

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

MISE EN RÉCIT DU TRAUMA DANS L'AUTOBIOGRAPHIE TIGER TIGER DE
MARGAUX FRAGOSO : DÉDOUBLEMENT ET ÉCRITURE PERFORMATIVE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

DAPHNÉ OUIMET-JUTEAU

FÉVRIER 2026

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.12-2023). 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

Merci à Lori pour ton écoute chaleureuse, pour tes conseils bienveillants et pour m'avoir aidée à mettre de l'ordre dans le chaos de mes idées. Tu as été une inspiration pour moi et le restera toujours.

À Louis-Daniel, mes remerciements pour ta patience absolument légendaire, ta disponibilité constante et ton regard neuf qui a ravivé ma motivation. Je crois sincèrement que je n'aurais pas pu terminer cette maîtrise sans la confiance et l'optimisme que tu as portés pour nous deux.

Ma gratitude à mes meilleures : Nina, Chloé, Catherine, Sara, Alix et mes autres incroyables ami.es. Vous avez été mes confidentes, celles qui ont toujours accueilli et validé ce que je ressentais (surtout quand je disais que « la maîtrise, c'est dur ») et qui m'ont donné de la force avec vos mots d'encouragement. Adrien, merci pour ton amour et ton support, que tu as souvent exprimés sous forme de soupers délicieux.

Je remercie ma famille, mon frère et mon père, qui m'a promis une bouteille de champagne après le dépôt; ma grand-mère et ma mère pour m'avoir transmis cette passion brûlante pour la littérature et pour m'avoir enseigné que les liens qu'on tisse entre femmes sont précieux et qu'il faut les chérir.

Enfin, aux autrices qui peuplent mon quotidien et qui ont su mettre des mots sur mes expériences et mes émotions, qui m'ont permis de réfléchir, de rêver et de trouver ma propre voix.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
RÉSUMÉ.....	iv
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 L'enfance traumatique : violences de l'intime	13
1.1 Trauma vécu dans le privé et violence sexuelle	13
1.2 La dissociation : une division de la conscience.....	21
1.3 La transmission intergénérationnelle du trauma et la dissociation : l'apprentissage du silence	27
1.4 Famille dysfonctionnelle et prédateur sexuel.....	32
1.4.1 Un père abusif, une mère dépressive	33
1.4.2 La domination de l'agresseur	40
CHAPITRE 2 Mise en récit de la dissociation : le dedoublement	44
2.1 Les isotopies animales.....	44
2.1.1 L'enfant et les personnages animaux.....	44
2.1.2 Métaphore sexuelle de la femme en proie et comparaisons animales	51
2.2 L'écriture de la dissociation : perte de contact avec soi et le monde	52
2.3 Les alter egos, parties traumatisées	60
2.3.1 Nina : poupée de chair	60
2.3.2 Le tigre Margaux : une colère indomptable	64
CHAPITRE 3 L'écriture performative : reprendre le contrôle de son histoire	75
3.1 Assimiler le trauma par la mise en récit.....	75
3.1.1 L'exploration par la fiction	79
3.2 « The Story », une mise en abyme	81
3.3 Un monde imaginaire obsessif.....	84
3.4 Écrire la violence : rédaction de l'autobiographie	87
3.5 Protéger ses filles : mettre fin à la transmission intergénérationnelle.....	88
3.5.1 Une nouvelle filiation	92
CONCLUSION	95
RÉFÉRENCES	Erreur ! Signet non défini.
BIBLIOGRAPHIE.....	103

RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur l'expérience traumatique dans l'autobiographie *Tiger Tiger* (2011) de l'écrivaine états-unienne Margaux Fragoso. Le traumatisme et sa mise en écriture sont ici envisagés dans une perspective qui croise études féministes, psychologie du trauma et analyse littéraire. Puisque la victime n'est pas complètement consciente de ce qu'elle subit pendant l'événement traumatique, éprouvé pour la première fois à travers l'oubli, la mise en récit est nécessaire pour donner sens au vécu inassimilé par le sujet, afin que celui-ci cesse de faire retour. Toutefois, l'écriture de l'horreur semble justement impossible, puisque sa réalité dépasse le langage. Fragoso tente de mettre à l'écrit cette réalité hors des mots en représentant le clivage expérimenté à l'époque de la violence, mécanisme de défense qui implique un dédoublement que le titre de l'œuvre met d'emblée de l'avant. Ce mémoire s'intéresse donc à la question du traumatisme en se penchant sur les situations de violence mises en scènes dans le roman, sur leur cadrage littéraire particulier (traitement narratif, métaphores, etc.) et sur l'écriture en elle-même. En effet, en nous appuyant sur la pensée de Fragoso exprimée dans et hors du récit, nous nous intéressons également à la façon dont l'écriture autobiographique permet de symboliser, d'intégrer et de se réapproprier son trauma. Ce mémoire est divisé en trois chapitres. Le premier définit le trauma, le mécanisme de la dissociation ainsi que le concept de la transmission intergénérationnelle. À partir de l'évitement et du silence raconté, ce chapitre aborde la relation de la jeune Margaux à sa mère, également victime de violence sexuelle. Le deuxième chapitre analyse quant à lui les différents alter egos de Margaux qui traversent le récit, en tant qu'ils représentent les parties traumatisées qui sont irréconciliables avec le soi de l'enfant. L'écriture d'une histoire intitulée « The Story » par le personnage de Margaux occasionne une mise en abyme sur laquelle se penche le troisième chapitre. Le côtoiement de la fiction avec la réalité permet une fuite par l'imaginaire dont ce mémoire prend la mesure.

Mots clés : Margo Fragoso, autobiographie, traumatisme, traumatisme intergénérationnel, violences sexuelles, pédophilie, dissociation, dédoublement, écriture performative, féminisme.

INTRODUCTION

Tiger Tiger de Margaux Fragoso, paru aux États-Unis en 2011 et traduit dans plus de 20 langues (la traduction française est signée Marie Darrieussecq), s'inscrit dans la lignée des récits autobiographiques de l'enfance traumatique. Le genre a explosé depuis 1990, avec quelques « best-sellers », dont *The Liars' Club* de Mary Karr (1995), *The kiss* de Kathryn Harrison (1997) et *Running with scissors* d'Augusten Burroughs (2002). *Tiger Tiger*, qui sera analysé dans ce mémoire, relate les années d'enfance de Margaux sous l'emprise d'un pédophile, Peter Curran. L'œuvre – pour en résumer d'abord la diégèse – met en lumière le mécanisme de manipulation du prédateur, qui, à l'opposé des membres du foyer de Margaux, lui donne attention et affection. Fuyant son père violent et sévère, qui bat sa femme et rabaisse continuellement Margaux, et sa mère absente et malade, la jeune fille trouve refuge, dès l'âge de sept ans, dans l'univers enfantin de la maison de Curran, genre de zoo où des animaux de toutes sortes déambulent et où l'on ne cesse de jouer. Peter, déjà âgé de cinquante ans lors de sa première rencontre avec Margaux, se présente au départ comme une figure paternelle de substitution aimante et la petite se lie d'une affection forte pour lui. Alors qu'il a gagné la confiance de l'enfant et de sa mère, le pédophile révèle ses véritables intentions en commençant à abuser sexuellement de Margaux. Il procède par gradation, débutant par de petits gestes affectueux inoffensifs et poussant à chaque fois les limites un peu plus loin jusqu'à ce que le prédateur, dans une scène troublante, pousse la fillette à lui faire une fellation alors qu'elle a huit ans comme « birthday present » (TT : 144). S'en suivent des violences sexuelles quotidiennes et de plus en plus explicites à mesure que Margaux vieillit. Peter lui fait croire que ces actes sont normaux puisqu'ils sont, selon ses dires, « en amour » et ont « une relation consensuelle spéciale ». Il isole la petite en lui imposant le silence et la crainte des autres, qui, il insiste, condamneraient le binôme (incluant l'enfant) s'ils apprenaient leur « secret ». Peter lui répète qu'elle est la seule à le comprendre et à l'accepter et Margaux devient dépendante de cet

homme qui lui donne l'impression d'être indispensable et irremplaçable. La jeune fille est déchirée pendant des années entre, d'un côté, l'affection et la validation que lui apporte cette relation, et de l'autre, la culpabilité et la honte qui la consomment — persuadée qu'elle est responsable de ce qui lui arrive, un sentiment courant chez les victimes d'agression sexuelle, renforcé ici par les paroles de Peter qui appuient cette fausse croyance. Complètement laissée à elle-même, puisque sa mère n'arrive pas à saisir la sévérité de ce qui se passe sous ses yeux, Margaux glisse dans une grave dépression qui mènera, à son paroxysme, à une tentative de suicide ratée et à un internat psychiatrique. Ce n'est qu'à son entrée à l'université, vers dix-sept ans, en nouant des liens avec des jeunes de son âge, que l'adolescente prend conscience dans toute son ampleur de l'anomalie de la violence à laquelle elle est assujettie. Peu à peu, elle s'éloigne de Peter et trace l'esquisse d'une vie qui lui appartient juste à elle. À soixante-six ans, dû à la perte progressive de son emprise sur Margaux et à la prise de conscience de ses actes, Curran se suicide, événement qui clos l'autobiographie de Fragoso.

Tiger Tiger est un récit autodiégétique écrit en focalisation interne du point de vue de la jeune Margaux. Écrit au passé, le récit revisite les années de cette enfance violente que se remémore Fragoso adulte. L'autobiographie se sépare en trois parties, qui contiennent plus ou moins la période de l'enfance de Margaux dans la première, son adolescence dans la deuxième et son début de vie de jeune adulte dans la troisième. L'œuvre contient également une note de l'autrice au tout début, suivie d'une préface, et se clôt avec une postface. Dans sa note d'autrice, Fragoso explique comment elle a reconstruit ses souvenirs afin d'écrire son histoire; utilisant des photos, lettres, vidéos et quatre journaux intimes qui couvrent son quotidien entre les âges de onze et vingt-deux ans « in addition to my own recollections and perceptions at various ages » (TT : 1). L'autobiographie est donc un déploiement des points de vue de multiples Margaux, à divers moments de sa vie.

Dans la préface de *Tiger Tiger*, c'est de sa posture de jeune adulte qu'elle s'adresse au lecteur, alors qu'elle a vingt-deux ans. L'autrice de la préface nous apparaît d'abord comme une jeune femme qui est encore affectée par le trauma, qui cherche encore des réponses, mais qui réalise pleinement les abus qu'elle a subis. Elle reconnaît les techniques de manipulation de Peter, similaires à celles des autres pédophiles, qui misent sur le secret. Elle peut maintenant dire que la façon dont l'homme s'est attentivement intéressé à ce qu'elle aime et n'aime pas ainsi qu'à sa façon de voir le monde et de vouloir les choses n'était qu'une tactique perverse pour mieux utiliser ces informations contre elle et la modeler : « Let's say over the next seven years, this man, Peter, reprogrammed this child's fizzing cells » (TT : 4). Hantée par ses souvenirs, Fragoso se trouve plongée dans le désespoir lorsque sonnent les heures des activités quotidiennes qu'elle entreprenait religieusement avec Peter vers la fin de sa vie. Survivre à un pédophile s'apparente à cesser l'héroïne, décrit Fragoso : « like the earth is scorched and the grass won't grow back. And the ground looks black and barren but inside it's still burning » (TT : 5). Lorsque quelque chose lui rappelle les abus qu'elle a endurés, elle sent la nausée l'assaillir et son entourage se déformer, se corrompre, devenir dangereux : « as if the world were turned up, and roaring at me » (TT : 6). La jeune femme explique que l'isolement qu'elle a vécu pendant de nombreuses années avec Peter lui laisse également une sensibilité aiguisée et dévastatrice face aux divers stimuli qui l'entourent. D'emblée, en nommant la violence qu'elle a vécue et l'empreinte durable qu'elle laisse, l'autrice dirige l'interprétation que le lecteur fera du récit, l'avertissant de cette façon de ne pas prendre au mot la jeune Margaux qui n'a pas encore atteint la même clarté. Elle nous offre également la motivation du projet d'écriture qui donne naissance à *Tiger Tiger*. Commencée l'été suivant le suicide de Curran, la rédaction de l'œuvre cherche à « make sense of what happened » (TT : 3) dans son enfance violentée. Elle veut dévoiler et retourner dans tous les sens ces « lies and codes and looks and symbols and haunts » (TT : 4) qui ont permis les abus auxquels elle a été soumise. Cette énumération d'outils que manie l'agresseur, elle la répète deux fois dans le même paragraphe; elle insiste, c'est pour briser ce silence-là qu'elle écrit

son récit. Contrairement au langage employé dans le reste de l'autobiographie, Fragoso n'hésite pas à employer le mot « pédophile » pour parler de Peter dans la préface. À vingt-deux ans, elle a atteint ce niveau de compréhension sur les événements; elle sait nommer le monstre qu'il est. La préface, contrairement à la diégèse, contient des appels au lecteur. Fragoso plonge son lectorat dans son enfance, l'encourageant à visualiser les lieux qu'elle a fréquentés : leur ambiance, leurs odeurs et leurs bruits :

Don't forget to hold your nose as defense against the foul smell while passing the Polleria Jorge live poultry market on Forty-second Street between New York Avenue and Bergentine. Crossing the street to where Panda Shoes has been as long as I can remember brings you to El Pollo Supremo. There, the kind smells of roasting chicken, simmering yucca, rice with black beans, and frying *tostones* greet you like the elixirs of the Atlantic Ocean (TT : 7).

L'immersion par de longues descriptions est caractéristique de l'autobiographie, le récit est campé dans un temps et un lieu dès le départ avec soucis du détail. Les scènes, restituées à travers plusieurs sens – l'odorat est particulièrement évoqué dans la citation précédente –, sont tangibles et donnent au lecteur l'impression de plonger dans le passé de Margaux comme s'il le vivait en temps réel. L'autrice montre ainsi combien, malgré les années écoulées, l'époque du traumatisme reste vivide pour les victimes, alternant parfois avec des oublis complets (un phénomène que nous aborderons au chapitre un). Fragoso demande au lecteur de recréer cette enfant de sept ans qu'elle a été, alors qu'elle la décrit, elle, à la troisième personne du singulier, comme une autre qu'elle évalue de la tête aux pieds, comme son personnage focal qu'elle commencera bientôt à mettre en scène. L'autrice se penche également sur les films et photos qui existent d'elle petite et que Peter regardait quotidiennement : « Nobody watches Margaux now. Even Margaux herself is bored at the sight of Margaux » (TT : 7). Elle se voit alors à travers le regard de l'homme qui semblait la tenir en adoration aux premiers abords. Autre anomalie narrative : le dernier paragraphe de la préface apostrophe Peter post-mortem, et c'est l'unique moment dans le livre, à l'exception des dialogues reconstruits,

qui s'adresse directement au pédophile, comme une dernière lettre sans réponse qu'elle lui adresse pour le confronter à ses actes : « I was twenty-two and you were sixty-six » (TT : 8), termine la jeune femme, rappel brutal au lecteur de ce qui l'attend dans les pages suivantes.

La postface donne la voix à une autre Margaux, celle dans la trentaine qui a maintenant une famille et une fille. La maternité lui fait voir sa propre enfance sous un nouvel éclairage. Contrairement au reste de l'autobiographie, la postface est rédigée au présent : Fragoso nous écrit en octobre 2010, soit des années après les événements du récit, presque dix ans après la préface et quelques mois avant la publication de *Tiger Tiger* en mars 2011. Nous analyserons le contenu de cette postface, qui s'intéresse à l'héritage qu'elle laissera à sa petite et à son projet d'écriture, au chapitre trois.

Le lecteur n'a accès aux commentaires explicites de Fragoso, à sa vie après la violence et à ses objectifs avec *Tiger Tiger* qu'à travers la préface et la postface qui encadrent l'autobiographie. Cela dit, le regard adulte imprègne l'ensemble du récit, tant dans le choix des événements que dans leur agencement et dans la manière dont ils sont rapportés. La position de Fragoso par rapport à sa propre histoire et la compréhension des abus subis se sont transformées au fil des années : « cette distance temporelle, et ce qui la remplit, et ce qui l'anime, sont ici un élément capital de la signification du récit » (Genette, 1972 : 228), pour le dire avec Gérard Genette. Dans le cas de l'expérience traumatique, qui se définit justement par cette impossibilité d'être sujet de son récit, la distance rétrospective est obligatoire. Pour s'en tenir exclusivement au point de vue de la Margaux du passé, la narratrice est forcée d'exclure ses prises de conscience sur la violence vécue et de reproduire la naïveté, l'ignorance et les erreurs du moment où se déroulait la relation avec le prédateur : « Le narrateur en "sait" presque toujours plus que le héros, même si le héros c'est lui, et donc la focalisation sur le héros est pour le narrateur une restriction de champ tout aussi artificielle à la première personne qu'à la troisième » (*ibid.* : 210-211). Fragoso trace le portrait de la lente prise de conscience

du trauma qu'elle a vécu, l'héroïne Margaux se rapproche progressivement de la position de l'autrice plus le récit avance, même si on ne la verra l'adopter complètement que dans la postface. Le lecteur de *Tiger Tiger* peut cependant facilement comprendre que la relation entre Peter et Margaux est abusive, même si la jeune fille ne voit rien : « Le récit en dit toujours moins qu'il n'en sait, mais il en fait souvent savoir plus qu'il n'en dit » (*ibid.* : 213).

La voix narrative, en épousant le regard de la jeune Margaux, prend un ton enfantin et crédule où les émotions sont à vif. Cette immersion au temps du trauma permet à l'autrice de montrer la manipulation du pédophile et ses effets sur l'esprit d'une jeune fille. Les techniques de manipulation sont incroyablement apparentes ainsi, car on assiste en premières loges à la pensée distordue de la petite qui aime profondément son agresseur. Fragoso s'attarde longuement à la gentillesse, la politesse, la générosité et l'humanité de Peter, insistant sur le fait que l'homme a été là pour elle quand personne ne l'était. C'est d'ailleurs la principale critique que recevra *Tiger Tiger* : Fragoso, selon certains, donnerait « too much “air time” to her abuser » (Cardell & Douglas, 2013: 42); nous reviendrons sur la réception de l'autobiographie dans la conclusion du mémoire. Au fil du récit, alors que les agressions se font quotidiennes et que la jeune femme prend conscience de l'horreur de sa situation, le ton s'assombrit radicalement. L'imaginaire innocent se remplit de violence, les comparaisons animales et féériques sont remplacées par des images de deuil et de nœud serré autour du cou. On constate Margaux dépérir sous nos yeux et son monde se pourrir. Il se crée alors une tension constante entre des scènes de tendresse et de brutalité ainsi qu'entre les sentiments d'adoration et de haine éprouvés par la petite. Ce tiraillement incarne la complexité de cette relation prédatrice où le lecteur, comme Margaux, se doit de toujours rester sur ses gardes, attendant la prochaine agression :

Margaux constantly asserts her « maturity » but, the narrative retrospectively rebuts this claim. It is a cleverly structured, provocative

narration; the child subject appears in-the-moment, her story is from her state of vulnerability, positioning the reader as the child's confidant and protector. For the reader, it is a particularly uncomfortable and destabilizing position, that of belated witness, and a position from which nothing can be done to protect the young Margaux (Cardell & Douglas, 2013 : 46).

Si Fragoso n'intervient pas explicitement dans l'autobiographie pour dénoncer la violence, la cruauté des actes du pédophile parle d'elle-même, l'ambiguïté que la petite ressent envers son agresseur n'en diminue pas la portée. Le choix de limiter le champ à la perspective de la fillette redouble également l'impression d'enfermement dans l'époque traumatique, imite l'impossibilité pour le sujet de quitter cette époque pour ne plus y revenir, peu importe le nombre d'années qui le sépare du trauma.

En choisissant de parler de son expérience non pas de façon fictive, mais sous la forme de l'autobiographie, Fragoso adhère au pacte autobiographique, concept de Philippe Lejeune qui stipule que l'auteur de ce genre fait un pacte avec le lecteur en s'engageant à raconter la vérité sur lui ainsi que les événements tels qu'ils sont réellement arrivés. Référentielle, l'autobiographie renvoie au monde hors texte et tente de s'en rapprocher dans sa représentation. Dans ce type de récit, l'auteur, le narrateur ainsi que le personnage se présentent comme la même personne. Le pacte affirme cette identité commune qui est celle du nom qui signe l'œuvre, qu'on retrouve sur la couverture de celle-ci. Cette signature confirme l'intention d'authenticité qu'a son détenteur. Dans *Tiger Tiger*, les trois instances portent le nom Margaux, la mention « a memoir » figure sur la couverture et la préface du livre présente la narratrice comme étant l'écrivaine du roman; le « je » du récit réfère bien au nom sur la couverture. « L'identité est le point de départ réel de l'autobiographie » (Lejeune, 1996 : 38) : fait intéressant dans le cas de *Tiger Tiger*, puisque Margaux lutte avec la reconnaissance de son identité qui est malmenée par le pédophile qui la manipule pour qu'elle se plie à ses désirs. La petite développe une haine de son nom et son alter ego Nina, que nous étudierons au chapitre deux, ne le portera pas. L'autobiographie mentionne aussi que le prénom

Margaux a été choisi par son père abusif, et on peut déduire que son nom Frago est probablement aussi de son legs. En signant son autobiographie de ce nom, elle se le réapproprie, lui insuffle un sens personnel. Pour faciliter la compréhension, nous référerons, dans ce mémoire, à l'autrice par son nom de famille « Frago » et à la narratrice/personnage de la diégèse par le prénom « Margaux ».

Puisque le récit revendique son caractère autobiographique et que les personnages représentés ne sont pas des pures constructions, nous nous permettrons de convoquer, tout au long de ce mémoire, des théories et concepts issus de la psychologie de la personnalité.

Nous nous intéresserons, dans ce mémoire, à la façon dont le clivage du sujet traumatisé est mis en écriture à travers le dédoublement dans l'œuvre de Frago. Les parties traumatisées de la personnalité de Margaux, incapables de fonctionner ensemble et d'intégrer le soi, sont ici représentées par de multiples alter egos. Exprimant ses émotions contradictoires refoulées, ils évoluent dans la réalité de la jeune fille et dans le monde imaginaire obsessif qu'elle crée : « The Story », le récit dans le récit que le personnage de Margaux rédige et qui évolue en parallèle du témoignage, crée un espace à la fois de fuite et d'exploration du trauma. *Tiger Tiger* met en lumière la nécessité de dépasser le mécanisme de défense de la dissociation, mécanisme commun chez les enfants victimes de violence sexuelle et qui consiste à lever le traumatisme de la conscience par la division de celle-ci, et d'intégrer le trauma à son histoire personnelle ainsi qu'à son identité afin de développer un soi unifié et cohérent. Si le livre ne présente pas la « guérison » de Margaux, nous verrons comment l'écriture même de l'autobiographie implique la reconnaissance, l'assimilation et l'appropriation du vécu traumatique, mettant fin au retour personnel et transgénérationnel du trauma.

Le livre de Frago a fait l'objet de peu d'études. Il figure parmi la douzaine de textes analysés par Catherine Dussault Frenette dans sa thèse de doctorat en études littéraires

déposée en 2018 « La fabrique du désir féminin : le dispositif de la contrainte dans la littérature contemporaine des femmes (1990-2015) » sur les récits littéraires d'agressions sexuelles précoces. Alors que son travail porte surtout sur les aspects psychosociaux des agressions, nous nous intéresserons davantage à la forme littéraire et aux questions d'écriture et de mise en forme en relation avec le trauma.

Notre principal ancrage théorique sera les théories du trauma et de l'écriture autobiographique de celui-ci. Cathy Caruth définit le trauma comme « an overwhelming experience of sudden, or catastrophic events, in which the response to the event occurs in the often delayed, and uncontrolled repetitive occurrence of hallucinations and other intrusive phenomena » (Caruth, 1991 : 181). La particularité du trauma est que la victime n'est pas complètement consciente de ce qui lui arrive pendant l'événement, expérimenté pour la première fois à travers l'oubli. La mise en récit est alors nécessaire pour donner sens au trauma inassimilé par le sujet, afin que celui-ci cesse de faire retour. Toutefois, l'écriture du trauma semble justement impossible, puisque son expérience dépasse le langage et « a eu lieu en dehors des paramètres de la réalité "normale", comme la causalité, la séquentialité, le lieu et le temps » (Felman & Laub, 1992 : 69 cité dans Parent, 2006). La forme du récit est affectée par ce dédoublement : l'obligation (psychique) et l'impossibilité d'écriture (narrative et psychique) du trauma (Parent, 2006). L'écriture du trauma vécu, si elle n'apporte pas la résolution, la guérison totale, ni la victoire définitive sur l'incompréhension et l'impossibilité de dire le trauma permet à la victime de passer du statut d'objet à sujet, de reconfigurer l'événement traumatique et de le faire passer de la sphère du privé à celle du public (Havercroft, 2005). Ce passage est fondamental dans la mesure où les événements traumatiques que vivent les femmes en raison de leur sexe ont généralement lieu en secret dans l'intime et sont souvent le fait des hommes les plus proches d'elles, qu'elles aiment et dont elles sont dépendantes (Brown, 1991). Ce type de trauma est encore plus difficile à dire, en raison de son statut prétendument « insignifiant » et parce qu'il est créateur de honte chez ses victimes (Havercroft, 2005).

Nous utiliserons la notion de l'écriture performative de Barbara Havercroft afin de voir comment l'écriture de Fragoso présente une dimension active qui lui confère un statut d'agent capable d'agir sur sa vie personnelle ainsi que de témoigner du trauma secret que subissent beaucoup de femmes.

Les concepts de la dissociation et du dédoublement seront également centraux dans notre travail. La dissociation est « une rupture du lien entre les pensées, les souvenirs, les sentiments, les actions et l'identité personnelle de l'individu et son état conscient, dans le but de se distancier de l'expérience traumatique vécue » (Rieber, 2006 : 1 cité dans Weber, 2010 : 9). Utilisé sur le long terme, en plus de ne pouvoir bloquer le retour constant du trauma, ce mécanisme de défense altère la mémoire, l'agentivité et le sens de soi du sujet, qui, dans les cas extrêmes, développe un trouble dissociatif de l'identité (Guelfi, 2016). Le sujet est alors divisé en une ou plusieurs parties dissociatives : celle qui s'ancre dans l'instant présent du quotidien et qui évite les souvenirs traumatiques et les autres qui, elles, vivent constamment dans le passé du trauma et cessent de se développer (Boon, Steele, van der Hart, 2014). La victime vit alors simultanément à deux moments différents de sa vie : dans le présent et dans le passé du trauma (van der Kolk & van der Hart, 1995). Dans le texte littéraire, l'utilisation de figures de dédoublement sert « soit à souligner l'instabilité du concept d'identité après une expérience traumatique ou à mettre en valeur la dualité du passé et du présent lors d'un traumatisme » (Weber, 2010 : 42).

Le recours des enfants aux personnages animaux est fréquent dans les traumatismes. Les animaux sauvages et féroces qui apparaissent dans les rêves, les histoires, les jeux, les fantasmes et les peurs de l'enfant représentent souvent les souhaits de destruction, les rages et les ressentiments de celui-ci, sentiments terrifiants qu'il ne peut consciemment et directement accepter. Ces alter egos animaux aident l'enfant à définir son soi, à comprendre et à exprimer ses différentes émotions, à projeter désirs et peurs et à comprendre des concepts abstraits comme les questions de pouvoir, de liberté et

de justice (Melson, 2001). C'est dans cette optique qu'il faut comprendre les isotopies animales dans *Tiger Tiger*.

Notre mémoire comportera trois chapitres. Le premier définira le trauma, le mécanisme de la dissociation ainsi que le concept de la transmission intergénérationnelle du trauma et de son lien avec la dissociation (Dellucci, 2016). La mère de Margaux, victime d'une agression sexuelle à sept ans, présente elle-même des symptômes de dissociation extrême et ne peut reconnaître le danger et protéger sa fille. On nous présente une enfant pour qui la réaction appropriée devant les violences est le silence. Imitant la génération d'avant, elle évite, ne parle pas et refoule ses émotions. Plus à risque d'être à son tour agressée, Margaux n'a pas, qui plus est, les outils nécessaires pour faire face au trauma.

Le deuxième chapitre analysera la mise en écriture de la dissociation dans l'œuvre et plus particulièrement les dédoublements qui parcourent le livre de Fragoso. Nous verrons de quelle manière les alter egos représentent les parties traumatisées qui sont irréconciliables avec le soi de Margaux. L'alter ego Nina, comparé à un chat, est créé et n'existe que pour Peter. C'est la partie de Margaux qui subit les agressions alors que son esprit se vide. Le tigre Margaux, lui, est la représentation du côté sauvage, indomptable et rempli de colère de la jeune fille qui émerge à la suite de la première agression. L'ambiguïté des sentiments de la jeune fille pour son agresseur ainsi que sa personnalité scindée entre la « gentille » Margaux docile et la « mauvaise » Margaux révoltée transparaissent à travers cette métaphore animale qui traverse tout le récit. Cette dichotomie est renforcée par la comparaison entre animal et femme dans le discours masculin du livre : incontrôlable, Margaux est traitée de « wild beast » (TT : 82); sage, elle est surnommée « Snuggle bunny » (TT : 162). Ce morcellement constant donne l'impression à la jeune fille d'être étrangère à elle-même et vide, comme morte (dépersonnalisation). En même temps, ces images « sauvages » permettent l'émergence de la résistance de Margaux.

L'écriture de « The Story » par le personnage de Margaux occasionne une mise en abyme (livre dans le livre), dédoublement narratif qui sera étudié dans le troisième chapitre. Le côtoiement de la fiction avec la réalité permet une fuite par l'imaginaire. Il y a toutefois plusieurs ressemblances entre le vécu traumatique de Margaux et l'histoire qu'elle invente. « The Story » permet à la jeune fille d'aborder le trauma de façon indirecte, moins menaçante et de tenter de faire sens du vécu et des émotions ressenties. C'est le début de ce que réalisera l'écriture de l'autobiographie : la symbolisation, l'intégration et la réappropriation du trauma. En écrivant l'autobiographie *Tiger Tiger*, Fragoso montre avoir assimilé le trauma comme étant une partie intégrante de son histoire et de son identité. Les souvenirs traumatiques n'ont alors plus le même pouvoir et ne sont plus réactivés avec force par les stimulus. Cette prise de parole permet également de briser le cycle de transmission intergénérationnelle du traumatisme et de protéger la fille de l'autrice.

CHAPITRE 1

L'enfance traumatique : violences de l'intime

Nous explorerons, dans ce chapitre, les différentes formes du trauma et de la dissociation dans une perspective féministe qui incorpore les théories de la psychologie du trauma. Ceci dans le but d'ensuite mener une analyse littéraire informée.

1.1 Trauma vécu dans le privé et violence sexuelle

Il est essentiel de bien comprendre le concept du traumatisme avant d'entreprendre l'analyse de *Tiger Tiger*. Nous définirons le trauma et parlerons de la violence que subissent plusieurs femmes en raison de leur sexe, malheureusement courante et vécue dans le secret. Nous nous attarderons également à la théorie du « Betrayal Trauma », forme de trauma qui est provoqué par la trahison d'une figure d'attachement, empêchant la victime de fuir ou de confronter son agresseur. Puis, cette section sera close par l'exposition des impacts dévastateurs des violences sexuelles commises par des hommes matures sur des jeunes filles. Ces théories permettront de cerner la nature de la violence subie par Margaux, ainsi que l'impression d'impuissance qui la ronge.

Cathy Caruth, théoricienne majeure des études du trauma, explique que l'incident traumatique met en scène une victime qui n'est pas complètement consciente de ce qui lui arrive, alors même que l'événement traumatique se déroule : « The experience of trauma, the fact of latency, would thus seem to consist, not in the forgetting of a reality that can hence never be fully known; but in an inherent latency within the experience itself » (Caruth, 1991 : 187). Caruth cite Sigmund Freud, père de la psychanalyse, qui soutient que l'individu traumatisé semble s'en sortir à première vue sain et sauf, intact. L'état comporte en lui-même une latence, la survivante n'assimile pas l'expérience traumatique en lui faisant face, ce qui explique son retour constant dans une tentative d'intégration. La structure temporelle du trauma est étrange dans ce sens que, vécu sur

le tard, il est associé à un autre endroit et un autre espace-temps. Dans son texte *Not Outside the Range: One Feminist Perspective on Psychic Trauma*, la psychologue experte en psychologie du trauma et féministe Laura S. Brown s'intéresse aux événements traumatiques que vivent les femmes en raison de leur sexe; incidents qui ont généralement lieu en secret, dans l'intime, et sont souvent provoqués par les hommes les plus proches d'elles, qu'elles aiment et dont elles sont dépendantes. Brown critique la définition du trauma du *Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux* (DSM-III-R), soit le fait que le trauma serait un événement qui est « outside the range of human experience » (Brown, 1991 : 120). L'autrice argumente que si le trauma est vu comme un événement qui est non seulement en dehors de ce qu'on peut attendre de l'expérience humaine, mais aussi comme un accident public, visible par tous, c'est parce que sa définition s'attarde avant tout aux traumatismes vécus par la classe dominante, soit les hommes blancs cis hétérosexuels. Cette définition informe ce qui est considéré comme une expérience de vie normale, celle de ce groupe privilégié, qui, en raison même de ses privilèges, ne devrait pas être exposé à des traumatismes. Les événements traumatiques reconnus sont dès lors ceux dans lesquels ces hommes apparaissent comme des victimes innocentes de circonstances aléatoires.

Tiger Tiger met en lumière le fait que les violences sexuelles ne sont tristement pas choses rares pour de nombreuses femmes. Cassandra, Margaux et les nombreuses autres victimes de Peter n'ont pas été protégées. Le père de Margaux, conscient du danger que pose le fait d'être une femme, enseigne à Margaux, dès ses neuf ans, ce qu'est le viol : « Poppa said that now that I was developing, I was a target. » (TT : 119), se rappelle Frago. Brown argumente, en effet, que les agressions sexuelles et les violences conjugales ne sont pas statistiquement hors du commun pour les femmes, mais plutôt des événements qui pourraient arriver à n'importe quelle fille ou femme : « They are experiences to wich women accomodate; potentials for which women make room in their lives and their psyches » (Brown, 1991 : 121). Ce qui distingue également ce type d'événement traumatique est son caractère privé. L'autrice invoque

l'inceste comme exemple, nommé le « secret trauma » (Russell citée dans Brown, 1991 : 120) par l'écrivaine et sociologue Diana Russell. Pour la plupart des femmes, l'horreur frappe derrière les portes closes et ces événements privés ne seront connus que par la victime et l'agresseur. À cause du caractère interpersonnel de ce type de trauma, les femmes victimes de ces violences intimes sont plus souvent considérées comme ayant contribué à faire escalader la violence. Ce mythe de la victime participante conduit à la pathologisation de celle-ci en cherchant en elle les raisons de sa violence vécue. Les structures sociales qui perpétuent sa victimisation ne sont alors pas contestées. Pour les minorités et les groupes opprimés, le traumatisme est une menace constante qui devient un bruit de fond plutôt qu'un événement exceptionnel. À travers ces violences, la culture dominante et ses institutions s'expriment et se perpétuent, rappelle Brown. En continuité avec la perspective de Laura S. Brown, qui souligne que le trauma que vivent un nombre important de femmes se fait dans l'intimité, la psychologue et chercheuse spécialisée en violence sexuelle Jennifer J. Freyd approfondit en exposant les conséquences de cette trahison au sein des relations. Freyd introduit ce qu'elle appelle le « Betrayal Trauma », terme qu'elle a choisi pour désigner un trauma qui a été perpétré par une personne dont la victime est proche et dont elle dépend. Avec cette théorie, Freyd souligne que l'amnésie qui peut résulter des abus vécus dans l'enfance est une réponse adaptative. Il est à l'avantage de l'enfant d'oublier la trahison, car l'amnésie lui permet de maintenir son lien avec l'agresseur, assurant son bon développement. Si l'enfant traitait la trahison de façon normale, il serait poussé à cesser d'interagir avec l'agresseur; mais, surtout dans le cas où ce dernier est une figure d'attachement, il doit ignorer la trahison afin de ne pas se comporter de façon à décourager cette connexion. La survie physique et mentale des enfants dépend, en effet, d'un lien affectif réussi entre celui-ci et son parent ou figure équivalente. Comme ce rapport est d'une extrême importance pour l'enfant en développement, un système complexe de composantes émotionnelles, cognitives et comportementales garantit qu'il soit effectif. L'information de l'abus est donc bloquée par ces mécanismes qui contrôlent l'attachement et ses comportements. Les

informations qui sont bloquées peuvent être partielles, seulement empêcher les réponses émotionnelles, par exemple, mais, dans la plupart des cas, ces blocages partiels vont mener à une amnésie plus profonde. L'autrice explique que les défenses, telles que la répression, les oublis et la dissociation, ne sont pas mises en place par le sujet afin de réduire la douleur psychique, mais plutôt pour contrôler la cognition sociale, soit l'ensemble des processus cognitifs impliqués dans les interactions sociales chez l'humain. Plusieurs études relient, en effet, l'inceste et les abus sexuels vécus enfant à l'amnésie et à d'autres types de symptômes dissociatifs : « I propose that the sort of psychological trauma capable of inducing profound amnesia is fundamentally social in nature », avance Jennifer J. Freyd (Freyd, 1994 : 312). La trahison, qui risque particulièrement d'être un facteur dans les abus sur les enfants, crée un divorce entre la réalité externe et la dépendance sociale du développement : « the most devastating psychological effects of child abuse occur when the victims are abused by a trusted person who was know to them » (*ibid.*) L'autrice ajoute que les chances d'amnésie adaptative sont plus grandes si la figure d'attachement communique explicitement à l'enfant qu'il doit garder le silence afin de maintenir la relation. C'est exactement ce que fait Peter à plusieurs reprises. Après la première agression, il va même jusqu'à « apprendre » à Margaux à garder un secret, mimant qu'il lui attache au cou un cadenas derrière lequel le secret est en sécurité : « So long as you keep that key with you at all times, and make sure no one steals it, you don't have to worry » (TT : 97), explique l'homme en ajoutant une clé au collier invisible de l'enfant. « I'll guard the key with my life » (*ibid.*), promet la petite. Freyd explique que les mécanismes cognitifs bloquent les aspects normalement connectés ou intégrés de la mémoire et du traitement de l'information; ce qui entraîne une dissociation générale clinique. Cette tactique de blocage d'informations non désirables peut provoquer une amnésie majeure si elle est employée trop souvent. Nous nous intéresserons, au chapitre deux, aux mécanismes de la dissociation et aux oublis qui ponctuent le quotidien de Margaux avec Peter. La petite, qui s'agrippe désespérément à cette figure parentale, expérimente des trous de mémoire qui peuvent parfois s'étendre sur des périodes importantes. Fragozo reconstruit une

scène où le souvenir se brouille, alors que le pédophile demande à Margaux et à Karen, sa fille adoptive pendant quelques mois, de se déshabiller : « I couldn't remember if he tried to get us to take the underwear off. Hard as I still try, I can't remember much of anything concerning my time spent with Peter for the seven or so months following the dinner at Benihana » (TT : 112). Freyd explique que, malgré les oublis, l'information menaçante sera toutefois traitée par d'autres mécanismes inconscients. Il est, par exemple, possible qu'elle engendre des comportements mésadaptés plus tard dans la vie. L'autrice propose que, si des mécanismes sont en place durant l'enfance afin d'acquérir des aptitudes parentales, il est tout à fait possible que les abus soient enregistrés de manière particulièrement marquante. La thérapeute experte en approches narratives du trauma, Susan Dale, dans le chapitre « Childhood Sexual Abuse and the Family » de son livre *The Secret Keepers*, rappelle que l'abus n'a pas à être violent physiquement pour être traumatisant. D'ailleurs, dans les cas d'agression sexuelle, c'est souvent la manipulation psychologique plutôt que la violence physique que les agresseurs utilisent pour obtenir des faveurs sexuelles. Ce type de manipulation a un impact dévastateur sur la perception de soi et sur le développement de la confiance, qui forment la base des relations. Elle va dans le même sens que Freyd en soulignant que plus l'enfant est proche de la personne qui l'a trahi, plus la rupture est grande dans son habilité à créer des liens avec les autres et à établir des relations de réciprocité. Dale cite Anna C. Salter, psychologue spécialiste des abus sexuels et des effets sur les survivants, qui décrit les impacts sur la personne abusée comme laissant des « footprints in their mind » (citée dans Dale, 2013 : 14). Si l'agresseur a été physiquement violent, les « traces de pas » laissées sont évidentes et clairement délimitées comme appartenant à un autre. Par contre, si l'abus se fait entourer de mots d'amour et d'attention, alors les « traces » sont beaucoup plus difficiles à distinguer et à effacer. Dale donne l'exemple de la jeune fille à la personnalité divisée – nous verrons ce que ce concept implique plus loin dans ce chapitre – qui avait l'impression qu'elle était à blâmer au lieu de l'agresseur et comment ces pensées négatives de sa personne

étaient ancrées en elle, faisant partie de son identité : « Even though, logically now I know it was not my fault. I still have thoughts like that deeply ingrained as part of me » (Dale, 2013 : 14), disait la jeune fille. Dale soutient qu'elle croit que l'identité est quelque chose qui est socialement construit à travers nos relations avec les autres et les histoires qu'on se crée sur nos vies. On internalise les opinions que les autres ont de nous : on s'y identifie et ils deviennent une partie de nous. La vision qu'on a de soi, comme la perception des autres, est donc, selon elle, flexible. Un autre aspect qui caractérise la relation asymétrique de Margaux et Peter est la différence d'âge qui les sépare. Catherine Dussault Frenette se penche, dans sa thèse de doctorat en études littéraires, sur les « entrées forcées » (Dussault Frenette, 2018 : 45) dans la sexualité de jeunes filles par des hommes plus âgés, motif récurrent qu'elle met en lumière dans plusieurs œuvres, dont *Tiger Tiger* de Margaux Fragosó, et sur les impacts dévastateurs qui en découlent. Ces premières expériences sexuelles ont lieu avant que la jeune fille ne se considère comme un sujet sexuel, agressions qui influencent les explorations futures, car elles changent le rapport à soi. Les jeunes filles intériorisent la position d'objet, ce qui crée, de façon inconsciente, des sentiments négatifs, isolant le sujet qui se retourne contre lui-même; c'est la victime qui porte la honte plutôt que l'agresseur, effet pervers de la culture du viol. Cette entrée forcée dans la sexualité donne aux filles non pas encore une « conscience de genre » (Eleni Varikas, professeure de philosophie politique et d'études de genre, 1986 citée dans *ibid.* : 15), mais un « ressenti de genre; en d'autres mots, un savoir encore inintelligible pour qui ne possède pas les outils lui permettant de l'ordonner et d'en extraire du sens » (*Ibid.*), ignorant les mécanismes de l'oppression auxquels elles font face. Dussault Frenette souligne que l'âge est un facteur primordial en ce qui concerne la sexualité, car il informe « la reconnaissance (ou la non-reconnaissance) de la subjectivité » (*ibid.* : 46). La différence d'âge vient avec une domination certaine sur les plus jeunes. Les petits et adolescents sont sous l'assujettissement des adultes, entre autres par un contrôle de la sexualité via « le dispositif adultocentré de la sexualité » (*ibid.* : 48). L'autrice remarque que, comme l'identité femme, la période de l'enfance est marquée d'un rapport d'appropriation.

S'intéressant à la militante et théoricienne centrale du féminisme de la deuxième vague Shulamith Firestone, elle s'attarde à la domination des enfants et femmes dans la famille qui institue le père comme tout-puissant. Même de nos jours, où les enfants ont un statut de sujet dans la société, ils sont encore vus comme appartenant plutôt à la nature qu'à la culture : « ils et elles partagent, en cela, la condition réservée à tous les groupes dominés, réduits, par là même, à l'état de "chose" » (*ibid.* : 49), perçus comme fonctionnant avec l'instinct et les pulsions, « plus ou moins "animal" à éduquer » (Yves Bonnardel, philosophe impliqué pour la cause animale, cité dans *ibid.*). Dussault Frenette cite l'influent philosophe français Michel Foucault, qui croit que c'est en premier lieu de la sexualité que les adultes veulent protéger les enfants. À la puberté, alors qu'est accepté l'accès à la sexualité en Occident, les filles font face à un « double standard moral » (Michel Bozon, sociologue, cité dans *ibid.* : 53), conditionnées à être la personne « responsable » (Dussault Frenette, 2018 : 53) sexuellement dans la relation hétérosexuelle, les obligeant à réprimer leurs désirs. Louis, dans *Tiger Tiger*, ancre en Margaux l'idée que son corps est le champ de bataille de l'honneur de sa famille – de celle du père surtout. Pour lui, la mort est mille fois préférable qu'un viol pour une jeune fille, puisqu'une agression sexuelle détruit la valeur de cette dernière : « You never let yourself be ruined! » (TT : 119). À la suite de la visite d'une travailleuse sociale concernant la relation étrange entre Peter et Margaux, le père apostrophe violemment sa fille :

Did you allow that man to touch you? [...] I want the truth! Even if it means you are no longer worthy of my money or the home I provide for you! Believe me, I can cut you out without an ounce of remorse. You can live with the old man then. Become a woman of the streets for all I care and support that sicko. Because if you are not a nice girl, I will forget the day you were born! I will black out your birth date from my calendar! (TT : 267)

La possible faute est mise ici sur la jeune fille, c'est à elle que revient la responsabilité de ne pas se faire agresser, de contrôler l'accès à son corps devant quelqu'un qui détient

beaucoup plus de pouvoir qu'elle. Le pédophile profite de cette condition qu'impose le père à son amour, puisque la jeune fille, qui se croit souillée, pense que seul Peter peut maintenant l'accepter. L'utilisation du terme « nice girl » rappelle le concept des « gentilles filles » qu'élabore Dussault Frenette dans sa thèse. Élément clé du contrôle patriarcal, ce terme, qui résonne immédiatement puisqu'il habite l'imaginaire féminin, réfère à une femme qui obéit aux règles, qui a une conduite irréprochable : « La "gentille fille" n'existe pas en dehors des relations de pouvoir qui la façonnent. Une fille n'est "gentille" que dans la mesure où un autre lui octroie cette valeur. Et dans le contexte patriarcal, la conformité du sujet féminin en regard de cette figure se mesure à sa docilité, son innocence et sa maniabilité » (Dussault Frenette, 2018 : 200). « Gentille fille » se veut un genre de compliment qui félicite la soumission et décourage la rébellion. L'expression peut être utilisée pour manipuler; Louis et Peter utiliseront plutôt, dans la même optique, des surnoms affectueux d'animaux domestiques pour encourager des comportements qu'ils souhaitent de la petite. Basée sur la théorie de Kathleen Barry, Dussault Frenette s'attarde également à « l'identification masculine » (Kathleen Barry, sociologue féministe, citée dans *ibid.* : 57), processus d'aliénation qui assiège l'imaginaire et où les femmes se positionnent alors « dans le camp des hommes, socialement, politiquement et intellectuellement » (Adrienne Rich, figure incontournable du féminisme lesbien et des théories de la subjectivité féminine, citée dans *ibid.*). Cette aliénation peut amener les filles et femmes à s'auto-objectifier – ce que fera énormément Margaux, entre autres à travers son personnage de Nina, que nous analyserons dans le chapitre deux – pour le regard, les mains et le désir de l'autre pour obtenir une valeur sociale. Le discours social, via publicités, magazines, films et autres supports médiatiques, présente le masculin comme seul désirant et le féminin comme sans subjectivité et sursexualisé. Cela a des effets profonds et durables : « La sexualité des filles apparaît ainsi toujours, en quelque sorte, excentrée, comme si le désir ne pouvait prendre forme que dans le corps de l'autre, masculin, seul sujet pleinement reconnu par les scénarios de la sexualité » (Dussault Frenette, 2018 : 67). Cela dit, la

littérature a la possibilité de présenter des contre-discours qui déconstruisent ces normes hégémoniques. *Tiger Tiger* présente, plus son personnage principal vieillit, une remise en question de ce désir exclusivement masculin – entre autres à travers les fantasmes que développe l’alter ego Nina et dont nous discuterons dans le chapitre deux.

1.2 La dissociation : une division de la conscience

Tiger Tiger, dont le titre évoque déjà le dédoublement, met en scène de multiples expériences de dissociation, un processus de défense en jeu dans l’expérience traumatique dont nous analyserons les implications narratives dans le chapitre suivant. Mais d’abord, il importe de comprendre les modalités psychologiques de ce mécanisme. Il existe plusieurs types de dissociation, allant de celle légère et temporaire que tous expérimentent, comme rêver éveillé, à celle handicapante et prolongée, comme les formes qui affectent Margaux. Ces troubles dissociatifs incluent l’amnésie dissociative, la dépersonnalisation-déréalisation et, le plus grave, le trouble dissociatif de l’identité. Les traumatismes vécus à l’enfance, surtout ceux expérimentés très jeune et de façon récurrente, telles les agressions sexuelles et la maltraitance, seraient majoritairement à l’origine du développement de troubles dissociatifs sérieux. En effet, ce type de traumatisme peut entraîner des altérations neurobiologiques durables qui changent la façon de réagir au stress et la capacité de régulation émotionnelle du sujet, facilitant le développement de pathologies psychiques handicapantes. Ces conditions pourraient entraîner le « développement d’un mode de réaction inadapté caractérisé par une tendance anormale à la dissociation, celle-ci pouvant alors être interprétée comme un mécanisme destiné à limiter les stimulations émotionnelles excessives et à empêcher l’anxiété d’atteindre un niveau intolérable et/ou destructurant » (DSM-5 cité dans Guelfi, 2016 : 31).

Bessel Van der Kolk, psychiatre, et Onno Van der Hart, psychotraumatologue, nous fournissent des pistes pour mieux comprendre le concept de la dissociation. Les

chercheurs s'intéressent aux travaux du philosophe et pionnier de la psychologie moderne Pierre Janet et s'attardent au lien entre la mémoire et le trauma, au mécanisme qui conduit à la dissociation. Janet explique que le bon fonctionnement de la mémoire dépend du stockage d'événements, dont tous les côtés d'une expérience, soit les sensations, les émotions, les pensées et les actions, sont enregistrés. Les divers événements de la vie du sujet sont intégrés via des schémas cognitifs, structures mentales qui organisent les expériences et leur donnent un sens. Ils permettent de construire une mémoire suivie et cohérente qui rassemble les émotions, pensées et actions provoquées par les événements. Ceux-ci sont construits à l'aide de connaissances ainsi que de croyances que la personne possède d'elle, du monde et des autres. Si, pour les expériences quotidiennes sécuritaires et prévisibles, le processus est rapide et inconscient, les expériences nouvelles ou effrayantes, elles, ne se casent pas facilement dans un schéma et peuvent rester particulièrement vives ou résister complètement à l'intégration. En effet, dans un cas extrême, les schémas en place sont complètement incapables d'intégrer l'expérience vécue, ce qui force le souvenir à être stocké différemment, le rendant alors indisponible à la récupération sous des conditions ordinaires. C'est à ce moment qu'il est dissocié de la conscience et du contrôle du sujet. Le trauma entraîne, en effet, souvent de l'amnésie ou de l'hypermnésie, souvenirs excessivement détaillés qui s'imposent souvent à la mémoire. Si l'hypermnésie tend à découler d'un seul événement traumatique vécu adulte, l'amnésie chronique touche plus souvent les survivants de traumatismes répétés dans l'enfance, notamment dans des situations où le « Betrayal Trauma » est à l'œuvre, ce qui est le cas pour Margaux. Julien-Daniel Guelfi, psychiatre, en s'appuyant sur la cinquième et plus récente édition du DSM, explique que l'amnésie dissociative consiste à oublier diverses informations autobiographiques. Dans la grande majorité des cas, l'amnésie est localisée et ne concerne donc pas un oubli total de l'identité comme le ferait l'amnésie globale. Le trouble de la mémoire, ou amnésie de type dissociatif, se manifeste par des oublis portant sur certains événements de la vie du sujet ainsi que sur des actions accomplies. Le sujet peut expérimenter des fugues amnésiques, où il constate être dans un

emplacement sans se souvenir de son déplacement, par exemple. La plupart du temps, l'amnésie se localise à une période précise et définie. Il est également possible de souffrir d'une amnésie sélective et donc de se remémorer certains événements et d'en oublier d'autres. Dans l'inconscient, les souvenirs traumatiques oubliés continuent tout de même d'exercer une influence sur les perceptions, l'état émotionnel et le comportement du sujet. Le retour du trauma se fait hors du contrôle de celui-ci via divers symptômes, tels les sensations physiques, les « flashbacks », les cauchemars et la reconstitution comportementale. Il a sa racine dans l'impossibilité pour le sujet de faire sens de son expérience passée et ne comporte donc aucune fonction utile ou adaptative : « People who have learned to cope with stress by dissociation often continue to do so in response to the smallest strain. Subconscious memories thus come to control ongoing behavior » (Van der Kolk & Van der Hart, 1991 : 432). En effet, les auteurs se réfèrent à Freud, qui souligne que, lorsque le trauma a été oublié par le sujet, celui-ci risque de réagir en reproduisant inconsciemment l'événement traumatique par diverses actions, c'est de cette façon qu'il se souvient : « Ces malades ont un désordre de l'action aussi bien qu'un désordre de la mémoire, et c'est là que se cache le trouble le plus grave : celui de la volonté » (Janet cité dans *ibid.* : 432). Un ou des événements causant du stress sévère ou prolongé peuvent entraîner des « fearfull associations » (Van der Kolk & Van der Hart, 1991 : 442) chez un sujet, associations qui lient un stimulus négatif à un contexte ou à un autre stimulus neutre, ce qui a pour effet de créer une réponse de peur, lorsque le sujet se retrouve confronté à ceux-ci. Si une amnésie peut recouvrir les événements traumatisants, cela n'empêche pas les émotions liées à ceux-ci d'être éprouvées par le sujet et aux associations négatives de s'infiltrer dans sa vie, parfois sans qu'il comprenne d'où vient sa forte réaction au contexte ou stimulus en apparence neutre. Comme les chiens de Pavlov qui salivent lorsque le signal de la nourriture se fait entendre en l'absence de nourriture, le sujet réagit aux stimulus même hors de la situation du trauma, le stress s'étend donc au-delà de la menace. Lorsqu'une situation rappelle le scénario original, l'hyperexcitation annonce la répétition intrusive de souvenirs traumatiques. Le survivant se retrouve submergé par des visions, sons et

odeurs en lien avec l'événement traumatique. Plus le stimulus rassemble les conditions présentes lors du stockage original, plus la récupération du souvenir est possible. Un trauma non dit, non symbolisé et non intégré reviendra hanter le sujet plus tard dans sa vie, retour du réprimé : « a sudden and passively endured trauma is relived repeatedly, until a person learns to remember simultaneously the affect and cognition associated with the trauma through access to language » (Van der Kolk & Ducey cité dans Van der Kolk & Van der Hart, 1991 : 436). Nous verrons, dans le chapitre trois, comment Fragoso aura recours à l'écriture performative en rédigeant l'autobiographie afin de gagner en agentivité en intégrant son trauma à un récit dans le but de stopper son retour constant et incontrôlé.

La dépersonnalisation-déréalisation est une autre forme de dissociation qu'expérimente Margaux. La dépersonnalisation, lorsqu'elle est récurrente ou s'étend sur une longue période, donne au sujet l'impression de s'éloigner de lui-même et de sa propre conscience, tandis que la déréalisation produit un effet d'altération et de distanciation à l'égard du monde externe. La dépersonnalisation inclut « des expériences d'irréalité, de détachement, ou bien d'être un observateur extérieur de ses propres pensées, de ses sentiments, de ses sensations, de son corps ou de ses actes (par exemple, altérations perceptives, déformation de la perception du temps, impression d'un soi irréel ou absent, indifférence émotionnelle et/ou engourdissement physique) » (DSM-5 cité dans Guelfi, 2016 : 31). La déréalisation, pour sa part, se caractérise par « des expériences d'irréalité ou de détachement du monde extérieur (par exemple, les personnes ou les objets sont ressentis comme étant irréels, perçus comme dans un rêve, dans le brouillard, sans vie ou bien visuellement déformés) » (*ibid.*). Van der Kolk et Van der Hart expliquent que les survivantes d'inceste décrivent souvent s'être détachées de leur corps pour le regarder comme celui d'une autre lors de l'agression : « Many trauma survivors report that they automatically are removed from the scene; they look at it from a distance or disappear altogether, leaving other parts of their personality to suffer and store the overwhelming experience » (Van der Kolk & Van der Hart, 1991 : 437).

Ici, la dissociation se produit en même temps que prend place l'expérience traumatique; les jeunes filles regardent, du plafond, une autre subir les agressions.

L'utilisation de la dissociation dans la vie quotidienne pour réagir à toute forme de stress a de graves effets sur le long terme. La personne peut devenir émotionnellement restreinte, ne peut expérimenter une gamme complète d'affects dans le même ego et développer, dans le cas le plus extrême, un trouble de la personnalité multiple. Boon, psychologue, Steele, psychothérapeute, et Van der Hart s'intéressent, dans *Gérer la dissociation d'origine traumatique*, aux personnes souffrant du trouble dissociatif de l'identité, condition très rare où la personnalité du sujet se trouve divisée en une ou plusieurs parties dissociatives. Chaque partie peut avoir des réactions, sentiments, idées, perceptions, sensations et comportements qui lui sont propres et distincts. Souvent, elle évolue dans un « monde intérieur » (Boon, Suzette, Kathy Steele & Onno van der Hart, 2014 : 64) qui a été créé pour elle, où elle navigue dans des paysages inventés. L'esthétique de la partie dissociée peut également être très détaillée. Elles peuvent avoir un nom, un âge et s'identifier à un genre différent de celui du sujet. Les différentes caractéristiques des parties traumatisées dépendent de la fonction qu'elles occupent pour le sujet. Il existe une partie de la personnalité du sujet traumatisé qui s'occupe de la vie quotidienne ordinaire et évite à tout prix les souvenirs du trauma et les situations qui pourraient les rappeler. Puis, une ou des parties qui ont la tâche de conserver le ou les événements traumatiques : « elles vivent en quelque sorte encore au « temps du trauma » et elles n'ont que peu de conscience de l'ici et maintenant. Ces parties se concentrent principalement sur la défense contre des menaces externes et internes » (*ibid.* : 65). Immergées dans le passé traumatique comme s'il se reproduisait à chaque instant, ces parties pensent, sentent, perçoivent et se comportent en conséquence : « Bien que le comportement par lequel elles ont essayé de se protéger de la menace ne leur ait finalement offert que peu de protection, elles continuent à le répéter, même lors de moments où il n'a pas lieu d'être ou n'est pas nécessaire » (*ibid.* : 66). Dépendamment de la fonction des parties de la personnalité, elles peuvent être en

perpétuel mode combat et protection ou bien fuir et se figer de terreur, même dans les situations qui ne sont plus du tout dangereuses dans le présent. Lors d'un renversement, une partie se retrouve dans le siège conducteur et contrôle les agissements de la personne. Dans ces cas survient souvent une amnésie dissociative, le sujet expérimente une perte de la notion du temps et ne se souvient plus d'avoir pratiqué certaines activités ou se rappelle les avoir accomplies sans en avoir le contrôle, dans une position d'observateur de lui-même. Dans le contexte des personnalités multiples, l'amnésie constitue une manifestation extrême d'une mémoire dépendante de l'état du sujet : une information peut être acquise dans un état émotionnel et demeurer inaccessible dans un autre. Contrairement à la répression, qui pousse les éléments dans l'inconscient, « [d]issociation reflects a horizontally layered model of mind : when a subject does not remember a trauma, its « memory » is contained in an alternate stream of consciousness, wich may be subconscious or dominate consciousness, e.g. during traumatic re-enactments » (Van der Kolk & Van der Hart à partir des travaux de Janet, 1991 : 438). Un grand nombre de survivants ont l'impression d'évoluer comme dans deux mondes différents à la fois, dans la réalité du trauma et dans la réalité quotidienne; deux mondes qui sont souvent impossibles à relier : « This suggests a permanent duality, not exactly a split or a doubling but a parallel existence » (L. Langer, spécialiste de la Shoah cité dans Van der Kolk & Van der Hart, 1991 : 448). Simultanéité qui découle du fait que le trauma a un caractère intemporel : « It is not transformed into a story, placed in time, with a beginning, a middle and an end » (*ibid.* : 448) comme la mémoire narrative le ferait. La partie de la personne prise dans le trauma ne se développe alors plus et reste fixe et inflexible, empêchant la possibilité d'un récit cohérent qui s'écrit au présent pour le sujet. En effet, Janet avance que les individus traumatisés deviennent « attachés » à leur trauma et qu'ils développent des difficultés à assimiler les expériences qui suivent. Comme l'addition et l'assimilation de nouvelles données sont empêchées, la personnalité du sujet reste coincée au temps du trauma et ne peut plus grandir et évoluer. Lorsque le ou les traumas ont été vécus lors de l'enfance, les parties traumatisées expérimentent le monde et agissent comme si elles étaient plus jeunes.

Les parties qui sont habituellement les moins acceptées par le sujet et les moins appréciées par les autres parties sont celles qui stockent les sentiments perçus comme inacceptables, insupportables ou inquiétants, telles l'impuissance ou la colère, cette partie entre en conflit avec les gens qui l'entourent ou encore avec d'autres parties dissociées, là où elle évalue une menace. Susan Dale donne l'exemple concret d'une de ces patientes qui, en prétendant être quelqu'un d'autre lors des agressions qu'elle bloque ensuite dans sa vie de tous les jours, peut déverser sa colère sur cette « autre » et aimer encore sa mère et son père agresseurs. Ces types de stratégie sont très efficaces pour les jeunes enfants pris dans des situations toxiques, mais, comme nous l'avons vu avec le « Betrayal Trauma », deviennent problématiques sur le long terme, car ils interfèrent avec l'habileté de grandir, de se développer en relation avec les autres et le monde autour de soi. La division de soi de la patiente de Dale, par exemple, est un mécanisme de survie remarquable face aux abus, mais mésadapté lorsque les agressions cessent. Dans *Tiger Tiger*, la dissociation qu'expérimente Margaux est présente sous plusieurs formes, mais la plus frappante est la fragmentation de sa personne en divers alter egos qui peuvent rappeler le trouble de la personnalité multiple. Si on ne peut absolument pas s'avancer sur aucun diagnostic – Fragoso ne nous partage rien de tel –, l'autrice construit, à travers son autobiographie, un personnage à l'identité déchirée, compartimentalisée et hautement instable qui fait écho à ce mécanisme de défense.

1.3 La transmission intergénérationnelle du trauma et la dissociation : l'apprentissage du silence

Maintenant que nous avons abordé les notions clés de la dissociation, nous allons nous pencher sur son lien avec la transmission intergénérationnelle du trauma, c'est-à-dire la façon dont l'expérience traumatique, lorsqu'elle n'est pas assimilée, peut se transmettre de génération en génération. C'est un concept important pour notre analyse, puisque Cassandra, la mère de Margaux, a vécu enfant un traumatisme dont elle n'a jamais parlé et qui influence fortement sa relation avec sa petite ainsi que la façon dont

Margaux apprend à composer avec les agressions qu'elle subit, c'est-à-dire en n'en disant mot.

La docteure en psychologie, Hélène Dellucci, dans « Dissociation et traumatismes transgénérationnels », définit le traumatisme transgénérationnel comme une blessure psychique qui est similaire au stress post-traumatique en termes de symptômes (symptômes physiques, réactions émotionnelles soudaines et incompréhensibles, phobies d'impulsion), mais qui se distingue par le fait que les personnes atteintes n'ont pas vécu l'événement traumatique dont elle porte le fardeau. Les stimulus qui déclenchent les symptômes ainsi que le contenu même du trauma n'a pas de sens à première vue pour celui qui le porte. On parle ici de « traumatisation transmise » (Dellucci, 2016 : 241), où le sujet qui a expérimenté le trauma dans sa vie n'a pas su s'en libérer. Les événements non assimilés peuvent venir d'il y a plusieurs décennies et, plus la traumatisation en lien avec ceux-ci est grave et active, plus les prochaines générations apprennent elles aussi à pratiquer l'évitement. La génération qui suit n'a donc pas appris à dire ce qui s'est passé ni à gérer les émotions encore intactes et figées dans le temps du trauma. Cette impossibilité à exprimer les émotions de façon saine peut se propager à d'autres aspects et se généraliser, barrière qui brime l'attachement au sein de la famille. Les parents des générations qui suivent refusent d'aborder le sujet des événements traumatiques du passé avec leurs enfants pour ne pas nuire, faire de mal ou motivés par le sentiment de honte ou d'impuissance face au trauma. Ne pas dire le trauma n'a pas protégé les descendants de son emprise, et, plus la traumatisation est ancrée chez les membres des générations qui suivent, plus ceux-ci ont de la difficulté à articuler un récit autour des événements : « La parole est fragmentée ou absente, soit par ignorance, ou, s'il y a, le contenu est traité de manière phobique et/ou hostile. Ces deux ingrédients maintiennent les processus dissociatifs en place, qui, cette fois, se sont étendus de la personne touchée à la collectivité » (*ibid.* : 242). Les héritiers qui souhaitent guérir ne veulent souvent pas toucher au passé, mais cherchent un moyen de cesser la transmission pour leurs enfants ou bien sont si consumés par le trauma qu'ils

ne savent plus faire de place dans leur vie pour les besoins actuels de leurs enfants. Selon Dellucci, le traumatisme transgénérationnel est intrinsèquement lié à la dissociation, en ce sens que le trauma produit cette communication et ce partage d'émotions et d'empathie au mieux difficile, au pire impossible. L'injonction du silence ainsi que les comportements illogiques des personnes traumatisées brouillent la compréhension. L'apprentissage que les parents encore sous l'emprise du passé traumatique lègue à leurs enfants est que, pour leur être loyal, ils doivent, à leur tour, faire le silence, copier les générations précédentes dans cette impasse. La plaie passée de génération en génération est sociale, c'est à cause de la relation qu'ils partagent que les individus de la famille la portent. La deuxième génération des enfants évite donc le passé et ne sait comment parler de lui ni comment gérer les nombreuses émotions qui découlent de cet évitement. Dans la famille, « l'absence de parole entraîne une absence de récit, et dès lors, une absence de sens. Aucune émotion ne peut être partagée concernant l'événement ou le thème en question » (*ibid.* : 241). La présence de la blessure transgénérationnelle se reconnaît souvent par le meurtre et le suicide (ou les tentatives de) au sein de la famille. Les violences conjugales ou domestiques incluant d'autres membres, un parent qui perçoit son jeune enfant comme un danger, la présence d'inceste ou de pathologies psychiatriques importantes peuvent également être des signes de transmission d'un trauma familial. Les enfants dans ces familles vivent souvent des négligences et maltraitances; tout comme leurs parents lorsqu'ils étaient jeunes. Les dynamiques de ces familles impliquent une « suractivation physiologique » (*ibid.* : 245), soit un trop-plein qui résulte en colère, violences, conflits, anxiété et douleurs ingérables. En opposition, il est possible également que la famille soit un lieu où « l'émotion ne peut être ni vécue ni partagée, où il y a des défauts d'empathie, un manque de soutien, des ruptures, une absence de parole, parfois assortie d'une règle familiale "on ne se parle pas", ou bien "on ne pose pas de questions" » (*ibid.*). Souvent, l'enfant de ces familles développera par conséquent un style d'attachement désorganisé, rendant plus difficile de se réguler lorsqu'il fait face à des difficultés. Susan Dale explique qu'il a été démontré que les enfants qui ont des figures d'ancrage aimantes et

engagées peuvent faire preuve de résilience lorsque, face à un trauma, ils sont davantage capables de demander du support de la part des gens autour d'eux et de trouver des ressources intérieures pour s'apaiser. Un enfant qui n'a pas un modèle d'attachement sécure et qui expérimente un trauma, en plus d'être traumatisé, n'aura pas accès à l'aide d'un adulte protecteur et rassurant. En effet, du côté du parent traumatisé qui développe des problèmes mentaux et physiques sur le long terme dû au trauma, les impacts sur la façon dont il connecte avec ses enfants peuvent être majeurs. Les pensées, sentiments et comportements du parent par rapport au trauma influencent et affectent les enfants, par exemple en les encourageant à développer du stress ou de la peur par rapport au stimulus qui angoisse le parent. Dale cite une étude de Dekel & Goldblatt (2008) qui s'intéresse au mécanisme de projection, où des émotions sévères, comme la persécution, l'agression, la honte et la culpabilité ressenties par l'adulte sont divisées et projetées sur leurs enfants. Comme résultat, ceux-ci peuvent s'identifier aux parties projetées des émotions de leur parent et percevoir ses expériences et ses sentiments comme les leurs. Il existe également des recherches montrant qu'il est fortement possible que le stress post-traumatique soit transmissible génétiquement et pas seulement développé en réponse à un événement traumatique ou à un comportement appris. Pour entamer un processus de réparation, soutient Dale, il est primordial d'accéder progressivement à la création d'un récit narratif et du fait même à un partage des événements et des émotions en lien avec ceux-ci afin d'éclairer les générations suivantes.

La thérapeute féministe Miriam L. Vogel dans son article « Gender as a Factor in the Transgenerational Transmission of Trauma », se penche sur l'influence qu'a la socialisation genrée dans la transmission du trauma au sein de la famille. Elle s'intéresse pour cela aux apports féministes à la théorie du développement de la personnalité; soit au modèle du « self-in-relationship », basé sur le « relational self ». Celui-ci défend que le développement de la personnalité des filles et des femmes se construit « not as a process of increasing separation and individuation, but rather as a

growing capacity for empathy and connectedness » (Vogel, 1994 : 35). Dans la société actuelle, où les mères sont les principales « caregiver », les filles développent leur personnalité selon ce modèle de « relational self », de liens avec les autres. Le sens de soi des filles se déploierait à travers l'identification projective avec la mère, le parent de même genre: « The daughter and mother are perceived as engaging in a complex dance of relational mutuality in which the daughter sees her own image reflected in the mother's sense of self » (*ibid.* : 44). Alors que les garçons se différencieraient de leur mère afin de créer leur sens de soi autonome, la construction du sens de soi de la fille se construirait grâce aux ressemblances qu'elle voit chez l'autre. Cela suggère une capacité d'empathie grande chez les filles et femmes ainsi qu'un « more permeable ego-boundaries » (*ibid.* : 35), particulièrement dans les relations entre femmes comme celle mère-fille. Dans cette logique, les filles, dont les limites entre soi et la mère sont plus fluides, pourraient s'approprier le vécu de leur mère par l'identification projective. Selon Vogel, ce modèle féministe indique que les filles de survivantes sont potentiellement plus vulnérables à la transmission intergénérationnelle du trauma dû à leur ouverture émotionnelle et à leur capacité d'identification avec émotions et expériences du parent. Elles peuvent alors, malgré elles, devenir les porteuses des événements traumatiques dont les parents essayent inconsciemment de se dissocier. Comme la probabilité pour une femme de vivre des traumatismes liés à son genre, telles les agressions sexuelles, est élevée, ils sont donc assez communs chez les mères. Les conséquences de cette transmission mère-fille du trauma se manifestent grandement au niveau des relations, celle avec la mère est, surtout, fracturée, créant une confusion dans le sens de soi. Il devient ardu pour la fille de différencier ses propres émotions, désirs et expériences de ceux de sa mère qu'elle a parfois intégrés profondément à sa personne. Dans un cas donné en exemple par Vogel, devant la fermeture de sa mère, c'est seulement lorsqu'elle ressent les effets transmis de son trauma que sa fille arrive à se sentir proche d'elle. En vivant son passé de cette façon, elle pouvait connecter, la comprendre et s'identifier à elle comme sa fille. Ce n'est qu'une fois que la mère lui a offert une mise en récit de son passé que la fille a pu trouver dans cette verbalisation

une nouvelle façon non malade d'être proche de sa mère, de connaître son histoire sans la répéter.

Susan Dale, dans le chapitre « Domestic Violence and the Family », s'intéresse, de son côté, aux impacts qu'expérimentent les enfants qui vivent dans des foyers violents, autre forme de trauma familial. L'autrice y explique que, même si l'enfant n'est pas lui-même touché, le fait d'assister à de la violence au sein de sa famille est un bagage traumatisant. Le trauma laissé est en fait semblable entre un petit violenté et un qui voit les coups, par exemple, sur le corps de sa mère par son père. Les violences corporelles laissent, tout comme ceux sexuels, de fortes traces. Lorsqu'un enfant est exposé à de la violence et plus encore lorsque celle-ci se manifeste entre les deux personnes dont il dépend, le monde ne se ressent plus comme un endroit sécuritaire : « how terrifying it can be to find yourself witnessing such violence, and then the violence not being spoken of or congruent with the person's normal demeanour » (Dale, 2013 : 35); ici aussi, le silence est de mise, outil pervers de la violence. Comme nous avons déjà mentionné lorsque nous avons abordé la notion du « Betrayal Trauma », il est très nocif pour les enfants que leur relation avec leur « prime caregiver » soit entravée : « Children had to believe that their attachment figure was available psychologically as well as physically. Otherwise, they developed adaptive behaviors to enable them to get closer [...]. These behaviour patterns, unless we change them, become the patterns we keep using, even into our adult relationships » (*ibid.* : 35-36). Comme nous le verrons dans la prochaine section, si la mère de Margaux transporte son trauma encore pleinement activé, le père de Margaux, lui, crée un climat de peur au sein du foyer; recette dévastatrice pour la jeune enfant.

1.4 Famille dysfonctionnelle et prédateur sexuel

« Peter was always your biggest cheerleader. Whenever your father put you down, he lifted you back up again » (TT : 308).

Fragoso peint un portrait détaillé du contexte socioculturel précaire dans lequel elle évolue enfant, marqué par la pauvreté et une famille dysfonctionnelle, facteur que recherche un pédophile lorsqu'il cible sa victime : « a sexual predator looks for children from troubled homes like mine » (TT : 318), affirme Fragoso dans sa postface. Il est primordial de comprendre comment Peter s'est rendu indispensable pour la famille comme pour la jeune Margaux en remplaçant ses parents comme la principale figure d'attachement. Il est alors pratiquement impossible pour l'enfant de mettre fin à cette relation primordiale à son développement. Nous nous attarderons donc à sa relation avec chacun de ses parents avant de nous intéresser à la façon dont Peter a pu gagner un contrôle aussi considérable sur Margaux.

1.4.1 Un père abusif, une mère dépressive

Le père de Margaux est un homme abusif, violent et obsédé par l'image. Sa relation avec sa femme, qu'il a épousée non pas par amour, mais pour recevoir l'argent de son père, est d'une toxicité extrême. Pour s'adresser à son épouse ou la désigner, même devant leur fille, Poppa n'utilise jamais son prénom, mais l'interpellation « *that woman* » (TT : 32). À une seule occasion au cours du roman, il entrave cette habitude, surprenant Margaux, pas habituée à cette marque d'intimité et de respect : « He never called my mother Cassie, and he never kissed or hugged her » (TT : 12). Sa violente emprise sur sa femme est autant psychologique que physique. Il l'insulte, lui reproche de gâcher sa vie ainsi que de pourrir sa lignée et n'hésite pas à lever la main sur Cassandra, en privé ou devant les yeux de la jeune Margaux. En effet, dans la famille de Margaux, la violence est au mieux banalisée, au pire, encouragée. Le père s'exclame fièrement lorsque sa toute jeune frappe au visage le petit de leurs amis, qui a comparé sa course à celle d'un poulet : « shut up fatso ! You can just die and go to hell ! » (TT : 13), hurle Margaux devant le sourire satisfait de Louis. Fragoso se souvient aussi de son habitude jeune de frapper des femmes inconnues dans l'autobus ou dans la rue, ce que sa mère lie explicitement au fait que Margaux a assisté aux coups du père sur son

corps à elle à plusieurs reprises. Plusieurs scènes d'agression de la mère par le père sont décrites par la narration au cours du roman. D'autres sont mentionnées à la petite, le texte nous expliquant qu'aucun souvenir n'épouse ce à quoi elle est censée avoir assisté; représentation de l'oubli traumatique. Dans une des scènes les plus marquantes du livre, Cassandra interpelle son enfant qui, réveillée par les cris de ses parents, regarde la scène de violence du haut de l'escalier. La mère l'implique dans le conflit, clamant qu'elle pourra voir la vraie nature de son père et lui ordonne d'appeler la police sur son Poppa. Louis croise les yeux de sa petite et crispe sa main en forme de griffe avant de l'enfoncer violemment dans le front de Cassandra – l'utilisation du terme griffe, « claw » (TT : 124) dans le texte original, est très intéressante puisque l'alter ego qui contient la colère de Margaux est un tigre. La rage de la petite est comparée directement à celle du père, héritage que nous verrons dans les chapitres deux et trois. Leur fille, dévalant les escaliers en criant à son père de lâcher sa mère, glisse et s'écrase sur le couple. La mère hurle; le père retire sa main, les doigts tachés de sang. C'est qu'il est stressé au travail, a trop bu, qu'il dit, rationalisant son agression. Il somme le retour au calme, parce que, si la police vient, Cassie sera institutionnalisée et Margaux placée : « Everybody in the world fights. There are wars every day, so do not look at me as though I am a bad man! Do not look at me as though you cannot stand me! I have cared for you, both of you! If not for me, you would both be out on the street! » (TT : 124) Louis minimise ses actes les plus agressifs et manipule sa famille pour lui faire croire qu'elle ne peut exister sans lui. Il fréquente au moins une autre femme, sa « girlfriend » (TT : 41), information qu'il confie à une Margaux de huit ans dans le secret de sa mère. Vers la fin du roman, il semble avoir abandonné toute tentative de dissimuler ses activités extramatrimoniales, puisqu'il invite sa petite amie à souper chez lui avec sa femme. Selon Louis, sa femme serait folle, paresseuse, incapable de rien; même des tâches les plus simples. Il n'épargne aucun détail sur sa maladie mentale à sa petite et effraie souvent Margaux en la comparant à sa mère ou en faisant miroiter l'inquiétante possibilité qu'elle devienne non fonctionnelle comme elle: « I couldn't

stand talking about my mother, and that was all he did » (TT : 243). Louis traite sa femme comme une enfant, lui allouant l'argent qu'il considère nécessaire chaque jour plus un vingt dollars pour les urgences et commande pour elle au restaurant, lui place sa serviette autour du cou comme une bavette, essuie son visage pour elle et parle d'elle comme d'une amie de Margaux, qu'on peut envoyer avec elle au parc pour s'en débarrasser quelques heures. Cassandra, si elle consent à ces gestes devant son mari, se plaint à Peter : « I can't stand it when he treats me as though I'm not even a wife, but a daughter » (TT : 30). La mère de Margaux est tout à fait consciente de la haine du père à son endroit, lorsque Louis revient de travailler de bonne humeur, elle reste dans sa chambre jusqu'au dîner, consciente que la joie de son mari va flétrir à sa vue. La priorité du père n'est pas de construire des liens sincères avec sa famille, mais de maintenir les apparences, ce qu'elles projettent aux autres. Selon Margaux, son père est si obsédé par l'image que sa mère et elle « could both die and his prime concern would probably be burying us with the right makeup » (TT : 251). Ce qui arrive aux membres de sa famille ne lui importe que dans la mesure où sa propre réputation s'en sorte intacte. Margaux ne doit pas l'humilier, c'est l'attente principale qu'il a envers son enfant. Son apparence, de la plus haute importance, est toujours soignée, et ses bijoux, qu'il possède en grands nombres – le père est bijoutier de métier – doivent briller. Désireux de montrer sa supériorité, il invite, pour apprendre à le connaître, le très pauvre Peter à souper avec eux dans un restaurant luxueux où, il insiste, c'est lui qui paye. Impeccable de la tête au pied, « he was going to put on a big show that night » (TT : 101), sait tout de suite Margaux en voyant son père se préparer pour l'événement. Se décrivant comme « the party man » (TT : 311), il paye tournée après tournée dans le bar qu'il fréquente, où, dit-il, tout le monde l'adore. Imbu de sa propre importance, il ne se gêne pas pour punir une femme handicapée qui, selon lui, ment sur son handicap pour avoir un meilleur emplacement pour se stationner. L'homme remplit des coquilles d'œufs vidés de peinture qu'il jettera ensuite sur son automobile : « because she had broken the law! Not the law! My law! » (TT : 191), rationalise-t-il à Margaux. À un ami qui lui contera l'événement, il s'exclame, plein d'hypocrisie : « I don't know who

would pick on a poor handicapped woman like that. Whoever does something like that must have a criminal mind! He must be a real psychopath! » (TT : 192) Louis ne prend jamais la responsabilité de ses actes, puisqu'il n'est jamais dans le tort, croit-il fermement. Le patriarche ne perd jamais une occasion, lors de ses interminables et multiples monologues qui parcourent l'entièreté du roman, de rappeler à sa femme et fille qu'il accomplit toutes les tâches domestiques à lui seul, se comparant à un esclave. L'homme est convaincu qu'il serait plus heureux ermite avec pour seules compagnes des chèvres, qui, elles au moins, ne demanderaient rien de lui. Louis va jusqu'à se maudire à haute voix d'avoir eu la mauvaise idée de « pass down my genes to another generation » (TT : 39), formulation qui démontre la motivation égocentrique par laquelle Margaux est née. Extrêmement contrôlant, Poppa a découragé sa femme et sa fille d'apprendre l'espagnol, geste que la mère interprète comme intentionnel afin qu'elles ne puissent écouter ses conversations téléphoniques. Margaux lui en veut de ce manque à son éducation puisque, dans son quartier, cela implique qu'elle n'a pas la possibilité de lire la plupart des devantures de magasins ni de commander dans un restaurant local. Louis utilisera concrètement cette barrière de langue à un moment mémorable dans l'autobiographie. Faisant croire à sa petite qu'il l'amène prendre une crème glacée, il la forcera chez la coiffeuse à qui il donne ses indications en espagnol sous le regard anxieux d'une Margaux qui supplie que ce ne soit pas trop court. Fragoso retrace l'importance vitale d'une coupe de cheveux pour une enfant intimidée par ses pairs :

School is coming soon; the other girls all have long hair. I'm the only one in school with short hair; they make fun of me. If you have them take off too much, I am really going to, it's going to, I mean, I am . . ." I cleared my throat and concentrated on not crying. "I am going to suffer, Poppa. It's hard looking different from everybody else. I want to look like all the other girls. I have to look like them, or they'll laugh at me. They'll call me a freak and ugly." (TT : 81)

Louis semble touché et promet de ne faire couper que la pointe de ses cheveux : « He squeezed my hand, this time in a friendly way, and I was relieved » (TT : 81); moment de tendresse. La petite se tient droite sur la chaise de la coiffeuse, offrant sa confiance à son père, malgré la peur qui la ronge que son désir soit ignoré. Inconfort que Fragozo recrée à travers la sensation physique déplaisante de la cape de coiffure : « I felt the wide black smock, its stiff fabric, the way its cuff encircled my throat too tightly » (TT : 81). En effet, malgré sa promesse, lorsque Louis retire sa main des yeux de la fillette (mise là pour éviter que des mèches tombent dedans, dit-il), le reflet du miroir du salon renvoie une coupe garçon, à la plus grande horreur de sa propriétaire. À plusieurs moments, le discours et les actes du père mélange tendresse et contrôle, amour et violence. Souvent utilisée pour manipuler, cette façon d'aimer prépare l'enfant aux traitements de Peter. « You are a disappointment to us. To me. I had high hopes. People have children to bring joy into their lives, not pain and worry! No, don't cry; hold it back. You are strong. You will survive this. I promise you, Keesy. I promise you » (TT : 128) : par exemple, dans cet extrait, Louis, qui reproche à sa fille son changement de comportement suite aux agressions de Peter (ce dont il n'est pas au courant), insulte et rassure Margaux dans le même souffle, utilisant même le surnom affectueux qu'il a pour elle : « keesy ». Lorsque la famille déménage de leur petit appartement, la situation ne fait qu'empirer et les tirades de Louis décuplent. « One day, I overheard Mommy say on the phone that she had thought we would be happier living in our cozy one-family, side-gabled colonial house than we were in that cramped, roach-ridden apartment, but we weren't and she didn't know why » (TT : 42), se souvient Fragozo. Une plus grande maison, c'est aussi plus de ménage et d'apparences à gérer; le patriarcat impose nombre de règles et contraintes : les meubles sont enrobés de plastique pour s'assurer qu'ils ne soient abîmés, les rendant si inconfortables que même Louis ne s'y assoit pas. Le chauffage est gardé si bas que Margaux et Cassandra gardent leur manteau à l'intérieur. Du temps de douche est alloué à chacune et il est interdit de prendre un bain le jour, car le père, au travail, ne peut superviser l'eau qui risque de tomber sur les tuiles de la salle de bain. Sans respect pour la vie privée des membres

de la maisonnée, il ne se gêne pas pour lire les lettres qui ne lui sont pas adressées, écouter les appels téléphoniques des autres et entrer dans la chambre de sa fille à des moments inattendus. Critique et perfectionniste, le père microgère sa fille, pour des choses aussi triviales que la façon dont elle traîne ses pieds par terre en marchant ou la mèche de cheveux avec laquelle elle joue compulsivement, « mak[ing] herself a public spectacle » (TT : 30), reproche-t-il. Le père, pour passer ses leçons de vie et plier la petite à ses désirs, a souvent recours à des histoires cruelles, telle celle de l'enfant distraite dont les jambes furent coupées, pour la terrifier : « For your own good » (TT : 33), dit le père. La menace et la manipulation sont aussi des flèches à son arc.

Cassandra, la mère de Margaux, est une femme accablée de forts troubles mentaux, qu'elle tente de garder sous contrôle via une tonne de prescriptions. Son diagnostic exact est inconnu, mais les médecins ont suspecté, à diverses époques, des troubles schizophrènes, bipolaires et borderlines. Elle consomme chaque jour sa médication de Zoloft et de Thorazine, que les médecins lui changent pratiquement chaque fois qu'elle visite l'hôpital, destination courante pour elle. Les effets de ces nouvelles drogues, qui ne fonctionnent jamais, sont parfois violents, augmentant ses symptômes. Cassie dort d'un sommeil artificiel, assommée par des pilules qui l'envoient dans le « land of the dead » (TT : 91). Il est révélé, vers la fin de l'autobiographie, que Cassandra et sa sœur, Bonnie, ont toutes deux été agressées sexuellement par un inconnu qui les a attirées dans la grange derrière chez elles lorsqu'elles avaient neuf ans. Leurs parents n'ont pas voulu alerter la police et ont estimé qu'il était préférable pour tous de mettre l'événement derrière eux. La jeune Cassie s'est mise à s'évanouir et à crier sans raison, jusqu'à ce que ses parents l'amènent chez un psychiatre et qu'elle commence à prendre du Mellaril, un antipsychotique : « wich made her feel like she was sleepwalking. She didn't play anymore, but she caused no trouble either; she was, as she said to Peter, "a perfect angel" » (TT : 219). Son comportement était exemplaire comparé à celui de Bonnie qui, comme elle refusait de prendre les pilules, se faisait discipliner à coups de douches gelées, ses cris retentissant dans la maison. C'est à Peter qu'elle confie ce

traumatisme d'enfance et c'est la toute première fois qu'elle en parle à quiconque. Cassandra a appris à enfouir son trauma et transmet cet enseignement à Margaux. Louis est aussi coupable de réfléchir avec cette logique dangereuse : « Looking back is salt. Looking back is tears. Looking back on the past is death [...] You must learn to smile again. No one likes a grouch » (TT : 130), apprend le père à sa petite; il ne sert à rien de faire face aux difficultés, il suffit d'ignorer et, surtout, ne rien laisser paraître. En arrêt de travail depuis la naissance de Margaux, marqueur d'une augmentation significative de sa maladie, Cassie passe toutes ses journées avec sa petite. Le texte présente les comportements autodestructeurs de la mère et restitue, dans la narration, le trouble de Margaux: « The other day, Mommy was slicing oranges for me. While she was doing it, she started cutting herself and blood got all over the oranges » (TT : 129), confie la petite, inquiète, à son père. Cassandra est un danger pour elle-même et tente, dans la diégèse, de s'enlever la vie à deux reprises. Par extension, elle représente également une menace pour sa fille par diverses attitudes, telles que traverser la rue sans vérifier la circulation, ce qui lui vaudra, au moins à une occasion, d'être pratiquement happée avec Margaux par une auto. Alors même que le quotidien pour elle et sa fille est plein de dangers réels, Cassandra nourrit de multiples inquiétudes infondées et obsessives, portant toute son attention et ses efforts sur ceux-ci dans une tentative de contrôle illusoire. L'attitude révèle, entre autres, une incapacité criante d'évaluer ce qui représente une menace ou non pour son enfant. Cassie passe à travers de nombreux « Fact Book » (TT : 12) au fil du roman, carnets où elle rédige compulsivement jusque dans les marges chacun des désastres dont elle entend parler à la radio et la télé. Lorsque la femme «g[e]t sick » (TT : 12), expression utilisée par Margaux pour parler des rechutes de sa mère, « she started talking about starving children and other horrible things in the world » (TT : 12). La femme joue encore et encore l'album *Sunshine*, au revoir d'une femme atteinte du cancer des os à son mari et sa fille, écoute qu'elle trouve romantique. Du point de vue de Margaux, même si lui la tient coupable, c'est son père qui est à blâmer pour la maladie de sa mère. Cassandra a internalisé le discours dégradant qu'a le père sur elle : qu'elle est trop grosse et

qu'aucun homme ne voudrait d'elle, qu'elle ne connaît rien de l'entretien ménager, qu'elle ne sait pas gérer l'argent et ne pourrait pas régler ses nombreuses factures d'hôpital. Elle se sent dépendante de son mari et ne peut songer sérieusement à le quitter même si l'idée est alléchante. Économiquement, elle ne peut travailler, donc n'a pas d'autres revenus que le chèque de sécurité sociale qu'elle et Margaux reçoivent; chèque que le père encaisse et gère. Malade, pas vraiment fonctionnelle, elle vit également dans la peur que Louis obtienne la garde de Margaux si elle cherche à se divorcer. La mère de Margaux ne peut rien prendre sur elle, sa fragilité la rend incapable d'être un parent présent pour sa fille. Déjà débordée par ses propres problèmes, elle ne peut faire de place pour ceux de Margaux. Nous discuterons de ceci plus en détail dans le chapitre trois.

1.4.2 La domination de l'agresseur

« Our World had been permitted only by the secrecy surrounding it » (TT : 4): entre autres injonctions, il est clair que celle du silence apprise dans le milieu familial toxique par la jeune Margaux a facilité, même rendue possible, l'infiltration de Peter dans sa vie. Comme nous avons vu dans l'introduction, l'homme cultive ce mutisme, disant explicitement à Margaux qu'elle ne doit dire mot de ce qu'ils font ensemble à personne et qu'ils doivent absolument éviter d'être surpris sur les faits. Il s'assure de la placer dans le même bateau que lui lorsqu'il la prévient du danger de sa parole; les gens les trouveront tous deux dégoûtants, mauvais et ne les comprendront pas, les attaqueront même. Il normalise ses actions par des explications diverses. Sa logique : les gestes qu'il pose sur Margaux sont appropriés, mais mal vus par la société réprimée dans laquelle ils évoluent, il convient donc de les garder sous silence. Beau parleur, il présente leur relation comme une histoire d'amour, un « nous contre le monde » épique et ses agressions sur la petite comme des gestes naturels qui lui permet d'exprimer son adoration. L'homme crée un univers reclus du reste du monde, une « tiny island » (TT : 4), dans lequel évoluent exclusivement Margaux et lui. Le lieu où prennent place les

premières agressions sexuelles est, significativement, isolé, aucun bruit n'en traverse les murs massifs : « In Peter's basement, it was easy to forget the outside world » (TT : 165), la narration reconstruit ce langage pervers que Peter utilise et que Margaux adopte. L'« intérieur », c'est eux, l'« extérieur », tous les autres. L'emprise de Peter sur Margaux découle également de l'importance fondamentale qu'il prend dans la vie de la petite en tant que remplacement des figures familiales inadéquates de l'enfant, comme nous l'avons déjà mentionné. Dès lors qu'il occupe la position de figure d'attachement, il peut déployer un contrôle presque sans limite sur la petite, le déséquilibre de pouvoir qui en résulte est énorme. L'attrait de Peter, la dépendance qu'il crée chez la jeune Margaux, enfant mal aimée, est dû à cette attention qui semble illimitée et exclusive qu'il lui fournit. Les autres ne lui sont pas comparables, la petite le décrit comme « devoted » (TT : 142) à elle. L'homme documente ses moindres gestes, produisant quantité de vidéos et de photos de la petite et lui écrit, plus tard, de nombreuses lettres chaque jour. La première fois que Peter emmène une Margaux enfant dans le sous-sol de sa maison et lui demande un acte sexuel, elle refuse avec véhémence, complètement dégoûtée par la demande (pas de consentement possible, de toute façon, à cet âge). La petite, à la suite de ce refus, exprime explicitement une inquiétude que Peter, comme son père, change du tout au tout sans qu'elle puisse le prédire et se fâche à son endroit. Pour l'anniversaire de Peter, elle entraîne l'adulte au sous-sol et cède à ses demandes. Juste avant, ses pensées se posent sur le peigne avec lequel Peter avait passé des heures à lui démêler les cheveux tendrement. Elle repense également à Louis qui l'avait forcée à couper sa tignasse, retirant son affection devant sa crise rétroactive : « For some reason I thought of that purple comb. Then I thought of Poppa, the hairdresser's scissors, him saying he would hate me, too » (TT : 92). Il est clair dans ce parallèle, mis de l'avant par le texte, que Margaux accepte le geste sexuel comme tentative de ne pas perdre Peter comme elle sent avoir perdu son père. Margaux est aussi motivée par une jalousie à l'endroit de Karen, jeune fille, deux ans plus jeune qu'elle, que Peter a choisi d'héberger en famille d'accueil peu de temps après le refus de Margaux d'être sexuelle avec lui, sans aucun doute causé en partie par

ce rejet, technique de manipulation sournoise. Karen est vue par Margaux comme une sœur, comme l'indique le titre du chapitre où elle fait son apparition « Karen : my sister, my sister » (TT : 70), ce qui renforce l'idée que la maison de Peter constitue pour Margaux une famille de substitution. Margaux exprime alors sa jalousie face à l'affection que Karen reçoit d'Inès, la compagne de Peter et propriétaire de la maison, affection qu'elle-même n'a jamais reçue de la femme, Inès endossant volontairement un rôle maternel auprès de la nouvelle locataire. Margaux s'attriste que Karen, comme elle partage le quotidien de la famille, joue concrètement le rôle de sœur de Miguel et Ricky, enfants d'Inès, ainsi que de fille de Peter et se sent en compétition avec l'autre petite pour le cœur de l'adulte. Les actes sexuels qu'elle commencera avec Peter marqueront, dans ce sens, une façon pour elle de se démarquer, de vouloir dire plus pour l'homme : « he loved me in a different way than Karen; I could tell that he saw her as just a daughter. It was *me* who had the potential to be his wife and the mother of his children » (TT : 72). Peter, qui profite de l'environnement toxique chez Margaux, l'encourage à se détacher de ses parents, surtout de son père le plus possible. Il reconnaît et accuse facilement chez l'autre ses propres manipulations et violences : « This is child abuse ! He doesn't own you ! Nobody has the right to control your body ! » (TT : 82), s'exclame le pédophile lorsque Louis fait raccourcir en « pixie cut » les cheveux de Margaux sans son consentement. Il explique aussi avec clarté l'héritage de la violence de génération en génération dont le père est, selon lui, victime; regrettant que personne ne s'arrête pour réfléchir à leur sombre legs. Il va jusqu'à souligner l'hypocrisie de Louis, alors qu'il est l'abuseur premier de la petite lui-même. Peter monte Margaux et Cassandra contre Louis, le dénigre dès que l'occasion se présente. Par exemple, l'homme accroche des photos d'art et de chevaux de course et non de sa fille sur les murs, preuve indéniable que son enfant ne lui importe pas, selon Peter : « Mommy wholeheartedly agreed, and then I, too, started to take it as still more evidence of Poppa not loving me » (TT : 178). Peter encourage également régulièrement la mère à quitter Louis, dénonçant ses abus physiques et mentaux : « He brainwashes you, Sandy, into thinking you're no good when it's really him ! There's something wrong

with him ! », dénonce Curran (TT : 44). Il soutient qu'une fois divorcée, elle et Margaux pourraient emménager dans l'appartement du dessous au lieu des locataires actuels, idée qui remplit la petite d'espoir : « We could then all live like one big family, I thought » (TT : 181). Cassie est aussi critiquée devant sa fille par le vieil homme lorsqu'elle est absente, entre autres parce qu'elle est « overprotective » (TT : 48), affirme-t-il. Devant une Margaux abasourdie, il n'hésite pas à changer son fusil d'épaule lors d'une rencontre avec Louis, rassurant ce dernier qu'il n'écoute pas un mot de ce que la femme raconte à son sujet puisqu'elle a une maladie mentale (TT : 187). Il encourage la famille à s'entre-déchirer, à garder l'attention des membres fixée l'un sur l'autre et à isoler la petite.

CHAPITRE 2

Mise en récit de la dissociation : le dedoublement

2.1 Les isotopies animales

2.1.1 L'enfant et les personnages animaux

Avant d'analyser l'écriture de la dissociation, principalement à travers les alter egos qui peuplent le récit, il convient de s'intéresser au lien entre les enfants et les représentations animales puisqu'elles fonctionnent dans l'autobiographie comme des métaphores qui lient l'enfant au monde.

L'imaginaire des enfants est rempli de figures animales. Dans son livre *Why the Wild Things Are*, la psychologue et experte en développement et relations des enfants, Gail Melson se penche sur cet intérêt des plus jeunes et sur ce qu'il signifie. L'autrice avance que les animaux présents dans les rêves, jeux et histoires expriment diverses émotions et « [hold] the key to uncover children's inner conflicts and to gain insight into a child's most important relationships » (Melson, 2001 : 137). Identifications favorites, les petits, surtout ceux entre trois et dix ans, « project onto them desires, fears, or wishes that were presumably too threatening to express directly » (*ibid.*), comme ces impulsions animales ou primaires. La rage des enfants se matérialise en animaux sauvages, rugissants, mordants et dévorants. Elle se manifeste par ce chemin indirect, car le jeune ne la comprend pas et l'identifie comme négative : « wild, fierce, and ferocious animals... may serve as a convenient representative of the child's consciously not acceptable wishes to harm and to destroy, of his anger and his resentments. "Monstrous" feelings that a child finds too terrifying to acknowledge take life » (Melson, 2001 : 148). Le tigre, un des alter egos de Margaux, est de ce ressort; il lui permet d'exprimer une colère qui ne peut trouver de voie de sortie autrement. Les animaux, en plus de permettre de représenter, via les rêves, les fantasmes et les peurs, les pulsions et les conflits auxquels les petits ne peuvent faire face directement, expriment divers autres

aspects du soi des enfants. Lorsque ceux-ci inventent des histoires, les protagonistes du royaume animal se confondent souvent avec leur personne, leur ressemblent et les décrivent. Nous le verrons au chapitre trois, lorsque nous nous attarderons à la mise en abyme qu'est « The Story », histoire dans l'histoire qui permet à Margaux de saisir et de s'approprier ce qui lui arrive. Les personnages animaux vont, en effet, être la première symbolisation à partir de laquelle les jeunes vont se construire un sentiment de soi, où leurs intérêts personnels vont s'exprimer. Ils servent donc de matériaux à la construction du soi, plutôt qu'à projeter/refléter un soi déjà réalisé et conscient. Avec l'aide de la présence animale réelle et fictive dans leur vie, les enfants apprennent à se développer, à se voir comme compétents, à équilibrer l'indépendance et la dépendance face aux parents et autres jeunes de leur âge, ainsi qu'à explorer et à intégrer diverses facettes de leur soi en création. Ces représentations animales informent également les thèmes du pouvoir, de l'impuissance, de la responsabilité ainsi que de la liberté. Les petits animaux, en particulier, représentent cette question de pouvoir et d'impuissance, lorsqu'on les imagine aussi astucieux qu'ils sont chétifs, sortant vainqueurs de confrontations avec de gros animaux imposants en utilisant leur ruse et leur petite taille. Ils représentent, ici, le jeune enfant courageux, « outsider » dans la hiérarchie familiale.

La narration cherche à retrouver ce rapport à l'animalité et privilégie les comparaisons animales dans l'œuvre. À travers ce regard enfantin reconstruit, le « poppa » de la petite est excité comme « a dog let loose of his leash » (TT : 15), la lunatique et belle Inès a le « disoriented look of a wild fawn » (TT : 18) et, surtout, elle, Margaux, devient, grâce à son imagination débordante, diverses espèces, mi-humaine ou complètement animale : « my mermaid self, my goldfish self, my dolphin self, myself without weight » (TT : 17), exulte-t-elle en plongeant dans l'eau chlorée de la petite piscine du quartier. Fascinée par les tigres, c'est surtout les traits de cet imposant félin qu'elle emprunte dans ses fantasmes, alter ego dont nous discuterons plus loin. Un lien explicite entre animaux et enfants est établi par la narratrice au début du roman, lorsqu'elle rencontre Peter, surprise de l'énergie enfantine qu'il dégage malgré ses années : « He didn't even

seem adult in the sense of that natural separateness adults have from children. Children understand the distance between themselves and adults the way dogs know themselves to be separate from people, and though adults may play children's games, there is always that sense of not being alike » (TT : 18). Le rapprochement entre les enfants et les bêtes semble être fait principalement à travers la vulnérabilité qui les distingue tous deux, la petitesse qui caractérise les enfants face aux adultes dont ils dépendent. Fragoso, alors qu'elle relate son huitième anniversaire, considère cette perte de la liberté des petits animaux qui se fait avec l'âge : « I would not believe that my abilities as a child would end – fitting my body under tables, squeezing it under chairs and into tight corners. How I treasured this animal freedom, the joy of being able to tuck my legs and arms under, to slip through a hole in a fence or in the space between a giant tree trunk and a brick wall; this was my glory » (TT : 58). Ces habiletés sont dans la capacité de fuir, de se cacher ou de se rétracter afin de prendre le moins de place possible. Cette métaphore, proposée par la narration, lie donc les enfants et les petits animaux à la fragilité et à l'instinct de se dérober. Margaux perd peut-être les aptitudes des petits animaux domestiques en vieillissant, mais elle fait le souhait, en soufflant les bougies de son gâteau de fête, d'avoir une queue de tigre. C'est l'un des premiers signes de l'émergence de son double intérieur, lui aussi félin, qui, pour sa part, nous le verrons plus loin, attaque. Les nombreux animaux réels et imaginaires qui parcourent l'autobiographie servent, à plusieurs reprises, à exprimer l'intériorité de l'enfant. Les bêtes de la maison et de ses histoires agissent comme des alter egos de la jeune fille, explorant et exprimant divers aspects de sa vie et de son identité. Un lien clair est introduit dès le début du roman entre le destin de l'enfant et celui des animaux qui peuplent la maison d'Inès et Peter. Lors de sa première visite de l'endroit, la petite se fascine pour un caïman – reptile moitié alligator, moitié crocodile – qui réside dans une petite cage de verre. Margaux demande à Peter comment l'animal peut être si petit, lui qui ne fait que la moitié de son bras, ce à quoi l'homme répond que, dans la nature, il grandirait bien plus, mais qu'ainsi, en captivité, il n'atteint instinctivement que la taille appropriée pour son enclos et donc de ce que permet Peter. Il ne pense pas lui offrir

plus de place grâce à un environnement plus spacieux, puisqu'il l'aime tout petit, dit-il, flattant le ventre du reptile maintenant sur le dos dans une « total submission » (TT : 23). Sachant que Peter veut à tout prix garder Margaux dans un état aussi proche que possible de celui d'une petite fille, avec l'agentivité faible qui vient avec cette période de formation de la vie, la petite créature fait voir au lecteur le futur de l'enfant. La petite tentera d'ailleurs, à sa fête de huit ans, de sauver Blackhead, le cochon d'Inde de la maisonnée, de la prison qu'est sa cage. Alors que Margaux ouvre le grillage et qu'elle prend le rongeur dans sa main, elle change mentalement de place avec la créature, dissociation que nous explorerons plus loin, se sauvant elle-même de l'espace confiné : « I picture seeing the wire above, with all the round holes into it. I was rising, rising with the hand that was holding me [...] » (TT : 57). Fragoso replonge, avec cette représentation symbolique, dans le désir de fuite, à l'époque encore inconscient, de la fillette. Les animaux, au fil de l'autobiographie, meurent tous un à un, métaphore de cette enfance volée et de cette perte d'innocence que subit Margaux, initiée contre son gré à la sexualité et à ses violences extrêmement tôt. Deux semaines après que le pédophile ait demandé pour la première fois une fellation à la fillette, Fiver, le lapin qui vit dans le sous-sol, endroit où se déroulent, au départ, les agressions, meurt d'une maladie. Sa mort est symbolique et marque la mort d'une partie de l'enfant, conséquence des agressions sexuelles, qui tuent de l'intérieur. Margaux, en pleurs à l'école, est prise en charge par une des sœurs. « I think I'm dying, too » (TT : 68), confie la petite qui a plutôt offert comme raison à ses larmes la mort de Fiver. Il est significatif que la première créature à rendre l'âme soit un lapin, puisque c'est aussi cet animal qui est choisi par Margaux lorsque Peter lui demande quel surnom affectueux elle souhaite qu'il lui donne : « Snuggle bunny » (TT : 162). Un lien de plus que la petite fait entre elle et le mammifère domestique, doux et docile. Alors que Margaux a neuf ans, un sauveteur aperçoit Curran l'embrasser sur la bouche à la piscine publique et Louis interdit à sa fille de revoir Peter. L'enfant reprend toutefois contact avec l'homme deux ans plus tard avec la complicité de sa mère. Du haut de ses onze ans, Margaux trouve la maison d'Inès bien changée et, pour miroiter ce changement d'âge,

mais aussi le gain d'une vision plus lucide et désenchantée du monde aux dépens de la naïveté enfantine qui marquait les premières années avec l'homme, les animaux de compagnie sont tous morts à l'exception des oiseaux aux ailes coupées et de Paws, le fidèle chien de Peter. Il est intéressant de noter que les bêtes ne sont pas mortes de mort naturelle, mais bien de virus ou de négligence; elles sont mortes parce qu'elles ont été contaminées et tuées progressivement de l'intérieur ou aux mains des humains qui étaient censés s'occuper d'elles et envers qui elles sont extrêmement vulnérables, deux causes qui rappellent ce qui se produit aussi dans le corps de Margaux, soumis aux agressions du pédophile. On apprend d'ailleurs que, lorsqu'il était jeune, Peter a tué de ses mains deux petits animaux, un chat et un hamster, geste significatif mentionné par la narration qui développe en parallèle ce lien entre Margaux et les animaux à travers le récit. L'énumération des changements concernant la population animale des lieux précède l'observation suivante : « What we could do together changed, too » (TT : 152), référant au fait que certaines actions telles que se tenir par la main ne sont plus bien vues dans les rues. À mesure que les agressions sexuelles et physiques se multiplient, jusqu'à prendre une place quotidienne dans la vie de Margaux, celle-ci s'enfonce davantage dans une dépression épaisse tandis que la vermine infeste massivement les lieux du livre. Les cafards sont déjà présents dans le premier appartement où débute le récit, celui de la famille de Margaux, où la violence et le désespoir imprègnent déjà les murs. Vers la fin, les insectes ont également pris d'assaut la maison d'Inès et de Peter, et sont décrits comme noircissant particulièrement la chambre de Peter, théâtre, à partir de la préadolescence de Margaux, des agressions que subit la petite aux mains de ce dernier, remplaçant en cela le sous-sol. Lorsque l'homme confesse à la jeune fille qu'il a déjà blessé (« hurt » (TT : 217)) ses deux filles biologiques – terme intentionnellement vague utilisé par le pédophile qui est, grâce à la narration de Fragoso, facile à décoder pour le lecteur –, le regard de la petite se pose sur le calorifère de la chambre, emplacement privilégié des cafards : « They crowded the radiator, more of them than I'd ever seen before » (TT : 217). Cette juxtaposition des deux événements illustre que les indésirables sont une projection de ce que ressent Margaux intérieurement, son

dégoût, sa peur, son horreur. Tous ces sentiments ne trouvent pas d'autre expression dans la scène, Margaux demeurant impassible, à l'exception d'une unique question posée, une tentative de clarification, qui sera ignorée par Peter. Les cafards, motif récurrent, font aussi irruption dans les cauchemars de Margaux, où se mélangent des images d'hommes inconnus qui la violent, de cafards qui la couvrent de la tête aux pieds et de son propre corps pendu. Lorsque Paws, dernier survivant animal de la maison autrefois appelée le « zoo » (TT : 25) par Margaux, rend l'âme lui aussi, l'événement déclenche un rêve récurrent chez la jeune femme qui présente le pauvre chien le ventre ouvert grouillant de cafards blancs. Dans le premier, on voit que les cafards sont placés côte à côte avec les horreurs de la vie de la petite, le viol et le suicide. Dans le deuxième, les insectes mangent le doux animal de compagnie ou carrément sortent de son ventre, prenant la place de cet ami qui représente l'enfance et elle-même, barbouillant d'horreur l'innocence des débuts de la vie.

L'amour de la jeune Margaux pour les animaux ainsi que son identification à ceux-ci sont deux des éléments centraux utilisés dans la manipulation de Peter. Sa maison, ornée de la statue d'un ours rose, d'un labrador noir ailé, et d'une sirène, est munie d'une grande pièce où se pavanent diverses bêtes. L'effet est saisissant pour un enfant, laissant une impression d'un lieu magique et exotique où les petits et la faune sont rois. Peter, par messages répétés, cadre les tendres interactions de Margaux avec les animaux de la maison d'une façon tordue, dénaturant sa complicité avec les bêtes. Il met dans la tête de l'enfant qu'elle ferait une bonne épouse étant donné les responsabilités qu'il lui donne et qu'elle remplit si bien avec ceux-ci, comme les nourrir et jouer avec eux. Peter la qualifie de maternelle, la compare indirectement à la chatte fertile qui a déjà mis bas deux fois dans le sous-sol et lui inculque, dès huit ans, des fantasmes de maternité précoce: « I hadn't thought of it before, but Peter brought it up so often when we were alone that I began to fantasize more and more about having a family just like Little Mama [le chat] » (TT : 53). En plus d'implanter des idées dans la tête de la jeune fille, il utilise ce stratagème pour obtenir de la gratification sexuelle. Il en profite pour la

toucher lorsqu'elle est occupée à s'amuser avec les chatons, la met au défi de jouer à cache-cache nue parce que « real animals in the jungle didn't wear clothes » (TT : 53) et la caresse en faisant comme s'il était un chasseur qui retire la fourrure d'un tigre lorsqu'elle se laisse tomber sur le sol en signe qu'elle souhaite que les « jeux » cessent : « He always found ways to make me accept more touching when I was past my threshold » (TT : 53), remarque la petite. La manipulation la plus notable où Peter utilise le lien entre Margaux et les animaux est celle où l'homme demande pour la première fois à Margaux une fellation, première sollicitation qui dépasse les baisers et les touchers. Margaux insiste pour que Peter achète des haricots rares et dispendieux pour Fiver, qui est malade, promettant apparemment qu'elle ferait n'importe quoi pour les obtenir, promesse dont elle ne se souvient pas. L'homme exploite cette promesse enfantine — formulée par une enfant incapable de mesurer toute l'ampleur de ce que peut imaginer un adulte — pour exiger un acte sexuel en échange de son achat. La petite refuse, dégoûtée, sous la critique de Peter, qui lui reproche de lui avoir menti. Margaux, toujours très influencée par les mots de l'homme, ressent une forte culpabilité suite à son refus. « I also ate something bad. It was something that wasn't mine; that I didn't pay for » (TT : 68-69), confesse l'enfant à la sœur qui s'occupe d'elle à l'école suite à la mort de Fiver. La petite se projette, c'est maintenant elle le lapin qui grignote le légume vert offert par Peter; la narration renforce la métaphore qu'est Fiver : les attentions du pédophile viennent à un coût : « I feel like I'm the worst girl in the world » (TT : 69), continue la petite, rongée par la pensée que Fiver est mort d'une pénitence de Dieu, qui la punit de son comportement. Cette mauvaise conscience sera un des facteurs qui l'amènera à performer l'acte sexuel demandé par Peter plus tard lors de son anniversaire. Utiliser un langage enfantin, entre autres relié aux animaux, afin de manipuler les petites à poser des gestes sexuels est aussi une technique prisée par le pédophile. Il nomme les différents types de baisers qu'il invente des « fish kiss » (TT : 87) et des « bazooka joe » (TT : 87), nom d'une gomme à mâcher pour les enfants, donnant l'impression qu'ils sont innocents et du domaine de l'enfance. Peter donne aussi à Margaux plusieurs surnoms affectueux lorsqu'elle se plie à ses demandes, par

exemple sa « Butterfly Girl » (TT : 97), appellation qu'il lui donne après qu'elle ait performé la fellation pour sa fête, en lui tapotant la tête comme à un chiot, parce qu'elle est « so delicate I'd never want to hurt you; I'd never want to cause you pain, not like your father » (TT : 97).

2.1.2 Métaphore sexuelle de la femme en proie et comparaisons animales

Les animaux sont également associés, au cours du roman, aux femmes, en particulier à travers le discours de Louis, le père de Margaux, grand misogynne. Comparer une belle femme à un cheval bien toiletté est le type de réflexion qu'on peut attendre de lui. L'homme utilise surtout la comparaison aux bêtes pour insulter et dénigrer des femmes qui ne correspondent pas à ses attentes, notamment au niveau de la désirabilité : « You're not a pretty baby, you're a fat cow, and no one wants to look at you » (TT : 16), propos que le père a lancés à Cassie qui se changeait devant une fenêtre, rapportés par la concernée à sa fillette. Il injure également copieusement la travailleuse sociale qui vient prendre état de la situation entre Peter et une Margaux de seize ans après qu'un appel anonyme a dénoncé le pédophile, renvoyant encore une fois à son apparence physique: « That woman was a beast. [...] Uglier than ugly, my God. She looked like a toad! » (TT : 268). La désobéissance de Margaux lui inspire aussi un langage où le royaume animal est fortement représenté : « You are an animal. You are a wild beast. You are not even human » (TT : 82), hurle Louis à sa fille, habituée de se faire traiter de « beast » (TT : 16) par son père. Le texte compare aussi la relation homme-femme à une relation de prédation. Les hommes sont des prédateurs et les femmes des proies dans les pages de l'autobiographie et dans le discours des personnages. Plusieurs références sont faites au conte du petit chaperon rouge, histoire qui prévient les enfants du danger des pédophiles, qui emprunte là les traits d'un loup. Le père réfère entre autres à Margaux comme « a babe in the wood » (TT : 190) et Peter est conscient que, si ses agressions sont révélées, il ne sera plus vu que comme un loup, animal auquel il se compare lui-même.

2.2 L'écriture de la dissociation : perte de contact avec soi et le monde

La narration utilise la figuration animale pour rendre compte de l'intériorité d'une jeune Margaux et a un effet important lors de la création de ses alter egos, surtout celui qui contient la colère inexprimable de l'enfant : l'indomptable tigre. L'identification aux animaux et la présence d'alter egos ont pour fonction d'exprimer l'intériorité de Margaux tout en protégeant la petite.

La manipulation de Peter et les abus qu'il fait subir à la jeune Margaux ont des effets dévastateurs qu'explore l'écriture du roman en présentant de multiples scènes de dissociation parcourant l'histoire. Dès lors que Margaux est présentée au lecteur, elle est déjà décrite comme ayant des tendances à la fugue mentale, dépersonnalisation qui augmente au fil du roman jusqu'à lui donner l'impression de disparaître complètement, coupée de son corps, de ses pensées et de ses émotions. Avant que les agressions commencent, le roman campe les premiers signes de dissociation pendant un repas au restaurant où le père de Margaux lui raconte une histoire fictive terrifiante pour lui « enseigner » à laisser tomber ses mauvaises habitudes : son esprit suit un trajet qui relie la couleur de la barbe de son père à celle du sang d'un insecte qu'elle a un jour écrasé. Suite à l'intervention, « I only got dreamier as the summer soared by, and story upon story started to take shape in my head » (TT : 34). Cette époque donne naissance à *Danger Tiger*, première vraie histoire qu'elle crée avec Peter. Nous reviendrons sur cette tendance dissociative à se tourner vers la fiction pour s'échapper et faire sens dans le prochain chapitre. S'il est clair que son milieu familial toxique la fragilise mentalement, ce sont les scènes d'agression sexuelle, bien plus que le reste, qui déclenchent cette séparation de l'esprit qui vagabonde, n'importe où le corps n'est pas. Le pédophile, qui procède graduellement, lui demande câlins et baisers au départ, provoquant chez l'enfant une coupure d'avec son corps, alors à la merci du prédateur : « I dropped to the floor pretending I was Sleeping Beauty. While I was positioned on what I imagined to be a bed covered with tulips, I felt like I was really sleeping or in a

trance as he continued to kiss me [...] Convinced I really was dead, I no longer felt the overwhelming sensations » (TT : 53). Son corps, court-circuité, se ferme complètement. La narration recrée cet imaginaire d'enfant à travers lequel la petite tente de faire sens de ce qui lui arrive en invoquant un scénario semblable qui est à sa portée, où elle peut incarner un rôle familial et rassurant – dans la mesure où cela est possible. Ce n'est probablement pas un hasard si Fragoso a choisi le conte de *La Belle au bois dormant* puisque plusieurs critiques modernes ont reproché à cette histoire pour enfants de présenter une scène de baiser où la princesse, endormie, ne pouvait consentir. Alors que les agressions vont plus loin et force Margaux à embrasser longuement Peter, elle expérimente non seulement une coupure sur le moment, mais celle-ci peut durer dans le temps, fracturant son expérience émotionnelle sur le long terme: « Every time this new kind of kissing happened, I would feel for a second that it was gross; then the emotion would die off as suddenly as it had appeared. Whenever I lost an emotion like this, I couldn't feel much of anything for the rest of the day, sometimes for the next few days » (TT : 87). L'indifférence commence à geler la petite, la laissant engourdie des jours durant. Aux baisers suivra la scène troublante où le prédateur lui redemande une fellation comme cadeau de fête, alors qu'elle avait refusé lors de l'achat des légumes pour Fiver. Âgée de seulement huit ans, la petite est rongée par une angoisse violente à l'anticipation du lendemain, jour de l'anniversaire du pédophile. Elle ne peut fermer l'œil et se lève, affligée d'un mal de ventre féroce. Son esprit tournoie, paniqué, elle doit trouver un autre cadeau qui sera accepté en remplacement. Échouant à cette tâche, alors qu'elle cède de peur que Peter lui retire son amour, soudainement pensées et sensations, pourtant abondantes une minute plus tôt, la quittent. Elle ne peut plus contrôler son corps, ne sait plus comment cligner des yeux, sourire ou parler, mais elle n'a plus froid, plus peur et son corps rigide est assailli par « the tingles and prickles that meant my body was falling asleep » (TT : 93). Le chat mange près d'eux, c'est ce qu'elle sait. L'acte lui rappelle cette histoire, puis ce conte de fées, et son esprit s'envole, passant d'une idée à l'autre.

I wasn't sure if I was a mouse drinking milk out of the cat's bowl on the basement floor. I wasn't sure if I was a baby having a bottle or whether I was really upstairs having some milk and Oreos with Karen. Was I upstairs or downstairs? That was the first thing to concentrate on. Or whether I lived now in the apartment on Thirty-second Street or in Poppa's new house. How old I was and what day of the week it was. Whether I was Karen upstairs lapping from the cat's bowl (TT : 95).

Fragoso dépeint une Margaux si désorientée qu'elle ne peut dire ce qu'elle est, qui elle est, où elle est ni ce qu'elle fait. Elle flotte entre les êtres et les endroits, personne et tout le monde à la fois, nulle part et partout. Ce qu'elle imagine se produire à l'extérieur d'elle se mélange aussi, puisqu'à la fin du paragraphe, Karen est maintenant en train de boire le lait du chat en haut, prenant la place de la souris du début; les personnages animaux font leur apparition ici également. La narration permet de donner forme au vécu traumatique, qui implique justement l'impossibilité d'être sujet de sa propre histoire. C'est parce que Fragoso n'est plus dans cet état de dissociation qu'elle peut nous raconter le trauma, il faut qu'elle soit de retour dans son « je » pour voir cet état, pour avoir un endroit d'où écrire, d'où interpréter le monde. La jeune fille a aussi cette tendance à concentrer son attention sur certains points de son entourage pour que son esprit ne s'attache pas à l'agression qu'elle vit. Dans un autre passage, alors que Peter l'embrasse, la narration détaille minutieusement le véhicule derrière lequel le duo est caché : « a white truck that read "pathmark" in blue and red letters, I kept my eyes open even though one of my magazines warned that that wasn't romantic [...] I looked at this truck, numbered 31186 » (TT : 158). À l'opposé, Fragoso nous fait comprendre que certaines données ne sont pas remarquées par la petite, trop occupée à distraire son esprit : « I hadn't known the room was blue until I saw it without Peter. Now that he wasn't with me, I noticed how messy it really was » (TT : 55). Plusieurs scènes présentent une Margaux coupée de son corps, les terminus nerveux de celui-ci semblant morts. Par exemple, lorsqu'elle donne un coup de pied au radiateur, ne sentant rien du tout comme retour dans son pied, mais surtout ces scènes d'agression sexuelle, insupportables. « His tongue was like a paintbrush and he was asking the wall if it felt

good to be painted » (TT : 163) : Peter presse la petite de lui dire si le cunnilingus lui plaît, dans un faux intérêt pour son consentement et son plaisir à elle puisque, tout comme le mur, Margaux est traitée comme un objet. La comparaison aux objets inanimés se poursuit dans le paragraphe, Margaux devient « silent as a mountain or as speechless as a chair » (TT : 163), insistant sur le fait qu'elle ne se sent pas faite de chair, de sang et d'os, mais sans vie. Devant la violence, la narratrice privilégie ce vide, ce retrait d'elle-même : « My mind would go blank like a TV channel with nothing but snow. It was at least peaceful then » (TT : 198), dit-elle encore. Les pensées, comme les sensations physiques et les émotions, ne la traversent plus. Pour elle, la violence est une « pure mind-erasing sensation » (TT: 170). À l'aide des multiples métaphores et comparaisons, la littérature permet d'imaginer le vide, de mettre des mots sur le néant dissociatif qui prend possession de Margaux.

Ces tactiques, nécessaires pour la survie de Margaux dans la situation extrême où elle se trouve, ont des effets de plus en plus permanents, s'étendent au-delà des moments de danger. La jeune femme a l'impression claire de disparaître, répétant le destin de Cassandra, ombre d'elle-même: « what was happening to my mother at home was also happening to me, just in a different way. I could feel myself recede into the distance, but I didn't completely care » (TT : 197). La narration la compare à une tortue qui quitterait sa carapace sans savoir que son squelette y est relié : elle s'est détachée de son corps, ne le reconnaissant pas comme sien, s'assure ainsi un malheur inévitable. Elle se sent « unreal, nearly dead » (TT : 163). Une autre composante de la dépersonnalisation que rapporte la narration au travers de l'œuvre est cette « other voice » (TT : 96) qui lui vient, sans qu'elle ne l'ait invoquée, qui sonne différemment de la sienne et qui dit des choses dont elle ne comprend pas le sens. Elle se manifeste pour la première fois à la suite de l'agression lors de la fête de Peter, « My voice all of a sudden sounded brassier, like the popular girl at school » (TT : 96). La jeune fille la reprend lorsqu'elle se moule dans le rôle sexualisant que Peter et les scripts sexuels hétéronormatifs lui prêtent : « I didn't know what my words meant, only that they had

to be said » (TT : 99). Cette voix, qui en sait plus qu'elle, semble le premier symptôme qui mène à la création de son alter ego Nina, facette d'elle qui vit les agressions et expérimente les choses auxquelles Margaux ne veut pas faire face et dont nous parlerons un peu plus loin. La perte de contrôle de la fillette sur ce qui traverse ses lèvres est souvent mise de l'avant à l'aide de phrases telles que « I heard myself voice the concern » (TT : 271) ou « I heard myself say » (TT : 144,284). La petite exprime rarement ce qu'elle pense réellement aux autres personnages du roman, constat que nous pouvons faire grâce à l'accès à ses pensées comme à ses dialogues. Elle dit, entre autres, ce que Peter veut entendre et choisit même des mots qui lui plairont, prétendant souvent qu'elle ressent l'inverse de ce qu'elle expérimente réellement. En ignorant ainsi volontairement ses sensations, pensées et émotions qu'elle ne mentionnera presque jamais, Margaux intensifie la fracture de son identité. La voix étrangère semble un symptôme avancé de dissociation puisque, non seulement elle parle pour faire plaisir, mais la petite n'a pas l'impression d'avoir le contrôle sur elle. La petite miroite également aux autres ce qu'ils souhaitent en changeant sa personnalité selon son public. Elle ne sait plus qui elle est et cela lui permet de manier facilement ses facettes de caractère. Devant le conseiller de l'école, qui la fait venir parce qu'elle a des comportements antisociaux, elle est bavarde et engageante. Elle « devient » (« became » (TT : 173)) quelqu'un d'autre d'une certaine façon, terme choisi dans l'œuvre. Margaux se transforme, se moule aux attentes, se fond aux autres, mais n'est rien en tant que telle; un tableau blanc. Le motif du miroir est d'ailleurs récurrent dans l'œuvre de Fragoso. Non seulement la jeune fille se définit énormément via le regard des autres, mais son propre regard sur elle est extérieur. Elle se met en scène, décrit longuement ses tenues et sa coiffure. Son existence est confirmée par les gens qui posent les yeux sur elle, par l'image que la glace lui renvoie. Le regard des autres est aussi une source d'inquiétude paranoïaque, la jeune fille a l'impression qu'on peut lire sur sa peau le toucher de Peter, que ses gestes violents ont laissé des marques visibles. Si les gens la voient, ils sauront. Un des chapitres du roman est nommé « The stranger in the mirror » (TT : 242), référant au père qui confie à Margaux ne pas s'être reconnu

en se regardant dans la glace puisqu'il se trouve vieilli par les drames de la famille. Il est évident que le titre est également choisi par Fragoso pour renvoyer au fait que la narratrice devient de plus en plus étrangère à elle-même tout au long du roman. Alors qu'elle laisse Nina prendre le contrôle toujours davantage, elle développe une phobie incontrôlable de disparaître: « I checked my face in the mirror compulsively, not to be vain, but because I had developed a fear that one day I would look and see nothing there at all » (TT : 113). À quinze ans, Margaux concocte un plan pour se sauver elle et sa mère, mais aussi pour essayer de se trouver, de se construire dans le chantier qu'est son identité. Elle tombera enceinte et partira, avec Cassie, chez sa tante Bonnie, qui a toujours voulu un bébé. En donnant la vie, son corps sera investi d'une nouvelle signification et elle accédera à un rôle nouveau, à une renaissance identitaire : « a true woman would emerge from the rubble of a girl » (TT : 275). En prime, on l'aimera enfin inconditionnellement puisque le lien avec son bébé sera indestructible, croit-elle. Mais, malgré ses tentatives, la jeune fille n'arrive pas à tomber enceinte, ce qui confirme, selon elle, ce qu'elle savait au fond : son corps, violenté, est trop « corrupted » (TT : p.275) pour accueillir la vie, « that basement was death to life [...] that place was where I gave myself up, destroyed my own will for him, and now it was gone. My will was dead, so I might as well be dead » (TT : 275). L'adolescente fait ce deuil en référant à l'agression qui a eu lieu le jour de l'anniversaire de Peter. Se détestant avec violence, la simple mention de son nom par sa mère la dégoûte, « the worst of it was hearing my name, Margaux. More than anything she could say to me, I hated the sound of my name on her lips » (TT : 117). La jeune fille veut se donner la mort et, si elle exprime des idées suicidaires à plusieurs endroits dans le roman, elle passera à l'acte suite à sa tentative de grossesse ratée. Démarche qui, heureusement, elle aussi, sera un échec.

Margaux expérimente aussi de forts symptômes de déréalisation. Devant les aspects monstrueux de sa réalité, elle tente d'interpréter ceux-ci comme une histoire, ou un film, quelque chose qu'on invente et qui ne coupe pas la chair directement. C'est un

moyen pour Margaux de projeter à l'extérieur d'elle des aspects de sa subjectivité trop difficile à supporter; nous verrons cela plus en détails dans le chapitre trois avec l'analyse de « The Story ». La conséquence est qu'il devient de plus en plus ardu pour la fillette de faire la différence entre fiction et réalité, laquelle se ternit tranquillement : « Life for me had already lost much of its pulp; the edges were collapsing into the center » (TT : 237). Le monde semble se retourner contre la petite, qui ressent tout comme une agression : « worse than anything was the way the world became hostile. It seemed as if the too green blades of grass wanted to leap out and slash me, songs I used to like now scraped my eardrums raw, and my body felt disjointed, mixed up as though my bones were scrambled » (TT : 249). L'isolement que met en place Peter exacerbe ce sentiment d'un monde irréel, déformé et suffocant. « We have our own world. Other people have nothing to do with us » (TT : 165), martèle Peter, qui réfère à ce qui est extérieur à leur bulle comme « the outside world » (TT : 165). Ne participant plus à l'école, n'ayant plus d'amis chez qui aller, Margaux voit ses lieux quotidiens se réduire aux quatre murs de la chambre de Peter – « literally our whole world now » (TT : 246) – et à la voiture du vieil homme, un environnement claustrophobe et oppressant. Vers la fin du roman, la jeune fille a développé une telle angoisse au contact des gens qu'elle aimerait construire un tunnel qui fait le pont entre ces deux lieux, sans avoir à passer par la cuisine où elle risque de croiser Inès ou les adolescents qui peuplent le logement. Les espaces physiques sont également une métaphore de l'intériorité de Margaux qui évolue. La maison d'Inès, à l'image de Peter, décrépit avec les années, sous le regard maintenant critique de la jeune femme. Petite, enchantée par le lieu, Margaux le décrit comme un endroit tout droit sorti d'un film, faisant écho à l'émerveillement et à la sécurité que lui inspire Peter. Maintenant, pour empêcher les jeunes du voisinage de venir boire dans la cour, Curran construit un mur de pierres dont il ne cesse d'augmenter l'épaisseur et la hauteur, lui donnant « the look of something ancient » (TT : 273). Le tableau n'est qu'empiré par le lierre qui a commencé à engloutir la résidence, comme sur une maison hantée abandonnée, se plaint Inès. La demeure reflète maintenant l'extrême solitude et l'horreur que ressent Margaux lors de

ses visites. Avec la Granada de Peter, le duo se rend à Palisades Park, unique destination de leurs journées. « Here, I felt like I was on a ship drifting farther and farther from the real world » (TT : 270), commente une Margaux pour qui les choses sont distantes et sans vie. Elle est « sailor » ou « astronaut » (TT : 270), comparaisons qui montrent la solitude qu'elle ressent dans cette dérive qu'est devenue sa vie, voguant seule sur une mer d'eau ou d'étoiles.

Bien que les descriptions explicites occupent une place importante dans l'autobiographie, elles coexistent avec une mémoire vacillante, marquée par des absences : une amnésie dissociative qui brouille certains événements du récit. Les fugues mentales de la petite Margaux l'empêchent d'être présente et la font paraître étrange aux autres enfants de son âge :

Now I just couldn't listen whenever people talked to me, even if it was a teacher or the principal [...] There would be time when I would be in the bathroom stall on the toilet seat or washing my hands in front of the mirror, and I would be jolted back to where I was, unsure of how long I'd been gone [...] I couldn't control where my mind went; I couldn't help that sometimes my surroundings disappeared and reappeared (TT : 115)

La fillette décrit une perte de contrôle de son propre corps, elle oublie plusieurs gestes et attitudes que d'autres lui rapportent par la suite, comme ses comportements séducteurs qui ont pour destinataires autant les garçons de sa classe que les professeurs âgés. Son amnésie dissociative se manifeste également à travers de nombreux trous de mémoire liés aux agressions qu'elle subit, comme lorsque Peter lui montre une photo d'elle et de Karen prise à Noël, dont elle n'a aucun souvenir : « I looked happy in the picture, but for some reason I couldn't remember that last Christmas and thinking about it nauseated me » (TT : 153). Par la mention du dégoût qui assaille Margaux à la vue du cliché, la narration nous fait comprendre que l'événement ciblé par l'amnésie en était un violent que Margaux n'a su enregistrer parce que produisant trop de détresse. Elle décrit également les souvenirs de Peter qui la frappe comme « snatching » et

« creeping » (TT : 144) à la surface de son esprit alors qu'elle revoit le pédophile après deux ans de séparation et de sécurité à la suite du baiser public à la piscine. La vue de l'agresseur réactive ses souvenirs traumatiques enfouis.

2.3 Les alter egos, parties traumatisées

2.3.1 Nina : poupée de chair

La forme de dissociation la plus impressionnante présentée dans le roman est le trouble dissociatif de l'identité dont souffre la narratrice et qui a pour conséquence de diviser sa personne en trois, la Margaux du quotidien côtoie dans un même corps deux alter egos nés de son trauma : le tigre, qui contient sa fureur immense et Nina, armure de carton qu'enfile la petite pour subir les agressions, cachée à l'intérieur d'elle-même. Ici, nous nous pencherons sur cette dernière, dont les caractéristiques sont un mélange entre les attirances déviantes du pédophile, petites filles au corps inaltérées, et des femmes de l'entourage de Margaux, celles qu'elle considère « sexy » (TT : 194), toutes des femmes à la vie difficile, mais agréables et douces. Ce personnage est créé à partir des autres, pour les autres :

She was a paper doll. She was glue. She had nothing inside her [...] She was made out of stuffing. She was a wishbone. You could pull her in any direction and she'd be hard to snap [...] her body didn't matter because she was outside of it [...] she could watch that body from across the room [...] She wore her nothing like it was something (TT : 195).

Jouet délicat et froissable comme le papier, elle n'est rien, elle sert à quelque chose, à donner du plaisir même si elle prend des plis dès qu'on la touche. Nina est ce qui est entre les choses, de la colle transparente qui épouse les contenus, les fait tenir ensemble, fait tenir ensemble les morceaux de la fillette brisée. Elle rembourre le trou et le manque avec plus de vide. Sa fonction est précisément d'être creuse, puisqu'elle doit subir les agressions pour Margaux avec un masque souriant. C'est Margaux alors qui déserte son corps, elle qui le regarde subir sans s'y identifier. C'est la fragilisation extrême du

sens de soi de Margaux et de son agentivité qui rend possible l'émergence de Nina, sa perte d'elle-même poussée à bout :

Until I discovered Nina, I lived unplugged. I was like a food container, or the paper that held a Popsicle, a gum wrapper, cellophane, plastic, aluminum foil, a ziplock baggie. A disposable thing. Someone could eat the contents and the thing that held it would be thrown in the garbage. I was many disposable selves. I floated on the flat, sad shapes of ghostly girls, into a rotting shapeless bog until Nina, their queen and ruler, came to reign over them, over me. She told me I was pretty; I believed it. She told me I had power; I believed it (TT : 199)

Avant que Nina ne prenne forme, de multiples versions de Margaux existaient déjà, comme en témoigne le pluriel du terme « girls ». Chacune d'elles prise dans des instants traumatiques différents, elles sont le produit de la dissociation de la jeune fille, de cet espace qu'elle tente de mettre entre elle et son corps lors des violences. Les autres copies et leurs souvenirs ne s'intègrent pas à Margaux, elles évoluent en parallèle de l'adolescente. Poupée russe, Nina les rassemble, les contient toutes à l'intérieur d'elle, ultime figure qui subira les agressions, maintenant alter ego complet tellement Margaux a recours à cette dissociation. Margaux se rassure d'avoir ce double séparé d'elle dont le rôle désigné est de supporter les violences.

Se tenir devant la porte de la chambre pendant 20 secondes, prendre trois grandes respirations – d'une difficulté incompréhensible compte tenu de la tâche – trois grandes respirations comme lorsqu'on essaie de faire passer une douleur à l'infirmerie de l'école – c'est le rituel pour convoquer Nina. « [F]illed me » (TT : 201), « fizzed all through me » (TT : 201), « bubbled inside me » (TT : 224), « ripple through me » (TT : 201) : ce sont des termes qu'utilise la narration du roman pour décrire ce que ressent Margaux lorsqu'elle laisse la place à Nina. Au fil des agressions, et au fil du livre, le rituel devient inutile : Nina est toujours à portée de main, elle prend possession de la jeune femme aussi facilement qu'on actionne l'interrupteur d'une lumière. Elle viendra

si on l'appelle : c'est un chien? Un chat, en fait, compare Margaux à Peter. C'est son alter ego passif, doux et domestique qui souhaite faire plaisir à Peter. Peut-être est-elle un « wildcat » (TT : 209), considère la jeune femme, qui croit au pouvoir sexuel de sa Nina, influencée par Peter. Le dialogue intérieur de la jeune fille décrit Nina comme n'étant que cœur à la façon d'un loup des bois; que cœur, bouche et mains. Cette comparaison animale semble faire référence à la dichotomie qui a longtemps existé dans le discours social entre homme/culture et femme/nature, où la femme est réduite à son corps et à sa fonction biologique. Nina est, en effet, cette figure qui s'inspire de l'hypersexualisation des femmes pour se construire. La narration interne, prisonnière du point de vue de Margaux, décrit Nina comme puissante. Alors que la jeune fille se retrouve seule avec Richard, le nouveau copain d'Inès, elle décrit le contrôle qu'elle a, selon elle, sur la situation et le désir qu'elle génère chez l'homme adulte « hypnotized » (TT : 214) et « trapped » (TT : 214): « I felt her power » (TT : 214) s'émerveille la préadolescente. La petite, en manque cruel d'estime de soi, intègre l'idée que sa valeur dépend de sa désirabilité sexuelle. Pendant la période de deux ans où elle ne verra pas le pédophile, chez elle, elle se promène en sous-vêtements pour un homme qui vient la regarder à sa fenêtre à la maison d'en face : « it was the only time I felt like I was worth anything » (TT : 118), écrit Fragoso qui recompose la façon dont elle pensait à seulement dix ans. Plus tard, elle deviendra « addicted to the catcallers attention even if it made [her] uncomfortable. Like [she] needed to be constantly reassured that boys liked [her] even if all they wanted was sex » (TT : 192). Devant eux, elle fait ce qu'on lui dit, souriant plus et retirant son chandail noué à ses hanches pour exposer ses fesses. Le discours intérieur auquel le lecteur a accès est clairement contaminé par Peter. Fragoso nous montre comment l'influence du pédophile affecte tout : le comportement, mais aussi les pensées de l'enfant et même son langage. Elle fait revivre cette Margaux de douze ans qui se considère déjà comme une femme devant le pédophile qui la vénère pour sa beauté. Dans une scène particulièrement troublante du livre, le vieil homme tombé en prière devant son corps de petite fille nue, lui serre les chevilles « as though I was his goddess, as though I really was the only sound he could hear and I filled his

head with miraculous ringing, as though I made him permanent, and for this he would always be grateful » (TT : 166). Pour une enfant en carence d'amour, c'est là une preuve de dévotion extrême, et non, comme le lecteur le comprend, une technique de manipulation terrible. Margaux y voit quelque chose qui la rend supérieure, qui la met dans la cour des grands et la sépare des fillettes de son âge. Son interprétation du supposé pouvoir de Nina semble ancrée dans cette stratégie orchestrée par Peter qui lui fait croire qu'il est sans défense devant ses charmes.

Margaux interprète clairement Nina comme une entité distincte d'elle, aux contours plus ou moins définis, qui prend possession de son corps. C'est une information donnée d'emblée : « Nina wasn't me » (TT : 213), se défend Margaux en pensant aux fantasmes terribles qu'elle peut inventer pour Peter, surprise elle-même de ce qui sort de son esprit. Margaux réfère à son alter ego à la troisième personne du singulier, ce qui crée une distanciation claire d'avec elle. Par exemple, lorsque Richard démontre son attirance envers l'adolescente, Fragoso raconte l'avoir invité sur le lit de Peter : « I patted the spot beside me. Or rather, Nina did » (TT : 214) : c'est l'alter ego qui est en contrôle et, si on peut la confondre avec Margaux, la petite insiste que c'est une erreur de faire ce raccourci. L'adolescente, à quatorze ans, alors qu'elle contemple une photo d'elle à huit ans, cherche à comprendre d'où vient la confiance qu'elle perçoit dans les yeux de sa copie figée : « Did she come to fourteen-years old me [...] waking that drowsy, jaded, and electric creature Nina [...] Nina gathered into her hands the child's tanned face [...] and whispered : Margaux, I am your future » (TT : 224). L'enfant réveille Nina, montrant que ce sont les agressions qu'a subies la petite dès l'âge de huit ans qui ont provoqué l'arrivée de l'alter ego. On remarque aussi dans ce passage que trois versions différentes de Margaux se côtoient comme des entités distinctes, la jeune enfant qui a dû performer un acte sexuel comme cadeau de fête, celle du temps présent de la narration et l'alter ego, la partie fracturée qui encaisse les agressions que subit encore l'adolescente quotidiennement. Pour la narratrice, les deux autres « elle » présentent un caractère étranger, elle ne les comprend pas totalement, elles sont

externes. La représentation de son soi passé comme une entité indépendante qui existe encore en même temps que le soi du présent est également une représentation de l'expérience de temps double qu'expérimentent les victimes de trauma, l'impression de vivre à deux moments : un pied dans le passé traumatique et l'autre dans l'immédiat. Il est intéressant de noter que la narration fait revivre l'influence qu'a Peter sur la façon dont la petite se perçoit et sur son langage. Ainsi, la fillette de huit ans qu'elle a été est décrite par Margaux comme « nymphlike » (TT : 223) sur le cliché. Le terme fait ici référence à une jeune fille prépubère sexualisée par le regard adulte. C'est la vision de Peter qu'elle traduit ici, qu'elle a intégré. Une des principales différences entre Margaux et son alter ego Nina est le besoin abyssal d'affection de la première. Là où Nina effectue froidement ce qui lui est demandé, « there was the other part of [her], the non-Nina side, that just wanted to be held and cradled in [Peter's] warm arms » (TT : 214). Prise dans une dynamique extrêmement toxique, la petite dépend du fait que Peter se sente mal des agressions, car il lui offre ensuite câlins platoniques pour la remercier : « I knew our barter system wasn't fair, but it got me some of the affection I needed from Peter, especially when Nina was gone » (TT : 211). Cette attention paternelle, personne d'autre ne lui offre, et donc, paradoxalement, elle se tue à petit feu pour que quelqu'un reconnaisse son existence. Ce besoin de s'accrocher à une figure d'attachement, n'importe laquelle, est clairement mis en lumière pendant les deux ans où elle ne verra pas Peter et alors que sa mère est hospitalisée. Elle se tourne vers son père, qui, pourtant, la traite quotidiennement avec hostilité : « I couldn't help but love him, he was all I had » (TT : 128), remarque la narration en reconstruisant la vision d'une jeune Margaux solitaire. Peter reconnaît ce gouffre en elle, ce manque cruel d'attention et d'amour et l'utilise à son avantage.

2.3.2 Le tigre Margaux : une colère indomptable

Le deuxième alter ego qui évolue dans le récit est celui du tigre et représente la rage que ressent Margaux envers son agresseur, sentiment qu'elle ne peut exprimer de front,

puisqu'elle dépend de Peter qui est devenu pour elle une figure d'attachement importante. La colère est une émotion qui pousse à l'action, à la révolte, au changement, et la petite ne peut se permettre de provoquer cette rupture d'avec son parent de remplacement. Cette grogne s'échappe tout de même puisque, comme c'est le cas avec Nina, le tigre se retrouve parfois dans le siège conducteur et Margaux se regarde agir sans vraiment comprendre la motivation derrière ses explosions qu'elle ne contrôle pas.

L'alter ego du tigre est une figure moins définie que Nina, mais qui apparaît tout au long du roman, entre autres à travers les histoires qu'elle se crée dans sa tête, dont la plus longue et élaborée est « The Story ». La fascination de Margaux pour les félins sauvages est déjà présente chez la petite au tout début du roman, avant même sa rencontre avec Peter et cet intérêt s'intensifie au cours de l'autobiographie. Alors que le désespoir s'infiltré tranquillement, et juste après un passage où Margaux retient sa respiration sous l'eau dans son bain dans la vague idée de se noyer, la nuit tombe et elle est tout autre : « In the dark, though, I was not a girl at all and there was nothing wrong with me. At three in the morning, I would tiptoe down the stairs to practice my landing like a true cat [...] on all four of my tiger paws » (TT : 119). Elle se pratique à rugir dans le salon, devant la télé familiale, dans ce non-temps qu'est le cœur de la nuit où les rêves prennent le dessus. La fiction domine alors entre deux tranches de réels, comme sa position devant la télévision peut le souligner. La figure du tigre est primordiale dans l'œuvre de Fragoso dans la mesure où le roman est nommé d'après cet animal. Titre qui présente aussi d'emblée le dédoublement qui sera central dans l'œuvre : « Tiger Tiger ». Cette répétition est également employée dans le poème de William Blake, « The tyger », placé en exergue dans le roman. Catherine Dussault Frenette analyse cette intertextualité et soutient que, si l'on assimile le rôle du tigre à Fragoso dans celle-ci, le créateur serait Peter, puisque c'est lui qui la manipule et la modèle à ses désirs. Nous argumentons que Peter « crée » également la scission d'où émerge l'alter ego du tigre, en ce sens que c'est à la suite des agressions qu'il se manifeste et prend de la force, née de cette colère que Margaux garde enfouie en elle.

De plus, « The tyger » a son jumeau dans « The lamb », tous deux poèmes du recueil *Songs of Innocence and of Experience : showing the two contrary states of the human soul* qui s'intéresse à l'innocence de l'enfance ainsi qu'à sa perte et à l'entrée dans le monde corrompu; le paradis et sa chute. Le narrateur de « the lamb » est un enfant qui, comme l'agneau, a été créé par un dieu aimant et bienveillant, qui miroite les qualités douces de ses deux créations. Dans « The tyger », le narrateur se demande comment un créateur qui a fait l'agneau peut aussi engendrer une créature aussi terrible que le tigre, puissante et mortelle. Comment deux animaux si opposés peuvent venir de la même source, et qu'est-ce que cela dit de la complexité de ce créateur ? Ces questions font écho à celles de Frago dans l'autobiographie, sa confusion devant l'inconsistance de Peter, qui est doux et violent à la fois, scindant ses propres sentiments pour l'homme en deux. Les nombreuses répétitions dans la structure des poèmes, telles les appellations « Tyger, tyger » et « Little lamb » au début et à la fin de ceux-ci, renforcent cette impression de dédoublement. Contrairement à Dussault Frenette qui interprète donc le tigre, dont l'origine est similaire à l'agneau, comme produit d'une puissance qui le dépasse, comme sujet soumis à son créateur, nous soutenons que l'alter ego félin de Frago est en fait un levier fort de rébellion pour la jeune femme. Le Tigre est aussi cette figure lumineuse, remplie de vitalité qui éclaire la noirceur : « burning bright / In the forests of the night ». Cette métaphore entre sa fourrure orangée et les flammes d'un feu qui perce la nuit accentue également cette rage flamboyante que l'alter ego du tigre représente. Frago prend également le rôle de créatrice elle-même par l'écriture de son autobiographie, comme nous le verrons dans le chapitre trois.

C'est bien souvent suite à une scène d'agression que le tigre sort ses griffes, juxtapositions tissées par la narration pour nous signifier que c'est la violence et le sentiment d'impuissance face à celle-ci qui nourrit le félin. Par exemple, le chapitre troublant où Peter demande à Margaux une fellation pour sa fête se termine sur un jeu de rôles où Margaux est alors un lapin poursuivi par un chasseur joué par Peter. La

petite donne des coups de pied sur ses mains et gronde, elle n'est plus lapin, mais tigre. Et elle le déteste parce qu'il porte des « sweatpants » et il « hum » (TT : 98). Puis, elle l'aime à nouveau, l'implore de ne jamais la laisser, les yeux pleins d'eau : « I'm crying because. Because I hated him. It had hurt me so much to think that for a minute I had wanted to kill him. I had wanted to see him die in a million exploding blue hat pieces. I could not tell him this – that I had truly hated him » (TT : 98). La narration identifie clairement les raisons de sa colère, même si elles sont nommées sous le couvert du jeu. Le « humming » qu'elle nomme réfère au code que Curran a inventé et son choix de pantalon la ramène à l'agression du paragraphe précédent, puisqu'il est mentionné clairement dans cette scène de violence que l'agresseur porte des « sweatpants ». La mention de cette scène de jeu, ne servant pas à représenter un instant innocent, permet plutôt à la narration d'explorer les réels sentiments de haine de la petite à l'égard de Peter, comme le terme « truly » met en lumière. L'ambiguïté de ses sentiments est aussi représentée dans ce passage. Lorsque son courroux se calme, l'enfant, en détresse, fait promettre à Peter qu'il ne la quittera jamais. Elle l'aime alors autant qu'elle l'a haï. Peut-être a-t-elle également peur de la conséquence de sa rage déchaînée : se retrouver seule. Il est également intéressant de noter que, dans le jeu, Margaux cesse de s'identifier au lapin pour devenir un tigre. Elle n'est plus cet animal domestique et doux approuvé par le pédophile, mais un être libre, sauvage et mortel. On peut faire un parallèle avec la mort de Fiver, décédé suite au début des agressions et la naissance de l'alter ego du tigre, qui émerge des mêmes événements.

Ses prises de parole contre l'injustice, motivées par la colère, prennent également place hors de son contrôle et la laissent parfois sans souvenirs de l'intervention qu'elle a faite : « Occasionally, this other, unknown side of me allowed me to assert my will against what I considered to be injustice » (TT : 142), réalise une Margaux qui défend elle-même et les autres à l'école. Autrement, lorsqu'elle agit consciemment, Margaux évite toutes pensées négatives, sous les conseils de Peter, qui lui fait croire que, de cette façon, elle peut vivre tout à fait dans le présent et laisser aller le passé et le futur : « So

whenever I had an uneasy thought about Peter, I'd seek to banish it as quickly as it appeared » (TT : 197), habitude qui, bien évidemment, avantage immensément l'agresseur qui évite toutes conséquences à ses actes.

La narration signifie les oublis et les déconnexions de soi de Margaux de plusieurs façons. Alors que le duo est assis dans la chambre de Peter, celui-ci demande soudainement à l'adolescente pourquoi elle lui a lancé une phrase violente et le lecteur apprend en même temps que la jeune fille ce qui est sorti de sa bouche quelques secondes avant l'intervention de Peter, parce que le vieil homme lui répète ses mots. Peter lui propose que si elle ne s'en souvient pas « it must be somebody else. A demonic entity » (TT : 217). C'est également l'excuse qu'il utilise pour justifier, auprès de Margaux, l'agression de ses filles, entre autres actes horribles : la faute revient au démon qui prend contrôle de son corps dans ces moments. « This mysterious demon threw an icy snowball right into Peter's face, almost hitting him in the eye » (TT : 218), attaque que la narration positionne après que l'adolescente ait révélé au lecteur que Peter la frappait souvent, ce qui est de sa faute à elle, l'a-t-il convaincu, puisqu'elle le provoque, personne difficile qu'elle est. Fragoso recompose l'écart entre ce qu'elle s'autorisait à croire sous l'influence de Peter – le récit qu'elle se racontait – et la colère véritable qu'elle éprouvait, dans ce cas-ci, en étant victime de violence physique. Incapable de reconnaître cette émotion consciemment, elle l'incarne à travers l'alter ego : ce démon mystérieux qui l'habite semble être, en réalité, le tigre qui surgit pour la défendre. Si on a ici accès à la narration des actions de Margaux (elle ramasse la neige et la lance, le tout écrit à la première personne du singulier et non au nom du démon), lors du dialogue qui suit avec Peter, elle dit ne se souvenir de rien : « my mind just went black for a second » (TT : 218). Margaux a aussi cette impression que « the Devil was putting thoughts in [her] head, sick images [she] would never have thought of on [her] own » (TT : 218). Elle perd le contrôle de son esprit, il lui semble.

Si, pour Margaux, le double, symptôme avancé de la dissociation, est un mécanisme de défense, Peter utilisera cette idée du dédoublement à des fins de manipulation. Margaux ne peut comprendre que sa figure paternelle lui offre amour, compréhension et attention tout en l'oppressant et en abusant d'elle. L'homme se scinde en deux dans son esprit, sa partie mauvaise, qui fait des choses horribles sous l'influence du diable, est isolée du reste de sa personne : « I knew it was that other part of Peter, the bad part, who had hurt me; the Peter who had been so abused that he couldn't help lashing out » (TT : 235). Selon cette logique, les actions du pédophile sont hors de son contrôle, il n'a donc pas à prendre de responsabilités. Le « bon » Peter en ressort complètement blanc, Margaux a ainsi la possibilité de continuer à l'aimer. Le vieil homme entretient cette idée de double. Alors que les altercations entre une Margaux maintenant adolescente et lui deviennent de plus en plus violentes, Peter n'hésitant pas à l'étrangler, il se pose en victime de ses propres agressions : « Dont ever get me to that point again where an evil spirit can seize control of my body! Don't bring me to that place I can't get out of, when I'm seeing red and I just want to kill you because you make me so angry » (TT : 235). Dans ce passage, il soutient ne pas avoir de contrôle sur ses actes, qu'un autre le fait agir et qu'il apparaît lorsque Margaux le provoque. Pour ne pas entraver son attachement avec Peter, Margaux dirige également une partie de sa furie vers d'autres personnes. Après une occasion où le prédateur la frappe au visage, Margaux lui griffe le bras au sang. C'est alors un Peter indigné par « this abuse » (TT : 167) qui va se plaindre à Inès de l'instabilité émotionnelle de la petite, blessure à l'appui, omettant sa violence première. D'abord dégoûtée par l'homme, Margaux change de cible : « I wanted to shout at Inès that he'd hit me first, but instead I found myself despising her with such gut-wrenching force that I couldn't even be angry at Peter when he came back into the room » (TT : 168). Peter encourage ce courroux envers les autres en rapportant assidûment les divers commentaires négatifs supposément faits à l'égard de Margaux. Technique qui fonctionne à merveille, puisque Margaux présente Inès comme quelqu'un « who hated me and wanted me dead » (TT : 219). Les rages de la jeune fille concernent également par moments des figures de son

entourage irrévocablement innocentes. Elle perçoit tout le monde comme hostile et attaque sans maîtriser ses gestes et paroles : le tigre rugit même dans des situations et avec des gens sécuritaires. Margaux se retrouve au cœur d'une soudaine et inexplicable confrontation avec Miguel, le fils d'Inès, qu'elle ne peut pas supporter de se remémorer par la suite. Elle lance des déclarations vengeresses contre l'univers entier, qu'elle souhaite plonger dans un cauchemar: « people were against me. They wanted me to suffer [...] Better to have no friend at all! » (TT : 165), paranoïa qui ne l'isole que plus. La jeune fille se défoule également sur ses compagnons les animaux. Amie avec les pigeons qu'elle nourrit au parc et sur lesquels elle écrit des histoires, pendant les deux ans séparés de Peter, elle se sent déconnectée de son corps peu à peu à la pensée soudaine que les petites bêtes n'auraient aucune réaction si elle mourait : « Suddenly, my hand jerked forward and I grabbed the closest bird » (TT : 117) étranglant le petit jusqu'à ce que la réalisation de son geste la frappe, la ramenant à elle. Le geste se produit comme de lui-même, il est soudain, pas calculé par la fillette, elle ne le voit pas venir, sa main agit de sa propre volonté actionnée par le vide d'amour autour d'elle qu'elle ne sait qu'exprimer par la colère. Sans surprise, les parents de la petite font aussi face à ses explosions. Nombre de ses représailles se produisent hors narration et on apprend ses cris, les choses qu'elle brise et ses regards meurtriers par des dialogues entre le père et la mère alors que Margaux est présente dans la pièce, technique d'écriture qui permet de montrer le caractère inconscient des colères ainsi que les oublis qui s'en suivent. Un cycle de violence se poursuit, escaladant les conflits avec le père, jusqu'au point où Margaux et ce dernier ne s'adresseront plus la parole, communiquant exclusivement par notes écrites. « He's afraid of her », jubile la mère, excitée que quelqu'un puisse tenir tête à son intimidateur, « Her rages really disturb him. He sees her and it's like he's looking at himself » (TT : 180). Cette comparaison est renforcée à la toute fin alors que Peter est décédé, Margaux regarde son père qui conduit de profil et commente la forte ressemblance physique entre elle et lui, qui s'accroît avec les années. La réflexion du moment sur son géniteur, soit sur son amour des grands torrents

qui détruisent tout sur leur passage, semble renvoyer à cette furie qui les anime tous deux. Passation violente que nous terminerons d'analyser dans le chapitre trois.

En vieillissant, Margaux commence à ouvrir les yeux sur sa relation avec Peter et les agressions qu'elle a subies toute sa vie. Elle utilise de moins en moins les mécanismes de défense dissociatifs et fait tranquillement face à sa réalité. Sa colère, entre autres, s'exprime sans avoir recours à son alter ego protecteur, le tigre, alors qu'elle est en plein contrôle de ses moyens et consciente de ses actes.

En effet, adolescente, la musique colérique de Nirvana et Hole font ressortir les sentiments de rage de Margaux envers Peter: « the subtitles I'd been too afraid to read for so long I now heard sung over and over » (TT : 271). Margaux, même si elle a promis l'inverse à Peter, ne peut s'empêcher de parler du passé. Elle qui se fermait obstinément les yeux est maintenant assaillie par un flot de souvenirs violents. Les disputes se multiplient et gagnent en brutalité. Margaux aborde entre autres pour la première fois l'agression qu'elle a vécue à huit ans lors de la fête de Peter, ainsi que la manipulation que l'homme a utilisée pour arriver à ses fins. Pour la première fois du livre, elle emploiera le terme de « child molester » (TT : 271), le répétant au vieil homme qui, en retour, la frappe au visage avec force. La narration, bien que située des années plus tard, contrarie le désir du lecteur de voir, dès le départ, cette étiquette accolée à Peter puisqu'elle souhaite nous rapprocher le plus près possible de l'expérience de la jeune Margaux qui, elle, prend du temps à accéder à ce terme. La jeune femme réalise peu à peu les manipulations de Peter et voit se dessiner les ficelles que l'homme tire dans les coulisses de leur relation. Une phrase, puis un paragraphe se glissent par-ci par-là dans la narration; des questions, puis des affirmations sur ce qu'il lui a fait, à elle, depuis qu'elle est enfant et sur le type de prédateur qu'il est réellement. À son entrée à l'université, qui marque ses premières amitiés depuis des années avec des gens de son âge, elle réalise rapidement que les pratiques sexuelles et fantasmes de ses pairs n'ont rien à voir avec ceux de Peter; autre puce à l'oreille. Sans qu'on ait eu

accès à son processus de réalisation, Margaux reconnaît et dénonce maintenant des agressions claires qu'elle a vécues, par exemple, lorsqu'elle décide enfin de mettre en place un plan pour s'enfuir d'Union City et de ses hommes sa mère et elle, la jeune femme sent que c'est un retour de balancier juste parce que Peter « tried to trick me when I was eight by buying those green beans » (TT : 252), référant au moment charnière et traumatisant que représente cette première demande d'acte sexuel. Elle nomme clairement Karen comme une victime de Peter, malgré les protestations de l'homme et, du fait même, implicitement, se reconnaît comme telle aussi. Margaux confronte le pédophile sur les choses qu'elle voit maintenant, incapable, une fois confrontée à la vérité, de l'enterrer de nouveau. Le langage devient frontal, Margaux n'a plus peur de nommer les faits pour ce qu'ils sont, et elle décrit Peter comme « a father that had sex with [her] » (TT : 281). La fin de la deuxième partie et la troisième partie du roman rendent compte de la vengeance de Margaux. Plusieurs passages prennent soin de détailler le vieillissement de Peter, sa perte d'autonomie et ses maladies qui s'accumulent. Le lecteur prend un malin plaisir, avec la narration, au retournement de pouvoir que cela occasionne entre la jeune adulte qu'est alors Margaux et son agresseur vieillissant dont elle ne dépend plus. La première fois que Peter est présenté dans l'œuvre, c'est entre autres son apparente jeunesse qui frappe Margaux, qui le reconnaît alors comme un potentiel partenaire de jeux : « he had so much energy and brightness that he didn't seem old » (TT : 17). Le visage fatigué, « his whole face finally seemed to be collapsing under the weight of his difficult life » (TT : 261); la bouche garnie de quelques rares dents, il a cessé de mettre son dentier qui comblait les trous; le corps vieux à la peau ridée (« ancient skin » (TT : 274)); Peter, alors âgé de soixante-quatre ans paraît en avoir soixante-quatorze aux yeux de l'adolescente, vision que fait revivre la narration. Aucune occasion n'est manquée dans le roman pour décrire la déchéance physique de l'homme, qui, au début de *Tiger Tiger*, était séduisant et charismatique. Le regard de Margaux sur le pédophile change complètement, explicité entre autres par sa transformation physique, affectant toute la narration puisque le livre est écrit exclusivement de son point de vue en focalisation interne.

Maintenant accablé par la dépression et la maladie, l'homme prend du prozac et du Lorazepam, médicaments qui viennent à bout de sa libido, cause de soulagement et réjouissance pour la jeune femme, de la mort du « bad » Peter. « Mommy, take care of me » (TT : 237), blague-t-il à une Margaux qui s'occupe de lui et de ses douleurs corporelles. Cette intervention souligne que, s'il a pris la place de père dans la vie de la jeune fille toute sa vie, c'est maintenant lui qui est comme un enfant vulnérable face à une Margaux adulte qui n'a plus besoin pour survivre de la figure d'attachement qu'il était pour elle. « I think you'll go on without me because you're young and could have anyone while I'll rot here in my room with my pictures and memories of you » (TT : 235), gémit Peter, nostalgique de la docilité et de la malléabilité d'une Margaux enfant et apeuré de l'abandon inévitable qui l'attend. À l'université, elle s'adonne aussi à des amourettes avec divers artistes de milieux difficiles comme le sien, avant de rencontrer Anthony, copain sérieux, à qui elle consacre maintenant vendredi et fin de semaine aux dépens de Peter. Un lien explicite de vengeance est fait entre ce nouvel horaire et les années où ce dernier choisissait de prioriser parfois Inès alors que Margaux était en dépression aggravée par ces absences. Le poème de Byron, qui compare la vengeance au saut du tigre, illustre ce retournement de situation pour Margaux : « Torture is theirs, what they inflict they feel » (TT : 268). Ce passage, recopié dans son cahier à l'université, représente la deuxième référence poétique liée aux tigres dans l'œuvre de Frago. Cette intertextualité-ci cimente comment l'écriture deviendra pour Margaux un moyen de rugir, de reprendre possession de son histoire et de se faire entendre; notion que nous développerons dans le chapitre trois.

La jeune femme commence à fantasmer sur la mort du pédophile, incapable d'imaginer un futur le comprenant : « I couldn't imagine starting a new life with him always in the background, getting older, even more dependent and desperate » (TT : 299). Surtout, avec sa nouvelle clarté, elle comprend qu'elle devra tenir les futurs enfants qu'elle souhaite avoir hors de portée du pédophile. Peter est un poids qui l'empêche d'avancer et Margaux n'est pas certaine qu'elle ait réellement tenté de le sauver du suicide, allant

jusqu'à lui donner des trucs pour l'aider dans son passage à l'acte, comme de choisir un endroit sans arbres pour sauter. Une fois que l'homme s'est retiré la vie en sautant de la falaise de leur parc préféré, elle mentionne: « I felt like my evil wish was at least coming true and wanted more than anything to take it back » (TT : 304). Elle ne sera pas libérée complètement du joug de Curran qu'une fois celui-ci disparu. Elle peut alors pleinement voir et faire face à ce que son inconscient savait déjà depuis longtemps : « Ever since Peter's death, it was like I'd been waking from a deep sleep to the sound of a dog or wolf howling in the wild somewhere [...] Like I was in the aftermath of some dream that was fading by the second » (TT : 312).

CHAPITRE 3

L'écriture performative : reprendre le contrôle de son histoire

3.1 Assimiler le trauma par la mise en récit

Dans ce dernier chapitre, nous nous pencherons sur la création de « The Story », récit fictif à travers lequel Margaux s'échappe par l'imaginaire tout en amorçant la compréhension de son trauma et des émotions qui y sont liées. L'écriture de *Tiger Tiger* s'inscrira dans la continuité de cette démarche de symbolisation, d'intégration et de réappropriation de son vécu. Enfin, nous analyserons l'impact qu'a la rupture de ce cycle de violence sur sa propre fille.

Van der Kolk et Van der Hart se penchent sur la distinction que fait Janet entre la mémoire traumatique et la mémoire ordinaire, qui intègre les informations sans que le sujet ait à y accorder une attention consciente ou la mémoire narrative, constructions mentales que la personne utilise pour faire sens d'une expérience. La mémoire traumatique a la particularité d'être inflexible, invariable et dépourvue de dimension sociale, elle ne s'adresse à personne, se vit dans la solitude. À l'inverse, la mémoire ordinaire a une fonction de communication, par exemple, elle permet au sujet de parler d'événements difficiles vécus afin d'aller chercher de l'aide ou de l'empathie chez autrui. « It is only for convenience that we speak of it as a "traumatic memory". The subject is often incapable of making the necessary narrative which we call memory regarding the event; and yet he remains confronted by a difficult situation in which he has not been able to play a satisfactory part, one to which his adaptation had been imperfect, so that he continues to make efforts at adaptation » (Janet cité dans Van der Kolk & Van der Hart, 1991 : 427-428). Il est primordial de pouvoir traduire les souvenirs en mots, de les intégrer à la mémoire narrative et dans les schémas mentaux existants. Le sujet doit être en mesure de donner une place au souvenir traumatique dans la totalité de son expérience de vie, de le mettre en relation avec d'autres souvenirs

de la vie de la personne, de lui trouver une place dans la mémoire narrative : « through the words we address to ourselves, through the organization of the recital of the event to others and to ourselves, and through the putting of this recital in its place as one of the chapters in our personal history » (*ibid.* : 440). Pour ce faire, le survivant doit entreprendre de revenir souvent sur le souvenir pour le compléter. Afin de guérir, le sujet doit porter des actions concrètes adaptatives, insiste Janet : « memory is an action : essentially it is the action of telling a story » (*ibid.* : 446). Une des façons de transformer son trauma en histoire est par la rédaction de l'autobiographie, comme Fragoso l'entreprend. Barbara Havercroft, qui s'intéresse au pouvoir de l'écriture autobiographique, rapporte que ce type de récit permet à la survivante de passer du statut d'objet soumis au trauma à celui de « sujet lyrique du trauma » (Leigh Gilmore, autrice qui s'est beaucoup intéressée à l'autobiographie au féminin, citée dans Havercroft, 2005 : 120), maintenant en contrôle de sa propre histoire. Ainsi, l'autrice gagne en agentivité et a la possibilité de s'enraciner dans le présent et de se tourner vers l'avenir en laissant le passé derrière. Elle construit également, à travers ce processus, une vision plus positive d'elle-même qui dépasse le statut de victime. Leigh Ellen Weber, dans son mémoire d'études françaises « Écrire le traumatisme : pour une étude de l'incompréhensible chez Soucy, Duras, Mavrikakis et Perec », cite Dori Laub, psychiatre et psychanalyste spécialisé en témoignage et en traumatologie, dont les recherches démontrent que l'écriture du trauma est synonyme pour la survivante de la reconstruction de son identité. Il souligne que le processus en soi est pareillement sinon plus bénéfique encore que la conception de soi à laquelle aboutit le travail de rédaction. Havercroft, dans la même veine, explique que mettre sur papier son vécu traumatique est « un faire discursif [...], une écriture qui est dotée d'une dimension performative, car la narration du trauma s'avère également le moyen d'agir sur sa propre vie, d'y apporter des changements et de témoigner, dans certains cas, de la violence secrète faite aux femmes » (Havercroft, 2005 : 120). La narration, « l'incorporation du trauma dans un récit significatif » (Caruth citée dans Havercroft, 2005 : 122), que ce soit à l'oral ou à l'écrit, est un outil clé pour briser le retour du trauma via *flash-backs*, rêves,

hallucinations et obsessions. Si l'impératif de dire et de comprendre son histoire la pousse à le faire, il n'est pas facile pour la survivante de prendre le crayon, puisque le trauma présente également un « caractère indicible » (2005 : 122), souligne Havercroft. L'horreur du trauma dépasse le langage, le sujet se trouve alors devant une tâche ardue : trouver ces mots qui pourraient retracer l'immensité de la violence et les nombreux impacts qu'elle a sur une vie. « Il n'y a jamais assez de mots ou de mots justes, il n'y a jamais assez de temps et ce n'est jamais le bon moment, il n'y a jamais assez d'écoute ou de bonne écoute pour articuler l'histoire qui ne peut être entièrement rendue par *la pensée, la mémoire, et la parole* », souligne Dori Laub (Laub, 2015 : 84-85). La prise de parole est encore plus difficile si elle donne voix à un trauma associé au vécu féminin ou à celui d'un autre groupe opprimé, puisqu'il sera souvent considéré comme moins sérieux dans l'espace public. La survivante peut alors s'inquiéter du type d'écoute et de réception que son récit recevra. De plus, comme nous l'avons établi dans le premier chapitre, le trauma ne prend pas la forme d'une histoire continue et logique lorsqu'il se produit, il n'est que violence soudaine, un choc qui reste insaisissable à la survivante et aux cadres d'expériences classiques : « Autrement dit, avant la mise en récit, il n'y a pas d'histoire, pas de causalité, pas d'avant, de pendant ni d'après, puisque le trauma déborde nos catégories habituelles de pensée et les paramètres de l'expérience quotidienne » (Parent, 2006 : 116), résume Anne Martine Parent en se basant sur les travaux de Felman et Laub. Là est le défi de générer une histoire qui se tient avec le vécu traumatique puisqu'il ne se moule pas de façon linéaire au squelette d'expériences ordinaires. La survivante raconte alors ce qu'elle peut, consciente qu'une partie de son expérience échappera inévitablement à son récit et qu'il restera, même pour elle, une part d'incompréhension face à la violence : « le témoignage d'un trauma est toujours forcément lacunaire, troué par le réel traumatique qui ne se laisse pas saisir par l'intelligibilité d'un récit » (*ibid.* : 120), précise Parent. Un autre obstacle auquel fait face l'écrivaine : l'écriture traumatique est extrêmement souffrante pour la survivante, au point où la possibilité d'ouvrir à nouveau cette blessure peut donner l'impression qu'elle est devant un dilemme insoluble : « écrire et en mourir, ou ne pas écrire et ne

pas pouvoir continuer à vivre » (*ibid.* : 118). Afin de se désengluier du trauma, il faut, premièrement, s'y enfoncer, explique Anne Martine Parent, allant dans le même sens que Van der Kolk et Van der Hart. Marie-Pier Lafontaine, écrivaine et essayiste féministe qui écrit sur le trauma, dans son mémoire de maîtrise « Chienne; suivi de L'écriture du trauma ou la cicatrisation des terreurs », remarque que c'est souvent lors de la tentative de mise en mots de la violence que la survivante choisit pour la première fois, de son plein gré, de retourner au cœur du souvenir. Elle avance qu'il faut affronter le trauma à plusieurs reprises afin de le rendre malléable et de réduire son terrible pouvoir. « Dire le souvenir traumatique, c'est le *transformer* », confirme Susan Brison (Brison citée dans Havercroft, 2005 : 131). Van Der Kolk et Van Der Hart s'intéressent aux travaux de plusieurs auteurs qui ont découvert qu'un sentiment d'impuissance, de paralysie physique ou émotionnelle est un facteur premier afin de déterminer si une expérience est vécue comme un traumatisme ou non. Il est très dommageable pour la personne d'avoir été incapable d'agir de façon à affecter le cours des événements. Une des pistes de guérison est alors d'appeler à l'imagination des scénarios alternatifs à celui tout puissant du scénario original du trauma où la victime joue un rôle actif. Faire le récit de son expérience traumatique, sans être une solution miracle qui guérit une fois pour toutes, « en permet la reconfiguration » (Havercroft, 2005 : 131), va dans le même sens qu' Hevercroft. L'autrice donne comme exemple, inspirée de Judith Butler, figure philosophique et féministe importante, et de son concept de la répétition avec variation, la reprise d'un élément du passé, comme un discours, mais qui, une fois répété par l'écrivaine et placé dans un contexte différent, permet de le critiquer. Fragoso utilise beaucoup cette technique dans son autobiographie qui multiplie les longs monologues violents ou manipulateurs de son père et de Peter. En les reproduisant dans une œuvre consciente comme *Tiger Tiger*, Fragoso, qui n'est plus la jeune fille qui assimilait facilement ce qui lui était dit, montre la brutalité des paroles et des hommes qui l'ont forgée, les effets que ces discours ont sur une enfant vulnérable. Havercroft ajoute qu'un autre avantage de la prise de parole est de faire entrer dans la sphère publique les violences secrètes que subissent dans le privé les femmes. Geste

politique et éthique, il permet entre autres de mettre de l'avant, grâce au témoignage, l'edit « trauma mineur » (Leigh Gilmore citée dans Havercroft, 2005 : 123), celui qui arrive à de multiples femmes en raison de leur sexe.

3.1.1 L'exploration par la fiction

Surtout pour les jeunes enfants, il peut être bénéfique d'aborder le trauma de manière détournée, par le biais de la fiction – notamment à travers des récits mettant en scène des animaux puisque le lien entre les petits et les bêtes est particulièrement fort, comme nous l'avons constaté dans le chapitre deux. Emma V. Miller, chercheuse en études littéraires spécialisée dans les représentations narratives des violences sexuelles et des traumatismes, dans son article sur le trauma et les abus sexuels, cite Deanne Ginns-Gruenberg et Arye Zacks, deux thérapeutes :

For child victims, the use of metaphor can provide a shield [...]. Fictional characters give victims the emotional distance to allow them to discuss the character's problems without feeling threatened. Animal characters are engaging, provide an additional layer of separation and safety, and have the added benefit of frequently being gender and race neutral. Children learn resiliency from the characters in the story, and find a way to understand their own complex emotions through the eyes of the story's characters (V. Miller, 2018 : 237).

Cette mise en fiction peut se révéler un facteur clé dans la reconstruction d'un sentiment de sécurité et de pouvoir, ajoutent Ginns-Gruenberg et Zacks. La psychothérapeute Emanuelle Joly, dans son mémoire de thérapies par les arts intitulé « L'intégration du trauma d'abus sexuel comme alternative à sa dissociation : le processus de création et d'exploration d'histoires fictives en dramathérapie », s'intéresse à l'utilisation de la fiction comme moyen d'explorer le traumatisme chez les jeunes. Le processus de création vise, entre autres, à accepter cette partie sombre du vécu ainsi que les émotions qui en découlent, comme la colère. Projeter le vécu traumatique dans un autre contexte via l'art donne la possibilité à l'enfant de se distancier de son expérience pour lui

donner ensuite l'espace pour l'aborder petit à petit, de côté, afin de l'appivoiser tout en ayant le contrôle sur cette exposition. Les histoires fictives permettent cette « dépersonnalisation » (Joly, 2005 : 58) d'avec le trauma où les événements et les enjeux semblent plus généraux et moins personnels. Cela empêche les survivantes de se sentir dépassées par le contenu trop poignant, troublant du trauma. L'autrice cite la dramathérapeute Ann Cattanach : « bien que les personnages de l'histoire fictive et l'histoire en elle-même soient similaires à la réalité de l'enfant, le simple fait que l'enfant puisse affirmer, avec raison, qu'“ils ne sont pas moi” atténue la valeur émotionnelle chargée et intolérable de l'expérience » (Cattanach citée dans *ibid.* : 59). Joly mentionne également que les personnages mi-homme mi-animal ou les humains qui se transforment en bête, comme les personnages qui peuplent les histoires de la jeune Margaux que nous analyserons ici, reflètent souvent un combat interne entre le bien et le mal, vu comme deux instances séparées par l'enfant, ainsi que la séparation entre le corps et l'esprit détachés l'un de l'autre. Chez la petite qui interprète ses émotions incompatibles comme des personnalités distinctes, la bonne et la mauvaise Margaux, il est primordial, à travers ses fictions, d'apprendre à s'accepter comme une individu complexe comportant une part d'obscurité nécessaire. Sans qu'elle ne se rende réellement compte que c'est ce qu'elle fait, l'enfant donne le droit aux différentes parties de son soi de coexister en harmonie. Sophie Ménard, professeure de littérature, observe que le monde fictif que le sujet invente est également un lieu privilégié pour aborder la question de son identité en se distanciant de lui-même pour, paradoxalement, mieux se comprendre. Par l'approche narrative, la survivante devient autrice et héroïne de son conte, ce qui lui permet non seulement d'explorer le souvenir traumatique, mais aussi de le manipuler et d'imaginer des issues alternatives : « L'histoire fictive devient alors ce pont qui surmonte le précipice dissociant l'enfant du souvenir traumatique. Sur ce pont, à travers les symboles et la fantaisie, l'enfant peut s'approcher du souvenir tout en gardant une distance respectable, et imaginer et expérimenter des rôles et des dénouements fantaisistes » (*ibid.* : 49). Cette approche contrecarre la dissociation,

empêche l'éruption de colère incontrôlable et autres retours par l'intégration du traumatisme à son histoire et à son identité.

3.2 « The Story », une mise en abyme

Margaux commence à construire sa première histoire, « Danger Tiger », avec Peter, le premier récit dans le récit, mise en abyme qui traverse l'autobiographie. Cette histoire qui se développe en parallèle de la vie de Margaux suit un tigre qui sauve des gens comme une sorte de super héros. Ce premier personnage félin n'emprunte pas les traits de la jeune fille, au contraire, l'animal est un garçon, la petite insiste sur ce point et préfère de loin jouer des personnages masculins lorsqu'elle est avec Curran: « As a boy, I was further away from my own life than ever » (TT : 197). « Danger Tiger » lui procure une escapade de sa vie remplie de violences. Avec le temps, « The Story », l'Histoire, prendra la place de ce premier récit, avec ses péripéties beaucoup plus développées en raison de l'imagination d'une Margaux maintenant adolescente. Sa protagoniste emprunte cette fois le nom de son autrice, geste qui inaugure la réappropriation de ce nom qu'elle déteste ardemment et que poursuivra l'écriture de *Tiger Tiger*. Margaux est une jeune fille contaminée par le « werecat curse » (TT : 134), maladie transmissible sexuellement qu'elle a contractée lors de sa première relation sexuelle et qui la transforme en tigre les soirs de pleine lune. Incroyablement belle et couronnée de succès, la jeune femme est mannequin et partage une maison avec son mari, Carlos, sa petite fille, née de cette relation, et Peter, amoureux d'elle, mais qui accepte d'être seulement dans sa vie pour s'occuper de la maison et de sa petite. Lorsqu'elle se transforme en tigre, « the bright fur was bursting like bonfires from her pores [...] when she was her tiger self, Peter would chain her up in the basement so she wouldn't kill anyone » (TT : 135). Le conte est réalisation de fantasmes, Margaux y acquiert un contrôle qu'elle est loin d'avoir dans sa vie quotidienne. Furie aux poils comme les flammes, elle est prête à brûler de sa rage le premier imprudent; elle peut se défendre et ses crocs sont aiguisés. La description du tigre dont le poil brille de tous

ses feux semble s'inspirer ici aussi de celle du poème de Blake. Le Peter de l'Histoire ne la touche d'ailleurs jamais, il occupe ici uniquement un rôle de figure parentale, s'occupant de la maison et des enfants; parfaite figure parentale que Margaux a toujours recherchée en lui. Son amoureux est plutôt Carlos, son béguin à l'école, beau garçon dont toutes les filles sont amoureuses dans sa classe. Son héroïne est d'une beauté fracassante — le personnage est décrit comme la jeune fille a appris à se regarder elle-même: à travers le « regard masculin » —, alors que sa contrepartie dans la vie quotidienne s'inquiète sans relâche de son physique. Aimée de tous, la protagoniste s'oppose à Margaux, qui est intimidée à l'école. À plusieurs niveaux, sa réalité est l'inverse de celle du conte. Les parents de Margaux sont d'ailleurs absents de l'Histoire où elle entretient une vie qui semble parfaite de prime abord. C'est une fuite remarquable que ce récit où elle contrôle les moindres détails. Mais il est évident que « The Story » est plus que cela. À travers ce dédoublement narratif, Fragoso reprend la démarche qu'elle a débutée dans sa jeunesse d'appréhender sa vie à travers une approche narrative. En effet, Margaux aborde ici avec une distance sécurisante diverses thématiques de sa vie, particulièrement les abus sexuels dont elle est victime. Distance qui est, entre autres, soulignée par l'utilisation de la troisième personne du singulier pour parler de son héroïne Margaux : ce n'est pas tout à fait elle-même que la petite met en scène, mais une autre qui lui ressemble. On retrouve, tout d'abord, dans l'Histoire, la violence de l'acte sexuel premier puisque c'est cette initiation qui la contamine d'une infection qui la transforme carrément en tigre féroce à l'image de l'alter ego analysé dans le chapitre précédent. La version enregistrée par Margaux et Peter de « The Story » est d'ailleurs nommée *The Beast Within*, comme une référence à cet alter ego qui rôde, bête féroce en cage à l'intérieur de la petite et qui fait surface sans crier gare de temps à autre. La fracture que le trauma entraîne chez la petite et qui engendre la création de ses alter egos est aussi abordée via la thématique du double, qu'on retrouve dans cette diégèse. Carlos, le mari de Margaux, a un frère dans « The Story » : Victor. Le premier est une rock star, il est beau et aimable et le deuxième, rejeté de la société, est laid et détestable. Ces deux frères, constance du récit, semblent

représenter cette dualité avec laquelle Margaux interprète sa vie : le lapin, le tigre; un bon, un mauvais. Victor doit sa laideur à un accident qui l'a défiguré : la mère des garçons, Arana, a renversé de l'eau bouillante sur lui alors qu'il était enfant, puis l'a enfermé toute sa vie dans un placard pour cacher son visage défiguré. La mère se donne ensuite la mort en se jetant devant un train. Ici, en plus de son soi fracturé représenté par les deux frères et de cette part de mal en soi rejetée qui refait toujours surface, on retrouve des caractéristiques qui rappellent la mère de Margaux. Arana est sa copie ici dans l'Histoire, suicidaire comme Cassie, mais également abusive envers son fils, là où Cassandra est négligente. Il semble que Margaux aborde à travers la fiction ce qu'elle ne peut voir en face dans son quotidien; même si elle ne sait pas le dire, elle en veut terriblement à sa mère. La base de « The Story » est également inspirée de « Cat people », un film qui a fortement marqué l'adolescente. Cette histoire d'horreur relate l'éveil sexuel d'Irena, une jeune femme dont la famille est maudite : ils ne peuvent qu'avoir des rapports sexuels entre frères et sœurs ou bien ils se transformeront en panthère, forme qu'ils ne peuvent ensuite quitter qu'à condition de commettre un meurtre. Irena couchera avec un gardien de zoo pour qui elle a développé de l'affection et lui demandera de la mettre en cage une fois que sa bestialité prendra le dessus, acceptant son sort de bête. Ce film contient des thématiques très similaires à celles de l'autobiographie. La question de l'inceste est, pour commencer, centrale dans la vie de la jeune femme, puisque Peter est pour elle, en vérité, un père qui couche avec elle. L'emploi de l'homme qui transformera Irena en féline en couchant avec elle est un gardien de zoo et c'est justement le titre qu'une Margaux enfant donne à Peter lors de sa première visite de la demeure d'Inès remplie d'animaux : « This is the zoo and you're the zookeeper » (TT : 25), s'exclame alors l'enfant à l'homme. Ici également, l'acte sexuel, violent, transforme la femme en félin.

Si l'alter ego du tigre a sa place dans l'univers inventé de la jeune fille, Nina aussi fera son apparition. Plus tard dans l'adolescence, alors que Nina émerge, l'Histoire évolue en tronquant sa protagoniste; Margaux comprend et utilise ses alter egos comme des

personnages. Avec sa nouvelle héroïne, l'Histoire devient plus sombre, plus violente et comporte plus de sexualité : « this new Story was an arena for her [Nina] to act out her sexual fantasies toward boys her age » (TT : 197). Dans ces scènes qui peuplent The Story, c'est elle qui interprète aussi les garçons lors des lectures théâtrales que Peter et elle enregistrent du récit, Curran n'a pas de place dans ses fantasmes. Nina, bien qu'elle ait été créée pour subir les violences sexuelles de Peter et pour imiter la désirabilité féminine traditionnelle, exprime un certain pouvoir de rébellion dans le conte en ce qui a trait aux désirs de l'adolescence. Là où Peter ne s'intéresse qu'au contenu montrant des femmes en position de soumission, Nina, en réaction, a un goût pour les dominatrices. S'il ne lui a pas permis d'explorer cette avenue dans sa réalité, des scènes où l'alter ego soumet de jeunes hommes abondent dans « The Story ». Le pouvoir d'émancipation de cette sexualité réactive toutefois celle de Peter et s'exprime, à plusieurs moments, par des fantasmes où le consentement n'est pas donné. On peut croire ici à un imaginaire contaminé par les violences vécues, mais, en calquant la seule dynamique sexuelle qu'elle connaît et en lui donnant un tournant subversif, elle rejette l'assujettissement auquel Peter la soumet au quotidien (précisons que Margaux n'abusera de personne dans la réalité).

3.3 Un monde imaginaire obsessionnel

Fragoso a souvent recours à la fiction à l'époque des agressions pour justifier, normaliser, supporter la violence. Margaux imagine, par exemple, que sa mère ne la sépare pas de Peter puisque Cassie adore les histoires d'amour « nous contre le monde », comme « West Side Story », son film préféré (TT : 161). Peter et elle, c'est, en effet, « Roméo et Juliette » (TT : 235) compare la petite, puisque Curran finira probablement par la tuer avant de se donner la mort lui-même, idée qui est, pour une Margaux adolescente que fait revivre Fragoso, tellement romantique. Le duo ressemble aussi à « Bonnie et Clyde » (TT : 163), croit-elle, puisque l'homme adulte lui fait part du plan qu'il a de s'enfuir avec elle et de la marier loin des regards de la justice, tels

des criminels en cavale. Peter, dans un chapitre vers la toute fin du roman, « the confessional » (TT : 236), déverse, sur une Margaux en état de choc, toutes les monstruosité qu'il a faites dans sa vie. La violence de ce monologue ne peut être assimilée par la jeune fille comme le signale l'autrice qui, elle, écrit dans un autre temps et possède le recul nécessaire: « I tried to treat his stories as though they were part of our Story or a novel I'd read recently or a movie we'd rented together [...]. It was as though I was watching a foreign film and saw the drama, but was refusing to read the subtitles » (TT : 237-238). Margaux doit interpréter sa vie avec la distance de la fiction, imaginant tout comme perçu à travers un écran ou imprimé dans les pages d'un livre, sinon son horreur brute la fera basculer. Le choix de fiction varie quelque peu selon les différentes phrases de sa vie, mais elle aura toujours ces lunettes à travers le roman. Peter, qui remarque bien cette tendance, l'instrumentalise à son avantage. Il note, entre autres, que les péripéties de « The Story » engloutissent tout le reste pour Margaux, que cet univers parallèle devient une obsession démesurée. « The problems of the characters became my sole focus » (TT : 197), se rappelle, en effet, Fragoso. Cette compulsion est exploitée par Peter comme monnaie d'échange pour accéder à des faveurs sexuelles : « I was so blissful whenever we were in the Story world that the sexual favors Nina provided seemed worth it » (TT : 197), commente-t-elle, déjà consciente du manège à l'époque. Ce n'est pas la seule instance où l'homme profitera du penchant certain de la petite pour la fiction, il lui fera reproduire des scénarios sexuels comprenant de multiples personnages féminins dociles et en adoration devant le vieil homme. Sous de faux noms, les agressions sont plus faciles à supporter pour la jeune fille, puisque sa réalité a alors des allures d'histoires inventées de toutes pièces. C'est une aide indéniable à la survie, cette tendance qu'a Margaux de basculer dans la fiction, mécanisme de défense dissociatif qui l'amène à imaginer l'antagoniste Mr. Nasty, le mauvais alter ego de Peter qui émerge lorsqu'il commet des agressions, cadré dans un film noir et sa belle Nina, baignant dans « a vivid kind of Technicolor » (TT : 201). La jeune fille aura aussi le réflexe de créer un portrait complet pour chaque actrice porno qui joue dans les films adultes que Peter lui fait écouter, imaginant leurs

motivations et les raisons qui assurent qu'elles sont heureuses. La petite finit par les voir même comme des sortes d'amies tellement elle est exposée à celles-ci. Un des multiples effets terribles de cette exposition : l'énorme différence d'âge simulée dans les histoires lui donne l'impression erronée que la sexualité de Peter est normale : « I still found comfort in it, knowing that what we did was no big deal » (TT : 196). Curran lui fait également consommer des films qui mettent en scène des pédophiles qui prétendent être en amour avec des enfants, tels *Lolita*, *Baby Doll* et *Pretty Baby*, qu'ils écoutent « religiously » (TT : 222) : « now, *this* is like us [...]. This is true love » (TT : 222), s'extasie l'homme adulte. Margaux est également exposée à ces « romances » dérangeantes dans ses lectures des livres de l'autrice V.C. Andrews, séries qu'elle dévore, où l'inceste et les relations pédophiles sont la norme : « Everything was forbidden and secret and deliciously romantic » (TT : 174), écrit Fragoso, reconstruisant la vision de l'adolescente à l'époque. Ce qui l'attire dans ces livres est l'impression de pouvoir que la protagoniste retire de sa capacité de séduction. Tous, en effet, s'amourachent de Cathy, que ce soit un homme de quarante ans ou son propre frère. Le discours reconduit dans ces récits est que les hommes ne peuvent se contrôler et sont victimes de leur désir : « "succumb", "bewitch", "seduce", "dazzle", "enrapture", "enchant": what wonderful words! » (TT : 174). Toxique, cette croyance que Margaux intègre comme vérité la convainc que Nina est en fait en position de pouvoir avec Peter, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, et donc, qu'elle est tout autant à blâmer pour les agressions. Une autre technique de manipulation que l'homme utilise est de suggérer à Margaux de s'imaginer en garçon ou avec un adolescent de son âge pendant leurs rapports sexuels. Il utilise les fantasmes de Margaux ici, la sachant désireuse de ne plus être femme à cause des violences que cela accompagne et de vivre une exploration normale de sa sexualité. C'est une stratégie que la jeune femme utilise elle-même depuis le tout début des agressions, elle raconte à son amie qu'elle expérimente toutes ses premières fois avec le beau Ricky, fils d'Inès pour qui elle a un énorme béguin : « Somehow telling Winnie it was with a boy my own age made it better » (TT : 173). Ses mensonges, elle les veut ardemment vrais...

3.4 Écrire la violence : rédaction de l'autobiographie

« Se souvenir est toujours, en partie, un acte de création » (Weber, 2010 : 114).

Margaux, à l'université, entreprend le long chemin de se recoller peu à peu, de redessiner avec de fortes lignes le contour de sa personne, de se retrouver ou plutôt de se trouver pour la première fois : « It was serious in a way nothing else ever could be, for often I felt like I had been much depleted these last years, and my personality needed somehow to restore itself. Like an architect, I needed solid blueprints first » (TT : 282). Elle récolte, chez son amie Tania au visage félin, la colère et la forte sensualité. Rocco, sa douceur et sa rigueur au travail sont d'autres points de départ. Elle compare ce processus à la création d'un tableau, mère d'une nouvelle œuvre : elle-même. « How much of what I'd assumed were my own tastes were actually his? [...] Where exactly did he end and I begin? » (TT : 308), questionnement qui pousse Margaux à lire obsessivement ses journaux intimes et les lettres d'amour de Peter, tentative d'y trouver que « he was the one whose life had been a tribute to mine » (TT : 308). Mais elle ne peut nier que, à la suite de la mort de l'homme, elle a entrepris de transformer son physique en ajoutant des caractéristiques qui lui plaisent à elle, mais ont été vocalement détestées par Peter, tels des mèches et des tatouages. C'est par l'écriture de l'autobiographie qu'elle va poursuivre cette construction, cette quête d'elle-même. Comme Havercroft nous le dit plus haut, Fragozo recherche son identité au-delà de celle de victime, de celle imposée par l'agresseur. Elle sera maintenant sujet, metteuse en scène de ce passé traumatique où elle n'avait aucun contrôle. Si Peter la façonne à ses désirs, elle se recrée, par la suite, une lettre tracée à la fois. Margaux débute également, avec « The Story » et ses autres fictions, ce que l'écriture de l'autobiographie continuera : la compréhension et l'intégration du traumatisme. L'exploration, alors qu'elle est encore engluée dans la manipulation de l'agresseur, prend une forme fictive puisque la jeune fille n'est pas encore prête à faire face à l'horreur frontalement. Dès la mort de Peter cependant, Margaux portera un regard

critique sur son passé et commencera immédiatement le labeur qui lui prendra dix ans : écrire *Tiger Tiger*.

L'écriture de l'autobiographie permet la symbolisation, l'intégration et la réappropriation du trauma et, donc, dans la même lancée, la fin de la transmission intergénérationnelle du traumatisme.

3.5 Protéger ses filles : mettre fin à la transmission intergénérationnelle

Si les parents de Margaux sont tous deux problématiques, il est révélé vers la fin du roman que la petite entretient plus de rage envers sa mère. C'est le constat, rejeté par Margaux, auquel arrive le psychiatre de l'hôpital où elle est hospitalisée après sa tentative de suicide: « I had to think the best of Mommy to avoid thinking the worst, and despite my anger at Poppa, deep down inside I still loved him » (TT : 278). La jeune fille, pendant sa nuit de détresse, laisse les récipients vides de nombreux médicaments et bouteilles d'alcool qu'elle a consommés un peu partout, « Poppa's large bottle of whiskey and all ten of my mother's medication bottles » (TT : 275), précise Margaux, mise à mort, symboliquement, par son père et sa mère. La jeune femme gobe tout ce qu'elle voit d'autre dans la salle de bain, même le dentifrice se retrouve au fond de son ventre et le robinet est laissé ouvert. Le médecin, devant l'ampleur de l'acte, déduit que la petite souhaitait probablement alerter sa mère qui, elle le sait, se réveille toujours dans la nuit. Cassandra, pourtant, reste impassible devant la tragédie, sa forte dose de médication l'empêche de pleurer. Sa mère est-elle inquiète que sa fille devienne comme elle ? se demande Margaux qui, elle-même, est hantée par cette pensée.

Cassie réalise, à la suite de la naissance de Margaux, qu'elle n'est pas en mesure de s'occuper d'un autre être, que son instabilité émotionnelle ne le lui permet pas : « I could'nt ever hold her. I was terrified of dropping her. I felt like such a failure. I wanted to be with the baby, but I knew I wasn't well, I was crying all the time, and I knew

there was no way I could possibly take care of a baby » (TT : 44). La mère est hospitalisée les deux premiers mois suivant la naissance et c'est sa sœur Verra qui prend en charge le bébé à l'époque. Cette incapacité se maintient à travers les années et, pour cette raison, les rôles de la mère et de la fille sont inversés. Il est attendu de Margaux de façon explicite qu'elle s'occupe de Cassie et la surveille alors qu'elle n'est qu'une enfant. Louis reproche d'ailleurs à sa fille les écarts divers de la mère, comme lorsqu'elle traverse avec sa petite une rue passante et se fait presque frapper : « First of all, you have not been watching her. That is a grave mistake. You have let her endanger your life » (TT : 127). On attend de la fillette qu'elle s'assure de sa propre sécurité et de celle de sa mère. Margaux ressent, de ce fait, beaucoup de honte liée à sa mère; elle se sent coupable à la moindre erreur ou au moindre stress supplémentaire qu'elle cause à Cassandra. Il est impossible pour Margaux de dépendre d'elle, de pouvoir compter sur sa mère. La fragilité de cette dernière la rend incapable d'être un parent présent pour sa fille puisque le moindre problème la plonge dans la plus grande détresse comme elle n'a pas de stratégies saines pour réguler ses émotions : « Don't speak to me anymore about this . I can't talk about this or I'll get sick. I don't want to go back to that hospital ! » (TT : 114). Le positionnement de Cassandra en victime envoie le message à la petite qu'elle va la rendre malade si elle tente de chercher de l'aide et du réconfort chez elle. C'est également à Margaux, et non à Louis, d'aller visiter Cassie quotidiennement lorsqu'elle est hospitalisée pendant plusieurs semaines; elle serait, sinon, une fille ingrate. Apeurée par les propos du père qui souhaite institutionnaliser Cassie et lui faire subir des « shock treatments » (TT : 252), ce qui, pour Margaux, équivaut à transformer sa mère en légume, elle concocte un plan pour fuir : « I couldn't let any of this come to pass; I had to take action immediately [...] My mother and I were in crisis; life would crush us if I didn't act. Survival first » (TT : 252). C'est sur elle que tombe le poids de sauver sa mère et à elle de leur fournir une vie supportable.

Cassie a également une vision extrêmement manichéenne du monde. Elle n'arrive pas à considérer les nuances, ce qui l'amène à catégoriser les gens comme étant tout bon

ou tout mauvais. Le père critique cette incapacité qu'elle a de voir le danger et les personnes mal intentionnées : « Everything is so nice to you. Everyone is so nice. Everything is so lovely » (TT : 19). Sa vision rigide l'empêche sans surprise de reconnaître en Peter l'agresseur qu'il est, puisqu'il peut se montrer si poli et aimable, et donc, incapable de violenter, selon elle. Cassandra est si influencée par l'homme que Margaux, se souvenant de photos que le pédophile avait prises de Karen et elle en sous-vêtements, ne peut dire avec certitude que l'acte avait été posé à l'insu de sa mère. La petite expose que, comme le photographe est son adoré Peter, quelques arguments seraient facilement venus à bout de sa résistance. Pour Cassandra, Curran est presque le père de sa petite et Louis voit souvent Margaux courir en sous-vêtements dans la maison. Il est également établi que la mère laisse, la majorité du temps, Margaux seule avec Peter. L'enfant, lorsqu'elle se retrouve en solitaire avec l'homme dans le sous-sol, lieu typique des agressions, ou dans d'autres situations dangereuses, cherche souvent frénétiquement et sans succès sa mère : « One day he [Peter] took me back to the basement. I didn't know where my mother was » (TT : 160), « "where's my mother ? " I said, my voice sounding strangely automatic » (TT : 170), « Mommy was always upstairs, calling friends or 1-800 hotlines » (TT : 118). Cassandra ment à Louis et à ses amies, affirmant qu'elle surveille assidûment le duo. C'est aussi Cassie qui repoussera Margaux vers Peter deux ans après que les parents de la petite lui aient interdit de contacter le pédophile. Elles reverront Curran, en secret de Louis, lorsque Cassandra oublie ses clefs et décide d'aller chercher de l'aide chez Peter, ancien serrurier, afin que le père ne soit pas avisé de l'oubli qui le mettrait en colère; replongeant Margaux dans l'abus. Le type de discours que la mère tient lui enlève toutes responsabilités, c'est comme si elle n'avait aucun pouvoir d'action, était passive devant la vie. Par exemple, retourner chez Peter n'était pas vraiment un choix, mais plutôt une intervention divine : « God always takes care of things [...]. It was God's will that I lost those house keys. I firmly believe He made me misplace them that day so we could meet up with Peter again » (TT : 309). Ce type de logique lui donne aussi l'impression qu'elle n'a pas à agir pour rendre les choses meilleures puisque Dieu s'occupe de tout. La plupart de ses

inquiétudes face à la façon dont elle élève son enfant sont, plutôt, bien souvent liées au regard extérieur des gens, à la peur du jugement, à l'inquiétude de la confirmation qu'elle est un parent inadéquat. Sa réaction lorsqu'elle est mise au courant du baiser sur la bouche entre Peter et Margaux à la piscine vu par un sauveteur montre ce type d'angoisse : « It was right out there, in public, they saw it [...] He was looking at me like I did something wrong. Like I wasn't a good mother » (TT : 113). Le problème semble moins l'acte en soi que le fait que le baiser était public; préoccupation égoïste et non liée au bien-être de Margaux. Cassandra s'implique peu dans les décisions concernant sa petite, elle se contente d'appliquer celles des autres : « The psychiatrist said. Your father said. I have to listen to them » (TT : 114), justifie Cassie à Margaux. Cette caractéristique la rend extrêmement manipulable et incapable de défendre sa toute petite, alors que c'est son rôle de parent de lui procurer un environnement sécuritaire : « there's nothing I can do, you know I can't control her » (TT : 233), pense simplement Cassandra qui n'arrive pas à imposer des limites pour le bien de son enfant.

Le pédophile comprend bien que Cassie est dépassée par son rôle de mère et prend le relais des tâches quotidiennes parentales : il s'attaque, petit peigne à la main, à la chevelure emmêlée de la jeune Margaux qui n'a pas été brossée depuis des semaines, il plastifie et identifie les livres d'école en prévision de la rentrée scolaire et s'assure de faire manger la petite qui a une relation complexe avec la nourriture. Il allège le poids sur les épaules de Cassandra : « Only at Peter's house did she seem slightly more alive, as if she was vaguely hopeful about something » (TT : 46). Peter procure également un support psychologique à la femme. Elle se confie à lui, entre autres, sur sa relation toxique avec Louis et l'agression sexuelle qu'elle a vécue à neuf ans. Elle remercie Peter de son écoute qui lui donne le sentiment d'être plus forte, complètement aveugle au fait que Curran est un encore plus grand manipulateur que Louis. Avec Peter, elle apprend à gérer la colère qui l'habite depuis son enfance et qui ne cesse de refaire surface, assaillant son corps et son esprit : « he taught her to pound pillows and yell

in order to release her suppressed anger » (TT : 219). Ces retours sont symptomatiques du trauma qu'elle a vécu à l'enfance auquel elle n'a jamais fait face.

Bonnie, la sœur jumelle de Cassandra qui a été victime de la même agression, est ce double de la mère qui présente une façon alternative de réagir à l'horreur. La femme, que Margaux surnomme « Mom No. 2 » (TT : 248), n'a jamais pris de médication et a trouvé, avec le temps, d'autres façons de gérer ses émotions fortes négatives. Alcoolique dans sa jeunesse, elle ne touche maintenant plus à l'alcool et met son énergie dans le bénévolat, la conception de livres de cuisine maison et la vie d'église de son quartier. « I imagined Aunt Bonnie was the person Mommy could have been if she hadn't taken so much of the wrong medications » (TT : 248), remarque Margaux en évoquant une vie parallèle où le trauma de sa mère aurait été reconnu et pris en charge. Dans le même univers, Jill serait le double de Margaux, jeune fille qui sort indemne de sa rencontre avec Peter. Elle est cette fillette blonde à la peau très pâle que Peter a immortalisée en photo au côté de celle de Margaux, brune à la complexion foncée, sur le mur de sa chambre. Un cadre doré complimente l'image de la brunette et un noir, celui de la blondinette. Ying et Yang, « it's like you're two halves of the same person » (TT : 154), commente Curran. Margaux fait de Jill sa rivale et si elle semble jalouse de sa beauté, à la fin du roman, alors qu'elle recroise la petite maintenant jeune adulte, on réalise que c'est surtout autre chose qu'elle envie à la blonde : « Passing by her that day I was sure she had forgotten all about Peter [...] her mother had always been present [...] no witching hours, no secret anything » (TT : 313). Contrairement à Karen, autre jeune victime de Peter, et à Margaux, qui viennent d'un foyer instable, Jill a toujours pu compter sur la protection de sa mère.

3.5.1 Une nouvelle filiation

Margaux n'a pas de modèle féminin sain pour la guider à travers l'adolescence. Elle reconnaît Nina, son alter ego, comme un genre de marraine de conte de fées, qui lui montre le chemin à suivre; ici, celui de s'oublier et de se mouler aux désirs masculins.

Comme nous avons vu dans le chapitre deux, sa belle Nina est inspirée de toutes ces femmes qu'elle admire autour d'elle principalement pour leur capacité à jouer parfaitement la féminité classique. Surtout, Nina est opposée à tout ce qui caractérise Cassandra : « I made her everything my mother wasn't » (TT : 195). La peur de devenir comme sa mère, d'être « weak » (TT : 267) comme elle lui glace le sang. Margaux rêve d'une autre figure maternelle, d'une personne présente et inspirante. En plus de tante Bonnie, elle aurait souhaité qu'Inès, la copine de Peter, remplisse ce rôle. Avec cette dernière, elle entrevoit une possible filiation littéraire : « There was something in me that was fascinated by [...] her books about casting Wicca spells, and the way she was always reading, writing in her diary, or clicking away at the keys of her old-fashioned black typewriter » (TT : 189). Ce désir ne sera malheureusement pas comblé puisque Peter s'assurera de monter Margaux et Inès l'une contre l'autre. Margaux ne trouvera cette connexion tant espérée qu'avec sa fille à elle des années plus tard.

La postface de l'autobiographie présente, en effet, une Margaux adulte et mère de famille. Elle débute sur un parallèle avec la fin du récit. Le dernier chapitre de l'autobiographie se nomme « The inheritance » (TT : 303) et s'intéresse à la marque que Peter a laissée dans la vie de la jeune femme à la suite de son suicide. Alors qu'elle regardait des photos d'elle prises par Peter à la fin de l'autobiographie, la postface commence avec Margaux qui admire une photo de sa fille. À l'inverse de Curran, qui la forçait à sourire sur tous les clichés, la femme voit d'un bon œil le refus de son enfant à esquisser un sourire sur les photos, signe de son indépendance qu'elle souhaite l'aider à entretenir en tant que mère. L'héritage qu'elle souhaite laisser à sa petite en est un calculé. Fragoso lui transmet sa passion pour l'art et les histoires. Elle fabrique avec sa fille diverses petites œuvres en s'inspirant des idées de bricolages dans un cahier laissé par sa mère, Cassandra, qui était assistante pédagogique avant de devoir cesser de travailler. Comme son père Louis, elle crée des récits pour l'heure du coucher. Consciente du cycle de violence qui pèse sur sa famille, elle s'est assurée de dire et d'assimiler son vécu traumatique afin de ne pas le transmettre à sa toute jeune : « Some

family traditions I keep; others must end with me » (TT : 320). À l'âge adulte, elle a dépassé la peur de ressembler à sa mère, elle prend avec joie ce qu'il y avait de bon chez Cassandra et laisse de côté le reste. Elle peut, avec le recul, comprendre sa mère, avoir de l'empathie pour elle sans pour autant tout pardonner. Prenant un autre chemin que celui de ses parents et de ses grands-parents avant eux, elle choisit de confronter son trauma et de tenter d'en guérir afin de ne pas recréer les traumatismes et la violence intergénérationnels. Elle décide également de ne pas écouter son père, qui martelait que leur lignée était souillée à jamais : « Do not get pregnant, do not get married. Our blood has been tainted by hers. We are living in the confines of a curse » (TT : 230). Elle effectue plutôt le travail nécessaire pour ne pas laisser les drames qui ont touchés elle et sa mère affecter la vie de sa fille. Elle choisit de briser le cercle de la violence. C'est, entre autres, à travers l'écriture qu'elle accomplit ce travail thérapeutique. En effet, Fragoso exprime, toujours dans la postface, les effets bénéfiques que l'écriture de l'autobiographie a eus pour elle. C'est en écrivant qu'elle a compris que son abus a été facilité par le premier traumatisme subi par sa mère et sa tante enfants. La prise en charge inappropriée de cette première violence par les parents des deux petites, qui n'ont pas voulu adresser l'agression des fillettes, mais ont préféré la passer sous silence a permis au trauma de se transmettre à la prochaine génération. Le traumatisme est resté pleinement actif et affectait autant sa mère à l'âge adulte, la rendant inapte à reconnaître les dangers pour sa fille et à réagir en conséquence. Fragoso explicite qu'un des buts de son écriture était de rompre avec les schémas d'abus et de violence qui se sont transmis dans sa famille sur plusieurs générations.

CONCLUSION

Tiger Tiger, publié dans plus de 20 pays et décrit comme le « 2011s most hyped memoir » (Cardell & Douglas, 2013 : 42), a été profusément critiqué à sa sortie dans divers médias et publications culturelles aux États-Unis. Kylie Cardell et Kate Douglas, toutes deux professeures expertes en écriture autobiographique, dans leur article « Indecent Exposure? Margaux Fragoso and the Limits of Abuse Memoir », analysent la forte réaction médiatique face au livre de Fragoso grâce à une sélection de critiques formulées à l'encontre de l'œuvre et en décortiquant la relation délicate entre les attentes sociétales en ce qui concerne l'autobiographie de l'enfance traumatique et la représentation individuelle du trauma. On reproche à Fragoso, entre autres, l'objectification de son enfance traumatique, l'écriture poétique qui serait inappropriée pour donner vie à des événements autobiographiques, la description détaillée de scènes d'agression et une place démesurée accordée à l'agresseur, à son point de vue et à la tendresse que la jeune Margaux ressent pour lui. C'est en abordant cette réception critique et en s'opposant aux motifs de rejet de l'œuvre que nous désirons conclure: cela nous permettra de revisiter les points saillants des trois chapitres de notre mémoire, soit le fait que *Tiger Tiger* s'inscrit dans le projet féministe qui vise à faire sortir les violences sexuelles du silence, ici en représentant une des dynamiques relationnelles possibles entre un pédophile et sa victime. Enfermé dans la tête de la jeune Margaux, le lecteur est contraint de confronter toutes les émotions et pensées de l'enfant qui oscille entre amour et haine pour Peter Curran; à la fois figure d'attachement aimante et agresseur manipulateur. C'est à ce lecteur de savoir lire entre les lignes pour percevoir la critique que Fragoso, maintenant adulte, tisse en cadrant le récit. Ces représentations complexes que proposent le roman bousculent les figures figées de la « bonne victime » et de l'agresseur qui n'est que monstre. L'écriture s'intéresse également au contexte familial négligent de la jeune fille, facteur qui a rendu possible l'emprise du pédophile ainsi qu'aux impacts psychologiques des agressions, au clivage

de soi provoqué par le mécanisme de défense de la dissociation auquel a recours la petite pour survivre, allant jusqu'à la création de deux alter egos : Nina et le tigre. Fragoso insiste sur l'importance de la prise de parole et de la confrontation de son trauma, non seulement afin d'en taire les retours, mais aussi pour briser le cycle des violences intergénérationnelles.

Cardell et Douglas soulignent que, loin d'être le seul livre jugé sensationnaliste à l'époque, aux États-Unis, depuis 1990, la popularité grandissante des récits autobiographiques entraîne des scandales constants. Leigh Gilmore nous renseigne sur les scripts et limites attendues dans l'autobiographie à cette période avec ce qu'elle appelle l'« American neoconfessional ». Les récits autobiographiques, surtout ceux portant sur le trauma, mettant en scène un sujet qui présente de la résilience et une guérison claire, sont nettement valorisés aux dépens de textes plus nuancés. Ce qui est attendu, c'est un protagoniste qui affirme être épanoui une fois les épreuves surmontées :

Stories of personal trauma with happy endings [that] direct the sympathy that autobiography can mobilize away from nonnormative life narrative and toward life writing that allows readers to experience compassion for similar others [...] neoliberal redemption narratives which focus on the individual recovery at the expense of more complex representations of survivors and perpetrators, located within complex historical conditions (Gilmore citée dans Cardell & Douglas, 2013 : 41).

Cardell et Douglas ajoutent que, afin de juger si une autobiographie du trauma a une valeur culturelle, la critique s'intéresse également au type de focalisation que choisit le mémoire, à savoir si celui-ci se concentre sur la souffrance personnelle ou si le texte mentionne explicitement des questions politiques et sociales; le dernier étant préféré. Les textes qui ne présentent pas ce critère sont taxés rapidement de sensationnalisme. Ce type de récit est considéré comme contre-productif au discours des survivants puisqu'il se concentre sur l'histoire personnelle plutôt que sur les inégalités sociales.

Douglas, dans son livre *Contesting Childhood: Autobiography, Trauma, and Memory*, explique que les autobiographies ayant pour sujet la maltraitance faite aux enfants, dans les années 1990 et 2000, se concentrent sur la famille comme lieu de l'abus, remettant en question cette institution. La critique réagit particulièrement mal à ce type de récit lorsqu'ils ne suivent pas les scripts établis et ces mémoires sont considérés comme exploitant la représentation du sujet enfant : « Readers have expectations of memoir that they do not necessarily have for fiction. Memoirs of child abuse are offered as "truth" and this adds another layer of confrontation » (Cardell & Douglas, 2013 : 41). Comme il est impossible qu'une autobiographie reflète l'exacte enfance traumatique vécue – à cause de l'oubli, de l'impact qu'a le trauma sur la mémoire et de la transposition à l'écrit – c'est plutôt l'acte de la prise de parole qui importe dans ces textes. Les autobiographies de l'enfance permettent de briser le silence que les sujets ont été forcés de porter par leur statut vulnérable d'enfant.

Tiger Tiger ne présente pas tout à fait une rédemption ni une guérison du sujet. La diégèse s'arrête à la mort de Peter, alors que la jeune Margaux est encore majoritairement sous son emprise. On ne suit pas sa vie d'adulte sans Peter, on a accès à l'après qu'à travers la préface et la postface. Toutefois, Frago adult est présente dans l'ensemble du récit puisque c'est elle qui le cadre et qui permet l'existence même du mémoire. Cela dit, l'histoire n'est pas tellement celle d'une jeune fille devenue plus forte suite à ses épreuves ou même de la libération de Margaux, mais plutôt celle de sa relation avec Curran. Elle ne tente pas tout à fait de présenter une morale claire, une conclusion ou un chemin à prendre; elle éclaire plutôt le mécanisme complexe de la pédophilie; projet absolument important et nécessaire.

Malgré ce que dénonce la critique, Frago entretient au moins un but politique présenté explicitement dans la postface, celui d'offrir des pistes pour améliorer le problème de société que représentent les délinquants sexuels. Dans la postface, Frago présente ses croyances actuelles sur la question, qu'elle inscrit au présent de sa voix

d'adulte : elle considère que le système judiciaire échoue à condamner ainsi qu'à réhabiliter les délinquants sexuels, échec qui s'est concrétisé dans sa vie personnelle, comme Peter est resté en liberté malgré les nombreux chefs d'accusation d'abus sexuels sur des enfants auxquels il a fait face dans sa vie, permettant la violence que Margaux a subie. *Tiger Tiger* souhaite sensibiliser les lecteurs et lectrices en brossant un portrait réaliste de l'expérience d'une enfance sous le joug d'un pédophile, personnage qu'elle veut représenter de façon nuancée afin de permettre aux gens de le reconnaître; pas monstre, mais citoyen qui peut même sembler membre exemplaire de la société aux premiers abords, mais qui cache ses véritables motifs. Fragoso croit aussi fortement qu'il faut aider les pédophiles à se soigner avant qu'ils ne passent à l'acte. Elle offre des ressources pour ceux-ci dans sa postface. De plus, Fragoso ne s'attarde pas qu'à sa souffrance personnelle, mais campe avec souci son récit dans le milieu culturel, économique et familial où elle a grandi. Notre chapitre un s'est intéressé à la violence de son père et à l'indisponibilité de sa mère, enjeux qui ont facilité l'emprise du pédophile. Fragoso réitère dans sa postface : « a sexual predator looks for children from troubled homes like mine » (TT : 318). La postface est la section qui répond le plus aux attentes de l'autobiographie de l'époque, puisqu'elle nous prouve la survie de Fragoso aux événements du livre par le saut dans le temps et qu'elle nous expose les buts de l'autrice avec son projet d'écriture. Il serait intéressant de savoir si elle a été rédigée en anticipation de la réception de l'œuvre ou, du moins, si elle a participé à nuancer les critiques.

Finalement, par l'écriture, *Tiger Tiger* fait passer l'histoire de Fragoso du privé au public, au politique et refuse le silence. Cardell et Douglas abondent dans le même sens : « We argue that memoir does not have to contain overt political or sociological references to be politically conscious or powerful » (Cardell & Douglas, 2013 : 40). Le livre présente les destins multiples des victimes de violence sexuelle à l'enfance. En plus de Margaux, Curran et Cassie sont des survivants. Tous deux sont prisonniers de leur trauma : Peter reproduit les violences qu'il a vécues et la mère de Margaux, elle,

est dissociée de son quotidien. À travers ces personnages, en plus du sien, Fragoso montre que la solution n'est pas d'oublier et d'enfouir la violence, mais bien de confronter son vécu, il s'agit peut-être ici de la morale la plus développée du livre.

La description détaillée de scènes d'agression dans *Tiger Tiger* a beaucoup dérangé. On dit que le livre est trop violent, presque pornographique et même dommageable pour le public (Cardell & Douglas, 2013: 39, 44, 45). La violence est, en effet, difficile à lire, mais nous défendons qu'elle n'est pas gratuite et ne se trouve pas ici dans le but simple de choquer, elle est partie intégrante de la relation abusive que Peter entretient avec Margaux. Surtout, une encore plus grande partie du mémoire est attribuée aux effets qu'ont les agressions sur Margaux. Ses troubles physiques, émotifs et psychologiques – que nous avons étudiés longuement dans ce mémoire – sont le point central de l'autobiographie.

Une autre caractéristique dans l'écriture de Fragoso n'a pas plu à certains : celle-ci est considérée comme trop poétique. Comme nous l'avons vu dans le chapitre trois, il est extrêmement difficile pour la survivante de trouver les mots, le langage et la façon, le style pour représenter le vécu traumatique, qui ne se laisse pas appréhender. Cardell et Douglas soutiennent que cette critique exprime que le genre du mémoire ne serait pas un genre littéraire, ce qui, selon elles, est bien évidemment faux. Bien que l'auteur de l'autobiographie passe un contrat avec le public qui promet de présenter la vérité dans ses pages, il utilise des outils littéraires tout comme la fiction, ce que nous avons démontré dans notre travail. Nous argumentons également que l'écriture « poétique » convient particulièrement à *Tiger Tiger* puisque la protagoniste utilise la fiction lorsqu'elle rédige « The Story », récit qui se développe en amont de l'autobiographie, afin d'appréhender et d'intégrer son expérience traumatique. La rédaction de l'autobiographie est un prolongement de cette méthode et est créée par une Margaux Fragoso adulte qui a encore cette affinité pour la fiction (elle détient par ailleurs un doctorat en création littéraire). Catherine Mavrikakis, écrivaine, essayiste et professeure de littérature, souligne, dans son article « Lois du silence, lois de la parole,

ou comment penser avec Foucault les politiques du dire », que l'expérience traumatisante, lorsque sortie du domaine du privé par l'énonciation est alors codée selon les attentes du domaine public et que ces normes empêchent une prise de parole réelle sur le trauma, puisque personne n'est préparé à un discours autre que celui dominant de son époque. Ces conventions, en retirant la violence de la prise de parole, en créent une autre : « Il y a donc une violence à laisser dire ce qu'on attend, de faire taire ce que l'on ne saurait admettre et de ne plus pouvoir entendre aucune dissidence » (Mavrikakis, 2000 : 51). Un livre comme celui de Fragoso est également important puisqu'il peut, en bouleversant les codes, changer les attentes narratives.

La dernière critique que nous aborderons est celle qui soutient que *Tiger Tiger* donne un espace narratif trop grand à Peter Curran. Ce qui fait le plus violence dans l'œuvre, selon beaucoup, c'est l'ambiguïté des personnages, l'ambiguïté avec laquelle est représentée le pédophile. On se surprend, par moments, à apprécier l'agresseur et à penser qu'il est un bon « père » pour Margaux. Puis viennent les agressions. Comme Margaux, on souhaite que Peter se sépare en deux hommes pour pouvoir se débarrasser de l'agresseur, mais garder la figure d'attachement. Il est dérangeant de voir une jeune fille violée avoir de l'empathie et de la tendresse pour son agresseur et d'être prisonnier de son esprit, d'être forcé de comprendre son point de vue. C'est justement la force de l'écriture de Fragoso que de réussir à nous immerger dans le temps du trauma et de nous faire éprouver ce que l'enfant a ressenti. L'écriture fait également violence en ce sens-là, non seulement parce que l'œuvre comporte de multiples scènes d'agression, mais surtout parce qu'elles sont racontées dans un langage qui se veut enfantin, naïf, incapable de dire; tout comme la jeune fille, qui est recrée par la narration, n'a pas les outils pour comprendre ce qui lui arrive. Des mots d'enfant sont accolés à la violence alors que d'autres, qu'on souhaiterait dits, n'apparaissent pas, comme le mot « pédophile » qui, comme mentionné dans le chapitre deux, survient loin dans le récit imitant le temps que prend Margaux pour accéder à ce terme. On assiste également à l'adolescence de Margaux qui, absorbant les attentes des autres comme une éponge,

normalise les agressions qu'elle continue de subir aux mains de Peter. Le livre est rempli de discours haineux sur les femmes (à travers le personnage de Peter et du père) qui ne sont pas remis en question de front, il dépend du lecteur de comprendre la critique qu'en fait Fragoso. Ce lecteur, depuis la préface, est invité à s'imaginer à l'époque des événements traumatiques; Fragoso, comme nous l'avons vu dans l'introduction, l'interpelle, lui parle au « tu ». C'est qu'il est partie intégrante du processus de communication du trauma, puisqu'il doit travailler à ne pas croire ce que dit la jeune Margaux, mais à lire le sous-texte que construit Fragoso dans l'œuvre.

L'autobiographie prend également le temps d'humaniser le pédophile, entre autres, en révélant que Peter a, lui aussi, été agressé alors qu'il était un jeune enfant. Cela le complexifie, on peut commencer à mieux comprendre ses gestes, sans les excuser. S'il semble lui aussi vivre dans le déni (il pleure à chaudes larmes au terme « violeur d'enfants », se construit de longues explications pour excuser ses actions et nie avoir agressé quiconque), l'homme a de rares moments de clarté où sa culpabilité fait surface. Le plus marquant est lorsqu'après avoir lu un témoignage sur une jeune fille violée à l'enfance, Peter stoppe complètement ses attouchements sur Margaux et garde sous son matelas le livre. Curren finira par se suicider, peut-être par dégoût pour lui-même, probablement aussi beaucoup à cause des procès entamés contre lui. On ressent dans l'autobiographie une certaine sincérité dans l'amour de Peter pour Margaux.

Margaux, pour sa part, n'est pas une « victime modèle ». Elle profite de la figure d'attachement que Peter représente, c'est d'ailleurs la technique principale de manipulation du prédateur qui est au courant de ce besoin qu'il comble. C'est la fillette, à sept ans, qui s'approche de Peter à la piscine, le reconnaissant comme un rare adulte avec qui elle a envie de jouer. C'est également elle qui insiste pour visiter l'homme une première fois et pour y donner suite au moins deux fois par semaine. Margaux est empressée et enthousiasmée d'avoir Peter dans sa vie, il lui procure une attention qu'elle ne trouve, avant lui, nulle part. La petite retire une fierté non dissimulée à être la starlette de Peter qui documente avec l'empressement d'un toxicomane ses moindres

faits et gestes. Il est impossible pour la petite de quitter l'homme malgré ses tentatives vers la fin du roman puisqu'il s'est assuré de créer cette dépendance. Elle regrette même, lorsque Peter se suicide, de ne plus être le centre du monde de quelqu'un et, passant à travers les nombreuses boîtes de photos et de vidéos où elle pose, de ne plus avoir personne pour l'immortaliser. Quelques gestes peuvent également la présenter comme un personnage complexe. Pour avoir un enfant et s'enfuir avec sa mère chez sa tante Bonnie, Margaux demandera au prédateur d'avoir une relation sexuelle complète avec elle malgré les réticences de l'homme à s'exécuter. Bien entendu, le but de l'acte est sa fuite et non un plaisir personnel. Adolescente, elle tentera également d'obtenir des cadeaux (maigres compensations) contre ses gestes sexuels – souvent des grands milkshakes et du temps pour parler de ses sujets d'intérêt. Bien sûr, tout cela ne change rien à son statut de victime, Margaux essaie simplement de son mieux d'exister dans l'enfer qu'est sa vie.

Janice Haaken nous explique pourquoi ces représentations complexes peuvent être perçues comme dérangeantes par la critique :

society has always been resistant to acknowledging the “extent and scope of child abuse” and this resistance is central to understanding the reception of Frago's memoir. Frago's is an assertive representation – its complexities defy the idea of simple heroes and villains – and Tiger, Tiger demands an acknowledgement of the sorts of difficult experiences Frago represents. In doing so, Frago becomes part of a wider feminist project for making sexual abuse more visible within culture (Haaken citée dans Cardell & Douglas, 2013 : 44).

Tiger Tiger est un récit qui, en dérogeant des codes socioculturels attendus, permet de présenter une des réalités des victimes de pédophile et est, pour cela, important et politique.

BIBLIOGRAPHIE

a) Corpus étudié

Fragoso, Margaux, *Tiger Tiger*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 2011, 407 p.

b) Corpus théorique

Bock, Jarrod & Melissa Burkley, « On the Prowl: Examining the Impact of Men-as-Predators and Women-as-Prey Metaphors on Attitudes that Perpetuate Sexual Violence », *Sex Roles*, New York Volume 80, Numéro 5-6, 2019, p. 262-276.

Boon, Suzette, Kathy Steele & Onno van der Hart, « Les parties dissociatives de la personnalité », *Gérer la dissociation d'origine traumatique*, De Boeck Supérieur, 2014, p. 63-76.

Brown, Laura S., « Not Outside the Range: One Feminist Perspective on Psychic Trauma », dans Cathy Caruth (dir.), *Trauma Explorations in Memory*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1991, p. 100-112.

Cardell, Kylie & Kate Douglas, « Indecent Exposure? Margaux Fragoso and the Limits of Abuse Memoir », *Prose Studies*, volume 35, numéro 1, « Telling Tales: Autobiographies of Childhood and Youth », 2013, p. 39-53.

Caruth, Cathy, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1991, 168 p.

Dale, Susan, *The Secret Keepers: Narratives Exploring the Inter and Transgenerational Effects of Childhood Sexual Abuse and Violence*, Cambridge Scholars Publishing, 2013, 198 p.

Dellucci, Hélène, « Dissociation et traumatismes transgénérationnels », dans Joanna Smith (dir.), *Psychothérapie de la dissociation et du trauma*, Dunod, coll. « Psychothérapies », 2016, p. 240-260.

Douglas, Kate, *Contesting Childhood: Autobiography, Trauma, and Memory*, Rutgers University Press, 2010, 236 p.

Dussault Frenette, Catherine, « La fabrique du désir féminin : le dispositif de la contrainte dans la littérature contemporaine des femmes (1990-2015) », thèse de doctorat, Département des lettres et communications, Université de Sherbrooke, 2018, 335 f.

Felman, Shoshana & Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York, Routledge, 1992, 312 p.

Freyd, Jennifer J., « Betrayal Trauma: Traumatic Amnesia as a Adaptive Response to Childhood Abuse », *Ethics & Behavior*, Volume 4, 1994, p.307-329.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1972, 288 p.

Gilmore, Leigh, *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-representation*, Cornell University Press, 1994, 255 p.

Guelfi, Julien-Daniel, « Les troubles dissociatifs dans le DSM-5 », dans Joanna Smith *Psychothérapie de la dissociation et du trauma*, Dunod, coll. « Psychothérapies », 2016, p. 27-34.

Haaken, Janice, *Pillar of Salt: Gender, Memory, and the Perils of Looking Back*, Rutgers University Press, 1998, 332 p.

Havercroft, Barbara, « Dire l'indicible : trauma et honte chez Annie Ernaux », *Roman 20-50*, numéro 40, 2005, p.119-132.

L'Hérault, Pierre, « Le je incertain : fragmentations et dédoublements », *Voix et Images*, Volume 23, numéro 3, « Le récit littéraire des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix », 1998, p. 501-514.

Joly, Emanelle, « L'intégration du trauma d'abus sexuel comme alternative à sa dissociation : le processus de création et d'exploration d'histoires fictives en dramathérapie », mémoire de maîtrise, Département des thérapies par les arts, Université Concordia, 2005, 132 f.

Laub, Dori, « Un événement sans témoin : vérité, témoignage et survie », *Le Coq-héron*, numéro 220, 2015, p.83-94.

Lafontaine, Marie-Pier, « Chienne, suivi de l'écriture du trauma ou la cicatrisation des terreurs », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2018, 135 f.

Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris : Éditions Points, Nouvelle édition augmentée, coll. Essais 326, 1996, 381 p.

López Rodríguez, « Of Women, Bitches, Chickens and Vixens: Animal Metaphors for Women in English and Spanish », *culture, language and representation*, volume 7, Brown University, 2009, p.77-100.

Mavrikakis, Catherine, « Lois du silence, lois de la parole, ou comment penser avec Foucault les politiques du dire », *Tessera*, vol. 29, 2000, p. 41-51.

Melson, F. Gail, *Why the Wild Things Are: Animals in the Lives of Children*, Harvard University Press, 2001, 236 p.

Parent, Anne Martine, « Trauma, témoignage et récit », *Protée*, volume 34, « Actualités du récit. Pratiques, théories, modèles », 2006, p. 113–125.

Rieber, Robert W., *The Bifurcation of the Self: The History and Theory of Dissociation and Its Disorders*, New York, Springer, 2006, 304 p.

V. Miller, Emma, « Trauma and Sexual Violence », dans John Roger Kurtz (dir.) *Trauma and Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, 418 p.226-238.

Van Der Kolk, Bessel A. & Van Der Hart, Onno, « The Intrusive Past : The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma », dans Cathy Caruth (dir.), *Trauma Explorations in Memory*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1991, p. 158-182.

Vogel, Miriam L., « Gender as a Factor in the Transgenerational Transmission of Trauma », *Women & Therapy*, volume 15, numéro 2, 1994, p.35-47.

Weber, Leigh Ellen, « Écrire le traumatisme : pour une étude de l'incompréhensible chez Soucy, Duras, Mavrikakis et Perec », mémoire de maîtrise, Département d'études françaises, Queen's University, 2010, 136 f.