

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

QUAND LES FEMMES ÉCRIVENT LA PEUR : UNE LECTURE FÉMINISTE DE  
LA LITTÉRATURE D'HORREUR QUÉBÉCOISE

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
FRÉDÉRIQUE TRUDEAU

JANVIER 2023

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

Je remercie Lori Saint-Martin, ma directrice, qui a cru en mon projet et qui m'a soutenue tout au long du processus. Ton intérêt et ton enthousiasme pour mon mémoire m'ont motivée à continuer. Merci pour tes nombreux conseils, tes commentaires et ton écoute. C'est une chance inouïe d'avoir pu travailler à tes côtés. Comme pour plusieurs, ton enseignement a eu une grande influence sur moi et j'en serai éternellement reconnaissante. Tu resteras à jamais gravée dans notre mémoire.

Merci à mes parents de m'avoir encouragée à poursuivre mes études. Je n'aurais pas pu compléter cette maîtrise sans votre soutien. Merci d'avoir nourri mes réflexions lors de conversations et de débats parfois enflammés autour de la table de la salle à manger.

Je remercie Victor qui m'a accompagnée durant la réalisation de ce travail. Ta présence m'a été rassurante. Merci d'avoir répondu à mes nombreux messages d'angoisse, d'avoir écouté mes moments de colère féministe et d'avoir toujours cru en moi. Tes réflexions pertinentes et intelligentes m'ont éclairée plus d'une fois.

Je remercie finalement le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoise (CRILCQ) pour l'aide financière.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	v
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I FEMMES, PEUR ET HORREUR : APPUIS THÉORIQUES .....	9
1.1 Les femmes et la peur .....	9
1.1.1 L'état des violences contre les femmes.....	9
1.1.2 L'apprentissage de la peur .....	13
1.1.3 La normalisation de la violence masculine .....	15
1.1.3.1 Le genre des émotions.....	15
1.1.3.2 Le paradoxe de la violence masculine .....	18
1.2 Définir la peur .....	20
1.2.1 Distinctions sémantiques.....	20
1.2.2 Les registres de la peur.....	22
1.3 La peur comme structure narrative .....	23
1.3.1 Les champs narratifs de la peur.....	23
1.3.2 Les fonctions du récit d'horreur .....	27
1.3.3 Les mécanismes du récit d'horreur .....	29
1.3.3.1 Le monstre.....	29
1.3.3.2 L'effet de suspense.....	31
1.3.3.3 La menace à la stabilité .....	32
CHAPITRE II CES FEMMES QUI ONT PEUR .....	35
2.1 La mortalité : la dépossession du corps .....	36
2.1.1 La mort réelle : « Quel beau chalet, hein » de Catherine Côté .....	36
2.1.2 La mort symbolique : « Love Will Tear Us Apart » de Marie Demers .....	46
2.1.3 Punir les femmes .....	55
2.2 Le doute : entre réalité et imagination.....	56
2.2.1 Vivre dans l'incertitude : « Paréidolies » de Mélissa Verreault .....	57

2.2.2 Vivre dans la peur : « Le chat noir et autres contes » de Maude Nepveu-Villeneuve.....	67
2.2.3 « La femme folle » .....	78
2.3 Prendre les choses en main .....	82
2.3.1 Entre <i>Final Girl</i> et justicière : « Sean » d’Isabelle Lauzon.....	82
2.4 Vers la violence féminine.....	93
 CHAPITRE III CES FEMMES QUI FONT PEUR... ET QUI DÉGOÛTENT .....	97
3.1 Les mères monstrueuses.....	98
3.1.1 De l’épuisement à l’étouffement : « Les renégates » de Jade Bérubé ...	98
3.1.2 De la protection à l’agression : « Et le Mal, et la mère » de Geneviève Jannelle.....	106
3.1.3 Une violence typiquement féminine?.....	115
3.2 Le plaisir de la violence .....	117
3.2.1 La violence gratuite : « Les vacances » de Lily Pinsonneault .....	119
3.2.2 Prendre goût à la violence : « Amigore Express » d’Erika Soucy .....	130
3.2.3 Le corps comme outil de torture : « Crudité » de Marie-Hélène Larochelle.....	137
3.3 Femmes extrêmes.....	146
 CONCLUSION.....	153
 BIBLIOGRAPHIE.....	164

## RÉSUMÉ

Notre mémoire porte sur la littérature d'horreur québécoise produite par des femmes, plus spécifiquement sur la relation entre les femmes, la peur et la violence dans ces textes. Nous ferons l'analyse de dix nouvelles tirées de trois recueils : *Monstres et fantômes* (2018), *D'autres mondes* (2020) et *Horrificorama* (2018). Nous montrerons que dans cette production littéraire, le genre de l'horreur est utilisé, d'une part, pour dénoncer le traitement des femmes dans notre société par une horrification du quotidien des femmes et, d'autre part, pour critiquer une image figée de la féminité par une inversion des rôles littéraires et sociaux.

Dans notre premier chapitre, nous dresserons d'abord le portrait de l'état des violences contre les femmes au Québec en ayant recours à des études issues de la sociologie et de la criminologie. Nous présenterons ensuite la peur d'un point de vue théorique et en identifierons les composantes. Nous terminerons ce chapitre en abordant la peur comme structure narrative, en nous appuyant sur des études formelles sur l'horreur. Ces dernières nous permettront de dégager les composantes principales des récits d'horreur (monstre, effet de suspense, structure du retour à la normalité) et les effets de lecture propres à ce genre (peur, dégoût).

Notre deuxième chapitre présentera l'analyse de cinq nouvelles dans lesquelles les femmes occupent le rôle de victime. Nous verrons que les protagonistes connaissent soit la mort, l'incertitude ou la vengeance. Nous nous intéresserons aux violences physiques et psychologiques (viol, violence conjugale, trauma, harcèlement, etc.) dont sont victimes les femmes, agressées par des hommes de leur entourage. Nous verrons comment le quotidien des protagonistes subit une horrification dans les textes (effets de lecture, types de narration, point de vue narratif, etc.)

Dans notre troisième chapitre, nous ferons l'analyse de cinq nouvelles où les femmes sont les bourreaux. Nous verrons que la monstruosité féminine peut prendre plusieurs formes (mères monstrueuses, torture, agressions sexuelles) et que les violences sont physiques et extrêmes, notamment dans les textes appartenant au sous-genre du gore. Ces nouvelles inversent les rôles littéraires et sociaux par la mise en scène de tortionnaires féminines sans pitié.

Cette double analyse permettra de mieux cerner la spécificité thématique et formelle de l'horreur au féminin, qui dénonce les conséquences néfastes de la violence masculine et des attentes sociales liées à la féminité et à la maternité.

Mots-clés : horreur, écriture au féminin, peur, dégoût, violence, littérature québécoise, nouvelles, horreur au féminin, horreur sociale

## INTRODUCTION

L'horreur est souvent associée aux « récits d'épouvante [qui] décrivent des univers peuplés de démons et de créatures inquiétantes<sup>1</sup>. » Pourtant, il s'agit aussi d'un genre utilisé pour aborder des enjeux qui s'ancrent dans la réalité. Selon Isabelle Kirouac-Massicotte, « l'horreur est particulièrement propice à formuler une critique sociale et met l'accent sur des problématiques de nature politique<sup>2</sup>. » C'est le cas, par exemple, des films *Get Out* (2017) de Jordan Peele et *Candyman* (2021) de Nia DeCosta, qui dénoncent le racisme, le profilage racial et la brutalité policière, ou encore de *The Invisible Man* (2020) de Leigh Whannell, qui utilise le fantastique pour illustrer les conséquences de la violence conjugale sur les victimes et leur entourage. L'horreur permet de sensibiliser le public à certaines situations alarmantes et actuelles. C'est d'ailleurs ce qu'explique le philosophe Noël Carroll dans son essai sur le genre :

It is frequently remarked that horror cycles emerge in times of social stress, and that the genre is a means through which the anxieties of an era can be expressed. That the horror genre should be serviceable in this regard comes as no surprise, since its specialty is fear and anxiety. What presumably happens in certain historical circumstances is that the horror genre is capable of incorporating or assimilating general social anxieties into its iconography of fear and distress<sup>3</sup>.

Déjà bien entamée au cinéma, cette horreur sociale, voire engagée, révèle des peurs et angoisses que partagent plusieurs membres d'une société. Cette tendance se trouve aussi dans la littérature. Pour l'autrice Danielle Binks, « [t]his greater understanding of the genre to reflect ourselves and our realities have seen a reshaping of horror

---

<sup>1</sup> Martine Roberge, *L'Art de faire peur. Des récits légendaires aux films d'horreur*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 93.

<sup>2</sup> Isabelle Kirouac-Massicotte, « L'horreur comme littérature-monde, le cas de la littérature québécoise. *Mort-terrain* de Biz et *Qu'il est bon de se noyer* de Cassie Bérard, *Journal of Canadian Studies*, vol. 53, n° 3, 2019, p. 556.

<sup>3</sup> Noël Carroll, *The Philosophy of Horror or the Paradoxes of the Heart*, Londres, Routledge, Chapman and Hall, Inc., 1990, p. 207.

narratives, particularly those written by women<sup>4</sup> ». Nous pensons à la nouvelle gothique « The Yellow Wallpaper » (1892) de Charlotte Perkins Gilman, qui dénonce l'étouffement des femmes par le patriarcat. Ainsi, « [h]orror increasingly slips between the personal and the political, the real and the surreal<sup>5</sup> ». C'est pourquoi, dans le cadre de notre mémoire, nous nous intéresserons spécifiquement à la production littéraire féminine d'horreur québécoise, qui demeure un terrain très peu exploité. En effet, les études sur le genre de l'horreur portent majoritairement sur des corpus masculins, à l'exception des œuvres de Mary Shelley et de Shirley Jackson. Les femmes sont très actives dans le genre de l'horreur au Québec : Madeleine Robitaille, Ariane Gélinas et Véronique Drouin nous viennent à l'esprit. Si les romans de Stephen King et de Patrick Senécal font l'objet de travaux critiques et sont adaptés au grand et au petit écran, les œuvres d'horreur d'autrices contemporaines ne connaissent généralement pas le même traitement. Nous pensons que ces dernières doivent aussi avoir leur place dans les travaux sur le genre.

En accord avec les propos de Binks, nous croyons que la littérature d'horreur québécoise des femmes se prêterait bien à une analyse féministe. Comme le rappelle Mélissa Blais, « [p]lusieurs féministes [déplorent] le fait que les violences faites aux femmes sont des faits divers dont peu de gens se préoccupent<sup>6</sup> ». La littérature, particulièrement celle d'horreur, nous semble un terrain propice à la dénonciation de ces violences et d'autres formes d'injustices. Nous nous intéressons à la prise de parole féministe dans cette production littéraire. Nous pensons que les voix des femmes

---

<sup>4</sup> Danielle Binks, « From Mary Shelley to Carmen Maria Machado, women have profoundly shaped horror », *The Guardian*, 12 août 2021, en ligne, < [https://www.theguardian.com/books/2021/aug/12/from-mary-shelley-to-carmen-maria-machado-women-have-profoundly-shaped-horror?utm\\_source=Sailthru&utm\\_medium=email&utm\\_campaign=Lit%20Hub%20Daily:%20August%2013%2C%202021&utm\\_term=lithub\\_master\\_list](https://www.theguardian.com/books/2021/aug/12/from-mary-shelley-to-carmen-maria-machado-women-have-profoundly-shaped-horror?utm_source=Sailthru&utm_medium=email&utm_campaign=Lit%20Hub%20Daily:%20August%2013%2C%202021&utm_term=lithub_master_list) >, consulté le 6 avril 2022.

<sup>5</sup> *Idem.*

<sup>6</sup> Mélissa Blais, « *J'hais les féministes!* » *Le 6 décembre 1989 et ses suites*, Montréal, Remue-ménage, 2009, p. 44.

doivent être entendues, car elles sont concernées, de près ou de loin, par les violences faites aux femmes. Pour Susan Sniader Lanser,

[a]s a narratological term, « voice » attends to the specific forms of textual practice and avoids the essentializing tendencies of its more casual feminist usages. As a political term, « voice » rescues textual study from a formalist isolation that often treats literary events as if they were inconsequential to human history. When these two approaches to « voice » converge in what Mikhail Bakhtin has called a « sociological poetics[ ».] it becomes possible to see narrative technique not simply as a product of ideology but as ideology itself: narrative voice, situated at the juncture of « social position and literary practice, » embodies the social, economic, and literary conditions under which it has been produced<sup>7</sup>.

C'est pourquoi nous voulons comprendre la façon dont s'articule la relation entre les femmes, la peur et la violence dans les textes. Quelles formes prend l'horreur au féminin? Que pourrait-elle nous dire sur notre société et sur le traitement des femmes? Quel sort réserve-t-on aux personnages féminins? Quels types de violences les protagonistes subissent et commettent-ils<sup>8</sup>? Ce sont les questions qui guideront notre analyse.

Puisque nous nous intéressons à l'ensemble de la littérature d'horreur québécoise écrite par des femmes, nous avons choisi d'étudier un corpus multiple, soit dix nouvelles tirées de trois recueils qui n'ont pas encore fait l'objet d'études critiques : *Monstres et fantômes*<sup>9</sup> (2018), *Horrificorama*<sup>10</sup> (2018) et *D'autres mondes*<sup>11</sup> (2020). Nous avons sélectionné *MF* et *DM* surtout parce que ce sont des collectifs entièrement

---

<sup>7</sup> Susan Sniader Lanser, *Fictions of Authority : Women Writers and Narrative Voice*, Londres, Cornell University Press, 1992, p. 5.

<sup>8</sup> Notre mémoire sera rédigé avec l'écriture inclusive, afin de donner une visibilité au féminin. Nous utiliserons la méthode du point médian.

<sup>9</sup> Stéphane Dompierre (dir.), *Monstres et fantômes. 15 auteures, 15 nouvelles d'horreur*, Montréal, Québec Amérique, coll. « La Shop », 2018, 352 p. Nous aurons dorénavant recours à l'abréviation « *MF* » lorsque nous ferons référence à ce recueil.

<sup>10</sup> Pierre-Alexandre Bonin (dir.), *Horrificorama*, Sherbrooke, Les Six Brumes, coll. « Légions des Brumes », 2018, 452 p. Nous aurons dorénavant recours à l'abréviation « *H* » lorsque nous ferons référence à ce recueil.

<sup>11</sup> Stéphane Dompierre (dir.), *D'autres mondes. 15 autrices, 15 nouvelles d'horreur*, Montréal, Québec Amérique, coll. « La Shop », 2020, 320 p. Nous aurons dorénavant recours à l'abréviation « *DM* » lorsque nous ferons référence à ce recueil.

féminins, mais aussi parce que dans chacun des recueils, « quinze écrivaines ont relevé le défi d'écrire une nouvelle dans un genre qui ne leur est pas habituel : l'horreur<sup>12</sup> ». Nous pensons que la convergence des textes vers une représentation réaliste de l'horreur, par des autrices qui n'ont pas une pratique habituelle du genre, en dit long sur le traitement des femmes dans notre société. Le collectif *H*, dirigé par Pierre-Alexandre Bonin, réunit quant à lui quinze auteur·rice·s, dont cinq femmes, qui abordent l'horreur selon une variété de sous-genres. Dans sa préface, Bonin précise que « [s]eul le texte court parvient à recréer cette impression imminente de danger, qui provoque une montée d'adrénaline et des réactions instinctives<sup>13</sup>. » C'est l'une des raisons pour lesquelles nous avons choisi d'étudier des nouvelles plutôt que des romans<sup>14</sup>. Ce choix nous permet d'analyser plusieurs textes afin d'assurer une représentation plus large de la littérature d'horreur féminine québécoise, mais aussi de cerner facilement les peurs et les angoisses mises en scène dans chaque nouvelle, puisque le format court de ces dernières oblige à condenser les histoires.

Nous avons choisi les dix nouvelles en fonction de leur rapprochement avec la réalité, c'est-à-dire pour la présence de personnages humains et féminins, la mise en scène de situations plausibles et liées au fait que les personnages sont des femmes, ainsi que la représentation de violences réelles (viol, violence conjugale, harcèlement, agressions, infanticide, etc.) Nous avons retenu huit textes de *MF*, un seul de *DM* et un autre de *H*, ensemble que nous avons divisé en deux blocs égaux. Dans le premier sont réunies les nouvelles dans lesquelles les protagonistes féminines occupent le rôle de victimes : « Quel beau chalet, hein » de Catherine Côté, « Love Will Tear Us Apart »

---

<sup>12</sup> S. a., « Monstres et fantômes », *Québec Amérique*, s. d., en ligne, < [https://www.quebec-amerique.com/collections/adulte/litterature/la-shop/monstres-et-fantomes-10164?search\\_query=monstres+et+fantomes&results=11](https://www.quebec-amerique.com/collections/adulte/litterature/la-shop/monstres-et-fantomes-10164?search_query=monstres+et+fantomes&results=11) >, consulté le 6 avril 2022.

<sup>13</sup> Pierre-Alexandre Bonin (dir.), « L'enfance de l'horreur », dans *Horrificorama*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>14</sup> Les romans d'horreur *Dans l'ombre de Clarisse* (2009) de Madeleine Robitaille et *Daniil et Vanya* (2017) de Marie-Hélène Larochelle, par exemple, auraient été pertinents pour notre étude. Ces deux œuvres mettent au centre de leur intrigue des femmes confrontées à des situations présentées de manière effrayante, directement liées à leur « féminité » : la maternité, la filiation, la sexualité féminine et le contrôle des corps féminins.

de Marie Demers, « Paréidolies » de Mélissa Verreault, « Le chat noir et autres contes » de Maude Nepveu-Villeneuve et « Sean » d'Isabelle Lauzon. Le second bloc regroupe les textes où les femmes sont les tortionnaires : « Les renégates » de Jade Bérubé, « Et le Mal, et la mère » de Geneviève Jannelle, « Les vacances » de Lily Pinsonneault, « Amigore Express » d'Erika Soucy et « Crudité » de Marie-Hélène Larochelle. Afin d'alléger notre introduction, nous résumerons chaque nouvelle seulement lors de son analyse dans les chapitres. À partir de ce travail de sélection, nous posons la double hypothèse suivante : dans cette production littéraire, le genre de l'horreur est utilisé, d'une part, pour dénoncer le traitement des femmes dans notre société par une horrification de leur quotidien (viol, violence conjugale, contrôle des corps féminins, harcèlement sexuel) et d'autre part, pour critiquer une conception figée de la féminité, par un renversement des rôles tant littéraires que sociaux, qui les fait passer de victimes du patriarcat à tortionnaires sans pitié.

Nous reconnaissons cependant que, en raison du peu de textes d'horreur publiés par des femmes racisées au Québec, notre corpus est composé entièrement d'autrices blanches<sup>15</sup>. De plus, les nouvelles que nous avons laissées de côté ne s'inscrivent généralement pas dans une pratique de l'horreur sociale et réaliste : la plupart des textes dans *DM* appartiennent au genre de la science-fiction et la majorité des autres nouvelles dans *MF* comportent des éléments surnaturels. C'est aussi le cas dans *H*, où les textes d'hommes et de femmes présentent peu de personnages féminins<sup>16</sup> et abordent des

---

<sup>15</sup> Dans les recueils que nous avons choisis, les textes de Mélikah Abdelmoumen et de Chloé Savoie-Bernard ne correspondent pas à notre problématique, bien qu'ils s'inscrivent dans une pratique de l'horreur sociale. La nouvelle d'Abdelmoumen, « Montréal brûle » (*MF*), traite des répercussions psychologiques des attaques terroristes en France, tandis que celle de Savoie-Bernard, « Le gros bon sens » (*DM*), présente une société dans laquelle la grossophobie prend une tournure sordide.

<sup>16</sup> Parmi les dix nouvelles écrites par des hommes, « Sur les pointes, au bord de l'abîme » de Pierre-Alexandre Bonin, « Tes graffitis fanés » de Jonathan Reynolds et « Cimetière » de Pascal Raud sont les seuls textes qui mettent en scène des femmes au centre de leur histoire. Dans les cinq textes des autrices du recueil, les femmes sont soit absentes (« La dernière mission de Rabbad » de Geneviève Blouin et « Escalier vers l'Enfer » d'Anne-Marie Bouthillier), centrales au récit (« Sean » d'Isabelle Lauzon) ou évoquées en tant qu'entités effrayantes (la sorcière dans « Ce qu'il ne faut pas entendre » d'Élise Henripin et la créature dans « Freyja » d'Ariane Gélinas).

thématiques qui s'éloignent de la réalité : « momies, possessions démoniaques, objets maléfiques, *monster porn*, gorno zombie, bizarre, horreur psychologique, sorcières, fantastique horrifique, *rape and revenge*, classique, fantômes, science-fiction horrifique et *slasher*<sup>17</sup>. » C'est pourquoi nous avons seulement retenu la nouvelle qui appartient au sous-genre du *rape and revenge*, que nous présenterons au deuxième chapitre. Ainsi, les dimensions réaliste et féministe que partagent les textes de notre corpus ne sont pas communes à l'entièreté de la production littéraire d'horreur féminine. Il nous est donc impossible d'affirmer que notre étude représentera l'horreur du point de vue de la totalité des femmes.

Puisque notre mémoire porte à la fois sur la littérature et sur la réalité des femmes, nous avons dû établir notre propre méthodologie. C'est pourquoi, dans notre premier chapitre, nous aurons recours à des études issues de la sociologie et de la criminologie, qui nous permettront d'éclairer l'analyse des nouvelles que nous ferons dans les chapitres suivants. Nous dresserons d'abord un portrait de l'état des violences contre les femmes au Québec, à l'aide de statistiques et autres données pertinentes. Ce travail mettra en lumière les conditions dangereuses et alarmantes dans lesquelles vivent les femmes, qui sont reflétées dans les nouvelles de notre corpus : si la littérature n'est pas une reproduction exacte de la société (on ne peut pas conclure, par exemple, qu'une expérience donnée est fréquente dans la vie parce qu'elle revient souvent dans la fiction), les situations et surtout les angoisses du réel, sont réfractées de différentes manières dans la littérature. Nous aborderons ensuite la peur d'un point de vue théorique afin de mieux comprendre sa relation avec les femmes. Pour ce faire, nous nous appuierons principalement sur les recherches de Martine Roberge afin de définir cette émotion et d'identifier ses composantes.

Parce que nous nous intéressons à l'écriture de l'horreur au féminin, la forme occupera une place centrale lors de l'analyse des nouvelles. Nous terminerons alors ce

---

<sup>17</sup> Pierre-Alexandre Bonin (dir.), *op. cit.*, quatrième de couverture.

premier chapitre en abordant la peur comme structure narrative. Des études formelles sur l'horreur nous permettront de dégager les différentes représentations culturelles de la peur, ainsi que les stratégies narratives utilisées pour susciter cette émotion et d'autres effets de lecture propres aux récits appartenant à ce genre. Nous nous servirons de ces éléments pour démontrer à la fois l'horrification du quotidien des femmes et le renversement des rôles qui s'ensuit dans les nouvelles à l'étude. Nous entendons, par horrification, la transformation effrayante et inquiétante de la réalité des femmes dans les textes, par certains codes et mécanismes du genre de l'horreur que nous aurons identifiés dans ce premier chapitre : la figure du monstre, l'effet de suspense, le principe d'hésitation, la menace à la stabilité, le dégoût et l'effet de peur. C'est spécifiquement sur cette horrification que portera le chapitre suivant.

Nous commencerons notre étude des nouvelles par l'analyse de celles du premier groupe que nous avons formé. Dans ces cinq textes, que nous présenterons selon la gravité du sort des protagonistes, les femmes occupent le rôle de victime. Nous verrons d'abord les deux nouvelles dans lesquelles les femmes trouvent la mort, réelle dans le cas de « Quel beau chalet, hein » et symbolique dans « Love Will Tear Us Apart ». Ensuite, nous nous pencherons sur « Paréidolies » et « Le chat noir et autres contes ». Dans ces textes, les protagonistes échappent à leur bourreau, mais demeurent incertaines quant à la réalité des violences qu'elles ont subies. Nous terminerons avec l'analyse de « Sean », qui présente une femme qui parvient non seulement à surmonter les horreurs qu'elle a vécues, mais aussi à affronter son tortionnaire et à le tuer. À la lumière de nos analyses, nous pourrions dégager certaines tendances et traits communs à travers les cinq nouvelles de ce deuxième chapitre. Nous déterminerons quelles formes prend la figure du monstre, quels types de violences subissent les protagonistes et comment les situations dangereuses dans lesquelles ces femmes se trouvent affectent la logique narrative des nouvelles (le choix du point de vue, la perspective narrative, la dissimulation et la divulgation d'informations aux lecteur·rice·s, etc.) En somme, nous

verrons le rapport entre ces textes et le portrait de la réalité des femmes que nous aurons dressé au premier chapitre.

Nous poursuivrons ce travail dans notre troisième chapitre par l'analyse du second groupe de nouvelles. Celles-ci présentent un autre côté de l'horreur au féminin, mettant en scène des femmes violentes. Nous présenterons cette fois les nouvelles selon la place qu'occupent les violences commises par les tortionnaires féminines dans les textes, de la plus minime à la plus importante. Nous commencerons avec l'analyse des textes « Les renégates » et « Et le Mal, et la mère », dans lesquels la maternité se rapproche de la monstruosité. Nous continuerons avec les nouvelles qui s'inscrivent davantage dans le sous-genre du gore, que nous présenterons brièvement. Cela nous permettra d'appuyer l'analyse de « Les vacances », où l'attitude violente des deux protagonistes prend place dans une ambiance festive. Ce plaisir à travers la violence se retrouve aussi dans « Amigore Express » et dans « Crudité », qui provoquent surtout le dégoût chez les lecteur·rice·s. Dans ces textes, les femmes font preuve d'une violence gratuite, voire extrême. Nous verrons que les nombreuses scènes détaillées de sévices corporels forment la trame narrative des nouvelles. Tout au long de ce dernier chapitre, nous nous intéresserons à l'utilisation du corps, aux effets de lecture suscités par les scènes de violences et aux différentes formes que prend la monstruosité féminine. Nous montrerons que cette dernière participe à la critique des attentes élevées envers les femmes et à la destruction d'une image figée de la féminité. En somme, l'analyse des dix nouvelles nous permettra d'aborder la production littéraire féminine d'horreur québécoise sous les angles de la monstruosité féminine et masculine. Les monstres féminins sont-ils différents des monstres masculins? Quelles formes prennent leurs violences? Quels enjeux sont mis en scène dans les deux groupes de nouvelles? Que penser de la violence féminine? Ce sont les questions auxquelles nous tenterons de répondre au cours de notre mémoire et qui nous conduirons, au bout du compte, à une vision de l'horreur au féminin.

## CHAPITRE I

### FEMMES, PEUR ET HORREUR : APPUIS THÉORIQUES

Notre intérêt pour la production littéraire d'horreur écrite par des femmes réside entre autres dans les représentations que les autrices font de la peur. Avant d'entrer dans l'analyse des nouvelles de notre corpus, nous devons comprendre cette émotion et son rapport aux femmes. Dans ce premier chapitre, nous nous intéresserons d'abord à la relation entre la peur et les femmes, qui mettra en lumière la réalité dangereuse de ces dernières. Nous présenterons ensuite la peur et ses composantes, afin de cerner les types de peurs qui affectent les femmes. Finalement, nous aborderons la peur comme structure narrative pour dégager les particularités des récits d'horreur.

#### 1.1 Les femmes et la peur

##### 1.1.1 L'état des violences contre les femmes

Paula Ruth Gilbert affirme qu'en 2003, le Canada enregistrait « 2 572 243 criminal incidents, among which 304 515 were for violent crime and of which 53 373 occurred in Quebec<sup>18</sup>. » Bien que les statistiques sur la violence de la province québécoise se trouvent généralement parmi les données les plus basses du pays<sup>19</sup>, le nombre de victimes féminines augmente de façon significative, particulièrement en matière de violences sexuelles et conjugales. En 2015, les femmes formaient la vaste majorité des victimes de crimes commis par des conjoints/ex-conjoints : 72,7% pour les homicides, 100% des enlèvements, 97% des cas de séquestration et 97,4% des

---

<sup>18</sup> Paula Ruth Gilbert, *Violence and the Female Imagination : Quebec's Women Writers Re Frame Gender in North American Cultures*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2006, p. 90.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 91-92.

agressions sexuelles<sup>20</sup>. Entre 2016 et 2017, le nombre de victimes d'agressions sexuelles, dont 90% sont des femmes, a augmenté de 13%<sup>21</sup>. Depuis le début de la pandémie, l'état des violences contre les femmes s'est aggravé. Selon le Conseil du statut de la femme, on dénombre 23 femmes et filles assassinées en 2020 au Québec<sup>22</sup>, dont 22 tuées par des hommes<sup>23</sup>, et 18 féminicides pour l'année 2021<sup>24</sup>. La situation est alarmante. Gilbert constate que « [v]iolence against women in Canada is particularly troublesome – it is routinely reported and fictionalized in the news, on television programs, and in feature films, but is little studied by serious scholars<sup>25</sup> [...] » En effet, il suffit de regarder les nouvelles ou de lire les journaux pour constater l'omniprésence des féminicides et autres violences dirigées contre les femmes. Le processus de dénonciation est long et ardu, particulièrement pour les personnes autochtones, noires et immigrantes, ainsi que les membres de la communauté LGBTQIA2S+, qui font face à davantage de préjugés que les femmes blanches hétérosexuelles. La plupart de ces personnes sont d'ailleurs plus susceptibles de subir des violences physiques et/ou sexuelles. En 2014, par exemple, le taux de victimisation canadien en matière d'agressions sexuelles était beaucoup plus élevé pour les femmes autochtones (115 incidents pour 1000 femmes) que pour les femmes allochtones (35 incidents pour 1000

---

<sup>20</sup> Nathalie Sasseville, Julie Laforest et Dominique Gagné, « Ampleur », *Institut national de santé publique du Québec (INSPQ). Trousse média sur la violence conjugale*, s. d., en ligne, < <https://www.inspq.qc.ca/violence-conjugale/statistiques/ampleur> >, consulté le 23 août 2021.

<sup>21</sup> Cristine Rotenberg et Adam Cotter, « Les agressions sexuelles déclarées par la police au Canada avant et après le mouvement #MoiAussi, 2016 et 2017 », *Statistique Canada*, mis à jour le 8 novembre 2018, en ligne, < <https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/85-002-x/2018001/article/54979-fra.htm> >, consulté le 25 août 2021.

<sup>22</sup> Mélanie Julien, « Les violences faites aux femmes en période de crise sanitaire », *Conseil du statut de la femme*, publié le 21 avril 2021, en ligne, < <https://csf.gouv.qc.ca/article/publicationsnum/les-femmes-et-la-pandemie/societe/les-violences-faites-aux-femmes-en-periode-de-crise-sanitaire/> >, consulté le 6 juin 2021.

<sup>23</sup> Journal Le Devoir, *Document spécial. 22 meurtres conjugaux au Québec depuis janvier 2020*, s. d., en ligne, < <https://www.ledevoir.com/documents/special/20-02-meurtres-conjugaux-quebec-2020/index.html> >, consulté le 10 septembre 2021.

<sup>24</sup> La Presse canadienne, « Commémorer Polytechnique au terme d'une année ternie par les féminicides », *Radio-Canada*, publié le 5 décembre 2021, en ligne, < <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1845012/polytechnique-commemorations-feminicides-violences-femmes-quebec?depuisRecherche=true> >, consulté le 21 janvier 2022.

<sup>25</sup> Paula Ruth Gilbert, *op. cit.*, p. 90.

femmes<sup>26</sup>). Ces données n'incluent toutefois que les cas rapportés, puisque plusieurs victimes ne déclarent pas leur agression à la police. Selon Statistique Canada, entre 2009 et 2014, seulement 43% des agressions sexuelles déclarées ont mené à des accusations et ce ne sont que 12% de ces cas qui ont présenté un verdict de culpabilité<sup>27</sup>. Ces chiffres peuvent décourager de nombreuses victimes à entamer des démarches juridiques. La situation des violences en milieu conjugal est aussi inquiétante. En 2020, SOS violence conjugale déclarait recevoir jusqu'à 200 appels par jour et les maisons d'hébergement n'arrivaient pas à répondre aux besoins de la population québécoise (15 000 demandes ont été refusées<sup>28</sup>).

Nous constatons cependant une prise de conscience collective au sujet des violences à caractère sexuel. Dans la foulée du mouvement #MoiAussi, le nombre d'agressions sexuelles déclarées au Québec a augmenté de 61% en 2017<sup>29</sup>. L'année 2020 marque aussi le début d'une vague de dénonciations sur les réseaux sociaux qui a chamboulé la sphère culturelle québécoise : des personnalités publiques sont dénoncées, des collectifs en solidarité avec les victimes sont mis sur pied (Collages Féministes Montréal, Collages Féminicides Montréal, Dis son nom, C'est assez) et des marches et manifestations en appui aux victimes sont organisées. Bien que ces démarches permettent aux victimes de prendre la parole, elles dévoilent aussi une généralisation inquiétante des violences à caractère sexuel et le besoin criant d'actions concrètes.

Ce portrait de l'état des violences contre les femmes révèle une réalité dramatique : elles ne sont pas en sécurité. Que ce soit sous leur toit ou dans l'espace

---

<sup>26</sup> Samuel Perreault, « La victimisation criminelle au Canada, 2014 », *Statistique Canada*, mis à jour le 30 novembre 2015, en ligne, < <https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/85-002-x/2015001/article/14241-fra.htm> >, consulté le 25 août 2021.

<sup>27</sup> Cristine Rotenberg, « De l'arrestation à la déclaration de culpabilité. Décisions rendues par les tribunaux dans les affaires d'agression sexuelle déclarées par la police au Canada, 2009 à 2014 », *Statistique Canada*, publié le 26 octobre 2017, en ligne, < <https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/85-002-x/2017001/article/54870-fra.htm> >, consulté le 6 juin 2021.

<sup>28</sup> Mélanie Julien, *loc. cit.*

<sup>29</sup> Cristine Rotenberg et Adam Cotter, *loc. cit.*

public, un grand sentiment d'insécurité les habite en permanence et affecte directement leur occupation de l'espace. Les sociologues Stéphanie Condon, Florence Maillochon et Marylène Lieber affirment que

[...] la plupart des femmes ont vécu dans les lieux publics une expérience de nature sexuelle alarmante au cours de leur vie : être suivie, confrontée à un exhibitionniste, avoir reçu des insultes ou des propos sexistes, des regards qui dérangent, avoir subi des attouchements ou du pelotage. Subir de tels actes peut avoir comme effet l'accroissement du sentiment de vulnérabilité physique lié au fait d'être une femme, représentation maintenue par les institutions, les campagnes de prévention de la violence, les médias<sup>30</sup> [...]

La banalisation des gestes violents portés contre les femmes est aberrante. Dans un monde où le président des États-Unis pouvait prétendre pouvoir « grab [women] by the pussy<sup>31</sup> » sans subir de conséquences parce que « *boys will be boys*<sup>32</sup> », il n'est pas surprenant que les femmes se sentent en danger. Ainsi, prendre part à la vie publique comprend son lot de risques pour les femmes. Les nombreuses menaces rendent les déplacements du quotidien difficiles et limitent l'agentivité des femmes, car ces violences peuvent survenir à tout moment : entre l'arrêt d'autobus et chez soi, en chemin vers le dépanneur ou au stationnement du travail, les risques sont partout. En effet, « [l]'expérience de la violence va presque de soi pour les femmes, elle est commune et quotidienne<sup>33</sup> [...] » Ces menaces constantes ne font que rappeler aux

---

<sup>30</sup> Stéphanie Condon, Florence Maillochon et Marylène Lieber, « Insécurité dans les espaces publics. Comprendre les peurs féminines », *Revue française de sociologie*, vol. 46, n° 2, 2005, p. 269.

<sup>31</sup> En 2005, Donald Trump avait prononcé cette phrase lors d'une conversation privée avec l'animateur Billy Bush, qui avait été enregistrée. Trump explique que sa notoriété lui permet de faire ce qu'il veut avec les femmes sans leur consentement. Voir David A. Fahrenthold, « Trump recorded having extremely lewd conversation about women in 2005 », *The Washington Post*, publié le 8 octobre 2016, en ligne, < [https://www.washingtonpost.com/politics/trump-recorded-having-extremely-lewd-conversation-about-women-in-2005/2016/10/07/3b9ce776-8cb4-11e6-bf8a-3d26847eed4\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/politics/trump-recorded-having-extremely-lewd-conversation-about-women-in-2005/2016/10/07/3b9ce776-8cb4-11e6-bf8a-3d26847eed4_story.html) >, consulté le 15 mai 2022.

<sup>32</sup> Cette expression est utilisée pour justifier les comportements agressifs ou violents des garçons. Voir Colleen Clemens, « Say No to “Boys Will Be Boys” », *Learning For Justice*, 21 décembre 2017, en ligne, < <https://www.learningforjustice.org/magazine/say-no-to-boys-will-be-boys> >, consulté le 15 mai 2022.

<sup>33</sup> Marylène Lieber, « Le sentiment d'insécurité des femmes dans l'espace public. Une entrave à la citoyenneté? », *Nouvelles questions féministes*, vol. 21, n°1, 2002, p. 46.

femmes qu'elles ne peuvent occuper la même place que les hommes dans la société. Il est difficile de ne pas penser au féminicide du 6 décembre 1989, où 14 femmes ont été assassinées à l'école Polytechnique de Montréal par un homme motivé par sa haine des féministes. La normalisation des violences contre les femmes n'est pas un phénomène récent. Suite aux événements de Polytechnique, Françoise David avait déclaré que « “malheureusement, nous sommes retournés à un état des choses ‘normal’, à une société ou ‘normal’ signifie qu'il y a de la violence quotidienne et insidieuse à l'égard des femmes et que personne ne s'en préoccupe<sup>34</sup>.” » Une trentaine d'années plus tard, les propos de David sont encore d'actualité. La place des femmes dans la société n'est jamais assurée et leur sécurité l'est encore moins. La géographe Dorreen Massey affirme que « [t]he limitation of women's mobility, in terms both of identity and space, has been in some cultural contexts a crucial means of subordination<sup>35</sup> ». Maintenus dans une position d'infériorité et confrontées à des violences de façon répétée, les femmes apprennent à avoir peur.

### 1.1.2 L'apprentissage de la peur

La peur que ressentent de nombreuses femmes trouve ses origines dans l'éducation qu'elles reçoivent. Dans leur ouvrage *The Female Fear*<sup>36</sup>, Margaret T. Gordon et Stephanie Riger affirment que

[L]earning to fear is a process that begins at birth for women and continues throughout their lives. [...] the fear each woman experiences is the product of her own personal background as it intersects for her – in her own particular time and geographical and social space – with the forces of history and trends of contemporary times. It is striking that women respond so similarly to the threat of rape, both in their fear and in the precautionary strategies they adopt. Female fear has become a social fact<sup>37</sup>.

---

<sup>34</sup> Mélissa Blais, « *J'hais les féministes!* » *Le 6 décembre 1989 et ses suites*, Montréal, Remue-ménage, 2009, p. 44.

<sup>35</sup> Doreen Massey, *Space, Place, and Gender*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994, p. 179.

<sup>36</sup> Margaret T. Gordon et Stephanie Riger, *The Female Fear*, New York, Free Press, 1989, 230 p.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 118.

Les femmes apprennent à se protéger du viol et des agressions sexuelles. Ces stratégies de protection sont nombreuses et sont apprises dès l'enfance : ne pas marcher seule le soir, éviter certains endroits et passages, mettre ses clés entre ses jointures, éviter de porter certains vêtements qui pourraient être jugés « provocateurs », s'abstenir de boire d'alcool ou surveiller sa consommation, ne pas sortir seule dans un bar, aviser un·e ami·e de ses déplacements, faire semblant d'être au téléphone lors de déplacements, etc. Penser à prendre toutes ces précautions constitue un poids énorme pour les femmes.

Certes, ces méthodes s'avèrent inefficaces lorsque l'agresseur se trouve chez soi. Contrairement à l'idée d'une « public-private dichotomy, one which associates public space with danger and private space with safety<sup>38</sup> », les femmes demeurent en danger chez elles. L'espace privé est même « le lieu de tous les dangers, pour les femmes et plus encore pour les enfants<sup>39</sup>. » Comme l'ont montré les statistiques précédentes, ce sont les crimes commis dans l'espace privé qui forment la majorité des violences subies par les femmes. Les victimes de crimes violents dans l'espace public sont plutôt des hommes. En 2019, « les hommes étaient plus susceptibles que les femmes d'avoir été agressés dans la rue ou un lieu public (29 % par rapport à 14 %) <sup>40</sup>. » Pourtant, la plupart d'entre eux ne prennent pas les mêmes précautions que les femmes et surtout, ne sont pas encouragés à le faire. Gordon et Riger constatent que « *crime against women, whatever the motivation of the individual criminal, has the cumulative effect of reinforcing social norms about appropriate behavior for women. Women who are victimized, especially in rape, are blamed for that victimization*<sup>41</sup>. » Le moindre faux pas peut entraîner des conséquences importantes pour les femmes, puisqu'elles sont

---

<sup>38</sup> Elizabeth A. Stanko, « « Fear of Crime and the Myth of the Safe Home : A Feminist Critique of Criminology », dans Kersti Yllo et Michèle Louise Bograd (dir.), *Feminist Perspectives on wife abuse*, Newbury Park, Sage, 1988, p. 77.

<sup>39</sup> Patricia Mercader, Annik Houel et Helga Sobota, « Le crime passionnel. Le paradoxe d'une violence supposée normale », *Psychiatrie et violence*, vol. 10, n° 1, 2010, p.0.

<sup>40</sup> Adam Cotter, « La victimisation criminelle au Canada, 2019 », *Statistique Canada*, publié le 25 août 2021, en ligne, <<https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/85-002-x/2021001/article/00014-fra.htm>>, consulté le 25 août 2021.

<sup>41</sup> Margaret T. Gordon et Stephanie Riger, *op. cit.*, p. 122, les autrices soulignent.

tenues responsables des agressions qu'elles subissent. Elles doivent constamment être sur leurs gardes. La féministe Susan Brownmiller explique que

[I]es femmes sont dressées pour être victimes du viol. Il suffit d'apprendre le mot « viol » pour s'instruire sur les rapports de force entre hommes et femmes. Parler de viol, même avec un rire nerveux, c'est reconnaître le statut particulier de victime qui est dévolu [aux femmes]. Quand nous sommes enfants, nous entendons murmurer : *des filles ont été violées*. Pas les garçons<sup>42</sup>.

L'emprise de l'apprentissage des nombreux risques liés au simple fait d'être des femmes est tellement puissante sur la vie de ces dernières que la peur qui en découle paraît presque innée. Il est difficile d'identifier le moment où débute la peur du viol et des agressions; elle semble avoir toujours fait partie du quotidien des femmes. Bien sûr, des garçons et des hommes sont aussi violés, mais leurs agresseurs sont, à l'instar des femmes, majoritairement des hommes. Ainsi,

[b]oth men and women are on guard to men as potential assailants. However, men, as gender, are taught to defend themselves and have learned how to fight, anticipate danger and so forth. [...] While women's fear remains an anomaly of perception for criminologists, feminists are beginning to link women's fear of crime – which might better read women's fear of men – to women's experiences of men's threatening and / or violent behavior<sup>43</sup>.

En effet, si les femmes apprennent à avoir peur, les hommes, de leur côté, apprennent à être menaçants.

### 1.1.3 La normalisation de la violence masculine

#### 1.1.3.1 Le genre des émotions

Nos comportements sont fortement influencés par les normes qui construisent notre société et nos émotions ne sont pas exemptées de ces règles. Le sociologue Julien

---

<sup>42</sup> Susan Brownmiller, *Le viol*, traduit de l'anglais par Anne Villelaur, Montréal, Nouvelles éditions de poche, 1980, p. 375, l'autrice souligne.

<sup>43</sup> Elizabeth A. Stanko, *op. cit.*, p. 84-85.

Bernard explique que « certains sentiments sont imposés dans certaines situations et [...] les émotions associées à ces sentiments sont généralement attendues, encouragées, voire provoquées (la joie à un mariage, la peine à un enterrement, la gratitude lorsque l'on reçoit un cadeau, etc.)<sup>44</sup>. » Cet apprentissage relève entre autres de la socialisation, que Bernard définit comme « le processus continu par lequel les individus acquièrent les comportements prescrits dans leur société<sup>45</sup> », mais la socialisation varie fortement selon le genre. Les hommes et les femmes ne sont pas régis par les mêmes normes quant aux émotions qu'ils peuvent exprimer.

Les stéréotypes de genre « fonctionnent [...] comme des modèles de comportements émotionnels, qui servent à la fois aux socialisateurs et aux socialisés, aux adultes et aux enfants, à se conformer à des rôles sociaux prédéterminés<sup>46</sup>. » Ainsi, le genre d'une personne est associé à l'expression de certaines émotions. Damien Boquet et Didier Lett expliquent que ces associations stéréotypées lient « le masculin [...] du côté des émotions chaudes et sèches (colère, fureur, hardiesse, haine) [et] le féminin, du côté des émotions froides et humides (modestie, douceur, crainte, pudeur, compassion, langueur<sup>47</sup>) [...] » Ces dichotomies sont acceptées et entretenues. Dans une étude sur la relation entre les stéréotypes de genre et les émotions réalisée en 2009<sup>48</sup>, Silvia Krauth-Gruber, Paula Niedenthal et François Ric affirment que « [l]es réactions émotionnelles conformes aux stéréotypes sont socialement approuvées tandis que le comportement émotionnel contre-stéréotypé est désapprouvé<sup>49</sup>. » Par exemple,

---

<sup>44</sup> Julien Bernard, « Une histoire de la sociologie des émotions? », dans Fabrice Fernandez, Samuel Lezé et Hélène Marche, (dir.), *Les émotions. Une approche de la vie sociale*, Paris, Archives contemporaines, 2013, p. 9.

<sup>45</sup> *Idem*.

<sup>46</sup> Julien Bernard, « La fabrique sociale des émotions », dans *La concurrence des sentiments. Une sociologie des émotions*, Paris, Métailié, 2017, p. 107.

<sup>47</sup> Damien Boquet et Didier Lett, « Les émotions à l'épreuve du genre », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, vol. 1, n° 47, 2018, p. 7.

<sup>48</sup> Silvia Krauth-Gruber, Paula Niedenthal et François Ric, « Émotion et différences de genre », *Comprendre les émotions. Perspectives cognitives et psycho-sociales*, Bruxelles, Mardaga, coll. « PSY-Individus, groupes », 2009, p. 275-309.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 279.

pleurer et ressentir de la tristesse est généralement moins bien accepté pour les hommes que pour les femmes. Les hommes et les femmes n'auraient donc pas « droit » aux mêmes émotions.

Les émotions associées aux femmes s'ancrent davantage dans la complaisance que celles associées aux hommes, tournées vers la prise de pouvoir. Krauth-Gruber, Niedenthal et Ric constatent qu'on « attend des femmes qu'elles expriment des émotions positives envers autrui, ce qui facilite les rapports sociaux. D'autre part, l'expression de la colère, qui peut nuire aux relations interpersonnelles, est considérée comme inacceptable pour les femmes<sup>50</sup>. » Les émotions permises pour les femmes sont limitées et surtout, associées à « la soumission et la docilité<sup>51</sup> ». Parmi ces dernières se trouve la peur, perçue comme un signe de vulnérabilité. Les hommes apprennent plutôt à y renoncer et à faire preuve de courage. Dans *La fabrication des mâles*<sup>52</sup>, Georges Falconnet et Nadine Lefaucheur avancent que dès l'enfance, un jeune homme « apprend très vite qu'étant un garçon, il lui faut contrôler, refouler sa sensibilité, savoir garder la face et masquer ses sentiments<sup>53</sup>. » L'éducation des hommes est centrée sur l'obtention du pouvoir et ainsi, autour de l'idée qu'ils ne doivent montrer aucune faiblesse, qu'elle soit physique ou émotive. C'est pourquoi les hommes ne sont pas encouragés à ressentir la peur, qui appartient à la catégorie des « émotions d'impuissance<sup>54</sup> » typiquement associées aux femmes. Évidemment, nous savons que la peur n'est pas réellement réservée aux femmes, mais il est difficile d'ignorer la place importante qu'elle occupe dans le quotidien de ces dernières, causée en grande partie par les comportements de certains hommes.

---

<sup>50</sup> *Idem.*

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 278.

<sup>52</sup> Georges Falconnet et Nadine Lefaucheur, *La fabrication des mâles*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, 186 p.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>54</sup> Silvia Krauth-Gruber *et al.*, *loc. cit.*, p. 278.

### 1.1.3.2 Le paradoxe de la violence masculine

L'association des émotions chaudes aux hommes normalise leur agressivité. Enfants, les garçons apprennent à se chamailler et à s'intéresser aux jeux violents (jeux vidéo violents, jeux de guerre et de fusils dans la cour d'école, etc.) Ces activités, à peine remarquées lorsque pratiquées par des garçons, suscitent l'inquiétude lorsqu'elles sont exercées par des filles. Ces dernières sont plutôt encouragées à prendre soin de leurs poupées et à se préparer à la maternité par le jeu. Il n'est pas « normal » qu'une jeune fille possède des « intérêts masculins [comme si] on associait d'emblée les cultures extrêmes aux hommes, comme si l'agressivité, la torture et la cruauté n'étaient réservées qu'à ces derniers<sup>55</sup>. » Une certaine violence des garçons est acceptée, voire encouragée. En contrepartie, celle des filles est réprimée. Dès l'enfance, les distinctions stéréotypées de genre sont claires : la douceur serait féminine tandis que la violence serait masculine.

Toutefois, la violence des hommes, lorsque dirigée contre les femmes, semble difficile à accepter et même à reconnaître. Les cas d'homicides conjugaux, par exemple, sont souvent décrits comme des « crimes passionnels » plutôt que des féminicides<sup>56</sup>. La perception de ces meurtres

ne donne pas lieu à la même désapprobation sociale, ses auteurs ne sont pas redoutés comme dangereux (on suppose *a priori* qu'ils ont agi sous l'effet d'une impulsion non préméditée et qui ne se reproduira pas...), et ils bénéficient souvent d'une certaine empathie [...] soit parce qu'on les voit victimes d'un conjoint déloyal, soit parce que la misère et la vie les ont blessés, et surtout bien sûr s'ils se sont suicidés après le meurtre<sup>57</sup>.

Ce sont les victimes qui sont blâmées pour les comportements violents de leur partenaire, mais elles se voient aussi reprocher de ne pas avoir quitté leur conjoint plus

---

<sup>55</sup> Krystel Bertrand, « Préfaces », dans Krystel Bertrand et Fanie Demeule (dir.), *Cruelles*, Montréal, Tête première, 2020, p. 11.

<sup>56</sup> « C'est [seulement] en 2015 que le mot féminicide est intégré pour la première fois dans un dictionnaire de langue française, soit *Le Petit Robert*. » (S. a., « Féminicide », *Conseil du statut de la femme*, s. d., en ligne, < <https://csf.gouv.qc.ca/article/publicationsnum/bibliotheque-des-violences-faites-aux-femmes/feminicide/> >, consulté le 26 août 2021.)

<sup>57</sup> Patricia Mercader *et al.*, *loc. cit.*, les autrices soulignent.

tôt. Souvent, les personnes qui tentent d'aller chercher de l'aide ne sont pas aidées adéquatement, sous prétexte qu'elles ne sont pas en danger imminent<sup>58</sup>. La perception de la violence des hommes est contradictoire. D'un côté, les hommes sont, « par nature », violents et agressifs, mais de l'autre, les hommes violents envers les femmes sont des « cas d'exceptions », ou perçus comme des « fous<sup>59</sup> ». Pourtant, comme le démontrent les statistiques précédentes, les violences contre les femmes font partie du quotidien de ces dernières et représentent un problème réel. Ce refus de la réalité montre qu'il est plus facile de blâmer les victimes et de maintenir les femmes dans un état de vulnérabilité que de s'attaquer au problème de la banalisation de la violence masculine.

D'après le portrait de la normalité dangereuse des femmes que nous avons dressé, il nous apparaît évident que la peur ressentie par les femmes est un produit de notre environnement, culturellement construite et entretenue par une société qui encourage le maintien de cet état de peur. Alimentée par le nombre inquiétant de féminicides et de victimes qui partagent leurs expériences traumatisantes de violences à caractère sexuel, par la banalisation de ces actes, par un système de justice qui échoue à protéger les victimes et par un manque de responsabilisation des agresseur·e·s, la peur persiste.

---

<sup>58</sup> Nous pensons, notamment, au meurtre de Daphné Huard-Boudreault en 2017. La victime s'était rendue au poste de police pour avoir de l'aide, alors que son conjoint s'était introduit dans sa voiture et refusait d'en sortir. Il a « haussé le ton et a insulté la jeune femme devant les policiers », mais puisqu'elle « refusait de porter plainte et ne portait aucune marque de violence apparente », rien n'a été fait. La victime a été tuée la même journée. (Louis-Samuel Perron, « Meurtre de Daphné Huard-Boudreault. Une campagne de sensibilisation recommandée », *La Presse*, publié le 25 mai 2020, en ligne, < <https://www.lapresse.ca/actualites/justice-et-faits-divers/2020-05-25/meurtre-de-daphne-huard-boudreault-une-campagne-de-sensibilisation-recommandee> >, consulté le 27 août 2021.)

<sup>59</sup> Dans son ouvrage « *J'haïs les féministes!* » *Le 6 décembre 1989 et ses suites*, Mélissa Blais fait l'analyse des réactions médiatiques à la tuerie de Polytechnique. Elle constate que plusieurs perçoivent le geste de Marc Lépine comme le résultat d'une psychologie débalancée et d'un accès trop facile aux armes à feu, mais ignorent la valeur antiféministe et misogynne de la tuerie. (p. 15)

## 1.2 Définir la peur

### 1.2.1 Distinctions sémantiques

Maintenant que nous avons abordé la peur d'un angle sociologique, il est nécessaire de nous arrêter plus longuement sur la définition de cette émotion. D'entrée de jeu, nos recherches ont mis en évidence l'importance de faire la distinction entre la peur, l'angoisse et la phobie. Malgré leur proximité sémantique, ces trois mots ne désignent pas tout à fait les mêmes sentiments et ne peuvent être utilisés comme synonymes. De manière générale, la peur se définit comme une émotion qui se produit lorsqu'une personne « est confronté[e] à des stimuli, des objets ou des représentations mentales qu'[elle] éprouve comme des menaces<sup>60</sup> ». Cette définition du psychologue Pierre Mannoni présente la peur comme une réaction immédiate, qui permet de se protéger face à un danger. Selon le psychologue Christophe André, « la peur normale s'éteint vite et facilement, une fois que le danger est passé, ou que l'on a pris conscience qu'il n'était pas si menaçant<sup>61</sup>. » La peur serait donc une émotion passagère. C'est justement cette dimension éphémère qui la distingue de l'angoisse et de l'anxiété. De plus longue durée, ces dernières sont des « peur[s] anticipée[s]<sup>62</sup> », que l'on ressent durant « l'attente, au pressentiment ou à l'approche du danger<sup>63</sup>. » L'angoisse agit sans la présence d'un danger réel<sup>64</sup>. Voici donc une différence importante entre la peur et l'angoisse : la première « possède un objet défini<sup>65</sup> », tandis que la seconde est plus diffuse. Une fois l'objet identifié, l'angoisse se transforme en peur<sup>66</sup>.

---

<sup>60</sup> Pierre Mannoni, *La peur*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », n° 1983, 1982, p. 8-9.

<sup>61</sup> Christophe André, *Psychologie de la peur. Craintes, angoisses et phobies*, Paris, Odile Jacob, 2004, p. 12.

<sup>62</sup> Christophe André, *op. cit.*, p. 27.

<sup>63</sup> *Idem.*

<sup>64</sup> *Idem.*

<sup>65</sup> Martine Roberge, *L'art de faire peur. Des récits légendaires aux films d'horreur*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 18.

<sup>66</sup> Pierre Mannoni, *op. cit.*, p. 46.

De leur côté, les phobies sont des peurs qui se démarquent par leur intensité. Plus « extrême[s]<sup>67</sup> », elles « se caractérisent par la perte de toute forme de contrôle sur la peur<sup>68</sup>. » André les décrit comme de « très grandes peurs<sup>69</sup> », qui proviennent d'un « dérèglement des circuits cérébraux de la peur normale<sup>70</sup> » et sont le produit de facteurs tant génétiques qu'environnementaux<sup>71</sup>. Le psychologue explique que « la nature nous a préparés à avoir normalement peur d'un certain nombre de choses (animaux, vide, [obscurité], personnes inconnues<sup>72</sup>...) », mais les phobies sont excessives et anormales. Comme l'angoisse, elles « peuvent survenir en l'absence de tout danger, simplement à son évocation ou son anticipation<sup>73</sup>. » Toutefois, l'objet d'une phobie demeure précis, ce qui l'apparente à la peur.

Nous constatons une gradation au niveau de l'intensité des émotions suscitées : la peur est réactionnelle et rapide, davantage axée sur la protection de la personne qui la ressent, tandis que l'angoisse est de longue durée et souvent déraisonnable, mais moins que la phobie, qui déclenche un état d'irrationnalité encore plus marqué, relié à un objet particulier. D'après ces précisions, les peurs que ressentent les femmes s'éloignent de la phobie, car elles sont rationnelles. La gravité de l'état des violences contre les femmes, la banalisation de la violence des hommes et le fait de vivre avec un conjoint violent justifient notamment le sentiment d'insécurité des femmes. Nous notons toutefois que cette insécurité peut demeurer rationnelle sans avoir une cause précise. Marcher seule le soir, par exemple, ne représente pas un danger en soi pour les femmes. Il s'agit plutôt de la vulnérabilité qu'entraîne cette situation qui suscite l'inconfort. Nous pouvons donc parler d'une anticipation et d'une angoisse à l'idée d'être agressé·e lors de déplacements, mais qui découlent d'une peur de la violence des

---

<sup>67</sup> Christophe André, *op. cit.*, p. 27.

<sup>68</sup> *Idem.*

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>70</sup> *Idem.*

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 27.

hommes. Ainsi, l'angoisse n'est pas nécessairement « pathologique<sup>74</sup> », comme l'avance Martine Roberge. Elle peut prendre la forme d'une peur qui perdure dans un climat inquiétant. Cette distinction entre la peur, l'angoisse et la phobie établie, attardons-nous à mieux comprendre les composantes de la peur.

### 1.2.2 Les registres de la peur

Pour identifier et comprendre les peurs qui affectent les femmes, nous nous appuierons principalement sur l'ouvrage de Roberge. Ayant effectué un dépouillage des travaux sur la peur, Roberge dégage quatre registres qui lui permettent de distinguer les différentes composantes de cette émotion : l'objet, la nature, l'origine et les causes de la peur<sup>75</sup>. Tel que mentionné précédemment, toute peur possède un objet. Celui-ci peut soit être naturel (la nuit, l'eau, etc.), ou relever du surnaturel (les fantômes, les esprits, etc.). La nature de la peur se divise elle aussi en deux catégories : les peurs réelles et celles imaginaires. Une peur de l'obscurité, par exemple, se trouve du côté des peurs réelles, tandis qu'une peur des spectres et autres entités surnaturelles se range du côté des peurs imaginaires. Les origines de la peur, quant à elles, peuvent être innées ou fabriquées. Ces dernières sont construites par notre environnement : la peur de la mort est innée, mais celle de mourir lors d'une tuerie, par exemple, est créée par une réalité dans laquelle ce genre d'événement tragique est possible et même courant. André précise d'ailleurs que « certaines cultures et sociétés vont elles aussi peser sur l'évolution des troubles<sup>76</sup>. » Ainsi, une société dans laquelle le port d'une arme est permis et même encouragé entraîne inévitablement un plus grand risque de tueries et autres crimes liés aux armes à feu, ce qui nourrit à son tour ce type de peur. Finalement, les causes de la peur peuvent être justifiées (lorsque la peur provient d'un traumatisme,

---

<sup>74</sup> Martine Roberge, *op. cit.*, p. 17.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>76</sup> Christophe André, *op. cit.*, p. 61.

d'une mauvaise expérience, d'un incident particulier, etc.) ou névrotiques (lorsque la peur relève d'un trouble psychologique).

Ces quatre registres opposent les peurs selon leur dimension illusoire ou réelle<sup>77</sup>. Nous affirmons que les peurs ressenties par les femmes s'ancrent davantage dans la réalité. Elles ont donc un objet naturel, sont de nature réelle, ont des causes justifiées et sont d'origine fabriquée. La classification de ce dernier registre nécessite quelques précisions. Étant donnée la situation actuelle des femmes, les peurs qu'elles ressentent sont directement influencées par leur réalité dangereuse. Elles ont peur d'être agressées, violées, harcelées, battues, bref, elles ont peur de la violence des hommes. Ces peurs ne sont pas innées; elles sont plutôt fabriquées par une société dans laquelle la violence masculine est acceptée, où les femmes subissent quotidiennement des violences et sont maintenues dans un état de vulnérabilité. Voyons maintenant les représentations culturelles de la peur, qui nous permettront de diriger notre étude vers la littérature d'horreur.

### 1.3 La peur comme structure narrative

#### 1.3.1 Les champs narratifs de la peur

Le genre de l'horreur est typiquement associé aux représentations de la peur. Nombreuses sont les histoires peuplées de créatures et d'entités effrayantes; nous pensons au célèbre Dracula et au monstre de Frankenstein, par exemple, qui font encore l'objet d'une variété d'œuvres artistiques. Toutefois, d'autres genres ont joué un rôle clé dans la popularisation de ces figures, qui sont à l'origine de plusieurs peurs qui hantent toujours les esprits. Selon Roberge, « [d]ès qu'il y a objet de peur, dès que cet objet peut être identifié, nommé, qualifié, il peut être mis en représentation, mis en récit. La peur débouche naturellement sur un discours<sup>78</sup> ». Ce discours de la peur

---

<sup>77</sup> Martine Roberge, *op. cit.*, p. 149-151.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 21.

comprend notamment les histoires effrayantes que l'on se raconte, que Roberge aborde comme des manifestations culturelles. Ces histoires, qui parviennent à traverser les époques, témoignent des peurs qui continuent de nous affecter et se retrouvent sous plusieurs formes. Roberge dégage quatre univers narratifs des discours de la peur : le conte, la légende, la rumeur et le film d'horreur<sup>79</sup>. Chacune de ces catégories présente la peur de façon différente et nous permettra de dégager les « structures archétypales de la peur dans les récits<sup>80</sup>. »

Nous ne retiendrons pas le conte, puisqu'il ne contient pas de représentations concrètes de la peur. Destiné aux enfants, ce genre littéraire se veut rassurant et sert plutôt à montrer au·à la lecteur·rice comment vaincre ses peurs<sup>81</sup>. La peur joue davantage un rôle accessoire dans ce champ narratif. On y constate toutefois la présence de monstres et d'autres créatures typiquement effrayantes : le héros, généralement masculin, fait preuve de courage en affrontant un énorme dragon afin de sauver une princesse en danger. Cette structure encourage notamment les garçons à renoncer à la peur. Puisque les contes s'inscrivent dans le merveilleux, « [l]'univers [...] est totalement fictif; tous les éléments mis en scène tiennent à la fiction<sup>82</sup> » et s'éloignent ainsi de la dimension réaliste des peurs des femmes.

Les légendes se situent davantage dans la réalité. Les événements racontés sont souvent datés, ont lieu dans un endroit réel et sont vécus par une personne qui a véritablement existé<sup>83</sup>. Elles peuvent être traditionnelles ou urbaines. Roberge note trois figures qui suscitent l'inquiétude dans les premières : le diable, les fantômes, ainsi que les revenants et autres personnages humains menaçants. Ces légendes appartiennent au genre folklorique et servent principalement à des fins moralisatrices. C'est le cas de plusieurs légendes québécoises; nous pensons à l'histoire de La

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>80</sup> *Idem.*

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 131.

Corriveau ou encore, à celle de la Chasse-galerie. Ces histoires prennent racine dans les croyances populaires et comportent ainsi des éléments tirés de l’imaginaire, comme certaines des figures mentionnées. La nature de ces histoires évolue avec le temps, car « [m]ême si plusieurs objets de croyances ont déserté l’imaginaire populaire – on ne croit plus aux loups-garous, lutins et feux follets – de nouvelles croyances alimentent les discours tandis que d’autres persistent à travers les époques<sup>84</sup>. » C’est pourquoi les figures qui suscitent la peur diffèrent dans les légendes urbaines. Ces dernières sont plus contemporaines et rejoignent les rumeurs. Toutes deux racontent des histoires de situations inquiétantes qui traitent, entre autres, d’enlèvements et d’agressions<sup>85</sup>. Ces situations sont, à tout le moins, vraisemblables et ce sont les humains qui forment l’ensemble des figures effrayantes. Les peurs qui sont exprimées dans les rumeurs et les légendes urbaines sont pour la plupart réelles, puisqu’elles se confondent souvent avec l’actualité<sup>86</sup> et sont propagées par la collectivité. Certes, la véracité de ces histoires demeure incertaine, car les événements décrits ne peuvent être vérifiés. Ce n’est donc pas l’histoire en elle-même qui suscite la peur, mais plutôt la possibilité que les événements racontés soient réels qui effraie, car « est vrai ce que nous croyons vrai<sup>87</sup> ». C’est pour cette raison, par exemple, que plusieurs personnes refusent de répéter le nom de « *Bloody Mary* » trois fois devant un miroir. Il est impossible qu’un visage ensanglanté apparaisse dans le reflet, mais la simple idée que la légende dise vrai est assez effrayante pour nous dissuader de tenter l’expérience. Ces histoires ont d’ailleurs gagné énormément de popularité dans les dernières années, avec la montée du phénomène viral des *creepypasta*, histoires effrayantes publiées en ligne, lues et partagées par un nombre fulgurant d’internautes et popularisées par leur crédibilité. Plusieurs éléments de ces récits sont invraisemblables, mais les histoires sont tout de même plausibles, puisqu’elles sont présentées comme telles. C’est le cas, notamment,

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 138.

de la légende de *Slender Man*<sup>88</sup>. Malgré la fictionnalité évidente du personnage sans visage, la fausse documentation autour de *Slender Man* lui donne une apparence réelle. Vu son succès, cette légende a même été adaptée au grand écran.

Le genre cinématographique est celui dans lequel les représentations de la peur sont les plus variées : humains à l'apparence effrayante, créatures issues d'expériences scientifiques, extraterrestres, parasites, esprits, meurtriers, psychopathes<sup>89</sup>, etc. Outre les figures effrayantes, plusieurs films d'horreur jouent sur leur rapport à la réalité pour susciter la peur. Certains sont « inspirés d'une histoire vraie » et laissent croire aux spectateur·rice·s que les événements qu'ils visionnent auraient réellement eu lieu. Les films de type *found footage* brouillent davantage les limites entre fiction et réalité. Ces films « [recourent] à différents procédés esthétiques et narratifs afin de produire chez [leur spectateur·rice] une impression de vérité et d'authenticité<sup>90</sup>. » Nous pensons au film *Blair Witch Project*<sup>91</sup> (1999), qui met en scène le projet documentaire inachevé de trois étudiant·e·s disparu·e·s lors du tournage, dont les cassettes d'enregistrement ont été retrouvées. L'utilisation d'une caméra à l'épaule, les acteur·rice·s qui jouent leur propre rôle, le style amateur et les adresses à la caméra créent une illusion de réalisme des événements. Selon Roberge, « on peut supposer alors que le réalisme de l'événement entraîne un effet de peur. Le potentiel symbolique d'une représentation de

---

<sup>88</sup> Slender Man est un personnage fictif tiré de photographies truquées publiées en ligne en 2009 par Victor Surge. Rapidement devenu viral, le personnage a alimenté l'imaginaire collectif. L'univers de Slender Man se développe et fait même l'objet d'un jeu vidéo en 2012. La popularité de la figure a pris une tournure tragique en 2014, alors que deux jeunes filles de 12 ans poignardent à 19 reprises une amie et l'abandonnent dans une forêt. La victime parvient à trouver l'aide d'un automobiliste et survit à ses blessures. Les deux agresseurs ont déclaré avoir commis ce crime pour Slender Man. Voir Trevor J. Blank et Lynne S. McNeil, *Slender Man Is Coming : Creepypasta and Contemporary Legends on the Internet*, Logan, Utah State University Press, 2018, 216 p.

<sup>89</sup> Martine Roberge, *op. cit.*, p. 144-145.

<sup>90</sup> Vanessa Rolland, « Enjeux et caractéristiques de l'horreur documentarisée. Analyse pragmatique du *found footage horror film* », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, juillet 2016, f. 14.

<sup>91</sup> Une grande campagne publicitaire avait été lancée autour du film afin d'assurer la crédibilité des événements. Les réalisateurs avaient créé un site web, sur lequel étaient publiées des photos des lieux de fouille et des effets personnels des étudiants disparus. Deux jours avant la sortie en salle du film, un faux documentaire sur la disparition des étudiants avait été télévisé. Voir Peter Turner, *The Blair Witch Project*, Liverpool, Liverpool University Press, 2014, 97 p.

la peur réside dans ce rapprochement avec le “naturel”, le “réel”, le “possible” et le “vrai<sup>92</sup>”. » Ainsi, nous constatons, par cet inventaire des champs narratifs de la peur, que l’impression de réalité est source d’épouvante dans la plupart des récits. Cette relation entre l’impression de réalité et la peur établie, attardons-nous spécifiquement à la littérature d’horreur.

### 1.3.2 Les fonctions du récit d’horreur

Nous l’avons vu, les représentations de la peur possèdent quelques traits communs à travers les différents univers narratifs, entre autres dans les figures monstrueuses récurrentes et dans leur rapport à la réalité. Ces éléments jouent un rôle important dans la création de l’effet de peur chez le·la spectateur·rice, ou dans notre cas, chez le·la lecteur·rice. La peur se trouve ainsi au cœur du fonctionnement d’un récit d’horreur, mais ce dernier entraîne des réactions variées. Sophie Marleau, dans son mémoire « De la lecture à la peur et au dégoût : les effets de la littérature d’horreur<sup>93</sup> », avance que « [l]’horreur joue sur deux niveaux, puisqu’elle implique à la fois “une inscription physique de l’effet du texte” et une réaction psychologique, à l’image de la peur<sup>94</sup>. » Que ce soit par l’expression de la peur, du dégoût, ou même de la révulsion, l’expérience de l’horreur est une « question de sensibilité<sup>95</sup> » du·de la lecteur·rice. C’est pourquoi Roberge attribue au récit d’horreur une fonction sociale, qui est externe au texte<sup>96</sup>. La participation du·de la lecteur·rice est nécessaire à l’expérience de l’horreur. Iel doit s’identifier au personnage principal qui fait face à un événement étrange<sup>97</sup> et partager les émotions que ressent le·la protagoniste. Noël

---

<sup>92</sup> Martine Roberge, *op. cit.*, p. 126.

<sup>93</sup> Sophie Marleau, « De la lecture à la peur et au dégoût. Les effets de la littérature d’horreur », mémoire de maîtrise, Département des lettres, Université du Québec à Trois-Rivières, 2012, 133 f.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>95</sup> Martine Roberge, *op. cit.*, p. 113.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 113.

Carroll, dans son ouvrage *The Philosophy of Horror*<sup>98</sup>, explique que « [t]his mirroring-effect, moreover, is a key feature of the horror genre. For it is not the case for every genre that the audience response is supposed to repeat certain of the elements of the emotional state of characters<sup>99</sup>. » Le·la·lecteur·rice devient partie intégrante de la réussite d'une œuvre d'horreur.

Roberge attribue également une fonction cathartique aux récits d'horreur. Ces textes « peuvent faire réfléchir et faire prendre conscience des malaises qui troublent le sujet<sup>100</sup> ». La mise en récit des peurs qui nous affectent nous permet de les identifier et de mieux les comprendre, mais aussi de les affronter sans nous mettre réellement en danger. C'est ce qu'avance Katerina Bantinaki dans son article « The Paradox of Horror : Fear as a Positive Emotion<sup>101</sup> ». Elle explique que

[t]he experience [...] affords us a chance to understand and learn to master our responses to fear and even to test the limits of our endurance to frightening stimuli; it can thus alter or reinforce our perception of self-efficacy and make us more fit in coping with fear in real-life risky situations. Perhaps (against what the modern culture of fear instructs) we need the challenges that fear-eliciting situations provide, especially when we can experience them in small, controllable doses, so as to become more able to deal with fear when it matters most<sup>102</sup>.

Cette idée de gagner un certain contrôle sur nos peurs est partagée par l'auteur d'horreur Stephen King. Pour lui, le genre de l'horreur permet d'utiliser nos peurs et de les « transformer en outils – dans le but de les démonter<sup>103</sup>. » Certes, les textes d'horreur ne peuvent guérir complètement nos peurs, mais ils nous aident peut-être à les maîtriser. C'est pourquoi nous pensons que les nouvelles de notre corpus nous

---

<sup>98</sup> Noël Carroll, *The Philosophy of Horror or the Paradoxes of the Heart*, Londres, Routledge, Chapman and Hall, Inc., 1990, 254 p.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>100</sup> Martine Roberge, *op. cit.*, p. 184.

<sup>101</sup> Katerina Bantinaki, « The Paradox of Horror : Fear as a Positive Emotion », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 70, n° 4, Automne 2012, p. 383-392.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 390.

<sup>103</sup> Stephen King, *Anatomie de l'horreur*, traduit de l'anglais par Jean-Daniel Brèque, Paris, Albin Michel, 2018, p. 58.

permettront de mieux comprendre les peurs qui affectent les femmes, indissociables de leur place dans notre société.

### 1.3.3 Les mécanismes du récit d'horreur

#### 1.3.3.1 Le monstre

Carroll identifie deux réactions principales que doit susciter un texte d'horreur : la peur et le dégoût. Le philosophe regroupe ces émotions sous l'appellation de « l'art de l'horreur<sup>104</sup> », qu'il décrit comme « [a]n occurrent emotional state [that] has both physical and cognitive dimensions<sup>105</sup>. » Certains textes misent davantage sur une émotion que sur l'autre, notamment ceux qui appartiennent au sous-genre du gore que nous aborderons au troisième chapitre, dans lesquels règnent les scènes de torture et de sévices corporels qui suscitent le dégoût. Dans ces textes, « les scènes de mises à mort [...] constituent des types de “parenthèses”, c'est-à-dire qu'elles interrompent le déroulement du récit pour présenter plus en détail une action a priori non primordiale à la compréhension de l'histoire<sup>106</sup>. » Ainsi, la narration de ces textes est construite par une suite de descriptions sanglantes. L'effet de dégoût est surtout provoqué par la répétition de ces scènes et par la création « [d']une esthétique de l'excès<sup>107</sup> », comme nous le verrons lors de l'analyse des nouvelles « Les Vacances », « Amigore Express » et « Crudité ».

Outre les descriptions dégoûtantes, le monstre est l'une des composantes essentielles à la création de l'art de l'horreur. Carroll définit la figure du monstre comme « a being in violation of the natural order, where the perimeter of the natural

---

<sup>104</sup> Traduction de « Art-horror » (Noël Carroll, *op. cit.*, p. 8.), par Sophie Marleau.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>106</sup> Éric Falardeau, *Le corps souillé. Gore, pornographie et fluides corporels*, Longueuil, L'instant même, coll. « L'instant ciné », 2019, p. 31.

<sup>107</sup> Philippe Rouyer, *Le cinéma gore. Une esthétique du sang*, Paris, Éditions du Cerf, 1997, p. 161.

order is determined by contemporary science<sup>108</sup>. » Le monstre doit être à la fois menaçant et dégoûtant<sup>109</sup>; c'est l'idée qu'une telle entité *peut* exister qui suscite l'art de l'horreur, plutôt que l'entité elle-même<sup>110</sup>. Toutefois, nous constatons que la définition du monstre de Carroll ne comprend que les créatures surnaturelles qui défient les limites de la science (insectes géants, loup-garou, zombies, etc.). Nous avons déjà établi que l'impression de réalité est essentielle à la création de l'effet de peur et que nos textes s'éloignent du fantastique. C'est pourquoi nous aurons recours à la définition du monstre humain proposée par Marleau. Elle précise que « [l]'humain a le choix de tuer ou non, et c'est parce qu'il a choisi de le faire qu'il devient un monstre inspirant la peur et le dégoût<sup>111</sup>. » Les tueur·euse·s et autres agresseur·e·s sont des personnes qui ne correspondent pas à la norme et qui ne respectent pas les lois. C'est le cas des conjoints violents, des agresseurs sexuels et d'autres hommes qui exercent des violences contre les femmes. Ce sont les violences qu'ils commettent qui leur octroie leur statut de monstre. Le monstre humain est réel, près de nous et « peut parfois paraître plus effrayant que le monstre surnaturel, car il incarne le meurtrier qui sommeille potentiellement en l'Autre, en soi<sup>112</sup>. » Le monstre humain fréquente le même café que nous, travaille à nos côtés et peut même habiter avec nous. Marleau avance que c'est la relation entre le monstre humain et sa proie qui construit généralement le récit d'horreur<sup>113</sup>. En effet, le pouvoir qui alterne entre bourreau et victime maintient le·la lecteur·rice en haleine<sup>114</sup>.

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 28, je traduis.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 29, je traduis. Carroll donne l'exemple de Dracula pour illustrer ses propos : « Dracula, if you will—is a thought. Saying that we are art-horrified by Dracula means that we are horrified by the thought of Dracula where the thought of such a possible being does not commit us to a belief in his existence. Here, the thought of Dracula, the particular object that art-horrifies me, is not the actual event of my thinking of Dracula but the content of the thought, viz., that Dracula, a threatening and impure being of such and such dimensions, might exist and do these terrible things. Dracula, the thought, is the concept of a certain possible being. »

<sup>111</sup> Sophie Marleau, *op. cit.*, p. 36.

<sup>112</sup> *Idem.*

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 42.

### 1.3.3.2 L'effet de suspense

Carroll affirme que le suspense est un élément clé dans la structure d'un récit d'horreur<sup>115</sup>, puisqu'il ouvre de nombreuses possibilités narratives. Pour expliquer son fonctionnement, Carroll propose le modèle de questions/réponses, qui prend la forme d'hypothèses formulées par le·la lecteur·rice sur la suite des événements, particulièrement sur le sort de la victime<sup>116</sup>. Ainsi, l'effet de suspense est à son apogée lorsque « the possible outcomes of the situation set down by the story are such that the outcome that is morally correct, in terms of the values inherent in the fiction, is the less likely outcome (or, at least, only as likely as the evil outcome<sup>117</sup>). » Des indices sont divulgués au·à la lecteur·rice pour le·la guider vers la formulation de ces hypothèses. C'est ce que Marleau appelle des « séquences de dissimulation<sup>118</sup> ». Ce sont, par exemple, les moments où la victime n'est pas en danger imminent, mais durant lesquels la menace demeure présente (découverte de traces laissées par le bourreau, stratégies textuelles diverses utilisées par l'auteur·rice pour annoncer la venue d'un danger<sup>119</sup>, etc.). Ces scènes augmentent la tension chez le·la lecteur·rice et mènent à une « séquence de dévoilement<sup>120</sup> » qui détermine le sort ultime de la victime. Cette relation entre suggestion et exhibition donne au·à la lecteur·rice une certaine « marge de manœuvre<sup>121</sup> », puisqu'iel tente d'imaginer la suite de l'histoire. L'effet de suspense prend donc la forme d'un jeu avec le·la lecteur·rice autour de la création et du relâchement de la tension, jusqu'à l'obtention d'une certaine stabilité, où tout revient dans l'ordre.

---

<sup>115</sup> Noël Carroll, *op. cit.*, p. 128, je traduis.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 135, je traduis.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>118</sup> Sophie Marleau, *op. cit.*, p. 44.

<sup>119</sup> Marleau énumère les stratégies textuelles suivantes : « [...] annonce d'un événement troublant par le narrateur avant qu'il ne se produise, audition d'un bruit suspect, clôture d'un chapitre sur une action importante en cours, points de suspension, etc. » (p. 44)

<sup>120</sup> *Idem.*

<sup>121</sup> Martine Roberge, *op. cit.*, p. 178.

### 1.3.3.3 La menace à la stabilité

Pour Roberge, le schéma narratif de la peur dans un récit d'horreur se construit d'après le principe d'hésitation. Ce schéma comporte trois pôles : le réel, qui « repose [...] sur la compréhension collective et individuelle de l'ordre des choses qui tend vers une stabilité<sup>122</sup> », l'imaginaire, à l'opposé, qui « se définit comme ce qui n'existe pas réellement ou ce qui est sans réalité<sup>123</sup> » et le possible, qui représente ce qui *pourrait* être dans une autre temporalité, ou espace<sup>124</sup>. C'est au croisement de ces trois pôles que se crée l'hésitation. Roberge explique que « [l]orsque [la] stabilité est ébranlée, c'est tout le champ du Réel qui est remis en question<sup>125</sup>. » La possibilité que l'imaginaire s'introduise dans le réel crée un sentiment d'incertitude et d'incompréhension. Cette hésitation n'est pas forcément liée à un phénomène surnaturel. Nous avons déjà établi que les croyances alimentent la peur. Ainsi, c'est l'impression que les limites entre le réel et l'irréel se brouillent qui déstabilise. C'est l'irruption d'un élément perçu comme « anormal » dans le monde « normal » qui dérange et ainsi, remet en question notre conception de la réalité. Cet élément peut prendre des formes diverses : une créature étrange, un virus inconnu, un meurtrier en série, un conjoint violent, etc. Appuyons-nous sur ce dernier exemple pour mieux comprendre le schéma narratif de la peur. Les comportements violents et dangereux d'un conjoint violent suscitent l'inquiétude. Ce monstre humain agit, la plupart du temps, dans la sphère privée et à l'abri des regards. La violence intime remet en question la sécurité de son chez-soi, que l'on perçoit généralement comme « normale ». Comme pour la figure d'un tueur en série, « [l]a seule pensée de l'existence réelle d'un tel personnage provoque le vertige<sup>126</sup>. » Le conjoint violent nous confronte à la possibilité d'existence d'un véritable monstre et même, à celle de vivre à ses côtés.

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>123</sup> *Idem.*

<sup>124</sup> *Idem.*

<sup>125</sup> *Idem.*

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 173.

Les propos de Carroll sur la structure du récit d'horreur rejoignent ceux de Roberge. Il explique que

the horror narrative appears to proceed by introducing something abnormal—a monster—into the normal world for the express purpose of expunging it. That is, the horror story is always a contest between the normal and the abnormal such that the normal is reinstated and, therefore, affirmed. The horror story can be conceptualized as a symbolic defense of a culture's standards of normality; the genre employs the abnormal, only for the purpose of showing it vanquished by the forces of the normal. The abnormal is allowed center stage solely as a foil to the cultural order, which will ultimately be vindicated by the end of the fiction<sup>127</sup>.

Nous constatons que Carroll opte ici pour une vision positive du récit d'horreur, dans laquelle les « gentils » l'emportent contre les « méchants ». Cependant, comme nous le verrons lors de l'analyse des nouvelles de notre corpus, ce n'est pas toujours le cas.

Roberge et Carroll partagent l'idée d'un statu quo, état que les récits d'horreur réaffirment par l'irruption de différents éléments effrayants et dégoûtants. Si la normalité se « [réfère à] the ethos and behavior of those who unquestioningly conform to some vision of (culturally, morally, politically) complacent middle-class life—the organization man, the moral majority, the silent majority, etc<sup>128</sup>. », comment pourrait-elle être la même pour tous les membres d'une société? Quelle est véritablement la « normalité » des femmes? Quelle forme prend le retour à la normalité quand nous avons établi que cette dernière est constituée de la culture du viol, du patriarcat, de l'oppression, des droits menacés et des violences répétées? Qu'arrive-t-il lorsque ce sont les femmes qui menacent la stabilité en dénonçant les violences qu'elles subissent; quand elles vivent dans la peur continuellement? Si « [le·la créateur·rice] d'horreur est avant tout un agent de la norme<sup>129</sup> », à quoi ressemble cette norme lorsqu'elle est écrite par des femmes?

---

<sup>127</sup> Noël Carroll, *op. cit.*, p. 199.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>129</sup> Stephen King, *op. cit.*, p. 96.

Tout au long de ce premier chapitre, nous avons vu que l'effet de peur est lié à l'impression de réalité dans les récits d'horreur. Face au climat d'horreur quotidienne pour les femmes, il est juste de se questionner sur les représentations de la peur dans la production littéraire féminine d'horreur. Dans les cinq nouvelles qui constituent le chapitre suivant, les protagonistes féminines sont victimes de la violence masculine. Elles sont violées, agressées et manipulées par leur tortionnaire parce qu'elles sont des femmes. Comment ces textes traitent-ils de la réalité des femmes? Les protagonistes parviennent-elles à s'échapper? Qui sont les monstres? Les bourreaux subissent-ils les conséquences de leurs actes? Ce sont les questions qui guideront l'analyse que nous mènerons dans le prochain chapitre.

## CHAPITRE II

### CES FEMMES QUI ONT PEUR

Tel que vu dans le chapitre précédent, la situation des femmes est inquiétante : la violence masculine qu'elles subissent fait partie de leur quotidien et les maintient, dans beaucoup de cas, dans un état de peur. Puisque ces violences sont banalisées, plusieurs femmes ne peuvent dénoncer leur agresseur sans craindre des répercussions importantes. Vouées au silence, elles sont forcées à jouer le rôle de victime. Cette réalité est dépeinte dans de nombreuses œuvres littéraires. Selon Katherine Anne Ackley, « the social reality of violence against women is both historically and currently widespread and constant; [...] it has often been distorted by writers of fiction in a way which exploits women and tacitly supports male dominance<sup>130</sup> [...] » En effet, les romans dans lesquels les protagonistes féminines trouvent la mort « as the price for the character's sometimes bemused destabilizing of the limited equilibrium of respectable female behavior – in her acceptance of a wrong man, a nonhero, or in her nonacceptance of a right one<sup>131</sup> » sont assez communs. Ce constat nous amène à nous questionner sur le sort réservé aux personnages féminins qui occupent le rôle de victimes dans les textes de notre corpus : que nous révèle le traitement de la réalité des femmes dans ces nouvelles d'horreur? Que nous permettent de comprendre les situations effrayantes que vivent les femmes fictives? Les représentations des violences ont-elles une dimension dénonciatrice? Pour répondre à ces questions, nous nous intéresserons aux violences physiques et psychologiques que subissent les victimes dans cinq nouvelles : « Quel beau chalet, hein » de Catherine Côté, « Love Will Tear Us Apart » de Marie Demers, « Paréidolies » de Mélissa Verreault, « Le chat noir et

---

<sup>130</sup> Katherine Anne Ackley (dir.), *Women and Violence in Literature : An Essay Collection*, New York et Londres, Garland Publishing, 1990, p. xi-xii.

<sup>131</sup> Rachel Blau DuPlessis, *Writing beyond the Ending : Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*, Bloomington, Indiana University Press, 1985, p. 16.

autres contes » de Maude Nepveu-Villeneuve et « Sean » d'Isabelle Lauzon. Nous avons divisé notre analyse en trois sections, selon le sort des protagonistes : la mortalité, l'incompréhension et la vengeance. Nous verrons comment le quotidien des femmes subit une véritable horrification et se transforme en cauchemar sans issue.

## 2.1 La mortalité : la dépossession du corps

Dans les nouvelles de cette partie, la mort, réelle ou symbolique, résulte des violences physiques et psychologiques que les protagonistes subissent parce qu'elles sont des femmes. Les textes à l'étude, « Quel beau chalet, hein » de Catherine Côté et « Love will tear us apart » de Marie Demers, sont tirés de *MF*. Dans ces textes, le corps des femmes est laissé entre les mains de leur tortionnaire, qui leur donnera la mort.

### 2.1.1 La mort réelle : « Quel beau chalet, hein » de Catherine Côté

Séquestrée dans un chalet au beau milieu d'une forêt, Sarah tente de comprendre ce qui lui est arrivé et d'échapper à son bourreau, qui l'a « menottée aux portes d'armoires de la cuisine » (*MF*, p. 336). La nouvelle débute en plein cœur de l'action, alors que Sarah étrangle l'homme qui la garde prisonnière :

Elle était derrière lui avec ses mains contre la chaîne des menottes et la chaîne contre le cou de Lloyd et elle tirait, elle tirait avec une force insoupçonnée parce qu'après cinq jours à se faire violer dans un chalet froid et sale une force impossible peut prendre le dessus, une force qu'on ne croit plus avoir à trente ans comme l'énergie du désespoir ou l'adrénaline ou quelque chose comme ça. Le fait est qu'elle est arrivée sans faire de bruit pendant qu'il regardait par la fenêtre et que maintenant elle l'étranglait avec les menottes qu'il avait passées à ses poignets, et le bracelet de la menotte était appuyé contre son nerf et ça envoyait des décharges de ses doigts à sa nuque, mais elle tirait quand même, elle tirait parce que sa vie en dépendait, elle se pendait à son cou, littéralement, elle se pendait à son cou avec toute la force qu'il lui restait et les deux pieds appuyés contre le dossier du vieux divan en cuir, elle tirait, elle tirait, elle tirait avec tout son corps malade, elle tirait du fin fond de ses réserves qui flanchaient vite, si vite, mais il n'y avait pas de temps à perdre et elle tirait. (*MF*, p. 327-328)

Quelques informations sur la situation de la protagoniste nous sont données dans ce passage. On apprend que Sarah est âgée de trente ans, qu'elle est enfermée dans ce chalet depuis au moins cinq jours et qu'elle a été violée, probablement à plusieurs reprises. La jeune femme semble avoir été forcée à devenir l'esclave sexuelle de Lloyd. Certains détails ne sont toutefois pas encore dévoilés. L'identité de Lloyd et sa relation à la protagoniste, ainsi que les raisons de la séquestration, demeurent inconnues et le resteront jusqu'à la fin du texte. La nouvelle présente le dévoilement progressif des éléments de l'histoire. L'absence d'élément déclencheur laisse le·la lecteur·rice formuler ses propres hypothèses sur le déroulement des événements précédant le début de l'histoire, d'après les informations limitées qui sont disponibles. Ainsi, la question principale qui guide la lecture est de savoir ce qui est arrivé à Sarah pour en arriver au meurtre de Lloyd. L'effet de suspense qu'entraîne la dissimulation des détails s'illustre notamment à travers la narration.

Les nombreuses répétitions, les longues phrases qui passent rapidement d'un sujet à l'autre et les lourds blocs de texte sans pauses créent une narration essoufflante. La lecture devient étourdissante et le·la lecteur·rice perd facilement le fil des pensées de la protagoniste. Cet effet de lecture illustre et mime les difficultés qu'éprouve la jeune femme à comprendre ce qui lui est arrivé, car une « traumatic experience can affect normal storytelling habits<sup>132</sup>. » Sarah est effectivement traumatisée par les atrocités qu'elle a vécues. Séquestrée et violée depuis plusieurs jours, la protagoniste éprouve énormément de difficulté à comprendre ce qui lui est arrivé : « ça peut faire des choses comme ça à une mémoire ou à une personne, comme ne pas voir, ne pas entendre, ne pas comprendre tout de suite tout de suite, ça peut » (*MF*, p. 328). Sarah est vulnérable. Son piètre état physique et psychologique lui fait peur. Elle essaie de se convaincre que ce qu'elle ressent est normal et qu'elle n'est pas en train de mourir, malgré l'apparente perte de contrôle de son corps. Les propos de Sarah ne sont pas

---

<sup>132</sup> Tara Roeder, « “You Have to Confess”: Rape and the Politics of Storytelling », *Journal of Feminist Scholarship*, vol. 9, n° 9, automne 2015, p. 21.

parfaitement cohérents, car « [t]he relationship between trauma and storytelling is rarely linear<sup>133</sup>. » Tout comme le·la lecteur·rice, la protagoniste tente de démêler sa propre histoire. Narrée à la troisième personne, la nouvelle est écrite du point de vue de Sarah, mais cette dernière est désorientée : « Les choses n’allaient plus très bien, les choses n’allaient *plus comme avant* dans sa tête et elle avait de la difficulté à ne pas *perdre le fil*, ça peut faire ça, une semaine dans le bois [...] » (*MF*, p. 328, l’auteurice souligne). Les détails changent; la durée de cinq jours passe maintenant à une semaine. Les répétitions syntaxiques illustrent un manque de mots pour décrire la situation traumatisante, qui ne peut être nommée. Sarah a recours à des référents flous pour décrire ce qu’elle a vécu. L’utilisation des expressions « les choses » et « *plus comme avant* » laisse flotter un silence sur ce à quoi elles font référence. Anne Martine Parent explique que

le propre du trauma consiste précisément en une expérience qui excède le langage et se situe en deçà ou au-delà des mots et, par conséquent, d’un récit. L’événement traumatique que s’apprête à raconter le sujet n’existe donc pas encore en tant que tel; il existe en tant que choc traumatique, mais non en tant qu’événement qu’on peut connaître et dont on peut parler. C’est le récit qui, à partir du choc traumatique, constitue une « histoire<sup>134</sup> ».

C’est ce à quoi est confronté·e le·la lecteur·rice à la lecture de cette nouvelle : un récit fragmenté, difficile à suivre et dont tant le·la lecteur·rice que la protagoniste cherche la cohérence. Puisque le traumatisme empêche Sarah d’expliquer clairement ce qui lui est arrivé, la narration s’en trouve directement affectée. Cette dernière s’embrouille à travers trois voix différentes, parfois difficiles à distinguer entre elles, qui témoignent de la complexité de la mise en récit du trauma :

« [...] surtout elle entendit que Lloyd ne respirait plus et surtout – *surtout* – elle entendit la voix dans sa tête.

*TU VAS FAIRE QUOI MAINTENANT*

---

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>134</sup> Anne Martine Parent, « Trauma, témoignage et récit. La dérouté du sens », *Protée*, vol. 34, n° 2-3, automne-hiver 2006, p. 116.

La voix désincarnée, la voix monstrueuse et criarde et lancinante qui était apparue, oh, qui était apparue peut-être la première journée? Peut-être la deuxième? Quand elle était couchée sur la céramique froide de la cuisine, la céramique froide contre sa peau nue et frissonnante et meurtrie, avec les mains menottées et cette douleur brûlante entre ses cuisses et dans son ventre et dans son cul, et son œil qui avait peine à s'ouvrir et ses oreilles qui bourdonnaient, elle avait entendu la voix pour la première fois – *la voix de la raison ça doit être ça*, qu'elle s'était dit, mais c'était autre chose, la voix de la maison peut-être ou la voix du jugement dernier [...] » (*MF*, p. 329-330, l'autrice souligne).

Une première voix, à la troisième personne, se distingue par la narration au passé. Une deuxième voix appartient à Sarah, marquée en italique, sous la forme d'un monologue cité qui reprend les pensées de la protagoniste en narration simultanée. La troisième est celle de la voix qu'entend Sarah et qui s'adresse à elle, en majuscules et en dialogue cité. Les deux dernières partagent la même temporalité. Le glissement d'une voix vers une autre au sein d'une même phrase accentue l'effet de tournis et « insure the smooth blending of the narrating and the figural voices<sup>135</sup> [...] » La première voix imite à plusieurs reprises celle de Sarah, par la « coloration of the narrator's language by a character's idiolect<sup>136</sup> », soit l'utilisation d'interjections (« oh ») et les répétitions syntaxiques. Il devient difficile de savoir qui parle, quelle voix rapporte quelles paroles et dans quelle temporalité se situent les voix. Surtout, on a du mal à reconnaître ce qui est réel.

La voix en majuscules est plus autonome que les deux autres. De la même manière qu'elle est « apparue » (*MF*, p. 329) pour Sarah, elle apparaît pour la première fois dans la narration lorsque la protagoniste cesse de tirer sur les chaînes de ses menottes pour étrangler Lloyd. Il s'agit du moment où Sarah n'est plus en contrôle de son corps et plonge dans ses pensées. En effet, seules les descriptions des sensations physiques de Sarah s'ancrent dans la réalité. Ces passages ne présentent aucune trace

---

<sup>135</sup> Dorrit Claire Cohn, *Transparent Minds : Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978, p. 76.

<sup>136</sup> *Idem*.

d'incertitude, contrairement aux nombreux « peut-être » que l'on retrouve dans le reste de la narration. Après avoir cassé l'os de son pouce pour retirer sa main de la menotte, elle affirme et se répète la phrase suivante : « *Je suis vivante OUI BRAVO TA MAIN EST CASSÉ MAUDITE FOLLE Je suis vivante* » (MF, p. 334, l'autrice souligne). Elle parvient même à ignorer la voix en majuscules pour se concentrer sur ce qu'elle ressent à ce moment précis. C'est par son corps et son ressenti physique que la protagoniste demeure liée à la réalité, tandis que son esprit et ses pensées lui échappent, contrôlés par la voix en majuscules. Cette dernière « parlait sans arrêt sans dire ce que Sarah aurait voulu entendre comme un mot gentil ou un encouragement, mais qui parlait et qui parlait et qui parlait. » (MF, p. 330). À la manière d'une pensée intrusive, la voix rabaisse et nargue Sarah. Le titre de la nouvelle, « Quel beau chalet, hein », fait d'ailleurs allusion aux moqueries de la voix en majuscules. Le ton sarcastique du titre rappelle celui de la voix, notamment par l'interjection « hein » qui est utilisée à plusieurs reprises par cette dernière : « *FAUDRAIT QUE TU FASSES QUELQUE CHOSE HEIN BÉBÉ HEIN CONNASSE HEIN* » (MF, p. 331). L'interjection ajoute un poids supplémentaire aux nombreuses insultes dirigées contre Sarah. La voix porte ainsi une charge haineuse. Elle entraîne la protagoniste dans un flot de pensées incontrôlables et la blâme pour la situation dans laquelle elle se trouve : « *T'AURAI PAS DÛ LE SUIVRE et T'AURAI PAS DÛ HA HA [...]* » (MF, p. 330). Le discours de cette voix rappelle celui auquel sont confronté·e·s de nombreuses victimes d'agressions sexuelles, soit qu'ils sont responsables des violences subies. Susan Bordo explique que « [w]omen and girls frequently internalize this ideology, holding themselves for unwanted advances and sexual assaults. This guilt festers into unease with our femaleness, shame over our bodies, and self-loathing<sup>137</sup>. » Sarah a intériorisé ce discours, repris par la voix dans sa tête. Ainsi, les effets néfastes du traumatisme que

---

<sup>137</sup> Susan Bordo, *Unbearable Weight : Feminism, Western Culture, and the Body*, Berkeley, University of California Press, 2004 [1993], p. 8.

vit la protagoniste laissent croire que la folie s'empare graduellement de Sarah puisqu'elle entend « réellement » cette voix.

La confusion de la jeune femme ne fait qu'empirer et elle se met à halluciner. Elle croit que le plancher est « imbibé d'eau ou de sang ou quelque chose, brun et mou et tuméfié, mais elle cligna des yeux et c'était parti, ce n'était plus qu'un plancher normal, son plancher normal oui » (MF, p. 331). L'utilisation du déterminant possessif « son » montre que le seul repère de la protagoniste est la pièce dans laquelle elle est enfermée, mais les hallucinations l'empêchent de se concentrer sur la réalité. Sarah a peur de l'environnement qui l'entoure. Le chalet se transforme en véritable maison hantée, habitée par toutes sortes de créatures effrayantes. Sarah pense qu'un énorme rat la regarde, mais « le rat n'était plus là peut-être qu'il, *peut-être qu'il n'avait jamais été là peut-être* » (MF, p. 334, l'autrice souligne). Les limites entre la réalité et l'imaginaire ne cessent de se brouiller. Les répétitions donnent l'impression que Sarah essaie de se convaincre que ce qu'elle voit est le fruit de son imagination, sans nécessairement en avoir la certitude. Le mélange des voix narratives, les difficultés de la protagoniste à demeurer dans le moment présent et les incertitudes quant au déroulement des événements illustrent les effets du trauma sur la victime, qui craint de perdre totalement le contact avec le monde réel. Cette confusion narrative est contagieuse. Il devient difficile pour le-la lecteur-riche de tirer un sens des propos contradictoires de Sarah. Iel entre dans l'état psychologique troublé d'une victime d'agression sexuelle. Sarah présente quelques brefs moments de clarté d'esprit, où elle se rappelle certains détails sur ce qui lui est arrivé, mais replonge rapidement dans le doute. Elle « savait certaines choses, elle se souvenait de certaines choses comme *je m'appelle Sarah et j'ai trente ans je crois et et j'ai les cheveux bruns et je suis ici depuis cinq jours ou peut-être trois ou quatre ou MAUDITE FOLLE TU NE LE SAIS MÊME PAS* » (MF, p. 335, l'autrice souligne). Les marques d'hésitation reviennent à la fin du passage, alors que la protagoniste perd graduellement le contrôle d'elle-même. Hantée par la voix, son trauma, elle a peur d'être incapable de reconstruire son identité,

qui lui échappe déjà. La peur l'empêche de rester dans le moment présent et la projette dans un tourbillon de pensées intrusives. Sarah ne peut se concentrer totalement sur son histoire, car elle est sans cesse interrompue par la voix dans sa tête, qui prend le contrôle de la narration et de ses pensées : « [...] ne pas penser aux mains de Lloyd, aux couteaux, aux cordes, au tuyau, ne plus penser à tout ce qui peut entrer dans un corps et en ressortir, entrer et en ressortir » (*MF*, p. 332). Ce passage révèle des détails sordides sur ce qu'a subi la jeune femme, qui lui reviennent en mémoire. Elle répète ces propos de la même façon qu'elle a vécu des violences à répétition. Le·la lecteur·rice doit être vigilant·e durant sa lecture, afin de ne pas manquer les détails de l'histoire qui sont cachés un peu partout dans la narration. Dans ce type de narration construite par les souvenirs de la protagoniste,

the mind is trained exclusively on the past, the remembered events are tied only to each other, and not to a chronologically evolving time-span of silent locution. In their temporal structure, therefore, memory monologues are not only freer than other retrospective fictions but also freer than autonomous monologues, which focus on simultaneous experience. This accounts for their supremely difficult readability<sup>138</sup> [...]

L'histoire de Sarah est effectivement difficile à suivre, remplie de *flashbacks* sur des événements passés et de changements de voix narrative. Cette narration de la mémoire illustre les effets du trauma sur Sarah. Son état confus, qui alterne entre le passé et le présent, est le résultat logique des sévices qu'elle a subis. Malgré la mort de son tortionnaire, Sarah demeure en danger, puisqu'elle est incapable de ne pas penser aux horreurs qu'elle a vécues et de chercher à les comprendre. Elle essaie de se rappeler le lieu où elle se trouve, « [m]ais de toute manière quand il l'avait amenée elle était inconsciente à l'arrière d'une voiture et elle n'avait rien vu, rien vu du tout et elle n'avait aucune idée d'où elle se trouvait alors pourquoi sortir » (*MF*, p. 331). Ce court passage révèle de nouvelles informations cruciales à la compréhension du déroulement

---

<sup>138</sup> Dorrit Claire Cohn, *op. cit.*, p. 185.

des événements. Les nombreux détails qui échappent à la protagoniste l'empêchent d'avancer.

Hantée par ce qu'elle a vécu et le meurtre qu'elle a commis, Sarah doit se motiver à continuer :

[...] maintenant il était mort, alors *ALORS*, alors se lever? *Lève-toi* qu'elle se dit, *lève-toi et marche et marche et peut-être que tu auras l'impression qu'il te prend par la cheville, mais c'est impossible parce qu'il est mort AH OUI AH OUI, et peut-être que tu auras si peur et si mal que ton cœur arrêtera de battre, mais essaie MAIS ESSAIE HA MAIS OUI ESSAIE DONC [...]* (MF, p. 337, l'autrice souligne)

Toujours sous l'emprise physique et psychologique de Lloyd, Sarah ressent les traces de la « life-changing physical and psychological violation<sup>139</sup> » qu'elle a subie. Le traumatisme entraîné par les agressions répétées est si grand que Sarah a de la difficulté à bouger. La voix, d'un ton sarcastique, reprend le dessus sur elle, la nargue et tente de la ralentir. La présence de Lloyd continue de la hanter, même si celui-ci est mort. Sarah hallucine d'ailleurs un « visage d'homme, un homme nu et émacié et voûté et vieux, tellement vieux, avec un visage encadré de cheveux pâles mais si gras et sales qu'ils étaient plaqués sur son crâne difforme, son crâne couvert de bosses et de croûtes et de pus » (MF, p. 339) qui l'observe par la fenêtre. Ce visage est celui de son tortionnaire. En effet, la première description du bourreau mentionne « les pellicules dans les cheveux gras de Lloyd » (MF, p. 327), que l'on retrouve aussi dans le passage de l'hallucination. La description du visage de l'homme exagère ainsi ses traits et lui donne une apparence monstrueuse qui révèle le vrai caractère du personnage. Sarah a toujours peur de Lloyd. Il est véritablement un monstre, capable de commettre toutes sortes d'atrocités. La protagoniste ne peut effacer les marques laissées par son traumatisme. Incapable de semer « les pas du monstre qui la suivait, ce monstre sans nom et sans rien mais si vrai » (MF, p. 340), Sarah perd toute confiance en elle et abandonne :

---

<sup>139</sup> Tara Roeder, *loc. cit.*, p. 24.

[...] son corps, en fait, son corps *SON CORPS* ne lui appartenait plus, qu'il n'avait jamais été sien *QU'IL ÉTAIT À LA TERRE HEIN À LA SOUFFRANCE À LA MORT* que son corps, depuis que Lloyd avait versé quelque chose dans son verre au party son corps ne lui appartenait plus et ne lui appartiendrait peut-être plus jamais, *HEIN*, peut-être plus jamais et que ça vaudrait la peine, ça vaudrait la peine d'arrêter de se battre parce que *comment COMMENT* peut-on revenir de quelque chose comme ça après tout et *comment COMMENT* peut-on survivre à quelque chose comme ça elle ne savait pas elle ne savait pas (*MF*, p. 341, l'autrice souligne.)

Ce passage révèle finalement ce qui est arrivé à Sarah et explique les nombreuses hallucinations, ainsi que la confusion de la protagoniste. Nous n'assistons pas au récit d'une femme prise d'une folie grandissante, mais bien à celui d'une victime d'agression sexuelle, incapable de se remettre de son trauma. Tout ce qui reste à Sarah est la douleur et la peur : « elle oubliait de plus en plus de choses, mais jamais la douleur, mais jamais la peur, ces deux choses qu'elle aurait voulu oublier » (*MF*, p. 328). La peur et la douleur sont les deux sentiments qui suivent Sarah depuis qu'elle a été enlevée, même si elle ne se souvient pas exactement de tout ce qui lui est arrivé. C'est justement l'incapacité à se souvenir qui terrifie. Une partie d'elle-même échappe à la protagoniste, qui a de la difficulté à reconstruire son identité. Eftihia Mihelakis explique que « le sentiment de rupture (le caractère incompréhensible) instauré par le trauma se manifeste par la gestation répétitive et involontaire de souvenirs<sup>140</sup>. » Tout ce que Sarah sait sur elle-même, c'est cette peur et cette douleur. Il ne lui reste que des souvenirs d'horreur.

Sarah a été droguée lors d'une soirée, séquestrée et violée à répétition par Lloyd. Ce dernier possédera le corps de sa victime jusqu'à la fin. C'est seulement lorsque Sarah réalise que son corps lui est totalement étranger qu'elle cesse de lutter pour sa vie. Son corps appartient à la mort, soit à Lloyd, ce que la voix se plaît à lui

---

<sup>140</sup> Eftihia Mihelakis, « Réécrire le trauma de l'avortement. *Les armoires vides* et *L'événement* d'Annie Ernaux », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, 2010, f. 22.

rappeler. Sarah ne peut échapper à son tortionnaire et souhaite à son tour mourir : « [...] *si seulement il m'avait assommée*, qu'elle se dit, *si seulement j'avais été inconsciente, ç'aurait fait moins mal*, et elle s'en veut de penser ça, mais les pensées viennent, *et si seulement, et si seulement j'étais morte* [...] » (MF, p. 332, l'auteurice souligne). La douleur est trop grande pour Sarah, qui ne peut l'endurer davantage, et ses pensées négatives prennent le dessus. Ses efforts pour sortir du chalet et trouver de l'aide sont insuffisants. Alors qu'elle parvient à rejoindre l'extérieur, « elle se prit le pied dans une racine et sentit sa cheville craquer sous son poids mort et faire mal, faire mal comme jamais [...] et la douleur *LA DOULEUR* quand sa main heurta le sol *la douleur* se répandit [...] » (MF, p. 340, l'auteurice souligne). La protagoniste fuit son tortionnaire et le chalet, mais le monde extérieur ne lui offre aucune sécurité. Le danger demeure et « la forêt l'[avale] » (MF, p. 341). Les horreurs qu'elle a vécues la suivent et elle a l'impression d'avoir Lloyd à ses trousses, de « sentir l'haleine chaude et amère du monstre et son souffle » (MF, p. 341). Elle ne peut échapper à l'emprise de son tortionnaire sur son corps. Ce dernier lui permettait de rester liée à la réalité, mais lorsque « son corps [est] brisé et déchu et perdu à jamais » (MF, p. 341), Sarah quitte définitivement le monde réel. La protagoniste souffrira jusqu'à sa fin : les douleurs physiques et psychologiques des nombreux viols et des agressions répétées sont si importantes que c'est seulement dans la mort que la protagoniste « ne sentit plus rien » (MF, p. 341). Ce sont ces derniers mots qui terminent la nouvelle. C'est donc dans la peur et dans la douleur que meurt Sarah.

Dans ce texte, la mort est présentée comme l'unique option possible pour les victimes d'agressions sexuelles. Le faible espoir qu'entretenait la protagoniste s'éteint. Cette nouvelle illustre ainsi la peur d'être incapable de se reconstruire et de perdre son identité suite à un traumatisme. C'est une peur qui se situe dans l'après, plutôt que dans l'anticipation du danger. Sarah n'est plus la même depuis son agression et ne parvient pas à surmonter son trauma. L'effet de suspense est ainsi créé par une horrification de la peur suscitée par le traumatisme du viol. La dissimulation de détails, le brouillage

narratif à travers trois voix, la confusion de la protagoniste et les hallucinations insérées dans la narration sont des stratégies narratives qui éveillent la peur et l'inconfort chez le·la lecteur·rice. Iel plonge directement dans l'état psychologique troublé d'une victime d'agression sexuelle et partage sa peur. Le trauma de la protagoniste est si grand que seule la mort parvient à atténuer ses souffrances. La réalité de Sarah est terrifiante pour le·la lecteur·rice, puisque c'est une situation tout à fait plausible. Les hallucinations de Sarah, bien qu'elles soient effrayantes, ne relèvent pas du fantastique; elles sont réelles. Un sort similaire est réservé à la protagoniste de la nouvelle suivante, dans laquelle une femme connaît une mort symbolique.

### 2.1.2 La mort symbolique : « Love Will Tear Us Apart » de Marie Demers

Hélène approche la quarantaine et décide de passer sous le bistouri de Jacques, son mari et chirurgien, parce qu'elle n'aime pas son corps :

Depuis la naissance d'Emma, son ventre a changé. Jacques dit que ce n'est pas la fin du monde. Mais pour elle, ce l'est. Entre le pubis et le nombril : un pli. Un micro-bourrelet que ses exercices abdominaux quotidiens ne suffisent pas à faire disparaître. Elle aime Emma, mais ne peut s'empêcher de lui en vouloir un peu pour ça. [...] Les pattes d'oie, les paupières qui commencent à tomber. Ses petites mamelles, devenues comme élastiques depuis la lactation. Hélène a beau avoir abandonné l'allaitement presque immédiatement, il était trop tard. La maternité les avait bousillées. Les années aussi, sournoises, ont flétri son corps. (*MF*, p. 79-80)

Les effets de la maternité et de la vieillesse sont perçus de manière négative par Hélène. Le vocabulaire utilisé pour décrire le corps féminin est dévalorisant. Les mots choisis sont liés à la perte (« disparaître », « tomber », « élastiques », « abandonné », « trop tard », « bousillées », « flétri »). La description du chirurgien est plus positive : « Jacques vieillit en beauté: prenant de la valeur à mesure que des fils clairs ou argentés se répandent dans sa chevelure, à mesure que des ridules apparaissent au coin de ses yeux rieurs, traversent son front fier » (*MF*, p. 80). La perception des changements du corps masculin est davantage associée au profit et les verbes utilisés expriment le gain (« prenant de la valeur », « répandent », « apparaissent », « traversent ») ou une

appréciation valorisante (« beauté », « fils clairs ou argentés », « yeux rieurs », « fier »). Les attentes envers les corps féminin et masculins sont différentes aux yeux d'Hélène. Cette dernière « n'était pas prête à se gâcher prématurément » (*MF*, p. 80) pour avoir un autre enfant, alors que Jacques « désirait une abondante progéniture » (*MF*, p. 80). D'entrée de jeu, les descriptions physiques contrastées et les opinions divergentes d'Hélène et de Jacques sur la maternité révèlent un conflit au sein du couple. Ainsi, le corps de la protagoniste est mis au centre de l'intrigue de la nouvelle.

Hélène ne retombe pas enceinte, malgré les efforts du couple. Elle révèle qu'elle « n'avait pas le cœur de décevoir ouvertement son mari. Il valait mieux laisser le temps faire son œuvre. À force d'essayer, Jacques finirait lui aussi par renoncer. Bien sûr, un sentiment de culpabilité venait la pincer de temps en temps. N'empêche, c'était son corps. Et sa vie » (*MF*, p. 80). Cette première séquence de dissimulation laisse quelques indices au·à la lecteur·rice. Hélène semble avoir un rôle à jouer dans les difficultés que rencontre le couple à procréer et prend des décisions qu'elle cache à son mari. Elle évoque de nouveau la liberté corporelle alors que Jacques s'assure qu'elle veut poursuivre les chirurgies esthétiques : « C'est mon corps, quand même! » (*MF*, p. 82) L'insistance sur le sujet devient rapidement suspecte. Tilda, l'assistante de Jacques, ajoute que « [c]'est son choix. En 2018, on a l'avantage de pouvoir décider à quoi on veut ressembler. On peut rester jeune éternellement » (*MF*, p. 82). Les propos des personnages laissent croire qu'une information échappe au·à la lecteur·rice, qui questionne les motifs de certains d'entre eux. En effet, Jacques et Tilda agissent de manière étrange.

Jacques suggère à Marc-André, l'anesthésiste, de prendre une pause après avoir endormi Hélène, sous prétexte qu'il se surmène et ferait « mieux d'aller faire un somme » (*MF*, p. 83). Les intentions du chirurgien sont ambiguës; pourquoi demanderait-t-il à un employé de quitter plus tôt? Une ellipse explicite, marquée par trois symboles (« + + + »), laisse un trou entre le départ de Marc-André et l'éveil d'Hélène sur la table d'opération. Cette stratégie narrative crée, selon Genette, « un

sentiment [de] vide narratif, de la lacune<sup>141</sup> », laissant le·la lecteur·rice créer ses propres hypothèses sur la durée de ce laps de temps et sur ce qui s'y est déroulé. La situation devient de plus en plus étrange; sur la table d'opération, Hélène reprend conscience, mais Jacques et Tilda commencent à peine à travailler sur son corps, au rythme de chansons des années 80, « leur tradition » (*MF*, p. 85). Le contraste entre le plaisir de Jacques, dont la voix se « superpose à celle de Ian Curtis [avec qui il forme] un duo d'une perfection déroutante » (*MF*, p. 87) et la peur d'Hélène est, lui aussi, déroutant. En effet, la peur de la protagoniste l'envahit physiquement : « La terreur se répand dans tous ses membres. L'affolement, la douleur et son anticipation, le besoin de crier et son impossibilité » (*MF*, p. 87). La gradation des sensations dans cette description illustre la peur grandissante d'Hélène, qui anticipe les sensations atroces qu'elle devra endurer et craint déjà le pire. L'ambiance festive dans la salle d'opération et le confort de Jacques et Tilda laissent croire que les deux collègues savent très bien ce qu'ils sont en train de faire, puisqu'il s'agit de leur routine. Le·la lecteur·rice se questionne ainsi sur les intentions de Jacques et Tilda. Cette dernière révèle finalement à Hélène qu'elle a été « curarisée » (*MF*, p. 89). L'image de cette scène est terrifiante, tant pour la protagoniste que pour le·la lecteur·rice : incapable de bouger, mais toujours consciente, Hélène devra subir chaque incision à froid. La peur de perdre le contrôle de son propre corps se trouve ainsi au centre de cette nouvelle. C'est par son corps qu'Hélène ressentira les violences qui lui seront infligées, mais elle ne pourra rien faire. Vouée au silence, la protagoniste est dans l'impossibilité de communiquer sa douleur et sa peur.

Les raisons pour lesquelles Jacques fait subir à sa femme de telles atrocités sont révélées peu à peu, « de manière à préserver la tension [du·de la lecteur·rice] à l'annonce d'une disjonction de probabilité importante<sup>142</sup> [...] » Chaque nouveau détail

---

<sup>141</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 139.

<sup>142</sup> Sophie Marleau, « De la lecture à la peur et au dégoût. Les effets de la littérature d'horreur », mémoire de maîtrise, Département des lettres, Université du Québec à Trois-Rivières, 2012, f. 76.

est suivi d'une description des opérations que subit Hélène, ce qui retarde le dévoilement des intentions de Jacques. Ce dernier commence en rappelant à sa femme qu'ils avaient « une entente [...] Faire des bébés. [...] Pendant un moment, j'ai pensé que c'était de ma faute. [...] Je me sentais tellement mal de pas pouvoir te mettre enceinte... » (*MF*, p. 89) L'emploi du passé laisse sous-entendre que les sentiments de Jacques ont changé depuis. L'utilisation de points de suspension à la fin de sa phrase annonce une continuité des propos de Jacques, interrompu par une première séance de torture. Durant celle-ci, Jacques ouvre le bas du ventre d'Hélène. La région visée par le chirurgien correspond à la nature de ses propos, centrés autour de la procréation. Il révèle ensuite une nouvelle information : « - Que tu prennes des contraceptifs à mon insu, c'est une chose. Une chose dégueulasse, Hélène. Vraiment dégueulasse » (*MF*, p. 90). Les propos de Jacques sont présentés de manière à faire comprendre au·à la lecteur·rice qu'il y a encore plus à découvrir. La narration mise sur l'anticipation, laissant au·à la lecteur·rice la possibilité d'imaginer la suite de l'histoire. Iel devra d'ailleurs patienter à nouveau durant une seconde description du corps charcuté d'Hélène, que Jacques « ouvre comme un livre » (*MF*, p. 90). La gradation de l'intensité des gestes posés par le chirurgien suit l'évolution de sa colère et l'ajout de nouvelles informations : plus il se fâche, plus il est violent et plus le·la lecteur·rice en apprend. Jacques révèle qu'il sait qu'Hélène s'est fait avorter sans lui dire, ce qu'il juge « impardonnable » (*MF*, p. 90). Le·la lecteur·rice sait que cette séquence de dévoilement importante signifie une aggravation des violences commises. En effet, Jacques « étire ses parois abdominales jusque sur les os de ses hanches » (*MF*, p. 90) et s'assure que sa femme souffre : « - Ça fait mal, hein? Hélène, tu pensais quand même pas que je m'en rendrais jamais compte? Je suis médecin sacrament! J'ai des collègues, ostie! Feindre une fausse couche, vraiment? Faut être malade pour en arriver là Hélène. Complètement malade. » (*MF*, p. 91). Le vocabulaire de Jacques devient plus coloré : il prononce des jurons et insulte Hélène.

En plus de la séance de torture qu'il fait subir à Hélène par les opérations qui se déroulent à froid, Jacques fait exprès d'empirer la douleur que ressent cette dernière : « Jacques enfonce son index caoutchouté dans le trou ombilical de sa femme. Il pose son coude sur les muscles à vif, sur la chair nue de son abdomen, et appuie son menton sur sa paume ouverte. Il se repose là, nonchalamment, tandis que les nerfs d'Hélène tonitruent » (*MF*, p. 91). Les méthodes de travail de Jacques deviennent plus barbares et il se laisse emporter par sa colère. Les descriptions des actions de Jacques passent « d'un geste fluide, précis » (*MF*, p. 90) à « [tirer] sur la peau de son ventre comme on dépèce un animal » (*MF*, p. 90). Le corps d'Hélène devient un défouloir pour l'homme, qui la malmène sans frein. Aux yeux de Jacques, Hélène n'existe plus; ce n'est que son corps qui l'intéresse. Susan Bordo constate que « increased empathy for the fetus has often gone hand in hand with decreased respect for the autonomy of the mother<sup>143</sup> », comme en témoigne la torture qu'inflige Jacques à sa victime. La colère de Jacques est d'ailleurs à son apogée lorsqu'il accuse sa femme d'avoir tué leur enfant : « T'as tué mon bébé, Hélène. Pour ça, il faut que tu payes. C'était mon enfant. On ne tue pas des enfants. HÉLÈÈÈÈNE, ON NE TUE PAS DES ENFANTS! » (*MF*, p. 91) Les répétitions et les majuscules illustrent clairement les émotions fortes que ressent Jacques et surtout, sa folie grandissante. Les violences qu'il fait subir à Hélène sont une façon de la punir et de reprendre le contrôle sur le corps de sa femme, contrôle qu'il avait perdu lors de l'avortement réalisé en cachette. James Ptacek, sociologue, explique que les hommes violents

were motivated by a desire to silence their partners; to punish them for their failure as « good wives »; and to achieve and maintain dominance over these women. Their objectives were accomplished according to the men: [t]he women fell silent; they were taught a lesson; and they were shown who was in control of the relationship, and what length the batterer would go in maintaining control<sup>144</sup>.

---

<sup>143</sup> Susan Bordo, *op. cit.*, p. 86.

<sup>144</sup> James Ptacek, « Why Do Men Batter Their Wives », dans Kersti Yllo et Michele Louise Bograd, (dir.), *Feminist Perspectives on Wife Abuse*, Newbury Park, Sage, 1988, p. 150.

Hélène, qui a refusé la tâche reproductrice à laquelle Jacques la réduit, est punie par une longue séance de torture. Cette dernière se termine par une seconde ellipse temporelle explicite, laissant le·la lecteur·rice imaginer la suite des choses, alors qu'Hélène perd totalement le contrôle sur son propre corps.

Cette perte de contrôle s'illustre aussi à même la narration, de laquelle Hélène s'efface graduellement. Au début de la nouvelle, Hélène prend la parole à plusieurs reprises. La narration, de son point de vue, relate ses pensées. Pleinement consciente, elle est encore en contrôle sur ce qui se passe. Dès le début de l'opération, ce contrôle diminue. Entre le sommeil et l'éveil, les descriptions de ce que peut sentir la femme deviennent floues : « Le cliquetis métallique des instruments se rapproche. Un doigt glisse sur ses paupières closes. Puis, au tour d'un objet froid de suivre la même trajectoire. Un objet coupant. Un scalpel » (*MF*, p. 85). Hélène doit deviner la nature des sons qui l'entourent et ce qu'elle ressent, car elle est privée de sa vue. La description graduelle du scalpel illustre le travail que doit faire la protagoniste pour identifier l'objet. Cette anticipation accentue la peur d'Hélène, car elle doit attendre avant de connaître ce qu'elle devra subir. Elle ne peut que se fier à ses sensations physiques : « Elle a l'impression qu'on tente d'extraire ses yeux de ses orbites. *Au secours*. Elle se débat dans sa tête, braille : *Arrêtez!* » (*MF*, p. 86, l'autrice souligne). Hélène tente de deviner, par la douleur qu'elle ressent, ce qui est fait à son corps. Sa peur et son anticipation s'intensifient et elle ne peut qu'espérer que la torture cesse. La cécité de la protagoniste agit ainsi comme une « restriction de champ<sup>145</sup> », puisque cela limite les informations données au·à la lecteur·rice, qui peine à comprendre l'action qui se déroule, au même rythme qu'Hélène. Lorsque les yeux de la protagoniste sont maintenus ouverts par du ruban adhésif, sa paralysie l'empêche de voir complètement ce que font ses tortionnaires, « condamnée à les observer en contrebas » (*MF*, p. 89). Prisonnière de son corps paralysé, Hélène est vouée à la passivité. C'est plutôt par un écran qui projette son corps sur la table d'opération qu'Hélène prend conscience de ce

---

<sup>145</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 210.

qui lui est fait. Impuissante, la protagoniste assiste donc à sa mort prochaine. Hélène n'exerce plus aucun contrôle sur son corps et supplie, dans sa tête, ses tortionnaires de l'épargner : « *Non, arrêtez, vous êtes des malades! Au secours! À L'AIDE! MARC-ANDRÉ?* » (MF, p. 90, l'autrice souligne). La peur et le désespoir d'Hélène s'accroissent, comme en témoigne la transition vers les majuscules dans la citation. Forcée à visionner ces atrocités, Hélène devient spectatrice de son propre film d'horreur.

Puisque Hélène est incapable de parler, ses pensées sont écrites en italiques, à la première personne et en narration simultanée. Marleau explique que cette stratégie narrative « a pour but de transmettre [au·à la lecteur·rice] les émotions de la victime – en une variante certes moins intense – et d'assurer ainsi l'identification de [l'un·e] à l'autre<sup>146</sup>. » Insérées dans les scènes de torture, ces pensées insistent sur la douleur, la peur et l'horreur que vit Hélène : « Son corps semble avoir été piétiné, cramé, labouré, battu. Tout se tord et tire. Tout pousse et pétrit. *Tuez-moi. Tuez-moi, je vous en supplie* » (MF, p. 91, l'autrice souligne). Les pensées ajoutent encore plus d'intensité à l'énumération des sensations, qui ne suffisent pas à traduire la douleur que ressent la protagoniste. Ces passages illustrent la passivité d'Hélène, qui n'a plus aucun contrôle sur ce qui lui arrive. Ainsi, dès que la douleur s'installe, le silence est imposé à la protagoniste. Elle « sait ce qui l'attend, elle l'a vu faire avant. Son mari rend disponibles sur YouTube des vidéos de chirurgie pour ses patientes. *Non, non, pas ça!* Jacques entreprend de recoudre les paupières d'Hélène » (MF, p. 88, l'autrice souligne). La prochaine procédure qui sera décrite paraît encore plus inquiétante par l'ajout des pensées d'Hélène. L'anticipation et la peur de la protagoniste gagnent ainsi le·la lecteur·rice, qui se questionne sur le sort de la victime. La présence de cette dernière s'efface davantage, remplacée par les scènes de torture qui se multiplient et les dialogues de Tilda et Jacques qui monopolisent la narration.

---

<sup>146</sup> Sophie Marleau, *loc. cit.*, f. 49.

Les deux tortionnaires profitent de l'inertie d'Hélène pour l'insulter et la narguer. Iels se révèlent être des amants, s'embrassent et se caressent devant leur victime impuissante. Tilda la rabaisse et lui rappelle pourquoi elle subit ces horreurs :

C'est vraiment inacceptable ce que t'as fait, ma belle. J'aime Jacques. Je l'ai aimé à la seconde où je l'ai rencontré. Toi, t'as jamais été à sa hauteur. Tu l'as tenu pour acquis. Tu lui as refusé le plus important. Je vais lui donner ce qu'il mérite. Et toi, t'as ce que tu mérites. Tu comprends? C'est une question de justice. Quand la loi est trop clémente pour les femmes comme toi, il faut inventer sa propre loi. Tout simplement. C'est comme ça qu'il faut que ça marche. (MF, p. 92).

Dans cette séquence de dévoilement, Hélène et le·la lecteur·rice apprennent que la liaison entre Tilda et Jacques durait probablement depuis déjà longtemps et qu'iels préparaient cette punition. Le dévoilement des véritables intentions de Tilda révèle qu'elle manipulait Hélène, qui la percevait comme « sa petite sœur, sa grande amie » (MF, p. 81). Ce passage met aussi en évidence la folie des bourreaux, car « la monstruosité de ces êtres réside plutôt dans leur esprit et, plus particulièrement, dans leur conception du bien et du mal<sup>147</sup>. » Tilda et Jacques justifient leurs actions par les comportements d'Hélène; selon elleux, c'est Hélène qui a commis un crime, soit l'avortement. Tilda insiste sur ce dernier et questionne Hélène de manière ironique : « Pis est-ce que ça en vaut la peine? Est-ce que ça vaut la peine d'assassiner un enfant pour rester jeune? » (MF, p. 94) Évidemment, Tilda sait qu'Hélène ne peut pas répondre. Elle ne fait que se moquer d'elle. La cruauté des tortionnaires est sans limite et la fin approche pour Hélène qui « ne peut plus en prendre » (MF, p. 94). Certains indices narratifs guident d'ailleurs le·la lecteur·rice vers la formulation d'hypothèses macabres sur le sort qui lui est réservé.

Tout au long de la nouvelle, des paroles de chansons sont insérées dans la narration. En chemin vers la clinique, ce sont les paroles de *Tainted Love* que chante Jacques : « *I give you all a boy could give you, take my tears and that's not nearly all, oh tainted love* » (MF, p. 78, l'autrice souligne). Ces dernières décrivent bien la

---

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 41.

situation initiale entre le chirurgien et sa femme : Jacques croit avoir tout donné à Hélène, qui trahit leur couple en se faisant avorter. Les paroles et titres de chansons agissent ainsi comme séquences de dissimulation, qui permettent au·à la lecteur·rice d'émettre certaines hypothèses. Alors qu'Hélène est paralysée sur la table d'opération, ce sont les paroles de *Love will tear us apart*, titre de la nouvelle, qui parviennent à ses oreilles. Ce titre concorde parfaitement avec le sort réservé à la protagoniste, dont le corps sera réellement déchiré par Jacques, chez qui le « *resentment rides high* » (*MF*, p. 87, l'autrice souligne), comme l'indiquent les paroles. La dernière scène de torture est exécutée aux paroles de la chanson *The Final Countdown*. D'après le titre, le·la lecteur·rice peut s'attendre au pire. C'est effectivement un décompte vers la mort que subira Hélène : « La courbe de l'électroencéphalogramme ondule faiblement. Toc. L'outil a dépassé la paroi nasale, gagnant presque le cerveau. Toc. Le bis chute. De 90 à 70. Toc. À 50. Toc. À 40. Toc. Hélène est partie » (*MF*, p. 95). Chaque coup de marteau rapproche la protagoniste de la perte de conscience. L'ellipse temporelle qui suit la scène illustre la perte de contrôle totale d'Hélène sur son corps devenu « une enveloppe meurtrie. Une blessure béante. Charpie. » (*MF*, p. 95). Cette ellipse accentue aussi l'effet de suspense : qu'advient-il d'Hélène? Le sort final de la protagoniste ne sera révélé qu'après une description physique d'un couple et d'une enfant, qui retarde la dernière séquence de dévoilement. Lorsque l'enfant se révèle être Emma, la fille d'Hélène, le·la lecteur·rice comprend que les deux autres personnages sont Tilda et Jacques. La nouvelle famille rend visite à sa victime, devenue une « bimbo inerte au nez aquilin et au ventre creux » (*MF*, p. 96), couchée sur un lit d'hôpital et maintenue en vie de façon artificielle. Vouée à la passivité, Hélène connaît finalement une mort symbolique.

### 2.1.3 Punir les femmes

Dans ces deux nouvelles, la mort sert de punition pour les femmes : Sarah n'a pas été assez prudente lors d'une soirée et Hélène s'est fait avorter sans en faire part à son mari. Ce dernier agit par ressentiment envers Hélène, tandis que la violence de Lloyd relève davantage de la misogynie. C'est plutôt la voix qu'entend la protagoniste de « Quel beau chalet, hein » qui la tourmente. Celle-ci illustre « the assumption that rape victims are somehow complicit in their own violation<sup>148</sup> », notamment par les nombreuses insultes qu'elle lui profère et le blâme qu'elle lui porte. Le bourreau d'Hélène présente un comportement similaire et dépeint sa femme comme une meurtrière. Toutes deux sont tenues responsables de leur sort. Pourtant, ce sont Lloyd et Jacques qui ont jugé que ces femmes méritaient un tel traitement et qui ont décidé de leur imposer des violences atroces. Dans les deux cas, le corps des victimes est mis au centre de l'intrigue. Les corps féminins sont séquestrés, violés, curarisés et objectifiés : celui d'Hélène devient un défouloir pour son conjoint et celui de Sarah ne sert qu'à assouvir les besoins de Lloyd. Laissé entre les mains de leurs bourreaux, leur corps ne leur appartient plus. Ces deux nouvelles illustrent à la fois la peur de perdre le contrôle de son propre corps et de voir cette perte se retourner contre soi. En effet, le tiraillement mental de Sarah l'empêche de survivre aux agressions et l'avortement d'Hélène lui coûte son propre corps et son autonomie. Les corps féminins deviennent ainsi l'enjeu principal de la violence masculine.

Les deux protagonistes ont également en commun un silence qui leur est imposé. Hélène ne peut communiquer sa douleur et sa peur parce qu'elle est curarisée et Sarah est incapable de raconter son trauma. La douleur et la souffrance physique remplacent les mots interdits. Selon Valérie Bourgeois-Guérin,

le silence est paradoxal en situation de souffrance. Il est double puisqu'il porte à la fois la possibilité de vivre cette expérience de souffrance et ainsi de rester dans le vivant, mais il porte aussi le danger d'être mortifère. Ce

---

<sup>148</sup> Tara Roeder, *loc. cit.*, p. 20.

silence « mortifère » est notamment [...] silence imposé [...] parce que la parole souffrante gêne, dérange ou n'a aucun lieu pour être recueillie<sup>149</sup>.

C'est ce que vivent Hélène et Sarah. Toutes deux demeurent liées à la réalité par la torture, sous forme de chirurgies à froid dans « Love will tear us apart » et de viols répétés dans « Quel beau chalet, hein ». Cependant, face au silence qui leur est imposé, ces femmes ne peuvent faire autrement qu'avoir peur de la mort, résultat prochain de leur souffrance. Ces nouvelles montrent que le silence et la douleur vont souvent de pair pour les femmes. Elles illustrent aussi les conséquences horribles de ce silence imposé : Sarah perd une partie de son identité et Hélène ne retrouvera jamais la parole et la mobilité. Ces textes présentent la pire tournure des événements pour les protagonistes. Sarah succombe aux blessures mentales et physiques des viols répétés et Hélène « n'est plus vraiment humaine » (*MF*, p. 95) après avoir subi de nombreuses altérations corporelles. Attachées et droguées, toutes deux sont désorientées et privées de leur agentivité. Même si Sarah parvient à sortir du chalet, la mort la rattrape. Que l'agresseur soit une connaissance ou leur conjoint aimé, Sarah et Hélène sont détruites par les violences. Les protagonistes des nouvelles suivantes subissent elles aussi les répercussions des violences d'hommes de leur entourage, mais elles parviennent à échapper à la mort.

## 2.2 Le doute : entre réalité et imagination

Dans cette deuxième partie de notre chapitre, nous nous intéresserons à des nouvelles qui présentent des personnages féminins qui évitent la fatalité, mais demeurent incertaines du déroulement exact des événements. Ces femmes doutent de leur propre rôle dans les violences qu'elles subissent et de la véracité de leur histoire, entraînant à son tour le·la lecteur·rice dans cette incompréhension. En effet, les nouvelles « Paréidolies » de Mélissa Verreault et « Le chat noir et autres contes » de

---

<sup>149</sup> Valérie Bourgeois-Guérin, « L'expérience de la souffrance chez les femmes âgées atteintes de cancer incurable », thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, Département de psychologie, 2012, f. 41.

Maude Nepveu-Villeneuve, elles aussi tirées de *MF*, sont construites sur le principe de l'hésitation.

### 2.2.1 Vivre dans l'incertitude : « Paréidolies » de Mélissa Verreault

Florence, étudiante en littérature, emménage avec Philippe, qu'elle vient à peine de rencontrer. Malgré la vitesse avec laquelle évolue leur relation et la réticence de sa meilleure amie Ophélie, Florence est « convaincue d'avoir rencontré le bon gars » (*MF*, p. 243), qui ne semble avoir aucun défaut :

Pourquoi patienter? Philippe est en train de terminer son doctorat en psychiatrie, il cuisine mieux que Stefano Faita et Danny St-Pierre réunis et, à tout coup, il fait jouir Florence en moins d'une minute, top chrono; que devrait-elle demander de plus? Il est intelligent, pratiquera bientôt un métier qui lui rapportera des tonnes de fric et sait comment titiller le sexe d'une femme : emménager avec lui semble une excellente idée. (*MF*, p. 243)

Cette description, dans laquelle Philippe est présenté comme presque trop parfait pour être réel, comporte certains éléments qui retiennent l'attention du·de la lecteur·rice. Les questions rhétoriques que se pose Florence agissent comme séquence de dissimulation et donnent l'impression que quelque chose se cache derrière les apparences. En effet, les descriptions de Philippe comportent souvent des questionnements de la protagoniste, qui teintent la narration d'une certaine ironie. À leur première rencontre, Florence baisse rapidement ses gardes : « Que pourrait-il lui arriver de tragique? Un gars qui a élu Half Moon Run comme groupe musical fétiche ne peut pas être une mauvaise personne, non? » (*MF*, p. 241) Ces interrogations prennent la forme d'indices qui permettent au·à la lecteur·rice de formuler quelques hypothèses sur la direction que prend l'histoire. Philippe devient ainsi un personnage dont il faut se méfier, tandis que Florence semble naïve, voire volontairement aveugle.

La narration est remplie d'« indices ou [de] renseignements sur des éléments dont la nature et/ou l'objet reste à découvrir<sup>150</sup> » en lien avec la relation entre Florence et Philippe, particulièrement sur l'aveuglement de l'étudiante. Lors de sa rencontre avec Philippe, elle « considère que ça a toutes les apparences du coup de foudre. L'aveuglement inclus » (*MF*, p. 242). La voix narrative intervient dans l'histoire et ajoute des informations qui orientent le sens que donne le·la lecteur·rice à sa lecture, puisqu'elle laisse croire qu'elle en sait plus que la protagoniste sur la suite. Genette explique qu'« [e]ntre l'information [du·de la héros·oïne] et l'omniscience [du·de la romancier·ère], il y a l'information [du·de la narrateur·rice], qui en dispose ici comme [iel] l'entend, et ne la retient que lorsqu'[iel] y voit une raison précise<sup>151</sup>. » En ajoutant que Florence est aveugle, la voix narrative insinue que Philippe cache quelque chose, ce qui accentue l'anticipation du·de la lecteur·rice. Les passages sur l'aveuglement de Florence sont d'ailleurs nombreux :

Comme dans toute passion qui en est à ses balbutiements, ce début de relation est marqué par une confiance aveugle et un profond désir que ça dure. Et pour que ça dure, un couple, il ne faut pas poser trop de questions. Alors Florence ne cherche pas à comprendre si c'est normal que Philippe rentre souvent après 23 heures de ses réunions universitaires. (*MF*, p. 246)

Cette insistance accentue la méfiance du·de la lecteur·rice envers le personnage de Philippe, dont les gestes paraissent de plus en plus suspects. La relation entre les étudiants semble malhonnête. La réticence de Florence à avoir des conversations avec son copain sur certains sujets montre qu'un climat toxique est en train de s'installer au sein du couple : Florence appréhende un malentendu entre elle et Philippe si elle lui pose trop de questions. Selon Ptacek, un partenaire abusif utilise souvent l'argument de la provocation pour justifier sa colère. Cet argument « implique qu'il y aurait une bonne façon pour une femme d'adresser son conjoint, qu'il a le droit d'exiger et de maintenir. [...] L'argument de la provocation maintient la domination masculine<sup>152</sup> ».

<sup>150</sup> Sophie Marleau, *loc. cit.*, f. 76.

<sup>151</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 220.

<sup>152</sup> James Ptacek, *op. cit.*, p. 145, je traduis.

Cette dynamique de pouvoir construit la relation entre Philippe et Florence, dans laquelle cette dernière craint de commettre un faux pas qui pourrait briser le couple. L'ambiance devient inquiétante dans l'appartement et l'adaptation de Florence à son nouvel environnement est difficile.

Assez rapidement, des événements bizarres commencent à se produire dans l'appartement. Alors qu'elle est seule, « des bruits étranges parviennent aux oreilles de Florence. Des sortes de craquements. Ça semble venir du premier étage. Impossible, les parents de Philippe ne rentrent pas avant la semaine prochaine. Probablement le vent » (*MF*, p. 245). Il est maintenant établi que l'appartement du dessus, où habitent les parents de Philippe, est censé être vide. Cette information accentue l'étrangeté des événements qui se répètent. Florence entend un autre bruit, qui ressemble à celui que ferait « quelqu'un [qui] a échappé un objet lourd sur le plancher au-dessus de sa tête » (*MF*, p. 245) et qui retentit une seconde fois durant la nuit, puis une troisième fois quelques jours plus tard. Elle entend ensuite un cri et la sonnerie de téléphone de Philippe provenir de l'appartement du dessus. L'étudiante tente de justifier la nature de ces bruits, sous prétexte qu'elle « n'est pas encore habituée aux sons de son nouveau chez-soi. Et ce ne sont certainement pas deux-trois craquements qui vont ruiner son bonheur d'habiter avec l'homme le plus merveilleux de la galaxie » (*MF*, p. 245). Ce dernier est d'ailleurs étrangement absent au moment des événements et la narration focalisée sur Florence limite la perception des phénomènes à celle de la protagoniste. Ainsi, « l'adoption systématique du "point de vue" de l'un des protagonistes permet de laisser dans une ombre à peu près complète les sentiments de l'autre, et [...] de lui constituer à peu de frais une personnalité mystérieuse et ambiguë<sup>153</sup> [...] » De cette manière, le doute du·de la lecteur·rice sur les intentions de Philippe est maintenu. Toutefois, d'autres indices narratifs laissent croire que la fiabilité de la protagoniste n'est pas assurée non plus.

---

<sup>153</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 216.

Marleau affirme que l'une des stratégies narratives utilisées dans le genre de l'horreur est de « [g]uider le lecteur sur de mauvaises pistes ou sur plusieurs pistes à la fois pour le conduire à formuler des hypothèses erronées ou pour appuyer plus d'une hypothèse<sup>154</sup>. » Jusqu'à présent, les séquences de dissimulation pointaient vers la méfiance envers Philippe, mais le·la lecteur·rice est aussi mené·e vers la formulation d'autres hypothèses qui font douter de la fiabilité de Florence. Lors d'une soirée bien arrosée, cette dernière aperçoit « une immense flaque de sang au plafond » (*MF*, p. 248), qu'elle semble être la seule à voir. Philippe l'assure qu'elle hallucine et qu'elle a simplement « trop bu » (*MF*, p. 249). Le lendemain, Florence constate que la tache au plafond a disparu, mais que les draps de son lit sont à motif de pois, alors qu'elle est « pourtant certaine d'avoir habillé le matelas avec l'ensemble de draps rayés lorsqu'elle a changé la literie deux semaines plus tôt » (*MF*, p. 250). Le doute gagne le·la lecteur·rice, qui hésite sur la fiabilité de la protagoniste. Il est difficile de confirmer si ce que voit et entend Florence est bel et bien réel, puisque la réalité ne cesse de changer. Les comportements étranges des deux personnages empêchent le·la lecteur·rice de savoir qui dit la vérité. Aucun des deux ne semble complètement rationnel, surtout que le caractère contrôlant de Philippe s'aggrave.

Lorsque Florence se plaint d'un mal de tête à son réveil, Philippe lui « tend deux grosses pilules jaunes [...] ainsi qu'un verre d'eau. Elle avale le tout et sent immédiatement ses membres et ses paupières s'alourdir. Black-out total » (*MF*, p. 251). Visiblement, les effets de ces médicaments sont néfastes pour Florence. La nature des comprimés n'est pas révélée, ce qui accentue le doute du·de la lecteur·rice et de Florence à propos des intentions de Philippe. En effet, cette dernière commence à craindre les comportements de son copain. La protagoniste réalise qu'il n'est pas aussi parfait qu'il en a l'air et l'accuse de l'avoir « droguée » (*MF*, p. 251), mais Philippe lui explique qu'elle est « juste surmenée » (*MF*, p. 252). Florence croit que « Philippe a probablement raison » (*MF*, p. 249). Elle « [minimizes] the seriousness of

---

<sup>154</sup> Sophie Marleau, *loc. cit.*

the assault in order to minimize its effects or [she minimizes] the effects in order to minimize the assault. In both cases, this required the control and suppression of women's feelings and reactions at the time and over time<sup>155</sup>. » Ainsi, Florence intériorise le discours de Philippe et se dit qu'elle doit avoir tort. Les passages de questionnements de Florence sur sa perception des événements se terminent d'ailleurs par une banalisation de ses propos. La protagoniste se convainc qu'il s'agit d'« une autre invention de son imagination débridée » (*MF*, p. 250) et ne cherche pas plus loin les réponses à ses questions. Il s'installe alors un déséquilibre de pouvoir entre Philippe et Florence, qui entraîne le couple dans un cercle vicieux de violences. Frédéric Ouellet *et al.* expliquent que

le cycle de la violence est constitué de trois étapes, à savoir la montée de la tension, la crise et le retour au calme. La particularité de ce modèle est son caractère récurrent et ascendant, c'est-à-dire que le cycle se répète dans le temps et que la gravité des comportements violents a tendance à augmenter avec la répétition de la violence<sup>156</sup> [...]

Cette définition du cycle de la violence conjugale décrit la relation entre Philippe et Florence, qui a de plus en plus peur de son copain : Florence remarque quelque chose d'anormal (sons étranges, détails qui changent dans l'appartement, etc.), Philippe la rassure et/ou lui donne quelque chose pour l'apaiser (il la convainc qu'elle a tort, il lui fait ingérer des médicaments), Florence le croit et/ou prend ce qu'il lui donne, puis en subit les conséquences (perte de conscience). À son réveil, elle doute des intentions de son partenaire. La peur et la méfiance de Florence pour son copain s'intensifient et elle le perçoit comme un monstre. Elle le chasse : « Va-t'en! » (*MF*, p. 255) et la vue de Philippe l'effraie : « Ahhhh! Pas toi! » (*MF*, p. 255). Ce dernier la rassure à nouveau et le cycle recommence. De cette manière, Philippe s'assure que sa copine dépend de lui; il occupe à la fois le rôle de sauveur et celui de bourreau.

---

<sup>155</sup> Liz Kelly, « How Women Define Their Experience of Violence », dans Kersti Yllo et Michele Louise Bograd, (dir.), *op. cit.*, p. 126.

<sup>156</sup> Frédéric Ouellet, Odrée Blondin, Chloé Leclerc et Rémi Boivin, « Prédiction de la revictimisation et de la récidive en violence conjugale », *Criminologie*, vol. 50, n° 1, printemps 2017, p. 315.

Plus le cycle se perpétue, plus la radicalité des solutions de l'étudiant augmente. De simples « murmures et [...] caresses » (*MF*, p. 249) pour aider Florence à dormir sont remplacés par des comprimés qui s'apparentent à des somnifères, puis « Philippe apparaît subrepticement derrière elle, une seringue à la main. Florence n'a pas l'occasion de protester : il lui enfonce l'aiguille dans la cuisse et une obscurité compacte enveloppe son cerveau » (*MF*, p. 256). Les comportements de Philippe sont dangereux et maintiennent Florence dans une position d'infériorité. Pour le·la lecteur·rice, la violence de Philippe confirme l'hypothèse d'un partenaire manipulateur et abusif. Toutefois, aucune preuve ne permet d'affirmer avec certitude que les observations de Florence sont réelles (la tache de sang au plafond, le changement de draps, la sonnerie du téléphone de Philippe dans l'appartement du dessus). Ces phénomènes demeurent inexpliqués, car ils sont simplement ignorés. Deux hypothèses sont alors présentées au·à la lecteur·rice : soit Florence hallucine certains détails, soit elle dit la vérité. Dans tous les cas, les intentions de Philippe demeurent suspectes, puisque c'est lui qui fait ingérer à sa copine des médicaments endormants sans son consentement. Il affaiblit Florence pour mieux la manipuler, puis dépeint la réalité à sa manière. Cette dynamique de pouvoir alimente les « relations de dépendance qui fournissent en elles-mêmes une structure autoritaire, hiérarchisée, qui affaiblit la résistance de la victime, altère sa façon de voir et trouble sa volonté<sup>157</sup>. » Dans ce climat toxique, l'état mental et physique de Florence ne fait que se détériorer.

La narration suit les moments d'éveil de Florence. Après chaque perte de conscience provoquée par Philippe, l'histoire est coupée par une ellipse explicite (« + + + ») et reprend lorsque la protagoniste ouvre les yeux. Ces trous narratifs empêchent le·la lecteur·rice et Florence d'avoir accès à l'intégralité du déroulement des événements. Ces nombreuses pertes de conscience mélangent Florence, qui

---

<sup>157</sup> Susan Brownmiller, *Le viol*, traduit de l'anglais par Anne Villelaur, Montréal, Nouvelles éditions de poche, 1980, p. 311.

confond la réalité avec son imagination. Ce brouillage s'illustre à même la narration, dans laquelle un rêve de Florence est inséré alors qu'elle est inconsciente :

Florence ouvre les yeux : autour d'elle, des haies immenses et touffues. [...] Le sentier qui s'étire devant elle semble infini. Ce n'est qu'une illusion d'optique : au bout de quelques minutes, elle en atteint l'extrémité. [...] À sa gauche, elle aperçoit soudain une brèche dégagée. Elle s'y glisse, mais perd ses illusions bien vite, car cette trouée ne mène qu'à un nouveau réseau d'arbustes enchevêtrés. Un labyrinthe. Bien entendu. Elle se trouve dans un labyrinthe. La sortie ne s'offrira pas à elle aussi facilement (*MF*, p. 256-257).

La description du rêve correspond au travail que doivent faire Florence et le·la lecteur·rice pour comprendre le déroulement des événements. Construite comme un labyrinthe, la nouvelle offre plusieurs pistes d'interprétation. Les hypothèses que forme le·la lecteur·rice ne cessent de prendre de nouvelles directions et certaines mènent à une impasse. Il devient difficile d'y voir clair. Le labyrinthe est aussi le sujet de mémoire de Florence. Obsédée par ses travaux sur la figure des dédales chez Kafka et Borges, l'étudiante « doit aller au bout de ce labyrinthe qu'elle s'est elle-même créé » (*MF*, p. 247). La vie de Florence prend ainsi la forme d'un labyrinthe; sa perception vacille entre le réel et l'imaginaire. Le passage du rêve évoque d'ailleurs le caractère illusoire d'un labyrinthe, qui révèle l'état mental confus de Florence. Cohn explique que « [w]ith the narration of visions and dreams, psycho-narration reaches into the most obscure regions of mental life, momentarily probing the depth<sup>158</sup>. » L'insistance sur les illusions de la protagoniste appuie l'hypothèse de la confusion grandissante de Florence. La narration du rêve se termine par une ellipse explicite et reprend au moment du véritable éveil de l'étudiante, qui débute de la même façon que le rêve : « Florence ouvre les yeux; ses poignets sont ligotés derrière son dos. Partout autour d'elle, des meubles renversés, des tiroirs vidés de leur contenu, des monticules de papiers chiffonnés. Sur les murs, des traces de mains ensanglantées [...] » (*MF*, p. 257) La reprise descriptive du rêve dans la réalité accentue l'effet de brouillage entre le réel et

---

<sup>158</sup> Dorrit Claire Cohn, *op. cit.*, p. 52.

l'imaginaire. Il est difficile de savoir si la scène d'horreur que décrit Florence existe, où s'il s'agit uniquement de sa perception biaisée par sa peur et sa méfiance de son environnement. Le labyrinthe de haies de son rêve devient le désordre qui règne dans l'appartement des parents de Philippe, où Florence est séquestrée. L'étudiant a donc endormi sa copine en lui injectant une substance inconnue et l'a emmenée dans l'appartement du dessus, pour qu'elle « le constate par [elle]-même : y a rien qui cloche chez [ses] parents » (*MF*, p. 258). Le comportement de Philippe est clairement abusif, mais l'état mental de Florence demeure incertain. La description du « bordel » (*MF*, p. 258) que constate Florence ne correspond pas à celle de Philippe, qui prétend que « [l]e bordel semble dans [sa] tête » (*MF*, p. 258). De nouveau, l'étudiant ne fait que porter le blâme sur sa copine et les observations de Florence ne sont ni confirmées ni infirmées. Elles sont simplement ignorées. La parole d'un personnage est contredite par celle de l'autre. Le·la lecteur·rice ne peut se fier complètement à aucun des protagonistes : Philippe est agressif et ses comportements sont évasifs, mais l'épuisement mental de Florence prend de l'ampleur.

Des détails sont révélés sur les comportements de Florence et ils tendent à illustrer la détérioration de son état mental. Elle « ne se souvient d'ailleurs pas de la dernière fois où elle a mangé quelque chose » (*MF*, p. 259) et décrit, dans une longue phrase sans interruption, le « plan machiavélique » (*MF*, p. 261) de Philippe et Ophélie, sa meilleure amie, personnage presque totalement absent de la nouvelle :

[...] un plan pour faire croire à Florence qu'elle était en train de devenir folle, histoire de pouvoir mieux abuser d'elle, et une fois qu'ils auraient profité d'elle, qu'ils l'auraient forcée, exploitée, leurrée, ils se débarrasseraient d'elle sans vergogne et pourraient enfin vivre leur amour au grand air, sans plus besoin de se cacher, et bientôt, ils se trouveraient une autre victime, une autre pauvre fille à violenter, car c'est ce qu'ils étaient : un couple sadique qui s'amusait à maltraiter de jeunes femmes sans défense pour ensuite mieux les éliminer. (*MF*, p. 261-262)

L'ajout de ces informations sorties de nulle part montrent que la narration ne donnait pas accès à la totalité des pensées de Florence. La confusion de cette dernière paraît

ainsi beaucoup plus avancée que ce que la narration laissait croire. Les idées de l'étudiante s'enchaînent et se bousculent; ses propos sont impossibles à vérifier. Florence révèle d'ailleurs qu'elle possède un couteau, « qu'elle garde en permanence dans ses chaussettes de laine, depuis le jour où elle a entendu des craquements en provenance du deuxième étage » (*MF*, p. 261). Visiblement, l'état mental de la protagoniste était affaibli depuis longtemps. Cette séquence de dévoilement vient remettre en question le véritable déroulement des événements précédents et la fiabilité de la perception de Florence. La protagoniste décrit une toile abstraite dans l'appartement et y perçoit d'abord « un cochon décapité » (*MF*, p. 259), mais ce sont ensuite « ses propres traits qu'elle voit apparaître » (*MF*, p. 262), après avoir poignardé à mort Philippe et Ophélie, qui était venue la voir. La perception changeante du tableau rappelle l'interprétation des taches d'encre du test de Rorschach. Florence y voit-elle ce qu'elle veut y voir, ou est-elle en plein délire au point d'en venir au meurtre?

La nouvelle n'offre aucun dénouement satisfaisant. Elle se termine plutôt par une définition des paréidolies, titre de la nouvelle, qui laissent flotter la confusion sur le véritable déroulement des événements : « Les paréidolies sont infidèles. Un instant, vous avez l'impression que c'est un train en marche que dessinent les nuages informes; la seconde suivante, vous êtes plutôt convaincu qu'il s'agit d'un renard en fuite. Ni l'un ni l'autre ne sont vrais. Ce ne sont que des visions » (*MF*, p. 262). Cette définition questionne l'intégralité de la nouvelle et donne l'impression que tout ce que le·la lecteur·rice croyait être vrai se révèle être faux et vice-versa. Terry Heller explique que « [a]nticlosure results from the tale's turning back in itself to form a closed loop. It is not the text that fails to end, but the reading, the activity of concretizing the work. This activity cannot stop because each of its possible resting places is disturbed by the presence of another<sup>159</sup>. » La nouvelle de Verreault fonctionne de cette manière. Certaines hypothèses du·de la lecteur·rice demeurent sans réponse : Les observations

---

<sup>159</sup> Terry Heller, *The Delights of Terror : An Aesthetics of the Tale of Terror*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, 1987, p. 170.

de Florence étaient-elles justes? La perception de l'étudiante était-elle fiable? La protagoniste semblait-elle dans la folie depuis le début de la nouvelle? Philippe et Ophélie avaient-ils réellement manipulé Florence ensemble? Philippe cachait-il quelque chose à sa copine? Cette *anticlosure* laisse plusieurs lectures possibles qui se contredisent entre elles. Le·la lecteur·rice se trouve ainsi enfermé·e dans un texte en boucle, qui rappelle notamment le sentiment d'emprisonnement provoqué par une relation abusive. Les violences cycliques entraînent les victimes dans un état d'incertitude perpétuel et les forcent à douter d'elles-mêmes. La confusion laissée par ce texte reflète ainsi la réalité difficile des victimes de violence conjugale, incertaines de leur rôle à jouer dans les abus qu'elles subissent et prisonnières des manipulations de leur partenaire.

Dans « Paréidolies », la violence de Philippe est indéniable. Toutefois, cette violence affecte l'état mental de Florence qui se détériore à mesure que les comportements de l'étudiant s'aggravent. Puisque « the psychological scarring that results from humiliation, verbal abuse, and social and economic constraints tantamount to emotional imprisonment are much more effective means of control than physical abuse<sup>160</sup> », Florence perd complètement le contrôle d'elle-même. Poussée à bout par les violences et les manipulations de son copain, elle passe au meurtre. Cette nouvelle illustre la peur de se retrouver dans une situation de violence conjugale et celle de subir une dépersonnalisation à la suite de ces violences insidieuses. Après avoir été manipulée, droguée et séquestrée par son copain, Florence est emportée par la folie et devient une meurtrière. Cette perte d'identité est effrayante. « Paréidolies » laisse le·la lecteur·rice tirer ses propres conclusions sur le déroulement exact des événements. Celui-ci demeure inconnu, car certaines hypothèses sont sans réponse. Le rôle que jouent les deux personnages dans la situation est aussi incertain. Philippe et Florence ont chacun·e des comportements violents et suspects, qui prolongent le sentiment d'incertitude du·de la lecteur·rice après sa lecture. Dans la nouvelle suivante, la

---

<sup>160</sup> Katherine Anne Ackley, *op. cit.*, p. xi.

protagoniste subit elle aussi des violences psychologiques qui entraîneront le·la lecteur·rice dans l'incertitude.

### 2.2.2 Vivre dans la peur : « Le chat noir et autres contes » de Maude Nepveu-Villeneuve

Une enseignante de littérature subit du harcèlement sur son lieu de travail. À la manière d'un journal intime, la nouvelle est divisée en sections dont le titre est un jour de la semaine. Chaque journée correspond à un geste posé par un harceleur anonyme. Ce dernier lui laisse des surprises à son bureau, qui prennent rapidement une tournure macabre. Cette structure crée un effet de suspense, puisque le·la lecteur·rice anticipe la découverte d'un cadeau encore plus sordide que le dernier à chaque changement de journée. Le vendredi soir, l'enseignante découvre une peluche d' « un chat noir avec une balafre au visage, comme celui du conte » (*MF*, p. 184-185) près de la porte de son bureau. Amusée, elle « lâche un petit rire » (*MF*, p. 185), puisque ses cours portent sur les contes d'Edgar Allan Poe, notamment « Le chat noir ». Comme dans le conte, le chat surgit par lui-même. Nous verrons d'ailleurs que les références aux textes de Poe sont nombreuses dans cette nouvelle, tel que le laisse sous-entendre le titre. D'abord divertie par la petite attention, l'enseignante change vite d'avis. En effet, « [t]out ça ne [l']amuse plus tellement » (*MF*, p. 188) lorsque le mardi suivant, c'est « une petite pile de photos » (*MF*, p. 188) qui l'attend dans le pigeonier de son bureau :

Des photos de moi, prises dans le cégep avec un appareil instantané. Moi dans l'entrée, vue de haut. Moi dans les escaliers roulants, de dos. Moi devant mon bureau, moi dans le corridor, moi en train de débarrer ma porte de classe. Je reconnais les vêtements que je portais vendredi, mais aussi, sur quelques-unes, la robe que je porte en ce moment. Mon visage se décompose. (*MF*, p. 188)

Le rythme de l'énumération s'accélère à mesure que les photos s'accumulent. Suivie et observée, la protagoniste se sent menacée par le voyeurisme apparent de son harceleur. Ainsi, la gradation de l'étrangeté des gestes posés par le harceleur a un impact direct sur l'intensification de la peur de l'enseignante et du·de la lecteur·rice.

En effet, l'utilisation du présent dans une narration à la première personne fait coïncider le temps du déroulement des événements avec le temps de dévoilement au à la lecteur·rice. Cette dernière découvre alors en même temps que l'enseignante les cadeaux sordides. Le jour suivant, la protagoniste aperçoit une boîte, laissée de nouveau à la porte de son bureau, dans laquelle se trouve « un exemplaire du recueil de contes de Poe, posé sur ce qui ressemble à un tas de plumes noires. [...] Les plumes sont toujours attachées au corps d'un oiseau, un corbeau dont la tête a l'air d'avoir été fracassée par une roche » (*MF*, p. 191). Le cadeau fait référence au poème « Le corbeau » de Poe. Dans ce poème, le narrateur est incapable d'accepter la mort de sa femme. Seul avec un corbeau, le veuf se laisse sombrer dans la mélancolie. Le cadeau du harceleur prend donc la forme d'une déclaration d'amour tordue. Ainsi, les objets, de plus en plus inquiétants, sont spécifiquement destinés à la protagoniste. Ce qu'elle croyait être un « petit mystère [...] terriblement divertissement » (*MF*, p. 187) devient plutôt une source d'anxiété grandissante. Elle redoute la fin de son cours et les déplacements dans le cégep sont maintenant anxiogènes : « [...] ça me rattrape, tout d'un coup. Je vais devoir retourner à mon bureau toute seule, puis traverser les sept étages jusqu'à la sortie. Sept paliers sur lesquels donnent quatre couloirs, et tant de locaux vides. Le cégep ne m'a jamais paru aussi immense. Je deviens nerveuse » (*MF*, p. 190). L'enseignante ne se sent plus en sécurité dans son milieu de travail. Cet endroit auparavant familier devient inquiétant, car la présence de son « admirateur secret » (*MF*, p. 188) la hante. Elle « sprinte dans les escaliers roulants en [se] répétant que tout va bien aller, mais [elle] tient quand même [sa] clé de bureau serrée entre [ses] jointures, comme quand [elle] rentre tard et qu'il fait noir sur [sa] petite rue tranquille » (*MF*, p. 192). L'enseignante se sent en danger et demeure sur le qui-vive en tout temps. Constamment sur la défensive, elle opte pour des stratégies de protection auxquelles ont recours plusieurs femmes, que nous avons énumérées au premier chapitre : limiter ou accélérer ses déplacements et mettre ses clés entre ses jointures. Brownmiller explique que

l'effet ultime du viol sur la santé mentale et émotionnelle [des femmes] s'est produit *sans même que soit accompli l'acte*. Car accepter un fardeau particulier pour son autoprotection a pour résultat de renforcer l'idée que les femmes doivent vivre, et aller et venir, dans la crainte et qu'elles ne peuvent jamais espérer acquérir la liberté personnelle, l'indépendance et l'assurance auxquelles les hommes ont droit<sup>161</sup>.

Les comportements de l'enseignante illustrent le poids qu'exerce sur les femmes la peur du viol et des agressions. La peur de la protagoniste se concrétise lorsqu'une nouvelle pile de photos l'attend à son bureau. Cette fois, elles « sont prises d'un drôle d'angle, et trop proche [d'elle] pour [qu'elle n'ait] pas pu [s]'en rendre compte. [...] C'est clair. Les photos ont été prises à l'intérieur du bureau, à travers la fenêtre qui donne sur le corridor, à l'endroit exact où [elle se tient] en ce moment » (*MF*, p. 193). Le harceleur se rapproche graduellement de l'enseignante et s'infiltré dans sa vie privée. Il la suit, la prend en photo et entre par infraction dans son bureau. Selon Susan Sontag, « the act of photography is an act of power, aggression, predatoriness, and sexual voyeurism. "To photograph people is to violate them [...] to photograph someone is a sublimated murder [...] The act of taking pictures is a semblance of rape<sup>162</sup>." » La peur et l'inconfort de l'enseignante sont ainsi érotisés par le voyeur, mais aussi par leur centralité dans l'intrigue. En effet, c'est l'aggravation des émotions de la protagoniste qui fait avancer l'histoire. La quête vers la découverte de l'identité du voyeur est secondaire. Par exemple, l'enseignante n'entreprend aucune démarche sérieuse pour coincer le responsable des cadeaux. La nouvelle est plutôt construite autour des effets du harcèlement sur la protagoniste, qui tente de survivre et de continuer à travailler, malgré ce qu'elle subit. L'obsession du harceleur pour l'enseignante alimente la paranoïa de cette dernière et son état psychologique se détériore.

---

<sup>161</sup> Susan Brownmiller, *op. cit.*, p. 485, l'autrice souligne.

<sup>162</sup> Susan Sontag, citée par Carol J. Clover, *Men, Women and Chain Saws : Gender in the Modern Horror Film*, New Jersey, Princeton University Press, 1992, p. 177.

L'angoisse grandissante de l'enseignante affecte son état mental. Le harcèlement qu'elle subit la hante jusque dans ses rêves. Après avoir reçu les premières photos, elle « [a rêvé qu'elle arrivait] en classe toute nue et que les étudiants sortaient leur téléphone pour [la] prendre en photo et mettre ça sur Spotted » (*MF*, p. 189). Son rêve témoigne de sa vulnérabilité et son contenu est directement influencé par les événements étranges qui se déroulent. Le mardi, elle a « encore rêvé que la classe se vidait pendant [qu'elle donnait son] cours. [...] le local se remplissait de rats, énormes comme ceux du conte « Le puits et le pendule », et [elle était] la seule à les voir » (*MF*, p. 186). L'utilisation de l'adverbe « encore » signifie que ce n'est pas la première fois qu'elle fait ce genre de rêve. Son milieu de travail devient le lieu récurrent de ses cauchemars et elle ne peut prendre ses distances de la matière qu'elle enseigne, qui la suit jusque dans son sommeil. Le harcèlement qu'elle subit a un impact important sur sa psyché et les limites entre réalité et imagination sont rapidement brouillées. L'enseignante se met à entendre des sons et à voir des silhouettes qui rappellent ses rêves et le contenu de ses cours. Dès les premières traces laissées par le harceleur, elle a « l'impression d'entendre un grattement dans une des cabines, un peu plus loin, comme des ongles, ou des petites pattes sur le carrelage. On dirait que le son se rapproche [...] mais il n'y a rien d'autre qu'un emballage de serviette sanitaire qui se défroisse lentement » (*MF*, p. 184). La description du bruit correspond à celle que ferait un rongeur, figure récurrente de son imagination et du conte « Le puits et le pendule ». Comme dans ses rêves, elle est la seule à être témoin de phénomènes étranges. Il n'est pas sans rappeler certains narrateurs des contes de Poe, pris d'une folie ou d'une confusion grandissante qui font douter de l'état de leur santé mentale. C'est le cas, notamment, du narrateur de « Le puits et le pendule », prisonnier d'une cellule qui ne cesse de changer de forme, ou encore de celui de « Le cœur révélateur », hanté par le son persistant du battement de cœur de sa victime. Le doute quant à la réalité des événements décrits gagne aussi le·la lecteur·rice de la nouvelle de Nepveu-Villeneuve.

En plus du grattement, il lui « semble voir une ombre sur le mur du tournant le plus près. [Elle court], toutou à la main, mais il n'y a personne quand [elle] arrive au bout du couloir » (*MF*, p. 185). Les phrases ne sont pas affirmatives et les verbes d'état utilisés illustrent plutôt l'incertitude, laissant la possibilité que le bruit ne soit que le fruit de son imagination. Par ces locutions modalisantes, « l'intensité de la vérité se mesure à la quantité des approximations et des hésitations<sup>163</sup>. » Ainsi, les observations de l'enseignante demeurent hypothétiques. Chaque fois, son impression est révoquée par la réalité, marquée par l'utilisation de verbes d'action et de phrases déclaratives :

Dans la lumière stroboscopique, on dirait que quelque chose bouge au loin, près du plafond, comme une aile noire qui battrait l'air en claquant. Je m'approche doucement, en baissant la tête par réflexe. Ce n'est que le coin d'une affiche posée en haut du mur, qui s'est décollé et s'agite sous la bouche d'aération. Je soupire. Il est temps que cette session se termine (*MF*, p. 187).

Les marques d'hésitation disparaissent à la fin du passage, lorsqu'une explication rationnelle est présentée. Visiblement exténuée par les événements, la protagoniste se sent constamment en danger et son inquiétude persiste.

Alors qu'elle se déplace dans le cégep, l'enseignante entend de nouveau des sons étranges : « Dans l'agora, dans les escaliers, pendant tout le chemin jusqu'à mon bureau, j'ai l'impression d'entendre le cliquetis d'un appareil photo, sans jamais trouver d'où vient le bruit. Je secoue la tête pour chasser mon sentiment d'être observée; c'est ridicule, je deviens parano » (*MF*, p. 189). Contrairement au passage précédent, aucune explication rationnelle ne vient justifier cette impression, ce qui laisse la possibilité que le son soit réel. L'enseignante doit se convaincre que ce n'est que son « imagination [qui] déraile » (*MF*, p. 192) et tente d'ignorer le bruit, ou du moins l'impression d'un bruit, qui persiste. À trois reprises, elle « [voit] passer une ombre, mais il n'y a jamais rien quand [elle se] retourne » (*MF*, p. 192). La protagoniste démontre une plus grande certitude d'avoir vu quelque chose, malgré l'étrangeté du

---

<sup>163</sup> Pierre Hébert, « Forme et signification du temps et du discours immédiat dans *Poussière sur la ville*. Le récit d'une victoire », *Voix et Images*, vol. 2, n° 2, décembre 1976, p. 228.

phénomène. À d'autres moments, les marques d'hésitation disparaissent complètement : « Au loin, j'entends un "clic", comme celui d'une porte qui se ferme » (*MF*, p. 185). La protagoniste affirme la présence du son. Les descriptions des bruits et autres phénomènes inexplicables se concrétisent, tout comme l'anxiété de l'enseignante :

En marchant, entre les claquements de mes talons par terre, j'entends un genre de glissement, comme si quelqu'un se traînait les pieds – pourtant, chaque fois que je m'arrête et que j'attends, rien ni personne ne surgit des corridors vides autour de moi. Tendue, j'accélère jusqu'à mon bureau [...] (*MF*, p. 187-188)

Dans ce passage, la protagoniste entend réellement le bruit étrange; il ne s'agit plus d'une simple impression. Cependant, le son n'est pas justifié. L'enseignante ne cherche pas à trouver d'où il provient : son incertitude face à la situation l'empêche de se défendre et de mener une véritable enquête sur ce qui lui arrive. Comme la narration à la première personne n'offre que la perception de la protagoniste, « the narrator's reliability becomes crucial to understanding the tale<sup>164</sup>. » La nature des sons et des autres phénomènes étranges observés par la protagoniste demeure ainsi inconnue.

Comme le·la lecteur·rice, l'entourage de l'enseignante ne peut, lui aussi, que se fier à la version des faits de cette dernière. Lorsqu'elle tente de dénoncer le harcèlement qu'elle subit à son coordonnateur de département, ce dernier banalise complètement la gravité des violences : « "T'affole pas avec ça, il te fait pas de menaces, il essaie juste d'attirer ton attention. Et puis, il faut le comprendre de s'essayer sur toi. Il est peut-être bizarre, mais il a du goût, en tout cas!" » (*MF*, p. 192). En plus d'ignorer son inquiétude, le coordonnateur profite de l'occasion pour draguer la protagoniste. De cette manière, il met le blâme sur l'enseignante. Ses propos contribuent à responsabiliser les victimes des violences qu'elles subissent et mettent en lumière le paradoxe de la féminité. Lieber explique qu'

[i]l faut à la fois éviter de se faire repérer comme femme – tout en adoptant une attitude considérée comme féminine, et c'est quoi qu'il en soit en tant que femme que l'on est repérée. On peut postuler que ce paradoxe renforce

---

<sup>164</sup> Terry Heller, *op. cit.*, p. 115.

l'idée selon laquelle ce sont les femmes qui sont en faute (de ne pas avoir su ne pas se faire repérer), tout comme il renforce leur culpabilité (« Qu'ai-je fait pour me faire agresser? »), culpabilité qui est un moyen de contrôle social efficace, puisque intériorisé<sup>165</sup>.

Selon le coordonnateur, la beauté de l'enseignante justifie les actions du harceleur, qui n'aurait pas le contrôle sur son attirance pour la protagoniste. Plutôt que d'être outré par la situation, le coordonnateur pense que la victime devrait être flattée par l'attention qu'elle reçoit. Cette perception est construite d'après des stéréotypes de genre qui encouragent la banalisation de l'inquiétude des femmes. Ces clichés dénigrent « leurs expressions émotionnelles, souvent jugées comme étant excessives et exagérées<sup>166</sup> » et dépeignent les femmes comme des personnes irrationnelles. La protagoniste se retrouve à nouveau seule et sans ressources, fragilisée par l'idée qu'elle aurait provoqué le harceleur.

L'enseignante se questionne sur les raisons qui ont mené le harceleur à poser ces gestes tordus. Son incompréhension et son inquiétude la poussent à se responsabiliser pour ce qui lui arrive :

[...] je réalise que tout ça, c'est peut-être de ma faute. Je ne sais pas si je suis tombée sur un illuminé ou sur un petit comique qui s'amuse à me faire paniquer pour se désennuyer, mais si ça se trouve, je lui ai fourni toutes les idées sur un plateau d'argent. En tout cas, ça m'apprendra à faire lire des contes d'horreur à des jeunes impressionnables et à me féliciter ensuite quand ça leur fait de l'effet. (*MF*, p. 191)

L'enseignante décrit les violences comme une leçon et remet en question sa propre perception des événements. Ses comportements rejoignent l'un des mythes sur les victimes de viol et d'agressions sexuelles introduits par Brownmiller : face au manque de soutien, « [l]es femmes se sentent si peu sûres d'elles que beaucoup de femmes violées, sinon la plupart, se torturent l'esprit, après, pour essayer de découvrir ce qui,

---

<sup>165</sup> Marylène Liber, « Le sentiment d'insécurité des femmes dans l'espace public. Une entrave à la citoyenneté? », *Nouvelles questions féministes*, vol. 21, n°1, 2002, p. 52.

<sup>166</sup> Sylvia Krauth-Gruber *et al.* (dir.), « Émotion et différences de genre », *Comprendre les émotions. Perspectives cognitives et psycho-sociales*, Bruxelles, Mardaga, coll. « PSY-Individus, groupes », 2009, p. 282.

dans leur comportement, leurs manières, leur façon de s'habiller, a déclenché l'acte affreux dont elles ont été victimes<sup>167</sup>. » C'est ce que vit la protagoniste, qui se blâme pour le harcèlement qu'elle subit. Jusqu'à maintenant, l'identité du voyeur demeure inconnue, même si les indices laissés par ce dernier font croire qu'il s'agit probablement d'un des étudiants de l'enseignante.

L'identité du harceleur est révélée au moment où l'enseignante attend un agent de sécurité pour l'accompagner à son bureau. Il s'agit de « Mathieu, 23 ans, sympathique et brillant, de retour aux études en arts visuels après un DEC en sciences humaines pas fini et quelques années à faire des jobs plates. Motivé, comme tous ceux qui ont trouvé leur voie sur le tard [...] » (*MF*, p. 195). La description dresse un portrait positif de l'étudiant, personnage jusqu'alors absent de la nouvelle. Les informations données sur Mathieu sont limitées et n'ont aucun lien avec le reste de l'histoire. Tant pour le-la lecteur-riche que pour la protagoniste, il était impossible de soupçonner cet étudiant « qui ramass[ait] les dictionnaires abandonnés sur les tables et les rapport[ait] dans l'armoire » (*MF*, p. 184), pendant que l'enseignante répondait aux questions des autres élèves. Mathieu n'avait l'air que d'un étudiant parmi les autres. C'est justement la banalité du personnage qui le rend encore plus inquiétant. Roberge explique que « [c]es êtres humains, tenus pour inhumains, ont des comportements étranges, inquiétants, imprévisibles. D'apparence "normale", ils n'en sont que plus menaçants<sup>168</sup>. » Cette description correspond parfaitement à Mathieu qui traque son enseignante et lui laisse des cadeaux inquiétants. Sa monstruosité réside dans son état psychologique, visiblement instable. Lors de la confrontation entre Mathieu et l'enseignante, la monstruosité de l'étudiant se concrétise par la séance de jeu sordide qu'il organise pour violer la protagoniste.

---

<sup>167</sup> Susan Brownmiller, *op. cit.*, p. 379.

<sup>168</sup> Martine Roberge, *L'Art de faire peur. Des récits légendaires aux films d'horreur*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 156.

Mathieu s'impose devant la protagoniste et lui « bloque l'accès aux escaliers » (MF, p. 196) pour l'isoler. Il tente de la convaincre qu'elle désire aller plus loin avec lui : « Mais c'est interdit. C'est ça qui te fait peur? La session est finie, là. Tu peux faire ce que tu veux, je te dénoncerai pas. Je t'ai vue, je le sais que t'as reçu mes cadeaux, mes messages. T'aimes ça, hein, les "références littéraires"? » (MF, p. 197) Le discours de l'étudiant correspond à deux mythes de Brownmiller, selon lesquels « *toutes les femmes désirent être violées [et] aucune femme ne peut être violée contre sa volonté*<sup>169</sup> ». Aux yeux de Mathieu, il n'est pas en train de commettre une agression sexuelle. Il est convaincu que l'enseignante partage ses envies. Face à la résistance de sa victime, le « monstre » (MF, p. 200) fait preuve d'une plus grande agressivité. La confrontation entre lui et l'enseignante devient physique. Il « dépose une main tachée de peinture sur [la joue de l'enseignante]. Ses doigts serrent [sa] mâchoire et [elle sent] ses ongles sur [sa] peau » (MF, p. 197). Il s'installe alors un échange de pouvoir entre le bourreau et sa victime, qui crée un effet de suspense : l'enseignante parviendra-t-elle à échapper aux griffes de Mathieu? Elle réussit d'abord à s'échapper, mais l'étudiant la retrouve dans le local de classe où elle s'était réfugiée. Mathieu en profite pour la manipuler et la culpabilise d'avoir jeté ses cadeaux : « Je l'ai vu dans la poubelle. Ça m'a fait de la peine. Je te l'avais donné pour que tu le gardes. [...] Mais il va falloir te racheter, par exemple » (MF, p. 199). Les propos de l'étudiant illustrent sa perception erronée de la situation. Il croit que l'enseignante doit se faire pardonner parce qu'elle n'a pas été reconnaissante des attentions qu'il lui donne et lui doit ainsi une faveur sexuelle. Il la menace même de la blesser si elle résiste : « Inquiète-toi pas, je te ferai pas mal. Pas si je suis pas obligé, en tout cas. Je pense même que tu vas aimer ça » (MF, p. 199). La protagoniste est forcée à avoir une relation sexuelle et n'a pas le choix de suivre les ordres de son tortionnaire. Le viol agit ainsi comme point culminant de l'intrigue et le·la lecteur·rice se questionne à savoir jusqu'où Mathieu sera prêt à aller pour y parvenir.

---

<sup>169</sup> Susan Brownmiller, *op. cit.*, p. 378-379, l'autrice souligne.

Les comportements de l'étudiant deviennent de plus en plus inquiétants. Il oblige l'enseignante à porter un masque rouge qui rappelle celui du conte « Le masque de la mort rouge de Poe », dont « les trous pour les yeux ont été bouchés avec du *duct tape* » (*MF*, p. 200, l'autrice souligne). De nouveau, les violences que subit la protagoniste sont liées à la matière de son cours. À la manière de la mort rouge du conte qui parvient à infiltrer une abbaye fortifiée, Mathieu s'est infiltré dans la vie de l'enseignante. Il l'a suivie, l'a observée, l'a espionnée et maintenant, la séquestre dans un local de classe pour la violer. Le harceleur la prend encore en photo, mais privée de sa vue, l'enseignante ne peut qu'entendre le son de l'appareil; le même son qu'elle entendait alors qu'elle croyait devenir paranoïaque. La confrontation entre les deux personnages reprend ainsi le contenu des rêves de l'enseignante et les phénomènes inexplicables qui se produisent depuis les derniers jours. Les impressions de la protagoniste semblent se confirmer, mais il est impossible d'en avoir la certitude. Mathieu dépose sur le corps de l'enseignante ce qui semble être des rongeurs, dont elle « [sent les] petites pattes s'aventurer dans [son] cou, sur [sa] poitrine, un museau froid et humide glisser entre [ses] seins » (*MF*, p. 201). La cécité temporaire de la victime limite les descriptions aux sensations et aux sons qu'elle peut distinguer. Comme lors des passages de descriptions des phénomènes étranges, le·la lecteur·rice n'a jamais totalement accès au déroulement des événements, qui demeure incertain. La description de l'agression sexuelle est d'ailleurs uniquement axée sur les sensations physiques :

Le cœur au bord des lèvres, je sens les derniers boutons de ma blouse se défaire et les pattes griffues descendre sur mon ventre. Un des animaux remonte vers mon cou et ses pattes s'emmêlent dans mes cheveux. D'une main, Mathieu me pousse sur un pupitre pendant que, de l'autre, il s'attaque à mes jeans. J'essaie de le repousser, mais c'est comme si les muscles de mes bras s'étaient liquéfiés. Mes jambes me lâchent et je tombe à la renverse (*MF*, p. 201).

Les verbes d'action utilisés (« pousse », « s'attaque », « repousser ») illustrent la brutalité de l'agression, tandis que les sensations de la victime mettent en évidence sa

perte de contrôle (« sens », « défaire », « descendre », « J’essaie », « liquéfiés », « lâchent », « tombe »). La description de l’agression divise clairement les rôles des deux personnages : Mathieu agit et l’enseignante subit. Brownmiller explique que la victime « n’a pas choisi ce champ de bataille, cette façon de se battre, ce compétiteur surprise. Elle se trouve d’emblée dans une situation improvisée et défensive. Elle ne peut vaincre; au mieux, elle peut éviter la défaite<sup>170</sup>. » C’est ce que fait la protagoniste, qui « [reprend] d’un coup le contrôle de [son] corps » (*MF*, p. 201) et enfonce un stylo dans la joue de son adversaire. L’enseignante libérée, la tension est relâchée : la protagoniste a évité le viol.

Toutefois, plusieurs questions formulées par le·la lecteur·rice demeurent sans réponse. Le doute du·de la lecteur·rice quant au véritable déroulement des événements est maintenu jusqu’à la fin de la nouvelle. Alors que la protagoniste prend la fuite, elle trouve que « [ses] pieds ne vont pas assez vite, comme dans ces cauchemars où [elle est] poursuivie, mais où [elle] n’arrive jamais à courir » (*MF*, p. 202). La situation semble irréaliste. Le·la lecteur·rice se questionne à savoir s’il s’agit de nouveau d’un rêve de la protagoniste ou encore, du produit de son imagination. Cette hypothèse paraît encore plus crédible lorsque la protagoniste retourne dans le local avec un agent de sécurité et constate que « la pièce est vide. Plus de rats, plus de masque, pas la moindre trace de ce qui s’y est joué à peine cinq minutes plus tôt » (*MF*, p. 202-203). Elle tente de retrouver Mathieu dans la liste des étudiants de son cours, mais il ne s’y trouve plus, comme s’il n’avait jamais existé. La disparition des preuves de l’agression laisse croire que la protagoniste a tout imaginé, ou presque. Comme de nombreuses victimes de violences à caractère sexuel, la protagoniste ne peut compter que sur sa parole puisque « [i]f there is no physical injury or outward sign of violence and if the attacker is not a stranger, the incident is often not seen as a “true rape” by society, by the rapist, by the police, by prosecutors, by judges, or even by some victims<sup>171</sup>. » Le doute sur la véracité

---

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 436.

<sup>171</sup> Margaret T. Gordon et Stephanie Riger, *The Female Fear*, New York, Free Press, 1989, p. 65.

de l'histoire de l'enseignante rejoint l'agent de sécurité « qui [la] regarde d'un air perplexe » (*MF*, p. 203), et note sa version des faits, « l'air sceptique » (*MF*, p. 203). Ce dernier ne fait que l'accompagner à la sortie du cégep et la protagoniste « enfonce [ses] mains dans les poches de [son] manteau, [ses] clés entre [ses] jointures et, le cœur battant, [elle s']enfonce dans la noirceur pour rentrer chez [elle] » (*MF*, p. 204). Aucune séquence de dévoilement finale ne conclut la nouvelle. La menace plane toujours et la protagoniste demeure sur ses gardes. Le retour à la normalité que connaît l'enseignante est un retour à l'angoisse, à l'incertitude et surtout, à la peur.

### 2.2.3 « La femme folle »

Nous constatons que les deux nouvelles de cette section présentent de façon similaire les effets psychologiques des violences dirigées contre les femmes. D'entrée de jeu, l'inquiétude ressentie par Florence et l'enseignante se manifeste de la même manière. Les deux femmes se sentent constamment en danger et leur environnement devient anxiogène; l'appartement de Florence est tout le contraire d'un chez-soi sécuritaire et le milieu de travail de l'enseignante est un endroit dangereux. Comme dans la nouvelle « Love Will Tear Us Apart », les lieux familiers deviennent inquiétants. Hélène, Florence et l'enseignante subissent des atrocités dans des endroits où elles croyaient pouvoir être à l'aise. Ce constat rappelle l'inquiétante étrangeté, que Freud définit comme « cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières<sup>172</sup>. » C'est un sentiment qui peut, par exemple, être lié à un endroit. Ce « uncanny feeling associated with a familiar/unfamiliar place disturbs the boundary which marks out the known and the knowable<sup>173</sup>. » Dans ces nouvelles, les endroits censés être sécuritaires deviennent plutôt des lieux où le danger est possible, voire probable. Comme nous l'avons vu dans

---

<sup>172</sup> Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1985, p. 19.

<sup>173</sup> Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine : Film, Feminism, Psychoanalysis*, Londres, Routledge, 1993, p. 54.

le premier chapitre, les femmes sont beaucoup plus à risque de subir des violences à l'abri des regards. Que ce soit dans l'espace public ou privé, elles ne peuvent complètement baisser leurs gardes.

« Paréidolies » et « Le chat noir et autres contes » partagent aussi certaines stratégies narratives qui suscitent l'incertitude chez le·la lecteur·rice, notamment par la formulation d'hypothèses contradictoires. D'un côté, l'insertion des rêves dans la narration, les nombreux phénomènes inexplicables et la perspective des événements limitée à celle des protagonistes brouillent les limites entre la réalité et l'imaginaire. Ces passages empêchent le·la lecteur·rice d'avoir accès à l'entièreté du déroulement de l'histoire. D'un autre côté, les violences que subissent Florence et l'enseignante sont véritablement effrayantes. Les comportements des tortionnaires sont dangereux et affectent réellement les deux femmes : l'état mental de Florence se détériore et la pousse au meurtre, tandis que l'enseignante est paralysée par l'angoisse et le doute, terrassée par Mathieu. L'*anticlosure* des deux nouvelles fait perdurer le doute quant au véritable déroulement des événements, mais révèle aussi la triste réalité des victimes d'agressions sexuelles et de violence conjugale. En effet, le dénouement incertain des textes dirige notre réflexion vers ce qui importe réellement en matière de violences à caractère sexuel et conjugales. Il importe peu de savoir si les phénomènes étranges observés par Florence et l'enseignante ont réellement eu lieu, puisque dans tous les cas, la peur que ressentent les victimes est bien réelle. Les phénomènes inexplicables dans les deux nouvelles illustrent le poids qu'exerce sur les femmes le risque de subir des violences. Ces passages, en apparence surnaturels et irréels, ne le sont que parce que Florence et l'enseignante vivent dans la peur et doutent de la sécurité de leur environnement. Elles ont l'impression d'être témoins de phénomènes anormaux, puisqu'elles sont constamment dans un état d'angoisse et de méfiance. La vulnérabilité des protagonistes existe et persiste, même si la violence ne se concrétise pas toujours. Les sons et détails étranges n'ont pas besoin d'être réels pour faire peur; Florence et l'enseignante ont déjà peur. Ces nouvelles mettent en lumière le problème criant de

l'insécurité constante que ressentent les femmes, peu importe si la menace est présente ou non, si elle est réelle ou imaginée. Le risque de subir des violences, que ce soit par un conjoint ou une connaissance, demeure pour les femmes. Marleau explique que « la littérature horrifique mène souvent à la conclusion que les personnages ayant vécu les affres de la torture ne sont jamais en sécurité, puisque le mal est susceptible de réapparaître, sous une autre forme ou non, en tout temps. La victoire sur le monstre n'est donc pas définitive<sup>174</sup>. » Comme dans les deux premières nouvelles, les protagonistes de « Paréidolies » et « Le chat noir et autres contes » ne trouvent pas justice face aux violences qu'elles ont subies. Certes, Florence et l'enseignante s'en tirent vivantes, mais elles ont peur, ne comprennent pas ce qui leur est arrivé, regrettent certains de leurs gestes et croient toujours qu'elles sont en danger. Elles sont sans ressources et ne peuvent compter que sur elles-mêmes.

Les nouvelles jouent ainsi sur la figure de la « femme folle », construite autour de stéréotypes de genre qui associent les femmes à l'irrationnalité. Cette fausse croyance stipule que les femmes « manifesteraient [...] une sensibilité plus exacerbée que les hommes, exprimeraient davantage leurs sentiments (quitte à ce qu'elles se laissent déborder par eux), passeraient plus rapidement d'une émotion à une autre, seraient lunatiques ou hystériques<sup>175</sup>. » Cette « folie féminine » nuit à la crédibilité des femmes, spécifiquement lorsqu'il est question de dénoncer des violences. Leurs plaintes sont ignorées, sous prétexte qu'elles exagèrent; qu'elles sont folles. Comme l'entourage de Florence et de l'enseignante nie la validité de leurs perceptions, elles-mêmes sont envahies par le doute : Florence est manipulée par Philippe, qui la convainc qu'elle a constamment tort, et l'inquiétude de l'enseignante est banalisée. La peur et l'insécurité des femmes se traduit ainsi en une présumée folie des protagonistes. Pourtant, cette « folie » relève plutôt d'une aliénation mentale, qui fait croire aux

---

<sup>174</sup> Sophie Marleau, *loc. cit.*, f. 82.

<sup>175</sup> Damien Boquet et Didier Lett, « Les émotions à l'épreuve du genre », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, vol. 1, n° 47, 2018, p. 7.

femmes qu'elles ne sont pas réellement en danger. Dans de telles circonstances, il peut être difficile pour les victimes de réaliser la gravité de leur situation, puisqu'elles intériorisent ce discours. Le fantastique, dans « Paréïdolies » et « Le chat noir et autres contes », sert ainsi à illustrer l'incompréhension et le doute que vivent les victimes de violence conjugale, de harcèlement et d'agressions sexuelles. L'hésitation dans ces nouvelles montre aussi le peu de foi qu'on prête aux propos des femmes.

Les dénonciations des violences à caractère sexuel ou conjugales ne sont prises au sérieux que lorsque la victime correspond à certains critères de crédibilité. Une victime d'agression est « expected to perform in particular ways if they wish to be believed<sup>176</sup>. » Elle doit notamment porter plainte immédiatement après l'agression, être en mesure de raconter les événements avec justesse et sans hésitation, fournir des preuves irréfutables de l'agression, et n'avoir aucune relation avec l'agresseur (amicale ou intime). Cette victime parfaite « désigne donc cette personne qui pourra être crue sans subir aucune critique relative à sa situation ou à son comportement. On s'attend à ce qu'elle ait un comportement “parfait”, irréprochable avant, durant et après l'agression<sup>177</sup>. » Cette conception des victimes d'agression est irréaliste, ainsi que l'illustrent Florence, l'enseignante et Sarah de « Quel beau chalet, hein ». Le récit confus de cette dernière montre qu'il peut être difficile de raconter un événement traumatisant. Ces trois protagonistes hésitent, connaissent leur agresseur et ne peuvent prouver concrètement les violences qu'elles subissent/ont subies. Puisqu'elles ne correspondent pas à la « victime parfaite », elles sont dépeintes comme des menteuses, voient leur crédibilité remise en question par leur entourage et ne trouvent pas justice face aux violences subies.

---

<sup>176</sup> Tara Roeder, *op. cit.*, p. 21.

<sup>177</sup> Michaël Lessard, « “Why Couldn't You Just Keep Your Knees Together?” L'obligation déontologique des juges face aux victimes de violences sexuelles », *Revue de droit de McGill*, vol. 63, n° 1, septembre 2017, p. 157.

## 2.3 Prendre les choses en main

Jusqu'à maintenant, les protagonistes des nouvelles analysées sont limitées par les violences qu'elles subissent; physiquement dans le cas des deux premières et psychologiquement pour les deux autres. Dans cette dernière partie, nous nous intéresserons à un seul texte, dans lequel la protagoniste fait preuve d'une plus grande agentivité. La nouvelle « Sean », écrite par Isabelle Lauzon et tirée de *H*, présente une héroïne qui décide de prendre les choses en main. De victime à bourreau, elle prendra sa revanche sur son agresseur.

### 2.3.1 Entre *Final Girl* et justicière : « Sean » d'Isabelle Lauzon

Catherine est séquestrée dans le sous-sol de son ex-conjoint Daniel avec quatre autres personnes. La nouvelle débute dans l'action, alors que Daniel fait son entrée dans la pièce :

Daniel a bien fait de porter du noir. Avec sa cagoule et ses vêtements, il a l'air d'un vrai professionnel. Lui, il aurait peur s'il était à leur place. [...] Ce n'est pas comme ce qu'a vécu Sean, sûrement pas, mais lui aussi a dû avoir peur. [...] D'un autre côté, ça l'aide. À se rappeler pourquoi il est là, pourquoi ces gens sont dans son sous-sol, pourquoi il a déployé autant d'efforts pour les amener ici (*H*, p. 143).

Le contexte de la séquestration est inconnu du·de la lecteur·rice, qui formule des hypothèses sur les événements ayant conduit à l'enlèvement des victimes. Plusieurs informations mentionnées échappent au·à la lecteur·rice, notamment l'identité de Sean et des personnes séquestrées. Le dévoilement des détails de l'histoire se fera de manière progressive, afin de garder le·la lecteur·rice en haleine.

Les victimes ont toutes « un sac sur la tête » (*H*, p. 145) à l'exception de Catherine, dont le sac a été retiré en premier afin qu'elle puisse assister à la « mascarade » (*H*, p. 145) organisée par Daniel. Le vocabulaire du spectacle utilisé insiste d'ailleurs sur la dimension de performance de la scène. Daniel a pris soin d'enfiler un « déguisement » (*H*, p. 144), se prépare à « entrer en scène » (*H*, p. 143) et

« s'efforce de demeurer immobile, espérant paraître impressionnant, puissant » (*H*, p. 145). Il s'assure de bien jouer son rôle de bourreau qu'il « a appris par cœur » (*H*, p. 144), puisque « Catherine regarde. Il faut lui donner un bon spectacle » (*H*, p. 146). D'entrée de jeu, Catherine est vouée à la passivité. Ligotée à sa chaise et le « bâillon dans la bouche » (*H*, p. 144), elle ne peut que regarder les horreurs qui se produisent devant elle. La narration passe alors au point de vue de Catherine. En effet, la nouvelle est narrée en alternance entre les deux personnages. Dans cet état vulnérable, Catherine s'applique à « [s]urtout, ne pas lui montrer sa peur » (*H*, p. 145). La protagoniste tente du mieux qu'elle peut de rester forte. Réduite à son rôle de spectatrice, elle doit assister à la séance de torture des autres personnes séquestrées, qui, selon Daniel, « ont détruit sa vie » (*H*, p. 144). Cette information agit comme séquence de dissimulation, qui laisse comprendre au·à la lecteur·rice que les victimes ont avec le bourreau un lien dont la nature reste à découvrir.

Le dévoilement des victimes se fait à tour de rôle. Daniel débute par « la travailleuse sociale. C'est à cause d'elle si on lui a enlevé la garde de Sean. Après, il n'a plus eu de place dans la vie de son fils, et c'est pour ça qu'il est mort » (*H*, p. 145). Avec chaque révélation de l'identité d'une personne, des détails sur l'histoire sont données au·à la lecteur·rice. Cette dernière assemble lentement les pièces du casse-tête afin de comprendre d'où vient la rancune de Daniel. Ainsi, le·la lecteur·rice découvre au même rythme que Catherine l'identité des victimes. Cette structure joue sur l'attente du·de la lecteur·rice, puisque chaque scène de dévoilement est suivie d'une scène de torture, qui retarde la séquence de dévoilement suivante. Pour sa première victime, Daniel décide d'« y aller à fond en alternance avec son poing et le couteau. Un bon coup à gauche, une entaille à droite. Et puis un autre coup et une autre entaille. Le sang gicle, c'est à la fois une horreur et un délice » (*H*, p. 148). La répétition illustre le plaisir que prend le bourreau à infliger des violences, dont la gravité s'accroît à mesure qu'il gagne de l'expérience. Il se crée alors un effet d'anticipation chez le·la lecteur·rice, qui sait maintenant qu'une scène de dévoilement sera forcément suivie

d'une scène de violence. Puisque le·la lecteur·rice « aime être témoin par le biais de la lecture d'événements fictifs qui lui déplairaient fort probablement dans la réalité<sup>178</sup> », iel est pris·e dans le spectacle de Daniel : iel veut poursuivre sa lecture et connaître les détails de l'histoire, mais est en même temps dégoûté·e par ce qu'iel lit. C'est aussi le cas de Catherine. Elle n'arrive pas à croire l'intensité de la violence de Daniel : « Il ne va pas tuer cette femme, c'est impossible! » (*H*, p. 146). Son incrédulité intensifie sa peur, puisque la réalité dépasse ses attentes; Daniel tue la première victime devant ses yeux. Face à ce spectacle d'horreur, Catherine lutte pour ne pas révéler sa vulnérabilité : « Il faut qu'elle se force à regarder. Si elle se détourne, si elle montre son dégoût ou sa peur, il considérera qu'il a le dessus » (*H*, p. 149). Catherine devra donc faire preuve davantage de sang-froid à chaque victime.

La prochaine cible se révèle être « Monsieur l'Honorable juge Besson [...] C'est à cause de cet homme [que Daniel] a perdu la garde de Sean » (*H*, p. 150). Le sort que lui réserve Daniel est plus tordu que celui de la victime précédente. Il lui retire son sac de jute et s'assure que le juge sera « le spectateur de la mise à mort de la travailleuse sociale » (*H*, p. 150). La violence de Daniel s'aggrave. Il frappe l'homme à plusieurs reprises à coups de barre de métal et « [e]mporté par son enthousiasme, il accélère la cadence. Il est tellement pris par sa tâche, il en oubliait presque de passer au prochain invité! » (*H*, p. 153). Le ton exclamatif de Daniel montre qu'il prend goût à jouer le bourreau. La tension monte chez le·la lecteur·rice et Catherine, témoins de la folie grandissante du personnage, qui trouve que « ça le dérange moins à présent de tuer. » (*H*, p. 154). La protagoniste insiste de nouveau sur l'importance de « [n]e pas montrer sa peur » (*H*, p. 150), mais « observe la scène avec horreur » (*H*, p. 154). Elle éprouve de plus en plus de difficulté à garder son calme, car « [e]lle en a assez » (*H*, p. 152). Catherine atteindra bientôt sa limite. La tension diminue après que Daniel passe à l'acte et pend le juge au plafond, mais « la menace plane toujours, jusqu' au

---

<sup>178</sup> Sophie Marleau, *loc. cit.*, f. 5.

prochain assaut du monstre, une évidence [...] pour [le·la lecteur·rice<sup>179</sup>]. » Ce n'est qu'une question de temps avant que Daniel s'en prenne à la prochaine victime. S'il est maintenant clair que Daniel a eu des démêlés avec la justice qui lui ont coûté la garde de son fils Sean, la mort de l'enfant n'a pas encore été expliquée. C'est ce que clarifiera le dévoilement de l'identité de la personne suivante :

Céline Jalbert, la mère du petit William. Celle-là, il a hésité avant de se décider à la déclarer coupable. C'est une mère de famille, elle a un enfant. Mais elle est aussi responsable que les autres. Elle a laissé Sean partir. Un petit garçon de six ans à peine. Pour parcourir une telle distance à pied, seul! Alors qu'elle devait venir le reconduire. C'est comme si elle avait elle-même incité le tueur pédophile à attaquer son fils (*H*, p. 153)

Cette séquence de dévoilement révèle finalement l'entière de l'histoire : Daniel s'est vu retirer la garde du fils, Sean, qu'il a eu avec Catherine. L'enfant a été enlevé et tué par un pédophile. Incapable de se remettre de la perte de Sean, Daniel se venge sur les personnes impliquées dans cette histoire : « C'est pour Sean qu'il le fait, et pour Catherine. Pour se venger. C'est leur faute à tous, s'il n'a plus de vie » (*H*, p. 148). Après avoir étouffé à mort Céline avec un sac en plastique, il passe à la dernière personne dont l'identité reste à dévoiler.

La focalisation variable de la nouvelle permet de nuancer certains détails de l'histoire, puisque les informations données par Daniel ne concordent pas toujours avec la perception de Catherine. Lors du dévoilement de la victime suivante, les deux personnages ne partagent pas la même version des faits. Catherine, qui est enceinte, voit qu'il s'agit de son conjoint Michel. Ce dernier « connaît son passé, mais il n'a jamais dû imaginer qu'il en ferait les frais un jour » (*H*, p. 157). Catherine parle de sa relation avec Daniel en se référant au passé. Les questionnements de la protagoniste insinuent d'ailleurs qu'un certain temps s'est écoulé depuis leur rupture : « *Comment m'a-t-il retrouvée? J'ai pourtant coupé les ponts avec tous les gens qu'on connaissait, y compris nos familles... Il a embauché un détective privé? Il a des contacts dans la*

---

<sup>179</sup> *Ibid.*, f. 58.

*police?* » (*H*, p. 157, l'autrice souligne). Catherine s'est construit une nouvelle vie depuis la mort de Sean. Les propos de Daniel laissent pourtant croire que sa relation avec la protagoniste est toujours d'actualité. Il affirme que Michel « a commis le pire des outrages : il a touché à sa femme. Il souffrira plus longtemps que les autres » (*H*, p. 156). La possessivité du personnage illustre sa perception erronée de la situation. Selon Daniel, Catherine lui appartient; elle n'a pas le droit d'être avec un autre homme. Ce court passage agit aussi comme séquence de dissimulation, qui prépare le·la lecteur·rice au pire et prend la forme d'un avertissement pour la scène de torture qui suivra. Celle-ci est plus longue que les précédentes et les violences infligées augmentent en intensité. Daniel débute en donnant des coups de marteau sur les genoux de Michel. Cette séance de torture prend la forme d'un jeu pervers, durant lequel le bourreau s'assure de regarder Catherine « entre chaque coup pour étudier ses réactions » (*H*, p. 157). À l'aide d'une cloueuse, il transperce les cuisses et les bras de sa victime, en jetant « [u]n nouveau coup d'œil vers [Catherine] » (*H*, p. 157). Les nombreux regards que le bourreau lance à son ex-conjointe lui servent à « montrer à Catherine qui est le maître » (*H*, p. 146). Cette dernière voit clair dans le jeu de Daniel et s'efforce de se montrer plus forte que lui : « Elle ferme les yeux un instant, puis les rouvre. Inspirer, contrôler sa nausée. » (*H*, p. 157). Catherine refuse de lui céder la victoire. Elle maintient son regard et masque tant bien que mal sa vulnérabilité. Daniel termine sa vengeance en tranchant les doigts de Michel avec une pince; ultime punition pour avoir mis ses mains sur « sa femme ».

La narration des pensées de Catherine révèle la violence que lui a infligée Daniel dans le passé. La situation dans laquelle se trouve la protagoniste la plonge dans ses souvenirs : « Oui, il l'a malmenée, il l'a violée. Avec un costume comme celui-là, entièrement noir. Mais il était perdu, troublé. Le temps a passé depuis... » (*H*, p. 146) La séquestration et le costume noir de Daniel agissent comme un « triggering device that releases into the mind a shower of memories from the more distant past. These memories, which may range from earliest childhood (or even prenatal family history)

to the critical moment of adult life, arrive helter-skelter, in time-montage fashion<sup>180</sup>. »

La narration passe ainsi au récit du viol, du point de vue de Catherine :

*Attachée aux barreaux du lit. Lui qui s'active au-dessus d'elle, en ahanant, en lui criant des obscénités. Qui l'accuse de l'avoir trahi, d'être une traînée. Mais ça ne sert à rien, même comme ça, il n'arrive pas à jouir.*

*Il se retire, mais il tient à demeurer le plus fort. Il a apporté un accessoire, un godemiché bien trop gros pour elle. Il ne le lubrifie pas. Elle supplie, mais il s'en fout.*

*Daniel s'en va enfin, rassasié. Elle reste seule avec sa honte et sa douleur.*

*Une voisine finit par entendre ses cris. Le regard de cette pauvre femme. C'est encore pire que tout ce que Daniel lui a fait subir. (H, p. 147, l'autrice souligne)*

L'utilisation du présent illustre les répercussions psychologiques actuelles du viol sur la protagoniste, qui le revit. Le marquage du passage en italique permet au·à la lecteur·rice de comprendre qu'il s'agit des souvenirs de Catherine, qui reviennent la hanter durant la séquestration. Le passé est ainsi associé à la peur pour la protagoniste : ce sont des souvenirs de honte, de douleur et de désespoir qui refont surface dans sa mémoire. Catherine a été profondément blessée par ce moment d'extrême vulnérabilité. À la manière d'un trauma qui « est vécu seulement dans l'après-coup et surgit involontairement à cause de son caractère apparemment imprévu et fantomatique<sup>181</sup> », le récit du viol apparaît dans la narration sans introduction.

Puisque le viol s'est déroulé après la mort de Sean, la relation entre Catherine et Daniel était déjà terminée depuis longtemps. C'est donc par le viol que Daniel retrouve son pouvoir sur son ex-conjointe, qui lui avait échappé. En effet, « [t]he immediate reason for the rape is male backlash: men rape when rape is the only way they have left of asserting their domination over women<sup>182</sup>. » Le viol est pour Daniel une manière d'affirmer sa masculinité, que Catherine, selon son point de vue, lui avait enlevée. Daniel lui en veut de l'avoir quitté et « lui a fait payer cher son abandon » (H,

<sup>180</sup> Dorrit Claire Cohn, *op. cit.*, p. 248-249.

<sup>181</sup> Eftihia Mihelakis, *op. cit.*, f. 21.

<sup>182</sup> Carol J. Clover, *op. cit.*, p. 145.

p. 147). La perception de la masculinité de Daniel correspond à l'idée que « [l]a virilité [...] n'est jamais acquise, jamais assurée [et qu'il] faut sans cesse la manifester<sup>183</sup> ». De fait, Daniel veut prouver à Catherine qu'il n'est pas « trop faible pour accomplir de grandes choses » (*H*, p. 145). Paroxysme de la masculinité toxique, il se transforme en monstre; en tueur en série. Les comportements du bourreau suivent la ligne directrice des *slasher films*<sup>184</sup> : un tueur punit ses victimes en raison de comportements qu'il juge incorrects ou immoraux. Les personnes séquestrées par Daniel sont tuées soit parce qu'elles « se sont mises au travers du chemin du tueur ou ont essayé de l'arrêter, ou sont entrées dans son territoire<sup>185</sup>. » Ses victimes lui ont dérobé sa masculinité, c'est-à-dire son rôle de père et de mari.

Selon Marleau, le monstre a sa propre conception du monde et « déforme les règles et lois en vigueur pour en nier l'existence ou pour en créer de nouvelles<sup>186</sup>. » C'est ce que fait Daniel, qui « a toujours arrangé la réalité à sa manière » (*H*, p. 149), et qui se dépeint comme la victime. Il reproche à Catherine d'avoir « été une mauvaise épouse, elle a quitté le nid familial, ils auraient pu avoir d'autres enfants » (*H*, p. 159) et l'accuse de l'avoir trompé : « - On venait à peine de se retrouver! Comment as-tu pu aller avec ce gars, alors qu'on avait fait l'amour à peine quelques jours avant? » (*H*, p. 160). Daniel décrit le viol comme un acte consensuel et passionné, « conveying the notion that violence and sexuality are always linked<sup>187</sup>. » De plus, les référents temporels du personnage sont brouillés; il croit que le viol s'est produit durant la même période que la relation entre Michel et Catherine, alors qu'elle « a rencontré Michel des années après ce viol » (*H*, p. 160). Quelques marques de confusion dans le texte

---

<sup>183</sup> Georges Falconnet et Nadine Lefaucheur, *La fabrication des mâles*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 30.

<sup>184</sup> Carol J. Clover définit les *slasher films* comme « the immensely generative story of a psychokiller who slashes to death a string of mostly female victims, one by one, until he is subdued or killed, usually by the one girl who has survived » (Carol J. Clover, *op. cit.*, p. 21).

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 34. Je traduis.

<sup>186</sup> Sophie Marleau, *loc. cit.*, f. 114.

<sup>187</sup> Joan Castagna et Robin L. Radespiel, « Making Rape Romantic : A Study of Rosemary Rogers' "Steve and Ginny" Novels », Katherine A. Ackley (dir.), *op. cit.*, p. 308.

illustrent davantage la perte de contact avec la réalité de Daniel. Il trouve « [é]trange, d'ailleurs, de voir à quel point Besson a vieilli. Anaïs Leclerc [la travailleuse sociale] aussi. Ça fait combien de temps, depuis leur dernière rencontre? Il ne sait plus, ça semble si flou » (*H*, p. 153) Il a de la difficulté à se situer dans le temps et ne semble pas prendre en compte les années qui se sont écoulées depuis sa séparation et la mort de son fils. En effet, « Daniel n'a même plus la notion du temps. Mais ce n'est pas nouveau. La dernière fois, il semblait penser que Sean était mort depuis quelques mois, alors que ça faisait plus de quatre ans » (*H*, p. 160). Prisonnier du passé, Daniel est incapable d'accepter la réalité. Face à la folie apparente de son adversaire, Catherine profitera de sa confusion pour l'amadouer telle une *Final Girl*. Nommé par Carol J. Clover, cette figure éponyme des *slashers* est la seule qui parvient à survivre au tueur, car elle est « intelligent and resourceful in a pinch<sup>188</sup>. » C'est ce que démontrera Catherine qui, à partir de ce moment, décide de passer à l'attaque.

Catherine comprend les comportements obsessionnels de Daniel : « même s'il lui en veut, il rêve quand même de la ramener auprès de lui » (*H*, p. 149). Elle se sert ainsi de son passé avec lui pour le manipuler afin qu'il la détache. Puisque la conception du temps de Daniel est troublée, Catherine lui fait croire qu'il est le père de l'enfant qu'elle porte, qu'ils auraient conçu durant le viol. Elle utilise sa féminité pour le séduire et le déjouer, « en essayant de paraître langoureuse et sexy » (*H*, p. 161). Elle lui demande un massage, « leur standard de l'époque » (*H*, p. 161), et « en profite pour passer en revue tous les articles présents au sous-sol » (*H*, p. 161) qu'elle pourrait utiliser pour l'attaquer. Consciente que « [m]ême si la police l'arrête, il finira par être libéré. Tôt ou tard, il va recommencer à la pourchasser » (*H*, p. 161), la protagoniste trouvera justice à sa façon. Seule contre son bourreau, Catherine se sauve elle-même en faisant preuve de ruse et de stratégie : « female self-sufficiency, both physical and mental, is the hallmark of the rape-revenge genre<sup>189</sup>. » En effet, le viol agit comme élément

---

<sup>188</sup> Carol J. Clover, *op. cit.*, p. 39.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 143.

déclencheur de l'agentivité de Catherine : « Ne s'est-elle pas promis que si, un jour, elle se retrouvait à nouveau en sa présence, elle trouverait le courage de le tuer? Ce n'était pas une promesse en l'air. Elle est toujours prête à faire ce qu'il faudra. Quitte à prendre des risques, à mentir et à tricher » (*H*, p. 160). Ainsi, la nouvelle se trouve à la jonction du *slasher* et du *rape-revenge*<sup>190</sup>. Dans ce sous-genre de l'horreur, les protagonistes féminines se vengent de leur agresseur. Ainsi, « from an event construed as an act of sex, in which one or both parties is shown to take some pleasure (if only perverse), to an act of violent humiliation », les victimes reprennent le pouvoir.

Clover explique que « it is precisely because rape is the most quintessentially feminine of experiences—the limit case of powerlessness and degradation—that it is such a powerful motivation, such a clean ticket, for revenge<sup>191</sup>. » Catherine inverse complètement les rôles en contrôlant Daniel par sa ruse et encore davantage lorsqu'elle l'assomme avec une barre de métal. La perspective de la narration passe à celle de Catherine, qui « reverses the look, making a spectacle of the killer and a spectator of herself. [...] The gaze becomes, at least for a while, female<sup>192</sup>. » C'est par le regard de Catherine que le·la lecteur·rice assiste à la mise à mort de Daniel. C'est à son tour d'être voué à la passivité, tant dans la narration que physiquement : « Profitant de son inconscience, elle le traîne jusqu'à l'établi, auquel elle entreprend de lui attacher les poignets avec de la corde. Elle entrave aussi ses chevilles et lui met un bâillon » (*H*, p. 162). Daniel n'a plus aucun contrôle sur son corps et c'est Catherine qui décidera de son sort. La colère de cette dernière la motive à agir et sa violence s'intensifie, car « [m]aintenant, après tout ce que ce salaud lui a fait subir, il doit payer » (*H*, p. 162). Catherine a finalement atteint sa limite : l'accumulation des souvenirs douloureux et des scènes d'horreur auxquelles elle a été forcée d'assister l'ont saturée. Contrairement à ce qu'on voit dans les nouvelles précédentes, la peur agit ainsi comme catalyseur

---

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 153-154.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 60.

d'action. Catherine poignarde Daniel au cœur avec un couteau, mais n'est pas encore satisfaite. Pleine d'assurance, elle « n'a plus peur. En laissant le couteau planté, elle embarque sur cet homme qu'elle a tant haï. C'est à son tour de le chevaucher, de le dominer » (*H*, p. 163). Ce viol symbolique montre que « retaliatory violence can likewise shame the men who attacked them; their bodies can transform from weak and exploitable objects into violent weapons<sup>193</sup> ». L'inversion est totale; de victime à bourreau, Catherine utilise son corps comme arme et étrangle Daniel de ses mains. La description de la mise à mort de Daniel rappelle d'ailleurs celle d'un viol :

Elle met ses mains autour de son cou et serre le plus fort possible. À travers ses doigts et ses paumes, entre ses cuisses pressées contre son corps chaud, elle peut sentir les frémissements de Daniel tandis qu'elle s'empare de sa vie. C'est à la fois exaltant et excitant. Tout ce pouvoir qu'elle détient enfin, après tout ce temps. Il tressaute et se débat. C'est vrai que c'est jouissif (*H*, p. 163).

Les corps sont mis au centre de la description. Les sensations et réactions physiques des deux personnages expriment une certaine sensualité (« entre ses cuisses pressées contre son corps chaud », « les frémissements », « exaltant et excitant », « tressaute », « jouissif »), liant de nouveau la violence à la sexualité. En effet, le vocabulaire de la possession (« s'empare », « ce pouvoir qu'elle détient enfin », « se débat ») souligne le fait que Catherine est en position de pouvoir, tandis que Daniel subit la violence contre son gré. *La Final Girl* « addresses the monster on his own terms<sup>194</sup> »; un viol contre un viol. Comme Daniel qui « l'attachait, la violentait (il appelait ça faire l'amour) » (*H*, p. 161), la protagoniste prend plaisir à commettre des violences sur son ex-conjoint : « Il y a longtemps qu'il ne bouge plus, mais elle prolonge le plaisir » (*H*, p. 163). À son tour, Catherine possède le corps de Daniel, qu'elle prend littéralement entre ses mains pour en faire son objet. Lili Pâquet explique que

[t]here is something enjoyable in female characters who break out of their corporeality in unexpected ways and who turn their backs on justice

---

<sup>193</sup> Lili Pâquet, « The Corporeal Female Body in Literary Rape-Revenge : Shame, Violence, and Scriptotherapy », *Australian Feminist Studies*, vol. 33, n° 97, 2018, p. 386.

<sup>194</sup> Carol J. Clover, *op. cit.*, p. 45.

systems that enable their victimisation. These vigilantes then turn social expectations on their head by shaming their male attackers and reducing them to their corporeal body parts<sup>195</sup>.

C'est ce que fait Catherine, qui réduit Daniel à un corps inerte. La protagoniste est parvenue à passer de victime (de violence conjugale tant physique que psychologique, d'un viol et de séquestration) à bourreau sans pitié. Cette « female victim-hero<sup>196</sup> » fait donc preuve d'énormément d'agentivité.

Le plaisir de Catherine est toutefois éphémère. Son tortionnaire mort, « [i]l ne reste plus qu'un sentiment de dégoût et de honte, l'impression d'avoir fait une bêtise. Ça y est, pourtant. Elle a enfin réussi à se venger de son bourreau. Pourquoi n'en est-elle pas plus heureuse? » (*H*, p. 163). Les sentiments de Catherine rappellent ceux qu'elle décrivait lors du souvenir du viol (« *Elle reste seule avec sa honte et sa douleur* » (*H*, p. 147)). Cette réaction est partagée par beaucoup de victimes d'agressions sexuelles. En effet, « “[...] girls learn to respond to their aggression [...] with a sense of shame<sup>197</sup>.” » L'ambivalence des sentiments de Catherine montre que les répercussions psychologiques des violences à caractère sexuel demeurent, même après avoir trouvé une certaine forme de justice. Le meurtre de Daniel, qui n'a d'ailleurs jamais réellement avoué ses torts, n'efface pas le viol et les violences répétées qu'il a fait subir à Catherine. Malgré tout, la protagoniste refuse de laisser Daniel avoir le dernier mot. Elle décide alors qu'il « *faut faire disparaître toute trace de ce qui s'est passé ici* » (*H*, p. 164, l'autrice souligne). Afin de se sauver, Catherine efface les marques des violences et parvient enfin à laisser son passé derrière elle.

---

<sup>195</sup> Lili Pâquet, *loc. cit.*, p. 397.

<sup>196</sup> Carol J. Clover, *op. cit.*, p. 152.

<sup>197</sup> Anne Campbell, citée par Paula Ruth Gilbert, *Violence and the Female Imagination : Quebec's Women Writers Re Frame Gender in North American Cultures*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2006, p. 45.

## 2.4 Vers la violence féminine

Comme nous l'avons vu tout au long de ce premier chapitre d'analyse, le quotidien des femmes subit une horrification : les stratégies narratives propres au genre de l'horreur (effet de suspense, formulation d'hypothèses multiples et/ou contradictoires, principe de l'hésitation, effet de dégoût) sont utilisées afin de faire ressortir toute l'horreur des enjeux réels auxquels sont confrontées les femmes. Nous constatons que les nouvelles à l'étude partagent plusieurs traits. D'entrée de jeu, aucune d'entre elles ne présente un dénouement complètement satisfaisant pour les protagonistes féminines. Elles connaissent la mort (réelle ou symbolique), demeurent dans l'incompréhension ou perdent une partie d'elles-mêmes pour survivre. C'est le cas de Catherine, dont la survie lui aura coûté son conjoint et la nouvelle vie qu'elle s'était bâtie. Aucune protagoniste n'obtient entièrement justice pour les violences qu'elle a subies. Ces dernières sont d'ailleurs de nature semblable d'une nouvelle à l'autre et s'ancrent davantage dans la réalité que dans l'imaginaire. Les agressions sexuelles, le viol, la violence conjugale et le harcèlement sont des violences qui font réellement partie du quotidien des femmes. Les dénouements insatisfaisants illustrent cette normalité dangereuse; les femmes ne sont jamais complètement à l'abri de violences ou même d'un féminicide. La menace est toujours présente, qu'elle soit réelle ou imaginée, et la peur et l'insécurité que ressentent les femmes ne les quittent jamais totalement. Cette peur est une angoisse persistante, comme en témoigne la longueur des nouvelles. Pour le·la lecteur·rice, l'irrésolution des textes « participe à la survivance de l'émotion de l'horreur qui se prolonge alors hors du texte<sup>198</sup>. » La valeur dénonciatrice de ces nouvelles réside donc dans les représentations réalistes de cette normalité.

Pour Rachel Blau DuPlessis, « [n]arrative outcome is one place where transindividual assumptions and values are most clearly visible, and where the word

---

<sup>198</sup> Sophie Marleau, *loc. cit.*, f. 80.

“convention” is found resonating between is literary and its social meanings<sup>199</sup>. » En effet, si les protagonistes parvenaient à surmonter complètement les violences qu’elles subissent, les textes seraient irréalistes. Sous la plume des femmes, ces nouvelles permettent ainsi de donner une voix aux victimes. Les autrices dénoncent la détresse et l’insécurité persistantes que ressentent les femmes, tout en refusant d’érotiser les violences subies. D’après le portrait de l’état des violences contre les femmes que nous avons dressé au premier chapitre, nous constatons que les représentations fictives de la peur sont réalistes : les femmes de notre corpus ont peur de leur conjoint, se sentent vulnérables dans leur environnement, craignent de perdre le contrôle de leur corps et redoutent la violence des hommes. Ainsi, ces cinq textes nous confrontent directement à la réalité et mettent en évidence un constat troublant : beaucoup de femmes vivent déjà dans l’horreur.

Puisque la réalité est suffisamment effrayante pour susciter la peur, il n’est pas nécessaire d’inventer des créatures surnaturelles ou autres entités étranges pour effrayer les protagonistes et les lecteur-rices. Ce sont les conjoints, les collègues et les connaissances des femmes qui occupent le rôle de bourreau. Les nouvelles analysées présentent des tortionnaires au portrait similaire. Nous dégageons deux catégories de monstres humains et masculins dans les textes. La première regroupe les « agent[s] du chaos<sup>200</sup> », expression que nous empruntons à Marleau. Ces personnages font leur propre loi et punissent les femmes pour ne pas avoir respecté les règles qu’ils ont mis en place : Jacques punit Hélène parce qu’elle s’est fait avorter et Daniel se venge de « l’abandon » de Catherine. Nous constatons que ces bourreaux ont recours à la torture physique afin d’exprimer leur colère. La violence physique leur permet d’assurer leur domination sur leur victime, qu’ils refusent de perdre. Leur folie nuit ainsi aux autres, tandis que celle présumée des femmes nuit à elles-mêmes, comme l’ont montré les nouvelles de Côté, de Verreault et de Nepveu-Villeneuve. Ces trois textes forment la

---

<sup>199</sup> Rachel Blau DuPlessis, *op. cit.*, p. 3.

<sup>200</sup> Sophie Marleau, *loc. cit.*, f. 114.

seconde catégorie de bourreaux; celle des manipulateurs. Ces tortionnaires suivent leur victime, érotisent sa peur et ont des gestes insidieux. Les protagonistes des nouvelles « Le chat noir et autres contes », « Paréidolies » et « Quel beau chalet, hein » subissent les répercussions psychologiques des violences : l'enseignante vit une angoisse grandissante parce qu'elle est harcelée sur son lieu de travail, Florence perd contact avec la réalité à la suite des manipulations de son copain et Sarah est hantée par ses pensées intrusives après avoir été violée à répétition. Cette dernière subit aussi une forme de punition par la voix qui la blâme. Cette voix se trouve dans la tête de la protagoniste et l'empêche de survivre à ses blessures. La voix sert à illustrer l'impact des violences infligées par Lloyd et le trauma de la protagoniste. Les conséquences psychologiques des viols répétés se retrouvent donc au centre de l'intrigue. Dans ces nouvelles, les bourreaux occupent davantage un rôle secondaire, puisque la progression de l'histoire passe par la détérioration de l'état mental des personnages féminins, dont la perspective oriente la narration. Selon Blau DuPlessis :

To change ideas about the world, and to depict such a change, it is logical that narrative, as a site of ideology, should focus on mind, as a site of ideology. These quests of consciousness have, moreover, as their major action the changing of seeing, perceiving, and understanding for characters<sup>201</sup>.

Ainsi, la focalisation sur les protagonistes offre une perception réaliste des violences envers les femmes. Dans l'ensemble des nouvelles, les protagonistes deviennent les objets des hommes parce qu'elles sont des femmes. Séquestrées, violées, harcelées, manipulées, contrôlées; elles sont la propriété de leur bourreau, qui exerce un pouvoir tant physique que psychologique sur elles.

Les personnages féminins acquièrent toutefois une autonomie dans quelques-unes des nouvelles. Florence et l'enseignante, par exemple, se défendent de leur agresseur et évitent la fatalité, tandis que Sarah parvient à tuer son tortionnaire, mais échoue à surmonter sa peur et meurt. Catherine, à l'opposé, est motivée par sa peur et

---

<sup>201</sup> Rachel Blau DuPlessis, *op. cit.*, p. 197.

réussit non seulement à éliminer son bourreau, mais aussi à échapper à la mort. Contrairement aux traces disparues de l'agression dans « Le chat noir et autres contes », c'est Catherine qui efface les marques de la violence masculine. L'agentivité de certaines protagonistes donne espoir; la peur, autrefois limite, devient moteur d'action. Dans le prochain chapitre, nous nous intéresserons aux nouvelles dans lesquelles les protagonistes féminines sortent des carcans littéraires et occupent le rôle de bourreau. Si « [w]oman is a social construct, not, as in much lyric, an idealized vision<sup>202</sup> », ces personnages féminins violents marquent une rupture significative d'avec les représentations culturelles dominantes.

---

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 126.

## CHAPITRE III

### CES FEMMES QUI FONT PEUR... ET QUI DÉGOÛTENT

L'analyse des nouvelles du chapitre précédent a révélé l'agentivité de certaines protagonistes féminines : elles se défendent, surmontent leur peur et, dans certains cas, évitent la mort. Ces femmes demeurent toutefois les proies d'hommes jaloux et possessifs, conformément aux représentations habituelles des personnages féminins dans le genre de l'horreur : elles sont victimes, tandis qu'ils sont tortionnaires. La violence de ces protagonistes, située dans l'autodéfense, est une réponse à celle qu'on leur a d'abord infligée. Les femmes qui provoquent la violence et qui attaquent sont, quant à elles, absentes de ces textes. Pourtant, « [e]n raison autant de son caractère exceptionnel que des tabous qu'elle enfreint, la violence des femmes fascine : elle fait peur, elle attire comme une forme de folie<sup>203</sup>. » Perçue comme anormale, la violence féminine est « manifestement encore plus horrifiante que celle des hommes, puisqu'on refuse de la voir<sup>204</sup>. » Qu'arrive-t-il lorsque ce sont les femmes qui sont monstrueuses? C'est la question qui guidera notre analyse dans ce dernier chapitre, où nous nous intéresserons à cinq nouvelles dans lesquelles les femmes occupent un rôle de bourreau : « Les renégates » de Jade Bérubé, « Et le Mal, et la mère » de Geneviève Jannelle, « Les vacances » de Lily Pinsonneault, « Amigore Express » d'Erika Soucy et « Crudité » de Marie-Hélène Larochelle. Nous présenterons les nouvelles en suivant un ordre déterminé par la place qu'occupe la violence infligée aux victimes dans le texte, de la plus minimale à la plus importante. Que ce soit par l'infanticide, le viol ou la torture sanglante, nous verrons comment les comportements hors normes de ces femmes recadrent notre perception de la violence comme typiquement masculine.

---

<sup>203</sup> Lori Saint-Martin, « De la rhétorique et de la violence », *Voix et Images*, vol. 32, n° 1, automne 2006, p. 154.

<sup>204</sup> Fanie Demeule, « Préface », dans Krystel Bertrand et Fanie Demeule (dir.), *Cruelles*, Montréal, Tête première, 2020, p. 6.

### 3.1 Les mères monstrueuses

Les mères se trouvent au centre des textes de cette première partie. Les nouvelles « Les renégates » de Jade Bérubé et « Et le Mal, et la mère » de Geneviève Jannelle, tirées du recueil *MF*, mettent en scène des protagonistes qui croulent sous la pression des attentes envers les mères. Incapables de correspondre à leur idéal maternel, ces femmes commettront des violences envers leur progéniture et deviendront de véritables monstres.

#### 3.1.1 De l'épuisement à l'étouffement : « Les renégates » de Jade Bérubé

Une femme se rappelle une soirée passée avec une amie et sa fille Alice, qu'elle avait invitées chez elle. La narration de la nouvelle est construite selon des allers-retours, d'un paragraphe à l'autre, entre deux temporalités. Une première narration, à la troisième personne, se déroule au moment où la protagoniste se repasse en mémoire le monologue sur la maternité que lui avait livré son amie lors de la soirée. La seconde prend place durant cette soirée, sous la forme d'un discours cité entre guillemets, qui alterne entre la première et la deuxième personne. Le monologue de l'amie est introduit par la phrase suivante : « Elle lui avait dit » (*MF*, p. 289). Première ligne du texte, cet avertissement au passé fait comprendre au·à la lecteur·rice que les propos de l'amie auront sur la protagoniste un impact, qu'iel découvrira seulement à la fin de la nouvelle.

Débutent alors le monologue : « “Ne va pas là. Ne prends pas ce chemin. N'écoute pas ton corps, tes ovaires, tes osties d'estrogènes menteuses, qui te bourrent de conneries depuis des années [...] enfonce-toi la pilule dans la gorge ou hameçonne-toi au stérilet [...]” » (*MF*, p. 289). D'entrée de jeu, l'emploi de la deuxième personne « [fait] le passage entre l'expérience personnelle et la condition féminine<sup>205</sup>. » Bien que le monologue soit adressé à la protagoniste, ce sont toutes les femmes qui sont

---

<sup>205</sup> Catherine Voyer-Léger, « L'émergence de Dorrit. Deuxième personne autobiographique et discours essayiste chez Nancy Huston », dans Isabelle Boisclair et Karine Rosso (dir.), *Interpellation(s). Enjeux de l'écriture au « tu »*, Montréal, Nota Bene, 2018, p. 150.

interpellées à travers ce « tu » universel. Par la répétition de phrases négatives et le sacre, l'amie insiste, avec intensité et colère, pour que les femmes rejettent la maternité. Elle les met en garde contre le caractère trompeur du corps féminin, qu'il ne faudrait pas écouter. Ce dernier est effectivement décrit comme un renégat, un menteur, un traître « qui te joue la game du siècle, le coup de poker ultime » (*MF*, p. 290). Il piège les femmes en leur faisant croire qu'elles désirent avoir un enfant. Ennemi des femmes, le corps féminin doit être contrôlé à tout prix. L'utilisation de verbes d'action violents et de l'impératif dans le passage (« enfonce-toi » et « hameçonne-toi ») montre qu'il faut s'accrocher et faire preuve de force pour résister à l'influence de son propre corps. La contraception devient alors un moyen de survie, tandis que la maternité se transforme en champ de bataille.

L'amie ordonne de se défendre et de lutter contre l'envie de devenir mère, dont le corps serait le premier messenger : « cette envie-là, qui a l'air insurmontable, qui se drape dans des allures de sciences naturelles pis de biologie, ou encore pire, dans des chakras de marde de mère en fille [...] » (*MF*, p. 290). La narratrice critique la vision de la maternité comme destin féminin, discours qui présente la maternité comme un but à atteindre et la décrit comme « un “instinct” et un rôle “naturel<sup>206</sup>” » pour les femmes. Cet « instinct maternel » qui, tôt ou tard, s'éveillera chez chacune, fait « de la maternité non seulement l'aboutissement unique de la destinée féminine, mais encore un signe de normalité et de maturité affective et sociale<sup>207</sup>. » Les arguments en faveur de ce discours confondent souvent la science et les apprentissages culturels. Certains propos de l'amie relèvent notamment d'une vision utilitariste du corps féminin, qu'elle aborde avec sarcasme : « ils te chargent comme un pickup. Ils te mettent un buck en arrière, parce que c'est ça, tu le voulais toi-même, le buck. À quoi ça sert, un gros truck de même, si c'est pour rien mettre dans le case? » (*MF*, p. 290). L'enfantement, décrit

---

<sup>206</sup> Marianne Hirsch, *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1989, p. 14, je traduis.

<sup>207</sup> Lori Saint-Martin, *Le Nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Nota Bene, coll. « Essais critiques », 1999, p. 13.

par des verbes violents (« chargent » et « mettent »), est comparé à un animal tué et mis dans un camion, avec lequel les femmes devront s'organiser toutes seules. La comparaison entre un véhicule et le corps féminin réduit ce dernier à un objet. Selon cette logique, les femmes ne serviraient qu'à faire des enfants, elles sont littéralement un véhicule à charger. Cette vision de la maternité peut pousser sur les femmes à se dépêcher d'enfanter. Puisqu'elles ont l'impression d'être limitées par leur « horloge biologique » (*MF*, p. 291) qui « [leur] fait le coup du temps » (*MF*, p. 290), beaucoup de femmes peuvent se sentir bousculées. Le corps-objet féminin calculé et programmé deviendrait alors désuet après un certain temps. Ce discours définit l'identité des femmes par leur seul rôle de mère. Les deux personnages de la nouvelle n'ont d'ailleurs pas d'identité : aucune des deux femmes n'est nommée. L'amie ne prend la parole qu'en tant que « la mère » (*MF*, p. 291), telle que la présente la protagoniste, tandis que cette dernière l'écoute en silence.

Puisque leur identité personnelle est effacée, les mères se trouvent emprisonnées dans leur rôle, comme l'illustre le passage suivant :

La beauté du piège, avait poursuivi son amie en se penchant en avant comme pour la happer, c'est qu'une fois qu'il est là, le bébé, la trappe se referme. C'est ton Alcatraz. T'es tellement dépassée, dépossédée, que t'as même pas la possibilité de réaliser que le sortilège du départ, celui qui t'a fait enlever ton stérilet, s'est dissolu. Pouf. T'as même pas l'occasion de te sentir trahie (*MF*, p. 292).

Le vocabulaire de l'enfermement utilisé dans la description (« piège », « happer », « trappe », « referme », « Alcatraz », « sortilège ») illustre l'emprise de la maternité sur les femmes et son caractère illusoire. Décrite comme un tour de magie qui se déroule trop rapidement sous les yeux des femmes et qui les enferme sans les avertir, la maternité est le plus grand « bluff » (*MF*, p. 290). Prise au piège, l'amie regrette la venue de son enfant :

Non, je te le dis, garroche des roches dans tes rêveries de petite fille. [...] Choisis des grosses pierres calleuses qui vont faire péter l'image en mille, moi, avoir su, moi, j'en aurais ramassées, j'en aurais mis dans mes poches au cas, pour la fois où, pour le moment où ça te pogne par en dedans,

comme un vacuum, la prise de conscience, la maudite impression que t'as un espace à remplir (*MF*, p. 290).

L'insistance par l'utilisation de la phrase « je te le dis » donne un poids supplémentaire aux propos de la femme. L'urgence de son discours résonne à travers la formulation boiteuse de ses idées qui empiètent les unes sur les autres : les mots se répètent et les propos s'enchaînent rapidement. La narratrice s'empresse d'avertir les femmes d'ignorer l'idée d'avoir un enfant, idée qu'elle aurait dû elle-même abandonner. Craignant de voir d'autres femmes être emportées par « un maelstrom qui efface toute notion d'autoanalyse » (*MF*, p. 292), la narratrice les encourage à briser l'image idéalisée de la maternité par la violence, seule façon de s'en sortir à ses yeux. Cette sensation d'être emporté·e par un courant se ressent à même la narration, composée de longues phrases où se mêlent les différentes idées de la narratrice :

Des leurres. Comme les poissons en métal cheap que t'accroches à ta canne à tous les mois de juin pour ta saison de pêche, les doigts poisseux de tes prises, toi, avec ton petit verre de blanc sec sur le quai, parce qu'en passant, oublie-le, ton petit verre de blanc, si tu vas là, si tu te laisses enchanter, enfanter, tu trouves pas que ça sonne pareil? (*MF*, p. 289).

Le rythme de lecture mime le cheminement de la maternité qui envahit les femmes : une fois piégées, elles ne peuvent échapper à leur rôle de mère, qui s'empare rapidement de leur quotidien.

Les femmes qui, en général, « bear the major responsibility for cooking, cleaning, and child-care even when they are also working full-time<sup>208</sup> », sont débordées et ne peuvent pas prendre le temps de réfléchir à leur situation. Elles sont entraînées dans une série de tâches à accomplir qui leur empêche d'avoir du temps pour elles, comme l'illustre le passage suivant :

Ça a disparu avec le reste dans les crêpes choco-banane [...], des crêpes que tu fais en pensant surtout que tu t'ajoutes de la vaisselle. [...] Pis envoie la comptine de pommes. Touche pas aux câbles. Tiens-toi comme il faut. Remets tes bottes. Qu'est-ce qu'il fait le cheval? Qu'est-ce que qu'il

---

<sup>208</sup> Susan Bordo, *Unbearable Weight : Feminism, Western Culture, and the Body*, Berkeley, University of California Press, 2004 [1993], p. 71.

fait le cochon? Ou t'as mis doudou? As-tu brossé tes dents? Oh, le pipi! Il est pas méchant, le chat. Pis tu souffles sur le bobo. Pis tu tiens la porte (MF, p. 293).

L'énumération rappelle la charge mentale qui tombe sur beaucoup de mères. Ce « problème concerne la gestion quotidienne, des lieux et des temps dans lesquels se meuvent les femmes mariées, mères de famille, qui travaillent<sup>209</sup>. » Ces dernières doivent penser à tout en même temps. En effet, « [c]'est dans la simultanéité que réside la spécificité de la charge mentale et non dans l'addition de types d'activités ou de services<sup>210</sup>. » C'est ce que met en lumière le passage, dans lequel les propos n'ont pas nécessairement de liens directs entre eux. Les idées vont du coq à l'âne et montrent la gymnastique mentale qu'effectuent de nombreuses mères afin d'assurer l'organisation de leur foyer. En effet, « [n]ombre de théories justifient la division des tâches selon le sexe en donnant pour naturel le rapport entre féminité et soins des enfants<sup>211</sup> ». Elles doivent penser à entretenir la maison, planifier et préparer les repas et assumer la responsabilité de toute autre tâche ponctuelle de nature domestique. Les hommes ne sont généralement pas confrontés à cette situation et ne répondent pas aux mêmes attentes. L'amie de la protagoniste ne fait d'ailleurs nulle part mention du père de l'enfant ou de toute autre personne avec qui elle pourrait partager ce travail. C'est elle seule qui doit assurer le bon fonctionnement de son ménage. Avec ce lot de responsabilités familiales sur leurs épaules, les femmes perdent graduellement le contrôle sur leur propre vie : « toujours mine de rien, ta tranquillité d'esprit massacrée à coup de hache » (MF, p. 293). L'opposition entre la subtilité et la force dans la citation révèle le chemin que trace habilement la charge mentale pour s'immiscer dans le quotidien des femmes, tout en entraînant de lourdes conséquences sur leur état psychologique. Le piège de la maternité correspond ainsi au poids que doivent porter les femmes après la naissance d'un·e enfant, qui leur retire la possibilité d'avoir une

---

<sup>209</sup> Monique Haicault, « La gestion ordinaire de la vie en deux », *Sociologie du travail*, vol. 26, n° 3 « Travail des femmes et familles », juillet août septembre 1984, p. 269.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 275.

<sup>211</sup> Lori Saint-Martin, *op. cit.*, p. 22-23.

vie personnelle. Les nombreuses exigences qu'implique cette vision patriarcale de la maternité « conduisent le plus vite à la sensation d'une perte de contrôle<sup>212</sup> », que la protagoniste ne tarde pas à ressentir à son tour.

Lors des retours à la temporalité présente de la protagoniste, cette dernière prend conscience de ce dont l'avait avertie son amie. Elle insiste notamment sur la première phrase de la nouvelle : « Mais son amie le lui avait bien dit » (*MF*, p. 291), qu'elle répète quelques pages plus loin : « Mais elle lui avait dit » (*MF*, p. 294). La répétition accorde une importance aux propos de l'amie, que la protagoniste avait ignorés « sur le coup » (*MF*, p. 294). En effet, elle constate « qu'elle n'avait alors rien retenu de la harangue » (*MF*, p. 294) qui lui revient maintenant en tête : « Elle se souvient de tout. Soudainement. Comme une fulgurance. Les accents toniques déplacés dans l'élan. Le registre » (*MF*, p. 292). Son souvenir du monologue se précise et lui parvient comme une illumination. Maintenant mère, elle comprend pourquoi son amie s'exprimait avec autant d'intensité cette soirée-là :

Et c'est comme si, ce soir d'automne, des années plus tard, le bébé dans les bras, la spirale hurlante s'était reformée d'un seul coup, l'œil d'un cyclone en plein appartement, dans le salon. Arrachant la tapisserie, soulevant les meubles, sifflant aux oreilles, sablonneuse dans les yeux (*MF*, p. 294-295).

L'ambiance que dépeint la description est inquiétante : le bruit, la puissance et la violence des propos de l'amie exercent une pression importante sur la mère, une catastrophe naturelle s'annonce. Au centre de cette « logorrhée » (*MF*, p. 292) qui revient la hanter, elle croule sous ce « déversement » (*MF*, p. 291) de paroles. La comparaison des effets du discours de l'amie à ceux d'une tempête illustre l'état alarmant dans lequel se trouve la protagoniste. Elle est emportée par la « tornade » (*MF*, p. 295) dont elle avait été prévenue. La tempête qui se forme dans la pièce rappelle l'accablement contenu à l'intérieur de la femme :

---

<sup>212</sup> Adrienne Rich, « Violence. Au cœur des ténèbres maternelles », *Naître d'une femme. La maternité en tant qu'expérience et institution*, traduit de l'anglais par Jeanne Faure-Cousin, Paris, Denoël/Gonthier, coll. « Femme », 1980, p. 278.

Quelqu'un qui regarderait par la fenêtre n'y verrait rien, sinon une mère consolant son poupon. Et pourtant, autour d'elle, les mots se dessinent les uns après les autres, lettres s'arrimant et créant les phrases, terribles, s'assemblant en crissant sur les murs autour d'elle. Il lui semble que tout lui revient dans le détail, au rythme du déchaînement (*MF*, p. 295).

Incapable d'arrêter le souvenir du monologue de son amie, la protagoniste est en pleine perte de contrôle. Le contraste entre le brouhaha qui se forme dans sa tête et l'image de la mère rassurante qu'elle projette, explicitée par le regard par la fenêtre, montre le décalage souligné par l'amie, entre le fantasme et la réalité. L'expérience réelle de la maternité ne correspond pas toujours aux « fantasmes que t'avais dans la rangée rose de chez Sears » (*MF*, p. 289). Au contraire, c'est une scène d'horreur qui est décrite, notamment par le vocabulaire inquiétant utilisé (« terrible », « crissant », « déchaînement »). La maternité prend une tournure sombre pour la protagoniste et son état mental se détériore. L'épuisement dont l'avait avertie son amie la rattrape :

En sautillant pour que bébé dorme, pour qu'il cesse de pleurer, que le bruit s'arrête enfin, la main sur le crâne duveteux, chut, chut, bébé. Maman n'en peut plus. Maman veut dormir. Elle caresse bébé et chantonne. Mais la tornade a touché terre, sur le plancher de bois flottant (*MF*, p. 295).

Il est trop tard pour la protagoniste. À son tour dépassée par les exigences de son rôle de mère, elle commet l'irréparable : « Elle dépose le bébé doucement. Prend le coussin. Et appuie » (*MF*, p. 295). Cette dernière phrase de la nouvelle ralentit le rythme de lecture, jusqu'alors emporté par le déversement de paroles. La description en étapes de l'infanticide permet au·à la lecteur·rice et à la protagoniste de prendre une pause et de respirer. Puisqu' « [u]n enfant, c'est un tue-vie » (*MF*, p. 291), la protagoniste tue son bébé pour retrouver une forme de liberté.

La violence occupe toutefois une place minime dans la nouvelle : l'infanticide est décrit en à peine deux lignes et met fin au texte. C'est plutôt le discours de l'amie qui est au centre de l'histoire, sous forme d'une longue coulée vers l'infanticide qui se développe dans la narration. Ainsi, la peur est suscitée non pas par la menace d'un bourreau, mais plutôt par la possibilité du glissement vers l'infanticide; du passage de

la mère au monstre. Toute mère peut se laisser emporter par ce courant, par cet épuisement étouffant. Décrit comme une catastrophe naturelle (« tornade », « cyclone »), l'infanticide est à la fois un phénomène social, puisqu'il est provoqué par la pression exercée sur les mères, et naturel, car il peut être prévisible; la mère meurtrière est un monstre, mais aussi une victime. En effet, l'infanticide trouble « en raison de la vulnérabilité des petites victimes mais aussi du fait [qu'il s'inscrit] dans un cadre représentationnel bien réel<sup>213</sup> ». C'est ce qu'illustre le discours de l'amie, qui fait le procès des normes excessives auxquelles sont confrontées la majorité des mères. Dans cette tentative de sauver les femmes, elle dénonce ce qu'Adrienne Rich nomme « l'institution de la maternité<sup>214</sup> ». Puisque la maternité est généralement associée à l'épanouissement des femmes, « elle ne nous suggère aucune architecture symbolique, aucune représentation d'autorité, de puissance, ou de violence virtuelle ou réelle<sup>215</sup>. » C'est pourtant ce que révèle le discours de l'amie et qui résulte en l'infanticide pour la protagoniste. Ce meurtre

is committed by mothers who cannot parent their child under the circumstances dictated by their unique position in place and time. These circumstances vary, but the extent to which infanticide is a reflection of the norms governing motherhood is a constant that links seemingly disparate crimes<sup>216</sup>.

Renégate, la protagoniste renonce à l'institution de la maternité par un geste désespéré. Tel qu'annoncé dans le titre au féminin et au pluriel de la nouvelle, elle n'est toutefois pas la seule renégate : l'amie trahit elle aussi l'image idéalisée de la maternité parce qu'elle exprime son malheur en tant que mère. Son langage cru et direct dévoile le côté sombre de cette expérience : « La maternité, ça, c'est la vraie affaire tragique. C'est la mort de la femme pour la survie de l'espèce » (*MF*, p. 293). Cette citation exprime un

---

<sup>213</sup> Lori Saint-Martin, *loc. cit.*, p. 156.

<sup>214</sup> Adrienne Rich, *op. cit.*, p. 273.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 272.

<sup>216</sup> Cheryl L. Meyer et Michelle Oberman citées par Paula Ruth Gilbert (dir.) dans *Violence and the Female Imagination : Quebec's Women Writers Re Frame Gender in North American Cultures*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2006, p. 249.

constat troublant : beaucoup de femmes doivent encore choisir entre la maternité et leur propre humanité. Ancré dans la réalité, le rapprochement entre la maternité et la fatalité, tant celle de la mère que celle de l'enfant, témoigne de l'épuisement persistant de nombreuses femmes; voilà où réside véritablement l'horreur dans cette nouvelle. Dans le texte suivant, la protagoniste subit aussi une dépersonnalisation inquiétante résultant des exigences élevées de la maternité.

### 3.1.2 De la protection à l'agression : « Et le mal, et la mère » de Geneviève Jannelle

Maude, récemment séparée de son conjoint Thomas, emménage dans un nouvel appartement avec son fils Albert, âgé de trois ans. Les deux parents se partagent la garde de l'enfant, situation à laquelle Maude s'adapte difficilement :

Ça prendrait beaucoup de vin pour noyer la violence de cette nouvelle réalité, pour faire le deuil de la demi-vie de son enfant qui, désormais, allait lui échapper. Le calcul de ce qu'elle y perdait au change la laissait au bord de la crise d'angoisse. Il ne fallait pas y penser, car dès lors, les milliers de sourires qu'elle ne verrait pas, de larmes qu'elle ne pourrait consoler, de mots d'enfant qu'il inventerait loin d'elle, de jours de garderie qui ne lui seraient pas racontés, s'empilaient sur sa poitrine, l'étouffaient. [...] Maude devait se rendre à l'évidence : [Albert] ne garderait aucun souvenir de ses parents ensemble. Pire : si elle mourait maintenant, il ne se souviendrait probablement pas d'elle (*MF*, p. 100).

La séparation de Thomas et de Maude est décrite comme une défaite pour cette dernière. Le vocabulaire de la maladie et de la perte utilisé (« deuil », « demi-vie », « échapper », « perdait », « laissait », « empilaient », « étouffaient », « mourait ») illustre le sentiment d'impuissance que ressent la protagoniste face à sa situation. Le poids de la séparation est lourd pour Maude, qui croule déjà sous l'énumération de ses pensées négatives. Celles-ci sont axées sur sa perception de son rôle de mère, dont elle dresse un portrait sombre. Maude est blessée de voir son idéal familial se rompre. En effet, c'est « le fait que l'homme avec lequel on souhaitait vieillir, entourée d'une progéniture nombreuse, nous ait cocufiée et larguée » (*MF*, p. 101) qui lui vaut sa défaite. Laisée pour une autre femme, Maude se sent menacée par « l'ennemie » (*MF*,

p. 109) et craint que cette dernière prenne sa place, puis que son fils l'oublie. La réussite de son rôle de mère est ainsi au cœur de l'inquiétude de Maude. Elle croit effectivement que « ce que l'on est vraiment, au plus profond de son ventre et de son âme, qu'on le veuille ou non : une mère » (*MF*, p. 100). Surtout depuis qu'elle a cessé d'être une amoureuse, l'identité de la protagoniste se construit autour de sa fonction maternelle.

Le personnage de Maude n'est défini que selon sa relation avec son fils. Lorsque ce dernier quitte l'appartement de la protagoniste pour aller chez son père, l'existence de Maude est sans but : « Tout était calme et banal. C'était pénible de vide et d'absence, mais voilà qui était douloureusement normal, dans sa nouvelle vie » (*MF*, p. 113). Le vocabulaire utilisé par la protagoniste pour décrire l'ambiance dans l'appartement est mélancolique (« pénible », « vide », « absence », « douloureusement normal »). La garde partagée de l'enfant est décrite comme une perte, voire un deuil. Maude s'éteint durant l'absence de son fils, même s'il ne la quitte que pour deux jours. Elle « profit[e] de sa solitude pour finir de s'installer et avancer quelques dossiers qui traînaient au boulot » (*MF*, p. 113). Son emploi n'est d'ailleurs jamais nommé; contrairement à la maternité, le travail n'est pas perçu comme une activité propre. Une rupture temporelle marque la narration, qui omet la période durant laquelle Maude est seule : sa vie est alors sans intérêt, puisqu'elle n'est plus une mère. La protagoniste n'existe de nouveau que « [d]eux jours plus tard » (*MF*, p. 113), au retour d'Albert chez elle. Elle peut alors reprendre ses fonctions maternelles et sa place dans la narration. Ainsi, la protagoniste « est privée [...] d'une *identité personnelle* : [...] elle n'est plus que “maman”, “la mère<sup>217</sup>”. » Sans la présence de son fils, Maude perd son identité et s'efface, puisqu'elle ne vit que par et pour Albert. Elle développe ainsi un caractère très protecteur.

En effet, la protagoniste s'inquiète sans cesse de la sécurité de son fils. Remplie de « regrets » (*MF*, p. 100) depuis sa séparation, Maude remet en question ses décisions

---

<sup>217</sup> Lori Saint-Martin, *Le Nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Nota Bene, coll. « Essais critiques », 1999, p. 12-13, l'autrice souligne.

et craint que celles-ci affectent le bien-être d'Albert. Elle « regard[e] sa porte de chambre comme si [elle venait] de l'abandonner à l'orphelinat » (*MF*, p. 100-101) et se sent comme une mauvaise mère la plupart du temps. Lorsqu'il échappe une tasse au sol, elle « s'[empresse] de le remercier de l'avoir débarrassée d'un objet si laid » (*MF*, p. 108), car elle est incapable de réprimander son fils ou de le voir malheureux. Maude essaie tant bien que mal d'être une mère irréprochable et se met beaucoup de pression pour y arriver. Les passages où la protagoniste s'attarde au « devoir de protection inhérent à son rôle de mère » (*MF*, p. 120) sont nombreux dans la nouvelle. Maude répond aux demandes de son fils, le console, lui lit des histoires, lui chante des berceuses, l'habille; bref, elle ne fait que prendre soin d'Albert. Le moindre incident la plonge dans un état de panique et d'urgence. Alors que l'enfant se réveille un matin avec, sur la jambe, une longue écorchure qui « n'avait sans doute même pas saigné » (*MF*, p. 109), Maude consacre toute son énergie à trouver la cause de la blessure. Elle « [inspecte] le lit d'Albert à la recherche d'un petit clou rebelle ou d'une éclisse de bois revêche. [...] Elle vérifi[e] aussi les draps [...] Mais aucun caillou, aucune brindille, aucun déchet précieux ne s'y trouvait pour scarifier les jambes de son fils » (*MF*, p. 109-110). Les détails donnés dans ce passage montrent l'extrême minutie avec laquelle Maude s'assure du confort de son fils et se démène pour le protéger, même sans la présence d'un danger réel ou apparent. Elle s'efface derrière son rôle de mère, « which commands mothers to be caring and nurturing to others, even at the expense of themselves<sup>218</sup>. » Ce rôle occupe effectivement toute la place, tant dans la narration que dans la vie de Maude. Dès qu'elle prend un peu de repos, elle est rappelée à ses fonctions maternelles : « Elle devait dormir depuis une heure peut-être, lorsqu'un cri la réveilla en sursaut » (*MF*, p. 110). Maude console Albert de son cauchemar et demeure à ses côtés jusqu'à ce qu'il retrouve le sommeil. Elle le rassure que « [m]aman est là. Ça va » (*MF*, p. 111). La protagoniste a recours à la troisième personne pour s'adresser à son fils; l'utilisation du « je » est d'ailleurs minime dans l'ensemble de la

---

<sup>218</sup> Marianne Hirsch, *op. cit.*, p. 170.

nouvelle. C'est « maman » qui prend la parole et qui agit, pas Maude. Marianne Hirsch explique que « as long as [the mother] speaks as mother, she must always remain the object in her child's process of subject-formation; she is never fully a subject<sup>219</sup>. » Cette stratégie narrative crée ainsi une rupture entre Maude et la mère. L'identité de la protagoniste est scindée en deux et elle s'efface de nouveau derrière son rôle de mère.

Les cauchemars d'Albert s'aggravent. L'enfant redoute l'heure du coucher, car il a peur de la « méchante madame » (*MF*, p. 112) qu'il dit voir dans sa chambre. Cette entité terrorise Albert et l'empêche de dormir. La protagoniste se blâme pour la peur que ressent son fils. En effet, la veille de la découverte de la blessure sur la jambe de l'enfant, Maude et son amie Valérie s'étaient amusées à invoquer les esprits avec une planche de jeu Ouija. Durant la séance, le curseur avait épelé « maman de l'eau », juste avant qu'Albert demande un verre d'eau à sa mère. Les deux femmes avaient trouvé la coïncidence amusante. Toutefois, les cauchemars récurrents d'Albert font que la protagoniste s'interroge sur un possible « lien avec [leur] niaisage sur la planche de Ouija » (*MF*, p. 123) et le sentiment d'insécurité de son fils. La culpabilité de la mère est alors double. D'un côté, si Albert est réellement la victime d'une entité surnaturelle, c'est elle qui l'a invitée par le jeu et a donc mis son fils en danger. D'un autre côté, si les incidents ne sont que la réponse d'un enfant bouleversé par les changements qu'entraîne la séparation de ses parents, Maude ressent « toute la culpabilité qui venait avec cette explication » (*MF*, p. 119). Dans les deux cas, la protagoniste se perçoit comme une mauvaise mère : elle n'a pas su répondre aux besoins de son enfant, « who required complete devotion and attention<sup>220</sup>. »

Ce dernier réclame plus que jamais la présence de sa mère. Maude « n'arrivait tout simplement pas à travailler. Dès qu'elle s'assoyait pour taper trois mots, son fils l'appelait » (*MF*, p. 115). Ainsi, lorsque la protagoniste ne porte pas son attention complète sur son fils, la « méchante madame » s'en prend à l'enfant. Alors que « [les]

---

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 14.

réserves de patience [de Maude] étaient épuisées » (*MF*, p. 115-116), la présence de l'entité se fait davantage sentir. Plus Maude résiste aux demandes à l'aide de son fils, plus les conséquences que subit Albert s'aggravent. Cette dynamique crée un effet de suspense sur le sort réservé au bambin : Maude ignore les demandes de son fils et il continue de l'appeler « pour la énième fois » (*MF*, p. 116). Elle « [perd] son calme et [monte] le ton » (*MF*, p. 116), puis l'enfant frappe la porte de sa chambre et émet des « gémissements plaintifs » (*MF*, p. 116). Lorsque Maude n'en peut plus et « se [sent] à bout. À bout d'énergie. À bout de patience. À bout de tout » (*MF*, p. 116), Albert est finalement projeté au sol et perd conscience. Il s'installe alors une relation de dépendance entre Maude, son fils et l'entité : la « méchante madame » se manifeste, Albert a besoin de sa mère et Maude doit reprendre son rôle. Ce cycle se répète jusqu'à ce que Maude soit totalement dévouée à la protection de son fils. Ce n'est qu'après avoir passé une nuit blanche aux côtés d'Albert que « rien ne vint troubler cette étreinte jusqu'au matin » (*MF*, p. 120). Mère même dans son sommeil, Maude n'a pas droit à une minute de repos. Ses efforts sont toutefois insuffisants pour protéger son fils et les marques et autres cicatrices se multiplient sur son corps.

C'est aussi ce que reproche Thomas à son ex, qu'il dépeint comme une mère négligente. Il l'accuse d'être responsable des marques sur le cou de leur fils, d'être la « méchante madame » qui hante l'enfant et d'avoir des intentions malveillantes. Il lui reproche, par exemple, de « combler le vide de [son] lit » (*MF*, p. 121) avec Albert, alors qu'elle ne voulait que dormir aux côtés de son enfant pour le rassurer. Thomas dresse un portrait monstrueux de Maude. Il ne manque pas de faire « un atroce parallèle [...] avec l'infanticide du Dr Turcotte<sup>221</sup> » (*MF*, p. 124) et les comportements de la protagoniste. Ce rapprochement entre la mère protectrice et le père meurtrier montre

---

<sup>221</sup> En 2009, Guy Turcotte a tué ses deux enfants quelques semaines après sa séparation avec son ex-conjointe. L'homme avait plaidé non coupable « pour cause de troubles mentaux ». Christiane Desjardins, « Guy Turcotte est un homme "MA-LA-DE", plaide la défense », *La Presse*, mis à jour le 20 juin 2011, en ligne, < <https://www.lapresse.ca/actualites/dossiers/affaire-guy-turcotte/201106/20/01-4410986-guy-turcotte-est-un-homme-ma-la-de-plaide-la-defense.php> >, consulté le 16 février 2022.

que socialement, la ligne est mince entre la maternité et la monstruosité : les mères doivent être parfaites, faute de quoi elles sont monstrueuses. Comme nous l'avons vu dans l'analyse de la nouvelle précédente, « l'image idyllique associée d'habitude à la maternité<sup>222</sup> » est impossible à atteindre. Ainsi, les efforts de Maude, ratés aux yeux de Thomas, sont perçus comme de la folie, voire comme un danger potentiel pour la vie d'Albert. Le père doute des capacités protectrices de son ex-conjointe et remet en question ses méthodes parentales. Selon lui, la protagoniste est « un individu irrationnel et dangereux [...], aux instincts perturbés, dégénérés et oscillant entre excès et absence d'amour maternel<sup>223</sup> »; la définition même d'une mère monstrueuse. Malgré elle, la protagoniste subit effectivement une dépersonnalisation inquiétante en réponse à l'intensification des attaques de l'entité.

Lors d'une autre nuit mouvementée, Maude est alarmée par un cri d'Albert : « Ce fut une marée intérieure. En une seconde, son cœur de mère s'affola et la peur, froide, mordante, étouffante, monta en elle. Elle se précipita vers la chambre d'Albert avec une pensée, une seule : sauver son fils de cette chose, quelle qu'elle soit » (*MF*, p. 125). L'intensification des sensations qui s'emparent rapidement de Maude montre la perte de contrôle de la protagoniste sur son propre corps. La peur la possède tant physiquement que mentalement. L'attention complète de Maude est dirigée sur son rôle de mère et surtout, sur la protection d'Albert. Ce dernier est enfermé dans sa chambre, dont la porte a été barrée de l'intérieur, alors qu'« [Albert n'est pas capable de verrouiller ce genre de porte] » (*MF*, p. 126). Pour Maude, cela confirme qu'une entité terrorise réellement son fils, d'autant que les attaques de cette dernière s'aggravent :

Albert hurlait d'un cri d'horreur qui ne devrait jamais sortir de la bouche d'un enfant. Mais le pire n'était pas son cri, mais le mouvement. [Maude]

---

<sup>222</sup> Muriel Andrin et Anaëlle Prêtre, « À l'ombre de *Maman* – représentation des mères monstrueuses dans l'art contemporain et au cinéma », dans Muriel Andrin, Stéphanie Loriaux et Barbara Obst (dir.), *Sextant. Revue de la structure de recherche interdisciplinaire sur le genre, l'égalité et la sexualité (STRIGES)*, n° 32, « M comme mère, M comme monstre », Éditions de l'Université de Bruxelles, 2015, p. 109.

<sup>223</sup> Amélie Richeux, « La mère *monstrueuse* et la représentation de l'infanticide dans les *causes célèbres* de la France du XIX<sup>e</sup> siècle », *ibid.*, p. 26-27.

entendait les appels de son fils passer de droite à gauche, puis de haut en bas. Le tout ponctué de coups sourds, comme si son corps frappait le mur avant d'être tiré dans une autre direction. Elle entendait son corps être traîné. Et la vitesse des déplacements était carrément surhumaine (*MF*, p. 127).

La description très physique de l'agression montre qu'Albert est gravement malmené par l'entité. La violence de la « méchante madame » envers l'enfant éveille une grande colère chez Maude. Elle traite l'entité de « crise de dégueulasse » (*MF*, p. 126) et « [perd] toute contenance » (*MF*, p. 126). Avec l'entière énergie concentrée sur la protection de son enfant, Maude quitte son propre corps :

Elle se sentit perdre pied.

Perdre l'esprit.

Perdre l'emprise sur la réalité.

Puis elle se ressaisit.

Il lui fallait un outil, de quoi défoncer cette foutue porte (*MF*, p. 126).

La disposition verticale des phrases illustre la perte graduelle de la conscience de Maude. Elle cède sa place à cette réaction de mère, qui prend totalement le contrôle du corps de la femme. Seul le besoin de sauver Albert garde la protagoniste active et lui évite de s'effondrer : Maude se transforme en une véritable bête, devient à son tour « surhumaine ». À la manière d'un fauve sur sa proie, elle « prit son élan et fonça dans la porte » (*MF*, p. 126), puis « se jeta » (*MF*, p. 126) sur cette dernière. Grâce à cette « énergie du désespoir » (*MF*, p. 127), elle parvient à fracasser la porte de la chambre d'Albert, où elle le trouve inanimé au sol. Les traits animaliers de la protagoniste sont encore plus apparents lors de son arrivée à l'hôpital avec le bambin :

Dès qu'elle avait passé le seuil des urgences, un cri animal était monté d'elle et tous les visages s'étaient tournés d'un seul et même mouvement.

Un son suraigu, un aboiement désespéré, destiné à faire réagir vite. Une gifle sonore. Une plainte issue de la nuit des temps, des tréfonds inconscients de l'humain, comprise dans toutes les langues du monde, instinctivement : un appel à l'aide (*MF*, p. 129).

Maude aboie comme un chien et son cri ne présente aucune trace d'humanité. Les hyperboles utilisées pour décrire le son accentuent sa nature bestiale, puisque ce cri primitif dépasse tout langage. La déshumanisation de la protagoniste passe ainsi par sa

fonction maternelle. En effet, lorsque Maude est dévouée à la protection de son fils, les descriptions la présentent comme un animal, voire un monstre. Puisqu'elle n'existe que par son rôle de mère, son identité est réduite à une sorte d'« instinct maternel, qui constituait traditionnellement l'élément essentiel de l'identité d'une femme<sup>224</sup> », et qui lui donne une apparence effrayante. Maude n'existe plus; elle est devenue une mère monstrueuse.

Accusée d'avoir maltraité son fils, la protagoniste est amenée au poste de police. « [V]idée de toute énergie » (*MF*, p. 129), Maude s'éteint. Durant son interrogatoire, elle n'est plus elle-même : « Rauque, sans timbre; elle ne reconnut pas sa propre voix » (*MF*, p. 130). Sa voix est robotique, sans vie, comme le devient à son tour la protagoniste. Consciente qu'elle n'a aucune crédibilité, « elle se tut » (*MF*, p. 130), plutôt que de dire la vérité, qui « ne peut en rien changer le passé » (*MF*, p. 130-131). Maude est complètement détachée de la situation : « C'est dans un état second qu'elle se laissa conduire dans une cellule où une autre femme était déjà détenue » (*MF*, p. 131). Puisque son rôle de mère lui a été enlevé, Maude n'est plus rien; elle n'est plus en contrôle de son propre corps, ni de son sort. Ce dernier l'inquiète à peine, parce que « s'innocenter était le cadet de ses soucis à l'heure actuelle » (*MF*, p. 131). C'est le sort d'Albert qui la préoccupe et qui lui rappelle qu'elle est une mauvaise mère : « Juste l'idée qu'il ait autant souffert, que j'aie pas pu le protéger, ça me révulse. Ça me tue » (*MF*, p. 130). Abattue par son « impuissance de mère » (*MF*, p. 132), la protagoniste n'a plus de raison de vivre. Sa culpabilité envers la souffrance de son enfant prend le dessus : « Puis, elle se sentit immédiatement coupable de penser à elle, alors que son enfant venait de vivre l'horreur. *On s'en fout, de ce qu'il peut t'arriver. On s'en fout, de toi, Maude* » (*MF*, p. 132, l'autrice souligne). Puisqu'elle a échoué dans son rôle de mère, la protagoniste s'efface. Sans son fils, elle n'a plus d'importance.

---

<sup>224</sup> Matthew Sandefer, « Infanticide in *fin-de-siècle* France : The example of *Le Gil Blas* (1879-1900) », *ibid.*, p. 30, je traduis.

L'entité se manifeste de nouveau durant la nuit et s'en prend à la codétenue de Maude en lui brûlant le visage. La protagoniste demeure « assise calmement sur le lit du bas, un vague sourire flottant sur ses lèvres » (*MF*, p. 132), tandis que l'autre femme ne « cess[ait] de hurler, les mains appuyées sur son visage » (*MF*, p. 132). L'attitude de Maude, en contraste avec la scène d'horreur qui se déroule sous ses yeux, témoigne de son sentiment de « grande paix » (*MF*, p. 133). En effet, Maude comprend que « [l]a “méchante madame” la suivait, elle, lui était attachée, en quelque sorte » (*MF*, p. 133), depuis la séance de jeu Ouija. Soumise à cette entité meurtrière qui se colle à elle, la protagoniste est vouée à la violence, malgré elle. Responsable des violences qu'a subies Albert par le truchement de l'entité qu'elle a invitée dans sa vie, Maude doit rester le plus loin possible de son fils pour le garder en sécurité. Ainsi, la protagoniste prendra le blâme et « ferait sienne toutes les horreurs commises » (*MF*, p. 133). Elle accepte sa monstruosité, afin que « et le Mal, et la mère » (*MF*, p. 133) demeurent liés.

Cette nouvelle est la seule de notre corpus dans laquelle le fantastique est explicitement présent. Toutefois, ce dernier est utilisé afin d'exprimer une peur réelle pour de nombreuses mères, soit celle d'échouer à protéger son enfant. La présence de l'entité sert à créer une ambiance angoissante, mais aussi à illustrer l'impossibilité d'être une « mère parfaite ». Malgré tous les efforts de Maude pour assurer la sécurité de son fils, elle n'en fera jamais assez, puisqu'elle incarne le danger. C'est pourquoi elle doit renoncer à son rôle de mère et se séparer de son fils pour le garder en vie. Comme la protagoniste des « Renégates », Maude n'arrive pas à correspondre à l'image idéalisée de la maternité. Ces deux femmes montrent que ce modèle est dangereux autant pour l'enfant que pour la mère, puisqu'il entraîne la violence. En effet, l'une commet un infanticide pour échapper aux pressions de la maternité, tandis que l'autre veut tellement être une « bonne » mère qu'elle en devient monstrueuse. Le dénouement de ces textes révèle ainsi une condamnation sans appel : le refus de la maternité est le seul moyen de ne pas se soumettre aux attentes irréalistes envers les mères.

### 3.1.3 Une violence typiquement féminine?

Nous l'avons vu, ces nouvelles dépeignent la maternité comme une expérience négative, qui résulte en une transformation monstrueuse pour les deux protagonistes : elles subissent les conséquences d'une conception idéalisée de la maternité. Saint-Martin explique que « [l']idéologie de la “bonne mère” tend à occulter la réalité que révèle tout regard porté sur l'histoire, à savoir qu'on ne peut parler de “la mère” dans l'absolu; bien que les mères existent depuis toujours, la maternité est une invention sociale, historique, idéologique<sup>225</sup>. » La violence des deux protagonistes provient d'une incapacité à incarner un modèle impossible à atteindre. Elles sont ainsi des victimes avant d'être des monstres. Voilà l'interprétation féministe que proposent les nouvelles.

La mère monstrueuse est une figure récurrente dans l'imaginaire. Pour Raphaëlle Guidée, les représentations culturelles de la monstruosité maternelle participent à la création d'un paradoxe de la violence féminine :

[C]ette transgression de l'ordre sexué à l'œuvre dans la fiction du monstre tend ainsi à exposer, par la régularité de ses figures, une forme de nature monstrueuse proprement féminine : c'est en trahissant leur genre que les femmes deviennent des monstres, mais cette monstruosité est représentée, dans ses manifestations comme dans ses causes, comme intrinsèquement liée à leur sexe<sup>226</sup>.

Les femmes violentes sont monstrueuses parce qu'elles transgressent par le crime, mais aussi parce qu'elles sont des femmes qui ne correspondent pas à une conception stéréotypée de la féminité. Dans les nouvelles, la monstruosité des deux protagonistes relève de l'infanticide et de l'abandon de l'enfant, mais ces femmes sont aussi « “aberrantes du fait de leur féminité défaillante<sup>227” » », car elles échouent à être de « bonnes » mères. Elles sont enfermées dans l'image idéalisée des femmes et de la</sup>

---

<sup>225</sup> Lori Saint-Martin, *Le Nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, op. cit., p. 22.

<sup>226</sup> Raphaëlle Guidée, « “Unsex Me!” Littérature et violence politique des femmes », dans Coline Cardé et Geneviève Pruvost (dir.), *Penser la violence des femmes*, Paris, La Découverte, coll. « Sciences humaines », 2012, p. 394.

<sup>227</sup> Laura Sjöberg et Caron E. Gentry, citées par Raphaëlle Guidée, *ibid.*, p. 395.

maternité, à laquelle elles ne peuvent correspondre. En effet, « their inability/failure to serve as mothers is so dehumanizing (or dewomanizing) that it drives a woman to violence<sup>228</sup>. » C'est notamment ce qu'illustre la perte d'identité des deux femmes. Le passage de la mère au monstre provient de « la violence de l'institution de la maternité; la culpabilité, l'impuissance de la responsabilité de vies humaines; [...] la peur de son propre pouvoir<sup>229</sup>. » Dans « Les renégates », ce pouvoir prend effectivement une tournure meurtrière, tandis que dans « Et le Mal, et la mère », la protagoniste est soumise à une force qui l'oblige à abandonner son fils. Cette violence, réelle ou symbolique, n'est pas issue de l'initiative des femmes qui la commettent, mais plutôt « attributed to vengeance driven by maternal and domestic disappointments<sup>230</sup>. » La violence permet ainsi à ces mères d'échapper à leur condamnation, réflexion que propose justement Rich :

Quelle femme solitairement confinée dans une vie à la maison, encluse avec ses jeunes enfants, ou engagés dans cette lutte qui réclame qu'elle les dorlote, dans le même temps qu'elle est seule à en assumer la charge... ou aux prises avec ce dilemme, concilier son autonomie avec le dogme qui assure qu'elle est mère, du début à la fin, et toujours... quelle femme n'a pas rêvé de « passer de l'autre côté », ou simplement de laisser faire, de renoncer à ce qu'on appelle bon sens afin pour une fois, de se laisser porter, ou de trouver le moyen de se soucier un peu d'elle<sup>231</sup>?

Emprisonnées dans l'espace domestique, ces mères sont dépourvues d'une vie personnelle et ne peuvent jouir d'aucune liberté. C'est d'ailleurs dans le chez-soi que se déroulent la majorité des violences dans les nouvelles, à l'exception de la prison dans « Et le Mal, et la mère ». Toutefois, la prison, à l'instar du foyer, est un espace qui enferme la protagoniste. Ce rapprochement entre la vie à la maison et la prison, aussi évoqué par l'amie dans « Les renégates », prouve que la maternité est une expérience qui, souvent, restreint les femmes. Leur manque d'agentivité s'illustre entre autres dans

---

<sup>228</sup> Caron E. Gentry et Laura Sjoberg, *Beyond Mothers, Monsters, Whores : Thinking About Women's Violence in Global Politics*, Londres, Zed Books, 2015, p. 62.

<sup>229</sup> Adrienne Rich, *op. cit.*, p. 275.

<sup>230</sup> Caron E. Gentry et Laura Sjoberg, *op. cit.*, p. 61.

<sup>231</sup> Adrienne Rich, *op. cit.*, p. 277.

la narration des nouvelles. L'utilisation de la troisième personne suggère que les protagonistes n'ont pas le contrôle sur leurs propres décisions; dans le texte de Bérubé, ce sont même les propos d'une autre femme qui forment la narration et entraînent la mère à commettre un infanticide.

Certes, ces représentations de la violence féminine proposent un discours contestataire qui critique la maternité obligatoire et les attentes démesurées envers les mères. L'effet de peur est ici suscité par l'exagération des traits de la « mère parfaite », qui déshumanise les deux femmes. Épuisées, imparfaites et incapables d'être à la hauteur de ce modèle exagéré, ces protagonistes deviennent monstrueuses. Tel qu'annoncé dans le titre du texte de Janelle, le mal et la mère se trouvent ainsi lié·e·s dans les deux nouvelles. Le dénouement de ces dernières montre que sous les normes exigeantes de l'institution de la maternité, les mères tombent facilement dans le mal, puisqu'il est impossible d'incarner la « mère parfaite ». Elles sont vouées à la monstruosité, fabriquée par la pression exercée sur elles. Cette punition envers les femmes est le véritable crime dénoncé dans les textes. De victimes à tortionnaires, ces protagonistes sont libérées de leur étouffement par la violence. Mais les femmes peuvent-elles être « naturellement » violentes sans raison? Peuvent-elles, comme les hommes, être des tortionnaires dénuées d'empathie? Ce sont les questions qui guideront notre analyse des prochaines nouvelles, dans lesquelles les représentations de la violence féminine franchissent les limites d'une conception genrée. Ces protagonistes renversent complètement les rôles et affirment leur violence.

### 3.2 Le plaisir de la violence

Les textes de cette dernière partie mettent en scène des femmes qui aiment être violentes. Sans pitié, les protagonistes de « Les vacances » de Lily Pinsonneault, tirée de *DM*, d'« Amigore Express » d'Erika Soucy et de « Crudité » de Marie-Hélène Larochelle, issues de *MF*, torturent leur victime et se plaisent à commettre toutes sortes d'atrocités. Selon Barbara Creed, « the monstrous is produced at the border which

separates those who take up their proper gender roles from those who do not<sup>232</sup> ». Que ce soit par leurs réactions inattendues ou par leurs comportements transgressifs, ces femmes monstrueuses dérogent d'une conception figée de la féminité. Nous verrons que ces protagonistes « déplacées » mettent le corps, tant le leur que celui des victimes, au centre de leur violence. Si les « deux objectifs principaux de la littérature d'horreur [sont] d'horrifier et de dégoûter [le·la lecteur·rice<sup>233</sup>] », nous verrons que les textes suivants misent davantage sur ce second effet et s'inscrivent dans une esthétique grotesque et carnavalesque. En effet, ces nouvelles appartiennent au sous-genre du gore. Pour Philippe Rouyer, le gore

soumet la thématique du film d'horreur à un traitement formel particulier; à intervalles plus ou moins réguliers, la ligne dramatique du film gore est interrompue ou prolongée par des scènes où le sang et la tripe s'écoulent des corps meurtris et mis en pièces<sup>234</sup>.

Il en est de même dans la littérature gore, où se multiplient les descriptions détaillées de scènes sanglantes. Éric Falardeau divise le sous-genre en deux familles : le gore parodique et le gore viscéral. Le premier, que nous retrouverons dans les nouvelles de Pinsonneault et de Soucy, « vise le rire par ses effets d'accumulation, de dérision et d'exagération<sup>235</sup> ». Le second, présent dans le texte de Larochelle, « privilégie une représentation vraisemblable de la douleur afin de provoquer une réaction physique chez les [spectateur·rices ou les lecteur·rices], et ce, qu'elle soit de l'ordre de la peur, du dégoût, voire, selon les sensibilités, du rire nerveux<sup>236</sup>. » Dans les deux types, « l'enveloppe charnelle [est] au centre [des] préoccupations formelles et thématiques<sup>237</sup> », comme nous le verrons dans l'analyse des trois nouvelles.

---

<sup>232</sup> Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine : Film, Feminism, Psychoanalysis*, Londres, Routledge, 1993, p. 11.

<sup>233</sup> Sophie Marleau, *op. cit.*, f. 85.

<sup>234</sup> Philippe Rouyer, *Le cinéma gore. Une esthétique du sang*, Paris, Éditions du Cerf, 1997, p. 19.

<sup>235</sup> Éric Falardeau, *Le corps souillé. Gore, pornographie et fluides corporels*, Longueuil, L'instant même, coll. « L'instant ciné », 2019, p. 23.

<sup>236</sup> *Idem.*

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 24.

### 3.2.1 La violence gratuite : « Les vacances » de Lily Pinsonneault

Durant un voyage en Espagne, deux amies tentent de se désennuyer lors d'une soirée. La nouvelle est narrée à la première personne, du point de vue de l'une d'entre elles. Cette dernière demeure anonyme tout au long de la nouvelle et sa complice est appelée Fré. Aucune information supplémentaire n'est donnée sur les deux amies, sinon qu'elles semblent jeunes et attirantes. La narratrice décrit l'action qui se déroule alors qu'elle et Fré rencontrent d'autres Québécoises dans un bar :

Les conversations d'usage. Vous êtes parties depuis combien de temps? Vous revenez d'où? Wow, belle place, on s'en est fait parler mais on a choisi de pas aller là et de venir ici à la place. Cool, cool. On regarde toutes dans des directions opposées. Le barman se fait aller le *shaker*. Ça l'air qu'en Espagne, les petits blancs dans les auberges aiment ça en maudit boire des mojitos (*DM*, p. 209, l'auteur souligne).

La narratrice parle de sa soirée avec un certain détachement et n'a aucun intérêt pour la conversation qu'elle entretient. Les paroles prononcées sont intégrées dans son discours sans introduction, de manière à laisser un flou sur qui dit quoi. La nouvelle ne comporte d'ailleurs aucun dialogue. Les discours des différents personnages sont toujours imbriqués dans celui de la protagoniste : « Je parle pas-anglais pas-français avec un Italien saoul comme au *last call*. Il dit que je parle espagnol et ça nous fait quelque chose à propos de quoi s'obstiner, *cute* » (*DM*, p. 210, l'auteur souligne).

Selon Genette, le discours transposé

ne donne jamais au lecteur aucune garantie, et surtout aucun sentiment de fidélité littérale aux paroles « réellement » prononcées : la présence du narrateur y est encore trop sensible dans la syntaxe même de la phrase pour que le discours s'impose avec l'autonomie documentaire d'une citation. Il est pour ainsi dire admis d'avance que le narrateur ne se contente pas de transposer les paroles en propositions subordonnées, mais qu'il les condense, les intègre à son propre discours, et donc les *interprète* en son propre style<sup>238</sup> [...]

C'est ce que fait la protagoniste, qui résume les différents discours en même temps qu'ils sont prononcés. Ainsi, elle n'est pas réellement engagée dans ces échanges. Elle

---

<sup>238</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 192, l'auteur souligne.

ne fait qu'en reprendre quelques bribes sans donner l'intégralité des discussions; notamment, son propre discours en est absent. La narration ne s'ancre donc jamais complètement dans le moment présent, puisque la protagoniste ne cesse de porter son attention ailleurs, toujours en quête du prochain événement ou de quelque chose de plus intéressant. Le détachement de la protagoniste crée une distance entre elle et l'action qui se déroule, décrite comme un film qu'elle serait en train de visionner. Le·la lecteur·rice est alors emporté·e dans la narration, sans savoir où cette dernière le·la mènera. En effet, la nouvelle ne présente aucun fil conducteur; aucun élément déclencheur ne donne un sens à l'histoire.

Les deux amies errent dans la ville, n'ont aucun but particulier et cherchent simplement à fuir l'ennui. C'est pourquoi les lieux changent tout au long de la nouvelle : elles passent du bar à la salle de bain, se retrouvent dans une ruelle et reviennent au bar quelques lignes plus loin. Les personnes qu'elles rencontrent surgissent elles aussi dans la narration, sans avoir été présentées : « Les pots de chambre sont de plus en plus embarrassés. Les amis de mon potentiel amant me crient qu'il est un honnête *dude*. Qu'il *deserves a chance*. J'ai l'impression que tout le monde griche, l'Italien m'appelle Fleur » (*DM*, p. 211, l'autrice souligne). Les idées qui s'enchaînent illustrent le brouhaha qui entoure la protagoniste. Les propos des autres personnages lui parviennent par fragments et se mélangent aux sons environnants, sans réelle curiosité pour les gens et leurs histoires. L'ambiance devient ainsi carnavalesque. Selon Mikhaïl Bakhtine,

le carnaval n'a aucune frontière *spatiale*. Tout au long de la fête, on ne peut vivre que conformément à ses lois, c'est-à-dire selon les lois *de la liberté*. Le carnaval revêt un caractère universel, il est un état particulier du monde entier : sa renaissance et sa rénovation auxquelles chaque individu participe<sup>239</sup>.

---

<sup>239</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture Populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1970, p. 15, l'auteur souligne.

C'est de cette manière que les deux amies vivent leur soirée. Elles ne prennent rien au sérieux, ne respectent aucune règle et ne s'attardent à rien qui les ennue ou qui pourrait interrompre leurs festivités. Lorsque la protagoniste se lasse de son prétendant, elle se débarrasse rapidement de lui : « l'Italien me prend pour sa chose, il me tire par le bras vers lui. [...] Fré! Il m'énerve, j'ai plus envie d'être gentille. Mon amie s'arrête. T'es sûre? Oui! Il m'écoeure. Ma reine s'avance vers nous et se met à l'engueuler pour que tout le monde entende » (*DM*, p. 212). La narratrice change d'idée, car tout est temporaire durant cette soirée de fête. Les rencontres que font les deux amies n'ont d'ailleurs aucune importance. Durant le carnaval, « le corps individuel cesse, jusqu'à un certain point, d'être lui-même : on peut, pour ainsi dire, *changer mutuellement de corps, se rénover* (au moyen des déguisements et masques<sup>240</sup>). » La narratrice choisit l'identité des personnes qui croisent son chemin et rebaptise, notamment, l'une des Québécoises parce qu'elle a « oublié leurs noms. Une Anne-Sophie, peut-être » (*DM*, p. 209). Comme des costumes que la protagoniste leur fait porter, les trois Québécoises ne sont désignées qu'avec des insultes, qui varient d'une page à l'autre : « petites poteries » (*DM*, p. 209), « les filles grises » (*DM*, p. 210), « [l]es pots de chambre » (*DM*, p. 211), « les cocottes » (*DM*, p. 212), « [l]es chatonnes » (*DM*, p. 213), « les branchailles » (*DM*, p. 214). Aux yeux de la narratrice, elles n'ont pas d'identité et ont une allure insignifiante. Ces surnoms mettent en évidence le mépris de la protagoniste pour les trois filles. Même après avoir appris le véritable prénom d'Anne-Sophie, la narratrice insiste : « Elle nous apprend qu'elle s'appelle Amélie. Bon. Alors, Anne-So, c'est quoi les secrets que tu te retenais de nous dire quand les deux tièdes étaient là? » (*DM*, p. 215). Les deux amies sont antipathiques et n'ont aucune retenue. La grossièreté se trouve d'ailleurs au centre du carnaval. En effet, « [o]n assistait à l'élaboration de formes particulières du vocabulaire et du geste de la place publique, franches et sans

---

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 255, l'auteur souligne.

contrainte, abolissant toute distance entre les individus en communication, libérées des règles courantes de l'étiquette et de la décence<sup>241</sup>. »

En plus des insultes et de leur désintéret pour tout ce qui les entoure, les deux amies ont des réactions et des comportements inattendus. La protagoniste a notamment recours à la violence pour exprimer ses émotions : « On est allées voir un show de flamenco hier et Fré a pleuré. Lorsque je m'en suis rendu compte, je l'ai giflée doucement et ça a claqué à cause des larmes sur sa joue, on a ri » (*DM*, p. 210). Rien ne justifie le geste de la narratrice. Cette première manifestation de violence physique du texte peut être destinée à décourager chez Fré toute émotion sincère. Pourtant, la nonchalance avec laquelle la protagoniste gifle son amie laisse croire qu'il s'agit d'un comportement courant. La claque au visage est effectivement une habitude pour elle : « La dernière tournée, payée par mon fan, me désaligne les yeux. Je me claque la joue pour qu'ils se réajustent. Tout le monde rit de ma manœuvre » (*DM*, p. 211). Le contraste entre l'ambiance festive de la soirée et la violence suscite un malaise chez le·la lecteur·rice. Le rire, omniprésent dans la nouvelle, devient inquiétant. Bakhtine explique que le rire carnavalesque « est *ambivalent* : il est joyeux : débordant d'allégresse, mais en même temps, il est railleur, sarcastique, il nie et affirme à la fois, ensevelit et ressuscite à la fois<sup>242</sup>. » Le rire provoqué par la gifle illustre cette dualité entre joie et moquerie, ambivalence qui se ressent tout au long de la nouvelle. Les deux amies sont toujours en décalage avec leur environnement et ne sont pas conscientes de ce qui se passe autour d'elles :

On leur avoue qu'on est les deux meilleures suceuses de l'île de Montréal et que même s'il y a beaucoup de compétition, on réussit très bien à se démarquer, on a des preuves. On prend deux bières qui traînaient sur des tables et on s'enfonce les goulots jusqu'au fond de la gorge en se regardant dans les yeux. Les casseroles font la moue, mais je soupçonne que la grimace d'Anne-So est un sourire amorti par l'agacement de ses amies. Moi, je ris tellement que j'en tombe par terre (*DM*, p. 213).

---

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 20, l'auteur souligne.

Le comportement des deux amies est perçu comme excessif. Elles parlent de leur sexualité et la montrent sans retenue. Fré et la narratrice ne remarquent pas que les trois filles sont visiblement mal à l'aise de leur démonstration, ou encore, elles jouissent de leur inconfort. La réaction de la narratrice est exagérée : l'image de la protagoniste qui rit au point de chuter au sol sous le regard désapprobateur des trois filles crée un effet de comique grotesque. La débauche des deux amies dérange leur entourage, puisqu'elle prend toute la place. L'exagération des comportements de la protagoniste est ici « [dirigée] contre ce qui ne devrait pas être. [...] [D]ans le grotesque, l'exagération est d'un fantastique poussé à l'extrême, frisant la monstruosité<sup>243</sup>. » Le manque apparent d'empathie des deux amies illustre leur méchanceté, qui prend rapidement une tournure inquiétante. En effet, leur vulgarité s'intensifie et elles deviennent de plus en plus cruelles. Alors qu'elles sont seules avec Anne-So, elles lui font renifler malgré elle une énorme quantité de cocaïne :

La moule nous regarde, inquiète. Je me retiens pour pas éclater de rire, j'aurais peur que la poudre se disperse. Elle insère la paille dans sa narine droite et s'exécute, fébrile. Je retiens un méga fou rire. Rapidement elle s'étouffe et on ne réagit pas pour qu'elle continue sa besogne. Elle se racle la gorge d'un bruit dégoûtant. Je lève les yeux et contemple le rictus de Fré (*DM*, p. 216).

Les deux amies s'amuse à la vue d'Anne-So en difficulté. Elles se moquent d'elle, l'insultent et s'en servent comme souffre-douleur, pour voir jusqu'où elles seront capables de la manipuler. Que ce soit en giflant ou en forçant une personne à renifler « la plus grosse raie blanche que [la narratrice a] eu la chance de voir de toute [sa] vie » (*DM*, p. 216), les deux amies trouvent plaisir dans la souffrance des autres. Leur façon de s'amuser tend vers un certain déséquilibre psychologique, voire une monstruosité. Diverties par la violence qu'elles infligent aux autres, elles font des gestes qui laissent croire qu'elles sont emportées par une forme de folie. Selon Bakhtine, « [l]e motif de la folie [...] est très caractéristique de tout grotesque, puisqu'il permet de poser sur le monde un regard différent, non troublé par le point de vue "normal", c'est-à-dire par

---

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 304.

les idées et les appréciations communes<sup>244</sup>. » Cette perception du monde est encore plus apparente dans le rapport que les deux amies entretiennent avec la mort.

Fré et la protagoniste se lassent rapidement de leur victime, « plate comme un sou noir » (*DM*, p. 217). Cette dernière « se vomit dessus dans un jet rose qui tire sur le brun et se met à pleurer » (*DM*, p. 217). Anne-So est dans un piètre état, mais les deux amies ne sont pas diverties par ce spectacle grotesque : « Fré et moi, ça fait un bail qu'on rit plus parce que notre invitée nous exaspère » (*DM*, p. 217). Anne-So ne les amuse plus, car elle n'a pas la réaction espérée : elle en demande trop aux deux filles, qui doivent écouter les histoires de cœur qu'elle leur raconte et « c'est juste tellement ennuyant » (*DM*, p. 215). Les deux amies souhaitent se débarrasser d'Anne-So, pour « que la soirée recommence à être agréable » (*DM*, p. 217). Cette dernière se méfie des amies et la protagoniste est consciente de leur effet : « Moi je sais qu'elle commence à avoir peur, je l'entends dans sa voix » (*DM*, p. 218). La narratrice reconnaît les signes familiers d'une victime inquiète. Sur le bord d'une fontaine, Fré pousse Anne-So dans l'eau pour qu'elle s'y lave et la chute lui fait perdre conscience. Face à l'inertie de leur victime, les deux amies n'ont pas la réaction attendue par le·la lecteur·rice : « Ça fait du bien de la revoir un peu plus calme, celle-là. On recommence à apprécier la soirée. On se sent plus décontractées, ça fait du bien. On est en vacances après tout » (*DM*, p. 218). L'inconscience d'Anne-So provoque un relâchement chez Fré et la protagoniste. Plutôt qu'être prises de panique, les deux filles sont détendues. Leur réaction se trouve à l'opposé de celle considérée comme normale et acceptable dans une telle situation. Le regard que posent les deux amies sur leur environnement, pour reprendre encore une fois les mots de Bakhtine, se définit par une

logique originale des choses « à l'envers, « au contraire », des permutations constantes du haut et du bas [...], de la face et du derrière [...]. La seconde vie, le second monde de la culture populaire s'édifie dans une certaine

---

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 48-49.

mesure comme une parodie de la vie ordinaire, comme un « monde à l'envers<sup>245</sup> ».

Cette inversion suscite l'inconfort : la narration du point de vue du monstre « [provoque] la peur et/ou le dégoût chez [le·la lecteur·rice] qui constate l'inhumanité de ce dernier<sup>246</sup> ». Dans ce monde à l'envers où le tragique est comique, la mort devient source de plaisir.

La protagoniste remarque qu' « un mince filet de sang relie la tête de notre poisson à un petit morceau de métal au fond du bassin. Son corps est inerte » (*DM*, p. 219). Les deux amies ont tué Anne-So, qui s'est fendu la tête dans la fontaine. La narratrice constate cette mort avec indifférence et décrit Anne-So comme un objet brisé plutôt qu'une personne décédée. La réaction des amies est de nouveau en décalage avec le contexte : « Regarde, Fré, c'est dommage, son mascara a coulé. On rit. Elle est menstruée de la tête, ou quoi? Elle est dégueu! T'es pas dans ta semaine, toi? Tu pourrais lui sacrer un tampon dans l'oreille. Fré est la fille la plus drôle que je connaisse » (*DM*, p. 218). Elles n'ont aucune culpabilité et ne se sentent pas responsables du sort d'Anne-So : elles ignorent la mort pourtant évidente de la jeune femme. La narratrice se contente de dire qu' « elle a fait crac, la morue » (*DM*, p. 219) et commente plutôt un détail sans pertinence : le mascara de la victime. Dans cet univers grotesque, la mort ne fait pas peur. Au contraire, « [o]n joue avec ce qui est redoutable, on s'en moque : le terrible devient un “joyeux épouvantail<sup>247</sup>”. » La description du corps est tout aussi grotesque : l'inversion de bas vers le haut (les menstruations par la tête et le tampon dans l'oreille) ridiculise la victime. Le rire et les plaisanteries des amies face à la mort « contribuent à générer un sentiment d'inquiétante étrangeté que l'humour assumé rend d'autant plus effrayante<sup>248</sup>. » Le manque d'empathie des filles est troublant. Elles continuent de se moquer d'Anne-So,

---

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>246</sup> Sophie Marleau, *op. cit.*, f. 76.

<sup>247</sup> Mikhail Bakhtine, *op. cit.*, p. 99.

<sup>248</sup> Éric Falardeau, *op. cit.*, p. 43.

même morte. Le corps de cette dernière est réduit à son état de « matière malléable<sup>249</sup> » et devient un terrain de jeu pour la protagoniste :

J'ai l'idée de frapper Alice en plein visage, pour m'assurer qu'elle nous fait pas une blague. Fré me dit que c'est pas fou. [...] J'attrape ses cheveux pour la tirer vers moi. Pas de résistance. [...] J'ai l'impression qu'elle me regarde et qu'elle me supplie de la gifler. Je lui obéis et elle réagit pas. Je lui mets un doigt dans le nez, la chatouille sous le menton, rien. Je me penche et lui lèche l'œil droit, pas de réaction, je lui lèche goulûment le gauche : rien non plus (*DM*, p. 219).

La protagoniste n'a aucun respect pour la défunte, dont le prénom change de nouveau. Elle manipule le corps d'Anne-So à la manière d'un enfant avec un jouet : elle le tâte et le met dans sa bouche. L'utilisation du corps, tant le sien que celui de la victime, suscite un effet de dégoût chez le·la lecteur·rice, qui s'intensifie à mesure que la description progresse. En effet, chaque geste de la protagoniste est plus répugnant que le précédent, en plus d'être totalement gratuit. Cette description gore bascule ainsi dans « [l]'exagération, l'hyperbolisme, la profusion, l'excès, [qui] sont, de l'avis général, les signes caractéristiques les plus marquants du *style grotesque*<sup>250</sup>. » Le corps n'a plus de limite pour la narratrice, qui abandonne celui d'Anne-So dans la fontaine après avoir uriné dessus : « Mais je suis pas capable de m'en aller, j'ai trop envie. Je soulève ma robe et m'installe sur le bord de la fontaine pour uriner dans l'eau. Ça fait un bien fou. Je vois un peu flou. Tu sais, quand ça fait trop longtemps que tu te retenais et que tu peux enfin te soulager? » (*DM*, p. 219). L'urine, « *joyeuse matière* qui rabaisse et soulage [et] transforme *la peur en rire*<sup>251</sup> », ridiculise une situation pourtant tragique. Contrairement à la mort d'Anne-So, qui ne suscite aucune réaction chez la protagoniste, uriner lui procure le plus grand bien. La nécessité avec laquelle la narratrice répond à ses besoins corporels la ramène à un état primitif. L'exposition des déchets corporels, dont l'urine, « signify a return to a state of infantile pre-socialization<sup>252</sup> »; la

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>250</sup> Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 302, l'auteur souligne.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 331, l'auteur souligne.

<sup>252</sup> Barbara Creed, *op. cit.*, p. 83.

protagoniste fait preuve d'un manque flagrant de savoir-vivre. Ces substances produites par le corps, habituellement cachées, sont « les derniers vestiges d'un corps autrefois sacré, c'est-à-dire aux limites inviolées; nos déchets corporels, derniers remparts d'un univers privé, sont alors exposés<sup>253</sup>. » L'action d'uriner publiquement, surtout exécutée par une femme, est grossière en soi. Elle l'est encore davantage lorsque le·la lecteur·rice imagine le mélange de l'urine et du sang dans la fontaine où baigne le cadavre. La protagoniste transgresse les tabous et se laisse guider par ses pulsions corporelles. Ses besoins inassouvis, elle passe à la prochaine victime.

La scène de la mort d'Anne-So se termine brusquement. La protagoniste termine d'uriner, le corps est laissé dans la fontaine et les deux amies « tourn[ent] sur la première rue à droite et quelques mètres plus loin, [elles trouvent] un petit bar encore ouvert » (*DM*, p. 219). Il n'y a aucune transition entre les deux événements, illustrant l'insouciance des filles : elles ont déjà oublié la mort d'Anne-So, qu'elles perçoivent comme un moment banal. Elles ne s'attardent pas sur cette histoire qui ne les amuse plus, car « la soirée continue » (*DM*, p. 219). Comme la fête carnavalesque, les vacances des filles ne dureront pas éternellement, et elles tiennent à profiter de ce « bref laps de temps [où] la vie sortait de son ornière habituelle, légalisée et consacrée, et pénétrait dans le domaine de la liberté utopique<sup>254</sup>. » Avides de divertissement, les deux amies, « très en forme et dans la fleur de l'âge » (*DM*, p. 219), refusent de terminer leur soirée, malgré l'événement tragique qui vient de se dérouler. Dans le bar, la protagoniste constate la présence de l'Italien, avec qui elle « [a] envie de baiser [...] finalement » (*DM*, p. 219). Guidée par ses pulsions sexuelles, elle impose son corps et sa sexualité à l'Italien, alors qu'il est en pleine conversation avec une autre fille : « je m'assois sur mon prince, face à lui, et commence à l'embrasser. Je lésine pas sur l'effort : j'introduis doucement ma langue dans sa bouche. Il réagit bien. Je frictionne nos lards un contre l'autre, il adore ça, je le sens » (*DM*, p. 220). La protagoniste

---

<sup>253</sup> Éric Falardeau, *op. cit.*, p. 116-117.

<sup>254</sup> Mikhail Bakhtine, *op. cit.*, p. 97.

n'écoute que ses propres envies et ignore complètement ce qui se passe autour d'elle. Elle décide que l'Italien aime ce qu'elle lui fait, mais ce ne sont que ses impressions; elle ne lui a jamais demandé son consentement. La narratrice est prête à tout pour obtenir ce qu'elle veut : « ça s'annonce un peu plus compliqué mais [elle a] connu pire » (*DM*, p. 220). Cette phrase sous-entend que forcer une personne à avoir des rapports sexuels ou autres est un comportement courant pour la protagoniste. Sa sexualité suscite ainsi l'inconfort. C'est notamment ce qu'illustre la confusion de l'Italien, qui « ne comprend pas [qu'elle] revienne à la charge » (*DM*, p. 220). Pourtant, elle ne subit aucune conséquence de ses gestes, ni pour le meurtre, ni pour ses inconduites sexuelles.

En chemin vers la chambre d'hôtel, l'Italien « tangué, se relève, rit comme un épais » (*DM*, p. 220). Il n'est visiblement pas en état d'avoir une relation sexuelle, ce qui fâche la protagoniste : « Je suis pas venue jusqu'ici pour tes beaux yeux, mon gars. Va falloir que tu te ressaisisses » (*DM*, p. 220). La narratrice ne pense qu'à ses besoins. Elle ne va pas laisser quoi que ce soit freiner ses envies, tandis que celles de l'Italien n'ont aucune importance à ses yeux. Elle ne prend pas la peine, d'ailleurs, d'apprendre son prénom. L'Italien devient « Stefano Faita » (*DM*, p. 220), puis « Bernardo » (*DM*, p. 220) et finalement « Valentino » (*DM*, p. 221). Complètement ivre, il s'endort sur le lit, ce qui n'arrête pas la protagoniste. Au contraire, elle est encore plus entreprenante : « J'enlève ma petite culotte et me dirige vers lui. Je me glisse à ses côtés. Il ronfle. Je me lève, l'enfourche et remonte mon bassin jusqu'à son visage. Ça prend un certain temps avant qu'il réagisse » (*DM*, p. 221). La narratrice profite de sa victime alors qu'il est endormi, en ignorant les signes qui devraient pourtant l'arrêter. Cette scène de « satisfaction des besoin naturels, de la vie sexuelle [...] [est] excessivement outré[e], hypertrophié[e]<sup>255</sup>. » En effet, la violence de la narratrice s'intensifie :

Mes deux genoux retiennent ses bras contre le matelas et je tiens ses mains pour qu'il comprenne qu'il sera pas capable de les bouger. [...] Il gigote sous moi et ça me chatouille partout dans le bas ventre. Vraiment, il connaît

---

<sup>255</sup> Mikhail Bakhtine, *op. cit.*, p. 27.

son affaire. Comme d'autres avant lui, il essaie de me mordre et mon plaisir en est décuplé. Il tente de me donner des coups de genoux dans le dos, mais ses abdos ne répondent pas, il est trop mou. Son regard, lui, est enflammé. Oh oui, mon amour, comme ça. Il sait comment me satisfaire, le petit cochon. [...] Il suffoque et je me sens gonfler de plaisir (*DM*, p. 221).

La protagoniste immobilise l'Italien afin d'assouvir ses besoins sans qu'il l'en empêche. Ainsi, elle est consciente que sa victime n'est pas consentante et c'est ce qui l'excite. Elle trouve plaisir à voir l'Italien se débattre, tel que l'illustre le vocabulaire utilisé (« chatouille », « mon plaisir en est décuplé », « satisfaire », « gonfler de plaisir »). Plus sa victime résiste, plus elle jouit. La gradation du plaisir que ressent la protagoniste dans la description du viol provoque l'inconfort, car elle transgresse les tabous. La narratrice précise d'ailleurs qu'elle n'en est pas à sa première victime. L'Italien parvient à la repousser alors qu'elle atteint l'orgasme : « Je me retrouve étendue sur le sol, encore pleine de spasmes et toute vulnérable. Barbare! » (*DM*, p. 221). L'ironie de cette insulte, alors que la protagoniste n'a aucun respect pour personne, illustre sa perception égocentrique de la situation. Puisque l'Italien n'a plus rien à lui offrir, elle « [se] relève, ramasse [sa] culotte, la fou[t] dans [son] sac et sor[t]. Ciao, Ciao » (*DM*, p. 221). Nonchalante, elle ne se soucie pas de l'état de sa victime, qu'elle abandonne sans un regard. Le dénouement de la nouvelle intensifie l'inconfort du·de la lecteur·rice : « Dans le hall d'entrée, je réussis à attraper du wifi et texte Fré pour savoir où elle en est. Il est même pas cinq heures du matin, la nuit est pas terminée. Les vacances commencent à peine » (*DM*, p. 221). Cette dernière phrase laisse comprendre que les violences vont se poursuivre. Ainsi, cette nouvelle se termine de la même manière qu'elle a débuté : comme la violence des deux amies, elle n'avait aucun but. Le·la lecteur·rice est laissé·e sur sa faim, tandis que Fré et la protagoniste vont continuer leur soirée, en quête de divertissement et de leur prochaine victime. Malgré l'effet de dégoût suscité par cette nouvelle, le gore occupe une place minime. Outre la scène de la mort d'Anne-So, le sang est généralement absent des descriptions des violences. Dans le texte suivant, « Amigore Express », nous verrons que les scènes gore sont beaucoup plus nombreuses, tel que l'annonce le titre de la nouvelle.

### 3.2.2 Prendre goût à la violence : « Amigore Express » d'Erika Soucy

Quatre voyageur·euse·s, Marie, Luc, Julien et la narratrice, sont à bord d'une camionnette du service de covoiturage Amigo Express. La narration à la première personne donne accès aux pensées de la protagoniste, qui dévoilent quelques informations sur elle, mais elle demeure anonyme. On apprend, notamment, sa technique pour uriner : « L'importance de savoir pisser deboutte. [...] *Dans le doute, pisse deboutte!* qu'avait dit ma mère. [...] Aujourd'hui, je plie les genoux, sors les fesses et retiens mes bobettes avec attention. C'est que ça arrose, ça éclabousse, pis que tu veux pas mouiller ton linge » (*MF*, p. 222, l'autrice souligne). Comme dans la nouvelle précédente, la description de la miction peint le corps de façon grotesque. La position décrite rappelle celle d'un animal. En effet, le corps grotesque, « ce corps ouvert[,] [...] n'est pas franchement délimité du monde : il est mêlé au monde, mêlé aux animaux, mêlé aux choses<sup>256</sup>. » L'urine qui arrose et éclabousse illustre ce mélange entre le corps et son environnement, qui « franchit ses propres limites<sup>257</sup> ». La protagoniste n'a, elle non plus, aucune limite. Elle tente de faire la conversation avec les deux chauffeurs, Jocelyn et Roch, même si ces derniers ne sont pas intéressés par son opinion sur la musique qui joue :

Je dis aux gars que ça me va, que c'est assez accrocheur même pis que je crains pas quand ça bûche [...] Y'ont l'air de s'en foutre. Je dis que je suis au courant que Duchess Says est loin d'être le summum en matière de bûchage pis que c'est pas vraiment du punk [...] mais ils s'en foutent encore. [...] [J]e me trouve toujours à en faire trop quand je passe du temps avec des inconnus (*MF*, p. 224).

Elle continue de parler toute seule, tandis que les chauffeurs et les autres voyageur·euse·s demeurent en silence. En contraste avec l'ambiance tendue dans la camionnette, la protagoniste n'a pas peur de prendre sa place : elle partage ses

---

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 35.

réflexions, est extravertie et n'est pas intimidée par les deux hommes, qui n'ont visiblement pas envie de discuter avec elle.

La situation devient rapidement inquiétante. Jocelyn et Roch traitent la narratrice de « p'tite conne » (*MF*, p. 225), alors qu'elle continue de leur poser des questions sur le band qu'ils écoutent. Celui-ci est finalement « un groupe de rock anticomuniste néonazi français » (*MF*, p. 225), ce qui révèle les idéologies politiques violentes des deux chauffeurs. Ces derniers changent soudainement d'attitude et s'amuse à voir « la p'tite plotte commenc[er] à badtripper » (*MF*, p. 225). Vulgaires, Jocelyn et Roch ont visiblement un sens de l'humour tordu, qui annonce la tournure sombre que prendra le voyage. En effet, « les deux fascistes rient comme dans un film d'horreur poche » (*MF*, p. 225). Ce rire machiavélique laisse comprendre que les deux hommes ont un plan en tête et surtout, qu'il fonctionne comme prévu. Embarré·e·s dans la voiture, les quatre voyageur·euse·s doivent suivre les ordres de Jocelyn et Roch. Ce dernier « pointe un gun » (*MF*, p. 226) vers eux et leur ordonne de lui donner leur cellulaire. Face à cette situation angoissante et effrayante, la narratrice est pourtant à peine ébranlée. Contrairement à Luc qui est « pris de panique à côté [d'elle] » (*MF*, p. 226), la protagoniste reste calme et porte son attention sur le modèle du fusil de Roch : « Le gun, c'est pas une p'tite affaire. La seule fois que j'en ai vu un de même, c'était dans un jeu vidéo. C'est le genre d'arme qu'on s'imagine qu'un tireur pourrait prendre pour buter une école; une bébelle à faire baver Kimveer Gill<sup>258</sup> » (*MF*, p. 226). Plutôt qu'être intimidée par l'arme, elle est impressionnée et intriguée. Détachée de ce qui se passe autour d'elle, la narratrice minimise la gravité de la situation. Ses pensées s'éloignent de l'enjeu principal et elle n'exprime aucune émotion de peur ou d'angoisse. Lorsque Luc, la première victime, se fait descendre, la narratrice brosse une description humoristique de la tête explosée :

---

<sup>258</sup> Kimveer Gill a ouvert le feu dans le Collège Dawson en 2006. Voir Caroline Touzin, « Dawson. Gill était prêt à tuer ses parents », *La Presse*, mis à jour le 7 septembre 2008, en ligne, < <https://www.lapresse.ca/actualites/justice-et-faits-divers/200809/05/01-20575-dawson-gill-etait-pret-a-tuer-ses-parents.php> >, consulté le 1<sup>er</sup> mai 2022.

Quand on tire un zombie dans un jeu vidéo, ça fait à peu près le même effet que quand on pète du papier bulle. C'est drôle, ça fait « Pop! Pop! », on en veut encore... Quand c'est une tête d'amigo qui explose à côté de toi, t'as vite le goût de manger tes bas. Parce que la tête de Luc s'est ouverte en deux bouts, comme si on avait voulu lui faire une craque de fesses au milieu du front (*MF*, p. 226).

Par ses effets comiques, cette description est gore et grotesque. La comparaison absurde entre la tête fendue et « une craque de fesses » rappelle la logique de l'inversion et met littéralement « le bas à la place du haut, ou le derrière à celle du devant<sup>259</sup> ». La scène est ainsi tournée au ridicule. Les expressions familières utilisées par la protagoniste (« amigo » et « manger tes bas ») allègent la situation, qui paraît presque drôle à ses yeux. La narratrice est davantage affectée par la différence entre l'effet d'une véritable tête qui explose et celui des représentations dans les jeux vidéo que par le meurtre auquel elle vient d'assister. Même lorsque Roch l'empoigne, l'insulte et la menace, la protagoniste demeure impassible : « Je vois sa face de près. Sa barbe est frais rasée, ses dents sont blanches... J'peux même m'avancer sur la sorte de gomme qu'il mâche habituellement : menthe polaire ou épicée, c'est un peu frais quand il expire sous mon nez » (*MF*, p. 227). Elle fait preuve de sang-froid et n'est aucunement intimidée par Roch. Les détails que remarque la protagoniste n'ont pas leur place dans ce contexte : elle tente de deviner la sorte de gomme que mâche son bourreau alors qu'il tient sa vie entre ses mains. Les réactions de la narratrice détonnent dans cette ambiance angoissante de vie ou de mort. Rien n'est à l'épreuve de la protagoniste, même une deuxième victime tirée par balle. Lors de la mise à mort de Marie, la narratrice porte de nouveau son attention sur l'apparence de la victime, cette fois axée sur le sang :

La tête de Marie tient plus avec grand-chose : de la chair, je dirais, des os sans doute, c'est dur à dire... Le sang sort de là par petites vagues foncées; assez foncées pour comprendre que je me suis fait fourrer avec le faux sang qui m'a coûté trente piastres pour l'Halloween l'année passée. Il aurait fallu ajouter de l'encre. Ou pas de l'encre parce que c'est toxique, mais du tamari ou du vinaigre balsamique (*MF*, p. 228).

---

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 407.

Du corps mutilé au sang qui gicle, puis au sang artificiel, la description passe rapidement de dégoûtante à humoristique. Les passages gore se confondent ainsi avec la comédie, illustrant « le rapport entre l'[humain] et son environnement qu'[iel] ne peut malheureusement plus maîtriser<sup>260</sup>. » L'humour grinçant de la nouvelle relativise la mort. C'est ce qu'incarne la protagoniste, qui blague sur une situation pourtant angoissante. Ses pensées qui divaguent montrent notamment son détachement face à la scène d'horreur qui se déroule ses yeux. Elle est « tellement relax là! [...] [Elle est] smooth comme quand [elle] fume de l'huile de hasch » (*MF*, p. 229). L'exagération de l'état de détente de la protagoniste est difficile à partager pour le·la lecteur·rice. La narratrice ne ressent ni peur ni dégoût, ses émotions se limitent à l'impression de s'être fait avoir. La mise à mort de Luc et Marie l'a déçue : l'un n'éclate pas comme dans les jeux vidéo, tandis que la balle de l'autre ne « fait pas comme dans les films ou les séries télé comme *Sons of Anarchy* » (*MF*, p. 228, l'autrice souligne). Ses réactions sont visiblement en décalage avec l'ambiance d'horreur qui règne dans la camionnette.

Au milieu d'une forêt, Jocelyn et Roch laissent Julien et la narratrice seul·e·s dans la voiture, ce qui leur offre l'occasion de s'enfuir. Toutefois, la protagoniste a d'autres envies : « *Fuck! Tout à coup, j'ai vraiment le goût de me crosser* » (*MF*, p. 229, l'autrice souligne). D'abord impassible face au sort des victimes, la protagoniste est maintenant excitée par la violence à laquelle elle vient d'assister. Consciente que sa réaction n'est pas considérée comme « normale » dans une telle situation, elle démontre pour la première fois un sentiment de panique : « J'ai envie de me rouler la bille quand tout mon corps est picoté du sang de deux personnes que je connais pas pis qui sont mortes dans ma face. C'est trop. C'est trop, chu bonne pour l'asile, crisse! » (*MF*, p. 229). L'autodérision de la protagoniste met en évidence l'écart important entre son état et la réalité. C'est cette différence qui l'ébranle, pas la violence dont elle a été témoin. Sa limite est atteinte seulement après avoir fait cette découverte sur elle-même, comme en témoigne la répétition à la fin du passage. La narratrice ne

---

<sup>260</sup> Éric Falardeau, *op. cit.*, p. 23.

peut se débarrasser de ce sentiment d'excitation. Lorsqu'elle et Julien sortent de la voiture et prennent la fuite, ce dernier reçoit une flèche dans le genou. L'événement éveille de nouveau l'excitation de la protagoniste :

Faut que je reparte à courir. C'est ce que je me dis au moment où je réalise que l'envie de me crosser est revenue. Faut que je reparte à courir, mais je sais pas ce qui me retient. Je vis le même feeling que la fois où j'ai checké le clip de Magnotta. Je mangeais du thaïlandais, je m'en rappelle... Pis tout ce que j'arrivais à faire au lieu de peser sur « stop », c'était de me dire que les morceaux de porc dans ma belle p'tite boîte en carton, je pourrais jamais être sûre que c'en était vraiment (*MF*, p. 231).

Son excitation est plus forte qu'elle. Guidée par ses pulsions, la narratrice n'a pas de contrôle sur ses envies. La violence suscite ainsi des sentiments contradictoires chez elle : elle sait qu'elle doit prendre la fuite, mais elle en est incapable, car elle veut en voir plus. L'exemple du visionnement de la vidéo de torture illustre davantage sa réaction ambivalente, car son envie l'empêche de se fermer les yeux. Elle aime assister à la violence, surtout lorsqu'elle est gratuite et réelle. La référence à la vidéo de Magnotta n'est d'ailleurs pas anodine; il s'agit d'une véritable séance de torture et de cannibalisme. La vidéo, dégoûtante en soi, l'est encore plus lorsqu'on la visionne en mangeant, ce que fait la protagoniste. Cette scène l'amuse et elle la tourne à la blague. La violence lui « fait presque du bien » (*MF*, p. 233), ainsi qu'elle le constate alors que Jocelyn la frappe au visage. L'excitation persistante, le plaisir et la détente exagérée de la narratrice provoquent le malaise, voire la répulsion chez le·la lecteur·rice. Cette « stratégie de l'excès<sup>261</sup> » insiste sur l'écart entre les réactions de la protagoniste et la situation dans laquelle elle se trouve, et en dévoile le côté répugnant. La monstruosité de la narratrice devient de plus en plus apparente. La vue de la jambe mutilée de Julien lui inspire notamment une façon de poursuivre la séance de torture : « Si Roch voulait, il pourrait prendre la cheville et tourner jusqu'à ce qu'un bout de jambe se détache, comme on aime arracher le pilon d'un poulet barbecue. J'y donnerai pas l'idée, par exemple » (*MF*, p. 232). La comparaison entre le corps et la nourriture « transforme la

---

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 32.

chair en viande, en matière objective et abjecte, détachée et détachable [...] Le corps devient simple matière consommable<sup>262</sup> ». C'est exactement ce que devra faire la protagoniste : elle est forcée à participer à la séance de torture, durant laquelle elle devra goûter chaque membre coupé.

Après avoir cloué les mains de la victime au sol pour l'immobiliser, les deux hommes ouvrent la séance en lui arrachant un pied :

Son pied se détache en restant dans son soulier. Ils me le donnent. J'veux pas toucher à ça, mais ils m'obligent à le dénuder pis à en licher les orteils un par un. Le membre est froid. Les ongles sont longs, quand même. Ça m'a toujours levé le cœur, des ongles d'orteil mal entretenus. Ça goûte rien. Je veux que ça goûte rien (*MF*, p. 233).

La description du pied ne comporte aucune trace de sang. La narratrice ne semble pas réagir face aux substances ou aux fluides qui jaillissent d'un pied et qui provoquent normalement la répulsion. Elle ne fait que mentionner « une giclée de sang » (*MF*, p. 233) qui émane du membre et « remarque que c'est comme du gras qui sort » (*MF*, p. 233), puis dirige plutôt son attention sur l'entretien du pied. Elle est davantage dégoûtée par la longueur des ongles, qui lui donne un haut-le-cœur, que par la vue d'un pied ensanglanté et le fait de devoir ensuite le mettre dans sa bouche. La violence à laquelle elle assiste ne l'ébranle toujours pas; au contraire, cela lui plaît encore plus. Elle avoue avoir eu « le goût de [se] crosser très fort quand [elle a] vu le premier clou s'enfoncer dans [la main de Julien] » (*MF*, p. 234) et participe à la séance de torture avec entrain. La protagoniste prend goût, littéralement, à la violence. Elle demande aux deux hommes de couper la main de Julien et n'attend pas pour réclamer un autre membre; cette fois un œil, qui semble rendre Jocelyn « fier » (*MF*, p. 234). Le choix de l'œil est encore plus dégoûtant que la main. D'une part, parce qu'arracher un œil demande un plus gros travail qu'un coup de hache et d'autre part, parce qu'un œil se situe entre la frontière interne et externe du corps. Matières abjectes, l'œil et ses fluides ne « respecte[nt] pas les limites, les places, les règles [et se situent dans l]'entre-deux,

---

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 80.

l'ambigu, le mixte<sup>263</sup>. » C'est aussi ce que représente la protagoniste, par ses comportements doublement hors normes puisqu'elle est une femme. Cette dernière lèche l'œil sans hésiter et trouve simplement que « ça goûte salé [...] peut-être à cause des larmes que Julien a versées » (*MF*, p. 234). La narratrice n'éprouve ni dégoût, ni compassion pour la victime. Détachée de la douleur que ressent Julien, elle « pense [qu'elle] l'enten[d] crier. Ça bourdonne dans [sa] tête » (*MF*, p. 234), alors qu'elle regarde celle de la victime se faire charcuter. Son excitation est à son apogée lorsque Jocelyn lui « ordonne de [se] toucher » (*MF*, p. 235). La narratrice s'exécute et « joui[t] rapidement » (*MF*, p. 235). Le rapport de proximité entre la torture de la victime et la sexualité de la tortionnaire suscite le malaise pour le·la lecteur·rice. Selon Falardeau,

le *gore* et la pornographie se rejoignent de plusieurs manières à travers leurs définitions réciproques. Les discours entourant les deux genres se ressemblent puisqu'ils se reposent sur la volonté de donner à voir ce qui est ailleurs relégué au hors-champ [...] Cette mise à nu du sexe ou de la mort nous oblige à contempler l'interdit, à le transgresser, créant par le fait même une dichotomie entre le noble et le populaire, le bon et le mauvais, le moral et l'immoral<sup>264</sup>.

Les comportements transgressifs de la protagoniste dévoilent cet interdit et y confrontent le·la lecteur·rice, notamment par la découverte de sa sexualité dans la souffrance de l'autre. Puisqu'elle a fait ses preuves, elle est épargnée par Jocelyn et Roch. Le trio abandonne Julien à l'agonie dans la forêt et reprend la route. La protagoniste n'a jamais réellement ressenti la peur. Elle déroge ainsi des stéréotypes du féminin. Au lieu d'être passive et se conformer à son rôle de victime, elle agit, mais pas de la manière attendue : elle ne se sauve pas, n'attaque pas ses tortionnaires; elle participe à la séance de torture et, surtout, y trouve plaisir. Les femmes de la nouvelle suivante partagent elles aussi le goût de la violence, qu'elles imposeront, littéralement, à leur victime. En effet, le souffre-douleur de ces tortionnaires sera torturé et forcé à manger toutes sortes de matières dégoûtantes.

---

<sup>263</sup> Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1980, p. 12.

<sup>264</sup> Éric Falardeau, *op. cit.*, p. 30, l'auteur souligne.

### 3.2.3 Le corps comme outil de torture : « Crudité » de Marie-Hélène Larochelle

Miles, un photographe, se prépare pour un rendez-vous avec Malory, une blogueuse culinaire, qu'il a rencontrée sur une application. D'entrée de jeu, les rôles que nous avons vus jusqu'à maintenant sont inversés : la narration est présentée du point de vue d'une victime masculine. Cette dernière donne accès aux pensées du protagoniste, notamment sur sa perception des femmes. Les commentaires de Miles sur l'apparence de ces dernières sont nombreux et teintés d'une certaine misogynie. Lorsqu'il scrute le profil de Malory sur Tinder, il l'invite à prendre un café parce qu'« [u]ne fille qui mange, ça [le] changera des anorexiques » (*MF*, p. 301). Miles blague sur les troubles alimentaires et insinue que toutes les femmes en souffrent. Les commentaires sur le physique de Malory se multiplient lors de leur rencontre dans un café. Il remarque que « [q]uand elle sourit, un éventail de petites rides se forme à la commissure des yeux. Elle semble plus vieille que sur ses photos, mais plus accessible aussi : d'emblée sympathique » (*MF*, p. 304). Miles parle de Malory comme d'un objet qu'il convoite. Il l'inspecte comme pour s'assurer qu'elle ne présente aucun défaut de fabrication avant de la consommer, car il n'est « pas certain qu'elle [lui] plaise tant que ça » (*MF*, p. 304-305). D'entrée de jeu, Miles se place au-dessus de Malory et se permet de juger son corps selon ses propres critères de beauté. Il ne s'intéresse pas réellement à Malory, mais tente plutôt de décider s'il veut coucher avec elle : « Elle m'intimide avec son assurance et son enthousiasme, mais ça la rend attirante en même temps; ça suggère qu'elle est très décidée au lit » (*MF*, p. 306). Les comportements du photographe révèlent ses insécurités : Miles est déstabilisé par la prestance de Malory, qu'il trouve à la fois repoussante et séduisante. À la manière d'un monstre, elle suscite chez lui une certaine ambivalence. En effet, « horrific beings [...] attract us because of their power. They induce awe<sup>265</sup> ». Les remarques sur le physique de Malory relèvent du règne animal : « Elle me sourit. Ses dents ne sont pas alignées : les canines chevauchent les incisives; elle a un sourire carnassier : fatal et espiègle à la fois » (*MF*,

---

<sup>265</sup> Noel Carroll, *op. cit.*, p. 167.

p. 305). La description est orientée vers la masculinité : « Elle a un corps de sportive qu'elle bouge avec souplesse. Sa voix est calme, grave. Étonnamment grave, même » (*MF*, p. 305). Malory a un effet envoûtant sur Miles, qui hésite entre la fascination et la réticence.

Le photographe se laisse prendre au piège et accepte de poursuivre leur rencontre chez Malory, où elle « [lui] prend le coude et [l]'entraîne dans sa chambre » (*MF*, p. 308). Entrepreneuse, la blogueuse dirige leurs ébats : « Je tente de la chevaucher, mais elle me retourne d'un coup sur le dos avant de me dicter le rythme de la pénétration. [...] Elle fait l'amour avec une violence féroce; je ne résiste pas très longtemps » (*MF*, p. 308). Miles perd le contrôle et se laisse guider par Malory, qui fait preuve d'une intensité qu'il considère comme animale. Ainsi, le rapport de pouvoir qui définissait leur relation s'inverse : c'est au tour de Malory de se mettre au-dessus, littéralement, de Miles. Elle lui met en plein visage ce corps qu'il se permettait de critiquer. En effet, une fois le rapport sexuel terminé, Malory expose son corps sans gêne : « Elle ne prend pas la peine de fermer la porte et je peux l'entendre pisser; elle laisse échapper un petit pet, étroit sifflement qu'elle fait traîner » (*MF*, p. 308). Malory brouille les limites entre public et privé en donnant accès à ce qui demeure normalement à l'abri des regards d'autrui. Dans cette logique grotesque, « [l]'accent est mis sur les parties du corps où celui-ci est soit ouvert au monde extérieur, c'est-à-dire où le monde pénètre en lui ou en sort, soit sort lui-même dans le monde<sup>266</sup> ». C'est ce qu'illustre la nudité de la blogueuse, qui « semble maintenant déplacée » (*MF*, p. 309) selon Miles. Les comportements de la femme le mettent visiblement mal à l'aise : « En me tendant mon verre, Malory écarte les jambes, ouvre sa vulve. J'essaie de faire celui qui n'est pas choqué, même si tout cloche » (*MF*, p. 310). En dehors de la relation sexuelle et du plaisir masculin, la nudité et les manifestations naturelles du corps féminin sont soumises à un regard différent. Ce corps, pour lequel Miles était « très excité » (*MF*, p. 308), n'est plus attirant à ses yeux. Malory lui paraît maintenant

---

<sup>266</sup> Mikhail Bakhtine, *op. cit.*

grossière en ouvrant les parties de son corps habituellement fermées et en dévoilant celles qui sont couvertes. Elle « joue avec son clitoris en parlant [à Miles] » (*MF*, p. 313) et fait de même avec le préservatif souillé, dont elle extrait le contenu dans un bol et le prend en photo. Cette mise à nu du corps et les gros plans de ses substances, créés par la photographie, « vers[ent] dans une abstraction sidérante, dérangeante et, parfois, angoissante dans son indétermination<sup>267</sup>. » Les comportements étranges de Malory se répètent et le rendez-vous prend graduellement une tournure inquiétante. Lorsque Miles sort de la chambre, un buffet assez grand « pour nourrir un chantier » (*MF*, p. 311) et une autre femme, Shea, sont mystérieusement apparus dans le salon. Les intentions des deux femmes « bruyantes et vulgaires » (*MF*, p. 311) sont douteuses; elles incitent Miles à rester et lui servent des plats qu'il « mange compulsivement pour éviter d'avoir à faire la conversation, même si ce n'est pas très bon. Elles n'avaient rien » (*MF*, p. 311). Cette scène bascule dans l'excès : les comportements des deux femmes, la nourriture à profusion et l'intensité avec laquelle mange Miles. L'ambiance qui règne dans l'appartement devient angoissante et l'est davantage lorsque les deux femmes révèlent finalement leurs intentions : elles veulent « gaver » (*MF*, p. 311) Miles. Ce dernier est frappé violemment au menton puis est attaché à sa chaise par Shea. Le sort du protagoniste se trouve ainsi entre les mains des deux femmes.

Comme l'indique le double sens du titre « Crudité », la torture de Miles sera brutale et de nature alimentaire : « Ce qu'on attend de toi est très simple. Tu vas manger. Et on va faire un reportage photo. C'est pour les abonnées privilégiées qui payent pour avoir accès à la section *Snuff*<sup>268</sup> *Food* du blogue » (*MF*, p. 315, l'autrice souligne). Miles sera forcé à manger tout ce qui lui est servi, à des fins de divertissement pour un public féminin. L'excès se trouve au centre de ce type de torture : l'abondance de nourriture et le corps trop plein qui déborde participent à la

---

<sup>267</sup> Éric Falardeau, *op. cit.*, p. 48.

<sup>268</sup> Les films de type *snuff* sont des « films à l'existence mythique où les acteurs seraient réellement torturés et tués devant la caméra. » Philippe Rouyer, *op. cit.*, p. 15.

construction du corps grotesque et à l'effet de dégoût qui en découle. La scène de torture prend ainsi la forme d'un banquet. Selon Bakhtine,

[l]e manger et le boire sont une des manifestations les plus importantes de la vie du corps grotesque. Les traits particuliers de ce corps sont qu'il est ouvert, inachevé, en interaction avec le monde. C'est dans *le manger* que ces particularités se manifestent de la manière la plus tangible et la plus concrète : le corps échappe à ses frontières, il avale, engloutit, déchire le monde, le fait entrer en lui, s'enrichit et croît à son détriment. *La rencontre de l'homme avec le monde* qui s'opère dans la bouche grande ouverte qui broie, déchire et mâche est un des sujets les plus anciens et les plus marquants de la pensée humaine. L'homme déguste le monde, sent le goût du monde, l'introduit dans son corps, en fait une partie de soi<sup>269</sup>.

Observé par un nombre inconnu de femmes qui regarderont cette séance de torture, Miles est en interaction directe avec le monde à travers le manger. Toutefois, ce contact est mis en scène par Shea et Mallory et lui échappe entièrement. Son corps ne lui appartient plus; gavé et partagé publiquement. Miles est réduit à une bouche qui engloutit, figure omniprésente dans les passages de torture. Les descriptions de la douleur et autres sensations physiques tournent autour de cette région du corps, notamment lorsque Miles est frappé au menton : « Ma bouche s'emplit de sang [...] Je suffoque, me noie dans ma bouche. [...] Je vais vomir, mais ne parviens pas à écarter les mâchoires. Me remonte dans la bouche un reflux de nourriture que je dois ravalier, incapable de rejeter la vomissure » (*MF*, p. 312). L'effet de dégoût, suscité par l'intensification de la sensation d'étouffement, s'illustre à travers la bouche qui déborde de ses propres substances et fluides corporels (sang, reflux, vomissure). Pour reprendre les mots de Julia Kristeva, ces matières représentent « la fragilité objective de l'ordre symbolique<sup>270</sup>. » À la fois miennes et autres, elles sont abjectes. Synonymes de saletés, ces substances dérangent et doivent ainsi être cachées ou éliminées. Le gore nous confronte à l'exposition de celles-ci et remet en question notre rapport au corps, puisque ses frontières se trouvent brouillées. Pour Mary Douglas,

<sup>269</sup> Mikhail Bakhtine, *op. cit.*, p. 280, l'auteur souligne.

<sup>270</sup> Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 85.

[i]l est logique que les orifices du corps symbolisent les points les plus vulnérables. La matière issue de ces orifices est de toute évidence marginale. Crachats, sang, lait, urine, excréments, larmes dépassent les limites du corps, du fait même de leur sécrétion. De même les déchets corporels comme la peau, les ongles, les cheveux coupés et la sueur. L'erreur serait de considérer les confins du corps comme différents des autres marges<sup>271</sup>.

La contradiction entre le dehors et le dedans que provoque la sortie de ces matières du corps « suscite ce sentiment d'angoisse et d'horreur, voire de dégoût, face à l'amas de chairs et de fluides en construction<sup>272</sup>. » Selon Jean-Paul Roux, l'écoulement de fluides répugne entre autres parce qu'il « cause des perturbations physiques ou psychiques<sup>273</sup> » : l'écoulement de sang vient de pair avec la douleur, tandis que le reflux et la vomissure sont provoqués par un malaise physique et sont rejetés par l'effort du corps. Dans la nouvelle, ces sensations corporelles sont montrées par des descriptions détaillées qui accentuent l'effet de dégoût chez le·la lecteur·rice, dont l'imagination ne suffit pas à ressentir le malaise du protagoniste. La répugnance de ce dernier et donc, du·de la lecteur·rice, s'accroît à mesure que l'intrigue progresse, puisque les scènes de déglutition qui suivent s'inscrivent dans la même lignée. En effet, il s'agit d'un banquet humain, composé de pâtisseries faites à partir de matières corporelles, que Miles est forcé à manger.

Le banquet débute : « C'est parti. Macaron cyprine, ganache de selles, déclare-t-elle avant d'enfourner une pâtisserie dans ma bouche » (*MF*, p. 316). La citation annonce le rythme effréné que prendra cette séance de torture, ne laissant aucun répit à la victime et au·à la lecteur·rice. L'utilisation du verbe « enfourner » illustre la force avec laquelle le protagoniste est nourri et rappelle un acte sexuel, voire un viol oral. L'énumération des différentes substances corporelles que doit manger Miles suit un rythme semblable :

---

<sup>271</sup> Mary Douglas, *De la souillure. Essais sur les notions de pollution et de tabou*, traduit de l'anglais par Anne Guérin, Paris, Maspero, 1981, p. 137.

<sup>272</sup> Éric Falardeau, *op. cit.*, p. 123.

<sup>273</sup> Jean-Paul Roux, cité par Éric Falardeau, *op. cit.*, p. 125.

L'omelette finie, ce sont des sortes de chairs froides qu'elles m'enfourment, une tarte sucrée, un plat en sauce, un pain grumeleux avec un genre de terrine. Elles m'annoncent les mets. Je comprends qu'elles gardent tout, conservent tout, cuisinent tout : sperme, sang, chairs, urine, fèces, lait, mucus, gales. Malory discourt sans s'arrêter (*MF*, p. 319).

La quantité de matières corporelles et de mets qui en sont issus est sans fin. Le premier plat n'est pas terminé que le suivant est déjà annoncé. L'énumération se développe pour le·la lecteur·rice en même temps que Miles doit les ingérer. Les scènes de déglutition sont d'ailleurs nombreuses. En effet, chaque plat mentionné est suivi d'une description de sa consommation, tout aussi répugnante :

Feuilleté menstrues [...] Elle appuie le petit four contre mes lèvres jusqu'à ce que j'entrouvre la bouche et elle le glisse alors entier dans l'orifice étroit. De la pâte déborde une matière gluante comme une confiture que je comprends être un caillot de sang coagulé. On me la pousse contre la muqueuse des joues. Quelque chose de caoutchouteux résiste. Je mâche en faisant passer la bouchée salée, sanguine, de part et d'autre de ma langue gonflée. Je mastique peu et avale (*MF*, p. 317).

Cette longue description de la déglutition crée un effet de ralenti déstabilisant. De l'entrée forcée en bouche de la pâtisserie à sa mastication et son avalement en passant par l'éventail de textures et de sensations désagréables, aucun détail ne nous est épargné. Cette stratégie narrative donne l'impression que la scène s'allonge et l'effet de dégoût augmente. Comme Miles, le·la lecteur·rice a du mal à digérer tout ce contenu gore. Ainsi, contrairement à la structure de création et de relâchement de la tension que nous avons vu au chapitre précédent, « [l]e spectacle réside dans l'exposition et la surenchère; celles-ci mènent à une construction sérielle<sup>274</sup> ». Le corps gavé ne peut se contenir dans ses propres limites et déborde lui aussi : « C'est alors que je me mets à transpirer. La sueur dégouline depuis mes tempes dans mon cou; le bas de mon dos perle. Je n'ai pas chaud, c'est mon rythme cardiaque qui s'est brusquement accéléré » (*MF*, p. 319). Les fluides corporels, ici la sueur, sont au cœur des descriptions et amplifient l'effet d'excès. Ce corps en pleine perte de contrôle, qui se remplit et se vide

---

<sup>274</sup> Éric Falardeau, *op. cit.*, p. 32.

à la fois, expose ses fluides et les réintègre. Ce mélange de l'intérieur et de l'extérieur, du public et du privé, verse dans l'abject.

Dans cette nouvelle, les fluides et autres substances corporelles sont dévoilées, puis consommées. L'ingestion de matières habituellement éjectées, surtout celles des autres, constitue l'ultime abjection. Le brouillage des frontières est total : l'intérieur passe à l'extérieur et revient de nouveau à l'intérieur, mais par une entrée différente et par celle d'un autre corps. Lorsque Miles avale une omelette de sperme, il « se demande si c'est le [sien] » (*MF*, p. 318), mais ne peut en être sûr. Les corps se mélangent les uns avec les autres par la déglutition. Certaines des substances utilisées, produites par le corps féminin (cyprine, sang menstruel), n'appartiennent évidemment pas au protagoniste. Par exemple, les cordes qui le retiennent à sa chaise « sont des cordons ombilicaux » (*MF*, p. 314) qui proviennent de plusieurs femmes. Si l'abject est « ce qui perturbe une identité, un système, un ordre<sup>275</sup> », c'est exactement ce que représentent Malory et ses collègues. Ces femmes ne respectent aucune règle :

on a plus de limites, tu vois, on avait déjà les fœtus avortés, mais maintenant, il y a de plus en plus de femmes enceintes qui se rallient, alors c'est formidable, tu comprends, on a même accès à des placentas, des membranes ovulaires, c'est vraiment une niche qu'on souhaite développer davantage (*MF*, p. 319-320).

Par cette sororité sadique, ces femmes unissent leurs corps afin de torturer des hommes. Le passage insiste notamment sur l'idée du regroupement : elles se « rallient » afin de créer un mouvement qu'elles souhaitent voir s'agrandir et veulent « développer davantage » cette « niche » de la torture snuff sur des victimes masculines, en recrutant « de plus en plus de femmes ». Ainsi, c'est par la force du nombre que ces femmes veulent gagner du pouvoir. Elles sont d'ailleurs plusieurs à participer à cette séance de supplices. En plus de Malory et de Shea, une autre femme, Ananda, s'ajoute au groupe. À la manière des trois Parques, elles décideront de la destinée de leur victime. La violence des ces femmes rappelle l'abjection telle que la

---

<sup>275</sup> Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 12.

décrit Kristeva; elle « est immorale, ténébreuse, louvoyante et louche [comme une] une terreur qui se dissimule, une haine qui sourit<sup>276</sup> ». Abjectes, ces tortionnaires utilisent le care dans leur violence. En effet, les méthodes de torture choisies relèvent d'activités typiquement associées aux femmes, notamment la cuisine. Prendre soin d'une personne se rapproche dangereusement de la torture : elles préparent des plats pour Miles, mais c'est pour mieux le gaver de substances dégoûtantes. Leur attitude envers la victime rappelle ainsi celle d'une mère qui s'occupe de son enfant. Nous l'avons vu, la mère monstrueuse est une figure récurrente dans le genre de l'horreur. Dans cette nouvelle, « les images de déchets corporels rappellent le moment où mères et nature étaient directement liées, créant un plaisir pervers de retourner au moment où la relation mère-enfant était marquée par le plaisir de ces déchets corporels<sup>277</sup>. » C'est à travers l'autorité maternelle que les trois femmes trouvent plaisir à torturer leur victime. Alors qu'elles gavent Miles, Malory lui défend « de vomir, sinon [elles lui font] manger à la cuiller » (*MF*, p. 316). L'infantilisation de la victime lui dérobe toute autonomie et le rabaisse à un stade primaire d'apprentissage. Il s'est d'ailleurs « chié dessus » (*MF*, p. 321), comme un enfant qui ne sait pas encore contrôler son corps. Ce dernier et ses fluides sont plutôt laissés entre les mains des trois femmes. Ananda « entreprend de nettoyer le vomi et les glaires dont [Miles est] recouvert. [...] [S]es gestes sont doux et rassurants. [...] Quand la première serviette est souillée, elle en prend une fraîche [...] et continue d'essuyer [son] visage, puis [son] torse, [son] ventre, [ses] jambes » (*MF*, p. 314). La femme agit avec tendresse, mais ce n'est que pour préparer Miles à la séance de torture qui suit. Les comportements des trois femmes sont empreints d'une ambivalence qui les rend davantage inquiétants. Elles sortent de la figure stéréotypée de la mère attendrissante, tout en s'y conformant : elles s'occupent de leur victime et la torturent à la fois. Ces femmes se situent dans l'entre-deux de la violence et de la tendresse et inspirent la peur et l'angoisse.

---

<sup>276</sup> *Idem.*

<sup>277</sup> Barbara Creed, *op. cit.*, p. 13, je traduis.

L'humiliation de Miles se termine par une dernière scène de gavage, cette fois-ci d'un de ses orteils. Partie se trouvant à l'extrémité du bas du corps et en contact avec le sol, l'orteil mangé représente une forme d'inversion carnavalesque. La saleté associée aux pieds est répugnante et l'avalier l'est davantage; c'est d'ailleurs l'orteil qui pousse Miles à ses limites. Le corps du protagoniste éclate : « La nourriture semi-digérée me sort par le nez, explose contre mes dents, en une vague puissante, incontrôlable » (*MF*, p. 322). Les réactions physiques sont décrites avec un vocabulaire qui illustre l'intensité et l'exagération (« explose », « vague puissante », « incontrôlable »). L'image grotesque que peint cette description montre la perte de contrôle de Miles sur son propre corps : l'intérieur de son corps se retrouve à l'extérieur et vice versa. Les sensations physiques du protagoniste sont alors inversées et mélangées. Pour terminer la séance de torture, Ananda mord avec force l'épaule de Miles, qui « ne sai[t] plus si la brûlure vient de l'intérieur ou de l'extérieur de [son] corps » (*MF*, p. 322). Miles est désormais marqué par cette morsure, sorte de « *Stigma Diaboli* » (*MF*, p. 324, l'autrice souligne), qui témoigne de l'emprise des trois femmes sur le corps de leur victime. Miles ne pourra jamais oublier les violences qu'il a vécues. C'est aussi ce que lui rappelle Malory : « Si tu veux aller la montrer à la police, tu peux : on est partout. [...] les hôpitaux, les hôtels, les restaurants, les bureaux... » (*MF*, p. 324). Ces femmes s'infiltrèrent dans toutes les institutions. Elles font partie d'un club, « c'est-à-dire d'un groupe dont les membres sont liés entre eux – dépendant les uns des autres, se rapportant les uns aux autres, et unis par un intérêt commun, une croyance partagée, un idéal auquel tous adhèrent<sup>278</sup>. » Le projet commun de ce groupe est la prise de pouvoir des femmes au détriment des hommes. Toutefois, ce renversement de pouvoir ne découle pas de la vengeance. En effet, Miles « n'[est] pas plus important qu'un autre [et il a été] choisi au hasard » (*MF*, p. 324). La violence de ces femmes sert plutôt à les divertir en intimidant les hommes : « Ça nous est égal que tu parles ou pas après, on va même t'encourager à en parler! » (*MF*, p. 317). En inversant la logique du

---

<sup>278</sup> Martine Delvaux, *Le boys club*, Montréal, Remue-ménage, 2019, p. 25.

boys club, ce « groupe serré d'amis-[femmes] qui se protègent entre [elles]<sup>279</sup> » ne craint pas de subir les conséquences de leurs actes.

Le sort de Miles s'inscrit ainsi dans la logique de l'inversion qui construit la nouvelle : les rôles du tortionnaire et de la victime se renversent, l'intérieur sort à l'extérieur, l'homme se trouve en position d'infériorité et est objectifié par des femmes. De la même manière que Miles consomme le corps féminin sur Tinder et qu'il juge son apparence, il est à son tour transformé en marchandise, photographié et partagé sur le web alors qu'il est torturé. Contrairement aux monstres qui dévorent leurs victimes, c'est plutôt Miles qui est forcé à manger; forme de consommation plus littérale des femmes. Comme plusieurs des victimes féminines que nous avons vues au chapitre précédent, Miles est « passif » (*MF*, p. 323); dépossédé de son corps attaché, mutilé et gavé. L'homme est finalement abandonné dans une ruelle, seul avec « [ses] blessures [qui] ne sèchent pas » (*MF*, p. 324). Le dénouement de cette dernière nouvelle marque une inversion totale avec celui du premier texte de notre corpus. Sarah, victime féminine qui succombe à ses blessures après avoir subi des agressions sexuelles répétées dans une forêt, cède sa place à Miles, victime masculine torturée par des femmes et abandonné en ville. C'est maintenant au tour de l'homme de se retrouver confus face à ce qui lui est arrivé, car la peur a changé de camp.

### 3.3 Femmes extrêmes

Ces trois dernières nouvelles présentent des femmes complètement détachées de la situation dans laquelle elles se trouvent. Les deux amies de « Les vacances » se débarrassent de toute personne qui croise leur chemin, la protagoniste d'« Amigore Express » découvre sa sexualité en participant à une séance de torture et les femmes de « Crudité » séquestrent des hommes qu'elles trouvent sur des applications de rencontres pour en faire des objets de torture *snuff*. Ces femmes n'ont pas d'empathie

---

<sup>279</sup> *Idem*.

pour leurs victimes, ne ressentent aucun malaise face à la violence qu'elles commettent et, surtout, ne connaissent pas la peur. Au contraire, ce sont elles qui font peur par leurs comportements doublement hors normes, parce qu'elles sont à la fois femmes et violentes. Elles dérogent des attentes envers les femmes en n'ayant pas des comportements « de douceur, de fragilité, de soumission<sup>280</sup> », généralement liés à une image stéréotypée de la féminité. Insensibles, indifférentes et égoïstes, elles n'accordent de l'importance qu'à leurs propres besoins, au détriment du bien-être de leur entourage, puisque leur violence ne sert qu'à elles-mêmes. Contrairement à Sarah, Catherine, Maude et la protagoniste des « Renégates », chez qui la violence est une réponse à un mauvais traitement infligé par un homme ou résultant du patriarcat, ces femmes n'ont aucune « raison » de torturer, de violer ou de tuer. Elles incarnent alors une figure typiquement masculine dans le genre de l'horreur : le tueur en série. Selon Clover, ce dernier est, la plupart du temps, un homme dont le rapport à la sexualité est trouble : relation conflictuelle à la mère, sexualité refoulée, traumatismes de l'enfance, etc.<sup>281</sup>. Ainsi, « [l]e meurtre est pour [lui] un substitut de l'acte sexuel<sup>282</sup>. » C'est aussi le cas des protagonistes des trois nouvelles, dont la violence se confond souvent avec la sexualité. Toutefois, cette sexualité hors normes est parfaitement assumée et ne résulte d'aucune victimisation préalable, ou du moins les textes n'en disent rien. Ces nouvelles sont les seules de notre corpus qui présentent des scènes explicitement sexuelles et où les femmes sont en position de pouvoir : le viol dans « Les vacances », la masturbation dans « Amigore Express » et le rapport dominant/dominé lors de la relation sexuelle dans « Crudité ». Ces nouvelles témoignent d'« une volonté de faire éclater les normes et les limites sociales liées au féminin<sup>283</sup>. » En effet, les protagonistes font un pied de nez aux représentations des femmes : elles sont agentives et violentes simplement parce qu'elles en ont envie. Ces femmes « seront toujours “trop” ou “pas

---

<sup>280</sup> Georges Falconnet et Nadine Lefaucheur, *op. cit.*, p. 73.

<sup>281</sup> Carol J. Clover, *op. cit.*, p. 26-30.

<sup>282</sup> Philippe Rouyer, *op. cit.*, p. 182.

<sup>283</sup> Sylvie Bérard et Andrea Zanin, « Paroxysmes et expériences limites du féminin... et du féminisme », *Recherches féministes*, vol. 27, n° 1, « Femmes extrêmes », 2014, p. 11.

assez”, à la fois excessives ou insuffisantes pour la société où elles évoluent<sup>284</sup> »; ce sont des femmes extrêmes.

Contrairement aux nouvelles du chapitre précédent, les violences sont davantage de nature physique dans les cinq textes. Nous avons déjà établi que la violence des deux premières protagonistes les confine à leur genre. Ces mères monstrueuses se conforment à une « form of toughness that our society assumes is “natural” for women; thus, their toughness does not call in question gender roles<sup>285</sup> », malgré leurs victimes infantiles. Les protagonistes suivantes font preuve d’une violence plus assumée et en font une pratique courante. En effet, ces tortionnaires s’éloignent des représentations habituelles des vilaines féminines, soit de la mère monstrueuse et de la séductrice mangeuse d’hommes. Malory est celle qui se rapproche le plus de cette figure. Cependant, le gore et la violence sont trop importants dans « Crudité » pour réduire la protagoniste à une femme qui ensorçèle les hommes. De tout notre corpus, « Crudité » et « Amigore Express » sont les deux textes dans lesquels les descriptions sont les plus sanglantes et dégoûtantes. Les stratégies narratives utilisées sont d’ailleurs similaires : l’esthétique de l’excès, la répétition et l’accumulation de scènes de sévices corporels et la présence accrue de déjections (sang, vomissure et autres fluides corporels) dans les descriptions. Certes, d’autres nouvelles que nous avons analysées présentent des scènes de torture, mais ces dernières sont beaucoup moins détaillées que celles vues dans ce chapitre. Nous pensons aux nouvelles « Love will tear us apart » et « Sean », dans lesquelles le sang est presque absent des scènes de sévices corporels. Contrairement aux nouvelles gore, où « [l]’intrigue n’y est que prétexte à accumulations de scènes sanglantes<sup>286</sup> », ces dernières demeurent au second plan de l’histoire et sont plus courtes dans les textes de Demers et de Lauzon. Par exemple, le

---

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>285</sup> Sherrie Inness, citée par Sylvie Vartian dans « Guerrières, chasseresses et corps éprouvé dans la science-fiction adolescente actuelle », *Recherches féministes*, vol. 27, n° 1, « Femmes extrêmes », 2014, p. 121.

<sup>286</sup> Philippe Rouyer, *op. cit.*, p. 173.

passage suivant, tiré de « Love Will Tear Us Apart », se limite à l'énumération des actions et omet les réactions corporelles qu'elles entraînent : « L'instrument se dépose maintenant au centre de la demi-lune. Il fend la chair jusqu'à son nombril, en découpe la circonférence » (*MF*, p. 90). C'est l'objet et son utilité qui sont au centre de la description. Ces textes sont plutôt axés sur l'angoisse et la peur des victimes, laissant au·à la lecteur·rice la possibilité d'imaginer les scènes sanglantes. De leur côté, les nouvelles de Soucy et de Larochelle s'inscrivent dans une logique de la monstration, tout comme celle de Pinsonneault. Les descriptions gore sont rares dans cette dernière, mais le corps grotesque y occupe aussi une place importante. Susan Bordo avance que « feminism imagined the human body as *itself* a politically inscribed entity, its physiology and morphology shaped by histories and practices of containment and control<sup>287</sup> ». Dans l'ambiance d'inversion carnavalesque que partagent ces trois nouvelles, les protagonistes détruisent les tabous du corps féminin en l'exposant; ce dernier est libéré de toute contrainte, alors que les corps torturés sont majoritairement masculins. Cette monstration du corps suscite le malaise, voire le dégoût, puisqu'il se trouve en décalage avec le contexte de viol, de meurtre et de torture dans lequel il se dévoile. Il n'est donc pas surprenant que ces nouvelles se déroulent dans l'espace public. Tandis que les deux mères étaient enfermées dans le foyer domestique et la prison, ces femmes sortent dans les rues et dans les bars et se joignent à d'autres personnes pour commettre des violences, qu'elles partagent même sur le web. Cette violence publique est assumée, soumise volontairement au regard d'autrui.

La narration s'inscrit elle aussi dans la logique de l'inversion qui traverse les nouvelles de ce chapitre. Dans les deux premières nouvelles, les protagonistes, victimes des attentes démesurées envers les mères, n'ont pas le contrôle sur leur sort. C'est ce qu'illustre la narration dans ces cas à la troisième personne. Cette dernière marque une distance entre les protagonistes et l'action qui se déroule : l'amie prend la parole à la place de la protagoniste dans « Les renégates » et l'entité prend les décisions pour

---

<sup>287</sup> Susan Bordo, *op. cit.*, p. 21-22, l'autrice souligne.

Maude, qui doit porter le blâme du piètre état dans lequel se trouve son fils. Les protagonistes des deux nouvelles suivantes, narrées à la première personne, ont une emprise directe sur leur situation et les violences qu'elles infligent à leurs victimes. Que cette violence soit verbale, sexuelle ou physique, elle découle de la volonté des femmes. Ainsi, ces nouvelles correspondent à ce que Blau DuPlessis nomme « writing beyond the ending », soit « the transgressive invention of narrative strategies, strategies that express critical dissent from dominant narrative<sup>288</sup>. » Le dernier texte de notre chapitre, par la narration à la première personne du point de vue d'une victime masculine, illustre clairement les propos de DuPlessis. Ce changement narratif témoigne d'une inversion des rôles et des conventions littéraires.

Nous constatons que ces tortionnaires féminines ont surtout des victimes masculines, à l'exception d'Anne-So. Puisque les nouvelles analysées dans le deuxième chapitre ne contiennent que très peu de descriptions détaillées de sévices corporels, le gore serait-il de mauvais goût lorsque ce sont des femmes qui sont torturées, violées et tuées par des hommes? Si « [l]a sérialité, fondement du gore, trouve [...] son aboutissement dans un spectacle qui crée le malaise à force de répétitions des mêmes horreurs<sup>289</sup> », cette différence serait-elle signe d'une saturation liée aux violences répétées envers les femmes au quotidien? Nous pensons que oui. Le recours au gore semble témoigner d'un sentiment d'épuisement chez les femmes, d'où la mise en scène de situations extrêmes qui s'éloignent de la vie réelle. La violence aberrante des protagonistes féminines agit comme une sorte de cri : les femmes en ont assez des violences sexistes commises à leur égard. Ces nouvelles renversent les stéréotypes, remplacent la division entre hommes et femmes par celle entre forts et faibles et jouent sur le plaisir des protagonistes, le dégoût et le mépris.

Nous remarquons aussi que les études sur le gore portent généralement sur des œuvres littéraires et cinématographiques d'auteurs et de réalisateurs masculins. Les

---

<sup>288</sup> Rachel Blau DuPlessis, *op. cit.*, p. 5.

<sup>289</sup> Philippe Rouyer, *op. cit.*, p. 82.

représentations de victimes masculines dans les textes de notre corpus proviendraient-elles d'une vision différente du gore qui échapperait à l'exploitation des corps uniquement féminins? L'abjection, par exemple, est habituellement associée aux corps des femmes. En effet, « la puissance abjecte ou démoniaque du féminin [...] n'arrive pas à se différencier comme *autre*, mais menace le *propre* qui sous-tend toute organisation faite d'exclusions et de mises en ordre<sup>290</sup> », notamment par les déjections corporelles. Dans « Crudité », ces dernières sont utilisées spécifiquement pour susciter des réactions corporelles chez les hommes, ce qui entraîne un effet de dégoût chez le·la lecteur·rice. Le texte de Larochelle transgresse par la mise en scène d'un corps masculin abject, mais aussi par la présence d'une vaste communauté féminine qui se cache derrière toute cette violence. Cette nouvelle recadre ainsi notre perception de la violence comme typiquement masculine en remettant en question la rareté de celle commise par les femmes : ces tortionnaires fonctionnent en réseau et travaillent en groupe. La déviance féminine dans « Crudité » est loin d'être minoritaire; les tortionnaires sont nombreuses et partout autour de nous. Bien que « [l]es femmes [soient] rarement pointées du doigt comme étant capables de faire souffrir gratuitement [et qu'on dise] rarement qu'elles sont des tortionnaires capables de cruauté pure<sup>291</sup> », ces protagonistes prouvent bien le contraire. Cette transgression est commune à l'ensemble des nouvelles de ce chapitre. Que ce soit par le refus de la maternité, par le dévoilement du corps ou par la torture, les protagonistes que nous avons vues désobéissent aux normes qui définissent la féminité afin de les déplacer. Toutefois, comme le constatent Sylvie Bérard et Andrea Zanin dans leur numéro sur les femmes extrêmes de la revue *Recherches féministes*, « chaque fois qu'une limite est établie, une autre personne se charge de la repousser<sup>292</sup>. » Par leur attitude désinvolte et leurs comportements hors normes, ces protagonistes montrent que « l'image hégémonique

---

<sup>290</sup> Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 80, l'autrice souligne.

<sup>291</sup> Krystel Bertrand, « Préface », dans Krystel Bertrand et Fanie Demeule (dir.), *Cruelles*, Montréal, Tête première, 2020, p. 11.

<sup>292</sup> Sylvie Bérard et Andrea Zanin, *loc. cit.*

de “la femme” [est] encore bien présente<sup>293</sup> » et elles invitent les femmes à participer à sa destruction, en usant de violence au besoin.

---

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 2.

## CONCLUSION

Notre mémoire visait à combler une lacune dans le domaine des études sur le genre de l'horreur, qui portent presque exclusivement sur des corpus masculins. Nous voulions contribuer à l'avancement des recherches en nous intéressant spécifiquement à la production littéraire féminine d'horreur québécoise, dont l'étude nous paraissait pertinente d'un point de vue féministe. En effet, si, pour Stephen King, le récit d'horreur repose sur des « points de pression phobiques<sup>294</sup> » partagés par plusieurs personnes, que peut nous révéler cette littérature sur la relation entre les femmes et la peur? À quoi ressemble l'horreur au féminin? Que nous dit-elle sur la société actuelle, sur l'état des violences des hommes contre les femmes et sur les réactions de celles-ci? Que nous dévoile-t-elle sur la violence des femmes? Ce sont les questions auxquelles nous avons tenté de répondre dans notre mémoire.

Nous avons établi les bases théoriques de notre travail dans notre premier chapitre. D'après les études formelles sur l'horreur de Noël Carroll, de Sophie Marleau et de Martine Roberge, nous avons déterminé que le monstre humain, l'effet de suspense, la structure du retour à la normalité, la peur et le dégoût sont les composantes principales de la majorité des récits de ce genre. Puisque les thématiques abordées dans les textes de notre corpus se rapprochent de la réalité (viol, violence conjugale, harcèlement sexuel, contrôle des corps féminins, maternité), il nous semblait difficile d'analyser ces nouvelles sans avoir recours à des études sociologiques, notamment sur le viol, la violence conjugale et la peur qu'entraînent ces situations chez les femmes. Les travaux de Susan Brownmiller, de Margaret T. Gordon et de Stéphanie Riger, entre autres, ont permis de dégager un constat troublant : le quotidien des femmes est dangereux et elles se trouvent souvent dans un rôle de victime. Face à l'augmentation du nombre de féminicides, aux vagues de dénonciations d'agressions sexuelles et à la

---

<sup>294</sup> Stephen King, *Anatomie de l'horreur*, traduit de l'anglais par Jean-Daniel Brèque, Paris, Albin Michel, 2018, p. 48.

banalisation de la violence masculine qu’ont mis en lumière les différent·e·s auteur·rice·s, nous voulions savoir comment ces enjeux allaient transparaître dans la littérature d’horreur écrite par des femmes. C’est sur cette question que nous nous sommes penchée lors de l’analyse des nouvelles.

Puisque nous nous intéressions à l’ensemble de la production littéraire féminine d’horreur québécoise contemporaine, nous avons sélectionné dix nouvelles tirées de trois recueils : *Monstres et fantômes* (2018), *Horrificorama* (2018) et *D’autres mondes* (2020). Nous les avons ensuite divisées en deux catégories, selon le rôle de victime ou de bourreau occupé par les protagonistes féminines, qui correspondent aux chapitres d’analyse de notre mémoire. Notre deuxième chapitre a ainsi révélé une horrification du quotidien des femmes dans les cinq nouvelles avec des victimes féminines. En effet, ces dernières subissent la violence des hommes de leur entourage dans des environnements qu’elles croyaient sécuritaires : viol par une connaissance, deux situations de violence conjugale chez soi, harcèlement sexuel en milieu de travail et séquestration par un ex-conjoint. Ainsi, la figure du monstre humain est représentée de façon similaire dans les cinq nouvelles : le monstre est masculin et proche des femmes. L’utilisation des différentes composantes et effets de lecture des récits d’horreur sert à mettre en évidence la réalité dangereuse des femmes : les protagonistes ont peur des hommes et du pouvoir qu’ils détiennent sur elles. Nous pouvons donc affirmer que le genre de l’horreur est utilisé dans de tels cas pour dénoncer la normalisation de la violence masculine, tel que l’illustre le dénouement souvent incertain des nouvelles. Les victimes trouvent rarement justice face aux violences qu’elles ont subies et leur sentiment d’insécurité persiste, même après la mort ou la disparition du bourreau.

Les cinq nouvelles analysées dans notre troisième chapitre ont dévoilé une autre facette de l’horreur au féminin, soit celle de la violence des femmes. Nous avons vu que cette violence se manifeste à travers différents motifs : la monstruosité maternelle (deux cas), le meurtre, les violences sexuelles et la torture. Malgré la multiplicité de ces représentations, nous avons constaté qu’elles se rejoignent par leur

« “extrémalité<sup>295</sup>” ». En effet, l’infanticide et le refus de la maternité sont des solutions de dernier recours pour les deux mères monstrueuses, tandis que l’excès et l’esthétique grotesque se trouvent au cœur des trois autres nouvelles. Que ce soit en ternissant la conception idéalisée de la maternité ou en enfreignant les normes imposées aux femmes, ces textes critiquent une image figée de la féminité. En passant de victimes du patriarcat à tortionnaires sans pitié et en assumant pleinement leur violence, ces protagonistes ne vivent pas la peur; au contraire, elles l’imposent.

D’après notre étude sur l’horreur au féminin, nous constatons plusieurs traits communs, oppositions et continuités entre les deux groupes de nouvelles. D’entrée de jeu, l’horreur est décrite d’un point de vue féminin dans presque tout notre corpus : « Crudité » est la seule nouvelle avec un narrateur masculin. La nouvelle « Sean » présente aussi le point de vue d’un homme, mais la narration est partagée entre les personnages de Daniel et de Catherine. De façon générale, les rôles sont divisés entre les hommes et les femmes dans les nouvelles : la relation monstre-victime, qui « organise le récit d’horreur<sup>296</sup> », est construite selon une opposition binaire des genres. Les textes « Les renégates » et « Et le Mal, et la mère » sont en quelque sorte hors jeu sur ce point parce qu’ils mettent en scène des victimes infantiles dont le genre n’a aucun impact sur le déroulement de l’histoire. De son côté, « Les vacances » est la seule nouvelle qui comporte une relation monstre-victime entièrement féminine. Toutefois, cette dernière n’est pas centrale à l’intrigue, puisque la narratrice a une deuxième victime, cette fois masculine. Les cibles sont aussi de genres différents dans « Sean », qui inclut notamment deux victimes masculines contre un tortionnaire masculin, mais ce dernier s’en prend principalement à une femme. Dans l’ensemble, c’est donc la relation entre un tortionnaire masculin et une victime féminine qui domine, dans les nouvelles de notre corpus, comme nous l’avons vu dans notre deuxième chapitre. Nous

---

<sup>295</sup> Sylvie Bérard et Andrea Zanin, « Paroxysmes et expériences limites du féminin... et du féminisme », *Recherches féministes*, vol. 27, n° 1, « Femmes extrêmes », 2014, p. 2.

<sup>296</sup> Sophie Marleau, « De la lecture à la peur et au dégoût. Les effets de la littérature d’horreur », mémoire de maîtrise, Département des lettres, Université du Québec à Trois-Rivières, 2012, f. 39.

remarquons que cette combinaison n'est pas totalement absente des nouvelles du troisième chapitre. En effet, dans « Amigore Express », la protagoniste est d'abord la victime de Roch et Jocelyn avant de se joindre à eux. Ainsi, les textes de notre corpus reflètent dans leur majorité l'omniprésence de la violence masculine dans le quotidien des femmes.

Cette violence masculine est surtout abordée du point de vue des victimes. Les protagonistes des nouvelles du deuxième chapitre subissent les répercussions psychologiques des violences physiques qui leur ont été infligées et anticipent la violence d'un homme de leur entourage. Même si la violence commise dans « Love Will Tear Us Apart » et dans « Sean » est surtout de nature physique, c'est la peur, l'angoisse et la colère des protagonistes qui sont décrites dans ces deux nouvelles. Quant aux trois autres femmes, elles doivent demeurer sur leurs gardes parce que les comportements d'un homme les mettent en danger : Sarah, droguée par Lloyd, est hantée par le trauma des viols répétés qu'elle a subis, l'épuisement mental de Florence à la suite des nombreuses manipulations de son copain la pousse à commettre l'irréparable et l'enseignante, proie d'un harceleur qui tente de la violer, ne sait plus si son imagination lui joue des tours. Prisonnières d'hommes violents, ces femmes vivent dans la peur.

Dans les nouvelles de notre troisième chapitre, ce sont surtout les violences physiques qui structurent les intrigues. Nous croyons que cette différence est due en partie à la narration du point de vue du bourreau des textes « Amigore Express » et « Les vacances ». En effet, la narration des nouvelles précédentes permettait de s'intéresser à la détérioration psychologique des victimes au fur et à mesure qu'elles subissaient des violences; c'est pourquoi ces textes sont généralement plus longs. Les nouvelles de Pinsonneault et de Soucy sont davantage axées sur les comportements des tortionnaires. Le rythme de l'action est d'ailleurs plus rapide. Nous l'avons vu, les scènes détaillées de sévices corporels occupent une place centrale dans le déroulement des histoires, surtout dans « Crudité ». Cette dernière est pourtant la seule dans ce

chapitre à proposer une narration du point de vue de la victime. Toutefois, la torture est de nature alimentaire; les descriptions sont ainsi orientées sur les sensations physiques lors de la déglutition plutôt que sur les pensées du protagoniste. Nous remarquons aussi que la relation entre le monstre et la victime ne se définit que par la torture, contrairement à celle entre les personnages de « Love Will Tear Us Apart », qui sont mariés. La torture d'Hélène résulte de la colère de Jacques, qui se sent trahi en découvrant que sa femme a eu un avortement sans le lui dire. Ce sont l'incompréhension et l'angoisse de la victime qui sont mises au centre de la nouvelle. Les scènes de torture passent alors au second plan et ne servent qu'à repousser le dévoilement de l'entière de l'histoire, comme c'est le cas dans « Sean ». Dans « Crudité », Miles et Malory n'ont aucun antécédent qui pourrait justifier la séance de torture. C'est donc cette dernière qui établit à la fois la base de leur relation et la trame narrative de la nouvelle.

Les tortionnaires des nouvelles de Pinsonneault et de Soucy, elles non plus, ne connaissent pas leurs victimes. C'est pourquoi leurs violences sont commises dans des lieux publics : la ville dans « Les vacances », le service de covoiturage et la forêt dans « Amigore Express », l'application de rencontre et la diffusion sur le web de la torture dans « Crudité ». À l'instar des nouvelles du deuxième chapitre, les textes « Les renégates » et « Et le Mal, et la mère » se déroulent plutôt dans l'espace privé, car la maternité se trouve au centre des histoires. Cette dernière est la thématique la plus fréquente dans l'ensemble des textes analysés. En effet, nous constatons que la maternité est évoquée dans la moitié des nouvelles : elle est mentionnée par la voix pour se moquer de Sarah dans « Quel beau chalet, hein » : « *PEUT-ÊTRE QU'IL T'A MISE ENCEINTE HA HA ÇA SERAIT DRÔLE MAIS PAS DU TOUT HA* » (MF, p. 330, l'autrice souligne), motive Jacques à torturer sa femme dans « Love Will Tear Us Apart », provoque la jalousie de Daniel dans « Sean » et s'apparente à la monstruosité dans les nouvelles de Bérubé et de Jannelle. De ces cinq textes, aucun ne présente la maternité de façon positive. Au contraire, elle est un risque et une source

d'angoisse pour les femmes, elle est utilisée contre elles et les conduit parfois à leur perte. Le genre de l'horreur sert donc à mener une critique féministe de la maternité.

Nous avons brièvement expliqué, dans notre troisième chapitre, que la maternité est un thème récurrent dans le genre de l'horreur. Tel que le constate Barbara Creed, « when woman is represented as monstrous it is almost always in relation to her mothering and reproductive functions<sup>297</sup>. » Nous pensons au film *The Brood* (1979) de David Cronenberg, dans lequel Nola donne naissance à des créatures qu'elle contrôle par sa colère, ou encore à *Friday the 13th* (1980) de Sean S. Cunningham et Victor Miller, où Pamela Voorheese venge son fils en tuant une bande d'adolescents : la mère monstrueuse est un cliché du genre, surtout dans les œuvres produites par des hommes. Les nouvelles de notre corpus qui la mettent en scène s'en servent davantage pour la critiquer que pour l'exploiter en tant que thématique facile. Ces protagonistes sont victimes des attentes démesurées envers les mères, ce qui les pousse à la monstruosité : envahies par leur rôle maternel, elles perdent leur identité. Ces femmes ne subissent pas une transformation monstrueuse au niveau physique : elles sont plutôt perçues comme des monstres, puisque leurs comportements ne concordent pas avec l'image idéalisée de la maternité et leur progéniture en subit les conséquences. Ainsi, ces textes proposent une critique sociale forte du modèle de la « mère parfaite », car les monstres sont ici fabriqués par la société et par la pression exercée sur les mères.

D'autres stéréotypes et tropes féminins sont abordés de façon similaire dans les textes de notre corpus. Par exemple, la figure de la « femme folle », que l'on retrouve dans les nouvelles « Quel beau chalet, hein », « Paréïdolies » et « Le chat noir et autres contes », est utilisée de manière à dénoncer les conditions inquiétantes et dangereuses dans lesquelles se trouvent les protagonistes, propres en effet à troubler n'importe qui. Les situations réelles de viol, de violence conjugale et de harcèlement sexuel mises en scène dans ces textes sont présentées comme irréelles : le trauma de Sarah prend la

---

<sup>297</sup> Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine : Film, Feminism, Psychoanalysis*, Londres, Routledge, 1993, p. 7.

forme d'une voix qu'entend la protagoniste et qui s'ajoute à la narration, Florence ne cesse de changer sa perception des événements et les traces de l'agression qu'a subie l'enseignante disparaissent. Ces protagonistes sont seules, ne sont pas écoutées et sont finalement prises pour des « folles », tandis que le·la lecteur·rice demeure incertain·e du déroulement des événements. Cette folie présumée met en évidence les difficultés auxquelles sont confrontées les victimes de violences sexuelles et psychologiques. Par cette valeur dénonciatrice, l'horreur au féminin fait réfléchir sur la gravité de la violence masculine contre les femmes et la peur que plusieurs d'entre elles ressentent au quotidien. Au lieu d'être intrinsèquement « folles », les femmes vivraient des expériences propres à détruire leur équilibre mental.

Nous avons accordé beaucoup d'importance à la peur dans notre premier chapitre, très présente dans les nouvelles où les femmes sont les victimes. Les textes du troisième chapitre abordent la peur différemment : les protagonistes des nouvelles de Bérubé et de Jannelle ont peur non plus des hommes, mais d'elles-mêmes et des conséquences de leur incapacité à protéger leur enfant, tandis qu'Anne-So et Miles craignent la violence des tortionnaires féminines dans les textes de Pinsonneault et de Larochelle. Dans « Amigore Express », la narratrice ressent brièvement la peur : « Je me tourne la tête vers lui pour qu'il voie que dans mes yeux, c'est de la peur qu'on y trouve » (*MF*, p. 226). Toutefois, comme nous l'avons vu lors de l'analyse de la nouvelle, sa peur passe rapidement au plaisir alors qu'elle participe à la séance de torture. Les textes de ce chapitre jouent plutôt sur le dégoût, notamment par le recours au gore. Cette particularité les éloigne de la réalité. En effet, les situations imaginées par les autrices sont généralement improbables, contrairement à celles des textes du chapitre précédent. Les agressions sexuelles sont, par exemple, plus communes que de la torture snuff. C'est d'ailleurs dans le troisième chapitre que se trouve la seule nouvelle de notre corpus qui a recours au fantastique de façon explicite : « Et le Mal, et la mère » est le texte dont l'histoire est la moins réaliste. C'est aussi ce dont témoigne le sort des tortionnaires féminines. À l'exception de Maude, qui finit en prison, les

autres protagonistes ne subissent pas les conséquences de leurs crimes. Nous avons vu, dans notre premier chapitre, que les hommes qui commettent des violences contre les femmes sont souvent acquittés et subissent rarement des répercussions légales pour leurs actes. Ainsi, l'inversion des rôles que proposent les nouvelles passent par le sort de ces bourreaux féminins, qui violent, torturent et tuent avec impunité.

La distinction entre la peur et le dégoût que nous avons dégagée nous amène à réfléchir sur la valeur féministe des textes de notre corpus. Comment nous positionner, en tant que féministes, par rapport à cette violence féminine, extrême, dégoûtante et gratuite? À première vue, il nous semble difficile de nous réjouir face à toute forme de violence, même commise par des femmes. Certes, dans un contexte de normalisation de la violence masculine, la représentation de tortionnaires féminines sans pitié nous paraît presque rafraîchissante, ou du moins différente sous la plume des femmes. En effet, les femmes monstrueuses existent dans les œuvres réalisées par des hommes, mais elles correspondent la plupart du temps à des archétypes, voire à des stéréotypes. Outre les figures de la mère monstrueuse et de la « femme folle », que nous retrouvons entre autres chez Stephen King dans son roman *Carrie*<sup>298</sup> (1974), les femmes monstrueuses sont souvent représentées comme des personnes jalouses. C'est le cas, notamment, des sorcières et des belles-mères dans les contes pour enfants<sup>299</sup>. La méchanceté de ces femmes est dirigée envers une autre femme et est plutôt superficielle : elles veulent la beauté, la jeunesse, ou l'amour d'un homme. Lorsque les hommes sont les proies de ces femmes, ils sont généralement séduits, ensorcelés et ultimement entraînés dans la folie ou dans la mort. Nous pensons, par exemple, aux sirènes, ces créatures fantastiques mi-femme mi-poisson, ou mi-oiseaux dans certaines

---

<sup>298</sup> Carrie est une adolescente victime d'intimidation et des abus physiques et psychologiques de sa mère. Elle se venge sur ses bourreaux à l'aide de ses pouvoirs de télékinésie.

<sup>299</sup> Nous pensons à la belle-mère dans *Cendrillon*, à Ursula dans *La petite sirène*, à la Reine-sorcière dans *Blanche Neige et les sept nains*, etc.

mythologies, qui envoûtent les marins pour les tuer et les dévorer<sup>300</sup>. Dans son étude sur les représentations des femmes dans la littérature fantastique masculine, Kathryn M. Bulver constate que

[l]a beauté et le pouvoir d'attrance de la femme, associés au pôle « divin » du sacré ou surnaturel, sont également associés au pôle négatif, démoniaque, et parfois [...] la femme s'assimile au démon même. [...] Le déguisement et l'illusion comme moyens de séduction sont communs à la femme et au diable. La femme peut se servir de maquillage et de vêtements pour transformer ou cacher ses vrais traits et séduire, tandis que le diable lui aussi séduit par de fausses apparences. Le but de la séduction des femmes-démons, comme de celle du diable, paraît être d'entraîner sa victime à sa perte, un destin qui lui est caché par les apparences<sup>301</sup>.

Ainsi, la cruauté des femmes sous la plume des hommes est liée à des motifs personnels, les dépeint comme des menteuses et des manipulatrices.

La violence des protagonistes des nouvelles de notre deuxième chapitre, à l'exception d'Hélène, provient effectivement d'une forme de vengeance dirigée contre les hommes. Cependant, elles sont avant tout des victimes; elles ne sont pas méchantes et manipulatrices. Au contraire, certaines d'entre elles ont même de l'empathie à l'égard de leur tortionnaire. Leur violence, celle de Sarah dans « Quel beau chalet, hein » et de Catherine dans « Sean », est une solution de dernier recours afin d'échapper aux hommes qui les gardent captives. Ces protagonistes sortent de l'image des femmes passives en position de victimes et passent à l'action. Ce ne sont plus les hommes qui décident de leur sort; ce sont elles qui prennent les choses en mains et tuent leur bourreau. Nous accordons ainsi une certaine valeur féministe à ce renversement des rôles, qui est encore plus apparent dans les nouvelles du troisième chapitre. En effet, les protagonistes des textes de Pinsonneault, de Soucy et de Larochelle s'éloignent des représentations stéréotypées précédentes des monstres féminins. Leur violence est rarement expliquée et n'est pas justifiée par leur relation

---

<sup>300</sup> Kathryn M. Bulver, « La Femme-démon », *La Femme-démon. Figurations de la femme dans la littérature fantastique*, New York, Peter Lang, coll. « Writing About Women : Feminist Literary Studies », 1995, p. 17-18.

<sup>301</sup> *Ibid.*, p. 40.

avec les victimes. Elles sont violentes simplement parce qu'elles aiment ça et s'en prennent aux personnes qui ont le malheur de croiser leur chemin. Ainsi, ces textes inversent les rôles tant littéraires que sociaux : les femmes sont monstrueuses et sont en position de pouvoir. Elles sont, à l'instar des hommes, capables de cruauté sordide. De cette manière, ces meurtrières en série s'écartent d'une conception figée de la féminité et recadrent notre perception de la violence comme typiquement masculine. Toutefois, si, comme l'indique le slogan, « la peur doit changer de camp », l'inversion des rôles est-elle le seul moyen efficace pour mettre en évidence le caractère aberrant de la violence masculine? Que nous révèle véritablement cette violence féminine sur la société actuelle? Pour Paula Ruth Gilbert, « these literary females can provide the rest of us with an important perspective on the violence of our continent and our world, as well as on the gender divisions that in great part cause this violence<sup>302</sup>. » Le travail d'analyse que nous avons réalisé confirme les propos de Gilbert. La violence féminine dans nos nouvelles, troublante parce que rare et extrême, nous montre que nous avons intégré la violence des hommes : cette dernière ne nous étonne plus, ou pas autant que celle des femmes. D'après notre étude, nous constatons que dans l'horreur au féminin, un texte qui se rapproche de la réalité (tortionnaire masculin, victime féminine, violences réelles et possibles) et un autre qui s'en éloigne (tortionnaire féminine, victime masculine, violences extrêmes et moins crédibles) dénoncent finalement les mêmes problèmes, soit ceux de la normalisation de la violence masculine et, du coup, de la victimisation des femmes. Les textes révèlent que la violence des hommes, acceptée et banalisée, fait peur aux femmes et surtout, qu'elles en ont assez, d'où la représentation de tortionnaires féminines extrêmes.

Certes, comme nous l'avons mentionné dans notre introduction, les nouvelles choisies sont toutes d'autrices blanches et leurs personnages le sont probablement aussi, car ce n'est jamais précisé. Il s'agit là d'un angle mort important à considérer.

---

<sup>302</sup> Paula Ruth Gilbert, *Violence and the Female Imagination : Quebec's Women Writers Re Frame Gender in North American Cultures*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2006, p. 329

Nous ne pouvons affirmer que ces dix textes représentent l'ensemble de la production littéraire féminine d'horreur québécoise, ni que leurs histoires correspondent à la réalité de toutes les femmes. Toutefois, dans notre corpus, la peur n'est pas suscitée par la présence de créatures surnaturelles. La convergence des textes vers une représentation de l'horreur de manière réaliste nous paraît révélatrice sur les conditions de beaucoup de femmes dans notre société. Selon Isabelle Kirouac-Massicotte, « l'horreur est dotée d'un appel à l'engagement, voire à la transformation sociale<sup>303</sup> ». C'est ce qu'indiquent les textes de notre corpus, teintés d'un fort discours féministe. Ces nouvelles proposent une critique d'une conception figée de la féminité et du traitement des femmes dans notre société. Elles permettent ainsi d'éclairer la réalité des femmes et de dénoncer des enjeux réels. Si l'horreur « can command mass attention when its iconography and structures are deployed in such a way that they articulate the widespread anxiety of times of stress<sup>304</sup> », notre mémoire montre que la situation actuelle des femmes est véritablement inquiétante. Afin d'attirer l'attention sur cette dernière, les autrices, à leur tour bourreaux, mettent leur doigt là où ça fait mal.

---

<sup>303</sup> Isabelle Kirouac-Massicotte, « L'horreur comme littérature-monde, le cas de la littérature québécoise. *Mort-terrain* de Biz et *Qu'il est bon de se noyer* de Cassie Bérard », *Journal of Canadian Studies*, vol. 53, n° 3, 2019, p. 559.

<sup>304</sup> Noël Carroll, *The Philosophy of Horror or the Paradoxes of the Heart*, Londres, Routledge, Chapman and Hall, Inc., 1990, p. 214.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus étudié

- Bérubé, Jade, « Les renégates », « Love will tear us apart », dans Stéphane Dompierre (dir.), *Monstres et fantômes. 15 auteures, 15 nouvelles d'horreur*, Montréal, Québec Amérique, coll. « La Shop », 2018, p. 287-295.
- Côté, Catherine, « Quel beau chalet, hein », *op. cit.*, p. 325-341.
- Demers, Marie, « Love will tear us apart », *op. cit.*, p. 75-96.
- Jannelle, Geneviève, « Et le Mal, et la mère », *op. cit.*, p. 97-133.
- Larochelle, Marie-Hélène, « Crudité », *op. cit.*, p. 297-324.
- Nepveu-Villeneuve, Maude, « Le chat noir et autres contes », *op. cit.*, p. 179-204.
- Soucy, Erika, « Amigore express », *op. cit.*, p. 219-235.
- Verreault, Melissa, « Paréidolies », *op. cit.*, p. 237-262.
- Lauzon, Isabelle, « Sean », dans Pierre-Alexandre Bonin (dir.), *Horrificorama*, Sherbrooke, Les Six Brumes, coll. « Légions des Brumes », 2018, p. 143-164.
- Pinsonneault, Lily, « Les vacances », dans Stéphane Dompierre (dir.), *D'autres mondes. 15 autrices, 15 nouvelles d'horreur*, Montréal, Québec Amérique, coll. « La Shop », p. 207-221.

### Publications en ligne

- Binks, Danielle, « From Mary Shelley to Carmen Maria Machado, women have profoundly shaped horror », *The Guardian*, 12 août 2021, en ligne, < [https://www.theguardian.com/books/2021/aug/12/from-mary-shelley-to-carmen-maria-machado-women-have-profoundly-shaped-horror?utm\\_source=Sailthru&utm\\_medium=email&utm\\_campaign=Lit%20Hub%20Daily:%20August%2013%2C%202021&utm\\_term=lithub\\_master\\_list](https://www.theguardian.com/books/2021/aug/12/from-mary-shelley-to-carmen-maria-machado-women-have-profoundly-shaped-horror?utm_source=Sailthru&utm_medium=email&utm_campaign=Lit%20Hub%20Daily:%20August%2013%2C%202021&utm_term=lithub_master_list) >, consulté le 6 avril 2022.
- Clemens, Colleen, « Say No to “Boys Will Be Boys” », *Learning For Justice*, 21 décembre 2017, en ligne, < <https://www.learningforjustice.org/magazine/say-no-to-boys-will-be-boys> >, consulté le 15 mai 2022.

- Cotter, Adam, « La victimisation criminelle au Canada, 2019 », *Statistique Canada*, publié le 25 août 2021, en ligne, < <https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/85-002-x/2021001/article/00014-fra.htm> >, consulté le 25 août 2021.
- Cotter, Adam et Cristine Rotenberg, « Les agressions sexuelles déclarées par la police au Canada avant et après le mouvement #MoiAussi, 2016 et 2017 », *Statistique Canada*, mis à jour le 8 novembre 2018, en ligne, < <https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/85-002-x/2018001/article/54979-fra.htm> >, consulté le 25 août 2021.
- Desjardins, Christiane, « Guy Turcotte est un homme “MA-LA-DE”, plaide la défense », *La Presse*, mis à jour le 20 juin 2011, en ligne, < <https://www.lapresse.ca/actualites/dossiers/affaire-guy-turcotte/201106/20/01-4410986-guy-turcotte-est-un-homme-ma-la-de-plaide-la-defense.php> >, consulté le 16 février 2022.
- Fahrenthold, David A., « Trump recorded having extremely lewd conversation about women in 2005 », *The Washington Post*, publié le 8 octobre 2016, en ligne, < [https://www.washingtonpost.com/politics/trump-recorded-having-extremely-lewd-conversation-about-women-in-2005/2016/10/07/3b9ce776-8cb4-11e6-bf8a-3d26847eed4\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/politics/trump-recorded-having-extremely-lewd-conversation-about-women-in-2005/2016/10/07/3b9ce776-8cb4-11e6-bf8a-3d26847eed4_story.html) >, consulté le 15 mai 2022.
- Journal Le Devoir, *Document spécial. 22 meurtres conjugaux au Québec depuis janvier 2020*, s. d., en ligne, < [https://www.ledevoir.com/documents/special/20-02\\_meurtres-conjugaux-quebec-2020/index.html](https://www.ledevoir.com/documents/special/20-02_meurtres-conjugaux-quebec-2020/index.html) >, consulté le 10 septembre 2021.
- Julien, Mélanie, « Les violences faites aux femmes en période de crise sanitaire », *Conseil du statut de la femme*, publié le 21 avril 2021, en ligne, < <https://csf.gouv.qc.ca/article/publicationsnum/les-femmes-et-la-pandemie/societe/les-violences-faites-aux-femmes-en-periode-de-crise-sanitaire/> >, consulté le 6 juin 2021.
- La Presse canadienne, « Commémorer Polytechnique au terme d’une année ternie par les féminicides », *Radio-Canada*, publié le 5 décembre 2021, en ligne, < <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1845012/polytechnique-commemorations-feminicides-violences-femmes-quebec?depuisRecherche=true> >, consulté le 21 janvier 2022.
- Perreault, Samuel, « La victimisation criminelle au Canada, 2014 », *Statistique Canada*, mis à jour le 30 novembre 2015, en ligne, < <https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/85-002-x/2015001/article/14241-fra.htm> >, consulté le 25 août 2021.

- Perron, Louis-Samuel, « Meurtre de Daphné Huard-Boudreault : une campagne de sensibilisation recommandée », *La Presse*, publié le 25 mai 2020, en ligne, < <https://www.lapresse.ca/actualites/justice-et-faits-divers/2020-05-25/meurtre-de-daphne-huard-boudreault-une-campagne-de-sensibilisation-recommandee> >, consulté le 27 août 2021.
- Rotenberg, Cristine, « De l'arrestation à la déclaration de culpabilité. Décisions rendues par les tribunaux dans les affaires d'agression sexuelle déclarées par la police au Canada, 2009 à 2014 », *Statistique Canada*, publié le 26 octobre 2017, en ligne, < <https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/85-002-x/2017001/article/54870-fra.htm> >, consulté le 6 juin 2021.
- S. a., « Féminicide », *Conseil du statut de la femme*, s. d., en ligne, < <https://csf.gouv.qc.ca/article/publicationsnum/bibliotheque-des-violences-faites-aux-femmes/feminicide/> >, consulté le 26 août 2021.
- S. a., « Monstres et fantômes », *Québec Amérique*, s. d., en ligne, < [https://www.quebec-amerique.com/collections/adulte/litterature/la-shop/monstres-et-fantomes-10164?search\\_query=monstres+et+fantomes&results=11](https://www.quebec-amerique.com/collections/adulte/litterature/la-shop/monstres-et-fantomes-10164?search_query=monstres+et+fantomes&results=11) >, consulté le 6 avril 2022.
- Sasseville, Nathalie, Julie Laforest et Dominique Gagné, « Ampleur », *Institut national de santé publique du Québec (INSPQ). Trousse média sur la violence conjugale*, s. d., en ligne, < <https://www.inspq.qc.ca/violence-conjugale/statistiques/ampleur> >, consulté le 23 août 2021.
- Touzin, Caroline, « Dawson. Gill était prêt à tuer ses parents », *La Presse*, mis à jour le 7 septembre 2008, en ligne, < <https://www.lapresse.ca/actualites/justice-et-faits-divers/200809/05/01-20575-dawson-gill-etait-pret-a-tuer-ses-parents.php> >, consulté le 1<sup>er</sup> mai 2022.

### Corpus théorique

- Ackley, Katherine Anne (dir.), « Introduction », dans *Women and Violence in Literature : An Essay Collection*, New York et Londres, Garland Publishing, 1990, p. xi-xviii.
- André, Christophe, *Psychologie de la peur. Craintes, angoisses et phobies*, Paris, Odile Jacob, 2004, 366 p.
- Andrin, Muriel et Anaëlle Prêtre, « À l'ombre de *Maman* – représentation des mères monstrueuses dans l'art contemporain et au cinéma », dans Muriel Andrin, Stéphanie Loriaux et Barbara Obst (dir.), *Sextant. Revue de la structure de recherche interdisciplinaire sur le genre, l'égalité et la sexualité (STRIGES)*,

- n° 32, « M comme mère, M comme monstre », Éditions de l'Université de Bruxelles, 2015, p. 107-120.
- Bakhtine, Mikhaïl, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture Populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1970, 471 p.
- Bantinaki, Katerina, « The Paradox of Horror : Fear as a Positive Emotion », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 70, n° 4, automne 2012, p. 383-392.
- Bérard, Sylvie et Andrea Zanin, « Paroxysmes et expériences limites du féminin... et du féminisme », *Recherches féministes*, vol. 27, n° 1, « Femmes extrêmes », 2014, p. 1-12.
- Bernard, Julien, « Une histoire de la sociologie des émotions? », dans Fabrice Fernandez, Samuel Lezé et Hélène Marche (dir.), *Les émotions. Une approche de la vie sociale*, Paris, Archives contemporaines, 2013, p. 7-29.
- , « La fabrique sociale des émotions », dans *La concurrence des sentiments. Une sociologie des émotions*, Paris, Métailié, 2017, p. 93-127.
- Bertrand, Krystel et Fanie Demeule, « Préfaces », dans Krystel Bertrand et Fanie Demeule (dir.), *Cruelles*, Montréal, Tête première, 2020, p. 5-12.
- Blais, Mélissa, « *J'hais les féministes!* » *Le 6 décembre 1989 et ses suites*, Montréal, Remue-ménage, 2009, 220 p.
- Blank, Trevor J. et Lynne S. McNeil, *Slender Man Is Coming : Creepypasta and Contemporary Legends on the Internet*, Logan, Utah State University Press, 2018, 216 p.
- Blau DuPlessis, Rachel, *Writing Beyond the Ending : Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*, Bloomington, Indiana University Press, 1985, 253 p.
- Bonin, Pierre-Alexandre (dir.), « L'enfance de l'horreur », dans *Horrificorama*, Sherbrooke, Les Six Brumes, coll. « Légions des Brumes », 2018, p. 17-18.
- Boquet, Damien, et Didier Lett, « Les émotions à l'épreuve du genre », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, vol. 1, n° 47, 2018, p. 7-22.
- Bordo, Susan, *Unbearable Weight : Feminism, Western Culture, and the Body*, Berkeley, University of California Press, 2004 [1993], 361 p.

- Bourgeois-Guérin, Valérie, « L'expérience de la souffrance chez les femmes âgées atteintes de cancer incurable », thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, Département de psychologie, 2012, 237 f.
- Brownmiller, Susan, *Le viol*, traduit de l'anglais par Anne Villelaur, Montréal, Nouvelles éditions de poche, 1980, p. 568 p.
- Bulver, Kathryn M., « La Femme-démon », *La Femme-démon. Figurations de la femme dans la littérature fantastique*, New York, Peter Lang, coll. « Writing About Women : Feminist Literary Studies », 1995, p. 17-55.
- Carroll, Noël, *The Philosophy of Horror or the Paradoxes of the Heart*, Londres, Routledge, Chapman and Hall, Inc., 1990, 254 p.
- Castagna, Joan et Robin L. Radespiel, « Making Rape Romantic : A Study of Rosemary Rogers' "Steve and Ginny" Novels », dans Katherine A. Ackley (dir.), *Women and Violence in Literature : An Essay Collection*, New York et Londres, Garland Publishing, 1990 p. 299-325.
- Clover, Carol J., *Men, Women and Chain Saws : Gender in the Modern Horror Film*, New Jersey, Princeton University Press, 1992, 260 p.
- Cohn, Dorrit Claire, *Transparent Minds : Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978, 346 p.
- Condon, Stéphanie, Florence Maillochon et Marylèle Lieber, « Insécurité dans les espaces publics. Comprendre les peurs féminines », *Revue française de sociologie*, vol. 46, n° 2, 2005, p. 265-294.
- Creed, Barbara, *The Monstrous-Feminine : Film, Feminism, Psychoanalysis*, Londres, Routledge, 1993, 216 p.
- Delvaux, Martine, *Le boys club*, Montréal, Remue-ménage, 2019, 232 p.
- Douglas, Mary, *De la souillure. Essais sur les notions de pollution et de tabou*, traduit de l'anglais par Anne Guérin, Paris, Maspero, 1981, 193 p.
- Falardeau, Éric, *Le corps souillé. Gore, pornographie et fluides corporels*, Longueuil, L'instant même, coll. « L'instant ciné », 2019, 149 p.
- Falconnet, Georges et Nadine Lefaucheur, *La fabrication des mâles*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, 186 p.
- Freud, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1985, 342 p.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, 285 p.

- Gentry, Caron E. et Laura Sjoberg, *Beyond Mothers, Monsters, Whores : Thinking About Women's Violence in Global Politics*, Londres, Zed Books, 2015, 226 p.
- Gilbert, Paula Ruth, *Violence and the Female Imagination : Quebec's Women Writers Re Frame Gender in North American Cultures*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2006, 426 p.
- Gordon, Margaret T., et Stephanie Riger, *The Female Fear*, New York, Free Press, 1989, 230 p.
- Guidée, Raphaëlle, « “Unsex Me!” Littérature et violence politique des femmes », dans Coline Cardi et Geneviève Pruvost (dir.), *Penser la violence des femmes*, Paris, La Découverte, coll. « Sciences humaines », 2012, p. 388-399.
- Haicault, Monique, « La gestion ordinaire de la vie en deux », *Sociologie du travail*, vol. 26, n° 3, « Travail des femmes et familles », juillet-août-septembre 1984, p. 268-277.
- Hébert, Pierre, « Forme et signification du temps et du discours immédiat dans *Poussière sur la ville*. Le récit d'une victoire », *Voix et Images*, vol. 2, n° 2, décembre 1976, p. 209-230.
- Heller, Terry, *The Delights of Terror: An Aesthetics of the Tale of Terror*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, 1987, 218 p.
- Hirsch, Marianne, *The Mother/Daughter Plot : Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1989, 244 p.
- Kelly, Liz, « How Women Define Their Experience of Violence », dans Kersti Yllo et Michele Louise Bograd (dir.), *Feminist Perspectives on Wife Abuse*, Newbury Park, Sage, 1988, p. 114-132.
- King, Stephen, *Anatomie de l'horreur*, traduit de l'anglais par Jean-Daniel Brèque, Paris, Albin Michel, 2018, 620 p.
- Kirouac-Massicotte, Isabelle, « L'horreur comme littérature-monde, le cas de la littérature québécoise. *Mort-terrain* de Biz et *Qu'il est bon de se noyer* de Cassie Bérard », *Journal of Canadian Studies*, vol. 53, n° 3, 2019, p. 555-576.
- Krauth-Gruber, Silvia, Paulal Niedenthal et François Ric, « Émotion et différences de genre », *Comprendre les émotions. Perspectives cognitives et psycho-sociales*, Bruxelles, Mardaga, coll. « PSY-Individus, groupes », 2009, p. 275-309.
- Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1980, 248 p.

- Lessard, Michaël, « “*Why Couldn't You Just Keep Your Knees Together?*” L'obligation déontologique des juges face aux victimes de violences sexuelles », *Revue de droit de McGill*, vol. 63, n° 1, septembre 2017, p. 155-187.
- Lieber, Marylène, « Le sentiment d'insécurité des femmes dans l'espace public. Une entrave à la citoyenneté? », *Nouvelles questions féministes*, vol. 21, n°1, 2002, p. 41-56.
- Mannoni, Pierre, *La peur*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », n° 1983, 1982, 127 p.
- Marleau, Sophie, « De la lecture à la peur et au dégoût. Les effets de la littérature d'horreur », mémoire de maîtrise, Département des lettres, Université du Québec à Trois-Rivières, 2012, 133 f.
- Massey, Doreen, *Space, Place, and Gender*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994, 288 p.
- Mercader, Patricia, Annik Houel et Helga Sobota, « Le crime passionnel. Le paradoxe d'une violence supposée normale », *Psychiatrie et violence*, vol. 10, n° 1, 2010, p.0-0.
- Mihelakis, Eftihia, « Réécrire le trauma de l'avortement. *Les armoires vides et L'événement* d'Annie Ernaux », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, 2010, 101 f.
- Ouellet, Frédéric, Odrée Blondin, Chloé Leclerc et Rémi Boivin, « Prédiction de la revictimisation et de la récidive en violence conjugale », *Criminologie*, vol. 50, n° 1, printemps 2017, p. 311-337.
- Pâquet, Lili, « The Corporeal Female Body in Literary Rape-Revenge : Shame, Violence, and Scriptotherapy », *Australian Feminist Studies*, vol. 33, n° 97, 2018, p. 384-399.
- Parent, Anne Martine, « Trauma, témoignage et récit. La déroute du sens », *Protée*, vol. 34, n° 2-3, automne-hiver 2006, p. 113-125.
- Ptacek, James, « Why Do Men Batter Their Wives », dans Kersti Yllo et Michele Louise Bograd (dir.), *Feminist Perspectives on Wife Abuse*, Newbury Park, Sage, 1988, p. 133-157.
- Rich, Adrienne, « Violence. Au cœur des ténèbres maternelles », *Naître d'une femme. La maternité en tant qu'expérience et institution*, traduit de l'anglais par Jeanne Faure-Cousin, Paris, Denoël/Gonthier, coll. « Femme », 1980, p. 254-278.
- Richeux, Amélie, « La mère *monstrueuse* et la représentation de l'infanticide dans les *causes célèbres* de la France du XIXe siècle », dans Muriel Andrin, Stéphanie

- Loriaux et Barbara Obst (dir.), *Sextant. Revue de la structure de recherche interdisciplinaire sur le genre, l'égalité et la sexualité (STRIGES)*, n° 32, « M comme mère, M comme monstre », Éditions de l'Université de Bruxelles, 2015, p. 13-28.
- Roberge, Martine, *L'art de faire peur. Des récits légendaires aux films d'horreur*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2004, 233 p.
- Roeder, Tara, « “You Have to Confess”: Rape and the Politics of Storytelling », *Journal of Feminist Scholarship*, vol. 9, n° 9, automne 2015, p. 18-29.
- Rolland, Vanessa, « Enjeux et caractéristiques de l'horreur documentarisée. Analyse pragmatique du *found footage horror film* », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, juillet 2016, 126 f.
- Rouyer, Philippe, *Le cinéma gore. Une esthétique du sang*, Paris, Cerf, 1997, p. 51-53.
- Saint-Martin, Lori, *Le Nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Nota Bene, coll. « Essais critiques », 1999, 331 p.
- , « De la rhétorique et de la violence », *Voix et Images*, vol. 32, n° 1, automne 2006, p. 152-156.
- Sandfer, Matthew, « Infanticide in *fin-de-siècle* France : The example of *Le Gil Blas* (1879-1900) », dans Muriel Andrin, Stéphanie Loriaux et Barbara Obst (dir.), *Sextant. Revue de la structure de recherche interdisciplinaire sur le genre, l'égalité et la sexualité (STRIGES)*, n° 32, « M comme mère, M comme monstre », Éditions de l'Université de Bruxelles, 2015, p. 29-37.
- Sniader Lanser, Susan, *Fictions of Authority : Women Writers and Narrative Voice*, Londres, Cornell University Press, 1992, 287 p.
- Stanko, Elizabeth A., « Fear of Crime and the Myth of the Safe Home : A Feminist Critique of Criminology », dans Kersti Yllo et Michèle Louise Bograd (dir.), *Feminist Perspectives on Wife Abuse*, Newbury Park, Sage, 1988, p. 75-90.
- Turner, Peter, *The Blair Witch Project*, Liverpool, Liverpool University Press, 2014, 97 p.
- Vartian, Sylvie, « Guerrières, chasseresses et corps éprouvé dans la science-fiction adolescente actuelle », *Recherches féministes*, vol. 27, n° 1, « Femmes extrêmes », 2014, p. 113-128.
- Voyer-Léger, Catherine, « L'émergence de Dorrit. Deuxième personne autobiographique et discours essayiste chez Nancy Huston », dans Isabelle Boisclair et Karine Rosso (dir.), *Interpellation(s). Enjeux de l'écriture au « tu »*, Montréal, Nota Bene, 2018, p. 145-168.