Desjardins, « "Il m'a sauvé la vie" », *op. cit.*

Dans *Les enfants de Liverpool*, une telle simultanée simulée ne semble pas avoir été utilisée. Corriveau fait des véritables dates, lieux et heures des organisateurs textuels de son roman. Ce serait donc contre-productif.

Par contre, cette simultanée simulée se retrouve dans les autofictions. On peut la déceler dans *Il préférerait les brûler* grâce au point de comparaison qu'offre *Ton absence m'appartient*. *Il préférerait les brûler* commence par un fragment choc qui évoque les deux mêmes thèmes que dans *Garde-fous*, soit la mort et la jouissance. L'autofiction débute ainsi :

Il était étendu sur son lit d'hôpital depuis des jours, plongé dans un coma induit par des médicaments aux noms complexes. J'étais sur un lit de camp, à sa droite, sous des draps rêches qui piquaient ma peau. J'ai joui en silence, les yeux posés sur lui. Le plaisir comme une bouée. J'ai joui pendant que mon père mourait. (*IPLB*, 11)

Un extrême (la jouissance) est mis en parallèle avec un autre extrême (la mort). Si Rose-Aimée Automne T. Morin n'avait pas écrit un autre livre sur le même sujet, il aurait été impossible de savoir si cette scène n'a pas été resserrée narrativement dans un souci esthétique. Or, lorsqu'elle évoque la même situation dans *Ton absence m'appartient*, le parallèle n'est ni si étroit ni si synchronisé. La narratrice écrit : « Je n'ai jamais voulu être touchée autant que pendant l'agonie de mon père. Tout le temps, partout. Jusque dans les toilettes de l'hôpital » (*TAMA*, 18). Il est question « [d']être touchée » et « [d']agonie », non d'orgasme et de mort. Le lieu le plus transgressif évoquée par la narratrice est la salle de bain de l'hôpital et non le lit à côté de celui du père. Il paraît juste de dire que l'autrice resserre la scène réelle dont elle s'inspire pour en augmenter la valeur dramatique et le potentiel esthétique, en usant de l'oxymore et de la superposition symbolique d'Eros et de Thanatos.

Ce n'est là pas le seul endroit où l'autrice d'*Il préférerait les brûler* semble modifier le réel brut qui lui sert d'inspiration pour faire concorder dans le temps des événements.

Et dans *Il préférerait les brûler* et dans *Ton absence m'appartient* il est mentionné que le père disait à sa fille que s'il mourrait pendant qu'elle dormait il viendrait lui chatouiller les pieds (TAMA, 10 / IPLB, 86) ; les deux narratrices disent s'être réveillées d'avance, lors de la nuit fatidique, car elles avaient ressenti la mort du père à distance. Rose, la narratrice de *Ton absence m'appartient*, semble toutefois plus fidèle à la réalité et raconte la nuit où son père est mort sans fioritures : « Je savais. Mes pieds n'avaient pas piqué, pourtant je jure que je savais ». Fauve, par contre, récolte la graine qu'elle avait semé en écrivant : « Je me réveille en sursaut. Le cadran affiche 5 h 20. Chéri ? Faut se lever. Mes pieds, ils ont piqué » (IPLB, 223). Le resserrage narratif est ici très clair, phénomène coutumier en autofiction selon Gasparini : « Une certaine sophistication dans le dispositif d'énonciation sera parfois jugée incompatible avec la sincérité attendue d'un énoncé mémoriel. On soupçonnera l'auteur d'obéir à des considérations esthétiques étrangères à son objet et par conséquent, en termes idéalistes, de sacrifier le "vrai" au "beau" »¹⁴⁹. Nous reviendrons sur ce problème lorsqu'il sera question de *surenchère esthétique*, au chapitre III.

Dans *Chiienne*, il est difficile, voire impossible de déceler cet aspect de la simultanéité simulée pour la simple et bonne raison que seul ce texte nous donne accès aux événements. Il n'y a aucun autre point de référence. On ne peut qu'accorder notre confiance à la narratrice. Gasparini envisage cette confiance aveugle du lecteur ou de la lectrice envers l'instance narrative comme suit :

Le lecteur, avide de croire, n'a pas besoin qu'on lui fournisse toutes les preuves de ce qu'on lui raconte. Il suffit qu'il perçoive, ici ou là, un signe d'authenticité, de nécessité intérieure, de vécu, pour entrer dans ce que certains critiques nomment l'illusion référentielle¹⁵⁰.

¹⁴⁹ Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction* [format Kindle], *op. cit.*, location 2949.

¹⁵⁰ *Ibid.*, [format Kindle], location 5748.

Il faut donc parier sur la sincérité de la narratrice, même lorsqu'elle évoque des épisodes qui peuvent *sembler* construits par souci de style, par exemple celui où elle et sa sœur doivent regarder un film pornographique avec leur père, film qui met en scène deux « sœurs d'agonie déchirées en larmes » (C, 66) rappelant étrangement les victimes du père. Le parallèle est poignant, efficace. Mais cette scène a-t-elle réellement eu lieu ? Est-ce deux moments différents imbriqués l'un dans l'autre ? On ne peut que se laisser porter par la narratrice, qui elle-même avoue avoir semé un mensonge parmi ce lot de vérités (C, 68).

On trouve dans *Chiienne* un fragment où la narratrice, s'exprimant au conditionnel, met également en parallèle les idées de relation sexuelle et de mort : « Je voudrais qu'au moment de mon orgasme cet homme, ou un autre quelque part dans le monde, meure. [...] Un jour, j'en chevaucherai un avec suffisamment de fureur que ce sera mon père, dans son lit, qui en mourra » (C, 72-73). Ici, il ne s'agit pas de trafiquer le réel ; tout, dans ce fragment, est fictif, ce qui corrobore l'idée que la mise en relation de ces deux extrêmes – Eros et Thanatos – est du ressort de la fictionnalisation, et relève par conséquent d'un souci esthétique.

Un dernier élément qui pourrait illustrer le concept de *simultanéité simulée* est ce procédé de fictionnalisation qui consiste à faire concorder la météo ou les lieux d'un récit à l'état des personnages ou à l'avancement narratif de l'histoire. Gagnon écrit : « le décor fonctionne [...] comme un indice à la fois moral et narratif. Il reflète et symbolise l'état d'avancement de l'intrigue »¹⁵¹. Cette simultanéité peut être simulée ou véridique, mais elle ne sera mentionnée que si elle ajoute une valeur dramatique au récit. Les journées où il fait beau ne sont pas signalées dans *Chiienne*, mais un des fragments commence ainsi : « C'est un soir d'orage. Des averses grises s'abattent contre les fe-

¹⁵¹ Alex Gagnon, *La communauté du dehors. Imaginaire social et crimes célèbres au Québec (XIX^e-XX^e siècles)*, op. cit., p. 122.

nêtres. L'éclairage vacille. Le père veut jouer » (C, 78). On sait d'avance que le jeu ne sera pas amusant. L'orage anticipe l'action qui va se dérouler. Notons également que Fauve rend visite une ultime fois à son père pendant « la tempête du siècle » (IPLB, 221). Dans *Ton absence m'appartient*, cet épisode a lieu « le 13 janvier 2005 » (TAMA, 9), sans aucune allusion à une tempête. Dans *Il préférerait les brûler*, les différents endroits où vit le père sont également décrits, et à mesure que ce dernier dépérit l'espace aussi se délite. L'autrice y va même d'un métacommentaire en qualifiant la coïncidence de « belle boucle » :

Le studio est décrépiti. C'est le retour au demi-sous-sol sombre, une belle boucle dans le fil du tragique. Il s'est départi de la majorité de ses meubles et de ses discutables objets de collection. Il n'y a même pas assez de place pour les livres. Dormir là, c'est une incursion dans la misère. J'espace de plus en plus mes visites. Chaque fois que je reviens, il a dé péri. (IPLB, 205)

Cette concordance entre l'état des personnages et celui de l'espace est également présente dans *Garde-fous*, notamment lorsque le personnage de la mère du cardiologue-meurtrier se rend à l'église pour les funérailles de ses petits-enfants : « Faisait froid fin octobre. Une lame dans deux cœurs. L'église bondée, les vitraux craquaient, les bougies s'éteignaient » (GF, 134). On remarque ici *textuellement* la concordance de l'état de l'espace et le mal-être du personnage qui raconte. « Faisait froid » et « les bougies s'éteignaient » sont directement mis en relation avec la « lame dans les deux cœurs », comme si les vitraux craquaient et les bougies s'éteignaient à cause du meurtre.

Finalement, même si le souci de vérité est grand dans *Les enfants de Liverpool*, Corribeau introduit tout de même quelques éléments de météorologie dans le but d'en exacerber la signification. Par exemple, le moment où Rob Thompson et Tom Venables arrivent avec James Bulger sur les rails de chemin de fer est décrit ainsi : « La cérémonie débutera vers 17 h 45 et se poursuivra jusqu'à 18 h 30, sous le couvert noir de février qui rendra les gestes fantomatiques » (LEDL, 130). Il est vrai que le soleil était couché lorsque ces événements ont eu lieu, mais l'auteur se sert de cette information

pour poétiser le meurtre, pour le rendre « fantomatique », voire pour instaurer une ambiance de roman gothique. Hormis ce passage, toutefois, l'espace et le temps décrits ne semblent pas ajouter à la fictionnalisation de l'histoire réelle.

2.2.2 Les figures englobantes

Dans le même esprit de resserrage narratif, une autre forme de condensation est repérable. L'objectif semble ici pourtant différent. On retrouve, du côté autofictif comme du côté de la fiction de fait divers, des exemples de *figures englobantes*. Ces figures prennent la forme de personnages singuliers bâtis à partir de plusieurs personnes réelles qui ont participé à l'histoire dont les récits s'inspirent. Comme si les différences entre ces personnes ne comptaient pas autant que leurs ressemblances, et que le fait de partager certaines caractéristiques justifiait une certaine fusion servant à condenser une histoire qui serait, dans la réalité, plus éparse. Ce procédé semble être utilisé à différents degrés selon le niveau de fictionnalisation de l'histoire. Plus l'histoire est fictionnalisée, plus elle compte de figures englobantes. Pietrantonio signale : « Le réel est là, oui, mais tapi quelque part. Supplanté par le romanesque, parfois presque avalé par lui »¹⁵². C'est le cas dans *Garde-fous* à plusieurs égards. Rappelons l'existence de l'épouvantail représentant l'opinion publique. Rondeau y personnifie un discours pluriel, condense une pluralité d'opinions en une seule figure qui se fait porte-parole. En arrivant en scène, cet épouvantail dit :

Je suis un conseiller financier qui parle et pense en parlant comme les hommes de ma trempe, des hommes et des femmes du peuple, des hommes qui ont des couilles, des femmes qui ont des seins, des hommes et des femmes qui ont leur tête de plombier de bouchère de chauffeur de bus de scénariste de technicienne-électricienne de cuisinier de caissière de prof de concierge de commis-manutentionnaire de bibliothécaire de physicien d'agent de bord de douanière [...] (*GF*, 17-18).

¹⁵² Karine Pietrantonio, « Débusquer le réel de la biographie (où il s'était réfugié) », *op. cit.*, p. 81.

L'énumération d'emplois variés se poursuit ainsi sur plusieurs lignes, juxtaposant des emplois de tous les milieux socio-économiques, comme si l'opinion publique était *homogène*, comme s'il n'existait qu'un seul discours partagé par ceux et celles qui n'étaient liés au cas de l'infanticide que par sa diffusion dans les médias. L'épouvantail parle pour tout le monde. «[L]épouvantail petit format n'a pas de traits, de visage étrangement, qu'un bec-bouche de tous les âges de tous les temps de tous les sexes » (*GF*, 17).

L'épouvantail de l'amante semble également être une figure agglomérante composée, elle, des patients et des patientes satisfaits du travail de cardiologue de Turcotte, qui, dans les médias, vantaient parfois la bonté du cardiologue. Cette femme ne deviendra d'ailleurs l'amante du protagoniste qu'après avoir été sa patiente. Elle note : « le Dr. Jolicœur a pris soin de mon cœur d'abord ; avant que Romain, l'homme, se soucie de mon corps fermé, de ma peau rugueuse » (*GF*, 101). L'amante raconte comment Jolicœur a été bon pour elle, comment il était sensible, attentionné et « un cadeau [pour elle] » (*GF*, 110). Cette amante est strictement fictive, rappelons-le. Elle sert à condenser l'ensemble des discours positifs disparates à l'égard du cardiologue meurtrier.

Mentionnons en outre que l'individualité des victimes de Jolicœur – ses deux enfants – est évacuée, puisque inutile à la construction dramatique de l'histoire. C'est leur statut de victime qui compte. C'est ainsi qu'Olivier, cinq ans, et Anne-Sophie, trois ans, deviennent Noah et Astrid, des jumeaux de quatre ans qui n'ont aucun signe distinctif sinon leur genre, qui est présenté de manière très stéréotypée (il y avait l'image d'un camion imprimée sur le chandail préféré de Noah et celle d'une fleur sur celui d'Astrid [*GF*,80]). En en faisant des *jumeaux* et choisissant un âge médian, Rondeau pourvoit ces deux victimes d'une identité commune. Le personnage de la mère des enfants va dire à Jolicœur : « Tu m'as fait vivre la pire chose au monde, la plus insoutenable : tenir son enfant mort dans les bras. Puis son jumeau. Même poids horrible » (*GF*, 69). Les noms sont omis, le poids de leur mort est le *même*.

Dans *Les enfants de Liverpool*, on remarque aussi la présence de figures englobantes. Ces figures ne sont pas tant des *personnages* qui agglomèrent plusieurs personnes réelles que le résultat d'une *façon de raconter* qui envisage les différents acteurs de manière à ce que leur identité soit *confondue*. Ainsi, Corriveau va d'abord faire de Venables et de Thompson des figures aux antipodes l'une de l'autre pour ensuite mieux les réunir sous un même chapeau : celui de l'enfant-meurtrier. L'un est volubile, l'autre, renfermé : « Rob le repère d'emblée [Jon]. Petit être grouillant, bouillant, marqué dès le départ par sa différence nerveuse. Lui, il n'est pas capable de manifester, de façon si glorieuse, son opposition. Fuyant, plutôt insaisissable. Discret, réservé et circonspect » (*LEDL*, 53). Mais le texte présente ensuite sans cesse Rob et Jon en écho l'un de l'autre. Les deux, à des moments différents, seront appelés « fils de rien » par leurs propres parents (*LEDL*, 32, 41). Quelques scènes sont ensuite construites en écho. Les mêmes phrases sont utilisés, par exemple, lorsque les policiers toquent à la porte de l'un et de l'autre des meurtriers (alors seulement suspects) :

Un inspecteur frappe à la porte des Thompson. Il est 7 h 30 le jeudi 18 février. Il attend. Des policiers attendent aussi. Il frappe de nouveau. On entend des pas. La porte s'ouvre, c'est Anne Thompson, la mère de Rob. Elle est sans aucune aménité. Interloquée, même. Elle demande sèchement ce que c'est. L'inspecteur lui dit qu'ils viennent au sujet du petit James Bulger, trouvé mort sur la voie ferrée près de Walton Lane. Elle ne comprend pas, la mère de Rob, en quoi sa famille peut être concernée par l'événement. (*LEDL*, 145).

Quelques lignes plus loin, les policiers se rendent chez Jon Venables. La scène est décrite ainsi : « Un inspecteur frappe à la porte des Venables. Il est 7 h 30 le jeudi 18 février. Il attend. Des policiers attendent aussi. Il frappe de nouveau. On entend des pas. La porte s'ouvre, c'est Susan Venables, la mère de Jon [...] » (*LEDL*, 146). Le fait est qu'il est peu probable que l'événement ait eu lieu de façon *absolument* identique dans l'histoire réelle. Tout porte à croire qu'il s'agit d'une fictionnalisation de la part de Corriveau pour construire Jon et Rob comme une figure unique. Ce n'est pas tant leur

individualité qui les définit que le rôle joué dans l'histoire racontée. On remarque un autre exemple de construction en parallèle lors du procès : « Pour Anne Thompson, la mère de Rob, aucun doute que Jon est coupable, aucun. [...] Pour Susan Venables, la mère de Jon, aucun doute que Rob est coupable, aucun » (*LEDL*, 223-224). Le parallèle est à son paroxysme vers la fin du texte, alors que Jon et Rob perdent complètement leur identité. Des mots prononcés par l'un d'eux, enregistrés sur une bande sonore, sont transcrits par l'auteur sans mention du protagoniste : « – *Maman, je ne veux pas aller en prison* [l'auteur souligne]. Qui a parlé ? Qui a dit cela ? Sur quelle bande ? Est-ce Jon ? Est-ce Rob ? Ne l'ont-ils pas dit ensemble, en chœur ? » (*LEDL*, 240). Et si, pendant le procès, Jon et Rob étaient appelés, pour conserver leur anonymat, « l'enfant A » et « l'enfant B » dans la presse, Corriveau s'assure de les imbriquer sous un même « label », les unifiant pour de bon : « Vous n'êtes plus. Vous n'êtes plus que les plus jeunes assassins condamnés d'Angleterre. Vous avez un autre nom. Après "A", après "B", vous voici les "tueurs de Liverpool" » (*LEDL*, 236).

Pour ce qui est des autofictions, le procédé se manifeste de façon inverse, mais le résultat est le même. Les autrices n'englobent pas plusieurs personnes réelles sous la même figure, mais retirent plutôt de leurs histoires les personnes qui n'ont pas de rôle univoque et clair, vont retirer les éléments de leur passé qui ne sont pas suffisamment symboliques pour apporter une plus-value au récit. C'est ainsi que des trois autres enfants de la mère de *Fauve* présentés dans *Ton absence m'appartient* (*TAMA*, p. 26), il ne restera qu'une soeur dans *Il préférerait les brûler*, dont la seule utilité symbolique sera d'exemplifier comment le père était d'ordinaire méchant : « Faut qu'elle [la sœur de Fauve] quitte la table, qu'il lui dit. Qu'elle aille plutôt manger aux toilettes, tiens » (*IPLB*, 14). C'est aussi pourquoi le frère de Rose est présent lorsqu'elle passe l'Halloween quelques jours d'avance avec son père dans *Ton absence m'appartient*, mais qu'il n'est pas là lorsque Fauve raconte le même épisode dans *Il préférerait les brûler*. Rose nous raconte : « Il [le père] a laissé glisser un des draps sur mon frère, a mis le deuxième sur moi, puis a gardé le brun. Un trio de fantômes. On a marché dans les

petites rues de Bedford en plein dimanche après-midi » (*TAMA*, 19), alors que Fauve va dire : « Un fantôme qui défile dans les rues main dans la main avec un autre fantôme plus grand. Deux esprits qui cognent aux portes pour demander des bonbons et qui se font répondre que c'est pas encore Halloween, voyons » (*IPLB*, 133). C'est aussi pourquoi les autres frères et sœurs de la narratrice ne sont pas partie intégrante de *Chiienne*, n'étant mentionnés qu'une seule fois (*C*, 75). En écartant ainsi des acteurs, l'histoire se décomplexifie. Elle n'est chargée alors que des éléments qui lui sont nécessaires pour fonctionner narrativement et esthétiquement.

La condensation narrative se laisse ainsi voir, dans les fictions du divers et dans les autofictions, par la simultanéité simulée et par la présence de figures englobantes ou encore d'acteurs écartés. Mais le fil conducteur du récit – condensé selon les goûts de l'auteur ou de l'auterice – peut aussi éloigner le texte de la vérité, et témoigner de la subjectivité de l'instance auctorial.

2.2.3 Le fil d'Ariane subjectif

Quand une histoire commence-t-elle ? Quand se termine-t-elle ? Dans le cas d'un crime, Gagnon affirme :

L'action transgressive que le récit de crime met en scène contient une tension qui lui est inhérente et qui suffit, en elle-même, à organiser une chronologie narrative disposant d'un début et d'une fin. L'histoire de crime renferme, de manière pour ainsi dire intrinsèque, son propre ressort : même isolée, détachée du tout dans lequel elle s'insère, elle conserve en elle-même une intelligibilité suffisante et autorise une consommation, un plaisir de lecture¹⁵³.

¹⁵³ Alex Gagnon, *La communauté du dehors. Imaginaire social et crimes célèbres au Québec (XIX^e-XX^e siècles)*, op. cit., p. 236.

Est-il vraiment juste de dire que les fictions du fait divers, si leur matériau de base contient une tension et une chronologie narrative qui leur sont propres, *respectent* cette tension et cette chronologie narrative sans rien y ajouter ? Après tout, Pietrantonio mentionne que « l'écrivain se permet à son tour une prise de parole, d'autant plus que la mise en scène d'un réel aussi horrible que celui du fait divers le heurte et le conduit à s'interroger sur la place qu'il occupe (et sur celle qu'il se permet d'occuper) dans l'économie de son récit »¹⁵⁴. Du côté de l'autofiction, la déformation de la courbe narrative de l'histoire réelle par la subjectivité de l'écrivain semble encore plus importante. Gide note à ce propos : « On ne dessine pas sans choisir, [...] les Mémoires ne sont jamais qu'à demi sincères, si grand que soit le souci de vérité : tout est toujours plus compliqué que l'on ne le dit »¹⁵⁵. Son propos va dans le sens de celui de Doubrovsky :

Je me raconte, je me débite. Pas au hasard, par tranches choisies. Je laisse de côté les bas morceaux. [...] Mais le récit, moi qui décide comment il commence, où je m'arrête. Pas les événements qui me dictent : j'édicte¹⁵⁶.

Ce que nous appelons le « fil d'Ariane subjectif » serait un procédé présent tant dans les fictions du fait divers à l'étude que dans les autofictions. On pourrait l'envisager comme une extension de la focalisation zéro. Il s'agirait de ces occurrences où la courbe narrative de l'histoire est explicitée, dans le corps du texte, par la pensée ou par la réflexion de personnages qui ne sont pas les narrateurs ou les narratrices. Autrement dit, ce procédé se manifeste lorsque l'auteur ou l'auteurice attribue des idées ou des réflexions (fictives) à ses personnages et que ces pensées agissent comme le moteur narratif de l'histoire. Le fil d'Ariane proposé aux lecteurs et lectrices, qui les mène du

¹⁵⁴ Karine Pietrantonio, *(Ré)inventer le réel : l'appropriation du fait divers dans la littérature française contemporaine d'après Un fait divers de François Bon et L'adversaire d'Emmanuel Carrère*, op. cit., f. 65.

¹⁵⁵ André Gide, *Si le grain ne meurt* [1921], réédition dans *Journal 1939-1949. Souvenirs*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, p. 547.

¹⁵⁶ Serge Doubrovsky, *La vie l'instant*, Paris, Balland, 1985, p. 15-16.

point A au point B de l'histoire, n'est pas tant le cheminement véritable d'actions ou de pensées des personnes réelles mises en scène que celui, subjectif, que l'instance narrative attribue à ses personnages. Clarifions cela à l'aide de quelques exemples.

Si l'enfance de Marie-Pier Lafontaine est composée en partie d'atrocités impardonnables commises par le père, l'enfance de la narratrice de *Chiennes* n'est composée *que* de ces atrocités. La narratrice donne la prémisse de l'entièreté du roman dans une mise en abyme en début de texte : « Je dissimulais mes désirs dans des textes de fiction, enfant. Deux sœurs en fugue. Pourchassées par un monstre à deux têtes » (C, 10). La narratrice avertit d'avance son public : ce roman parlera de deux sœurs qui se font pourchasser par un monstre à deux têtes. Ce même monstre est évoqué plus tard dans le roman, cette fois sans le couvert de la mise en abyme. Il s'agit, comme on peut facilement le deviner, des deux parents de la narratrice. « Neuf vies brisées chacune à leur manière par le même monstre à deux têtes. Dénoncer nos parents nous aura coûté sept frères et sœurs » (C, 75). La narratrice de *Chiennes*, bien au fait des procédés d'écriture propres au traumatisme, est consciente de l'aspect *fictif* du texte qu'elle écrit adulte, autant que de celui des textes qu'elle écrivait enfant – textes où se dissimulent ses « désirs » et non la *vérité*. La narratrice ne nous raconte pas son enfance, mais plutôt sa fuite du monstre à deux têtes. On a soudainement l'impression d'être très loin de l'autobiographie.

Pour expliquer l'enchaînement de fragments choisis afin de donner matière à son texte, la narratrice prête au personnage du père des pensées qui correspondent plutôt à l'idée qu'elle se fait de lui qu'à ses pensées réelles. Elle écrit souvent que, lorsque le père s'amuse avec ses filles, ça le stimule sexuellement. « Le père adore jouer. Les jeux l'excitent » (C, 12). Même chose lorsque ses filles souffrent : « Nos douleurs excitent le père » (C, 45). Il est aussi mentionné que le père se nourrit de la peur qu'il génère : « C'est la peur, lui, qu'il traque. Seule défiguration autorisée. Il n'y a que bouche ouverte, battement temporel et derme froissé pour le faire bander » (C, 79). Les corrélés

lations entre douleur, peur et stimulation sexuelle chez le père que la narratrice de *Chiennes* met de l'avant sont peut-être vraies ; tout ce que nous disons, c'est que le texte n'avance narrativement *que* grâce à ces idées attribuées au personnage du père. Elles en sont le moteur narratif. Le fil d'Ariane subjectif est tissé non pas par le père de Marie-Pier Lafontaine, mais par celle-ci. Dans la réalité, ces épisodes disparates ne forment pas *de facto* un tout. L'histoire racontée est bel et bien *arrivée*, mais l'autrice, en écrivant *Chiennes*, a tout de même pris soin de la renarrativiser elle-même.

Dans le cas d'*Il préférait les brûler*, nous avons déjà glissé un mot de ce phénomène en mentionnant que le fil d'Ariane subjectif de l'histoire est la mort imminente du père. Cependant, un autre fil conducteur subjectif est omniprésent, autant dans *Il préférait les brûler* que dans *Ton absence m'appartient* : l'idée que le père de Rose/Fauve « s'est donné une mission : prendre le temps qu'il lui restait pour faire de [sa fille] la femme qu'il considérait comme parfaite » (*TAMA*, 12). Or, cette mission n'est probablement pas tant celle, *réelle* et avouée consciemment par le père de Rose-Aimée Automne T. Morin, que celle que l'autrice lui attribue au fil des deux livres. Après tout, n'est-ce pas la volonté d'un très grand nombre de parents que d'outiller leurs enfants le mieux possible ? Peut-être Michel Morin ne voulait-il pas « rester vivant à travers [sa fille] » (*TAMA*, 140), comme l'écrit Rose, la narratrice de *Ton absence m'appartient* ; peut-être ne voulait-il pas « perdurer à travers elle » (*IPLB*, 219), comme l'écrit Fauve. Ce fil conducteur, s'il a sans doute été suggéré par les actions et peut-être les dires du père, semble tout de même, en grande partie, une resémantisation moins chaotique de l'enfance et de l'adolescence de l'autrice créée par elle-même. Des passages tels « Il ne sera plus là quand je serai adulte, il le sait, mais en attendant il a des trucs à me donner » (*IPLB*, 89), « mon père, il est bon pour rentrer des affaires dans des têtes » (*IPLB*, 207), ou encore « Il a réussi. Il a fait de moi l'égoïste dont il rêvait » (*IPLB*, 218), se retrouvent à plus de dix endroits dans le récit. Et cette idée nourrit la trame narrative, préside au choix des anecdotes racontées. En tirant ce fil d'Ariane, la narratrice tente de remettre de l'ordre dans le désordre qu'ont été son enfance et son adolescence.

En ce qui concerne les fictions du fait divers, rappelons ce que Gagnon a mentionné : un récit de crime comprend intrinsèquement un début et une fin. Mais dans le cas des *Enfants de Liverpool*, Corriveau ne se contente pas de relater les faits. Il propose des buts et des objectifs aux enfants-criminels pour tenter de donner du sens au geste horrible qu'ils ont commis. La subjectivité qu'il leur invente est une tentative, par la fiction, d'expliquer l'abominable infanticide. D'en trouver le *mobile*, en terme judiciaire. L'auteur tente de fournir un semblant d'explication d'abord en supposant une relation entre James Bulger et les meurtriers, ensuite en imaginant l'objectif des deux meurtriers.

On ne peut élucider le réel cheminement des pensées de Venables et de Thompson le jour où ils ont kidnappé James Bulger. Dans *Les enfants de Liverpool*, Corriveau use de son imagination pour combler cette lacune. Ainsi, Bulger est présenté comme l'opposé de ses tortionnaires. Pour ceux-ci, selon Corriveau, ce n'est pas le simple fait que l'enfant ait été au mauvais endroit au mauvais moment qui a fait en sorte qu'il a été choisi par les meurtriers, mais parce qu'il représentait, à leurs yeux d'enfants mal-aimés, toute l'enfance et la tendresse auxquelles ils n'avaient pas accès :

Ils l'ont choisi parce qu'il était si beau et si dépourvu et si aimé et si attirant... [...] Car, lui, il était un véritable enfant d'images et de conte de fées. Il représentait ce qu'ils n'étaient pas, absolument sans malice, sans mauvaises intentions, sans plaies. Il était. Une provocation que cette existence qui se montrait orgueilleuse (*LEDL*, 16).

Aucun témoignage n'appuie cette conjecture. Les mots comme « beau », « conte de fées » et « provocation » ne sont pas les mots utilisés par les véritables Venables et Thompson. Pour ce qu'on en sait, Venables et Thompson sont arrivés au Strand Shopping Centre déjà avec l'idée de kidnapper un enfant. Il semble donc exagéré de présenter James Bulger comme ayant été « provocant ». De plus, les deux criminels ont tenté

leur chance avec un autre enfant un peu plus tôt cette journée-là¹⁵⁷. Représentait-il tout ça lui aussi ? Dès la première tentative de kidnapping, Corriveau s'assure aussi de mettre en relief l'idée de l'envie et de la provocation : « Ils [les deux enfants que les futurs meurtriers regardaient] étaient comme Jon et Rob les souhaitaient : beaux et visiblement heureux. Insupportables » (*LEDL*, 99). Or, Rob et Jon, dans la réalité, cherchaient, pour ce qu'on en sait, à « voler » un enfant pour le lancer devant une voiture¹⁵⁸. Ils auraient sans doute pris le premier enfant disponible, heureux ou pas.

Une telle mise en tension entre Bulger et ses bourreaux constitue un procédé proprement romanesque et montre en partie comment Corriveau fictionnalise l'histoire véridique de Venables et de Thompson. Comme l'a écrit Gagnon à propos des *Drames de la vie réelle* de Georges Isidore Barthe, et qui est aussi vrai pour la relation fictive entre les acteurs de *Les enfants de Liverpool*, « définis par leur rivalité, ils [les deux personnages-sujets de *Drames de la vie réelle*] sont des rôles avant d'être des personnages. Leur signification n'excédant pas la fonction narrative qu'ils exercent dans le récit »¹⁵⁹. Julie Simard va dans le même sens en écrivant qu'« ils [les personnages] sont construits sur un mode symétrique, ce qui permet d'éviter la construction détaillée des personnages. Il suffit qu'un personnage soit le contraire d'un autre »¹⁶⁰. Dans *Les enfants de Liverpool*, James Bulger est, aux yeux des meurtriers, beaucoup plus une figure qu'une personne à part entière. Il est ce qu'ils ne sont pas. Il est l'amour, le bonheur.

¹⁵⁷ Shirley Lynn Scott, « Death of James Bulger – Abduction », *truTV*, 2 octobre 2008, en ligne, <https://web.archive.org/web/20081002060559/http://www.trutv.com/library/crime/notorious_murders/young/bulger/2.html>, consulté le 12 janvier 2022.

¹⁵⁸ Stephen Blease, « Young know what is wrong », *North West Evening Mail*, 23 février 2009, en ligne, <https://web.archive.org/web/20110605084111/http://www.nwemail.co.uk/young_know_what_is_wrong_1_517280?referrerPath=write_stuff_2_1793>, consulté le 30 mars 2022.

¹⁵⁹ Alex Gagnon, *La communauté du dehors. Imaginaire social et crimes célèbres au Québec (XIX^e-XX^e siècles)*, op. cit., p. 427.

¹⁶⁰ Julie Simard, *L'esthétique de la violence dans les contes et nouvelles de Maupassant*, op. cit., f. 109.

Tout ça, cependant, n'est qu'une fiction imposée par Corriveau pour tenter d'expliquer le geste.

Un autre fil d'Ariane imposé par l'auteur tient à l'idée que Thompson et Venables désiraient changer de vie. Il veulent sortir de Liverpool, être d'autres personnes, être *grands*. Ce souhait des deux protagonistes agit comme le fil conducteur des actions. Or, dans la réalité, la motivation véritable de Jon Venables et de Rob Thompson reste nébuleuse, complexe. Corriveau, lui, dote ses protagonistes d'un but pour que leurs actions s'accompagnent d'un semblant de sens. C'est ainsi qu'il écrit, par exemple : « Rob n'a pas de vie, à peine quelques défaillances de détresse. Une soif de parvenir à s'échapper » (*LEDL*, 32) ; ou encore : « Il [Rob] lui faudrait trouver un coup d'éclat. Marteler, marteler : *Une autre mère, une autre vie !* [l'auteur souligne] » (*LEDL*, 34). Cette volonté d'émancipation du quotidien est également présente chez Jon, ce qui accrédite fortement ce que nous avons vu plus tôt, à savoir que ces deux personnages sont la même figure. Jon affirme, à la première personne : « *J'aimerais tellement qu'il se produise un événement, un vrai drame vraiment nouveau. Pas de joute, pas de course, pas de cours, une surprise formidable qui dévierait la fatalité, qui m'arracherait d'ici* [l'auteur souligne] » (*LEDL*, 40). Or si les deux protagonistes expriment ce souhait de s'extirper de leur situation, ce n'est pas nécessairement le cas dans la réalité. Il s'agit d'une interprétation de l'auteur qui sert à propulser le récit. Dans *Les enfants de Liverpool*, c'est essentiellement pour provoquer un changement de situation que Jon et Rob ont kidnappé puis assassiné James Bulger. « C'est le temps de changer, de trouver la route qui les [Jon et Rob] sortira de ce cauchemar dans lequel la vie les a plongés. Trouver le carrefour qui les conduira en dehors de Walton. Pour cela, il faut couper les ponts, se dépasser » (*LEDL*, 74). L'explication est sans doute moins complexe qu'elle ne l'est dans la réalité. Mais cette idée est martelée, au moins à quatorze reprises. L'auteur porte cette idée à son paroxysme en écrivant que tuer James Bulger signifie symboliquement, pour Jon et Rob, quitter l'enfance. Ce serait là leur véritable objectif.

Est-ce que ce sont vraiment ces pleurs qui lui ont été funestes [à James Bulger] ? Le fait d'être tout à coup enfant trop enfant ? Ce que ne veulent plus être Rob et Jon ! [...] Il faut se demander quel bébé ils ont tué... vraiment se demander s'il n'y avait pas beaucoup d'eux-mêmes chez cet autre contre lequel ils se sont acharnés. (*LEDL*, 191-192)

Or, si la réflexion de Corriveau tient la route, narrativement et psychologiquement, elle semble non seulement inventée mais simplificatrice.

Dans *Garde-fous*, l'insertion d'un fil d'Ariane fictif et subjectif est moins subtil. Il est, du reste, moins pertinent de s'attarder à le mettre en lumière puisque le texte se présente d'emblée comme une fiction et qu'il ne prétend pas expliquer le cas réel de Turcotte. Il est tout de même possible de retracer des raccourcis qui décomplexifient le réel. Par exemple, Éléonore, le personnage inspiré d'Isabelle Gaston, mentionne que c'est une sexualité très épanouie et satisfaisante avec son amant qui lui permet de tenir le coup après le double meurtre de ses enfants : « Il [Jeff, l'amant] est avec moi dans l'amour physique. Et il me donne le goût de regarder en avant malgré ma tragédie. Son sperme est ma vie chaque jour. L'espérance du jour. Ma mort à retardement » (*GF*, 89).

Dans le même ordre d'idée, le personnage inspiré de Gaston opère un raccourci grossier en disant à son ex-mari que s'il avait accepté sa propre homosexualité ses enfants ne seraient pas morts : « Tu aurais dû assumer tes élans homosexuels latents : cela aurait épargné la vie de Noah et celle d'Astrid » (*GF*, 90). En fait, les épouvantails mis en scène par Rondeau vont, chacun leur tour, déverser leurs idées préconçues sur le cardiologue déchu, tirer des conclusions hâtives et proposer des conjonctures subjectives – et fictives – sur les raisons du geste du cardiologue, convoquant par exemple des épisodes de torture d'animaux durant l'enfance (*GF*, 129) et évoquant une relation conflictuelle avec le père (*GF*, 119). Ces tentatives d'explication, strictement fictives, échouent à témoigner de la complexité réelle des circonstances, et le fil d'Ariane qu'elles tissent, s'il est satisfaisant narrativement, reste foncièrement subjectif.

Dans ce chapitre, nous avons démêlé le vrai du faux, ce qui nous a permis de mettre en lumière le fait que les textes ayant pour origine un événement réel traumatique, dans les autofictions comme dans les fictions du fait divers, condensent narrativement l'histoire réelle dont ils s'inspirent. Une telle condensation vise à simplifier une réalité complexe en *évacuant* les éléments de l'histoire qui n'ont aucune charge émotive et à agglomérer personnages et événements pour *augmenter* ladite valeur. Elle a aussi pour but de créer une corrélation entre l'état psychologique ou physique des personnages et l'espace qu'ils occupent. Ainsi, les auteurs et les autrices travaillent avec des scènes et des figures qui ne sont plus celles, intactes et originales, du réel, mais bien celles qu'ils ont condensées pour le bien de leur récit. Celui-ci suit désormais le fil d'Ariane que tissent les écrivains et les écrivaines plutôt que celui, plus enfoui et infiniment complexe, des événements réels. Dans les quatre œuvres à l'étude, l'objectif d'une telle fictionnalisation semble le même : *simplifier* et *subjectiviser* l'événement qui se trouve à la source du traumatisme, dans une tentative de le *comprendre*, de lui donner un *sens fini*.

CHAPITRE III

LES SYMBOLES SYMPTOMATIQUES

Après avoir repéré les principaux éléments de référentialité et de fictionnalisation, et déplié les modes de construction d'une telle fictionnalisation dans les écritures du réel traumatique liées à l'enfance, il importe maintenant de dégager les réseaux d'images qui semblent propres au genre. Parce que si ces histoires violentes sont insoutenables dans la réalité, il est difficile de ne pas trouver une certaine beauté dans leur mise en récit. « L'art crée une distance : le meurtre n'est plus un acte réel, mais une expérience esthétique, mise en scène comme un spectacle »¹⁶¹, écrit Mercandier-Colard. Cette expérience esthétique du côté du lectorat serait possible dans la mesure où celui-ci s'exposerait à une histoire horrible qui lui fait *peur* tout en étant en parfaite *sécurité*¹⁶². Se retrouvant dans cette position – exposé au récit de la violence, réelle qui plus est, sans craindre pour sa propre sécurité –, il pourrait purger des tensions inexprimées¹⁶³, et ce serait là tout l'intérêt de la mise en scène de la violence. Ce principe est celui de la *catharsis*, développé d'abord par Aristote¹⁶⁴, et ce serait là ce qui explique la plus-value esthétique de tels récits.

¹⁶¹ Christine Mercandier-Colard, *Crimes de sang et scènes capitales. Essai sur l'esthétique romantique de la violence*, *op. cit.*, p. 51.

¹⁶² *Ibid.*, p. 49.

¹⁶³ Julie Simard, *L'esthétique de la violence dans les contes et nouvelles de Maupassant*, *op. cit.*, f. 90.

¹⁶⁴ William Marx, « La véritable *catharsis* aristotélicienne. Pour une lecture philologique et physiologique de la *Poétique* », *Poétique*, n° 166, 2011, p. 144.

Nous nous attacherons aux jeux de langage qui semblent s’immiscer autant dans les fictions du fait divers que dans les œuvres autofictives dont la source est le traumatisme – jeux de langage qui écartent le texte de son référent en sacrifiant le vrai pour le beau et, somme toute, en « saturant » le style du texte, créant ce que nous nous permettrons d’appeler une *surenchère esthétique*. Ensuite, et c’est ce sera là le dernier élément abordé dans ce mémoire, nous tenterons de déceler les thèmes, ou *topoi*, qui paraissent des passages obligés lorsqu’il est question de traumatismes liés à l’enfance, thèmes qui teintent les écritures du réel traumatique contemporain d’un érotisme violent et d’une horreur parfois insoutenable, et participent à leur construction dans l’imaginaire collectif, en plus de témoigner de leur statut d’héritières du Romantisme du XIX^e siècle.

3.1 La surenchère esthétique

Rappelons cette éloquente citation de Gasparini : « Une certaine sophistication dans le dispositif d’énonciation sera parfois jugée incompatible avec la sincérité attendue d’un énoncé mémoriel. On soupçonnera l’auteur d’obéir à des considérations esthétiques étrangères à son objet et par conséquent, en termes idéalistes, de sacrifier le “vrai” au “beau” »¹⁶⁵. C’est que dans le cas de l’autofiction comme dans celui des fictions du fait divers, le souci est double : vérité (dans la mesure du possible) *et* beauté. Par rapport aux écritures contemporaines de la personne réelle, Pietrantonio note :

Il y a surtout dans ces textes une histoire habilement racontée, un souci esthétique, une marque stylistique. Si les avertissements et autres notes d’auteurs prennent soin de nous prévenir de l’intrusion du réel, de la place qu’il occupera dans le livre que nous tenons entre nos mains, c’est pourtant la fiction qui nous happe de plein fouet.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction* [format Kindle], *op. cit.*, location 2949.

¹⁶⁶ Karine Pietrantonio, « Débusquer le réel de la biographie (où il s’était réfugié) », *op. cit.*, p. 81.

La présente section de l'analyse montrera brièvement où se décèle ce que nous appelons une *surenchère esthétique*. Nous aborderons cette question par le biais des *champs lexicaux*, de la *poétisation de la prose* et de l'*amplification fictive*.

3.1.1 Les champs lexicaux

Dans le cas d'une autobiographie plus traditionnelle (moins fragmentée et moins soucieuse de style) et dans celui des faits divers relatés par la presse, rares – voire inexistantes – sont les occasions où les actions ou les événements rapportés sont mis en relation avec un champ lexical omniprésent, obsédant, qui surplombe l'ensemble du texte. C'est qu'ajouter une telle trame n'apporte aucun élément de vérité supplémentaire.

Prenons l'exemple de *Chienne*. Cette autofiction raconte – et renarrativise – les violences commises à l'égard de Marie-Pier Lafontaine par son père durant son enfance. Certaines de ces violences consistent en ce qu'il l'obligeait à agir comme une chienne. L'autrice ne se contente pas de raconter ces épisodes parmi les autres, dans un texte qui pourrait être chapeauté par un titre plus neutre, plus sobre. De tels titres ne sont pourtant pas rares lorsqu'il est question de romans-témoignages qui ne revendiquent pas de mise en fiction esthétisante, qui ne se positionnent pas comme étant particulièrement *littéraires*¹⁶⁷. Dans son autofiction, Lafontaine s'empare du terme « chienne » et en fait non seulement le titre du livre, mais également un dénominateur thématique dont tous les fragments vont découler. Gasparini note : « dès qu'ils sont mis en récit, les lieux de mémoire se parent d'une valeur métaphorique, dérivent inévitablement vers le romanesque »¹⁶⁸. Le texte de Lafontaine se resserre autour du champ lexical du mot

¹⁶⁷ Voir *Survivante d'exploitation sexuelle : se sortir de l'enfer des gangs de rue*, de Mélanie Carpentier (Boucherville, Béliveau Éditeur, 2017) ou encore *Délaissée. Persécutée. Jugée.* de Nancy St-Laurent (Boucherville, Éditions de Mortagne, 2021).

¹⁶⁸ Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction* [format Kindle], *op. cit.*, location 4184.

« chienne », qui joue le rôle d'une trame de fond pour *resémantiser* et *métaphoriser* l'histoire réelle vécue. C'est ainsi que la narratrice ne finit pas par se venger, mais plutôt par « mordre » (C, quatrième de couverture). C'est aussi pourquoi ce ne sont pas des *cris* qui, par leur omniprésence, donnent un rythme au récit, mais plutôt des *hurlements* (C, 32, 41, 60, 72, 74, 77, 87, 96), terme qui se définit comme un « cri aigu et prolongé que poussent certains animaux (loup, chien) »¹⁶⁹. Non seulement des termes appartenant au champ lexical de « chienne » ponctuent le récit (« Grogner » [C, 11, 51], « sauvage » [C, 96], « bête » [C, 69, 86], et ainsi de suite), mais le terme « chienne » participe également à la sélection minutieuse des fragments de réel racontés. Par exemple, une entrée relate comment, lorsque la sœur de la narratrice avait demandé à son père une chienne, ce dernier avait eu l'idée d'enfermer sa fille dans l'enclos d'un chien de garde, ce qui la terrifia. Ce fragment témoigne d'une certaine fictionnalisation parce que la narratrice, qui n'a pas assisté à la scène, la raconte tout de même, s'immisçant dans la tête de sa sœur et lui inventant des sentiments. Un tel fragment semble se tailler une place particulière dans le récit uniquement puisqu'il répond à l'univers symbolique orchestré par la narratrice. S'écarter de cet univers symbolique rendrait le texte moins satisfaisant du point de vue esthétique.

On pourrait multiplier les exemples¹⁷⁰. Notons qu'une telle utilisation du terme injurieux de « chienne » n'ajoute pas *gratuitement* une dimension poétique au texte, mais permet à l'auteurice de se réapproprier le terme, de neutraliser le stigmate qu'il constitue et ainsi de reprendre le contrôle sur sa propre histoire. « Reclaiming word, when done effectively, is all about power. [...] Reappropriation of ethnic and sexual slurs starts as an act of bravado by a few of the oppressed, then may become an empowering

¹⁶⁹ Collectif, *Le Petit Robert de la langue française. Édition 2016*, Paris, Éditions Le Robert, 2016, p. 1258.

¹⁷⁰ Est particulièrement frappant le passage où la narratrice s'assimile elle-même à une chienne lors de rapports sexuels (C, 51).

mechanism for a much wider community »¹⁷¹, résume Tony Thorne. Ici l’auteurice ne se contente pas de donner une cohérence stylistique et thématique à son texte, elle retire son pouvoir au père en se réappropriant sa propre histoire et en devenant un exemple à suivre pour d’autres victimes.

Garde-fous met également de l’avant un champ lexical très particulier. Gagnon écrit que certains critiques dénoncent l’écriture du crime et avancent que sa représentation serait « une chose vicieuse dans un enrobage fleuri »¹⁷². En effet, si un double infanticide est sans équivoque une chose vicieuse, une partie de l’enrobage fleuri serait liée, dans *Garde-fous*, à l’omniprésence du champ lexical des oiseaux. Il y est écrit, en didascalie, que « *la bande sonore du film The Birds [est] bien présente [l’auteurice souligne]* » (*GF*, 151). Or, le film d’Alfred Hitchcock n’aborde en aucun cas le réel. Hitchcock est célèbre pour son influence dans le domaine de la fiction d’horreur, de suspense. Rondeau imbrique dans son texte, dont la source est un événement réel, les codes bien connus de certaines histoires (fictives) d’horreur. D’ailleurs, *Garde-fous* semble rendre hommage à Edgar Allan Poe. À la manière de « The Raven », rythmé à coup de « Nevermore »¹⁷³, *Garde-fous* est ponctué, nous l’avons déjà vu, de phrases comme « “Tu restes propre, malsain et sauf...” ». Être tranquille avoir la paix » (*GF*, 33, entre autres). « Nevermore » et « Être tranquille avoir la paix » peuvent, en contexte, être tenus pour équivalents.

En appliquant les codes des maîtres de l’horreur *fictive*, Rondeau poétise l’histoire *réelle* dont elle s’inspire. Chacun des épouvantails qui rend visite à Romain Jolicœur

¹⁷¹ Gary Nunn, « Power grab: reclaiming words can be such a bitch », *The Guardian*, 30 octobre 2015, en ligne, <<https://www.theguardian.com/media/mind-your-language/2015/oct/30/power-grab-reclaiming-words-can-be-such-a-bitch>>, consulté le 30 octobre 2021.

¹⁷² Alex Gagnon, *La communauté du dehors. Imaginaire social et crimes célèbres au Québec (XIX^e-XX^e siècles)*, op. cit., p. 147.

¹⁷³ Edgar Allan Poe, « The Raven », *Richmond Semi-Weekly Examiner*, 25 septembre 1849, en ligne, <<https://poets.org/poem/raven>>, consulté le 9 février 2022.

est présenté comme une étrange créature qui rappelle un oiseau. « Le mannequin a l'allure d'un oiseau épouvantable. Sur ses deux pattes courbes [...] on doit l'imaginer avec un bec pointu [...] au plumage gris sale [...] » (*GF*, 17). Les éléments évoqués ici ont été prélevés de la description physique du premier visiteur. Pattes *courbes*, bec *pointu*, plumage *gris sale*, celui-ci est présenté comme étant laid, à l'allure perfide. L'oiseau fait peur. Beaucoup plus corbeau que colombe. Est également mentionné, à propos de ce même visiteur, qu'il « raffole des restes de la rue, rumeur, humeur du jour, commentaires Facebook au ketchup » (*GF*, 17). Ce visiteur, on l'a vu, représente l'opinion publique, et peut-être plus particulièrement telle qu'elle est diffusée sur un réseau comme *Twitter*, dont l'identité visuelle est un oiseau. Ainsi Rondeau, au lieu de s'attaquer de front au réel en écrivant que l'opinion publique était accusatrice à l'endroit de Turcotte, travestit cette opinion publique en lui donnant la forme d'un oiseau de malheur qui s'attaque à Jolicœur. Le message est le même, mais les images utilisées proviennent des codes de la fiction d'horreur.

Les autres épouvantails sont aussi présentés comme des étrangetés ailées : tantôt « un épouvantail en forme de femme / plein de plumes blanches de nuit » (*GF*, 41), tantôt le « mannequin d'épouvante mi-femme mi-chouette » (*GF*, 65) ou encore « l'épouvantail aux ailes gigantesques » (*GF*, 93). À la fin du texte, ces créatures en font apparaître d'autres, plus petites, mais similaires : « Autant d'oiseaux-bêtes éprouvants que de spectateurs » (*GF*, 149) qui vont finalement assouvir leur vengeance et tuer Jolicœur dans sa cellule. L'oiseau, dans *Garde-fous*, est investi d'un rôle symbolique multiple. Il est la mort. Il est l'opinion. Or « [r]eprésenter, c'est aussi conférer du sens à l'objet représenté »¹⁷⁴, écrit Gagnon. L'oiseau, dans *Garde-fous* (comme la chienne dans *Chienne*), représente beaucoup plus que lui-même.

¹⁷⁴ Alex Gagnon, *La communauté du dehors. Imaginaire social et crimes célèbres au Québec (XIX^e-XX^e siècles)*, op. cit., p. 43.

Dans l'autofiction et dans la fiction du fait divers, il semble en définitive *possible* d'utiliser un champ lexical précis – parfois très codé et propre à la fiction – qui surplombe le texte, l'oriente parfois, mais surtout métaphorise le réel. L'auteur ou l'auteurice se sert d'un champ lexical donné pour l'investir d'une signification particulière, et forte. Ce n'est toutefois pas le cas dans *Les enfants de Liverpool* ni dans *Il préférerait les brûler* – si bien que le recours à un champ lexical précis et englobant est plutôt un moyen possible qu'un passage obligé, et fait tendre le texte vers la fiction.

3.1.2 La poétisation de la prose

Ce n'est plus un secret : l'autofiction et la fiction de fait divers manifestent un souci exacerbé du style, surtout en comparaison avec leurs sources plus référentielles que sont l'autobiographie et les articles de presse. Or, ce souci du style peut contribuer à mettre en doute l'authenticité des paroles ou des événements racontés. On ne cherche pas la phrase la plus exacte, la plus univoque, mais plutôt la plus poétique. À propos d'un ouvrage comme *Les révélations du crime*, Gagnon écrit, et cela s'applique aux fictions du fait divers de manière générale : « le langage fortement coloré du narrateur fait luire, devant les yeux du lecteur, l'image dramatisée d'une réalité qu'il connaît et dont toute l'intensité [...] se trouve théâtralement divulguée »¹⁷⁵. Théâtralité du texte, donc. Lyrisme qui éloigne de l'objectivité pour laisser place à l'opinion et aux sentiments. Delaume, parlant de l'autofiction, qualifie cette subjectivité assumée de « vrais battements du cœur »¹⁷⁶.

Cette poétisation de la prose se retrouve à différents degrés dans nos quatre œuvres, et dans la plupart des cas elle vient miner la valeur référentielle du texte au profit d'une valeur plus littéraire, romanesque, fictive. C'est ainsi que dans *Les enfants de Liverpool*, par exemple, l'on retrouve des passages comme « Et c'est de nouveau la chute, la

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 87.

¹⁷⁶ Chloé Delaume, *La règle du Je : autofiction, un essai*, *op. cit.*, p. 22.

bombe aérosol de peinture bleue. Pourquoi bleue ? Parce que c'est la couleur fatale dans la vidéo de l'autre jour. Parce que l'enfant aura les yeux bleus, parce que ce n'est bleu nulle part » (*LEDL*, 92) ; ou bien : « Le poids de l'enfant est aussi lourd que ton âme [celle de Rob] » (*LEDL*, 135) et « c'est aussi leur propre vie [à Rob et à Jon] qui est tranchée en deux au passage du train sur le corps de l'enfant » (*LEDL*, 218). Ces trois exemples ne s'articulent pas à des vérités. Le choix de la peinture bleue, dans la réalité, était aléatoire ; il n'était pas en lien avec une vidéo vue préalablement, pas plus qu'avec la couleur des yeux de James (que les meurtriers ignoraient au moment du vol de la peinture). Ces « parce que » tissent de faux liens entre différents éléments du récit. L'effet fonctionne, mais ces explications sont fausses. Certes, ces figures de style rendent le texte plus dense poétiquement en faisant résonner ensemble différents éléments qui le composent, mais elles laissent également transparaître la subjectivité de l'auteur. De tels passages témoignent de la fictionnalisation du récit.

Des lieux communs similaires à ceux qu'emploie Corriveau dans *Les enfants de Liverpool* apparaissent dans *Garde-fous*. Le texte est surpoétisé dans son entièreté, ne serait-ce que par l'omission de la ponctuation ou par les envolées lyriques des épouvantails. Le personnage de la mère de Romain Jolicœur, par exemple, mentionne avoir été tuée, elle aussi, lorsque ce dernier a commis son double infanticide : « Savais-tu qu'en poignardant Noah et Astrid tu me tuais également ? » (*GF*, 114). Dans *Les enfants de Liverpool* comme dans *Garde-fous*, l'infanticide aura « enlevé la vie » d'autres personnes. Cette exagération produit un effet de style mais éloigne de l'objectivité et de la référence.

Dans *Il préférerait les brûler* et dans *Chienne*, la poétisation de la prose prend une tonalité moins dramatique, peut-être parce qu'il y a eu violence, et non meurtre. De plus, les éléments référentiels sont invérifiables. La poétisation de la prose est tout de même présente, mais son rôle se limite à laisser entrevoir la subjectivité des autrices à travers les réseaux d'images du texte ; elle attire l'attention sur les détails qui le composent

sans nécessairement s'écarter de la vérité. En somme, cette poétisation de la prose témoigne très simplement du fait que nous ne lisons pas seulement des faits, mais des faits dramatisés, sursignifiants. L'important, dans le genre autofictif, ce n'est pas tant les faits que la façon dont ils sont donnés à lire.

Toutefois, il appert que les autofictions, comme du reste les fictions du fait divers, procèdent à une fictionnalisation signifiante, non pas tant en surpoétisant leur prose qu'en surinvestissant de signification quelques données réelles.

3.1.3 L'amplification fictive

« Quand le littéraire prend le dessus, l'objectivité journalistique s'estompe »¹⁷⁷, écrit Pietrantonio. Nous avons vu comment cela peut se produire, notamment à travers les envolées lyriques présentes dans les fictions du fait divers. Mais notre lecture des œuvres à l'étude nous permet de repérer, ou du moins de signaler, une autre façon dont la fiction peut prendre forme dans une histoire inspirée du réel. Nous nommerons le phénomène *l'amplification fictive*. Ce procédé consiste à prendre une information ou un événement réel et à l'amplifier en lui greffant des éléments purement fictifs pour augmenter sa valeur symbolique et sa charge dramatique dans l'histoire racontée. Par exemple, Rondeau prend l'information réelle selon laquelle Guy Turcotte consultait de la pornographie homosexuelle et l'amplifie en prêtant à son cardiologue déchu fictif une homosexualité refoulée claire ; elle tisse au surplus des liens – nous l'avons abordé plus tôt – entre le refoulement sexuel du protagoniste et le double infanticide. Si Turcotte consultait de la pornographie gay, Jolicœur, lui, ressent tout à coup du désir pour l'amant de sa femme : « Je présume que Jeff, beau mec de plus, amant de ta femme, faisait partie de tes fantasmes : autre prétexte pour passer au couteau. Tu l'aurais voulu

¹⁷⁷ Karine Pietrantonio, *(Ré)inventer le réel : l'appropriation du fait divers dans la littérature française contemporaine d'après Un fait divers de François Bon et L'adversaire d'Emmanuel Carrère*, op. cit., f. 27.

dans ton lit, sur une civière, sur la banquette arrière » (*GF*, 58). Or, aucune information ne vient corroborer ce désir dans la réalité. Rondeau attribue également d'autres fantasmes homosexuels à son anti-héros par l'entremise d'autres personnages, dont le père du cardiologue, qui par magie aurait deviné l'homosexualité de son fils des années plus tôt (*GF*, 119), et l'ex-femme du cardiologue, qui affirme : « tu passais beaucoup de temps avec le nouveau cardiologue à l'hôpital [Hector], ouvertement gay. [...] Tu n'as probablement rien fait avec lui. Trop risqué pour ta renommée, pas de chance à prendre pour la promotion à venir. Mais tu fantasmais » (*GF*, 87). Rondeau va finalement attribuer à Jolicoeur des caractéristiques qu'ont pourrait qualifier de « typiquement homosexuelles », qui répondent à un imaginaire stéréotypé :

J'ai su tes envies gays très tôt. Cela m'intriguait surtout toutes ces crèmes de jour, d'après-midi, de soir, de nuit. Ces poils épilés des chevilles aux cuisses, aisselles aérées, [...] la ligne sous les yeux les jours de clinique. [...] J'oubliais tes ongles dans tout cela. Tes rendez-vous de manucure mensuels ! [...] Après la manucure, c'était l'esthéticienne pour tes sourcils (*GF*, 86-87).

En amplifiant une information réelle et en l'investissant de nombreux éléments fictifs, Rondeau surligne le rôle de cet élément dans l'histoire – inventée – qu'elle raconte. La possible homosexualité du cardiologue-meurtrier passe d'élément jugé anodin et vite balayé en cour dans la réalité¹⁷⁸ à élément déclencheur de l'infanticide dans la fiction (*GF*, 90). Cette explication grossière relève beaucoup plus du jugement que de l'analyse de fond et elle va à l'encontre de ce que les fictions du fait divers ont l'habitude de faire, c'est-à-dire d'apporter des nuances et de rendre compte de la complexité du réel beaucoup plus que de tenter de pointer du doigt une cause unique.

¹⁷⁸ Éric Thibault, « Bon gars malade ou tueur au sang froid ? », *Le Journal de Montréal*, 26 juin 2011, p. 10.

Un autre exemple d'amplification fictive, tiré cette fois d'une autofiction, pose le problème de sa validation, puisque seule l'instance auctoriale peut savoir hors de tout doute où passe la ligne entre réalité et fiction dans son propre texte. Mais l'on peut néanmoins conjecturer la présence d'une telle amplification dans une « tranche de vie » qui apparaît à la fois dans *Ton absence m'appartient* et *Il préférerait les brûler*. Dans *Ton absence m'appartient*, Rose raconte un souvenir « un peu humiliant » (TAMA, 18) : elle est en sixième année du primaire et fait un exposé oral sur *La putain respectueuse*, de Jean-Paul Sartre. Elle mentionne avoir aussi lu *La nausée*, mais avoue n'avoir rien compris. Après son exposé, l'enseignante vient demander à Rose si tout va bien à la maison, ce à quoi Rose répond par l'affirmative, mais en ressentant une « brûlure » (TAMA, 18). Le fragment se conclut ainsi. *L'humiliation* est l'émotion que la narratrice tient à raconter. Dans *Il préférerait les brûler*, Fauve fait ce même exposé oral, mais le fragment se poursuit. Dans cette version, ce n'est plus la narratrice qui se juge elle-même, mais plutôt ses camarades de classe, qui disent qu'elle serait une « fraîche qui lèche le cul des profs en lisant des livres que personne comprend » (IPLB, 99). À la fin des classes, un camarade la suit et lui crache dessus ; la mère de la narratrice apprend l'événement et vient menacer de mort le condisciple de sa fille. Plusieurs éléments nous portent à croire qu'il s'agit ici d'une amplification purement fictive. D'abord parce que le crachat est complètement omis de *Ton absence m'appartient*. Ensuite parce que l'émotion véhiculée, dans les deux cas, est l'humiliation, mais dans le cas précis d'*Il préférerait les brûler* cette émotion elle est aussi figurée par le crachat. Plusieurs autres éléments de ce fragment d'*Il préférerait les brûler* font tendre le texte vers la fiction. La présence de plusieurs citations directes, par exemple, le fait que l'enfant « méchant » de l'histoire ne soit pas n'importe quel enfant mais plutôt « le blond qui a été expulsé de la maison des jeunes parce qu'il avait caché de la drogue dans la chambre noire » (IPLB, 100). C'est un enfant *mauvais*. Comme nous l'avons mentionné plus tôt, en autofiction, les personnages mis en scène sont avant tout des rôles : ils n'investissent l'histoire que s'ils représentent quelque chose. Par exemple, la mère de Fauve, dans *Il préférerait les brûler*, est présentée comme protectrice à plusieurs reprises, notamment

dans le fragment où Fauve se fait vacciner (*IPLB*, 53-55). Pour toutes ces raisons, nous croyons que l'épisode du crachat est une invention de l'autrice, qui aurait simplement amplifié par la fiction l'humiliation ressentie à la suite de l'exposé oral. Dans le cas de *Chienne*, par contre, il est impossible d'émettre de telles suppositions.

Corriveau, pour sa part, semble avoir amplifié l'homosexualité maintenant connue de Rob Thompson pour inventer des scènes intimes entre Jon et Rob.

Il [Rob] a découvert ce minuscule abri où il a passé des heures à laver son sang avec ses larmes. [...] C'est à cet endroit qu'il a touché Jon pour la première fois. En se chamaillant. Il lui a mis la main entre les cuisses, lui a dit : « je vais te manger les couilles ». Il a remonté sa main jusqu'à son sexe. Jon ne l'en a pas empêché, ne s'est pas débattu pour l'arrêter. Rob a baissé son pantalon, son caleçon, et Jon a fait de même avec le sien et ils se sont regardés, palpés, tripotés. L'après-midi a pris des allures de nuit magique. (*LEDL*, 74-75)

Cette scène semble avoir été inventée : personne d'autre n'était présent pour en témoigner, elle est décrite dans le détail, elle comprend du discours rapporté et n'a aucun lien direct avec le meurtre (elle n'a donc jamais été évoquée en cour ni dans les journaux). De plus, elle contribue à façonner la relation intime qui unit les deux protagonistes dans le roman. D'autres extraits des *Enfants de Liverpool* mettent de l'avant une homosexualité claire chez Rob ; nous y reviendrons lorsqu'il sera question du topos de la *sexualité néfaste*, présent dans les quatre œuvres du corpus et qui semble un passage obligé lorsqu'il est question d'écriture du réel traumatique relié à l'enfance.

3.2 Un tronc commun de topoi

Certains *topoi* récurrents semblent aller de soi au sein de l'imaginaire de l'enfance trouble et du traumatisme. Nous verrons ici comment l'autofiction et la fiction du fait divers héritent d'un imaginaire de la violence propre au Romantisme du XIX^e siècle, comment les textes présentent la sexualité comme quelque chose de particulièrement

problématique et de néfaste, avant de nous attarder à l’omniprésence de la figure de l’animal mort ou meurtri, qui semble être un autre passage obligé – cette fois-ci beaucoup plus fictif que réel – lorsqu’il est question d’enfance et de violence traumatisante.

3.2.1 La violence romantique

À partir du XIX^e siècle, et à la suite de la Révolution, la France se passionne pour les récits criminels, qu’ils soient journalistiques ou littéraires. D’ailleurs, la frontière se brouille entre réalité et fiction, puisque de nombreux récits criminels fictifs sont publiés sous forme de feuilletons dans la presse. Le XIX^e siècle serait donc la source – du moins historique – des fictions du fait divers dans lesquelles les criminels se révéleraient des « avatars d’un romantisme impie »¹⁷⁹.

Le XIX^e siècle a créé tout un journalisme du crime et une proliférante littérature exclusivement consacrée à la mise en récit de péripéties criminelles et des univers de la noirceur, du sang et de la dépravation morale, récits dont la circulation connaît une ampleur historiquement inédite.¹⁸⁰

Cette circulation ne se dément pas deux siècles plus tard, et nos recherches nous portent à croire que la fiction du fait divers ne serait pas le seul genre littéraire à hériter du Romantisme. Gasparini écrit que « le roman autobiographique a hérité du Romantisme, non le mot, affaibli, désuet, mais la thématique de la mélancolie »¹⁸¹. S’il en est ainsi pour le roman autobiographique de façon générale, il semble que l’autofiction, et celle qui se consacre au traumatisme plus précisément, partage avec le Romantisme non seulement la thématique et l’esthétique de la mélancolie, mais aussi celles de la *violence*. Les quatre œuvres à l’étude ont en commun qu’elles racontent, à différents

¹⁷⁹ Alex Gagnon, *La communauté du dehors. Imaginaire social et crimes célèbres au Québec (XIX^e-XX^e siècles)*, *op. cit.*, p. 280.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 48.

¹⁸¹ Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction* [format Kindle], *op. cit.*, location 5172.

degrés, des histoires *réelles* de violences commises à l'égard d'enfants par leurs propres parents. Chaque livre du corpus aborde, à partir d'un matériau réel, la violence, mais également la mort, l'amour et la sexualité. Mercandier-Colard écrit que « meurtres, suicides spectaculaires, raffinements de la torture, mais aussi incestes [...] ou mises à mort publiques sur l'échafaud, ces différentes "scènes" entrent dans la définition large et accueillante du crime romantique »¹⁸². Cette violence n'est pas évoquée nébuleusement, mais entre en scène, est minutieusement décrite pour provoquer un plaisir esthétique et pour choquer¹⁸³. Cette omniprésence thématique et langagière de la violence n'est pas étrangère à nos quatre œuvres.

Chienne aborde la violence de manière particulièrement frontale. Par sa brièveté et par le caractère succinct des fragments qu'elle contient, cette autofiction répond, par sa forme, à une esthétique du choc. La violence des actions du père est décrite sans détours. « Si papa dit *mange tes excréments*, je mange mes excréments [l'autrice souligne] (C, 11), par exemple ; ou encore : « Il tire sur la laisse. Il m'étrangle, Il me traîne sur le sol (C, 16). Les exemples sont presque aussi nombreux que le nombre de fragments que contient le livre. Une telle mise à *l'avant-plan* de la violence, plus précisément de la *torture*, provient directement de l'esthétique romantique. On retrouve aussi, rappelons-le, le *suicide* – fictif – de la sœur de la narratrice (C, 47) ainsi que deux fragments qui exposent les façons dont le père pourrait mourir :

Peut-être que s'il [le père] meurt. Bouffé par un ours, fauché par un train.
Peut-être que s'il tombe d'un douzième étage ou se noie dans un lac. Et si
on lui tranchait la tête avec cette hache qui traîne derrière la maison ?
Coupons la ligne de ses freins. [...] Peut-être que si nous pelions sa peau,
mangions son cœur [...] (C, 50).

¹⁸² Christine Mercandier-Colard, *Crimes de sang et scènes capitales. Essai sur l'esthétique romantique de la violence*, op. cit., p. 5.

¹⁸³ Julie Simard, *L'esthétique de la violence dans les contes et nouvelles de Maupassant*, op. cit., f. 113.

Or, si le suicide d'un personnage est évoqué et la mort du père souhaitée et décrite dans *Chiennes*, il importe de rappeler que personne n'est mort dans l'histoire *réelle* vécue par Lafontaine. Insérer le thème de la mort relève de la fictionnalisation et d'un souci esthétique beaucoup plus que d'une référentialité pure. Le passage que nous venons de citer est aussi éloquent à un autre niveau, puisqu'il contient deux éléments très typiques de l'imaginaire romantique de la violence, soit la décapitation et la puissance symbolique de l'organe du cœur. Mercandier-Colard note en effet que :

Mangé, brûlé, voire jeté aux chiens, le cœur attise les débordements. [...] Le cœur est donc bien un détail particulier du corps humain, un détail excessif, comme la tête coupée. Il attire et focalise le regard, il est une image fondamentale de l'imaginaire romantique, un tropisme de son écriture des crimes et de la violence¹⁸⁴.

Mais la violence n'est pas que thématique dans *Chiennes*. Elle est aussi lexicale. Le texte est parsemé de figures de style plus sanglantes les unes que les autres.

Le romantisme ne recule jamais devant l'horreur des descriptions. Or, pour soutenir cette horreur, pour porter les effets visuels et presque physiques de ces scènes sur le lecteur ou le spectateur, il est nécessaire de refondre la langue, de travailler sa puissance évocatoire, [...] l'écriture elle-même est en effet représentation, stratégie de force et d'effet : usant de la métaphore, de la périphrase signifiante, de l'hyperbole, elle met en scène un spectacle du style¹⁸⁵.

Dans *Chiennes*, la décapitation propre au Romantisme est utilisée comme une figure de style. « Dans ma famille, il est interdit de *répondre*. Quand le couperet du dernier mot paternel tombe, nos têtes doivent rouler sur le plancher. Une tête sectionnée ne parle pas. Ne réplique pas [l'autrice souligne] » (C, 101). Ici, et à d'autres endroits dans le

¹⁸⁴ Christine Mercandier-Colard, *Crimes de sang et scènes capitales. Essai sur l'esthétique romantique de la violence*, op. cit., p. 156-160.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 227, 241.

texte, l'autrice insère de la violence dans son texte à même les figures de style pour créer des images frappantes. Lafontaine *utilise* la violence comme un moyen esthétique de raconter son histoire et non de seulement la *dénoncer*. La violence est mobilisée pour sa valeur symbolique. C'est ainsi que la narratrice mentionne souhaiter écrire « jusqu'à ce que le bout de [s]es doigts saigne » (C, 106).

Dans *Il préférerait les brûler*, il n'est pas tant question de la vie de Fauve que de son rapport à la *mort*, thème romantique par excellence. Au sujet de la mort dans l'imaginaire romantique, Mercandier-Colard note :

La mort littéraire est coup de théâtre, intrusion de la violence et du destin dans le texte. Jamais indifférente, elle influe sur l'action ou la narration, qu'elle soit à l'origine du récit, en son centre ou à sa clôture. [...] En effet, la mort, et encore plus la violence, sont un défi au langage. Comment narrer le passage de la vie à la mort ? Représenter cet instant infime, invisible, lui donner une épaisseur dramatique ?¹⁸⁶

Rappelons que la mort traverse *Il préférerait les brûler* de différentes manières. D'abord, l'annonce de la mort imminente du père est le point de départ du récit, et la mort de ce dernier, la fin. Le récit est ponctué par la mort de nombreux autres personnages et d'animaux. La mort y est même, à un certain moment du récit, personnalisée à travers le dialogue – fictif – de personnages. Fauve, alors enfant, se rend dans la forêt, la nuit, avec des amis pour invoquer des esprits.

À qui aimerais-tu parler, Fauve ? – Marie-Noire. – Es-tu folle ? On peut pas l'appeler, c'est ben trop dangereux. – Ben, pourquoi vous me le demandez d'abord ? – C'est que tout le monde choisit Marie-Blanche, d'habitude. – Ok, mais moi, je veux convoquer Marie-Noire. Montrez-moi comment, astheure. – Mais pourquoi tu ferais ça ? Marie-Noire, c'est la mort. – Justement, j'ai des questions pour elle. (*IPLB*, 130).

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 2.

Puisque la mort est personnifiée et intégrée à un fragment en grande partie fictionnalisé par la présence de dialogues, il faut conclure à l'utilisation esthétisante du thème de la mort et non à sa seule apparition en vertu des nécessités du texte, d'autant plus que ce fragment se termine en queue de poisson : aucun esprit ne sera invoqué cette nuit-là. Le fragment n'est pas présent pour son apport à l'avancement du récit, mais pour donner une épaisseur dramatique à la relation qu'entretient Fauve avec la mort.

La violence est également très présente dans *Il préférerait les brûler*, autant thématiquement qu'en tant que figure de style. La narratrice émet même un métacommentaire sur la place de la violence dans son imaginaire personnel : « Ils réaliseront que dans ma tête coexistent un millier d'univers parallèles et qu'il n'y en a pas un seul où la violence n'est pas reine » (*IPLB*, 170). Cette violence sera d'ailleurs souvent mise en relation avec l'amour à l'égard du père. Une telle juxtaposition amour-violence n'est pas du tout étrangère à l'imaginaire romantique : « la naissance de l'amour, vécue à la fois comme rapt, viol et crime, ne peut conduire qu'à une passion vécue dans la mutilation, le meurtre, dans un rapport de bourreau à victime »¹⁸⁷. Dans un fragment totalement fictif, Fauve évoque puis agglomère les thèmes de l'inceste, de l'amour, de la sexualité, de la violence et de la mort. Elle y raconte comment, si elle devait rencontrer les autres fils – réels – de son père, elle les épouserait l'un après l'autre avant de faire un enfant à chacun. La relation qu'elle décrit avec l'un et l'autre de ses amants fictifs en est une de compétition ou de combat, puisque celui ou celle qui décide de s'enfuir en premier est celui ou celle qui « gagne » (*IPLB*, 172). La narratrice imagine se suicider à la naissance de son second enfant et que, des années plus tard, ses deux fils, inconnus l'un de l'autre, se rencontreraient par hasard dans un bar et auraient « envie de se défoncer à la fois le cœur et le cul » (*IPLB*, 173). Ce fragment – purement fictif – convoque un très grand nombre de thèmes chers au Romantisme et témoigne, à lui seul, de l'influence, sans doute inconsciente, de ce courant sur *Il préférerait les brûler*. Un autre

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 110.

extrait met aussi en lumière la relation amour-violence propre au Romantisme. Il s'agit de l'une des dernières visites de Fauve à l'hôpital, alors que son père est tout près de la mort. Elle mentionne, mot pour mot, devoir le tuer, même si elle l'aime : « Je vais l'exécuter, même si je l'aime. Je l'aime tellement. Il le sait, hein ? Je vais le tuer pareil » (*IPLB*, 219). Or, cette réflexion n'est pas le reflet de la réalité, plutôt une construction oxymorique fictive.

Comme dans *Chiennes*, la violence lexicale vient renchérir l'idée selon laquelle l'autofiction de l'extrême contemporain, comme le Romantisme du XIX^e siècle, voit en la violence une certaine forme de beauté. « L'information me rentre dans le cœur comme un poignard » (*IPLB*, 108), peut-on lire par exemple. Ou encore : « Quand je n'arrive pas à fonctionner, que la panique défonce mes poumons et coud mes mâchoires l'une contre l'autre, je l'appelle encore » (*IPLB*, 171). Le cœur, symbole primordial de l'imaginaire romantique, ne sera pas non plus épargné : « Chaque départ me scinde le cœur en deux » (*IPLB*, 117).

Cet appel aux codes propres à l'imaginaire romantique de la violence n'est pas étranger à *Garde-fous* ni aux *Enfants de Liverpool*. Après tout, le genre *nait* avec le Romantisme, c'est donc sans grande surprise que les codes esthétiques du XIX^e siècle font leur chemin jusqu'aux textes de l'extrême contemporain. Si, dans *Garde-fous*, on remarque une juxtaposition de l'amour et de la violence, une érotisation du criminel et un lexique violent, c'est surtout le rapport à la scène publique d'exécution qui illustre le plus concrètement l'héritage romantique du texte. Mercandier-Colard écrit :

La foule est une autre forme de mise en abyme, cette fois collective, de la fascination pour la violence. [...] Le crime est alors vécu comme une fête, certes barbare, mais purificatrice. La scène de guillotine, en particulier, au-

delà de sa fonction punitive, de sa volonté exemplaire, est un plaisir festif, une cérémonie d'apaisement et d'expiation de la violence sociale.¹⁸⁸

Le roman de Rondeau se conclut par une telle scène. Après 150 pages consacrées à insulter le cardiologue déchu, les épouvantails se multiplient, représentant soudainement le grand public. À l'unisson, ils tirent à bout portant sur celui qui représente Guy Turcotte, contre qui tout le Québec s'indignait : « *et les épouvantails d'un même élan d'un geste assuré empoignent leur revolver et se mettent à tirer / ça pétarde fort dans tout l'espace offert : sur la scène dans la salle dans le mot "Fin" [l'autrice souligne]* » (GF, 152). La foule vit le crime comme une fête, comme si l'emprisonnement de Turcotte, dans la réalité, n'avait pas suffi à combler le désir de vengeance du public. Par la fiction, Rondeau permet au public de se venger complètement, en tuant le criminel principal du récit.

Ce n'est pas là le seul exemple de mort donnée comme un spectacle dans le roman. L'épouvantail d'Éléonore, qui représente Isabelle Gaston, va entrer en scène comme une pendue : « *Une petite trappe au plafond s'ouvre et s'éjecte alors un mannequin en forme de femme épouvantée. Corde au cou elle se balance sans arrêt [l'autrice souligne]* » (GF, 69). Or Isabelle Gaston ne s'est pas enlevé la vie, pas plus que le personnage d'Éléonore n'est mort dans l'histoire racontée par Rondeau. Malgré cela, il entre en scène comme s'il s'était enlevé la vie. L'image de la corde au cou n'apporte aucun élément de vérité, que ce soit dans l'histoire réelle ou dans l'histoire racontée. Le personnage se présente ainsi uniquement par métaphore. La pendaison, ici, ne *donne* pas la mort, elle ne fait que *l'évoquer*. Dans *Garde-fous*, la mort n'est pas tant une finalité tragique qu'une thématique et un outil esthétique. L'autrice la donne et la reprend sans grande conséquence. La mort n'est rien d'autre que son symbole.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 175-176.

Hormis ce *topos* de l'exécution publique, *Garde-fous* témoigne d'un héritage du Romantisme en juxtaposant des images d'amour et de violence, par exemple lorsqu'il est question des coups de poignard reçus par les jeunes victimes de Romain Jolicœur. On lit : « Les as-tu embrassés après ton massacre déchaîné ? » (*GF*, 85). Ou encore :

Chaque coup de couteau a reçu un de mes baisers [...]. J'ai embrassé vingt-neuf fois mon fils d'amour sur les bras, les poignets, le petit torse, sur le crâne même, puis dans le dos, partout dans son dos. J'ai pleuré dix-sept baisers sur Astrid ma fleur, sur le ventre et la poitrine surtout. (*GF*, 90)

C'est ici le personnage d'Éléonore qui embrasse les plaies sur les cadavres de ses enfants. Non seulement les endroits sur le corps rappellent ceux où le couteau a frappé, mais le nombre de baisers correspond au nombre de coups. Bien évidemment, il n'existe aucune preuve que Gaston ait fait de même. Le parallèle entre baisers de la mère et coups de couteau du père puise à l'oxymore amour-violence pour augmenter la charge dramatique du récit.

Un autre ajout consiste en celui de l'amante du meurtrier. Considéré sous la loupe du Romantisme, cet ajout contribue moins à rendre son humanité à Jolicœur qu'à érotiser superficiellement son histoire. Les ébats fictifs sont longuement décrits : « Oui, viens, viens t'asseoir sur mon visage, viens sur mon visage que je mange ton sexe, [etc.] » (*GF*, 99). Georges Bataille écrit que « le domaine de l'érotisme est le domaine de la violence »¹⁸⁹ ; cette idée est reprise par le personnage de l'amante : « Des coïts haute performance à crier comme une perdue. À hurler au secours je suis morte, au secours je me noie dans l'orgasme douloureux » (*GF*, 101). Or cette mise en tension de la sexualité et de la violence n'a rien à voir avec le cas réel de Turcotte. Cette fausse histoire d'amante creuse un fossé entre Turcotte et Jolicœur. Ajoutons enfin que *Garde-fous* participe aussi de l'esthétique romantique par son recours à des images violentes,

¹⁸⁹ Georges Bataille, *L'érotisme* [1957], Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Reprise », 2020, p. 18.

par exemple dans un passage tel que celui-ci : « Comme de t'arracher les couilles à froid et de te les faire avaler ou de te scier un à un les dix doigts monstrueux pour mieux te hacher les deux mains ensuite (*GF*, 23).

Même si *Les enfants de Liverpool* se revendique comme étant majoritairement référentiel, il n'échappe pas pour autant à l'insertion de *topoi* romantiques. Corriveau ne va pas, cependant, jusqu'à inventer des épisodes ou des personnages pour répondre à l'imaginaire romantique de la violence, comme Rondeau ; mais cet imaginaire se laisse tout de même entrevoir dans les cheminements de pensées – fictifs – des personnages. Lorsque Corriveau s'invite dans la tête de ses personnages, ce n'est pas sans teinter leurs esprits de la logique propre aux codes littéraires du romantisme. Par exemple, si Ann Thompson est une ivrogne dans la réalité, pour ce qu'on en sait¹⁹⁰, l'auteur l'investit d'une poésie du malheur, du mal-être, faisant d'elle une figure dont les pensées lient la mort, la beauté, la sexualité et l'art.

Elle [Ann Thompson] aurait voulu crever entre les bras des hommes du pub, devenir élégante et fascinante. Elle aurait voulu imposer les règles, imposer du sang la couleur permanente, montrer son cul, rager tout son soûl jusqu'à ce que ça devienne un opéra à la radio, chaque samedi maudit, chanté par des artistes qu'elle ne comprenait pas (*LEDL*, 44).

En réalité, on ne sait si Ann Thompson souhaitait mourir au pub ou si elle avait une opinion sur l'opéra. Cette construction de la psyché d'Ann Thompson répond à un imaginaire romantique beaucoup plus qu'à la réalité. Corriveau puise aussi à cet imaginaire, et plus précisément à la juxtaposition plaisir-violence, pour expliquer l'attirance de Jon envers Rob. S'adressant directement à Jon, l'auteur écrit : « On dit qu'il [Rob] est méchant comme une teigne. Sanguinaire et méchant. Ce qui n'est pas pour te déplaire,

¹⁹⁰ *The Guardian*, « Did bad parenting really turn these boys into killers ? », *The Guardian*, 1^{er} novembre 2000, en ligne, <<https://theguardian.com/uk/2000/nov/01/bulger.familyandrelationships>>, consulté le 12 janvier 2022.

bien au contraire » (*LEDL*, 64). Or, rien ne prouve que ce soient la méchanceté et la violence de Rob qui ont séduit Jon Venables. C'est néanmoins ainsi que Corriveau se figure leur attachement dans le récit. Attribuant ses propres interprétations au personnage de Jon, Corriveau note au sujet des mutilations que Rob fait subir à des oiseaux : « Tu [Jon] te dis qu'il [Rob] doit bien éprouver du plaisir quand il agit ainsi. Qu'il doit bien jouir de stimuler la souffrance » (*LEDL*, 64). Il est difficile de se figurer qu'un enfant de dix ans puisse ainsi établir le lien – romantique – de la souffrance et de la jouissance.

C'est avec parcimonie que Corriveau use des codes romantiques dans *Les enfants de Liverpool*, et c'est principalement pour tirer son fil d'Ariane subjectif. Il évoque par exemple, à quelques reprises, l'inceste vécu par Jon (*LEDL*, 40, 76, 95). Mais cet inceste est-il seulement réel ? Si l'on se fie à la presse, cela semble nébuleux. C'est qu'aborder la sexualité de Jon ne va pas de soi lorsqu'il est question du meurtre qu'il a commis. Dans un récit purement objectif du meurtre de James Bulger, il ne serait pas *nécessairement* question de la sexualité des meurtriers. Lier leur sexualité problématique au crime commis, qui n'est pas un crime de nature *sexuelle*, est un choix éditorial qui renvoie aux codes du Romantisme et qui contribue à la fictionnalisation de l'histoire réelle. Signalons finalement que la violence romantique se retrouve aussi dans *Les enfants de Liverpool* sous la forme de descriptions d'actes violents. C'est ainsi qu'un inspecteur « sera hanté toute sa vie par ce gémissement [celui de la mère de James Bulger] qui ouvre les entrailles tel un poignard, un couperet » (*LEDL*, 142), ou que la séance de torture subie par James Bulger s'étire sur dix-sept très longues pages (*LEDL*, 197-214).

Il semble que pour raconter le réel traumatique, que ce soit de façon autofictive ou par la fiction du fait divers, l'emprunt au Romantisme soit nécessaire. Mais plus on évoque, plus on relie les thèmes et les images qui lui sont propres, plus on s'éloigne de la référentialité, au profit d'un esthétisme de purgation des passions.

3.2.2 La sexualité néfaste

La sexualité n'est évidemment pas étrangère à l'esthétique du Romantisme. Il n'est donc pas étonnant qu'elle se fasse omniprésente dans ce que nous pourrions maintenant nous permettre d'appeler l'esthétique du réel traumatique contemporain. Cependant, si la sexualité est abordée dans les quatre œuvres, elle n'en est pas le sujet principal ; elle constitue plutôt une extension de la thématique première de la violence. Comme si, pour aborder la violence, pour l'expliquer, il s'avérait nécessaire de passer par le prisme de la sexualité. On l'a vu, la sexualité présentée dans notre corpus est loin d'être épanouie ou satisfaisante. Elle est toujours teintée de violence, d'inceste, d'agression. Le réel traumatique semble *devoir* se raconter, en partie, par le biais d'une sexualité perçue comme problématique ou néfaste.

« Que la sexualité ou la mort soient en question, c'est toujours la violence qui est visée, la violence qui effraie, mais qui fascine »¹⁹¹, écrivait Bataille. Rondeau et Corriveau, pleinement conscients de cette influence, choisissent de citer directement Bataille en épigraphe (*GF*, 5 / *LEDL*, 13). Rose-Aimée Automne T. Morin s'inscrit dans la lignée de Bataille, qui veut qu'il « reste un rapport entre la mort et l'excitation sexuelle »¹⁹², en terminant le *premier fragment* de son autofiction par « j'ai joui pendant que mon père mourait » (*IPLB*, 11). Marie-Pier Lafontaine, enfin, donne raison à Bataille en présentant le personnage du père comme étant profondément excité par la souffrance des autres : « Ça l'excite [le père] qu'on craigne constamment pour notre sécurité. Ça l'excite qu'on connaisse avec précision ses fantasmes de douleur et de sang. Il regarde souvent des enregistrements vidéo d'opérations chirurgicales. En érection » (*C*, 104). À propos de ses propres rapports sexuels, la narratrice ajoute : « Il n'y a que dans ma

¹⁹¹ Georges Bataille, *L'érotisme*, *op. cit.*, p. 54.

¹⁹² *Ibid.*, p. 14.

mort qu'ils [ses partenaires] peuvent jouir. *De ma mort* [l'autrice souligne] (C, 52). Les quatre livres ont recours à ces *topoi* de la sexualité liée à la violence.

Si la sexualité est présentée comme étant néfaste *thématiquement* dans l'ensemble des œuvres, elle l'est d'abord *lexicalement* dans *Chiennes*. C'est ainsi que le pénis du père est plutôt une « excroissance » (C, 14, 50, 62) et que cette excroissance n'éjacule pas, mais crache (C, 14). Ces expressions péjoratives ne valent que pour exprimer la perception de la narratrice. Le sexe – du moins celui de son père – a quelque chose *d'exécration*.

La narratrice établit une corrélation directe entre violence et sexualité. Le père, parce qu'il est excité, a *mal*. « Les jeux l'excitent. Les stratagèmes élaborés lui plaisent au plus haut point. Il en a mal aux testicules » (C, 12). La narratrice tend à mettre la sexualité et la souffrance sur le même pied, par exemple lorsqu'elle évoque une relation amoureuse qui ne serait possible que lorsque qu'elle « [serait] vidée de toute humanité, désensibilisée à la douleur et aux froissements de peau » (C, 18). On est ici dans le domaine de la supposition. La corrélation entre sexualité et violence est un peu plus ancrée dans la réalité dans cet autre extrait : « Suffisamment d'hommes sont passés sur moi, m'ont éventrée, pour que le viol ne me fasse plus peur » (C, 29). Nous pourrions avancer qu'en dénonçant les violences sexuelles qu'elle a subies, en suggérant l'impossibilité d'avoir un jour une sexualité satisfaisante et en supposant le pire par rapport à la sexualité à venir, la narratrice de *Chiennes* construit, dans l'imaginaire et bien malgré elle, une sexualité qui serait *de facto* liée à la violence.

Dans *Il préférerait les brûler*, le texte est investi superficiellement d'une sexualité présentée comme problématique ou néfaste. Les fragments qui abordent la sexualité paternelle ou celle de Fauve ne sont pas en lien *direct* avec la mort du père, mais participent tout de même à la construction esthétique de cette autofiction. Le sexe meurtri du père, et donc son impossibilité d'avoir des relations sexuelles « complètes »

avec des femmes, est présenté comme étant la raison du lien particulier qui va se développer entre Fauve et son père.

Le premier pénis que j'ai vu n'était accompagné d'aucun testicule. [...] Longtemps, je croirai que c'est ça, un sexe d'homme. Pubis et pénis. Quand papa me dira qu'à cause du cancer, on lui a *choppé* les gosses, ça n'évoquera rien de clair pour moi. [...] Il m'expliquera qu'en raison de la maladie il ne peut plus avoir de sexualité. Enfin, il ne peut plus performer sa vision de la sexualité. Je serai donc la seule femme dans sa vie, jusqu'à la toute fin de celle-ci. Pas le choix. C'est un rôle que j'accepterai avec fierté. Je serai symboliquement mariée. Qu'on m'apporte une robe [l'autrice souligne] (*IPLB*, 36).

Bien entendu, ces liens sont tissés par la narratrice. La même idée est évoquée dans *Ton absence m'appartient* (*TAMA*, 12), ce qui permet d'affirmer que l'organe sexuel mutilé du père de Rose-Aimée Automne T. Morin a eu des répercussions notables non seulement sur son rapport avec ce dernier, mais aussi, nous le verrons, sur sa propre sexualité, qui sera, à l'instar de celle de la narratrice de *Chiienne*, sans cesse mise en relation avec une forme ou une autre de violence.

Fauve établit l'équivalence entre sexualité et violence en mentionnant, alors que son père est très près de la fin et que rien ne va plus : « j'ai envie de tout casser, de tout baiser » (*IPLB*, 215). Agir violemment et avoir une relation sexuelle donnerait, au dire de la narratrice, le même résultat. Cette idée de sexualité en lien avec la violence est aussi présente, et dissimulée, sous le voile de l'innocence enfantine. À un certain moment du récit, Fauve dort chez sa tante qui avait invité un homme cette nuit-là. Fauve était au courant de la présence de cet homme. Au milieu de la nuit, Fauve se réveille et entend des bruits étranges, qu'elle prend pour ceux d'un intrus, d'un meurtrier, d'un violeur même. En vérité, ces bruits sont ceux d'une relation sexuelle entre la tante de Fauve et son amant de passage qui, dans l'imaginaire de la narratrice, est interprétée comme un acte violent, voire de mort.

Je sais qu'il y a un intrus. [...] Il est en train de l'étrangler, je l'entends. Un tueur a fait intrusion pour nous liquider un à un. Le prochain, c'est l'amoureux. Ensuite, moi. Il violera nos cadavres. [...] Matante est complètement nue. Elle tire la porte en tassant la boîte de livres étrangement posée devant. Elle se retourne, prend un drap et s'en couvre approximativement le corps [...]. Son amoureux rit en se couvrant du mieux qu'il le peut avec les mains. « Y a pas de meurtrier ici, ma chouette. Il faut que t'arrêtes de toujours imaginer le pire » (*IPLB*, 96-97).

Fauve ne raconte pas ce qui est réellement arrivé, mais plutôt ce qu'elle croyait être en train d'arriver, comment elle *interprétait* le réel. Cette histoire que Fauve se raconte témoigne de la place importante de la subjectivité et de son rapport à la fictionnalisation dans l'autofiction, et relève du *topos* romantique de la sexualité liée à la violence.

Rose-Aimée Automne T. Morin fictionnalise encore plus l'histoire de son enfance en faisant divaguer Fauve, en lui faisant inventer des histoires qui non seulement lient violence, mort et sexualité... mais aussi inceste. C'est ainsi qu'un soir, Fauve remarque une voiture qui suit celle dans laquelle elle est assise. Soudainement, cette voiture éteint ses phares, mais continue de suivre celle dans laquelle se trouve Fauve. La narratrice s'égare alors dans une fiction très violente et sexuelle :

Je sais ce que ça veut dire, je l'ai vu dans un épisode de *Fais-moi peur !* Les gens qui s'y trouvent sont des criminels. Ils vont nous forcer à nous arrêter et nous ordonner de sortir du véhicule. Il y aura deux hommes et une femme. [...] C'est elle qui va pointer son *gun* en premier. Elle va m'obliger à regarder quand elle va trouer le crâne de mon père. Un des hommes va lécher mes larmes quand elles vont se mettre à couler. L'autre sera en train de se masturber. [...] Ils m'aimeront bien et feront de moi leur enfant. [...] On roulera chaque nuit et je me chargerai de liquider les bambins qu'on croisera [...]. Je finirai par porter l'enfant d'un de mes pères. Je le noierai dès sa naissance pour protéger ma place d'héritière [l'autrice souligne] (*IPLB*, 92-93).

La fiction mélange encore une fois les thèmes de la mort et de la sexualité, en plus des thèmes de l'inceste et de l'infanticide, comme si l'inceste et l'infanticide étaient des

topoi obligés des textes qui abordent – et poétisent – le réel de l'enfance traumatique. Ces thèmes sont absents de *Ton absence m'appartient*.

Si la sexualité de Fauve n'est pas le thème premier d'*Il préférerait les brûler*, la narratrice n'aborde pas moins les agressions sexuelles qu'elle a subies dans son enfance, comme si elles avaient un lien avec le deuil de son père. C'est le cas dans ce fragment où Mike, un autre amant de la tante de Fauve, l'agresse :

Le jeu de Mike s'appelle « L'avion ». Si je veux, il peut me faire voler au-dessus du sol. C'est certain que ça me tente. [...] Il se place face à mon côté droit, met un bras devant moi et l'autre derrière, puis enlace ses mains sous ma culotte. Il me dit de m'asseoir à califourchon contre ses paumes. [...] Ce n'est pas confortable, j'aimerais mieux arrêter. Il me répond que ce n'est pas dangereux. [...] J'ignore pourquoi, mais j'ai honte (*IPLB*, 40-41).

Cette agression ne figure pas non plus dans *Ton absence m'appartient*. Elle semble toutefois s'imposer d'elle-même dans une écriture plus ouvertement fictionnalisante du réel traumatique. Une écriture qui, dans le cas d'*Il préférerait les brûler*, vient condenser les différents traumatismes (deuil, sexualité) et les faire résonner entre eux.

On l'a évoqué brièvement, les fictions du fait divers ont aussi tendance à jouer du *topos* de la sexualité néfaste dans les récits qu'ils racontent, même si l'histoire réelle dont ils s'inspirent est dénuée de sexualité. Selon Bataille, c'est que le meurtre relève, dans l'imaginaire, d'un interdit similaire à celui de l'inceste. Cela expliquerait pourquoi l'inceste s'insère, parfois quasiment de soi, dans la mise en récit d'une histoire *réelle* de meurtre. « D'emblée, si nous envisageons l'inceste, nous sommes frappés par la caractère universel de la prohibition. [...] Le désir de tuer se situe par rapport à l'interdit du meurtre comme le désir d'une activité sexuelle quelconque aux complexes d'inter-

dits qui la limite »¹⁹³. Corriveau, dans *Les enfants de Liverpool*, se permet d'imaginer une sexualité incestueuse à ses deux meurtriers protagonistes.

C'est Venables, d'abord, dans une scène très intime et donc sans doute fictive, qui s'adonne à une séance de masturbation mutuelle avec son frère. L'orgasme est par ailleurs présenté comme faisant *mal*.

Au 3, Lower Lane, Jon Venables se couche [...]. Il se tord sur son matelas, humide déjà des orgasmes qu'il imagine. Il attire à lui le frère aîné pour des consolations que, seul, il apporte à Jon, mélangeant leur substance intime aux gémissements retenus, parce que ça fait mal, parce que ça fait mal (*LEDL*, 40).

Plus loin, c'est Venables *et* Thompson qui vivent une forme d'inceste. Ils se l'avouent après une séance – fictive – d'attouchements mutuels :

Ils n'avaient qu'une seule idée, revenir dans ce lieu béni et recommencer. Pour chacun, ce qui venait de se passer là n'avait rien de commun avec les agressions des frères, rien de semblable aux projections du père. Ils se raconteraient les giclées à la face, plus tard, parce que ces actes salissent trop la mémoire (*LEDL*, 75).

Ce sont maintenant les deux protagonistes qui vivent des agressions du père et des frères. Nous ne trouvons cette information nulle part, sinon dans une vague allusion de marques de sexe sur un visage prononcée par Rob Thompson lors d'un interrogatoire, mais qui ne laisse pas croire qu'il ait été lui-même victime d'un tel geste (*LEDL*, 161). Corriveau, qui cite directement cette phrase de Rob Thompson dans son roman, semble s'en servir comme point de départ pour inventer. La sexualité néfaste se conjugue ici à l'interdit du meurtre. La sexualité de Jon et Rob *devient* néfaste pour répondre à l'imaginaire de la transgression et, par le fait même, pour fournir un semblant

¹⁹³ *Ibid.*, p. 207, 75.

d'explication. La suggestion que Venables et Thompson aient tous deux été victimes d'une forme similaire d'inceste vient conforter l'idée, introduite au chapitre sur les *figures englobantes*, que les deux enfants-meurtriers fusionnent dans une seule et même figure.

Par ailleurs, Corriveau montre que le désir sexuel des protagonistes du récit est lié au dégoût. Après avoir bu quelques bières, Jon et Rob éprouvent du désir l'un pour l'autre et vomissent (*LEDL*, 78). Pour ce qu'on en sait, cette scène relève également de la fiction.

Un dernier élément de sexualité néfaste dans *Les enfants de Liverpool* trouve aussi des échos dans *Chiienne* et *Garde-fous*. Il s'agit de la pornographie, présentée comme quelque chose de trouble, voire de dangereux. Dans *Les enfants de Liverpool*, c'est l'addiction à la pornographie du père de Jon qui a raison de son couple (*LEDL*, 37-39). Ce n'est d'ailleurs pas sans rappeler le personnage du père dans *Chiienne*, lui aussi accro à la pornographie : « Toutes les nuits, le père se lève pour aller regarder de la pornographie » (*C*, 47). Les films pornographiques du père sont d'ailleurs remisés au même endroit que la laisse utilisée pour violenter sa fille, comme quoi pornographie et inceste vont de pair (*C*, 16). Dans *Les enfants de Liverpool*, l'influence des films pornographiques sur le meurtre est évoquée au procès par le juge :

Le juge soulignera à gros traits l'influence potentiellement néfaste et partielle des vidéos d'horreur que le jeune Jon avait visionnées dans les semaines qui avaient précédé. [...] Soixante vidéos à caractère violent ou pornographique que le père de Job aura louées durant l'année précédent le drame ! Soixante ! Ce n'est pas rien ! (*LEDL*, 177).

Dans *Chiienne* comme dans *Les enfants de Liverpool*, la pornographie est non seulement violente, mais aussi de près ou de loin liée aux violences réelles commises. La pornographie, lorsqu'il est question du réel traumatique lié à l'enfance, semble pouvoir s'inscrire *de facto* comme un facteur aggravant, alors qu'il ne s'agit pas tant d'une

preuve empirique que d'un raccourci subjectif. C'est d'ailleurs pourquoi la consultation de contenu pornographique homosexuel par Turcotte n'a pas été une piste longuement étudiée en cour, pas plus qu'elle ne constitue un élément clé de la preuve¹⁹⁴, alors que l'homosexualité refoulée de Turcotte semble rester, pour le public et certains chroniqueurs, la raison au moins « latente » du double infanticide qu'il a commis. En somme, dans la mise en fiction du réel traumatique, la pornographie est mauvaise parce que les personnages qui en consomment le sont.

Dans *Garde-fous*, Rondeau, on l'a vu, n'hésite pas à accentuer la possible homosexualité refoulée de Guy Turcotte et à en faire la raison du double infanticide ; c'est principalement par la voix des différents épouvantails qu'elle la met en scène. L'autrice utilise ce même procédé pour problématiser la prédilection de son protagoniste pour la pornographie : l'épouvantail de la meurtrière apparaît à un certain moment comme une mise en abyme de l'autrice, en particulier lorsqu'elle prête à Jolicœur des jeux honteux :

Imaginer les autres prêtres en maillot de bain ou sous la douche, après avoir joué une partie de ping-pong, ne te laissait pas entièrement froid, sans doute. J'extrapole à peine après avoir lu et suivi les manchettes et suppléments non-stop dans les médias. Aimer visionner sur le Net des ébats pornos gays est une tendance courante chez les hommes (*GF*, 57).

Cet extrait contient beaucoup plus d'éléments fictifs que d'éléments référentiels. Turcotte ne jouait pas au « curé dès l'adolescence » (*GF*, 57) comme le faisait Jolicœur. Toute cette extrapolation de l'autrice est du reste reconnue : « J'extrapole à peine » (*GF*, 57). Plus loin dans le texte, l'épouvantail qui assume le rôle d'Isabelle Gaston – Éléonore – met en relation la consultation de pornographie de Jolicœur et son impuissance (*GF*, 71). Or, cela relève également de l'imagination de Rondeau, puisque l'intimité sexuelle de Turcotte et de Gaston n'a pas longuement été explorée lors du procès.

¹⁹⁴ Éric Thibault, « Bon gars malade ou tueur au sang froid ? », *op. cit.*

En accordant une place de choix à la vie sexuelle difficile de leurs protagonistes meurtriers, et le plus souvent en y injectant une très grande part de fiction, Rondeau et Corriveau participent à la construction d'un imaginaire où l'acte d'assassiner un être humain s'expliquerait par un rapport trouble avec la sexualité. La sexualité, lorsqu'elle est vécue dans le refoulement ou dans la honte, pourrait mener au meurtre.

3.2.3 L'animal mort

Le dernier *topos* qui traverse les quatre œuvres de notre corpus d'analyse et qui semble partie intégrante de l'imaginaire du réel traumatique contemporain est la présence de l'animal mort ou du moins torturé. Signe précurseur de la mort d'un être humain ou écho aux violences subies et décrites, l'animal, lorsqu'il est question de violence infantile réelle, semble *devoir* mourir ou souffrir.

Dans *Chiennes*, l'angle du récit et l'utilisation du champ lexical de la chienne pour parler de la narratrice suggèrent la violence du père envers les animaux. Ses filles, dans le texte, sont métaphoriquement des animaux de compagnie et le père les maltraite sans cesse. « Une sale chienne ne parle pas. Ne porte pas de vêtements. Encaisse les coups dans les côtes. Une sale chienne urine dans un coin » (C, 13). Dans une fantasmagorie de la narratrice déjà évoquée, le père réussit son « œuvre » en poussant l'une de ses filles – une chienne – au suicide. En outre, un fragment raconte l'épisode – sans doute réel – où le personnage du père tue un mulot sous les yeux de l'une de ses filles (C, 89-90). Tuer un animal ne sera plus de l'ordre de la métaphore. Ce fragment contribue à diaboliser le père, en plus de donner à lire noir sur blanc ce qu'il fait subir à ses propres filles. C'est leur mort à elles, après tout, qu'il recherche. La narratrice écrit : « on [la narratrice et sa sœur] a été tuée plusieurs fois ». L'acte de tuer le mulot devient symbole de la pseudo-mort de la narratrice et de sa sœur. Le fragment qui contient la mort du mulot devient une mise en abyme du roman dans son entièreté.

Dans *Il préférerait les brûler*, plusieurs animaux meurent. C'est d'abord le père de Fauve, en début de texte, qui s'en prend à la progéniture de Blanche, la chienne de la famille. Lorsque Fauve revient chez elle, un jour, les chiots ont disparu. « Je gobe difficilement l'explication de Papa. Ma sœur, elle, fond en larmes plus enragées qu'endeuillées. Elle sait que la vérité, c'est qu'il les a tués. Il l'avait prévenue : il est bon pour noyer les animaux. Ça ne le dérange même pas » (*IPLB*, 26). En donnant l'étiquette de noyeur de chiots au personnage du père, Fauve fait de lui un antagoniste clair, surtout que, quelques pages plus tôt, elle avait mentionné s'occuper des petits de Blanche comme s'il s'agissait des siens. (*IPLB*, 20). Cet épisode ne se retrouve pas dans *Ton absence m'appartient*. Or, Fauve fait aussi preuve de cruauté envers les animaux, causant la mort de l'un d'eux de façon intentionnelle. Quand sa chatte a des chatons, Fauve, après les avoir caressés, s'assure de les remettre dans une certaine boîte pour éviter qu'ils s'approchent de l'escalier et fassent une chute mortelle. Un jour, elle fait exprès de ne pas remettre un chaton dans la boîte, par curiosité, dit-elle : « Je sais bien que ça se pourrait qu'il tombe en bas. J'en suis consciente, mais je ne remonte pas. Je m'assieds plutôt sur le divan du salon et j'attends » (*IPLB*, 58). L'inévitable arrive, le chaton tombe et se blesse. La chatte de la maison le lèche pendant des heures, et Fauve pleure et s'en veut beaucoup. Plus loin, Fauve va jusqu'à tuer délibérément un petit lézard acheté à l'animalerie, qu'elle a appelé Roméo Guénette.

Pour vivre, Roméo a besoin d'ombre. Il supporte très bien la chaleur, mais il doit avoir accès à une cachette pour se tempérer en tout temps. Je le sais, je l'ai entendu dans l'émission. C'est pour cette raison que je ne mets pas la moindre roche dans son vivarium et que je le pose en plein soleil avant de partir à l'école. À mon retour, Roméo est calciné. Ça ne me fait pas un pli. Peut-être que je m'inquiète pour rien, au fond. La mort, ce n'est pas si pire. (*IPLB*, 124)

Or, pourquoi acceptons-nous la violence envers les animaux de Fauve et non celle de son père ? Pourquoi ne considère-t-on pas Fauve comme un bourreau également ? Julie Simard explique que la violence est beaucoup plus facile à accepter si elle semble jus-

tifiée. À l'inverse, « la motivation personnelle ou psychologique étant esquivée, cette violence devient beaucoup plus difficile à accepter pour le lecteur »¹⁹⁵. Fauve expérimente avec la mort pour tendre vers l'acceptation du deuil qu'elle aura à faire de son père, deuil qu'elle appréhende. Ses épisodes de cruauté envers les animaux peuvent se lire comme un processus vers l'acceptation de la mort. Lors de l'épisode des chatons, Fauve refuse la mort ; mais dans l'épisode du lézard, elle l'accepte avec une certaine indifférence. Elle est maintenant prête pour celle de son père.

Dans *Chiennne*, le rapport à la cruauté est similaire à ce qu'on retrouve dans *Il préférerait les brûler*. La narratrice ne tombe pas du côté des êtres mauvais, même si elle souhaite la mort aux hommes avec qui elle couche (C, 72), même si elle souhaite sans cesse la mort de son père (C, 50), puisqu'on comprend d'où vient cette cruauté. Elle est justifiée, celle du père ne l'est pas. Ce dernier est fondamentalement mauvais et l'on ignore pourquoi. Même chose pour le père de Fauve. Les deux tuent des animaux *gratuitement*, ce qui paraît particulièrement insoutenable.

Les fictions du fait divers à l'étude présentent aussi la figure de l'animal mort, bien qu'elles aient un rapport un peu différent avec la cruauté et la violence, puisqu'elles tentent, supposément, de redonner une humanité aux criminels décriés dans la presse. Mais y arrivent-elles vraiment ? Les instances auctoriales des fictions du fait divers essaient d'*expliquer* la cruauté dont ont fait preuve les criminels qu'ils mettent en scène. L'insertion de la figure de l'animal mort étoffe donc cette fois l'arc narratif de la vie des bourreaux et non celui des victimes. Ce qui frappe le plus, c'est que dans *Les enfants de Liverpool* comme dans *Garde-fous* la figure de l'animal mort relève presque purement de l'invention et n'a, à priori, rien à voir avec les crimes qui ont donné nais-

¹⁹⁵ Julie Simard, *L'esthétique de la violence dans les contes et nouvelles de Maupassant*, op. cit., f. 35.

sance à ces romans. L'animal mort apparaît comme un signe précurseur du meurtre sur une personne humaine, dans une tentative de surnarrativisation du réel complexe.

Dans le cas des *Enfants de Liverpool*, Corriveau prend comme matériau source les témoignages plus ou moins crédibles des voisins des deux meurtriers. Alors que Venables et Thompson allaient subir leur procès – dans la vraie vie et non dans le roman –, des médias anglais sont allés interroger le voisinage pour nourrir l'appétit immense que cette histoire générait. Il sera alors question de « pigeons having their head shot off with an airgun, of rabbits being tied to railway lines »¹⁹⁶, mais ce ne seront, au dire des journalistes mêmes, que de vulgaires « exaggeration[s] and gossip[s] »¹⁹⁷. Or dans *Les enfants de Liverpool*, ces rumeurs ne sont pas racontées comme provenant de voisins malveillants, mais comme des faits que la narration intègre au discours interne – complètement fictif – des meurtriers. C'est ainsi que dans un chapitre qui tend nettement vers la fiction, puisque ce sont Jon et Rob qui s'expriment au *on*, Corriveau leur attribue la pensée suivante : « on admirait parfois des oiseaux qu'on aurait voulu attraper au lasso, juste pour les pendre aux poteaux électriques, ces corneilles de malheur » (*LEDL*, 22). En attribuant le statut de tortionnaire aux deux protagonistes à la fois, il fait encore une fois d'eux la même figure. Corriveau revient à d'autres endroits du texte sur des anecdotes où les deux meurtriers blessent des oiseaux, attribuant plus souvent ces comportements à Rob (*LEDL*, 30, 64). Or non seulement cette violence demeure de l'ordre des généralités et ne renvoie pas à des événements uniques et concrets – ce qui porte à croire qu'il s'agit d'inventions –, mais les actes décrits ne concordent pas avec les rumeurs colportées par la presse. « Là où le concret se dérobe, l'imaginaire se déploie »¹⁹⁸, note Georges Banu. Si Corriveau cherchait à excuser Jon et Rob de l'acte

¹⁹⁶ *The Guardian*, « Did bad parenting really turn these boys into killers ? », *op. cit.*

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ Georges Banu, « L'enfant qui meurt : traumatisme personnel et symbolique collective », dans Georges Banu (dir.), *L'enfant qui meurt. Motif avec variations*, *op. cit.*, p. 18.

qu'ils ont commis à l'endroit de James Bulger, ce n'est sûrement pas en transformant la rumeur de leur cruauté envers les animaux en actes conscients et prémédités qu'il y parvient. C'est dire que la présence de la figure de l'animal mort n'explique en rien le geste que les jeunes meurtriers ont commis sur James Bulger, pas plus qu'elle ne l'excuse.

Le même phénomène apparaît dans *Garde-fous* de manière plus flagrante, puisque dans le cas qui a inspiré *Les enfants de Liverpool* il existait tout au moins des rumeurs qui laissaient supposer que Rob et Jon aient fait preuve de violence envers des animaux. Or, rien ne laisse croire que Turcotte torturait des animaux dans son enfance. Cela n'a jamais été soulevé publiquement. Rondeau, cependant, ne se gêne pas pour introduire cette trame narrative dans l'histoire de Jolicœur. Si, dans la réalité, tous s'entendaient pour dire qu'il eut été impossible de prévoir le geste de Turcotte, celui-ci étant aimé de ses amis, de ses collègues et de sa famille¹⁹⁹, l'épouvantail qui représente la mère de Romain Jolicœur pense tout autrement.

Si je tiens à être honnête, tout jeune tu étais déjà biscornu et lugubre. Avaleur de vers de terre, de cuisses de grenouilles crues [...], tu avalais la petite bête [le ver de terre] dégueulasse comme une pâte Catelli sans sauce. Tu riais après en ajoutant que tu la sentais dans ton ventre se tortiller d'horreur. [...] [Tu] tranchais les cuisses vivantes des grenouilles et ta lividité extrême me faisait croire que tu buvais en secret le sang de leurs pattes. [...] [Tu] prenais un malin plaisir à pêcher pour retourner le poisson et lui arracher le corps : arracher la peau, le cœur, un arrache-cœur méthodique. [...] Tu faisais subir le même sort aux grenouilles par la suite. Pas suffisant de leur couper les cuisses, de sucer leur sang, tu leur enlevais aussi le coeur à chacune (*GF*, 128-132).

Tous ces signes précurseurs sont fictifs et font écho à la carrière de cardiologue du meurtrier et à l'importance symbolique du cœur propre à l'imaginaire romantique. Des

¹⁹⁹ *La Presse*, « Loin des stéréotypes du criminel », *op. cit.*

pensées – absolument fictives – sont même attribuées à Jolicœur lui-même. Alors qu’il parle de son enfance durant laquelle il passait plusieurs heures par jour dans un cabanon, il confesse : « mes ongles voulaient déchirer transpercer le cœur des oiseaux rôdant » (*GF*, 32). Ici encore, l’insertion de ces signes précurseurs ne reflète en rien l’histoire réelle de Turcotte et ne vise pas à expliquer ni à excuser le comportement du meurtrier. Cette surnarratation rend le protagoniste plus excécrable aux yeux des lecteurs et des lectrices et lui fait perdre leur sympathie.

La figure de l’animal mort ou torturé semble être un passage obligé de la mise en fiction du réel traumatique contemporain relié à l’enfance. *L’animal*, après tout, ne symboliserait-il pas la *vulnérabilité* et la *candeur* propres aux enfants qui sont les principales – et réelles – victimes des événements qui ont inspiré ces récits ? Du côté des autofictions, l’animal mort met en lumière le caractère univoque d’un personnage qui fait office de bourreau ou encore permet l’évolution narrative d’un ou d’une protagoniste avec qui on sympathise. Du côté de la fiction du fait divers, la figure de l’animal mort sert de signe précurseur au meurtre d’êtres humains – d’enfants – et diabolise encore plus les protagonistes meurtriers – à défaut d’expliquer leur geste –, dans un souci purement narratif et romanesque.

La figure de l’animal mort ou torturé, comme l’imaginaire de la violence propre au Romantisme et le thème de la sexualité problématique ou néfaste sont des *topoi* qui s’insèrent dans les récits non pas pour rendre le texte plus *vrai*, mais pour diluer le réel dans un ensemble de repères esthétiques permettant d’illustrer l’horreur vécue de façon tantôt poliment métaphorisée, tantôt extrêmement crue, et pour tenter d’expliquer le réel par les biais de la subjectivité. Ces *topoi* deviennent des raccourcis et répondent à des codes de la fiction qui préexistent dans l’imaginaire collectif.

CONCLUSION : LE DESSIN D'UN TROU NOIR

Le réel, rappelons-le, pose d'emblée problème lorsqu'il est question de le mettre en récit et de le donner à lire. La réalité sera toujours infiniment plus complexe que le texte qui tente de la cerner. Qu'elle relève de nos expériences personnelles – comme dans le cas de l'autofiction – ou de l'expérience des autres – comme dans celui des fictions du fait divers –, la réalité ne pourra être mise en récit sans une touche de subjectivité, sans une certaine renarrativisation. Cela n'empêche toutefois pas le réel de fasciner, ni ne discrédite auprès du public les récits qui le racontent. Le pullulement, l'effervescence et le polymorphisme du genre autobiographique, de même que la popularité des récits de crimes spectaculaires, éveillent l'engouement non pas seulement du lectorat, mais aussi de la critique à leur endroit.

Si l'écriture de sa propre personne se retrouve *de facto* biaisée, découpée, fragmentaire et incomplète, puisque « la compréhension de soi est une interprétation »²⁰⁰, une telle *fictionnalisation*, dans ce genre aux frontières entre le réel et l'invention qu'est l'autofiction, occupe une place prééminente. La source des autofictions à l'étude dans ce mémoire est *traumatique*, ce qui vient complexifier le rapport du récit au réel. Peut-on *élucider* un traumatisme, en cerner exactement les tenants et les aboutissants, ou doit-on se satisfaire d'*essayer* de lui donner sens ? « La réalité psychique, c'est la réalité

²⁰⁰ Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction* [format Kindle], *op. cit.*, location 7340.

habillée du fantasme »²⁰¹, nous rappelle Ménéghini. Tout récit ne sera que *tentative* d'explication.

Du côté des fictions du fait divers, un problème similaire apparaît. Les auteurs de ces récits n'étaient pas présents lors des événements. Tout au plus ont-ils eu accès aux documents juridiques reliés au cas, aux articles de presse, aux entrevues des parties prenantes et aux autres documents qui tentaient de raconter, ou plutôt d'expliquer, le cas réel. Ces histoires qui, par leur grande violence et leur caractère improbable, avaient marqué l'imaginaire collectif, étaient *incomplètes*. Pourquoi le cardiologue Guy Turcotte a-t-il assassiné ses deux enfants ? A-t-il *réellement* tenté de s'enlever la vie juste après ? Pourquoi Rob Thompson et Jon Venables, alors âgés de 10 ans, ont-ils kidnappé James Bulger, avant de le torturer et de le laisser sur les rails d'un chemin de fer ? Qui saurait le dire avec certitude ?

Au début du mémoire, nous cherchions à savoir quels étaient, au sein de la littérature québécoise contemporaine, les procédés de mise en fiction du réel traumatique dans l'autofiction et dans les fictions du fait divers, et en quoi ils participaient, ou non, à une esthétisation de la violence. Au chapitre I, nous avons observé la manière dont chaque œuvre à l'étude s'inscrivait dans son genre littéraire, en plus de faire remarquer que chaque histoire était mise en relation avec l'art, de façon à justifier la mise en récit d'une histoire de violence à l'égard d'enfants. C'est ainsi que nous avons mis en lumière le fait que les narratrices des autofictions à l'étude étaient des entités indépendantes des autrices des textes, qu'elles s'en avéraient des versions partielles, construites à partir des éléments symboliques de leur passé susceptibles de leur conférer une identité propre. Ces narratrices se montraient également surlittérisées afin, semble-t-il, de justifier la valeur artistique de l'entreprise littéraire des autrices. Dans *Chienne*,

²⁰¹ Véronique Ménéghini, « Trauma, fantasme, traumatismes », dans Franck Chaumon et Véronique Ménéghini (dir.), *La chose traumatique*, op. cit., p. 39.

la narratrice-écrivaine complexifie son rapport à l'écriture de son enfance, qui devient le principal sujet de l'autofiction. La dénonciation de son père sadique et incestueux se mue en un objet d'écriture avant toute chose. Dans *Il préférerait les brûler*, l'intertextualité est très présente, et la narratrice se présente non pas comme une écrivaine, mais plutôt comme une adepte de la grande littérature. L'aura de la culture et de l'art traverse l'œuvre.

En ce qui a trait aux fictions du fait divers, nous avons montré que s'installait une pluralité de voix, qu'une sorte de bafouillement narratif semblait traduire une impossibilité de raconter le réel avec certitude. Nous avons également décelé une tentative de Corriveau et de Rondeau de mettre en relation le crime dont ils s'inspirent avec de grandes figures littéraires, de façon à justifier la valeur artistique de leur projet. C'est ainsi que Corriveau compare les jeunes meurtriers qu'il met en récit à Jean Genet et que Rondeau fait de Romain Jolicœur, le double de Guy Turcotte, un fervent lecteur de Saint-Denys Garneau et de Rimbaud, entre autres. Autant dans *Les enfants de Liverpool* que dans *Garde-fous*, le meurtre, ou du moins la violence, est comparé à une forme d'art. Ce qui revient à dire que, dans notre corpus, l'*intention d'art*, pour ainsi dire, est première : il s'agissait bien de poétiser un réel horrible.

Nous nous sommes ensuite penché sur la notion de traumatisme, qui peut servir à lire chacune de nos œuvres. Les autofictions sont les écritures d'un traumatisme *direct*, vécu. Elles manifestent, de par la narration au présent d'événements passés et les sauts temporels, une foncière *atemporalité*, en plus de comporter des métacommentaires sur l'*atemporalité* des événements vécus. L'aspect *répétitif* du traumatisme apparaît également et contribue à enfermer les personnages du récit dans des carcans, témoignant aussi parfois de l'impossibilité de trouver *la* bonne façon de raconter. Parfois aussi, au contraire, la répétition de certains discours à très forte charge émotive manifeste l'impact qu'ont toujours, sur les narratrices, certains propos tenus à leur égard. Dans *Il*

préférerait les brûler, la répétition ou le ressassement propres au traumatisme se remarquent aussi *hors* du texte, notamment par la publication de *Ton absence m'appartient*.

Dans les fictions du fait divers, l'*atemporalité* et la *répétition* apparaissent également, mais sont visibles de façon encore plus flagrante *hors* des textes. Tout porte à croire que les cas Turcotte et Thompson-Venables ont été vécus comme des traumatismes *directs* pour les familles et les proches, et *indirects et insidieux* pour l'ensemble de la société : *indirects*, puisque la population devenait témoin du crime par l'entremise des médias, et *insidieux*, car elle prenait conscience qu'elle n'était pas à l'abri d'un tel drame. Le traumatisme est également *atemporel*, puisque les acteurs qui y prennent part seront toujours renvoyés à ces événements, et *répété*, puisque ces crimes devenus célèbres ont inspiré et inspirent encore livres, films, documentaires. Dans les autofictions, ce sont plutôt les narratrices qui se donnent à lire comme étant traumatisées.

Au deuxième chapitre, nous avons d'abord voulu départager le vrai du faux dans les quatre œuvres du corpus, de façon à mieux cerner les insertions fictionnelles. Nous avons vu que l'utilisation de discours rapporté se révèle un indice de fictionnalisation. Lorsqu'il résulte d'une *transcription*, le discours rapporté peut *parfois* être un indice de référentialité, mais c'est chose rare. Nous avons ensuite mis en lumière le fait que la focalisation changeante contribuait à fictionnaliser le texte. Que ce soit par l'usage d'une narration omnisciente, par un changement d'instance narrative ou même par le recours à une narration au « je » non orthodoxe – par exemple lorsque ce « je » s'invite dans la tête des autres personnages et leur invente une intériorité –, les jeux de focalisation manifestent une impossibilité, ou un refus, de raconter l'histoire de façon objective.

Nous avons ensuite abordé, notamment du côté des fictions du fait divers, la question de l'importance de la citation des sources. Le projet gagne en crédibilité lorsque les dates, les lieux et les noms des personnes impliquées sont non seulement mentionnés

mais vérifiables. À l'inverse, un récit – de soi ou d'un fait divers – tend beaucoup plus vers la fictionnalisation lorsque les repères temporels et spatiaux sont omis ou travestis. Dans la fiction du fait divers, l'omission ou l'altération des indices spatio-temporels ne vise toutefois pas à rendre l'anonymat aux parties prenantes du récit : l'objectif n'est pas tant de rendre compte des données du cas réel que de se servir de ce cas pour inventer un récit parallèle, fictif. Du côté de l'autofiction, l'anonymisation des personnages, mais aussi des lieux et du temps, rend le récit plus universel, en plus de le dépouiller d'éléments d'information factuelle sans valeur symbolique mobilisable.

La seconde partie du chapitre II – ainsi que le reste du mémoire – a délaissé l'aspect référentiel des œuvres à l'étude pour se consacrer à l'analyse des procédés de mise en fiction du réel traumatique. Nous avons alors présenté trois procédés de *condensation narrative*. Une *simultanéité simulée* peut ainsi déformer la temporalité des histoires réelles en faisant arriver en même temps, ou aux mêmes endroits, des événements qui n'ont pas eu lieu de façon simultanée dans la réalité. Toujours dans un souci de condensation narrative, certains personnages, notamment dans les fictions du fait divers, peuvent naître de l'amalgame de plusieurs personnes réelles, dans la mesure où ces personnes représentent la même chose d'un point de vue narratif. Dans l'autofiction, on remarque l'inverse : des personnes réelles se voient, pour des raisons narratives, retranchées du récit.

Enfin, nous avons présenté le fil d'Ariane subjectif repérable dans chaque texte. Ce fil d'Ariane, qui décide du commencement du récit, des péripéties qui le ponctuent et de sa fin, n'est pas fidèle à la réalité, mais plutôt simplifié et tissé par l'auteur ou l'autrice du texte. Après avoir élaboré des personnages chargés symboliquement et avoir tantôt épuré, tantôt modifié le cadre spatio-temporel de son récit, l'instance auctoriale suit un schéma narratif de son invention, qu'elle justifie en présentant comme des vérités les pensées des personnages mis en scène.

Le chapitre III portait sur les figures de style, les symboles et les images qui servent à esthétiser le réel traumatique, sacrifiant, en partie, le vrai au beau. D'abord, nous avons présenté le phénomène de la *surenchère esthétique*, qui regroupe plusieurs techniques utilisées pour donner une forme plus artistique et plus poétique aux œuvres, à défaut de simplement se contenter de raconter des faits. Nous avons vu la possible utilisation, autant du côté de la fiction du fait divers que de l'autofiction, de champs lexicaux spécifiques visant notamment à métaphoriser le récit. Nous avons aussi montré que l'utilisation d'un champ lexical donné pouvait aussi répondre à des codes très présents dans la fiction. C'est notamment le cas de *Garde-Fous* et de l'utilisation du champ lexical des oiseaux.

Bien sûr, les auteurs et les autrices n'alignent pas simplement des faits, ils expriment un souci du style. Apparaît donc une certaine *poétisation de la prose* qui a des conséquences différentes dans les fictions du fait divers et dans les autofictions. Dans les premières, les envolées lyriques produisent des hyperboles peu fidèles à la réalité : on dit ainsi de certains personnages qu'ils meurent alors qu'ils ne font que souffrir, on établit des liens de cause (symbolique) à effet (dramatique) infondés. Dans les secondes, la poétisation de la prose ne semble pas autant dénaturer l'histoire réelle, sa fonction étant avant tout esthétique.

Nous avons ensuite constaté que la *surenchère esthétique* se concrétisait par une *amplification fictive* de données réelles, afin de fournir une explication aux événements véritables – dans le cas de la fiction du fait divers – ou de mieux illustrer une intériorité – dans le cas de l'autofiction. C'est ainsi que la consultation de contenu pornographique homosexuel par Guy Turcotte est devenue, dans *Garde-fous*, une homosexualité claire, et son refoulement, la raison du double infanticide ; c'est ainsi également que l'homosexualité de Rob, révélée bien après les événements, est devenue prétexte à lui inventer des fantasmes à l'endroit de Jon. D'une information attestée mais partielle, l'amplification fait un *argument* – dont le caractère fictif, toutefois, ne nous échappe pas.

Enfin, dans la seconde partie du troisième chapitre, nous avons relevé les *topoi* communs aux quatre textes. Nous avons d'abord noté que l'esthétique romantique de la violence était très présente. Des thématiques chères au Romantisme, soit la mort et l'amour, sont ainsi abordées et mises en relation. Des images de décapitation, de cœur violenté et d'exécution publique se retrouvent dans les textes. Le genre autofictif et la fiction du fait divers semblent tous deux des héritiers du Romantisme. La violence, toutefois, n'est pas qu'un thème et gagne la langue même : elle n'est pas que dénoncée, elle parasite l'expression.

Nous avons ensuite montré que la vie sexuelle problématique des protagonistes était abordée dans l'ensemble de notre corpus et qu'il semblait impossible de ne pas expliquer le réel traumatique lié à l'enfance par le prisme du sexuel. Dans tous les cas, la sexualité est présentée comme principalement néfaste, déviante, dangereuse, voire liée à la mort. Le thème de l'inceste, s'il était justifié dans *Chiienne*, apparaît aussi dans d'autres textes du corpus. Les œuvres semblent lier la vie sexuelle trouble – et en grande partie fictive – des protagonistes aux actes violents dont ils sont victimes ou responsables. La pornographie, par ailleurs, est unilatéralement corruptrice.

Une troisième figure, celle de l'animal mort ou meurtri, caractérise l'ensemble du corpus. Dans le cas de l'autofiction, elle sert à amplifier le caractère exécrationnel d'un personnage tenant le rôle de bourreau ou encore à éclairer la psychologie de la victime qui y a occasionnellement recours. Dans la fiction du fait divers, le meurtre ou la torture de l'animal constitue un signe précurseur – souvent plus fictif que réel – qui tend à les diaboliser encore plus.

À la suite de notre tour d'horizon des procédés de mise en fiction du réel traumatique, pouvons-nous affirmer qu'ils participent à une esthétisation de la violence ? À la lumière de notre recherche, nous aurions tendance à abonder dans ce sens, puisque ces procédés sont puisés parmi les codes de la fiction pure, dans le sillage du Romantisme

ou plus largement de l'horreur. L'intention des auteurs et des autrices étudiés ne semble toutefois pas être de rendre esthétiquement et narrativement satisfaisantes de tristes histoires réelles de façon *gratuite*. Ces derniers semblent plutôt chercher à *expliquer*, dans la mesure du possible, ces événements traumatisants, quitte à puiser dans leur subjectivité ou dans les thématiques propres à la fiction qui aborde le crime ou la violence infantile. Or, ces tentatives d'explication sont grevées non seulement par des influences littéraires, mais aussi par des idées préconçues. En resémantisant les faits bruts, les écrivains leur donnent une forme intelligible, concrète, proposent un point de vue, un semblant d'explication, une version des faits qui leur est propre, qui répond à des impératifs symbolique et esthétique. Si la violence qui a donné naissance à ces histoires est dénoncée, c'est cependant à l'aide de récits qui, dans le cadre autofictionnel, excusent la violence du propos et des actions des personnages-narratrices ; dans le cas des fictions du fait divers, il paraît y avoir moins de circonstances atténuantes. Il reste que la violence ne devient tolérable, pour le lectorat, que grâce à la connaissance de sa source. La violence devient un outil stylistique pour dénoncer la violence. On ne saurait la raconter sans en faire soi-même usage.

Soulignons pour finir que notre hypothèse de départ n'a pas été entièrement confirmée. Si beaucoup de procédés de mise en fiction du réel traumatique se révèlent très similaires pour l'autofiction et la fiction du fait divers, ce n'est pas toujours le cas. Les stratégies qui consistent à fusionner ou à écarter des personnages, les enjeux de la poétisation, on l'a bien vu, ne sont pas les mêmes de part et d'autre. Il importe de mentionner que les fictions du fait divers à l'étude, même si elles mettent en scène des meurtriers qui ne sont pas présentés uniquement comme des monstres irrécupérables, ne redonnent pas à ces criminels leur humanité. Pas plus qu'elles n'entérinent ces êtres humains complexes et prompts à la rédemption dans leur atemporalité meurtrière.

On peut s'interroger sur le problème éthique, voire juridique qui s'impose lorsqu'un auteur exploite à des fins littéraires un fait divers dont les protagonistes sont encore

vivants, surtout lorsqu'il s'agit d'esthétiser la violence et d'attribuer des intentions et des comportements fictifs à des personnes réelles, et notamment aux victimes. Denise Fergus, la mère de James Bulger, est intervenue pour tenter d'empêcher la diffusion d'une œuvre cinématographique mettant en scène le meurtre de son fils, mentionnant devoir « revivre le cauchemar »²⁰². Ces réflexions éthiques seraient une piste à suivre dans le cadre d'une autre recherche.

L'événement traumatique est déformé et investi de fantasmes. Il apparaît impossible de le raconter sans le dénaturer. Il est le mystère. L'inexplicable. Cette fiction d'origine propre au traumatisme – la violence commise par ses propres parents, le meurtre d'un enfant – est une sorte de trou noir. Dense, à l'immense force gravitationnelle. Tout tendrait vers elle, lui échapper paraît impossible. Cependant, si un trou noir se révèle indiscernable en soi, il est néanmoins possible de l'entrevoir en le mettant en relation avec ce qui l'entoure. C'est en levant le voile sur ce qu'il y a *autour* de cette entropie que nous parvenons, finalement, à la cerner. Et c'est ce à quoi s'acharnent les auteurs et les autrices du réel traumatique contemporain en abordant, par exemple, la sexualité des protagonistes de leurs récits, en leur inventant des buts et des objectifs, en leur mettant des mots dans la bouche, en transformant ou en retranchant des informations, en changeant de perspective, en misant sur l'intériorité ou en utilisant des lieux communs propres au Romantisme et à l'horreur. En inventant, ils tracent, biffent, effacent – dessinent – les contours d'un trou noir. Pour cerner l'indiscernable. Pour expliquer l'inexplicable.

²⁰² Vickie Scullard, « James Bulger's mum Denise Fergus urges filmmaker to pull movie about her son's brutal death », *Manchester Evening News*, 24 janvier 2019, en ligne, <<https://www.manchestereveningnews.co.uk/news/tv/james-bulger-denise-fergus-film-15726200>>, consulté le 30 octobre 2022.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus d'analyse

- Automne T. Morin, Rose-Aimée, *Il préférerait les brûler*, Montréal, Stanké, 2020, 224 p.
- Corriveau, Hugues, *Les enfants de Liverpool*, Montréal, Druide, coll. « Écartés », 2015, 248 p.
- Lafontaine, Marie-Pier, *Chienne*, Montréal, Hélio trope, coll. « Romans », 2019, 107 p.
- Rondeau, Martyne, *Garde-fous*, Montréal, Triptyque, coll. « Générale », 2016, 156 p.

Corpus d'appui

- Automne T. Morin, Rose-Aimée, *Ton absence m'appartient*, Montréal, Stanké, 2019, 142 p.
- Carpentier, Mélanie, *Survivante d'exploitation sexuelle : se sortir de l'enfer des gangs de rue*, Boucherville, Béliveau éditeur, 2017, 350 p.
- Demeule, Fanie et Krystel Bertrand, *Cruelles*, Montréal, Tête première, 2020, 192 p.
- Poe, Edgar Allan, « The Raven », *Richemond Semi-Weekly Examiner*, 25 septembre 1849, en ligne, <<https://poets.org/poem/raven>>, consulté le 9 février 2022.
- St-Laurent, Nancy, *Délaissée. Persécutée. Jugée.*, Boucherville, Éditions de Mortagne, 2021, 300 p.

Corpus théorique

- Amfreville, Marc, « Écriture et filiation théorique », dans *Écrits en souffrance*, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2009, p. 26-45.
- Audet, René, « La chute des murs : la labilité des pratiques narratives contemporaines », dans Robert Dion et Andrée Mercier (dir.), *La construction du contemporain. Discours et pratiques du narratif au Québec et en France depuis 1980*,

- Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2019, p. 61-84.
- Baillargeon, Mercédès, « Le cri du sablier. Déconstruire les fictions individuelles », dans *Le personnel est politique. Médias, esthétique et politique de l'autofiction chez Christine Angot, Chloé Delaume et Nelly Arcan*, West Lafayette, Purdue University Press, 2019, p. 111-125, en ligne, <<https://www.jstor.org/stable/j.ctvhhd91>>, consulté le 18 février 2020.
- Banu, Georges (dir.), *L'enfant qui meurt. Motif avec variations*, Montpellier, L'Entretemps, 2010, 318 p.
- Banu, Georges, « L'enfant qui meurt : traumatisme personnel et symbolique collective », dans Banu, Georges (dir.), *L'enfant qui meurt. Motif avec variations*, Montpellier, L'Entretemps, 2010, p. 10-18.
- Bardèche, Marie-Laure, *Le principe de répétition : littérature et modernité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sémantiques », 1999, 240 p.
- Barthes, Roland, « Structure du fait divers », *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1964, p. 188-197.
- Bataille, Georges, *L'érotisme* [1957], Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Reprise », 2020, 284 p.
- Bélangier, David, « L'autofiction contestée : le romancier fictif et l'autarcie littéraire », *Voix et Images*, vol. 40, n° 3, 2015, p. 115-130, en ligne, <<https://doi.org/10.7202/1032638ar>>, consulté le 21 juin 2021.
- Beller, Roland, « Dessine-moi un trauma », dans Franck Chaumon et Véronique Ménéghini (dir.), *La chose traumatique*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 47-58.
- Blanchot, Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, 224 p.
- Blanckeman, Bruno, *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2000, 224 p.
- Brière, Émilie, « Faits divers, faits littéraires. Le romancier contemporain devant les faits accomplis », *Études littéraires*, vol. 40, n° 3, 2009, p. 157-171, en ligne, <<https://doi.org/10.7202/039251ar>>, consulté le 18 février 2020.
- Chartier, Roger, *Au bord de la falaise : l'histoire entre certitudes et inquiétudes*, Paris, Albin Michel, 1998, 386 p.

- Chaumon, Franck et Véronique Ménéghini (dir.), *La chose traumatique*, Paris, L'Harmattan, 2005, 142 p.
- Delaume, Chloé, *La règle du Je : autofiction, un essai*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Travaux pratiques », 2010, 92 p.
- Dion, Robert et Andrée Mercier (dir.), *La construction du contemporain. Discours et pratiques du narratif au Québec et en France depuis 1980*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2019, 416 p.
- Dion, Robert, *Des fictions sans fiction ou le partage du réel*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2018, 224 p.
- Doubrovsky, Serge, *La vie l'instant*, Paris, Balland, 1985, 116 p.
- Ferreira-Meyers, Karen, « L'aventure de l'autofiction : de la théorie dubrovskienne à la nécessité d'une continuation de la réflexion à propos de ce genre littéraire au XXI^e siècle », *Dalhousie French Studies*, vol. 91, été 2010, p. 55-61, en ligne, <<https://www.jstor.org/stable/41705508>>, consulté le 15 avril 2020.
- Gagnon, Alex, *La communauté du dehors. Imaginaire social et crimes célèbres au Québec (XIX^e-XX^e siècles)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2016, 500 p.
- Gasparini, Philippe, *Autofiction : une aventure du langage* [format Kindle], Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2008.
- _____, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction* [format Kindle], Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004.
- Gervais, Bertrand et al., *Soif de réalité. Plongées dans l'imaginaire contemporain*, Montréal, Nota Bene, coll. « Fonds (littérature) », 2018, 206 p.
- Gide, André, *Si le grain ne meurt* [1921], réédition dans *Journal 1939-1949. Souvenirs*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, 1296 p.
- Guyomard, Patrick, « Temporalité du traumatisme », dans Franck Chaumon et Véronique Ménéghini (dir.), *La chose traumatique*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 119-142.
- Hamon, Philippe, « Introduction. Faits divers et littérature », *Romantisme*, n° 97, 1997, p. 7-16, en ligne, <https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1997_num_27_97_3233>, consulté le 14 février 2020.

- Hirsch, Marianne, « Postmémoire », *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, n° 118, 2014, p. 205-206, en ligne, <<https://journals.openedition.org/temoigner/1274>>, consulté le 23 mars 2022.
- Huglo, Marie-Pascale, « Minimalisme(s) et récit en “mode mineur” : une lisibilité retrouvée », dans Robert Dion et Andrée Mercier (dir.), *La construction du contemporain. Discours et pratiques du narratif au Québec et en France depuis 1980*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2019, p. 109-132.
- Lafontaine, Marie-Pier, *Armer la rage : pour une littérature de combat*, Montréal, Hélotrope, coll. « Série K », 20 janvier 2022, 116 p.
- _____, *Chienne suivi de L'écriture du trauma ou la cicatrisation des terreurs*, mémoire de maîtrise en Études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2018, 144 f.
- _____, « L'écriture du trauma : une actualisation au féminin de la violence passée », *Voix plurielles*, vol. 15, n° 1, 2018, p. 126-135.
- Martinez, Ariane, « Ritournelle et répétition-variation », dans Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2005, p. 46-50.
- Marx, William, « La véritable *catharsis* aristotélicienne. Pour une lecture philologique et physiologique de la *Poétique* », *Poétique*, n° 166, 2011, p. 131-154.
- Ménéghini, Véronique, « Trauma, fantasme, traumatismes », dans Franck Chaumon et Véronique Ménéghini (dir.), *La chose traumatique*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 35-46.
- Mercandier-Colard, Christine, *Crimes de sang et scènes capitales. Essai sur l'esthétique romantique de la violence*, Paris, Presses universitaires de France, 2018, 307 p.
- Mercier, Andrée, « Avec ou sans le roman : le règne du narratif et ses modulations », dans Robert Dion et Andrée Mercier (dir.), *La construction du contemporain. Discours et pratiques du narratif au Québec et en France depuis 1980*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2019, p. 85-108.
- Perruchon, Véronique, « Propos sur une mort dramaturgique », dans Banu, Georges (dir.), *L'enfant qui meurt. Motif avec variations*, Montpellier, L'Entretemps, 2010, p. 19-39.

Pietrantonio, Karine, *(Ré)inventer le réel : l'appropriation du fait divers dans la littérature française contemporaine d'après Un fait divers de François Bon et L'adversaire d'Emmanuel Carrère*, mémoire de maîtrise en Études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2018, 111 f, en ligne, <<http://virtuolien.uqam.ca/tout/ARCHIPEL11259>>, consulté le 6 février 2020.

_____, « Débusquer le réel de la biographie (où il s'était réfugié) », *Québec français*, n° 175, 2015, p. 79-81, en ligne, <<https://id.erudit.org/iderudit/81398ac>>, consulté le 14 février 2020.

Roy, Simon, *Ma vie rouge Kubrick* [format ePub], Montréal, Boréal, coll. « Liberté grande », 2014, 176 p.

Shields, David, *Reality Hunger : A Manifesto*, New York City, Vintage Books, 2011, 240 p.

Simard, Julie, *L'esthétique de la violence dans les contes et nouvelles de Maupassant*, mémoire de maîtrise en études littéraires, Québec, Université Laval, 2010, 126 f.

Toudoire-Surlapierre, Frédérique, *Le fait divers et ses fictions*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2019, 192 p.

Revue de presse du cas Guy Turcotte

Bouchard, Dany, « Le drame pour toile de fond », *Le Journal de Montréal*, 24 février 2010, en ligne, <<https://www.journaldemontreal.com/2010/02/24/le-drame-pour-toile-de-fond>>, consulté le 6 octobre 2021.

Cassivi, Marc, « La médecine de Fabienne Larouche », *La Presse*, 15 mars 2012, Arts et spectacles p. 3.

Croteau, Martin, « Le père toujours soigné en garde à vue », *Le Nouvelliste*, 23 février 2009, p. 6.

Desjardins, Christiane, « Utiliser la raison pour mieux comprendre la déraison », *Le Quotidien*, 24 novembre 2015, vol. 43, n° 46, p. 5.

_____, « Turcotte s'est renseigné sur le suicide peu avant les meurtres », *La Presse* (site web), 5 octobre 2015, en ligne, <<https://www.lapresse.ca/actualites/justice-et-affaires-criminelles/proces/201510/05/01-4906854-turcotte-sest-renseigne-sur-le-suicide-peu-avant-les-meurtres.php>>, consulté le 6 août 2021.

- _____, « “Il m’a sauvé la vie” », *Le Soleil*, 29 septembre 2015, vol. 199, n° 269, p. 12.
- _____, « “Tu es un imbécile”, lui a lancé un policier », *La Tribune*, 25 septembre 2015, vol. 106, n° 181, p. 12.
- _____, « Une personne proche du cardiologue nuance les révélations des derniers jours », *Le Quotidien*, 9 juillet 2011, p. 6.
- _____, « Louise Desnoyers écope de 15 ans au Vermont », *La Presse*, 2 juillet 2009, p. A18.
- Dubé, Catherine, « L’homme qui fuyait », *L’Actualité* (site web), 15 avril 2016, en ligne, <<https://lactualite.com/culture/lhomme-qui-fuyait-2/>>, consulté le 6 novembre 2021.
- Fortin, Clément, « L’affaire Guy Turcotte : ruse ou folie ? », *Canada NewsWire*, 6 mars 2017.
- Fournier, Johanne, « Un livre sur le cas Guy Turcotte », *Le Soleil*, 19 septembre 2015, vol. 119, n° 259, p. 34.
- Gaudet, Agnès, « “Cette chanson est un baume sur les blessures” – Lynda Lemay », *Le Journal de Montréal*, 15 août 2011, p. 53.
- Gendron-Martin, Raphaël, « Une chanson sur Guy Turcotte », *Le Journal de Montréal*, 9 décembre 2014, p. 50.
- Godin, Sandra, « L’affaire Guy Turcotte inspire Michel D’Astous », *Le Journal de Montréal*, 24 mars 2020, p. 31.
- Gravel, Anne-Marie, « Aucun tabou pour Sir Pathétik », *Le Quotidien*, 14 juillet 2012, p. 24.
- Houle, François, « Entre tricherie et malentendu », *La Presse*, 24 mars 2014, p. A15.
- Journet, Paul et Christiane Desjardins, « Toute la vérité n’est pas sortie, dit la sœur de Guy Turcotte », *La Presse*, 24 août 2011.
- Lagacé, Patrick, « La mise en échec de l’expert Pierre Bleau », *La Presse*, vol. 132, n° 43, 8 décembre 2015.
- La Presse, « Loin des stéréotypes du criminel », *Le Quotidien*, vol. 43, n° 43, 20 novembre 2015, p. 15.
- La Presse canadienne, « Témoignage déchirant de la mère de Guy Turcotte », *Radio-Canada Info*, 14 octobre 2015.

_____, « Témoignage déchirant de la mère de Guy Turcotte », *Radio-Canada Info*, 14 octobre 2015.

_____, « Au moins 16 coups de couteau par enfant », *Le Journal de Québec*, 1^{er} mai 2009, p. 9.

_____, « La communauté est ébranlée et le père doit être accusé mardi à Piedmont », *La Presse canadienne*, 23 février 2009.

Lemieux, Marc-André, « Mongrain de retour », *Le Journal de Montréal*, 12 décembre 2014, p. 54.

Maréchal, Isabelle, « Un autre cas Turcotte ! », *Le Journal de Montréal*, 7 janvier 2013, p. 23.

Murphy, Jessica, « Quebec municipality shocked by possible double-murder-attempted-suicide », *The Canadian Press*, 22 février 2009.

Renaud, Daniel, « Le petit Nicolas retrouvé noyé », *Le Journal de Montréal*, 17 août 2006, en ligne, <<https://www.pressreader.com/canada/le-journal-de-montreal/20060817/281517926593503>>, consulté le 9 février 2022.

Saint-Pierre, Christian, « Théâtre – Établir une connexion », *Le Devoir*, 1^{er} mars 2016, p. B7.

Siag, Jean, « un Après sans lendemain », *La Presse* (site web), 1^{er} mars 2016, en ligne, <https://plus.lapresse.ca/screens/a30c97a0-3423-4de5-b124-040669003101__7C__0.html>, consulté le 6 novembre 2021.

Therrien, Richard, « Faire œuvre utile à Tout le monde en parle », *Le Quotidien*, vol. 44, n° 275, 25 septembre 2017, p. 23.

Thibeault, Éric, « Bon gars malade ou tueur au sang froid ? », *Le Journal de Montréal*, 26 juin 2011, p. 10.

Turbide, Mathieu, « Des collègues sous le choc », *Le Journal de Montréal*, 23 février 2009, p. 2.

Revue de presse du cas Jon Venables et Robert Thompson

Blease, Stephen, « Young know what is wrong », *North West Evening Mail*, 23 février 2009, en ligne, <<https://web.archive.org/web/20110605084111/http://www.nwemail.co.uk/yo>

ung_know_what_is_wrong_1_517280?referrerPath=write_stuff_2_1793>, consulté le 30 mars 2022.

Devlin, Amanda, « Where is Robert Thompson now ? », *The Sun*, 29 septembre 2021, en ligne, <<https://www.thesun.co.uk/news/4981089/robert-thompson-james-bulger-killer-jon-venables/>>, consulté le 12 janvier 2022.

Finnis, Alex, « What happened to James Bulger ? The harrowing story of the boy murdered by Jon Venables and Robert Thompson », *iNews*, 11 mars 2021, en ligne, <<https://inews.co.uk/news/uk/james-bulger-what-happened-death-murder-killers-jon-venables-robert-thompson-907387>>, consulté le 12 janvier 2022.

Foster, Jonathan, « The Bulger Murder : Fatal meeting of disturbed young minds : Killers from broken but contrasting homes – Boys started playing truant together – Thompson seen as dominant partner », *The Independent UK*, 23 octobre 2011, p. 19, en ligne, <<https://www.independent.co.uk/news/uk/the-bulger-murder-fatal-meeting-of-disturbed-young-minds-killers-from-broken-but-contrasting-homes-boys-started-playing-truant-together-thompson-seen-as-dominant-partner-1506473.html>>, consulté le 25 août 2021.

Kelso, Paul, « One cried, the other did not », *The Irish Times*, 23 juin 2001, en ligne, <<https://www.irishtimes.com/news/one-cried-the-other-did-not-1.314475>>, consulté le 25 août 2021.

Scott, Shirley Lynn, « Death of James Bulger », *truTV*, 2 octobre 2008, en ligne, <https://web.archive.org/web/20081002060559/http://www.trutv.com/library/crime/notorious_murders/young/bulger/2.html>, consulté le 12 janvier 2022.

Scullard, Vickie, « James Bulger's mum Denise Fergus urges filmmaker to pull movie about her son's brutal death », *Manchester Evening News*, 24 janvier 2019, en ligne, <<https://www.manchestereveningnews.co.uk/news/tv/james-bulger-denise-fergus-film-15726200>>, consulté le 30 octobre 2022.

The Guardian, « Did bad parenting really turn these boys into killers? », *The Guardian*, 1^{er} novembre 2000, en ligne, <<https://theguardian.com/uk/2000/nov/01/bulger.familyandrelationships>>, consulté le 12 janvier 2022.

Winston, Nama, « Inside the theory that Child's Play 3 motivated the murder of James Bulger », *Mamamia*, 22 juin 2019, en ligne, <<https://www.mamamia.com.au/childs-play/>>, consulté le 12 janvier 2022.

Métadiscours/épitexte sur *Garde-fous*

Laurin, Danielle, « Ça fourmille en littérature québécoise », *Le Devoir*, 3 septembre 2016, p. F1.

Paré, Yvon, « Une course folle sur des morceaux de verre », *Le Quotidien*, 8 mai 2008, p. 11.

Tardif, Dominic, « Critique livre – “Je suivrai tes yeux noirs” : fantasmer la violence avec Martyne Rondeau », *Le Devoir*, 31 mars 2018, p. 26.

_____, « Littérature québécoise – La part de l’humain derrière le monstre », *Le Devoir*, 8 octobre 2016, p. F2.

Métadiscours/épitexte sur *Chienne*

Chuquet, Camille-Élise, « Les âmes brisées », *Lire – Magazine littéraire*, 1^{er} septembre 2020, p. 74.

Collard, Nathalie, « La littérature comme vengeance », *La Presse*, « Arts et être », 1^{er} septembre 2019, p. AE2.

Desmeules, Christian, « Une enfance à quatre pattes », *Le Devoir*, 14 septembre 2019, p. 28.

Gagnon-Paradis, Iris, « En confinement avec Stéphane Larue », *La Presse*, « Arts et être », 15 novembre 2020, p. AE7.

_____, « Cruauté, nom féminin », *La Presse*, « Arts et être », 1^{er} novembre 2020, p. AE12.

Guy, Chantal, « Sur la route de Francfort », *La Presse+*, « Arts et être », 1^{er} septembre 2019, p. AE7.

Larochelle, Claudia, « Les 10 livres de 2019 qu’il faut à tout prix avoir lus », *L’Actualité*, 19 décembre 2019.

Laurens, Camille, « “Chienne”, de Marie-Pier Lafontaine : le feuilleton littéraire de Camille Laurens », *Le Monde*, 22 octobre 2020.

Pettersen, Geneviève, « Lire, c’est résister », *Le Journal de Montréal*, 24 décembre 2020, p. 30.

Schmitt, Amandine, « *Chienne* par Marie-Pier Lafontaine », *L’Obs*, 20 août 2020, p. 72.

Tardif, Dominic, « Un écrivain devrait-il demander le consentement à ceux qu'il raconte? », *Le Devoir*, 8 octobre 2021, p. B2.

_____, « Comme une odeur de mort », *Le Devoir*, 22 février 2020, p. 26.

Tremblay, Odile, « La morsure de Chienne », *Le Devoir*, 28 septembre 2019, p. 7.

Métadiscours/épitexte sur *Les enfants de Liverpool*

ICI Radio-Canada – Estrie, « La fêlure de Thomas », *ICI Radio-Canada – Estrie*, 26 février 2018.

_____, « Les enfants de Liverpool : rencontre entre l'auteur Hugues Corriveau », *ICI Radio-Canada – Estrie*, 17 octobre 2017.

Lapointe, Josée, « Le Sherbrookoïse Hugues Corriveau finaliste au prix du Gouverneur général », *La Tribune*, 4 octobre 2016, p. 16.

Laurin, Danielle, « Les enfants-assassins », *Le Devoir*, 12 septembre 2015, p. F3.

_____, « Romans québécois – Dix promesses qui font envie », *Le Devoir*, 5 septembre 2015, p. F3.

Le Devoir, « Regard sur les plumes des Prix du Gouverneur général », *Le Devoir*, 4 octobre 2016, p. B7.

Mantyk, Adeline, « Meurtriers à 10 ans : récit d'un cauchemar », *L'Avantage*, 4 novembre 2015.

Tremblay, Karine, « L'enfance meurtrie », *La Tribune*, 20 janvier 2018, p. W3.

_____, « Penser à l'impensable », *La Tribune*, 16 octobre 2015.

Troyna, Gerry, *Unforgiven : The Boys Who Murdered James Bulger*, [documentaire], Londres, Channel Four Television Corporation, 2001, 49 min.

Métadiscours/épitexte sur *Il préférait les brûler*

Bornais, Marie-France, « Tisser des liens avec un père mourant », *Le Journal de Montréal*, « Weekend », 22 février 2020, p. 39.

Collard, Nathalie, « Tu ne me tueras point », *La Presse+*, « Arts et être », 23 février 2020, p. AE11.

- Gagnon-Paradis, Iris, « Dix romans à lire cet hiver », *La Presse+*, « Arts et être », 19 janvier 2020, p. AE3.
- Hébert-Dolbec, Anne-Frédérique, « La grande quête millénaire de Rose-Aimée Automne T. Morin », *Le Devoir*, 11 avril 2020, p. 23.
- ICI Radio-Canada, « Grandir avec un père malade et qui sait qu'il va mourir », *ICI Radio-Canada*, 18 février 2020.
- Niquette, Julie, « Des bouquins incontournables à découvrir », *L'info du Nord*, 15 juillet 2020, p. 31.
- Rousseau, Marie-Lise, « 7e ciel Cette semaine, on craque pour... », *Métro*, 3 avril 2020, p. 9.
- Tardif, Dominic, « Quinze fictions québécoises à lire cet hiver », *Le Devoir*, 18 janvier 2020, p. 24-25.

Métadiscours/épitexte sur *Ton absence m'appartient*

- 24 heures Montréal, « Journée “J’achète un livre québécois” : les suggestions du 24 heures », *24 heures Montréal*, 12 août 2019, p. 17.
- Bourbonnais, Louise, « Le week-end culturel de... Debbie Lynch-White », *Le Journal de Montréal*, « Weekend », 22 juin 2019, p. 2.
- Cassivi, Marc, « Génération sous pression », *La Presse*, « Arts et être », 16 avril 2020, p. AE8.
- Collard, Nathalie, « Mon père, mon héros », *La Presse*, « Arts et être », 26 février 2019, p. AE13.
- Étienne, Anne-Lovely, « Ce week-end je sors à Montréal ou je reste chez nous ? », *24 heures Montréal*, 15 février 2019, p. 22.
- Rousseau, Marie-Lise, « “Ce livre est de l’anti psycho-pop” », *Métro*, 26 février 2019, p. 1, 10.
- Tardif, Dominic, « “Ton absence m'appartient” : dans le train de Rose-Aimée », *Le Devoir*, 14 février 2019, p. B7.

Autres

Collectif, *Le Petit Robert de la langue française. Édition 2016*, Paris, Éditions Le Robert, 2016, 2837 p.

Le Devoir, « Les lauréats du gala Les Olivier 2021 », *Le Devoir*, 22 mars 2021, en ligne, <<https://www.ledevoir.com/culture/597378/les-laureats-du-gala-les-olivier-2021>>, consulté le 1^{er} septembre 2021.

Nunn, Gary, « Power grab : reclaiming words can be such a bitch », *The Guardian*, 30 octobre 2015, en ligne, <<https://www.theguardian.com/media/mind-your-language/2015/oct/30/power-grab-reclaiming-words-can-be-such-a-bitch>>, consulté le 30 octobre 2022.