

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

CONSTRUCTION IDENTITAIRE DANS *SELF*, DE YANN MARTEL
ENTRE L'HOMME, LA FEMME ET L'ÉCRIVAIN

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

JOANNIE ARCHAMBAULT

DÉCEMBRE 2012

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.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tous ceux qui m'ont épaulée durant cette aventure qu'est l'écriture d'un mémoire. Merci d'avoir su calmer mes inquiétudes, encourager mes élans, mais aussi de m'avoir accompagnée dans mes évasions où bouffonnerie, rire et insouciance étaient au rendez-vous, lieu privilégié où se vider l'esprit pour ensuite retourner au travail mieux disposée, revigorée par une énergie neuve et une inspiration stimulante. Merci pour ces beaux moments.

Merci à mon amoureux, Stéphane L., d'être toujours près de moi.

Merci à mes parents, pour leur soutien essentiel sans lequel cette entreprise n'aurait pas été possible.

Merci Valérie T.

Un grand merci à mon directeur de mémoire, Jean-François Chassay, dont la présence rassurante et la disponibilité sans borne auront fait toute la différence. Merci pour ses lectures attentives, son suivi minutieux et ses précieux conseils. Merci d'avoir su calmer l'étudiante angoissée que je suis.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
CONFLIT IDENTITAIRE - ENTRE L'ÊTRE ET LA FONCTION.....	12
1.1 Paul Ricoeur et la théorie de l'identité	12
1.1.1 Entre ipséité et mêmeté.....	13
1.1.2 La narration de soi	15
1.1.3 Identité et altérité.....	16
1.2 L'origine du conflit identitaire dans <i>Self</i>	17
1.2.1 La vie métamorphique	18
1.2.2 Une sexualité ambiguë.....	21
1.3 Incorporation et prise en charge du conflit.....	25
1.3.1 Métamorphose et quête identitaire.....	26
1.3.2 La femme et l'écrivain	30
CHAPITRE II	
VERS LA CONSTRUCTION D'UNE IDENTITÉ D'ÉCRIVAIN	33
2.1 Le rôle de l'écriture.....	33
2.2 La naissance de l'écrivain	36
2.2.1 L'écrivain solitaire et le mal de vivre	37
2.2.2 Création et maternité : la naissance du texte	41
2.2.3 L'homme et la femme, entre création et reproduction.....	44
2.2.4 L'homme et la création : le pouvoir du <i>phallic pen</i>	49
2.2.5 Le roman interrompu	56

CHAPITRE III

LES MÉTAMORPHOSES DE L'ŒUVRE	65
3.1 Construction d'un texte hybride	66
3.2 La voix de l'écrivain – le cri de Judit.....	71
3.3 La voix effacée – le destin tragique de l'écrivaine	80
CONCLUSION	91
BIBLIOGRAPHIE	98

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
3.1 <i>Self</i> , p. 38-39. Écriture en deux colonnes, français, tchèque, allemand.....	67
3.2 <i>Self</i> , p. 88-89. Pièce de théâtre.....	72
3.3 <i>Self</i> , p. 46. Titrage, énumération.....	74
3.4 <i>Self</i> , p. 56. Titrage, énumération.....	74
3.5 <i>Self</i> , p. 230-231. Boucles de films.....	75
3.6 <i>Self</i> , p. 246-247. Écriture en deux colonnes, narration, intériorité.....	82
3.7 <i>Self</i> , p. 260-261. Écriture en deux colonnes, narration, intériorité.....	83

RÉSUMÉ

Le premier roman de Yann Martel, *Self*, offre le récit d'un personnage dont les chocs traumatiques rencontrés au cours de sa vie l'entraînent dans deux métamorphoses importantes, le faisant ainsi passer d'homme à femme, puis de femme à homme. Ces transformations ont notamment pour conséquence de l'entraîner dans un long apprentissage au cours duquel il tente de résoudre le conflit identitaire qui l'anime et qui met en opposition l'être d'une chose et la fonction qui la représente, reprenant en cela le concept d'être et de fonction de Heidegger. Le mémoire se donne pour objectif de retracer les différentes ramifications entourant cette quête identitaire du personnage, dont les principaux axes sont l'identité sexuée et l'identité d'écrivain.

L'identité sexuelle du personnage sera analysée plus particulièrement dans une optique amoureuse. C'est effectivement à travers ses différentes relations qu'il en vient à compléter son apprentissage et à acquérir un nouveau savoir nécessaire à la poursuite de ses objectifs, notamment pour pouvoir assumer sa fonction d'écrivain. Les théories sur le genre de Judith Butler nous permettront d'appuyer notre réflexion sur la construction d'une identité genrée dans le texte. Le deuxième paradigme du conflit s'incarne dans l'identité d'écrivain que s'évertue à construire le personnage. Celle-ci sera mise en parallèle avec l'identité genrée, qui constituera tantôt favorable, tantôt défavorable à sa condition. L'analyse de la forme du texte, qui subit des métamorphoses au même titre que le personnage, nous permettra d'émettre une conclusion éclairée sur la résolution du conflit.

L'expérimentation par le corps permet au personnage de mieux approfondir le conflit qui l'anime en cherchant à savoir lequel, de l'être ou de la fonction, domine dans l'identité du sujet. Plus précisément, entre la femme et l'écrivain, lequel a le dessus dans l'expression de son identité ? L'issue de l'analyse révélera une mise en échec de l'écrivain, qui ne peut survivre au destin tragique qui guette la femme constamment rattrapée par son sexe.

Mots clés : Yann Martel, *Self*, métamorphose, apprentissage, identité, conflit identitaire, écrivain, *gender*.

INTRODUCTION

L'importance de certains textes littéraires fondateurs est telle qu'il n'est pas rare d'en retrouver encore des traces dans la fiction contemporaine. Du côté de la mythologie grecque et romaine, *Les Métamorphoses*¹ d'Ovide s'impose comme l'un de ces grands textes. Les études portant sur les métamorphoses révèlent que, bien souvent : « Tout se passe [...] comme si la métamorphose était toujours déjà inscrite, dans le destin, le nom, le caractère ou l'inconscient de celui qui en est l'objet ; comme si, en somme, nous nous trouvions en présence moins d'une transformation que d'une *révélation* [...] »² .

Cette particularité inscrit la métamorphose dans le cadre d'une problématique identitaire. Parce qu'alors,

[...] avec la transformation d'un être ou d'une chose en autre chose que ce qu'ils sont, c'est bien la question de ce qu'ils sont, de leur essence ou à tout le moins de leur identité, qui est posée. [...] et si on ne se métamorphosait jamais qu'en soi-même ? Si la métamorphose n'était que la réponse, mais ambiguë, mouvante, inquiétante, à l'éternelle question de l'identité [...] ?³

Depuis Ovide, la métamorphose n'a cessé d'être une figure récurrente en littérature : « La métamorphose n'a [...] pas disparu avec les grands mythes fondateurs. Elle s'est perpétuée à la fois comme thème et comme forme privilégiés de l'exploration littéraire de la conscience humaine, et au-delà des limites des seuls genres merveilleux et fantastiques [...] »⁴ En atteste *Self*⁵, texte de Yann Martel publié en 1996, dans lequel le personnage principal subit deux métamorphoses fondamentales. Celles-ci semblent être non pas des afflictions ou des bienfaits imposés par un ordre supérieur, comme c'était le cas dans la

¹ Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris : Garnier-Frères/Flammarion, 1966 [8 a.e.c.].

² Guy Belzane, « Introduction » in *La Métamorphose : Ovide, Perrault, Hugo, Michaux*, Paris : Éditions Quintette, coll. « Expliquer les textes », 1990, p. 14.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 4.

⁵ Yann Martel, *Self*, Montréal : XYZ, 1998. La version originale de langue anglaise est publiée à Toronto aux éditions Alfred A. Knopf Canada, en 1996. Les citations seront toutes tirées de l'édition française (1998) (trad. Hélène Rioux) et indiquées dorénavant par le folio dans le corps du texte.

mythologie grecque et romaine, mais le résultat des circonstances vécues par le personnage. Si la métamorphose a été maintenue dans l'imaginaire littéraire jusqu'à aujourd'hui, celle-ci a subi de nombreuses modifications chez les auteurs : « On note [...] que, dans les métamorphoses *modernes* [...], l'instance métamorphosante tend à s'effacer, voire à disparaître complètement [...].⁶ » Cet effacement permet notamment d'insister davantage sur l'objet de la métamorphose. Il est ainsi possible de mieux y associer une problématique identitaire. C'est le cas, par exemple, avec *La Métamorphose*⁷ de Kafka, où il n'est pas question de savoir comment la métamorphose est survenue, mais bien de voir comment elle traduit l'identité du sujet qui en est victime. Rappelons que l'auteur fait de la métamorphose la concrétisation d'un fantasme du personnage ; c'est le rêve devenu réalité :

Ce rêve, ce cauchemar expriment une impulsion intérieure de Grégoire Samsa, qui n'obéit plus à sa volonté consciente. L'apprenti-sorcier se trouve enfermé dans les murs d'un rêve qu'il a évoqué lui-même pour satisfaire son âme nocturne. Ainsi, le sorcier-rêveur se prend à son propre piège au lieu de s'évader vers une récréation passagère. Trop souvent il a désiré fuir sa situation intolérable et d'homme civilisé et d'être vivant [...].⁸

Parce qu'elle est la concrétisation de son propre fantasme, la métamorphose fait partie intégrante du personnage. Ainsi, elle ne trouve plus son origine dans quelque chose d'extérieur, mais bien dans une intériorité qui lui serait propre.

C'est de ce point de vue que doivent être abordées les métamorphoses dans l'œuvre de Yann Martel. *Self* est un roman présenté par un narrateur autodiégétique qui se raconte depuis l'enfance jusqu'au présent de la narration. Le titre est à cet effet plutôt signifiant : *Self*, qu'on aurait pu traduire par *Soi*, concentre l'intérêt sur un être unique, celui-là même qui fait le récit de sa propre existence, de son « soi ». Les deux métamorphoses que subit le personnage dans ce récit de soi semblent être le résultat direct de deux drames qu'il vit. Il se transforme d'abord en femme peu de temps après la mort de ses parents dans un accident d'avion, puis il se transforme à nouveau en homme après une violente agression sexuelle. Les circonstances

⁶ Belzane, *op. cit.*, p. 5.

⁷ Franz Kafka, *La Métamorphose*, Paris : Le Livre de poche, 1989 [1915].

⁸ Paul-Louis Landsberg, « Kafka et la métamorphose », *Pierres blanches. Problèmes du personnalisme*, Paris : Le Félin/Kiron, 2007, p. 118.

dans lesquelles survient la première métamorphose inscrivent clairement le texte comme roman d'apprentissage. Selon Charles Ammirati :

[...] le roman d'apprentissage [met] en scène un héros jeune qui quitte l'univers familial et fait ses premiers pas dans le monde en essayant d'y conquérir une place et d'y découvrir le bonheur, traversant pour ce faire des épreuves qui l'obligent à réfléchir sur lui-même et sur la société [...].⁹

La mort de ses parents concorde effectivement avec plusieurs éléments de renouveau. En plus d'être sur le point de terminer ses études collégiales pour faire son entrée à l'université, le personnage atteint également sa majorité, la nuit même de sa métamorphose. Tous les éléments sont là pour marquer son entrée dans le monde adulte. La perte de ses parents est une manière draconienne d'effacer complètement tout chaînon qui pourrait le maintenir prisonnier d'une éducation de l'enfance. La métamorphose marque ainsi symboliquement l'opposition qui cherche à se manifester contre l'autorité parentale, et plus particulièrement maternelle.

Au cours de son enfance, sa mère lui inculque une maxime philosophique qui établit la relation entre la nature d'une chose et sa fonction :

Un jour, [ma mère] empoigna un marteau, le tint devant moi et me dit que la nature d'un marteau, son *être* (le mot de ma mère), était définie par sa fonction. C'est-à-dire qu'un marteau est un marteau parce qu'il martèle. C'était là, m'expliqua-t-elle, un des concepts essentiels d'Ortega y Gasset, un des principes fondamentaux de sa philosophie, et Heidegger le lui avait volé. (*Self*, p. 14-15)

Présentée ainsi, la fonction impose la définition de l'être. Mais la métamorphose du personnage, en transformant son identité sexuelle, ébranle la maxime philosophique de sa mère en révélant de nouveaux enjeux. Il s'agit maintenant de savoir en quoi la fonction interfère sur l'être. Si on transforme la fonction, est-ce que son être se transformera aussi ? C'est donc en grande partie dans l'intention de résoudre ce conflit que se déploie son apprentissage. À mesure qu'il accumule les expériences, il devient mieux en mesure de se positionner face au dilemme.

⁹ Charles Ammirati, *Le Roman d'apprentissage, thèmes et sujets*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Major bac », 1995, p. 6.

L'entrée dans le monde adulte implique entre autres de choisir une profession. Les études universitaires sont d'ailleurs un lieu d'exploration qui permet de déterminer les habiletés et les préférences intellectuelles de chacun. Et parmi toutes les options qui s'offrent à lui, c'est l'écriture qu'il choisit de privilégier. Si la transformation sexuelle touche au premier aspect du conflit – l'être – c'est le parcours d'écrivain qui permet de développer le deuxième aspect – la fonction. La conjugaison des deux laisse apparaître le conflit dans toute sa complexité.

Héritage maternel, la dynamique entre l'être et la fonction est l'objet d'une controverse chez le personnage. Car si le roman d'apprentissage a pour caractéristique particulière de le représenter « au moment d'une crise¹⁰ », celle-ci provient principalement du désir de se défaire de cet héritage idéologique. La crise débute lorsque devient possible la remise en cause de l'éducation qui a été léguée : « la mort du parent incarnant l'autorité [permet de libérer] le héros du milieu formateur qu'on lui avait assigné¹¹ ». Dans *Self*, la confrontation se fait autour du rapport de dépendance de l'être avec sa fonction. Il y a une tentative de défaire cette relation et de les rendre indépendants l'un de l'autre. Pour le personnage, la dissociation se produit entre, d'une part, l'identité sexuelle – être un homme ou être une femme – et d'autre part l'identité sociale, celle d'être écrivain, qui s'oppose à l'identité sexuelle – être homme, être femme ou être écrivain. Le conflit identitaire observé dans le texte est donc issu de cette dynamique relationnelle entre le sujet et l'écrivain.

L'apprentissage du héros, nous dit Ammirati, se fait généralement sous la tutelle de personnages secondaires qui apportent de nouvelles connaissances et qui permettent de traverser de nouvelles étapes significatives de la vie : « l'un des apprentissages du héros, c'est justement cette capacité à déchiffrer la surface, grâce à des codes transmis par des Initiateurs¹² ». Ces guides qui cheminent à ses côtés assurent une certaine progression, chacun ayant un rôle symbolique au sein de l'histoire. Dans *Self*, on en dénombre trois

¹⁰ Mariane Bury, *Le Roman d'apprentissage au XIX^e siècle*, Paris : Hatier, 1995, p. 21.

¹¹ Emmeline Céron, « De *Wilhelm Meister* à *Une Vie* d'Italo Calvino et à *L'Homme sans qualités* de Musil. Le *Bildungsroman* entre rupture et continuité » in Philippe Chardin (dir.), *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*, Paris : Éditions Kimé, coll. « Détours littéraires », 2007, p. 280.

¹² Ammirati, *op. cit.*, p. 37.

principaux – Ruth, Roger et Tito – et tous trois occupent une place déterminante dans l'évolution du personnage.

En plus d'avoir été significatifs dans la vie du personnage sur le plan initiatique, les trois guides ont ceci de commun d'avoir fait partie de sa vie amoureuse. C'est même dans le cadre de ces relations que la transmission des savoirs et de l'expérience a été possible ; l'apprentissage est toujours d'abord et avant tout l'objet d'un apprentissage amoureux. Avec Ruth, une quadragénaire, c'est l'amour maternant qui est exploré : d'abord en raison de la différence d'âge qui les sépare – une vingtaine d'années – et ensuite en raison de sa position symbolique de femme expérimentée et de mère de famille épanouie. Et puisque le personnage est lui-même une femme au moment où il la fréquente, il s'agit d'un amour homosexuel. Mais en aspirant d'un autre côté à devenir écrivain, l'apprentissage, quoiqu'amoureux, se fait aussi ressentir sur le plan de l'écriture. Parce que pour devenir pleinement épanoui et rendre compte d'une écriture mature, le personnage doit acquérir l'expérience du monde. C'est donc notamment par l'entremise de sa vie sentimentale qu'il y parvient.

Dans sa relation avec Roger, l'éducation sentimentale se poursuit, mais pour atteindre un stade différent. Il s'agit dans ce cas d'une relation hétérosexuelle avec un homme mûr, et contrairement à la précédente, elle repose davantage sur la sexualité que sur les émotions. De plus, le rôle symbolique qu'il opère touche plus particulièrement le statut d'écrivain en raison de la position de Roger en tant que professeur de littérature. Il représente sur ce point un important pôle de référence, car il introduit un savoir littéraire nécessaire à la compréhension de la création. C'est même durant sa relation avec lui que le personnage¹³ publie son premier texte officiel, et qu'il devient par le fait même reconnu comme écrivain.

Tito, finalement, est l'homme avec lequel il vit sa plus grande histoire d'amour. Avec lui, seuls les sentiments comptent. C'est la relation de couple épanouie qui est exprimée, et parallèlement il en est presque de même de sa situation d'écrivain. Les études sont terminées, et toute l'énergie est désormais concentrée sur ce travail. On pourrait penser que là s'achève

¹³ Pour des raisons de lisibilité et d'efficacité, le personnage sera toujours désigné par son terme générique de « personnage ». Conséquemment, on fera fréquemment référence à lui par le pronom masculin « il », sans égard au fait qu'il soit un homme ou une femme dans le texte.

son apprentissage, si ce n'était du terrible événement qui l'afflige au moment même où tout semble aller pour le mieux. On fait ici référence au viol qui produit la seconde métamorphose. Cet épisode est central parce qu'il ajoute de nouvelles données propres à influencer la résolution du conflit identitaire. Non seulement l'identité sexuelle change encore – il redevient un homme pour la dernière partie du roman – mais en plus l'écrivain qu'il était meurt avec son ancienne vie. Car, comme la première fois, la métamorphose enclenche une nouvelle étape qui réinitialise sa vie entière : nouvelle identité, nouveau lieu de résidence, nouveau travail, nouvelle vie. Il quitte tout sans avertissement, sans même prévenir Tito, et recommence ailleurs, loin de ce qu'il a toujours connu.

La dernière partie du roman se concentre sur cette période difficile durant laquelle le personnage lutte pour reprendre le dessus sur lui-même ; son monde est dominé par la douleur et l'anéantissement, et il peine à garder un semblant d'unité. Les relations qu'il entretient ne sont plus que de l'ordre de la prostitution homosexuelle. Il ressent un tel avilissement de lui-même qu'il tente de se suicider. Plusieurs années d'égarément sont résumées en quelques pages. Il en va de même de sa rencontre avec Cathy, la dernière compagne avec laquelle il clôt l'histoire de son récit, sous-entendant qu'à ses côtés la vie reprend son cours normalement. Le rapport à l'écriture n'est pas évoqué directement, mais des indices laissent entendre qu'il est finalement arrivé à écrire le roman auquel il aspirait. La preuve en est le texte même qui sert de support à son histoire, qui a été racontée d'abord au passé, puis se termine au présent. Le roman *Self* est ainsi la trace qui démontre l'évolution du processus d'écriture de son roman.

Déjà avec *Orlando*¹⁴, Virginia Woolf racontait une histoire dont se rapproche celle de Martel. Il y est aussi question d'un homme qui se transforme en femme et explore tour à tour l'hétérosexualité et l'homosexualité, tant du point de vue d'un homme que de celui d'une femme. Au contraire de ce qu'on voit dans *Self*, cependant, c'est l'identité féminine qui domine au terme du roman. Frédéric Monneyron pose l'hypothèse que « Virginia Woolf [...], dans *Orlando*, le premier transsexuel de la littérature, s'interroge sur la différence des sexes

¹⁴ Virginia Woolf, *Orlando. La cosmopolite*, Paris : Stock, 2001 [1928].

et révèle les difficultés de la condition féminine.¹⁵ » Mais si le sexe du personnage change, sa personnalité et même son physique restent les mêmes. C'est dire que seuls ses attributs sexuels ont changé. Il en va de même avec *Self*. Les organes génitaux sont modifiés, mais les traits ou l'apparence physique ne semblent pas affectés. Sur ce point, le texte est prudent. Au moment de sa première transformation, le personnage est en pays étranger. Son identité fera donc nécessairement l'objet d'une validation au moment de son départ, ne serait-ce que par l'inspection des douanes. Il prend donc les mesures nécessaires :

Je me procurai un nouveau passeport, ce qui se révéla facile grâce à l'agent consulaire, un employé local pas trop pointilleux, tout en sourires et à l'esprit un peu embrouillé. (« On a fait une erreur. Est-ce que j'ai l'air d'un homme d'après vous ? » Dieu merci, j'ai un nom androgyne. Si seulement mes cheveux pouvaient pousser plus vite.) (*Self*, p. 99)

Il est donc sous-entendu que ses traits peuvent correspondre tant à un homme qu'à une femme. Son nom androgyne assure évidemment sa crédibilité. Ajoutons que c'est là l'unique allusion au nom du personnage qu'on trouve dans le roman. À aucun endroit son prénom n'est mentionné. Il n'y a que la voix narrative cachée derrière un « je » qui persiste tout au long des pages, et qui assume à elle seule son identité.

Dans l'œuvre de Woolf, Monneyron explique la transformation d'Orlando comme une nécessité pour en arriver à une unité : « Elle est le lieu privilégié où la totalité de l'expérience d'un être trouve sa cohérence et sa parfaite expression dans l'unité de l'Être.¹⁶ » Cette manière de concevoir l'être sera d'ailleurs explicitée par Woolf dans son essai *Une Chambre à soi*¹⁷, où elle écrit notamment :

C'est quand cette fusion a lieu que l'esprit est pleinement fertilisé et peut faire usage de toutes ses facultés. Peut-être un esprit purement masculin est-il incapable de création de même qu'un esprit purement féminin, pensai-je [...]. [...] l'esprit

¹⁵ Frédéric Monneyron, *Bisexualité et littérature. Autour de D. H. Lawrence et Virginia Woolf*, Montréal : L'Harmattan, coll. « Psychanalyse et civilisations », 1998, p. 33.

¹⁶ Monneyron, *op. cit.*, p. 128.

¹⁷ Virginia Woolf, *Une Chambre à soi*, Paris : Éditions 10/18, coll. « Bibliothèques 10/18 », 1992 [1929].

androgyne est résonnant et poreux ; il transmet directement l'émotion, il est naturellement créateur, incandescent et indivis.¹⁸

Woolf considère donc que cette *unité de l'Être* qui concilie à la fois le masculin et le féminin est absolument nécessaire à l'esprit créateur, et c'est ce qu'elle évoque par la métamorphose sexuelle de son personnage dans *Orlando*. Belzane a aussi fait ce rapprochement entre métamorphose et création, à savoir que le pouvoir de métamorphoser, réservé aux dieux dans la mythologie antique, n'a d'égal que le pouvoir de création¹⁹. Jean-Claude Poizat ajoute à ce propos que

[...] l'écriture littéraire a le pouvoir d'imiter les sortilèges de la métamorphose : elle se joue librement des formes réelles qu'elle manipule et transforme à sa guise. Aussi la métamorphose est-elle une sorte d'allégorie de la littérature. En choisissant de traiter de ce « thème », un écrivain choisit bien souvent de parler de son art.²⁰

On pourrait même aller jusqu'à dire que l'expérimentation de la métamorphose devient, parallèlement, l'expérimentation de la création. Et c'est ce qu'on retrouve dans *Self* : après sa première transformation, l'ambition qui se fait jour chez le personnage est celle d'écrire – de créer. Son cheminement passe donc par une quête personnelle qui associe deux conceptions de l'identité : celle de l'identité sexuelle, et celle de l'identité d'écrivain. C'est ce qui explique que le conflit identitaire relevant de la dynamique entre l'être et la fonction se fasse sur ces deux plans. L'hypothèse qui cherchera à être confirmée par l'analyse minutieuse du texte est que le personnage en conflit avec le discours maternel ne parviendra à assumer qui il se sent être qu'à travers une identité d'écrivain détachée de toute assise sexuelle. Il ne sera ni homme ni femme, mais bien plutôt écrivain.

La méthode suivie pour mener à bien l'analyse s'inspire principalement de trois théories : d'abord, la théorie du *gender* servira à souligner les axes principaux selon lesquelles la problématique identitaire relevant de l'être du personnage se présente. En cela, des théoriciens tels que Judith Butler (*Trouble dans le genre*) permettront de développer une réflexion sur la définition et la représentation des sexes dans la société. Ensuite, pour venir

¹⁸ *Ibid.*, p. 148, cité par Monneyron, *op. cit.*, p. 94.

¹⁹ Cf. Belzane, *op. cit.*, p. 11.

²⁰ Jean-Claude Poizat, *La Métamorphose de Kafka : leçon littéraire*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Collection Major », 2004, p. 88.

étayer le deuxième aspect du conflit, la *fonction*, il sera nécessaire d'analyser tant la figure de l'écrivain que le discours plus largement littéraire qui sont présents dans le texte. En cela, *Le romancier fictif*, d'André Belleau, sera un outil privilégié. Finalement, la *Théorie du roman*, de Mikhaïl Bakhtine, permettra de construire une réflexion sur la dynamique observée autour des notions de discours, de forme et d'intertextualité dans le texte.

Il existe très peu d'analyses rigoureuses des œuvres de Yann Martel. Hormis quelques comptes rendus sur *Life of Pi* (2001), le *best seller* qui le fit connaître au grand public, on ne trouve qu'une seule analyse de *Self*, son premier roman. Dans un article paru en 2006 sous le titre de « Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires », dans un numéro de *Recherches féministes*, Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin font l'analyse d'une représentation multiple de l'identité dans la littérature postmoderne. Leur analyse repose sur l'exemple de *Self*, mais aussi sur celui de *Ce qu'il en reste* (1999), un texte de Julie Hivon. Ainsi, ce mémoire constitue la première analyse rigoureuse de *Self* à ce jour.

Pour être en mesure de bien rendre compte de l'entière portée du conflit, il faut préalablement cerner tous les éléments qui ont contribué à le mettre en place dans le texte. Le personnage nous apprend à travers les nombreuses anecdotes qu'il rapporte sur son enfance que dès son tout jeune âge il affichait déjà des prédispositions à la métamorphose. Aussi ce n'est pas un hasard si c'est par ce biais qu'il manifeste son trouble identitaire. On verra de quelle manière les interventions de sa mère ont progressivement fait leur chemin dans son esprit pour se concrétiser dans une dynamique de l'être et de la fonction mettant en jeu l'identité sexuelle d'une part, et l'identité d'écrivain d'autre part. Il faudra s'attarder à l'étude de la prémisse philosophique empruntée à Heidegger dans *L'Être et le temps*²¹ pour être en mesure d'évaluer la valeur de chacun des concepts, et ainsi voir de quelle manière ils sont utilisés dans le texte.

Une fois ces jalons posés, il faudra explorer les différents moments de l'apprentissage du personnage. Ils s'associent, comme nous avons eu l'occasion de le dire, à ses principaux compagnons de vie. Chacun à sa manière, ils contribueront à son évolution en lui permettant

²¹ Martin Heidegger, *L'Être et le temps*, Paris : Gallimard : Nrf, coll. « Bibliothèque de la philosophie », 1964 [1927].

de vivre de nouvelles expériences et en lui faisant part de leur savoir respectif. Une bonne part de l'apprentissage se fera sur le plan amoureux ; la sexualité restera de ce fait un enjeu important tout au long du récit. Mais étant donné la problématique identitaire, les transformations sexuelles et les amours du personnage – il a des relations tant homosexuelles qu'hétérosexuelles –, le texte s'affiche comme le lieu d'expression d'une problématique du genre au sens où l'entend Judith Butler dans ses recherches sur l'identité subversive liée à la sexualité. Ses théories permettront de relever les différents points de friction qui alimentent la dynamique dans le texte et qui interfèrent dans d'autres sphères, telles que celle de l'écriture. L'écrivain apparaît effectivement touché par ces enjeux d'ordre sexuel, et c'est en partie sur ce point que se développera la réflexion identitaire dans *Self*. Pour mieux analyser le rapport à l'écriture qui y est établi, on aura recours à des théoriciens tels qu'André Belleau, qui développe une réflexion sur la figure de l'écrivain et ses différentes représentations. Au cours de l'analyse, une attention particulière sera portée au cheminement du personnage dans le monde de l'écriture, à savoir comment il en vient à vouloir écrire, mais surtout quels sont les sujets qu'il choisit d'aborder. Les thèmes, les procédés et les formes littéraires que prendront ses textes auront une importance déterminante car tous, d'une manière ou d'une autre, servent à exprimer et à alimenter le conflit qui l'habite. Ce sera donc parallèlement que seront analysées l'identité sexuelle et l'identité d'écrivain.

En dernier lieu, il sera important de s'attarder à l'étude des composantes de l'œuvre même de *Self*. Puisque nous l'avons identifié comme étant l'œuvre finale écrite au terme de l'apprentissage du personnage, le texte devient le témoin de la résolution du conflit qui animait le personnage. C'est ainsi que la métamorphose est présente non seulement chez son auteur, mais aussi dans le corps même du texte. Celui-ci se transforme tout autant, modifiant sa forme narrative et laissant paraître une hybridité énonciative. Ces nouvelles manifestations de la métamorphose sont autant de manières pour l'écrivain posthume, celui qui écrira l'histoire bien après les éléments relatés, de se positionner devant les événements et d'émettre un jugement éclairé à la lumière de l'apprentissage. Les notions théoriques de Mikhaïl Bakhtine sur le roman permettront de définir les paradigmes à travers lesquels peuvent prendre place les différents lieux d'expression de la littérarité dont la métamorphose fait partie. L'œuvre est ainsi l'objet qui permet de conclure la résolution du conflit identitaire. Ses

composantes formelles et littéraires doivent donc être analysées avec soin afin de bien définir en quoi elles servent l'achèvement de la problématique du texte.

Telles seront donc les trois principales parties du mémoire : la première retracera les circonstances de la mise en place des tensions conflictuelles dans le texte ; la deuxième fera l'analyse des différentes étapes de l'apprentissage du personnage tant sur le plan de la sexualité que de l'écriture ; et la troisième étudiera les composantes formelles et littéraires du texte qui reflètent la nature du conflit. Cette analyse progressive du roman permettra de poser une conclusion appuyée sur l'expression de la dynamique entre l'être et la fonction telle que posée dans la problématique identitaire dans *Self*.

CHAPITRE I

CONFLIT IDENTITAIRE – ENTRE L'ÊTRE ET LA FONCTION

Le conflit qui alimente l'évolution du personnage central dans *Self* pose chez lui l'enjeu de l'identité. Celle-ci fait l'objet d'une quête au terme de laquelle il cherche à savoir à quoi correspond une véritable définition de soi – de son *être*. D'ailleurs, qu'on ne connaisse jamais son nom signale le flou identitaire qui caractérise son existence. Afin de mieux cerner les différents éléments qui en découlent, nous nous appuierons d'abord sur Paul Ricœur. Sa théorie nous fournira de nombreux outils qui permettront de faire un découpage des composantes à partir desquels il sera possible de prononcer un discours sur la construction identitaire. À partir de ce cadre général, nous poursuivrons notre analyse avec des théories plus spécifiques qui touchent les aspects propres au texte. La théorie du *gender* de Judith Butler, par exemple, alimentera nos propos sur l'aspect sexuel de l'identité. En dernière instance, on trouvera dans les études sur le corps de David Le Breton de quoi alimenter notre réflexion sur les conséquences impliquées par la métamorphose dans l'affirmation du sujet. Ainsi, nous aurons relevé au terme de ce chapitre les différents éléments à travers lesquels le conflit identitaire s'exprime dans le texte.

1.1 Paul Ricœur et la théorie de l'identité

Dans le cadre de sa trilogie *Temps et récit* (1983-1985), Ricœur arrive à cerner une identité narrative. Celle-ci ne peut pas être interprétée en dehors de la temporalité narrative dans laquelle elle s'inscrit. Elle se construit à travers une narration échelonnée sur une période temporelle précise. Avec *Soi-même comme un autre* (1990), Ricœur approfondit encore davantage sa théorie. Il propose une définition en fonction de deux composantes principales : l'identité-idem (mêmeté) et l'identité-ipse (ipséité). Pour Ricœur, dans cette rencontre se trouve la réponse à la définition identitaire de tout individu.

1.1.1 Entre ipsité et mêmeté

Lorsqu'il s'agit d'identifier un sujet, nous dit Ricœur, on a recours à la mêmeté. Celle-ci se définit en termes d'identités numérique et qualitative. Numérique, parce que le fait de revoir plusieurs fois une personne (une fois, deux fois, trois fois...) implique une reconnaissance qui la situe comme étant la même ; et qualitative parce que les traits, les caractères, les qualités confirment que la ressemblance pose cette personne comme étant effectivement la même. Le temps, par contre, amène des changements qui entrent en conflit avec la ressemblance. Ricœur invoque alors la nécessité du critère de la *continuité ininterrompue* :

[...] ce critère l'emporte dans tous les cas où la croissance, le vieillissement, opèrent comme des facteurs de dissemblance et, par implication, de diversité numérique [...]. La démonstration de cette continuité fonctionne comme critère annexe ou substitutif de la similitude ; la démonstration repose sur la mise en série ordonnée de changements faibles qui, pris un à un, menacent la ressemblance sans la détruire ; ainsi faisons-nous avec les portraits de nous-mêmes à des âges successifs de la vie ; comme on voit, le temps est ici facteur de dissemblance, d'écart, de différence.²²

Il devient alors important de maintenir une *permanence dans le temps* qui assure cette continuité, c'est-à-dire l'identification d'une personne comme étant la même. Peu importe le temps qui s'écoule, certains éléments restent stables au point qu'ils assurent l'unité du sujet. Cette permanence dans le temps, affirme Ricœur, se situe dans le *caractère* et dans la *parole tenue* du sujet.

Le caractère définit la mêmeté. Il recoupe tout ce qui permet d'identifier une personne par les traits qui lui sont propres :

J'entends ici par caractère l'ensemble des marques distinctives qui permettent de réidentifier un individu humain comme étant le même. Par les traits descriptifs que l'on va dire, il cumule l'identité numérique et qualitative, la continuité ininterrompue et la permanence dans le temps. C'est par là qu'il désigne de façon emblématique la mêmeté de la personne.²³

²² Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1990, p. 141-142.

²³ *Ibid.*, p. 144.

D'une part, il y a les habitudes. Elles ont ceci de particulier qu'elles sont directement liées au temps, puisqu'elles peuvent être soit déjà acquises – intemporelles en ce qu'elles semblent avoir toujours été là –, soit en train de l'être – c'est-à-dire qu'on en voit l'origine, puis la répétition qui lui confère, à la longue, le titre d'habitude.

Or ces deux traits ont une signification temporelle évidente : l'habitude donne une histoire au caractère ; mais c'est une histoire dans laquelle la sédimentation tend à recouvrir et, à la limite, à abolir l'innovation qui l'a précédée. [...] Chaque habitude ainsi contractée, acquise et devenue disposition durable, constitue un *trait* – un trait de caractère, précisément –, c'est-à-dire un signe distinctif à *quoi* on reconnaît une personne, on la réidentifie comme étant la même, le caractère n'étant pas autre chose que l'ensemble de ces signes distinctifs.²⁴

Ce rapport au temps, essentiel, confère l'habitude en permettant cette inscription dans le caractère. Mentionnons aussi que l'habitude, avant d'en devenir une, était initialement un fait d'altérité, de ce qui est extérieur à soi, donc étranger. Par la répétition, toutefois, l'altérité est devenue familière, jusqu'à s'intérioriser à la notion de soi pour finalement devenir habitude, donc partie constituante du caractère.

D'autre part, s'ajoutent aux habitudes des *identifications acquises*, que Ricœur situe du côté des idées et des valeurs adoptées par un sujet :

Pour une grande part, en effet, l'identité d'une personne, d'une communauté, est faite de ces *identifications-à* des valeurs, des normes, des idéaux, des modèles, des héros, *dans* lesquels la personne, la communauté se reconnaissent. Le se reconnaître-*dans* contribue au se reconnaître-*à*... L'identification à des figures héroïques manifeste en clair cette altérité assumée ; [...] un élément de loyauté, de loyalisme [envers l'identification à une valeur, une norme, etc.], s'incorpore ainsi au caractère et le fait virer à la fidélité, donc au maintien de soi. [...] Cela se fait par un processus parallèle à la contraction d'une habitude, à savoir par l'intériorisation qui annule l'effet initial d'altérité, ou du moins le reporte du dehors dans le dedans.²⁵

Ainsi les deux éléments du caractère qui permettent de reconnaître une personne comme étant la même sont les habitudes et les dispositions ; elles sont au fondement de l'identité et constituent, d'une certaine manière, son noyau dur.

²⁴ *Ibid.*, p. 146.

²⁵ *Ibid.*, p. 146-147.

Ensuite, la permanence dans le temps est assurée par la *parole tenue*, ou encore la *promesse*. Nous touchons, cette fois, à l'ipséité de l'identité personnelle : « Je vois [soutient Ricœur] dans cette *tenue* la figure emblématique d'une identité polairement opposée à celle du caractère.²⁶ » Par l'engagement qu'elle sous-tend, la promesse assure un *maintien de soi*, une permanence dans le temps qui ne faillira pas, peu importe les changements qui pourraient survenir entre-temps. Conséquemment, c'est dire que l'ipséité provient des changements, qu'elle relève de l'altérité, de tout ce qui est étranger. Le temps amène avec lui des épreuves, des événements qui nous affectent. L'ipséité correspond à un aspect instable et changeant : « [c'est] une modalité de permanence dans le temps susceptible d'être polairement opposée à celle du caractère. Ici, précisément, ipséité et mêmeté cessent de coïncider. Ici, en conséquence, se dissout l'équivocité de la notion de permanence dans le temps.²⁷ » Aussi l'identité se situe dans l'entre-deux de ce que nous sommes et de ce que nous pourrions être.

1.1.2 La narration de soi

Par la narration de soi à travers une histoire, écrit Ricœur, il devient possible de construire une identité personnelle : « C'est en effet dans l'histoire racontée, avec ses caractères d'unité, d'articulation interne et de complétude, conférés par l'opération de mise en intrigue, que le personnage conserve tout au long de l'histoire une identité corrélative de celle de l'histoire elle-même.²⁸ » Il y aurait même concordance de l'identité avec l'intrigue : « le personnage, dirons-nous, est lui-même mis en intrigue²⁹ ». On observe donc, dans les événements racontés, des éléments rejoignant les définitions évoquées précédemment concernant l'ipséité et la mêmeté.

D'abord, relevons les caractéristiques de l'intrigue telles que présentées par Ricœur. Celle-ci se déploie selon la dialectique *concordance-discordance*. La concordance consiste en l'agencement des faits, en la progression ordonnée des événements de l'histoire qui lui donne son unité. La discordance, par contre, relève des éléments de rupture, qui viennent briser l'ordre du récit et provoque, par exemple, des revirements de situation. L'événement narratif

²⁶ *Ibid.*, p. 148.

²⁷ *Ibid.*, p. 149.

²⁸ *Ibid.*, p. 170.

²⁹ *Ibid.*

« est source de discordance, en tant qu'il surgit, et source de concordance, en ce qu'il fait avancer l'histoire³⁰ ».

L'identité est directement impliquée dans cette *configuration* de l'événement narratif raconté :

La personne, comprise comme personnage de récit, n'est pas une entité distincte de ses « expériences ». Bien au contraire : elle partage le régime de l'identité dynamique propre à l'histoire racontée. Le récit construit l'identité du personnage, qu'on peut appeler son identité narrative, en construisant celle de l'histoire racontée. C'est l'identité de l'histoire qui fait l'identité du personnage.³¹

En effet, ce sont les rebondissements d'une histoire qui provoquent chez lui les changements, et qui mettent son identité à l'épreuve dans une évolution progressive :

La dialectique consiste en ceci que, selon la ligne de concordance, le personnage tire sa singularité de l'unité de sa vie considérée comme la totalité temporelle elle-même singulière qui le distingue de tout autre. Selon la ligne de discordance, cette totalité temporelle est menacée par l'effet de rupture des événements imprévisibles qui la ponctuent (rencontres, accidents, etc.) ; la synthèse concordante-discordante fait que la contingence de l'événement contribue à la nécessité en quelque sorte rétroactive de l'histoire d'une vie, à quoi s'égalent l'identité du personnage.³²

Conséquemment, raconter sa propre histoire revient à raconter comment, avec les différents épisodes traversés, notre identité en est venue à se forger. L'identité-idem, constamment soumise à de nouveaux éléments, s'est vue enrichie, modifiée, bousculée par l'altérité du monde croissant ; l'identité-ipse, progressivement, a été incorporée, intériorisée, jusqu'à devenir l'identité-idem. C'est ainsi que l'ipséité travaille à venir rejoindre la même.

1.1.3 Identité et altérité

On peut maintenant affirmer que l'altérité est pour ainsi dire essentielle à la construction identitaire. Elle en fait partie intégrante. En étant confronté à l'autre, à ce qui est étranger à nous-même, on devient en mesure de construire une identité toute personnelle. À partir du moment où il y a une distinction d'établie entre *soi* et *l'autre*, entre ce qui nous

³⁰ *Ibid.*, p. 169.

³¹ *Ibid.*, p. 175.

³² *Ibid.*

représente et ce qui nous est étranger, on devient en mesure d'affirmer notre identité. Identifier *soi* revient à distinguer *l'autre*.

Nous avons vu, à travers la théorie de Ricœur, que l'ipséité relève de l'altérité. La confrontation constante avec de l'étranger – au sens d'extérieur à soi – est à l'origine de la construction de soi, en provoquant des changements ou des évolutions. Et en faisant la narration de ces différentes rencontres avec l'altérité – tant sur le plan des gens, des péripéties, que des idées – on peut reconstituer l'origine et l'évolution de l'identité, entre ipséité et mêmeté.

En analysant *Self*, nous nous attarderons donc à étudier ces points de concordance entre les événements narratifs et l'identité du personnage. Les rencontres amoureuses, notamment, recourent les notions d'altérité sur de nombreux points. La relation de couple implique, dans sa définition même, une relation entre soi et l'autre. Et pour le personnage, nous verrons que ces rencontres sont à l'origine des principaux changements observés chez lui. Ils interviendront tant dans la conception qu'il se fait de lui-même et de la vie qu'ils contribueront à mettre en place des épisodes déterminants dans son évolution personnelle. C'est la raison pour laquelle nous nous attarderons si longuement à en analyser les différentes composantes. Mais avant d'en arriver là, voyons plus précisément de quelle manière la théorie de Ricœur s'applique à notre analyse de *Self*.

1.2 *L'origine du conflit identitaire dans Self*

Dans la définition qu'il nous propose, Ricœur divise la construction identitaire selon deux composantes : la mêmeté et l'ipséité. Nous avons pu constater que la mêmeté se forme majoritairement des habitudes et des dispositions acquises, et que celles-ci sont constamment confrontées, dans l'expérience du temps, à de nouveaux éléments susceptibles de venir l'enrichir.

La crise que traverse le personnage dans *Self* est provoquée, nous l'avons vu, par un désir de se défaire d'un certain bagage idéologique qu'on lui a imposé. C'est pourquoi, à la première occasion, il entre dans une lutte au cours de laquelle il tente de se reconstruire sur de nouvelles bases pour s'épanouir. C'est le propre du roman d'apprentissage, pour citer à

nouveau Charles Ammirati, de nous montrer un jeune héros luttant pour se défaire d'une éducation reçue, mais non satisfaisante : « L'apprentissage est en effet ce mécanisme par lequel le héros jeune et idéaliste se débarrasse des préjugés que l'éducation scolaire, livresque ou familiale lui a inculqués.³³ » Et puisque cette éducation forme la base de l'identité du sujet, qu'elle relève littéralement de la même si fondamentale à une définition de soi, sa remise en question ne peut qu'avoir une grande incidence sur la stabilité de celui-ci. Il devient donc essentiel de définir quelles sont les composantes qui forment la base de l'éducation du personnage dans *Self* pour bien comprendre de quelle manière il fera son apprentissage. La narration de son enfance montre deux éléments principaux qui causeront la crise identitaire manifestée plus particulièrement au moment de la mort de ses parents. D'une part, la définition de l'être par la fonction fera naître chez lui une conception métamorphique de la vie, et d'autre part la définition sociale des sexes entraînera un rapport problématique à sa sexualité.

1.2.1 La vie métamorphique

Très tôt dans la vie du jeune homme, la métamorphose, ce phénomène à travers lequel une chose en devient une autre, sera l'objet d'une véritable fascination. Elle débute lorsque, enfant, sa mère lui résume la théorie du philosophe qu'elle est en train d'étudier, José Ortega y Gasset :

Un jour, [ma mère] empoigna un marteau, le tint devant moi et me dit que la nature d'un marteau, son *être* (le mot de ma mère), était définie par sa fonction. C'est-à-dire qu'un marteau est un marteau parce qu'il martèle. C'était là, m'expliqua-t-elle, un des concepts essentiels d'Ortega y Gasset, un des principes fondamentaux de sa philosophie, et Heidegger le lui avait volé. (*Self*, p. 14-15)

Il est étonnant de constater que si le texte déplore ce vol fait à Gasset, ce sont encore les mots de Heidegger qui servent à exprimer le concept de sa théorie. L'exemple du marteau est effectivement utilisé par l'auteur pour exprimer la corrélation existant entre un objet et sa fonction :

L'usage spécifique d'un outil particulier [...] peut seul manifester authentiquement son être d'outil, tel pour le marteau l'action de marteler [...]. L'action de marteler ne

³³ Ammirati, *op. cit.*, p. 37.

se réduit en aucune façon à un simple savoir de l'ustensilité du marteau, mais s'approprie cet outil plus adéquatement que ne pourrait le faire aucune connaissance.³⁴

Derrière cette affirmation se profile l'idée que ce n'est pas la définition du marteau qui permet de dire qu'il martèle, mais au contraire que le fait d'être un objet qui martèle permet de dire qu'il est un marteau. C'est donc la fonction de l'objet qui permet de dire son être constitutif. Or, pour le personnage de *Self*, cette révélation du rapport entre l'être et sa fonction enclenche une réflexion. Il se demande en effet de quelle manière la corrélation entre les deux peut être influencée : « Une fois, je fis bouillir le marteau en cachette, me demandant si sa nature fondamentale, son *être* (le mot de ma mère), pouvait se transformer. » (*Self*, p. 17) En faisant bouillir le marteau, il s'attend à ce que l'objet en lui-même soit affecté sur le plan de la forme ; l'idée découle du fait qu'il avait d'abord été fasciné par la transformation de la carotte bouillie qui passe du dur au mou. Si le marteau ne peut devenir officiellement mou après avoir été bouilli, la question demeure de savoir en quoi la définition du marteau serait influencée par une modification d'une de ses composantes formelles. Qu'advierait-il, par exemple, si le marteau n'avait plus la possibilité de marteler ? Resterait-il malgré tout un marteau ?

La notion de changement, de transformation, devient rapidement une des composantes normatives de la vie pour le personnage. Pour lui, tout est perpétuellement susceptible de changer :

En effet, l'idée de transformation avait été, depuis mon plus jeune âge, au centre de ma vie. Je suppose que pour moi, fils de diplomates, c'était naturel. J'ai changé d'école, de langue, de pays et de continent un certain nombre de fois au cours de mon enfance. À chacun des changements, j'avais la possibilité de me recréer, de présenter une nouvelle façade, d'enterrer les erreurs et les déformations passées. [...] Lorsque je me mis à perdre mes dents de lait et qu'on m'expliqua qu'elles seraient remplacées par des dents plus grosses, plus durables, je considérai cela comme la première preuve tangible de la métamorphose humaine. [...] J'envisageai la vie comme une suite de moments métamorphiques, se suivant l'un l'autre, à l'infini. (*Self*, p. 17)

³⁴ Heidegger, *op. cit.*, p. 93.

Nous avons ici une première explication au « pourquoi » des deux métamorphoses du personnage dans le roman. Celle-ci est intimement liée à l'idée même qu'il se fait de l'évolution d'un individu dans la vie : il change, se transforme, se métamorphose. D'une certaine manière, nous avons là une représentation très concrète de la notion d'ipséité de Ricœur. La rencontre de l'altérité provoque des changements dans le cœur identitaire du sujet qui sont affichés par une transformation manifeste du corps. Il y a lieu de dire que les changements sont littéralement incorporés par le sujet. C'est à travers la métamorphose du corps que ces éléments de nouveauté sont intégrés.

David Le Breton observe un dualisme dans la société qui « oppose l'homme à son propre corps à la manière d'un dédoublement³⁵ ». Ce rapport au corps a pour incidence d'en faire un objet extérieur, « détaché de l'homme, [...] objet à façonner, à modifier, à moduler selon le goût du jour³⁶ ». Le corps a désormais une valeur « en ce sens que modifier ses apparences revient à modifier l'homme lui-même³⁷ ». Ainsi, selon Le Breton, le corps est devenu un nouvel enjeu de l'affirmation de l'identité. Chaque atteinte au corps devient donc une nouvelle manière d'affirmer son individualité.

La métamorphose dans *Self*, en ce qu'elle affecte le corps du personnage, est l'expression d'une tentative d'échapper à ce qu'il est. Par la transformation du corps, il cherche à transformer son identité. Pour lui, la métamorphose est effectivement l'occasion du recommencement et du renouvellement, comme nous avons pu le voir, et donc les atteintes au corps qui surviennent à deux reprises viennent rendre compte de la vision idéologique du personnage. Le Breton ajoute encore que « Le corps n'existe pas à l'état naturel, il est toujours saisi dans la trame du sens, même dans ses manifestations apparentes de rébellion, quand provisoirement une rupture s'établit dans la transparence de la relation physique au monde de l'acteur [...].³⁸ » Par la transformation inhabituelle de son corps, le personnage affiche un état de rébellion qui prend deux significations : d'une part il brise les normes

³⁵ David Le Breton, *La Sociologie du corps*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1992, p. 109-110.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, p. 36-37.

sociales dans lesquelles il s'inscrit en ce qu'il refuse de se restreindre à une corporéité définitive ; d'autre part il se positionne clairement contre le discours maternel évoqué plus haut. Mais pour être en mesure de bien le comprendre, il faut d'abord étudier la deuxième composante du conflit qui touche, cette fois, l'identité sexuelle.

1.2.2 Une sexualité ambiguë

Peu après avoir abordé le sujet de la métamorphose, le narrateur de *Self* enchaîne avec une deuxième discussion qu'il a eue avec sa mère au moment de son enfance. Celle-ci s'est produite alors qu'il était âgé d'environ cinq ans, lorsqu'il fréquentait l'école primaire. Après qu'on lui eut expliqué que les sexes étaient complémentaires, il annonce à sa mère que Noah, un garçon qui fréquente sa classe, serait sa future épouse. La raison à cela vient d'une constatation toute simple : « Lorsque j'étais seul, j'étais heureux et entier, mais lorsque nous étions ensemble [moi et Noah], j'étais encore plus entier. » (*Self*, p. 27) L'amour à lui seul avait suffi pour qu'il voie en Noah son sexe complémentaire. Mais sa mère, qui ne l'entend pas ainsi, entreprend de lui expliquer que le mariage doit unir un homme et une femme, et que le sexe propre de chaque individu l'inscrit dans l'une ou l'autre de ces catégories :

Les filles, *par définition*, étaient des femelles avec de petits derrières, et elles seules pouvaient être des épouses. Les garçons, *par définition*, étaient des mâles avec de petits doigts, et eux seuls pouvaient être des maris. Je devais me rappeler ces permutations, car il n'en existait pas d'autres. Non, les épouses ne pouvaient être des garçons. Non, un mari ne pouvait épouser un autre mari. Non, non, non. (*Self*, p. 28)

Cette définition lui apparaît des plus restrictives, parce qu'alors on lui indique qui il est légitime, ou non, d'aimer. Selon les propos maternels, il lui est impossible d'épouser Noah, puisqu'il n'appartient pas à la catégorie susceptible d'être complémentaire à la sienne. Cette association entre le sexe d'un individu, son genre et l'attirance sexuelle qu'il doit manifester a longuement été étudiée par Judith Butler dans son ouvrage *Trouble dans le genre*. Elle y avance notamment que les classifications sociales en termes de genres permettent de définir un système de normalisation : « L'idée qu'il puisse y avoir une "vérité" du sexe [...] est précisément produite par des pratiques régulatrices qui forment des identités cohérentes à

travers la matrice des normes cohérentes de genre.³⁹ » Pourtant, souligne Butler, cette approche sociale pose problème parce qu'elle tend à imposer des définitions qui ne reposent pas sur des cas réels, mais au contraire impose à la réalité de se soumettre à des définitions préconçues : « Le pouvoir juridique "produit" incontestablement ce qu'il prétend simplement représenter [...].⁴⁰ » Donc lorsque le personnage de *Self* se voit refuser la possibilité d'épouser Noah sous prétexte qu'ils sont deux garçons, c'est le discours social qui prend le dessus et qui exerce son pouvoir d'exclusion.

Ce système, il ne l'accepte pas, et c'est la raison pour laquelle aura lieu, entre autres, la transformation. Selon lui, la division des sexes en deux catégories de genre est par trop limitative parce que, comme l'avance Butler, l'« hétérosexualité d'institution [...] limite le champ du possible⁴¹ » en terme de choix du partenaire : « Cette histoire de complémentarité concernait seulement un vulgaire point de *biologie*, une fantaisie anatomique ? Le menu [...] ne contenait que deux plats ? Et on avait décidé d'avance lequel on pouvait choisir, le petit derrière ou le petit doigt, le bifteck ou le poulet ? » (*Self*, p. 28)

Mais l'élément le plus important qu'implique la définition sociale des genres est le lien qui est nécessairement établi avec l'identité :

[...] subordonner la notion de genre à celle d'identité [...] nous porte à conclure qu'une personne *est* un genre et qu'elle *l'est* en vertu de son sexe, de la perception psychique de soi, et des diverses expressions que peut prendre ce soi psychique, dont la plus saillante est le désir sexuel. [...] le genre que l'on confond naïvement [...] avec le sexe, sert de principe unificateur du soi incorporé et maintient cette unité envers et contre le « sexe opposé » dont la structure est censée maintenir un parallèle mais aussi une cohérence oppositionnelle interne entre le sexe, le genre et le désir.⁴²

Ainsi, le sexe de la personne définit son identité en indiquant à la fois comment l'exprimer et comment agir pour y répondre. Cela implique qu'elle est préconçue, et qu'elle oblige à suivre une voie qui correspond non pas à ce qui convient à l'individu ayant des goûts et des envies

³⁹ Judith Butler, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris : Éditions La Découverte, 2005, p. 84-85. Le concept de « vérité » du sexe est emprunté à Foucault.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 61.

⁴¹ *Ibid.*, p. 92.

⁴² *Ibid.*, p. 91.

qui lui sont propres, mais qui correspond plutôt aux attentes promulguées par le discours social. Celui-ci sera d'ailleurs largement dénoncé par le narrateur de *Self*, qui rapporte à ce propos des incidents dont il a été victime.

Après un déménagement en Amérique du Nord, il vit plutôt difficilement son premier jour d'école en raison de ses cheveux qui lui tombent jusqu'aux épaules et qui lui attirent les railleries de ses camarades. On lui lance des épithètes telles que « pédé » et « tapette », qui renvoient tant à une possible homosexualité qu'à une apparence efféminée. La réflexion qu'il pose sur ces incidents concerne non pas tant la division des sexes que les critères qui la déterminent :

À partir de ce premier jour d'école, la peur et la tristesse firent partie de mon existence. Cela s'accompagna d'un sentiment de confusion. La confusion ne concernait pas cette division sectaire du désir ; il m'était plutôt facile de composer avec ça. Avec une monstrueuse froideur, j'aurais pu penser : « Les nazis n'aimaient pas les juifs, le KKK n'aime pas les Noirs, les Américains du Nord n'aiment pas les homosexuels », et ça aurait été tout. Une observation sociopolitique et une adaptation consécutive en matière d'habillement et de comportement. Un acte de conformisme méthodique. Mais ce qui m'empêcha de si bien m'adapter, c'est le fait qu'aucun des symboles ou des attributs de cette détestable tendance ne paraissait original. Ils dérivèrent tous d'une seule et même source. Porter les cheveux longs, être gentil, savoir reconnaître la beauté, éprouver du désir pour les garçons, voilà les termes qui décrivaient simplement les *filles*. Ainsi, sauf parce qu'elles étaient de sexe féminin, les filles avaient une apparence et un comportement *beaucoup* plus homosexuels que moi. Et pourtant, on ne paraissait pas les condamner pour ça, et moi, oui. (*Self*, p. 58)

Ainsi, le discours social indique aux hommes comme aux femmes l'image qu'il convient de projeter et le comportement qu'ils doivent adopter ; ces indications s'appliquent respectivement à chacun des deux sexes. Si un individu adopte un comportement ou projette une image qui ne correspond pas à ce que la société attend de lui, selon le discours *normatif*, on portera un jugement défavorable à son endroit. Selon le narrateur, cette position est tout à fait absurde. Le problème, comme le dit Butler, vient de ce que le genre est performatif :

[...] dans le cas du genre l'effet de substance est produit par la force performative des pratiques régulant la cohérence du genre. En conséquence, dans la tradition héritée de la métaphysique de la substance, le genre se révèle performatif – c'est-à-

dire qu'il constitue l'identité qu'il est censé être. Ainsi, le genre est toujours un faire, mais non le fait d'un sujet qui précéderait ce faire.⁴³

Initialement, c'est la répétition de certaines pratiques qui ont mené à une synthèse de la définition de chaque genre – homme et femme ; la reproduction de ces pratiques permet, après coup, d'identifier le sujet dans son genre. Or, le discours social est tellement fort qu'il impose de se plier à ces modèles schématisés et de les reproduire afin de répondre à l'idée qu'on s'en fait. Dans *Self*, le personnage se voit confronté à la situation où il ne *performe* pas le bon genre. En soi, la performance qu'il donne est acceptable, mais seulement si on a le genre qui lui correspond. Ainsi il faut littéralement faire abstraction de ce qu'on se sent être si on veut répondre aux critères sociaux. Une telle situation, ajoute Butler, ne peut qu'entraîner des états de rébellion, car qui dit loi dit aussi *hors* la loi : « [...] la loi a une étrange capacité de ne produire que des rébellions, dont elle peut garantir qu'elles échoueront d'elles-mêmes – par fidélité à la loi –, et des sujets qui, pour être complètement assujettis, n'ont d'autre choix que de réitérer la loi qui les a créés.⁴⁴ » Parce qu'il y a la loi, toute tentative de rébellion ne peut se faire que contre cette loi, et donc se doit d'en réutiliser le discours pour le déconstruire. Mais ce faisant, la loi est constamment réactualisée, présente, et active. On ne peut qu'affirmer la loi en cherchant à la dénoncer.

Cette situation de rébellion se retrouve dans *Self*. La transformation majeure que subit le narrateur est d'ordre sexuel. Il passe de l'état d'homme à celui de femme. Nous avons vu que la notion d'identité repose d'abord sur le genre, défini par le sexe, qui impose une performance en plus de définir la personne selon qu'elle *est* un homme ou une femme. Donc, en transformant son sexe, il modifie son genre, et conséquemment son fondement identitaire. La métamorphose est ainsi une manière de briser l'association qui avait été imposée initialement entre sexe et identité. Mais n'oublions pas que cette opposition a d'abord été introduite par sa mère au moment où elle lui signifiait qu'être un garçon imposait pour lui de devoir se marier avec une fille, et que les liaisons contraires étaient à proscrire. Rejetant un tel modèle, il prône celui qui ferait abstraction du sexe des individus : « Dans le domaine de l'amour, le sexe n'avait pour moi pas plus d'importance que les parfums quand il s'agit de

⁴³ Butler, *op. cit.*, p. 96.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 215.

crème glacée. » (*Self*, p. 58) Comme c'était le cas avec Noah, ce n'est pas la recherche du bon « sexe complémentaire » qui doit, selon lui, guider l'attirance amoureuse ; la valeur accordée à une personne ne doit pas dépendre de son sexe.

On peut donc affirmer que les éléments qui relèvent de l'éducation du personnage et qui poseront problème au moment de son entrée dans la phase d'apprentissage sont tous deux issus de la figure maternelle. Sa mère lui a d'abord inculqué les notions mettant en relation l'être et la fonction, entraînant ainsi un rapport de causalité dans la définition de l'identité. Elle a ensuite complété cette définition en établissant le genre comme critère de distinction définitif devant répondre à un registre normatif préconçu. Ce sont ces deux éléments de l'identité-idem qui feront l'objet d'un remaniement dans le roman. Mais avant de s'aventurer à en définir les modalités, précisons de quelle manière les deux éléments se conjuguent dans la métamorphose pour exprimer le conflit identitaire.

1.3 *Incorporation et prise en charge du conflit*

Au moment de la mort de ses parents, le personnage entre dans une nouvelle étape de sa vie, au cours de laquelle il cherche à savoir qui il est. Poussé brusquement dans le feu de la réalité, il se retrouve seul et confronté à un monde dont il ne comprend pas encore toutes les règles. Il doit donc faire connaissance avec ce monde étranger, mais surtout il doit trouver la place qu'il souhaite occuper dans celui-ci, d'où la quête identitaire.

L'opposition qu'il manifeste contre le discours maternel sera d'une grande importance dans sa quête. C'est d'abord en essayant de remanier ces idées qu'il construira sa propre pensée. Symboliquement, sa transformation est le lieu de réunion de tous ces éléments conflictuels. D'abord, la question sexuelle : en changeant son sexe, il transforme son rapport identitaire puisqu'il défait le chaînon qui liait sexe, genre et identité. Rappelons que Butler voit le genre comme une performance, c'est-à-dire qu'il se valide par la pratique de l'ensemble des composantes qui le normalisent. Et c'est ce discours que prône la mère – mais aussi la société en général – lorsqu'elle fait comprendre à son fils qu'il doit respecter les divisions sociales entre masculin et féminin, en plus de répondre au schéma de complémentarité qui font s'unir l'homme et la femme. Ensuite, il y a la question de l'être défini par sa fonction, laquelle reprend, de manière plus générale, le même discours que celui de

Butler. Tout comme le genre se définit par sa performance, l'être se définit par sa *fonction*, autre manière de dire sa *pratique*, ou encore sa *performance*. L'ensemble de nos actions définit qui nous sommes. Nous avons donc une parfaite concordance des termes entre être/genre, et fonction/performance.

La grande similitude que nous observons entre ces deux éléments conflictuels contre lesquels s'est prononcé le personnage comporte néanmoins une différence importante. Dans le premier cas, on affirme que c'est par ses actions qu'on se définit, et dans l'autre, si on affirme aussi qu'on se définit par la pratique de son genre, celle-ci n'est pas libre de choix, elle est imposée par notre sexe. Aussi, en brisant la convention qui établit un lien direct entre le genre et l'identité, non seulement le personnage se positionne à l'encontre des schémas préconçus, mais en plus il se crée un espace où il cherche un nouveau moyen de se définir, une nouvelle *performance* identitaire. Commençons par exposer les circonstances dans lesquelles s'est faite la transformation du personnage, et voyons ensuite quel sera ce nouveau moyen de l'expression de soi.

1.3.1 Métamorphose et quête identitaire

Tel qu'annoncé, l'entrée dans le monde adulte se fait, inévitablement, en quittant celui de l'enfance. L'élément qui provoque ce mouvement de l'un vers l'autre dans le roman est celui du décès des parents du personnage. Sans eux, il se retrouve seul avec lui-même, sans personne pour lui dire quoi faire ou quoi penser. Ce changement, qui lui donne la possibilité de se libérer d'un poids idéologique et philosophique qui ne lui correspond pas, est durement ressenti. Il n'a que dix-sept ans et vient d'entamer sa dernière année d'étude collégiale au Mont Athos. Il lui reste un an pour se préparer à l'inévitable liberté, « plus oppressante que libératrice » (*Self*, p. 87), qui lui est imposée.

Durant cette période, il cumule les efforts pour ne pas se laisser atterrer par la douleur du deuil. En modifiant le moins possible son rythme de vie, il parvient à garder un semblant d'équilibre qui l'empêche de sombrer complètement. Selon lui, « La douleur et les larmes étaient incongrues au Mont Athos parce que, en aucune manière, l'endroit ne reflétait la perte [qu'il avait] subie. » (*Self*, p. 85) C'est donc après avoir quitté ce lieu que survient sa transformation. Celle-ci était, d'une certaine manière, attendue. Pour lui, rien n'incarne

mieux les évolutions de la vie que la métamorphose : « La mort soudaine de mes parents à l'étranger me frappa non pas comme la sonnerie d'un glas, mais comme une nouvelle phase de ma vie métamorphique, toujours en expansion. » (*Ibid.*)

Pour éviter de se perdre dans cette nouvelle liberté acquise, il choisit de poursuivre ses études et d'entrer à l'université. La transformation aura lieu durant la période estivale, cet intermédiaire qui marque le passage d'un lieu vers l'autre, du collégial vers l'université. En ce sens, cette période marque un temps zéro : une étape franchie permet d'en entamer une nouvelle. Nous avons déjà rapporté les propos du personnage qui affirmait que, pour lui, chaque changement était l'occasion de se *recréer, de présenter une nouvelle façade, d'enterrer les erreurs et les déformations passées*⁴⁵. C'est donc ainsi que se présente sa situation : non seulement il vient de perdre ses parents et entre à l'université, mais en plus il atteint sa majorité et ce, la nuit même au cours de laquelle a lieu sa métamorphose :

Je me suis réveillée soudainement. [...] Tout était confus. Je ne me souvenais de rien, ni de mon nom, ni de mon âge, ni où j'étais. L'amnésie totale. Je savais que je pensais en français, ça au moins, c'était sûr. Mon identité était liée à la langue française. Et je savais aussi que j'étais une femme. Francophone et femme, c'était le cœur de mon identité. Je me suis souvenue du reste, les accessoires de mon identité, seulement après un bon moment d'hésitation. [...]

C'est arrivé une nuit particulière. Je me suis levée le lendemain matin, je suis restée debout devant le miroir, nue, à me regarder, et j'ai pensée : « Je suis une Canadienne, je suis une femme... et j'ai le droit de vote. »

C'était le jour de mon anniversaire. J'avais à présent dix-huit ans. J'étais une citoyenne à part entière. (*Self*, p. 96)⁴⁶

On remarque une transformation de l'écriture⁴⁷, qui porte maintenant la marque du féminin, traduisant ainsi une étroite corrélation entre l'identité sexuelle et l'identité subjective du personnage qui a le sentiment profond d'être devenu une femme, sans se sentir victime d'une transformation étrangère traduisant une distanciation entre ce qu'il est et ce qu'il ressent être.

⁴⁵ Cf. Section 2.1, p. 18.

⁴⁶ L'italique est dans le texte.

⁴⁷ Il est intéressant de mentionner que pour la version originale anglaise, ce passage est écrit en français, permettant ainsi d'illustrer la marque du féminin dans le langage.

Dans *La Métamorphose*⁴⁸, Grégor Samsa ne se sentait pas pour autant lié à sa nouvelle forme physique après sa transformation en gigantesque cafard. Dans *Self*, c'est tout le contraire. Bien que la transformation en elle-même ne fasse pas l'objet d'une description – nous avons seulement accès au résultat final –, certains symptômes précurseurs du changement auront préalablement été constatés, et ce avant même que le personnage ne quitte le Mont Athos. Un soir qu'il est en train de se caresser, il constate que son érection est plus petite, mais sans que son plaisir en soit diminué. Au contraire, il obtient le plus gros orgasme qu'il ait jamais eu. Au fil des mois, le changement persiste : « Plus petite était mon érection, plus intense était mon plaisir. » (*Self*, p. 93) Que son plaisir soit ainsi intensifié malgré tout est un signe que la diminution de l'érection n'implique pas une diminution du potentiel de l'activité sexuelle, et que la transformation qu'il vit n'est pas une diminution de sa personne. Au contraire, la métamorphose est quelque chose de naturel dans sa logique d'une vie en constante évolution.

D'autres symptômes apparaîtront plus tard, après la fin de ses études au Mont Athos. Il les rapporte dans une liste qu'il présente comme suit :

Si je repense à cette période en termes de *symptômes*, [quatre] me viennent à l'esprit :

- 1) Un changement de voix vers le plus aigu.
 - 2) Une légère douleur aux hanches, qui s'atténuait lorsque je marchais [...] et que je faisais des étirements.
 - 3) La disparition de mon acné. [...]
 - 4) Une passion pour les patates douces. C'est drôle comme les importantes transformations de la vie s'accompagnent de bizarreries alimentaires.
- (*Self*, p. 94-95)

Le quatrième point est particulièrement signifiant : les *bizarreries alimentaires* ne sont pas sans rappeler un certain trait caractéristique de la femme enceinte qui s'apprête à donner naissance. Or ici, il ne s'agit pas de donner naissance, mais bien de re-naître sous les traits d'une femme. Nous aurons l'occasion de voir l'importance que prend le concept de la maternité et de l'opposition production/reproduction pour le personnage. Remarquons que les symptômes mentionnés ci-dessus n'ont rien de très radical. Le point culminant de la transformation ne concerne pas tant son apparence physique – les traits du visage, la

⁴⁸ Kafka, *op. cit.*

physionomie – que ses organes génitaux. C'est ce qui permet au personnage de passer, pourrions-nous dire, inaperçu, comme nous l'avions illustré en introduction⁴⁹.

Le dernier élément qu'il importe de mentionner dans les circonstances de la métamorphose est le lieu où elle se produit. Soucieux de ne pas passer son été dans l'attente, il décide de partir en voyage au Portugal : « C'est la forme rectangulaire du Portugal qui m'a amené à prendre cette décision, je crois. J'aime les pays rectangulaires, où la volonté de l'homme s'impose sur la topographie. » (*Self*, p. 91) Ce choix ne nous apparaît pas innocent dans le cadre de notre problématique. La citation contient deux termes importants : la *volonté* de l'homme impose la *forme* rectangulaire. À nouveau on sollicite les notions de l'être et de sa fonction/performance. Imposer une forme signifie que la définition de l'être vient d'une instance extérieure. On se situe donc dans la logique contre laquelle se positionne le personnage. Dans ce pays de la *forme* aura lieu la transformation ; sa *forme*, c'est-à-dire tout ce qui le lie à une identité particulière, sera défaite, et débutera alors pour lui une exploration des différents possibles identitaires.

Il importe maintenant de savoir pourquoi la transformation sexuelle était nécessaire pour approfondir la nature du conflit philosophique. Un premier élément de réponse nous est donné par Butler. Étant donné la place majeure qu'occupe la mère du personnage dans l'organisation des tensions conflictuelles, sa mort engendre chez lui un processus d'identification très fort qui l'amène à prendre sur lui toute la charge qui était auparavant sur elle. Empruntant à la théorie psychanalytique de Freud, Butler affirme que :

[...] en faisant l'expérience de perdre un autre être humain que l'on a aimé, on peut dire que le moi incorpore cet autre dans la structure même du moi, reprenant à son compte les attributs de l'autre et « faisant vivre » l'autre à travers des actes magiques d'imitation. [...] Cette identification n'est pas seulement momentanée ou occasionnelle, elle devient une nouvelle structure d'identité ; de fait, l'autre devient une partie du moi par l'intériorisation permanente des attributs de l'autre.⁵⁰

⁴⁹ Cf. Introduction, p. 7.

⁵⁰ Butler, *op. cit.*, p. 148.

Cette intériorisation, ajoute Butler, peut aller aussi loin que l'identification du genre :

[Celle-ci] est une sorte de mélancolie dans laquelle le sexe de l'objet prohibé est intériorisé comme une prohibition. Cette prohibition sanctionne et régule différentes identités genrées et la loi du désir hétérosexuel. [...] Résultat, on s'identifie avec l'objet d'amour du même sexe, intériorisant de ce fait à la fois le but et l'objet de l'investissement homosexuel.⁵¹

Avec *Self*, la prise sur soi du conflit est une intériorisation parfaite, une incorporation qui va jusqu'à modifier le corps du sujet qui adopte le sexe de sa mère. Il devient donc une femme. Le corps – si significatif sur le plan identitaire, nous l'avons vu avec Le Breton – devient l'objet même qui permet l'expression du conflit. Comme le dit si bien Dominique Commeignes : « le corps représente le lieu où la pensée peut, justement, *prendre corps*⁵² ».

La transformation sexuelle survient dans l'expression du conflit non seulement à cause du processus d'identification évoqué, mais aussi, et peut-être plus encore, en raison du dilemme qui s'installe au moment où le personnage entre à l'université et manifeste un tout nouveau champ d'intérêt : l'écriture.

1.3.2 La femme et l'écrivain

Un élément d'importance qui caractérise habituellement l'entrée dans le monde adulte consiste à choisir ce qui nous définira socialement : c'est-à-dire quel sera notre travail. Au moment de faire ses choix universitaires, le personnage s'oriente principalement selon deux champs d'intérêt, la philosophie et la littérature : « C'est le souvenir du marteau de ma mère qui m'entraîna vers la philosophie [...]. » (*Self*, p. 101) Si un doute était encore possible, il vient ici d'être aboli puisqu'il affirme d'emblé que c'est le *souvenir du marteau* de sa mère qui le guide désormais. En deuxième instance, dans le cadre de son choix de cours, il affirme que « La littérature [...] fut un choix qui coula également de source. » (*Ibid.*) Deux cours d'introduction, qui ont « le même numéro, presque proverbial, le point de départ de toute connaissance, semblait-il : le numéro 101 » (*Ibid.*), et qui correspondent aux deux aspects de sa vie qui prennent dorénavant le dessus. Si le choix de la philosophie nous semble évident,

⁵¹ *Ibid.*, p. 155-156.

⁵² Dominique Commeignes, « L'Imaginaire de la danse : la question du regard » in Claude Fintz (dir.), *Les Imaginaires du corps. Pour une approche interdisciplinaire du corps. Tome 2 : Arts, sociologie, anthropologie*, Paris : L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2000, p. 41.

celui de la littérature l'est un peu moins. Il serait sans doute facile de vouloir établir une association avec la figure paternelle plutôt absente de notre analyse jusqu'ici. Il est vrai que, de ses deux parents, son père est celui qui touche le plus à la littérature : « Il était un poète publié [traducteur et éditeur]. Lui et moi avons découvert des écrivains ensemble – le merveilleux Dino Buzatti, par exemple [...] » (*Self*, p. 16) Buzatti⁵³ est un écrivain italien qui tire quelques-unes de ses influences de Kafka, auteur de la célèbre *Métamorphose*. L'allusion est ici évidente, mais pas suffisamment satisfaisante dans le cadre de notre analyse. Concentrons-nous plutôt sur le principe même de la métamorphose pour expliquer l'importance de la présence de la littérature dans le texte, que Jean-Claude Poizat, dont les propos ont déjà été cités en introduction, résume ainsi :

[...] l'écriture littéraire a le pouvoir d'imiter les sortilèges de la métamorphose : elle se joue librement des formes réelles qu'elle manipule et transforme à sa guise. Aussi la métamorphose est-elle une sorte d'allégorie de la littérature. En choisissant de traiter de ce « thème », un écrivain choisit bien souvent de parler de son art.⁵⁴

La métamorphose et la littérature sont donc très similaires dans les procédés qu'elles impliquent : la création des formes, leurs transformations. Rien de moins que ce qui préoccupe notre personnage. On verra de quelle manière la création littéraire deviendra un élément essentiel à son évolution, et comment elle lui servira à poursuivre son apprentissage en précisant les limites dans lesquels il souhaite se définir.

De plus, sa pratique de l'écriture est le long processus par lequel il en vient à publier, au terme de son expérimentation, son roman – aboutissement de son apprentissage. Et ce roman est aussi, par la même occasion, une narration de soi. Nous avons affirmé avec Ricœur que raconter sa propre histoire revient à définir l'itinéraire qui a permis à l'identité de se construire. Aussi, raconter son histoire à travers *Self* – le titre est, à ce propos, très significatif : *Self/Soi* – permet de faire la démonstration de son parcours identitaire, et ainsi d'exposer la

⁵³ Dino Buzatti (1906-1972) est un écrivain italien dont plusieurs romans s'inscrivent dans un registre fantastique. *Il deserto dei tartari* (1949), notamment, lui vaut d'être comparé à Kafka. Cf. *Anthologie de la littérature italienne*. Tome 3 : *XIX^e et XX^e siècles*, Toulouse : Presse universitaire du Mirail, coll. « Amphi 2. Langues », 2003, p. 261-264.

⁵⁴ Poizat, *op. cit.*, p. 88.

progression du conflit, de sa naissance jusqu'à sa résolution, laquelle sera confirmée à la fin du texte.

Il y a donc deux facettes identitaires qui se côtoient dans le roman : l'identité sexuelle – la femme ; et l'identité sociale – l'écrivain. Par ces deux positions, le conflit prend une forme particulière. Selon la prémisse philosophique, la fonction permet de définir l'être ; la fonction qu'occupe le personnage permet donc de le définir : il est écrivain. Selon cette même prémisse, la performance du genre permet de définir l'être ; dans ce cas-ci, il est une femme. La suite du roman cherchera à faire la part des choses entre ces deux éléments identitaires, à savoir si l'un est en mesure de prévaloir sur l'autre, entre le sexe et la fonction, ou la femme et l'écrivain. Ces oppositions font paraître d'autant plus importante la transformation sexuelle qu'elle permet de faire surgir des enjeux propres au genre qui n'auraient pas eu la même valeur si le personnage avait été un homme. Le dénouement de l'histoire, notamment, annonce déjà une issue possible à cette ambivalence identitaire, à savoir que la femme est possiblement condamnée par son sexe à ne pas pouvoir s'affirmer autrement que par celui-ci, c'est-à-dire que la femme ne peut être autre chose qu'une femme. Mais nous aurons l'occasion d'y revenir à mesure que nous détaillerons l'évolution du personnage dans sa quête identitaire.

CHAPITRE II

VERS LA CONSTRUCTION D'UNE IDENTITÉ D'ÉCRIVAIN

Le fait que le personnage devienne écrivain a des conséquences multiples. Si un rapprochement entre littérature et métamorphose est possible, comme nous avons pu le voir, il n'empêche que le désir d'écriture s'explique pour d'autres raisons, tout aussi significatives. Dans un premier temps, nous verrons en quoi l'écriture a pu devenir un outil d'expression majeur pour le personnage, et comment elle sert sa quête identitaire telle que nous l'avons identifiée dans le cadre de la problématique de l'être et de la fonction. Ensuite, nous ferons un découpage des étapes importantes de l'apprentissage tant créatif qu'amoureux du personnage. Nous verrons en effet que ces deux aspects sont intimement reliés, et même qu'ils s'alimentent l'un l'autre. La réflexion portera sur les moments de concordance entre la création et la procréation. On remarque effectivement que l'écriture s'exprime souvent à travers une métaphore filée relevant du phénomène de la conception, et que la maternité et le pouvoir créateur sont constamment sollicités. À travers notre analyse, l'objectif sera de montrer comment ce rapport à la maternité, reliée à l'identité féminine, aura permis une construction de l'identité d'écrivain particulière, qui n'aurait pas été la même s'il avait été un homme. Nous chercherons donc à comprendre de quelle manière cet avènement de l'écrivain s'inscrit dans la problématique propre au personnage.

2.1 Le rôle de l'écriture

De nombreuses études en littérature cherchent à établir les motivations qui poussent un sujet vers l'écriture. Pour certains, vivre une perte importante peut être le catalyseur de la création littéraire :

L'écriture serait trajet, parcours, cette objectivation qui viendrait à tout instant rappeler qu'il y a de la perte, qu'on n'écrit jamais que dans cette perte, que rien ne

viendra combler le manque, mais que l'acte d'écrire [...] est la tentative toujours déçue et toujours recommencée de déjouer la perte [...].⁵⁵

Nous avons déjà identifié la mort des parents du personnage dans *Self* comme étant l'élément déclencheur non seulement de sa projection dans le monde adulte, mais aussi de sa prise en charge du conflit entre l'être et la fonction. Le désir, ou plutôt le besoin d'écrire apparaît au cours de la même période. Pourtant, malgré ce rapport à la perte, l'initiation à l'écriture s'inscrit dans la logique qui a toujours animé le personnage. Selon Heinrich, tout le monde ne peut pas, avec de la simple volonté, s'initier à l'écriture. L'identité d'écrivain n'est pas quelque chose qu'on peut s'imposer, car elle est innée. On *naît* écrivain, on ne le *devient* pas :

[...] l'écriture est faiblement investie comme une technique spécialisée susceptible d'un véritable apprentissage [...] ; et elle repose sur une compétence incorporée dès l'enfance, peu compatible avec le mode soudain et relativement tardif de la conversion. L'expérience du « devenir écrivain » représente donc typiquement l'actualisation d'une nature déjà présente mais invisible : nature figurée sous la forme du don, actualisation accomplie sous la forme du travail [...].⁵⁶

Nous trouvons effectivement des indices dans le roman qui annoncent cette prédisposition à l'écriture et l'inscrit dans une suite logique, à la limite prévisible. Souvenons-nous du rapprochement établi par Poizat entre la création littéraire et la métamorphose. Celles-ci ne sont pas très éloignées l'une de l'autre. Nous pouvons aller jusqu'à dire qu'elles empruntent des procédés créatifs similaires. Étant donné la place de choix qu'occupe le concept de la métamorphose dans l'esprit du personnage tout au long de son enfance, l'écriture se présente comme son prolongement, et même l'outil qui permet de mieux être en contrôle. De plus, Heinrich nous rappelle à quel point l'écriture demande un complet investissement du sujet, jusqu'à y faire impliquer son corps. En s'appuyant sur Fabre :

[...] l'écriture [est] une activité totale [...]. C'est pourquoi le corps s'y retrouve lui aussi impliqué, et le plus souvent sur le mode « pathétique » de la souffrance :

⁵⁵ Régine Robin, *Le Deuil de l'origine. Une langue en trop, une langue en moins*, Paris : Éditions Kimé, coll. « Détours littéraires », 2003, p. 11.

⁵⁶ Nathalie Heinrich, *Être écrivain. Création et identité*, Paris : Éditions La Découverte & Syros, coll. « Armillaire », 2000, p. 65.

« [...] le corps des écrivains s'expose et donne à voir tous les effets internes de l'œuvre se faisant. *Corps pathétique* donc, pour la plupart, corps qui n'est point un attribut superficiel, une pièce ostensible de la panoplie moderne de l'homme de lettres, mais la preuve toujours renouvelée que la nouvelle sacralité de la littérature très exactement *s'incarne*. » (Daniel Fabre, « Le Corps de l'écrivain », *Gradhiva*, no 25, 1999, p. 2-3)⁵⁷

Une fois de plus, cet aspect de l'écriture rejoint les principales préoccupations du personnage de *Self*, qui a fait de son corps le lieu même de l'expression du conflit dont il est le nouveau dépositaire. Aussi, nous verrons que le corps est constamment mis en scène dans l'écriture, et qu'il en constitue l'un des principaux enjeux. Par son lien étroit avec le corps, l'œuvre pourrait même, selon Heinich, permettre la résolution du conflit :

L'œuvre est ainsi cette passerelle, imaginaire et symbolique, qui permet de penser le rapport entre les différentes dimensions du corps (physique, physiologique, perceptif, mental, etc...) et différents états de la conscience sociale. Elle est le lieu où se saisit médiatement le corps. De sorte que ce dernier, en tant que lieu de pratiques, de représentations et de sollicitations imaginaires multiples, peut être un bon indicateur d'un moment de l'imaginaire social. Nous l'avons dit, le « corps » n'est appréhendable que dans ces rapports et ces interactions ; fluctuant au gré des vents d'un imaginaire social, l'œuvre, jamais extérieure à ce dernier, à la fois y puise son dynamisme et, en retour, en renouvelle les significations.⁵⁸

C'est donc par l'écriture que le personnage pourrait peut-être parvenir à faire la lumière sur cet « imaginaire social » dont relève la relation entre l'être et la fonction qu'il essaie de reconsidérer parce qu'elle apparaît problématique à ses yeux. Ainsi, les écrits qu'il nous présente tout au long du texte disent non seulement sa perte, mais actualisent aussi le conflit qui l'habite. Nous verrons que ces écrits parlent tous, d'une manière ou d'une autre, de la problématique de l'être et de la fonction.

Ajoutons qu'en avançant que l'identité d'écrivain relève d'une *nature* déjà inscrite chez le sujet, Heinich en fait un élément fondamental de l'identité. À ce titre, l'Être écrivain est légitimé de la même manière que l'Être sexuel, l'un et l'autre étant au fondement du sujet. Que l'un soit inné et l'autre acquis n'importe pas ici. Butler affirme certes que l'identité sexuelle est l'objet d'une construction propre au sujet, cela n'empêche pas que l'identité

⁵⁷ *Ibid.*, p. 105.

⁵⁸ Claude Fintz, « Le Corps, l'œuvre, l'imaginaire » in Claude Fintz (dir.), *op. cit.* p. 383-384.

sexuelle soit au fondement du sujet, comme peut l'être celle de l'écrivain. Dans *Self*, nous verrons que les fondements de l'identité d'écrivain ont une répercussion sur la dynamique de l'identité sexuelle du personnage. Ainsi, l'un comme l'autre sont en mesure de dire son identité.

2.2 *La naissance de l'écrivain*

La construction de l'identité d'écrivain du personnage se fera par étape, et sollicitera l'aide de figures d'autorité pour franchir chaque niveau d'apprentissage, jusqu'à parvenir à un stade marquant son accomplissement. Car si son histoire s'inscrit, comme nous l'avons dit, sur le modèle de l'apprentissage de soi, l'écriture occupe une large part dans celui-ci. Et même, si nous suivons en cela la théorie d'Alison Boulanger, lorsqu'il est question du récit d'apprentissage de l'écrivain, dans bien des cas c'est non seulement de l'histoire de l'écrivain qu'il est question, mais aussi, et peut-être davantage, de l'histoire de l'écriture : « un glissement se produit entre l'artiste et l'œuvre, un glissement qui considère l'œuvre elle-même dans une perspective téléologique. Ce seraient des romans de formation, non du personnage ni même de l'artiste, mais du roman⁵⁹ ». C'est effectivement en ce sens que plusieurs théoriciens entendent la lecture d'œuvres qui mettent en scène des écrivains. Nathalie Heinich, qui analyse cette figure dans la littérature, propose que de tels récits font état de « l'expérience de la création⁶⁰ », et qu'ainsi ils tracent le parcours de la réalisation de l'écrivain :

Ainsi, « le vrai message de l'œuvre d'art, au-delà de l'objet réel figuré, est le récit de l'expérience par laquelle un homme cesse de vivre la contingence, la dispersion et le morcellement et naît à la permanence et à l'unité » (Max Bilien, *Le Sujet de l'écriture*, Paris : Gréco, 1989, p. 30). L'écriture contemporaine ne se contente plus de véhiculer le mythe : elle en assume la fonction, de même que la condition mythique est passée du personnage de fiction à l'écrivain lui-même, ou au roman, devenu le véritable héros, comme avec *La Recherche du temps perdu*, ou encore le Nouveau Roman, où il s'agit « de remplacer le souci du destin singulier du héros par la genèse d'un livre, afin que cet effort de libération que constitue la création

⁵⁹ Alison Boulanger, « Le Paradigme téléologique et sa subversion : *Tonio Lröger* de Thomas Mann et *Portrait de l'artiste en jeune homme* de James Joyce », in Philippe Chardin (dir.), *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*, Paris : Éditions Kimé, coll. « Détours littéraires », 2007, p. 307.

⁶⁰ Heinich, *op. cit.*, p. 315.

littéraire incarne sa propre aspiration à la liberté. Passage du genre romanesque de l'"histoire d'une vie" à "la création littéraire comme miroir même de la vie" » (*Ibid.*, p. 62). Dès lors, « l'œuvre littéraire dit l'expérience de sa création : l'œuvre n'est que le journal de cette aventure autocréatrice » (*Ibid.*, p. 53).⁶¹

Nous trouverons, à travers le suivi des premières ébauches littéraires du personnage, les modèles stylistique, thématique et formel précurseurs de son écriture, qui sont aussi le reflet du texte même dont nous faisons l'analyse, lequel constitue l'aboutissement de son apprentissage d'écrivain. Car tel que le dit Belleau : « Ne serait-ce pas l'écrivain raconté qui nous parle en fait de l'écrivain actuel à travers le leurre de la mise en scène narratologique ?⁶² »

2.2.1 L'écrivain solitaire et le mal de vivre

Si son entrée à l'université représente pour lui de nombreuses nouvelles possibilités, il s'ensuit rapidement pour le personnage une sorte de désillusion. Les choses ne vont pas tout à fait comme il l'espérait, et l'élan qu'il avait pour les études se voit ralenti par des échecs successifs et une perte d'intérêt de plus en plus lourde à porter. Sur le plan amoureux, il se trouve tout aussi décontenancé, entretenant des sentiments pour une personne qui ne les lui rend pas :

Je fis connaissance d'Elena au cours de ma première journée à Ellis. [...] Et tout de suite, je fus amoureuse d'elle. [...] Je pris un cours d'été en philosophie antique [...] pendant qu'Elena en suivait un en roman médiéval (son travail principal portait sur l'amour courtois. C'était une douloureuse ironie : elle me racontait tout à ce sujet et moi, son amoureuse courtoise, je l'écoutais attentivement). Mon amour était une chose inutile. Il empoisonnait ma vie. [...] L'amour me rendait malade, littéralement malade. (*Self*, p. 110-111)

Notons en premier lieu que l'objet de son attirance sexuelle n'est pas modifié par sa transformation. Après Noah, le personnage manifeste une attirance non plus pour les garçons, mais pour les filles. Celle-ci s'est d'abord exprimée pour ses compagnes de classe, puis pour des icônes sexuelles telles qu'on en trouve dans le domaine de la pornographie. L'aspect sexué de sa personne n'a donc pas été affecté par la métamorphose, puisque l'attirance qu'il a

⁶¹ *Ibid.*, p. 315-316.

⁶² André Belleau, *Le Romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Montréal : Éditions Nota bene, coll. « Visées critiques », 1999, p. 57.

pour les femmes avant sa transformation persiste au-delà de celle-ci. Ainsi est confirmée la dissociation qu'il établit entre la sexualité et l'identité sexuelle, à savoir que le fait d'être un homme n'entraîne pas nécessairement le désir de la femme, pas plus que d'être une femme n'entraîne automatiquement le désir de l'homme. Ensuite, la philosophie et la littérature, qui lui servent de pôle d'attache principal, sont ironiquement mises dans un rapport d'opposition : la philosophie, porteuse de concepts et de maximes, n'apporte pas de soutien au personnage qui reste sans ressource devant un amour qui le laisse sans recours. Selon les deux *idées originales* qu'il affirme avoir mises de l'avant à cette époque de sa vie, l'amour fait partie de cet ensemble de choses qui ne peuvent s'appuyer sur des explications rationnelles. Selon sa première idée, il existe deux types de questions : les véritables questions, qui « n'en [sont] que s'il existe quelque chose en dehors d'elle[s], quelque chose de distinct, pouvant servir de réponse » (*Self*, p. 113), et les pseudo-questions, qui « expriment habituellement la peur, la douleur ou la confusion » (*Self*, p. 114), et qui ne peuvent donc avoir de réponses. Sa deuxième idée originale fut d'être en amour avec Elena :

Le problème, c'était que les deux idées s'annulaient l'une l'autre. Ma première idée me disait de commencer par décider comment je me sentais avant de poser des questions. Ma deuxième idée me disait exactement comment je me sentais, mais m'amenait à me poser des questions comme « Pourquoi ne m'aime-t-elle pas ? » Ce qui, je suis la première à l'admettre, ne peut comporter de réponse. C'est manifestement une pseudo-question, à laquelle je cherchai pourtant à répondre pendant des semaines et des mois. (*Ibid.*)

Ces deux idées qui guident le regard du personnage sur le monde redisent la position qu'il a choisi d'adopter non seulement en amour, mais dans la majorité – sinon l'entièreté – des facettes de sa vie : s'il existe des domaines qui peuvent être encadrés par des règles ou des balises définies, le sentiment amoureux, lui, est libre d'attache et ne peut, en aucune manière, être contrôlé. Il ne peut être expliqué, il peut seulement *être*. En ce sens, l'amour lui sert de guide tout au long de son apprentissage, et ce n'est qu'au moment où il rencontre Ruth, la première figure d'autorité qui est pour lui à la fois une amoureuse et un guide, qu'il parvient à écrire son premier texte satisfaisant.

Au moment où il commence à écrire, il est malheureux tant en amour que dans la vie en général : « Ce n'était pas seulement à cause d'Elena – d'autres questions étaient marmonnées à l'arrière-plan dans [son] esprit ([il ne parvenait] pas à trouver un sens à [sa] vie, un but, une

direction). » (*Ibid.*) Il se tourne donc vers l'écriture pour essayer d'oublier, même si ce n'est que momentanément, l'état miséreux dans lequel il se trouve :

[...] ce qui était écrit était terminé. Je devais avancer. Je devrais peut-être penser à Elena, je souffrirais peut-être de ma solitude jusqu'au moment où une nouvelle fiction me viendrait à l'esprit. C'est ainsi que je peux le mieux expliquer pourquoi j'ai commencé à écrire : non pas pour le plaisir de l'écriture, mais pour celui de la compagnie. (*Self*, p. 117)

Comme l'a souvent écrit Régine Robin, l'écriture vient combler un manque. Et pourtant, elle ne semble pas avoir eu préséance dans le processus créatif. Au contraire, elle est arrivée dans un second temps : « Durant l'hiver de ma deuxième année, j'écrivis une pièce de théâtre. J'avais eu une idée, et je dessinaï une esquisse maladroite et détaillée du décor. En considérant ces deux choses, l'idée verbeuse et le dessin sans intrigue, je sentis l'impulsion d'écrire, de peupler ce décor. » (*Self*, p. 116) Nous constaterons un peu plus loin que cette préséance de l'image sur les mots tend à vouloir se répéter ; nous ferons une analyse plus détaillée des enjeux impliqués par une telle démarche dans le troisième chapitre.

Ce premier texte n'est pas une très grande réussite, autant pour le personnage que pour ceux qui en feront la lecture. Il raconte l'histoire « d'une jeune femme qui devient amoureuse d'une porte et qui se suicide lorsqu'un ami arrogant et animé de bonnes intentions retire cette porte, son Roméo, de ses gonds et la jette à la mer » (*Ibid.*). La nature tragique du texte, renforcée par l'allusion au théâtre shakespearien, est une caractéristique importante de son texte que nous aurons l'occasion d'analyser plus en profondeur. Si cette première création se voulait sérieuse et réfléchie, sa réception dénote une certaine incompréhension. On « [éclate] de rire en lisant [son] drame à briser le cœur. [On croit qu'il a] voulu faire une parodie de la tragédie » (*Ibid.*). Un seul lecteur – un écrivain – donne un avis constructif sur son texte, complimente « certains aspects de l'écriture et [qualifie la] pièce de "mélodrame ressenti de façon intellectuelle". » (*Ibid.*) La critique est d'autant bien reçue qu'elle provient d'une figure d'autorité importante – un écrivain, figure d'autorité en mesure d'évaluer adéquatement son travail. Donc, même si le résultat est un échec, le personnage choisit de tirer partie de cette première expérience. Le bilan qu'il en fait permet déjà de le situer dans cette nouvelle entrée dans l'écriture :

Ce que je retins de l'aventure, c'est que j'avais éprouvé du plaisir à écrire ma pièce. Avant et après, j'étais agitée mais, pendant le processus, mon esprit était concentré. J'étais vraiment captivée par le travail de création, et l'importance que la pièce prenait dans mon esprit le démontre. Ma chambre, le collège, la ville entière auraient pu brûler... pour moi, tout aurait été bien si je parvenais à sauver mes feuillets gribouillés. Pendant que j'y travaillais, ma pièce était ce que je possédais de plus précieux au monde. (*Ibid.*)

À travers la création littéraire, il se compose un lieu isolé, un refuge où rien d'autre ne compte que l'écriture. Même si son texte n'est pas une réussite, il aura au moins permis de prendre conscience de cet élément d'importance.

L'autre leçon qu'il tire de cette première rédaction touche à la notion de vécu : « tenant compte du vieil adage, j'essayai de me limiter à ce que je connaissais le mieux, ce qui était très peu » (*Ibid.*). Cette remarque est lourde de signification, puisqu'elle implique que pour pouvoir écrire, il faut pouvoir parler de ce que l'on sait, de ce qu'on a vécu. Quelqu'un d'inexpérimenté ne peut produire que des textes de peu de valeur. C'est la raison pour laquelle en progressant dans la vie, au fil de son apprentissage, le personnage parvient à écrire des textes de meilleure qualité.

Après ces premiers pas dans l'écriture, il fait un nouvel essai en prenant appui, cette fois, sur sa propre expérience. Il s'inspire donc d'un événement qu'il vit pour écrire une nouvelle en trois monologues qui tourne autour d'un étudiant dans une salle de cours qui prend l'initiative, avant l'arrivée du professeur, d'aller jouer au piano qui se trouve à l'avant de la classe. La satisfaction concernant certains aspects de son texte n'est toutefois pas suffisante pour le qualifier de réussite. Mais l'écrivain en apprentissage retient tout de même quelques bases que l'on retrouve dans ses textes futurs. Dans ses deux textes, on se rapproche beaucoup de la parole : le théâtre dans le premier cas, où la voix des comédiens supporte le texte ; le monologue dans le deuxième, la voix unique, soutenue, même si c'est davantage sur le fond thématique, par la musique. L'écriture s'élabore donc dans un registre de la voix, du son, de ce qui s'entend et se dit.

Mais les échecs successifs rencontrés ensuite par le personnage, qui ne parvient pas à mener à terme de manière satisfaisante ses textes, le mettent dans une position similaire à celle du poète maudit – incompris, seul, incapable de vraiment écrire :

La plupart de mes pièces et nouvelles avortèrent après quelques pages. Dans ma tête, dans les airs, mes idées étaient pleines de grâce et de puissance, comme un albatros prenant son essor. Lorsqu'elles atterrissaient sur le papier – en plus du fait qu'elles paraissaient avoir la maladresse d'un gros oiseau sur ses pattes –, cela voulait dire que je ne pouvais plus savourer leur compagnie. Car ce qui était écrit était terminé. Je devais avancer. Je devrais peut-être penser à Elena [...]. (*Self*, p. 117)

C'est seulement plus tard, guidé par une figure d'autorité incarnant l'expérience, qu'il réussira à véritablement écrire. Retenons donc de cette première partie les principaux éléments qui caractérisent sa naissance en tant qu'écrivain : l'écriture se conçoit comme un refuge, un moyen de ne pas ressentir la solitude ; elle s'élabore d'abord à travers la voix ; et pour écrire, il est important de parler en fonction de son expérience, de ce que l'on sait.

2.2.2 Création et maternité : la naissance du texte

Au cours d'un voyage, donc dans un lieu étranger à son univers quotidien, le personnage fait la rencontre de Ruth, cette figure qui jouera un rôle symbolique important en comblant certaines de ses lacunes, vitales pour qu'il puisse approfondir son écriture. La présence de telles figures d'apprentissage est primordiale dans le roman de formation. Lorsqu'il s'agit de former un écrivain, Belleau précise qu'elles peuvent être identifiées selon deux catégories : il y a les figures qui ont une « Fonction de constitution et d'éducation de l'écrivain », et il y a celles qui ont une « Fonction supplétive de public et de critique⁶³ ». La première catégorie rejoint donc la personne même de l'écrivain, tandis que l'autre touche davantage à son travail, soit sa production artistique.

C'est en tant que femme que Ruth sera pour le personnage une source de référence, et ce sous plusieurs aspects. D'abord, à 44 ans, elle est beaucoup plus âgée que lui et représente à ses yeux un modèle d'expérience vers lequel il peut se tourner :

Pour ma part, je fus stupéfaite de me rendre compte que je n'avais jamais auparavant vraiment parlé avec une femme adulte [...]. J'ignore avec qui j'avais parlé pendant vingt ans, mais il me semble que ça n'avait pas été avec une femme mûre. C'est ce qui m'attira vers Ruth. [...] Il y avait en elle une expérience de la vie, une route depuis longtemps parcourue, qui m'incitait à l'écouter. Je détestais ma

⁶³ Belleau, *op. cit.*, cf. tableau p. 160.

jeunesse qui s'exprimait en trop de mots, en trop d'opinions, en trop d'émotions.
(*Self*, p. 121-122)

Ensuite, elle est mère de trois enfants. En cela, elle devient un symbole de fécondité inspirant :

[...] son ventre qui avait produit trois bébés [...] avait un petit renflement, qu'elle détestait, que j'aimais. Je plaçais toujours ma main dessus, comme on la poserait sur un globe terrestre – et c'est exactement ainsi que je considérais son ventre, une courbe légère où l'on retrouvait une histoire et une géographie. Un globe représentant [une] planète [...]. [Mon corps, contrairement au sien,] était inapte à susciter des métaphores riches. (*Self*, p. 127)

L'usage de la métaphore nous rapproche un peu plus de la création littéraire ; en ce domaine, Ruth sera une grande source d'inspiration, car elle initie le personnage à une nouvelle phase de sa vie – celle, notamment, de la sexualité – qui lui permettra d'accéder à cette expérience qui lui manque pour être en mesure de produire une œuvre. Car en tant que première partenaire amoureuse, elle fait aussi figure de guide dans sa découverte de la sexualité. Globalement, c'est surtout en tant que femme qu'elle inspire le personnage dans le texte qu'il écrit au cours de son voyage à ses côtés :

Nous étions des dures, nous le sommes devenues. [...] nous étions des vétérans du voyage de combat. [...] Notre peau n'était pas bronzée, elle était tannée par les intempéries. Nos membres, notre esprit, tout en nous était las et douloureux comme si nous avions passé tout ce temps dans les vastes espaces ouverts. Aucun Pierre Jean Jacques turc n'allait déconner avec nous. Si nous étions restées plus longtemps, nous aurions fini par nous forger une armure dont les plaques se seraient entrechoquées pendant que nous marchions. Mais nous n'étions pas des chars d'assaut. Nous étions deux femmes [...] qui voyageaient dans un grand pays mâle.
(*Self*, p. 140)

La réflexion qui découle de ce constat de la situation de la femme en opposition à celle de l'homme touche surtout à la place qui est allouée à celle-ci dans la société en général.

Dans un premier temps, l'extrait suggère une nette opposition entre l'homme et la femme, qui place cette dernière dans une position non seulement d'infériorité, mais plus encore de vulnérabilité. Souvent victime de divisions sociales encore fortes, la femme n'a d'autre choix que de se réfugier derrière les portes de la domesticité pour se protéger des assauts de l'homme dominant : « Certaines portes devinrent très importantes pour nous en

Turquie : les portes de nos chambres d'hôtel. Lorsque nous les fermions et que nous tournions la clé dans la serrure, [c'était] pour nous assurer un refuge. » (*Ibid.*) Le personnage s'oppose donc à cette position qui place la femme en tant qu'être faible, qui doit être entretenue, guidée, dirigée, et qui dépend, en somme, du choix de l'homme. Il l'exprime à travers la nouvelle qu'il écrit, située dans un espace métaphoriquement représenté par le corps humain : un homme préoccupé par les affaires qu'il doit conclure se promène dans *l'aorte* d'une ville, puis bifurque dans une *artère*, une *artériole*, jusqu'à atteindre, sans s'en rendre compte, des *vaisseaux capillaires*. Le passage de l'aorte aux vaisseaux capillaires, donc du plus large au plus petit, symbolise le passage du public au privé, de la ville à la maison. L'homme en question se retrouve dans une sorte de *maison-ruche* labyrinthique où les pièces se succèdent les unes aux autres (les chambres, les cuisines, les salles de bain, les salons, etc.) sans qu'il puisse en sortir : « L'histoire se termine sur les hurlements de l'homme, en proie au même désespoir que la femme qui va faire des courses puis découvre qu'elle ne peut plus retrouver le chemin de sa maison et qu'elle doit errer à jamais dans les rues bruyantes et animées. » (*Self*, p. 138) Le personnage s'indigne de ce que certains lieux de la société soient réservés aux hommes, ou du moins que les hommes y soient davantage les bienvenus, davantage à leur place, que les femmes.

En tant qu'écrivain en devenir, cette réflexion est particulièrement pertinente puisqu'elle rappelle la problématique maintes fois soulevée de la femme en situation d'écriture. Nous aurons l'occasion d'y revenir au moment de l'analyse du prochain segment d'écriture du personnage. Mais de ce texte, il en conclut que la place qu'occupe la femme dans le monde n'est pas la même que celle de l'homme, et qu'elle est souvent mise en situation d'infériorité, ralliée à la domesticité et à la passivité. Ruth est en cela l'exemple parfait, et la réaction de celle-ci à la lecture de sa nouvelle vient alimenter sa réflexion :

Je la fis lire à Ruth. « *J'adorais être une femme au foyer*, me dit-elle. [...] Bon Dieu, j'accepterais n'importe quand de rester à la maison. Qu'on me donne seulement l'homme qu'il faut. » En parlant ainsi, elle voulait seulement décrire sa propre expérience. À mon avis, seulement au mien, c'est ce que disait le ton de sa voix. Mais c'était une voix qui comptait pour moi. L'inexpérience de mon histoire sembla se heurter contre la finalité de son expérience. [...] Mon histoire avait l'air raide et simpliste, [...] l'ensemble était piètre, nul. L'unique conclusion que j'en tirai fut que j'étais jeune. J'avais alimenté mon histoire avec une indignation qui se donnait de l'importance [...]. Dans des domaines où je ne m'étais pas encore

retrouvée – les hommes, la maternité, le travail –, j’avais projeté un grand échafaudage d’idées. (*Self*, p. 141-142)

Il reconnaît ainsi que son manque d’expérience dans de nombreux domaines de la vie l’empêche d’avoir une vision objective du monde. L’expérience des hommes, notamment, viendra plus tard combler une partie de ses lacunes. Rappelons que le texte du personnage s’exprime à travers une métaphore du corps ; celui-ci reste toujours une préoccupation car il est le lieu où tout s’incarne, d’où tout s’origine : par son corps, la femme est prise dans un étau social qui la condamne dans son rôle. Ce sera d’ailleurs dans une prison fictive que prendra place l’atelier de l’écrivain au retour de son voyage.

2.2.3 L’homme et la femme, entre création et reproduction

La fin de son voyage estival ramène le personnage à sa vie quotidienne. Chargé d’une nouvelle expérience – la découverte d’un pays étranger, sa relation amoureuse avec Ruth –, il entame le projet d’écrire un roman, travail d’écriture qui a donc beaucoup plus d’envergure que les autres :

Je voulais un roman corporel, plein d’odeurs nauséabondes et de sensations frustes. Les trois mois passés à fréquenter des toilettes gréco-turques me restaient dans les narines au moment même où je découvrais mon propre corps, les plaisirs pleins qu’il pouvait me procurer, le beau au milieu de l’immonde. [...] Je me jurai que mon roman déborderait de merde. (*Self*, p. 149-150)

Comme pour le texte précédent, le corps reste la matière principale pour sa création littéraire. En cherchant à aborder le corps dans ce qu’il a de plus fétide – les *odeurs nauséabondes*, les *sensations frustes*, la *merde* – le personnage s’inscrit dans une certaine marginalité : ce n’est pas du beau corps sain et parfumé qu’il veut parler, mais bien du corps associé aux bas instincts. Cette idée lui vient après un incident survenu à l’université :

J’étais en train de pisser dans les toilettes du campus [...] lorsque j’éprouvai l’envie de péter. Je me laissai donc aller. [...] « Qu’est-ce que c’est !? » fit une voix alarmée de l’autre côté de ma cabine. [...] J’entendis des rires étouffés. J’étais agacée. [...] lorsque j’étais entrée dans la salle de bains, [...] j’avais été frappée par le fait que la première odeur identifiée par mes narines n’était pas une odeur de pisse ou de merde, mais de laque en aérosol. [...] « Cet endroit est censé sentir mauvais, pas le produit chimique, pensai-je. Ça devrait sentir la merde. » (*Self*, p. 150)

Un contraste s'établit entre ce qui *est* vraiment, et ce qu'on laisse *paraître*. Dans les faits, une salle de bain est un lieu où expulser les excréments – que ce soit l'urine ou les selles –, mais on se targue d'en dissimuler les manifestations les plus directes – les odeurs, les bruits – par conformisme social : ce qui est sale, ce qui sent mauvais, doit être caché, dissimulé sous une façade artificielle de plancher ciré et de laque en aérosol. L'image du corps qu'il souhaite insérer dans son roman s'appuie sur ce constat : ce n'est pas le corps conventionnel, le corps socialement *acceptable* qu'il présente, mais bien au contraire le corps caché, vulgaire, *inacceptable*.

La métamorphose du corps a été initiée, on s'en souvient, par un désir de briser les normes sociales qui forçaient une orientation préconçue de l'amour, du désir, et de l'être. Dans ce cadre, l'expérience amoureuse avec Ruth, en raison de l'écart d'âge entre les deux femmes, mais surtout en raison du caractère homosexuel de la relation, était une nouvelle prise de position contre le discours maternel. Ainsi, tout discours qui cherche à établir des cadres normatifs en procédant par l'exclusion d'une marginalité est constamment confronté et mis en scène par le personnage.

Le roman qu'il tente d'écrire est une allégorie religieuse dont la narratrice est une chienne accompagnant un groupe de villageois dans un pèlerinage dangereux à travers les montagnes du Portugal pour aller faire bénir par l'archevêque de Fatima leur Christ en croix. Les difficultés du voyage entraînent la mort de plusieurs personnes dans le groupe, et bientôt ils en viennent à devoir manger la chienne pour survivre. Pourtant, cette mort de la narratrice ne met pas fin au récit :

On l'entendrait d'une façon différente seulement une fois qu'elle serait démembrée et partagée entre les douze survivants : sa voix se diviserait alors entre les douze voix des survivants. [...] les pages suivantes du livre se déplieraient et il y aurait douze paragraphes parallèles, tous différents mais commençant tous par cet énigmatique mot : « Je ». [...] chacune des voix [continueraient] à relater la même histoire d'une façon différente [...]. Après quelques mots sur le sort de chacun après la tragédie, les douze voix prononceraient le même mot, « Au revoir », puis se tairaient. En scindant la voix de la chienne en douze, je voulais introduire la démocratie dans la voix. [...] Je voulais composer un hymne à la polyphonie. (*Self*, p. 152-153)

Avec ce texte, le personnage propose un travail sur la voix. Une voix singulière est démultipliée en plusieurs segments qui ont ceci de particulier qu'ils disent tous la même chose, mais de manières différentes. Cette particularité n'est pas sans rappeler le premier texte qu'il avait écrit, la pièce de théâtre, une autre *tragédie*, dont le caractère théâtral le situait davantage du côté de l'oralité, donc encore une fois de la voix narrative. Nous reviendrons sur la signification que prend cette tendance vers l'oralité dans ses textes. L'énigme du « Je », quant à lui, n'est pas sans aller dans le sens de l'énigme identitaire, c'est-à-dire que le personnage est toujours en quête de lui-même, cherchant à savoir ce qu'il veut faire et la direction qu'il doit emprunter.

Malgré tout le désir qu'il en a, il reste cependant dans l'incapacité d'écrire son roman. Pourtant, tout semble organisé pour qu'il puisse y arriver. Installé dans une petite chambre d'écriture, petit cocon blanc (les murs, le plancher, le plafond, les meubles) à l'intérieur duquel il est à l'abri de toute intrusion extérieure susceptible de venir brimer l'inspiration, il accumule « les différentes pièces du puzzle de [son] roman » (*Self*, p. 154). Sa technique d'écriture consiste à accumuler sur des fiches de couleurs des notes, des informations et des passages du roman qu'il colle sur les murs jusqu'à en couvrir la moindre parcelle blanche. L'accumulation des fiches est telle que bientôt, elle transforme la pièce en véritable paysage de mots. Au centre du mur, les fiches bleues simulent un fleuve ; au-dessus et au-dessous, des fiches brunes forment les rives du fleuve, puis se poursuit le paysage avec les fiches vertes, noires et blanches. Chacune d'elles est susceptible de venir compléter un aspect du roman, qui prend littéralement *forme* devant ses yeux. Mais pourtant, quelque chose ne fonctionne pas, puisque le roman n'aura jamais d'autre existence que celle-là. Car s'il arrive à noircir les murs de mots, il est incapable de noircir les pages de son roman :

La vérité, c'est que je n'avais aucune idée de la façon de m'y prendre pour écrire un roman. J'étais le docteur Frankenstein ayant accumulé une impressionnante collection de parties de corps, et je savais même comment assembler ces parties, quelles parties allaient où, mais le secret de la vie m'échappait encore. À intervalles réguliers, je sentais qu'un acte essentiel de conception n'avait pas eu lieu [...]. (*Self*, p. 155)

On dénote dans cette description de l'état de sa créativité un discours qui se rapproche de celui de la maternité. La chambre d'écriture s'est tranquillement transformée en un énorme

utérus de mots dans lequel un roman essaie de prendre *corps*. Tous les ingrédients sont là pour que le livre prenne forme ; ne manque plus que *l'acte essentiel de conception*. Mais si sa relation avec Ruth lui a permis d'accéder aux notions de maternité, ce n'est pas suffisant pour que la création soit menée à son terme.

La maternité comme métaphore de l'acte créateur a beaucoup été utilisée par les écrivains, hommes comme femmes. Par contre, précise Susan S. Friedman, elle n'a pas la même signification selon qu'elle est utilisée par l'un ou par l'autre :

Dans l'écriture des hommes, la métaphore renvoie à la division sexuée du travail dans le monde occidental : les enfants aux femmes, la création aux hommes. Les écrivains qui utilisent cette métaphore s'approprient le double pouvoir de la création et de la procréation symbolique, dont ils écartent les femmes. Se trouve ainsi renforcée l'équation symbolique corps-procréation-femme et esprit-crétion-homme.* Sous la plume d'une femme, la même métaphore signale plutôt un refus de l'opposition procréation-crétion sur laquelle repose tout un système de valeurs défavorables aux femmes.⁶⁴

Selon cette logique, l'allusion à la créativité comme un dérivé de la procréation serait une tentative de défaire la scission existant entre ce que peut *produire* un homme, et ce que peut *produire* une femme. Or, il semblerait que cette volonté de défaire une pensée par trop conservatrice et péjorativement restrictive pour la femme ne soit pas en mesure de se faire valoir, puisqu'il y a, dans ce cas, échec de l'écriture. L'acte de conception manquant n'est autre que cette touche que seul l'homme peut apporter. Dans un article consacré au sujet en question, Solange Mercier-Josa explique la logique qui se cache derrière un tel raisonnement :

C'est le mâle qui véritablement engendre ; « Le mâle est comme le moteur et l'agent » (Aristote, *De la Génération des animaux*, trad. Pierre Louis, Paris : Les Belles lectures Guillaume Budé, 1961, 729 a), car seul il apporte le liquide séminal qui « possède en lui-même un principe qui lui permet de déclencher un mouvement à l'intérieur même du vivant et d'opérer la coction de la nourriture dernière » (*Ibid.*, 766 b), le sperme qui contient « le principe de la forme » (*Ibid.*, 765 b).

⁶⁴ Lori Saint-Martin, « Le Corps et la fiction à réinventer : métamorphoses de la maternité dans l'écriture des femmes au Québec », *Recherches féministes*, vol. 7, no 2, 1994, p. 117. *Lori Saint-Martin paraphrase l'idée de Susan Stanford Friedman exposée dans son article « Creativity and the childbirth metaphor : Gender difference in literary discourse », in Elaine Showalter (dir.), *Speaking of gender*, New York : Routledge, 1989, p. 73-100.

L'« engendré » à proprement parler ne peut être que le mâle, puisque l'engendré est identique à l'être générateur, c'est-à-dire au mâle « par la forme car la forme est indivisible » (Aristote, *Métaphysiques*, Tome I, Z, 8, trad. Tricot, Paris : Vrin, 1953, p. 392). S'il y a production d'une femelle, c'est que le principe du sperme masculin a échoué à amener à soi (ce qui aurait dû être cependant, par nature, son opération), la matière « inapte » à opérer la coction du sperme (c'est-à-dire du résidu séminal des règles) de la femelle.⁶⁵

Ainsi, toute création dépend entièrement de l'homme, puisqu'il détient le pouvoir de conception. La femme, simple accessoire dans le processus, est elle-même un dérivé de l'homme, et autant dire – pour reprendre les mots d'Aristote – un échec de la production. Cette idée du philosophe se retrouve exprimée de manière similaire dans la Genèse de la tradition judéo-chrétienne. Après la création d'Adam, rappelle Mercier-Josa, Ève est non pas créée à son tour, mais bien extirpée de l'une de ses côtes. Le rôle de celle-ci est encore de permettre à l'homme de se reproduire, et non de produire elle-même : « Si ce n'est pas pour engendrer des enfants [...] que la femme est donnée à l'homme en qualité d'aide, en quoi dès lors pouvait-elle être pour lui une aide ?⁶⁶ ».

La femme n'est donc pas en mesure de créer seule, il lui faut l'assistance de l'homme. Ironiquement, dans *Self*, l'homme a donné naissance à la femme par sa transformation, et c'est elle – nouvelle Ève – qui tente maintenant d'accéder au pouvoir créateur. Mais selon la logique contre laquelle il se positionne depuis sa rupture avec l'univers parental, le personnage refuse de répondre à une logique qui fait de la *fonction* un dérivé direct de *l'être*. Car à ce moment-là, selon la tradition, l'homme et la femme répondent chacun à une fonction distincte :

Creation is the act of the mind that brings something new into existence. *Procreation* is the act of the body that reproduces the species. A man *conceives* an idea in his brain, while a woman *conceives* a baby in her womb, a difference highlighted by the post-industrial designation of the public sphere as man's domain and the private sphere as woman's place. The *pregnant* body is necessarily female ;

⁶⁵ Solange Mercier-Josa, « Une Généalogie au féminin est-elle pensable ? » in A.-M. de Vilaine (dir.), L. Gavarini (dir.), M. Le Coadic (dir.), *Maternité en Mouvement. Les femmes, la re/production et les hommes de science*, Montréal : Éditions Saint-Martin/Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, coll. « Acte de colloque », 1986, p. 93.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 95. Mercier-Josa cite Saint Augustin : *La Genèse au sens littéral*, trad. P. Agaësse et A. Solignac, Tome 2, vol. IX, Paris : Desclée de Brouwer, 1972, p. 101.

the *pregnant* mind is the mental province of genius, most frequently understood to be inherently masculine.⁶⁷

La femme, parce qu'elle a un utérus, se voit décerner la fonction de reproduction – avec l'aide de l'homme –, tandis que l'homme qui en est dépourvu, accède à une fonction d'autant plus élevée qu'elle est glorifiée socialement, celle de la création. Pour parvenir à outrepasser cette construction et à accéder lui aussi au statut créateur, quel que soit son sexe, le personnage doit poursuivre son apprentissage et approfondir ses connaissances de celui qui détient le secret de la création – l'homme. L'utérus symbolique qu'il a contribué à se construire et dans lequel il a trouvé refuge en compilant le nécessaire à la création n'est pas suffisant, encore faut-il que *l'homme* vienne féconder l'esprit sans cela stérile de la femme.

2.2.4 L'homme et la création : le pouvoir du *phallic pen*

La seconde relation amoureuse qui aura de l'importance pour le personnage et lui permettra de poursuivre son expérience du monde le lie à un professeur de l'université, Roger. Tant par son statut que par son âge, il devient pour lui une figure d'autorité lui permettant d'accéder à un nouveau type de connaissance. En plus de lui permettre d'explorer sa sexualité sous un autre angle, Roger sera pour le personnage une figure d'autorité intellectuelle dont l'impact se fera directement sentir sur sa créativité. Il relève donc de la « Fonction supplétive de public et de critique⁶⁸ » définie par Belleau dans le schéma d'apprentissage de l'écrivain que nous avons eu l'occasion de citer plus haut.

Le soudain intérêt qu'il manifeste pour les hommes survient encore une fois au terme d'une étape importante. Alors qu'il se trouve encore « [piégé] dans la prison du roman inepte » (*Self*, p. 146) qu'il n'arrive pas à mener à terme, il a l'occasion de revoir Ruth, pour laquelle il éprouve toujours des sentiments. Mais il sent bien que quelque chose au fond de lui-même est en train de changer, et que sa relation avec elle n'est pas en mesure de survivre en dehors du contexte idyllique de leur voyage. Il réalise que ce qui les rapprochait alors les sépare maintenant, et qu'une relation entre eux n'est plus possible : « [...] nous nous quittâmes souriantes et sereines, retournant dans nos chambres et dans nos rôles, elle dans

⁶⁷ Susan Stanford Friedman, « Creativity and the childbirth metaphor : Gender difference in literary discourse », *Feminist Studies*, no 13, vol. 1, Printemps 1987, p. 52.

⁶⁸ Belleau, *op. cit.*, p. 160. Cf. Section 2.2, p. 40.

son grand lit hétérosexuel, et moi dans mon incertain lit à une place. [...] L'aiguille avait fait le tour du cadran. J'étais revenue à 001. » (*Self*, p. 159) Une nouvelle étape peut donc commencer.

Le printemps, saison du renouveau, lui sera favorable dans ce nouvel intérêt pour les hommes. Il rencontre Tom, son premier amant, au cours d'une semaine de la culture consacrée aux « Images canadiennes », événement cinématographique annuel. Si Tom a de commun avec Roger d'être proche du monde des arts, il n'a toutefois pas suffisamment d'expérience pour guider le personnage dans son apprentissage. En lui montrant son atelier d'écriture, le personnage sent le désintéressement de Tom, mais surtout il réalise qu'il ne pourra rien retirer d'enrichissant d'une relation avec lui :

Dans l'autobus qui me ramenait à Roetown, je me rappelai comment il avait réagi lorsque je lui avais montré mon bureau, mon sanctuaire, mon roman. Un « Ben tiens » et un regard circulaire qui avait frôlé l'indifférence. Il n'avait pas fait un pas pour examiner de plus près les fiches, de façon que je m'écrie *non, non, non* et que je le pousse dehors en feignant d'être horrifiée. (*Self*, p. 179)

Cette relation, bien que fortuite, permet pourtant au personnage de prendre conscience que l'intimité partagée est une source de stimulation dont il ne peut se passer. L'intervention de Roger est donc nécessaire pour lui permettre de recommencer sur de nouvelles bases. Car le roman qu'il écrit, plutôt que d'être une source de travail valorisant, ne fait que le replier davantage sur lui-même et le couper du reste du monde. Il sait que son roman lui échappe, et qu'au fond il ne sera jamais mené à terme : « Mon roman était un rêve – et il avait la valeur d'un rêve. C'était une sorte de répétition. » (*Self*, p. 155) Une *répétition*, c'est-à-dire une sorte de brouillon avant la version finale, l'œuvre tant attendue.

L'une des particularités qui caractérisent Roger et le rend susceptible de pouvoir apporter quelque chose au personnage est d'abord la relation très intime qu'il partage avec la littérature : « C'est ça qui m'intriguait chez Roger, que Conrad fût la Parole, le Livre, la Voie, même s'il ne l'aurait jamais dit ainsi. » (*Self*, p. 183) La passion que Roger manifeste envers Conrad, grande figure littéraire, est davantage de l'ordre d'une consécration pour laquelle il se sent totalement investi ; toute sa vie est ainsi régie par ce qui fait office, aux yeux du personnage, d'une religion :

[...] étant obstinément incapable de croire en Dieu, je suis intéressée par les religions séculières. Roger appréhendait la vie à travers Conrad. Le choix du prophète était arbitraire – ç'aurait pu être Kafka, Bach ou Matisse [...], mais c'est cet aspect arbitraire qui m'intéresse, le fait que nous *choisissions* la chose, le dieu en lequel nous allons croire et que, ainsi limités, nous nous ouvrons au monde. (*Self*, p. 184)

En cela Roger est un modèle qu'il choisit de suivre, mais plutôt que d'avoir pour prophète une figure littéraire, c'est l'écriture qui fera office de guide ; elle sera pour lui, *la Voie*. Car s'il y a une chose qui les distingue, c'est leur rapport à la création, présent chez l'un, absent chez l'autre : « En matière d'écriture [me dit Roger], je n'ai jamais rien créé de ma vie. Tout ce que j'ai fait a dépendu de la créativité des autres. J'ai été un spectateur de livres, des grossesses de ma femme, de la croissance de mes enfants. [...] J'ai du talent comme spectateur. J'exige beaucoup. » (*Self*, p. 188) Ainsi il devient une aide idéale pour l'appuyer dans sa création, lui servant à la fois de guide et de juge.

Le premier conseil qu'il lui donne est de mettre son projet de côté. Si rien n'en ressort, il vaut mieux l'abandonner et en recommencer un nouveau. Son atelier d'écriture, tapissé de mots pourtant stériles, est vidé de toute trace du roman. Ce n'est pas chez lui, mais bien chez Roger qu'il trouve un nouveau refuge pour composer. Sa table d'écriture, dont le « dessus était incliné et se soulevait comme celui d'un pupitre d'écolier » (*Self*, p. 193), est très évocateur de sa position d'apprenti. Quel meilleur endroit que la maison du maître pour apprendre sa leçon ? Tout autour de lui, ce sont les grands chefs-d'œuvre de la littérature qui tapissent les murs de la pièce, et non les segments stériles d'un roman en formation. Il garde dans son pupitre un livre dont le rôle n'est pas innocent étant donné le contexte :

Je trouvai à l'intérieur [...] une petite édition reliée des *Fables* de La Fontaine. [...] je décidai d'apprendre par cœur une fable par jour jusqu'à ce que j'aie terminé [d'écrire] ma nouvelle. Je parvins à la quinzième fable de la troisième partie, ce qui veut dire que j'écrivis mon texte en cinquante-six séances de longueur variable [...]. (*Ibid.*)

En ayant sous sa tablette d'écriture une œuvre de La Fontaine, l'écrivain en apprentissage se met symboliquement dans la situation d'écrire sur les traces mêmes de l'œuvre du maître ; par extension, il revendique une reconnaissance du texte qu'il est en train d'écrire. De plus, l'œuvre en question est un recueil de fables dont chacune est porteuse

d'une morale qui lui est propre. De la même manière, le personnage retiendra une leçon importante au terme de sa rédaction.

Le nouveau texte s'inscrit comme les autres dans une dynamique de la création et de la procréation. Mais cette fois, c'est davantage l'homme et ses facultés viriles de reproducteurs qui sont mis en cause. En effet, sexualité et écriture semblent aller de pair dans l'esprit du personnage : « Je me rappelle clairement le moment de la conception de cette nouvelle. Cela avait un rapport avec la vasectomie de Roger. » (*Self*, p. 194) C'est d'ailleurs au cours d'une relation sexuelle avec lui, en regardant le fruit de l'éjaculation de Roger, quelques « gouttelettes sur le drap », que lui vient l'idée directrice de son texte :

C'est à cet instant, alors que je pensais au pouvoir de cette quantité ridiculement infime de matière gluante, laquelle n'avait, dans ce cas particulier, aucun pouvoir, que les mots « éjaculation édentée » me vinrent à l'esprit. [...] Ma nouvelle traitait d'une jeune femme sans dents et des relations entre elle, son dentier et un ancien premier ministre beaucoup plus âgé et aux dents saines qui devint son amant. [...] leur liaison devait demeurer secrète parce que l'amant de la jeune femme était très connu et beaucoup plus âgé qu'elle, et cette clandestinité la dérangeait de plus en plus. Elle se sentait impuissante – d'où le symbole du dentier. (*Self*, p. 194-195)

Il est intéressant de remarquer que l'impuissance de Roger est transférée sur le personnage de la jeune femme dans sa fiction. Symboliquement, les dents font figure de pouvoir : malgré son âge, c'est l'homme qui demeure puissant dans la relation, tandis que la femme se trouve dans la situation d'être *édentée*. C'est le même type de relation qu'on retrouve entre Roger et le personnage : même s'il a subi la vasectomie, Roger garde le pouvoir symbolique de la création. Comme l'avance Friedman dans sa théorie de la métaphore-livre, l'homme est à la fois détenteur du « womblike mind » et du « phallic pen⁶⁹ », soit respectivement l'imagination fertile – donc l'élan créatif – et le stylo phallique que l'on reconnaît très bien dans le fertile membre masculin – donc le pouvoir créateur. Effectivement, c'est en manipulant le sexe de Roger, son fertile *phallic pen*, que le personnage trouve l'inspiration :

Parfois, Roger aimait bien que je joue avec son pénis par-derrière, c'est-à-dire quand je passais la main entre ses cuisses pour tenir son sexe. Un jour, [...] je lui

⁶⁹ Friedman, *op. cit.*, p. 56.

accordais ce petit plaisir. [...] j'étais derrière lui, un peu plus bas, ma tête sur son flanc, et je regardais ce que ma main faisait. Un peu de semence avait déjà perlé et mon mouvement de va-et-vient l'avait fait mousser. Il éjacula. (*Self*, p. 194)

Ainsi, Roger permet l'avènement de l'écriture parce qu'il représente l'instance symbolique susceptible de féconder l'imaginaire stérile du personnage. La très fine corrélation entre sexualité et créativité est fortement mise de l'avant dans sa relation avec lui. D'ailleurs, la majorité du développement qui entoure cet épisode de sa vie consiste à détailler les nombreuses relations sexuelles qu'ils ont eues ensemble. La notion du pouvoir masculin désigné par le *phallic pen* sera reprise plus tard dans le roman, au moment de sa relation avec Tito. En parlant du travail de réflexion de l'écrivain, le personnage dit ceci :

[C'est] comme un peintre qui recule un peu pour avoir une vue d'ensemble de sa toile, puis qui se rapproche de nouveau et reprend son travail. [...] Quand j'en avais assez, quand j'étais gonflée de solitude, je me glissais parfois un peu plus bas dans le lit et je prenais doucement dans ma main le pénis chaud et assoupi de Tito. [...] Je m'endormais avec son sexe dans ma main, comme si j'avais tenu un pinceau et que je retouchais un détail entre ses jambes. (*Self*, p. 234)

On peut établir clairement la chaîne signifiante qui passe à travers le sexe de Tito, le pinceau du peintre et le crayon de l'écrivain, tous des objets-outils qui désignent le pouvoir créateur. La création devient donc possible par la manipulation du *phallic pen*, d'abord celui de Roger, puis ultérieurement celui de Tito. Le succès de la nouvelle qu'il écrit en évoluant dans l'entourage de Roger le prouve. Pour la première fois, le personnage peut se dire fier de son travail : « C'était une nouvelle parfaite, ce par quoi je veux dire en toute humilité que tout était pleinement voulu, toutes les ambiguïtés précisément circonscrites. J'étais heureuse du résultat [au point de] solliciter l'attention du monde entier. » (*Self*, p. 195) Le monde entier étant, dans ce cas-ci, le public lecteur rejoint par les maisons d'édition. Après avoir soumis son texte à différentes revues littéraires, il reçoit une offre de publication qui l'inscrit définitivement comme écrivain :

Une lettre circulaire avec des espaces vides à remplir, évoquant un certificat de naissance, m'informa que j'étais née [...]. Je possédais désormais les qualifications minimales pour me prétendre écrivain. [...] Lorsque la nouvelle fut réimprimée pour faire partie d'un recueil annuel intitulé *Les meilleures nouvelles canadiennes*, un vrai livre publié par un vrai éditeur, j'éprouvai cette satisfaction démontrée par l'expérience : l'écrivaine peut bien mourir, elle continuera à vivre même si ce n'est que dans une seule nouvelle publiée dans une anthologie. (*Self*, p. 196)

L'officialisation de sa qualité d'écrivain change son rapport à l'écriture, car elle devient de manière beaucoup plus prononcée un élément signifiant de son identité. Si sa vie était auparavant marquée par une certaine fragilité – se demandant s'il devait poursuivre ses études, cherchant à combler le vide de la solitude dans la relation amoureuse –, l'écriture est le moyen qu'il trouve pour stabiliser son existence. Un peu plus tard, lorsqu'il doit faire un choix quant à la suite de son cheminement universitaire, il en vient à la conclusion que l'écriture est la seule option qu'il lui reste :

Concrètement parlant, il s'ensuit que je ne retourne jamais à l'université et que je n'apprends jamais à faire quoi que ce soit. Je suis restée avec l'écriture, non pas le premier choix sur ma liste, mais le tout dernier. C'est la seule chose qui ne m'ait jamais fait défaut. (*Self*, p. 205)

La carrière qu'il choisit d'emprunter est donc celle de l'écrivain. Nathalie Heinich souligne l'importance de la publication dans le cheminement de l'écrivain. Celle-ci vient souvent marquer une transition dans la nomination identitaire, faisant passer le sujet *écrivain*, c'est-à-dire « [l'amateur] au sens de qui pratique régulièrement l'écriture », au statut de sujet *écrivain*, « au sens de qui se reconnaît et est reconnu comme tel⁷⁰ » :

La publication, justement, est la seule objectivation [...] susceptible de transformer l'activité d'écriture en identité d'écrivain. C'est elle qui distingue le projet d'écrire « pour les autres » de l'écriture « pour soi ». [...] à écrire pour d'autres, à écrire pour publier, c'est, littéralement, « sortir de soi », au sens où l'on sort de soi un objet – une œuvre – détachable de sa propre personne.⁷¹

On reconnaît dans les propos de Heinich une autre forme de discours de la mise au monde : l'écrivain crée une œuvre qu'il extirpe de lui-même par son travail assidu d'écriture. Par la force de son labeur, une œuvre voit lentement le jour ; une œuvre suffisamment estimée pour être livrée au reste du monde. La transition entre « écrire pour soi » et « écrire pour d'autres » officialise donc le statut d'écrivain : « Car c'est seulement dans ce moment crucial où l'on est publié que se rejoignent les trois moments de l'identité : l'autoperception (se percevoir comme écrivain), la représentation (s'exposer comme tel) et la désignation (être

⁷⁰ Heinich, *op. cit.*, p. 68.

⁷¹ *Ibid.*, p. 70.

reconnu tel par autrui).⁷² » Pour le personnage, l'écriture est désormais le moyen par lequel non seulement il s'annonce dans le monde, mais aussi celui par lequel il trouve un équilibre, un élément d'unité auquel il peut se raccrocher dans ses moments d'errances identitaires : « je commençai à travailler à une autre nouvelle. Ma vie manquait de structure, de modèle, elle semblait tituber d'un battement de cœur à l'autre. Mais cela allait la stabiliser. [...] Du papier, un stylo, quelques idées... et moi, de nouveau seule. » (*Self*, p. 203)

Malgré la réussite de ce premier texte, une rupture avec Roger est inévitable, car la nature de leur relation est telle qu'il est inconcevable qu'elle puisse se poursuivre. En fait, il semblerait que le rôle de Roger ait été restreint à deux domaines, soit l'éducation sexuelle et artistique : « Je me souviens d'une part de l'intellectuel profond spécialiste de Conrad qui m'a influencée de plusieurs façons, dont la rencontre a eu des conséquences intellectuelles en moi, et, d'autre part, d'un professeur et d'un satyre et de son sexe puissant et stérile. » (*Self*, p. 191) Nous avons déjà évoqué l'importance que prend l'expérience sexuelle dans son apprentissage du concept de la création. Pourtant, le sentiment amoureux n'est pas à négliger dans sa volonté de nouer des relations. Car si, avec Ruth comme avec Roger, la relation était principalement de nature éducative, il n'en reste pas moins que le rapport amoureux était nécessaire pour qu'elle puisse advenir. En tout temps, la relation amoureuse demeure au centre des préoccupations du personnage. Peu après sa rencontre avec Tom, il affirme : « J'étais déterminée à retrouver une intimité. La nuit, chacun des gémissements amoureux de [ma voisine] semblait se répercuter dans ma chambre [...] comme une réverbération de ma solitude. » (*Self*, p. 181) De même, peu de temps avant sa rencontre avec Roger : « Je considérais qu'avoir une relation intime avec quelqu'un était la seule source de bonheur significative. » (*Self*, p. 161)

Ses relations amoureuses ont en commun de toujours impliquer une personne avec laquelle il est susceptible de compléter son apprentissage, tant sur le plan intellectuel que sexuel. Avec Tom, par exemple, même si celui-ci était susceptible de lui apporter un certain champ d'expertise dans le domaine artistique – il fait de la critique cinématographique –, son manque d'expérience relié à sa jeunesse l'empêche de pouvoir occuper une place très

⁷² *Ibid.*

importante dans la vie du personnage. La réaction de Tom à la vue de l'atelier du personnage le prouve. Il se désintéresse complètement de son travail et reste insensible devant son œuvre. Manifestement, Tom n'est pas la personne qu'il lui faut pour l'aider à avancer dans la connaissance et la performance de son art. Quant à Roger, sa qualité d'homme mûr ainsi que sa valeur en tant qu'instance littéraire conférée par sa position au sein de l'université lui permettent d'occuper aux yeux du personnage une place importante. Pourtant, une révélation troublante lui fait perdre cette situation privilégiée :

Nue ou habillée, j'étais moi. Mais dans son cas, les vêtements changeaient tout. Les vêtements, ou leur absence, changeaient l'homme. (*Self*, p. 191)

[...] le fait de vivre avec une telle contradiction entre l'intellect et la passion physique indique un manque d'intégrité. [...] Pour [Roger], je ne représentais rien d'autre qu'une fille avec qui s'envoyer en l'air. La passion restait en bas de la ceinture, elle n'atteignait certainement pas son cœur [...]. (*Self*, p. 197)

Nos plaisirs étaient donc des plaisirs du moment. Je commis l'erreur de croire qu'il croyait dans ce moment. (*Self*, p. 199)

Même s'il a pu lui ouvrir les yeux sur la connaissance de l'art, le manque d'unicité entre d'une part son intellect, et d'autre part son corps, le rend incompatible au personnage, pour qui ces deux éléments vont nécessairement de pair, l'un étant le reflet de l'autre. Aussi, une fois l'apprentissage complété, il n'y a plus rien qu'il puisse retirer de sa relation avec Roger, et il ne lui reste qu'à y mettre un terme. Fidèle à un certain schéma que l'on reconnaît une fois de plus, la fin de cette relation concorde avec la fin de ses études universitaires. Une étape vient de se terminer, et une nouvelle peut commencer.

2.2.5 Le roman interrompu

La suite de l'évolution du personnage se fera, on s'en doute, dans un nouvel environnement. Il décide de s'installer à Montréal, d'abord pour aller y rejoindre sa tante, la sœur de sa mère et seule parente qu'il lui reste. Celle-ci fait d'ailleurs écho au discours maternel, et sa présence est une forme de rappel de ce dans quoi le personnage s'est jadis engagé. Une scène particulièrement frappante démontre que sa position face au dilemme n'a pas changé :

Pour elle, la vie était un moule plutôt qu'une mue. Je me souviens qu'en descendant un matin, je la trouvai en train de repasser quelques-uns de mes vêtements. [...] Elle les avait disposés en deux piles : les blouses et la jupe dans une, le pantalon et la chemise dans l'autre. Lorsqu'elle eut fini [...], je rassemblai d'une manière éloquente ses deux piles et je m'éloignai avec mes vêtements. C'est le plus loin que nous sommes allées pour ce qui est d'aborder le sujet personnel du sexe. Nos sourires étaient de la colle à laquelle adhéraient nos masques : derrière le sien il y avait une femme plus âgée qui était choquée et scandalisée ; derrière le mien, une jeune femme tout à fait satisfaite de ce qu'elle était. (*Self*, p. 200)

Tout comme sa mère l'avait fait, sa tante essaie ici de marquer les différences sexuelles qui devraient normalement être faites, selon le moule dans lequel elle-même vit. Les femmes et les hommes sont différents, et ils doivent respecter les divisions que la société a établies : la jupe et la blouse pour l'un, le pantalon et la chemise pour l'autre. En rassemblant les deux catégories de vêtement en une seule pile, le personnage brise le moule social, et choisit plutôt une voie qui autorise une liberté qui le rattache tant au masculin qu'au féminin. C'est en ce sens qu'il a pu être un jour un homme, un jour une femme, et qu'il a pu être en relation amoureuse avec l'un et l'autre sexe.

Ensuite, le choix du personnage de s'installer à Montréal n'est pas sans importance étant donné la valeur symbolique de la ville. En tant que grande métropole, elle représente de nombreuses ouvertures, notamment en ce qui concerne l'avenir d'écrivain du personnage. Montréal est reconnue comme étant un centre culturel important, car on y retrouve les grands cercles littéraires et les maisons d'édition qui ont une autorité nécessaire pour mettre à jour la reconnaissance de l'artiste et de son œuvre. Être publié à Montréal donne davantage de reconnaissance que si un texte paraît dans les provinces de l'Ouest, par exemple, comme ce fut le cas pour le premier texte qu'il a publié. Il importe donc, pour peaufiner sa qualité d'écrivain, de se rapprocher du cœur littéraire que représente Montréal.

Installé dans un petit appartement, il partage dorénavant son temps entre l'écriture et un restaurant où il s'est trouvé un travail qu'il qualifie de *subsistance*. Il consiste surtout à assurer une source minimale de revenu, l'écriture étant la vraie profession, celle qui désigne sa fonction sociale principale. Nathalie Heinich souligne l'importance de cette affirmation du travail d'écriture sur le travail rémunéré. Car bien souvent, l'emploi désigné à titre officiel est celui qui s'accompagne d'une rémunération ; l'écriture devient alors un élément secondaire

de la reconnaissance sociale. Dans le cas de *Self*, la priorité est accordée au travail d'écriture ; conséquemment, l'identité qui domine et donne sens à son existence est bel est bien celle de l'écrivain.

La dernière personne à lui servir de *mentor* avant sa deuxième métamorphose est Tito, un homme qui aura une influence sur son travail d'écrivain non pas en tant que tuteur littéraire ou amoureux, mais simplement comme compagnon de vie. Il permet au personnage de vivre une relation amoureuse enrichissante qui le stabilise au point de lui permettre de s'abandonner totalement à son écriture. Dans son cas, l'épanouissement de la relation amoureuse est nécessaire à celui de l'écriture :

Je travaillai à mon roman de façon régulière. Je ne connus aucune paralysie. Jour après jour, il apparaissait sur la page. (*Self*, p. 207)

Pendant que je travaillais à mon roman, [...] [Tito] émergeait de mon esprit [...]. (*Self*, p. 211)

[Toute la misère du monde] me laissait perplexe puis s'effaçait de ma mémoire. Je faisais état de la souffrance et de la misère seulement dans mon roman, souffrance et misère contenues dans des limites précises. Car, étant d'une humeur aussi joyeuse, stable et confiante, je n'y avais jamais mieux travaillé. (*Self*, p. 218)

Le nouveau roman qu'il se donne pour projet d'écrire raconte l'histoire d'une mère qui fait le récit de vie de son défunt fils. Notons au passage qu'en présentant une histoire où c'est la mère qui survit au fils, le personnage propose une situation à l'opposée de la sienne. L'inversion des rôles redonne à la mère disparue son pouvoir de parole qui redit son emprise sur son fils. La particularité de son roman se situe dans sa manière de le construire. Il collectionne des segments de phrases recueillies dans les grandes œuvres littéraires, en prenant soin de ne pas choisir celles qui sont célèbres et qui permettraient de les rattacher à leurs sources respectives :

Je recherchais délibérément des expressions et des phrases qui n'avaient rien de remarquable. Non pas les mots célèbres de la littérature [...], mais les humbles compagnons de route, qui nous soutiennent sans jamais chercher à briller. Ces petits morceaux [...] j'allais les assembler, en faire une courtépointe, un roman qui apparaîtrait aussi lisse et uniformes qu'une couverture de laine. (*Self*, p. 206-207)

L'utilisation importante de citations pour construire son texte pose la question de l'intertextualité, une notion que nous aurons l'occasion d'aborder au troisième chapitre. L'usage réservé à ces mots empruntés à la littérature est d'une nature bien singulière. Car si les mots qu'il utilise pour faire parler sa narratrice proviennent de sa plume créatrice, ceux qu'il donne au fils sont tous empruntés au registre littéraire. L'un des traits principaux de son texte repose sur la parole de ses personnages, et plus particulièrement sur la nature des mots qui sont les leurs :

L'histoire que je voulais raconter était simple et domestique. [...] J'étais entraînée par un sentiment de colère contre l'histoire. Je voulais intégrer l'universel dans le personnel et le laisser ensuite mourir, c'est-à-dire effacer l'ardoise. Par conséquent, seuls les mots de la mère étaient originaux, entièrement de moi. Toutes les bribes que j'avais recueillies allaient au fils [...]. (*Self*, p. 207)

On sent dans ce projet une tentative de s'attaquer une fois de plus à la problématique de l'être et de la fonction. Une confrontation s'annonce entre la mère et le fils. Le fils est porteur de la littérature, mais ses mots sont tous anodins, banals, voire même sans grande valeur ; il est destiné à mourir. Quant à elle, la mère est porteuse de la parole originale, et elle seule serait en mesure d'effacer l'ardoise, donc de mettre un terme au conflit, et de permettre de passer à autre chose. Mais le roman qui en découle est un échec. L'ardoise n'est pas effacée, le personnage doit chercher ailleurs la résolution du conflit.

Le dernier roman qu'il écrit est interrompu par une agression qui bouleverse sa vie au point de l'engager dans une nouvelle étape de son existence dont la métamorphose est, à nouveau, l'élément déclencheur. Cette fois, le texte en question est une biographie romancée d'un homme qui inventa un genre de dictionnaire des synonymes révolutionnaire qui classe les mots selon les idées qu'ils expriment :

J'allais écrire un roman sur Peter Mark Roget. Cela s'intitulerait *Thesaurus* et l'intrigue se déroulerait à bord du même bateau sur la Tamise que dans *Cœur des ténèbres*, le yawl de croisière *Nellie*. Ce serait un court roman. Une soirée dans la vie d'un homme optimiste, d'un homme convaincu de l'unité de la vie. (*Self*, p. 240)

On ne peut manquer ici l'allusion faite à Conrad, qui nous ramène inévitablement à Roger. Pour l'instant, soulignons seulement que ce rappel est une manière de faire écho à

cette période de sa vie où il a pu éclaircir les mystères de l'art. Ajoutons aussi que, en choisissant d'écrire une histoire qui se déroule dans un décor appartenant à la genèse d'un autre roman, le personnage situe son histoire dans une certaine esthétique qui s'oppose en fait à celle de Conrad :

Roget [formulait] l'espoir que ses efforts contribueraient à entraîner ce plus grand bien de l'humanité : une langue universelle – et, par conséquent, la paix dans le monde, un « âge d'or d'union et d'harmonie au sein des nombreuses nations et races » [...]. Sa Société pour la diffusion des connaissances utiles me rappelait, de façon antonymique, Kurtz et son graffiti : « Exterminez les brutes ! » (*Self*, p. 237-238)

Dans un cas, il y a la promotion d'un monde uni et sain, tandis que dans l'autre, c'est le drame humain et sa tendance à toujours pousser plus loin son ascension vers le mal et la destruction qui est mis de l'avant. Mais puisque son récit s'insère à l'intérieur même de celui de Conrad, et même dirons-nous dans l'ombre de celui-ci, il sera nécessairement affecté, voir englouti par la force de l'œuvre du maître : « Cet optimisme sans limite, ethnocentrique [de Roget], allait faire naufrage sur les rives du fleuve Congo, contre le cri rauque de Kurtz : "L'horreur ! L'horreur !" » (*Self*, p. 239) Tel que prédit, son roman fera *naufrage*, et mourra dans le cri de son auteur.

L'agression a lieu dans l'atelier même du personnage. Désireux de se procurer une nouvelle « chambre à soi », il s'était loué un petit appartement devant lui servir exclusivement d'atelier d'écriture, un lieu retiré et tranquille où il ne pourrait « rien faire d'autre que travailler » (*Self*, p. 232). Ironiquement, son refuge idyllique annonçait déjà, par sa fermeture sur le monde, la tragédie qui allait s'y dérouler : « C'était une boîte carrée avec une fenêtre donnant sur la sortie de secours, une cage, en fait, mais c'était exactement ce qu'il me fallait pour laisser mon imagination vagabonder librement. » (*Ibid.*) Au moment d'entrer dans sa pièce pour travailler, un voisin l'aborde sous de faux prétextes et réussit à s'enfermer dans l'atelier avec lui. Là, il le viole sauvagement.

En plus de l'attaque faite au corps et qui lui laisse de vives douleurs, l'assaut est destructeur parce qu'il l'atteint sur tous les plans de sa personne, dans les fondements de son identité :

On ne peut imaginer combien il est difficile de remonter la pente après un tel avilissement. [...] On ne doute plus seulement des autres, mais de soi-même, de son propre corps. [...] Notre corps nous devient quelque chose d'étranger, qu'on ne peut plus contrôler [...]. Pour moi, ça a été un meurtre. J'ai été tuée ce jour-là et, depuis, je dois traîner la mort en moi [...]. (*Self*, p. 270)

Après l'événement, le personnage se sent tellement atteint au fond de lui-même qu'il en vient à faire des tentatives de suicide. Le long cheminement qu'il a parcouru en cherchant à savoir qui il était et comment il souhaitait s'annoncer dans le monde s'est vu balayé en un instant. Toutes ses assises identitaires se sont effondrées sous le simple effet d'un individu ayant refusé de lui reconnaître son individualité : « À ses yeux à lui, je n'étais digne d'aucun respect. J'étais réduite à rien, mon être, mes sentiments étaient volontairement méprisés. » (*Ibid.*) Pour lui, l'agression est double, car ce n'est pas seulement en tant que sujet qu'il a été affecté, mais aussi en tant qu'écrivain.

D'abord, l'assaut se déroule dans le lieu même qui lui sert de refuge pour écrire. Symboliquement, c'est une destruction du repère de l'écrivain, voire même une destruction de son élan créatif, de sa source d'inspiration. Ensuite, l'agresseur s'en prend directement à son travail d'écriture. Lorsqu'il se met à poser des questions au personnage terrifié par ce qu'on vient de lui faire, il se fait répondre : « C'est juste une histoire ennuyeuse. Ça ne sera pas un best-seller ni rien. Je n'ai pas beaucoup de talent. Je... – Et bien, si c'est toi qui le dis, *lui répond l'agresseur*, j'imagine que je ne vais pas l'acheter. » (*Self*, p. 251) Ainsi, tous les aspects de sa personne – l'individu humain, l'être femme et l'être écrivain – ont été atteints par l'événement dont il ressort complètement brisé. Il devient étranger à lui-même, réduit au silence, sans voix pour dire qui il est, mais surtout sans voix pour écrire : « [...] mon roman s'est tu. Il est devenu une liasse de feuilles en lambeaux étrangères à mon esprit paralysé. Je les regardais, je les prenais délicatement, je les gardais dans mes poches, mais mon esprit n'était plus capable du moindre élan créatif. » (*Self*, p. 275)

Dès lors qu'il se sent ainsi détruit dans son for intérieur, le personnage n'a plus rien pour se raccrocher à lui-même. Il se regarde dans le miroir sans se reconnaître, nettoie un corps souillé qui n'est plus le sien. La distance qui s'établit à ce moment-là entre le sujet et son corps devenu étranger a pour effet d'enclencher sa deuxième métamorphose. Mais contrairement à la première fois où la transformation s'est opérée de façon harmonieuse et a

été accueillie d'une manière plutôt positive, cette fois-ci elle est source de douleur et se fait dans le dégoût de soi :

Cette fois, ça a commencé par un terrible mal de tête. J'avais si mal que je pensais que mon crâne allait éclater. [...] je ne pouvais localiser la source de la douleur. Mes seins se sont aplatis, ma vulve s'est refermée, puis elle a poussé vers l'extérieur, chaque détail subtil de mon apparence a changé, [...] j'avais [...] une nausée qui me donnait envie de mourir. [...] Mon poil poussait en me donnant des démangeaisons et je me suis gratté [...] jusqu'au sang, mais c'était une douleur que je m'infligeais moi-même, tout comme le dégoût que je ressentais à voir émerger mon pénis en était une autre. (*Self*, p. 269)

La métamorphose est ainsi le reflet d'une expérience traumatisante, et la transformation du corps devient une manière d'échapper à soi-même et de quitter ce qui a été à l'origine du trauma. Elle vient signifier la rupture opérée entre le sujet et son propre corps qui n'est plus en mesure de dire l'identité, laquelle a été altérée, voire complètement détruite par l'agression. Le personnage doit donc reconstruire son corps et rebâtir les assises de son identité. Comme toujours, l'entrée dans une nouvelle phase de sa vie s'accompagne d'un changement complet de ses repères : il fuit son conjoint, fuit son entourage, sa ville : tout ce qui le rattache à son ancienne vie. Ce n'est qu'en s'extrayant de son environnement familier qu'il est en mesure de poursuivre son avancée vers une prochaine étape de son existence.

La métamorphose n'est pas sans conséquence pour le personnage, car au moment où elle survient, il attend un enfant de Tito, l'amoureux avec lequel il aurait voulu construire un avenir. Mais le viol vient éliminer toute possibilité de mener sa grossesse à terme. Avec sa transformation, le bébé n'a effectivement plus la possibilité de naître. Il se retrouve donc coincé dans son propre corps :

J'ai perdu mon bébé, mon enfant, mon avenir. Là résidait peut-être la source de la nausée. Lorsqu'il a découvert que sa sortie naturelle vers le monde extérieur se refermait, mon bébé, pris de panique, a émigré vers le nord. Il a nagé [à travers mon corps et] est venu se loger dans ma tête. Je le sais avec certitude : le jour où l'on me trouvera morte et qu'on pratiquera une autopsie, on découvrira à l'intérieur de ma tête, juste à côté de ma mémoire, un fœtus pâle et malheureux, que son cordon ombilical [reliera] à mon cerveau même, s'alimentant d'un flot de sang, d'oxygène et de mots [...]. (*Self*, p. 269)

On sent une fois de plus une insistance sur le parallèle entre création et procréation. À travers l'allusion au *fœtus s'alimentant d'un flot de mots*, on reconnaît la métaphore du bébé-livre à laquelle Friedman faisait référence. Depuis longtemps, la fertilité du personnage reliée à son identité de femme fait l'objet d'une certaine ambiguïté dans le texte. D'abord avec Tom, elle ne semble pas être un facteur qu'on doit prendre en considération, peut-être étant donné la nature de leur relation dont l'incompatibilité excluait la possibilité pour eux de devenir un couple : « Ma fertilité ? C'était le dernier de mes soucis. La perspective de tomber enceinte me semblait irréaliste. Je n'arrivais pas à l'imaginer. » (*Self*, p. 175) Ensuite, la vasectomie de Roger éliminait d'emblé l'enjeu de la fertilité. Finalement, avec Tito, elle avait d'abord été considérée de la même manière que pour ses relations précédentes, c'est-à-dire sans incidence possible, mais rapidement elle est devenue une source de préoccupation :

[...] j'ai eu de la chance cette fois-là et les autres fois par la suite après que j'ai commencé à prendre la pilule [de manières] irrégulières [...]. Il n'y a jamais eu d'autre résultat que la douleur et la torsion habituelles de mon utérus qui décidait que, tout compte fait, il n'y aurait pas de bébé et que le papier peint qui tapissait sa paroi pouvait s'en aller. C'est une chance que je regrette amèrement aujourd'hui. [...] Quand la chance m'a lâchée, il était trop tard. (*Self*, p. 223)

Un glissement s'est fait depuis l'utérus jadis tapissé par les mots de l'écriture. L'effort de conception littéraire vers lequel était dirigée toute son énergie cède progressivement la place au corps reproducteur. Il semble que tant que le sujet est en situation d'écriture, la fertilité du corps reste un élément exclu des possibilités, jusqu'au moment où il s'installe avec un partenaire de vie. Lorsqu'il rencontre Tito, une partie de lui-même change, et il se met à considérer sa vie avec lui comme l'aboutissement de quelque chose, une étape finalement arrivée à son terme qui modifie son rapport identitaire : « Nous avons pris l'habitude de nous présenter comme mari et femme [durant nos voyages]. J'aimais que notre relation nous donne des titres. Je la sentais mûre, durable. [...] Je me suis mise à y voir une identité, une partie importante de qui j'étais. » (*Self*, p. 241) Ce changement important amène à sa suite de nouvelles possibilités, telles que celle d'avoir un enfant. Au moment où, finalement, la fécondation du corps a lieu, le statut de la femme prend le pas sur celui de l'écrivain. Dès lors, l'écriture n'est plus possible, le texte se tait.

La conclusion du roman apporte de nouveaux éléments qui confirment l'impossibilité de faire co-exister chez le sujet sa nature de femme et sa nature d'écrivain. Mais avant d'en faire une lecture approfondie, il nous faut aborder le texte sous un nouvel angle. L'analyse de la figure de l'écrivain à travers sa construction identitaire de même que la progression de l'écriture du personnage nous ont révélé certains traits marquants, certaines constantes qu'on observe dans l'œuvre qu'est *Self*. Car tel qu'avancé en début de chapitre, l'œuvre se présente comme le reflet de l'expérience du personnage, et contient donc les différentes traces des notions qu'il a acquises au fil de son apprentissage. À ce titre, nous devons maintenant nous pencher sur les composantes formelles et littéraires de *Self* afin de compléter notre analyse, car là se trouve exprimé en filigrane un discours qui se construit parallèlement à l'évolution du personnage, et dont la lecture est essentielle pour faire une conclusion éclairée sur la problématique qui nous intéresse.

CHAPITRE III

LES MÉTAMORPHOSES DE L'ŒUVRE

À de nombreuses reprises au cours de la narration, la mise en forme du texte change, et avec elle le registre dans lequel s'inscrit le texte. Tout comme pour le personnage qu'il met en scène, le texte se transforme, que ce soit sur le plan strictement typographique, sur celui du genre, ou encore sur le plan stylistique. On peut donc le qualifier d'hybride, c'est-à-dire selon la définition de Paterson, qu'il regroupe des éléments qui ne lui appartiennent pas selon les définitions convenues :

[L'hybride] représente une pratique transgressive qui produit une rupture des normes. Si l'on croit à la notion de genre littéraire normatif et codifié, force est de constater que ces œuvres renoncent au concept de genre, aux principes d'homogénéité, d'unité et de codes littéraires. [L'hybride] met en évidence qu'il n'y a pas de limites qui bornent le littéraire et ce qui lui est extérieur ; pas de frontières [...].⁷³

Comme on le voit, le texte hybride déborde des normes génériques traditionnelles. En elle-même, l'hybridité est une forme de manifestation qui rejette les discours normatifs ; elle est nécessairement l'expression d'une certaine transgression :

[...] l'hybride, produit monstrueux d'un imaginaire délirant, doit être proscrit de la littérature comme de l'art car il contrevient à la loi souveraine de la *mimèsis* qui impose le respect du naturel et de l'unité [...].⁷⁴

L'hybride, en effet, est une transgression visible, un franchissement de limites figuré – c'est ce qui lui confère à la fois une puissance d'évocation sans pareille et un sens philosophique fort.⁷⁵

⁷³ Janet M. Paterson, « Le Paradoxe du postmodernisme. L'éclatement des genres et le ralliement du sens » in Robert Dion (dir.), Frances Fortier (dir.), Élisabeth Haghebaert (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Montréal : Éditions Nota bene, coll. « Les Cahiers du CRELIQ », 2001, p. 86-87.

⁷⁴ Alain Deremetz, « Préface » in *Hybrides et hybridités*, Lille : Villeneuve d'Ascq, Université Charles-de Gaulle-Lille III, coll. « Uranie : mythes et littératures, no 6, 1996, p. 5.

⁷⁵ Christian Godin, « L'Hybride entre la puissance et l'effroi » in Alain Deremetz, *op. cit.*, p. 39.

L'hybridité est donc en mesure de devenir un outil pour soutenir le discours du personnage dont nous avons pu relever qu'il refuse de répondre, notamment, au discours social établissant une corrélation entre l'être et le genre, et au discours philosophique maternel établissant une incidence entre l'être et la fonction. Souvenons-nous des propos de Belleau et du parallèle qu'il établit entre l'écrivain raconté et l'écrivain racontant, à savoir qu'« à travers le leurre de la mise en scène narratologique⁷⁶ », l'écrivain nous parle non pas de ce qu'il a été, mais de ce qu'il est devenu. Aussi, nous sommes en présence avec *Self* de l'œuvre finale de l'écrivain dont nous avons pu observer l'itinéraire à même le récit qu'il fait de sa propre vie. Donc le texte devient le représentant de « l'écrivain actuel⁷⁷ », celui qui *écrit* le livre et non celui dont on parle *dans* le livre. Ainsi, il est possible de faire une nouvelle lecture du personnage en analysant les éléments représentatifs de son écriture dont l'hybridité fait maintenant partie.

3.1 Construction d'un texte hybride

La première véritable manifestation d'une certaine hybridité dans le texte survient au tout début du récit, alors que le personnage n'a que huit ans, à travers une véritable profusion des langues. Tandis que lui et ses parents (canadiens) sont hébergés quelques temps par des amis (français), un homme et sa famille (tchèque) se présentent à la porte pour demander de l'aide. Ils étaient recommandés par un ami commun (allemand). Pour arriver à communiquer entre eux, les parents parlent l'anglais, mais pour le personnage et Marisa, la petite fille tchèque, il n'y a pas de langue commune, alors chacun parle sa langue maternelle.

Dans le passage qui souligne l'épisode où Marisa est présente, le texte s'affiche différemment. Plutôt que d'avoir des paragraphes continus avec des dialogues tels qu'on les retrouve normalement dans un roman, la page se divise en deux colonnes de texte : du côté droit se trouve un texte écrit en français, qui poursuit donc le fil logique de la narration du roman, et du côté gauche se trouve un texte écrit dans une langue étrangère, soit le tchèque d'abord, et plus loin l'allemand (*Cf.* Figure 3.1). Puisqu'il n'y a aucune traduction de

⁷⁶ Belleau, *op. cit.*, p. 57.

⁷⁷ *Ibid.*

consistait un défi de taille. Il fut promptement décidé que Marisa et moi dormirions dans le même lit.

Et c'est ainsi, tout simplement, avec la désinvolture d'une pensée après coup — grâce au vin peut-être —, que la passion fit irruption dans ma vie.

Je fus prêt bien avant Marisa. En l'espace d'une minute, mes dents et mes cheveux étaient brussés, mes vêtements étaient etc., et j'étais couché dans le lit, fébrilement patient. Entre-temps, on lui fit prendre son bain et on la sécha. Je ne me rappelle pas à quoi je pensais, mais, comme les adultes sur le point de faire l'amour, j'étais sans doute profondément satisfait de l'instant présent, me contentant de ces pensées fugaces et circulaires caractéristiques de l'attente.

L'air sérieux et calme, elle apparut à l'entrée de la chambre, une beauté en chemise de nuit blanche au milieu d'une explosion de bouclettes. Du pied du lit, elle avança à quatre pattes, comme un lion, jusqu'à la place prévue pour elle, et elle pénétra dans le repaire de nos draps, à côté d'une gazelle excitée qui attendait — moi. Ses cheveux débordaient de son oreiller. La foule des parents vint nous embrasser et nous souhaiter bonne nuit. D'habitude, je ne pouvais m'endormir sans cette cérémonie, mais, cette nuit-là, j'aurais voulu qu'elle se déroule aussi vite que la passe d'un témoin dans une course de relais. Elle s'éternisa pourtant telle une scène dans un drame nô.

« To ale byly tři dlouhé dny,

vid mláčeku. Ale už to bude v

porádku. Nový začátek v nově

zemi. Budeš mít nové karmá-

rády. Tak se na nás usmej. No

vidíš, ze to jde. Vždyť víš, jak

me te máme rádi. Mue a tuoc.

Zlira pujdeme na austrálskou

ambasádu a uvidíme, jak brzy

budeme moci jet za tetou

Vavou do Melbourne. Konecne

uvidis opravdové klokany, to

bude něco úplne jiného než v

zoologické v Praze. To se ti

bude líbit, vid? Tak teď už spín-

kej mláčeku, dobrou noc. Uz

tady más dokonce kamaráda. Je přina, víd? Zlira se pujdeme podívat na Eštelovku, když to vyjde. Treba by mohli jít s námi, co říkáš? Tak dobrou.»

Qu'est-ce que ça voulait dire, ne dérange pas Marisa? Je plissai les yeux. Si mes parents étaient morts à cette seconde, j'aurais été ravi.

Enfin, l'interrupteur cliqueta, le loquet de la porte claqua, et ils parlèrent.

Je respirai son odeur. Elle sentait merveilleusement bon, et je le pris non comme un artifice — quelque savon, quelque shampooing — mais comme une émanation naturelle. Le parfum de la beauté. C'est incroyable comme les odeurs peuvent nous ramener dans le passé. J'ai l'impression que si je sentais ce shampooing de nouveau aujourd'hui, je pourrais pratiquement matérialiser Marisa devant moi.

Nous étions allongés côte à côte, couverts de nos pyjamas de la tête aux pieds, nous regardions le plafond, les ténébres rendues limpides par le clair de lune entrant par la fenêtre, elle était calme, et moi, moi? moi!... électrisé jusqu'à la moelle. Et calme aussi, baignant seulement dans l'émotion par laquelle je me laissais emporter délicieusement passif. Être aussi proche de Marisa, à quelques centimètres de quelques mèches aventureuses de ses cheveux, je n'en demandais pas plus. Si je m'étais endormi à ce moment-là, je me serais quand même souvenu toute ma vie de cette nuit-là.

Elle fit entendre un petit froissement, ajustant sa chemise de nuit. Elle se tourna vers moi et parla.

« Ich bin nicht müde. Und

du? »

« Je n'ai pas sommeil. Et

toi? »

De l'allemand? Je ne parlais pas un mot de cette langue, mais,

au Costa Rica, à deux maisons de chez nous, j'avais eu un ami,

Eschardt, dont les parents étaient des immigrants allemands.

Je lui répondis dans la langue qui, parce qu'elle était la troisième et la dernière apprise, m'était la plus étrangère et donc certainement la plus proche du tchéque.

« Očlov aňos, Cisi octo y

et demi. »

« Ça ne me plaît pas du

haupt nicht. »

tout, ici. »

Figure 3.1 : Self, p. 38-39. Écriture en deux colonnes, français, tchèque, allemand

ces passages⁷⁸, il faut se pencher sur la colonne de texte accessible à la lecture pour tenter de trouver des éclaircissements. Étant donné la nature des propos qu'elle comporte, on conclut que la juxtaposition des textes est une manière de juxtaposer les univers de chacun des enfants. La colonne de droite concernerait donc le personnage principal, et celle de gauche correspondrait à l'expression de l'univers de Marisa. En raison de l'absence de langue commune, les enfants doivent trouver une alternative pour communiquer ensemble. Mais plutôt que de parler chacun la langue qui lui est la plus familière, ils choisissent de parler leur langue seconde : « [En réponse à Marisa qui lui parle en allemand.] Je lui répondis dans la langue qui, parce qu'elle était la troisième et la dernière apprise, m'était la plus étrangère et donc certainement la plus proche du tchèque. » (*Self*, p. 39) On comprend rapidement qu'on a seulement accès à une part du dialogue. Les interventions de Marisa, ses questions ou ses réponses sont devinées à travers celles du personnage. Bien qu'on ait l'impression que l'échange entre les deux enfants soit un monologue à deux, la traduction des propos de Marisa révèle qu'il s'agit bien d'un dialogue, puisque chaque réplique trouve son écho dans la réponse de l'autre. Ainsi, malgré l'obstacle que la langue semble représenter, ils arrivent à communiquer. Aussi la langue n'est pas un élément de division, mais plutôt de rassemblement.

L'incursion d'une langue étrangère dans le roman laisse sur ce dernier une première marque d'hybridité. Dans *Esthétique et théorie du roman*, Mikhaïl Bakhtine propose une conception du texte comme étant constitué d'éléments hétérogènes. Le roman n'est autre qu'une construction révélant « un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal⁷⁹ », et ainsi que le souligne Lise Gauvin, ce « plurilinguisme bakhtinien est complexe et met en cause aussi bien l'hétéroglossie ou diversité des langues, l'hétérophonie ou diversité des voix, et l'hétérologie ou diversité des registres sociaux et des niveaux de langue.⁸⁰ » Dans *Self*, l'insertion d'une langue seconde met en évidence deux phénomènes : au premier niveau,

⁷⁸ Pour les fins de l'analyse, tous les passages en langue autre que le français seront analysés du point de vue d'un lecteur qui serait francophone unilingue.

⁷⁹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Darida Olivier, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1978 [1975], p. 87.

⁸⁰ Lise Gauvin, « Introduction : Les Langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle » in Lise Gauvin (dir.), *Les Langues du roman. Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 1999, p. 10.

il y a le plurilinguisme, par la coprésence de plusieurs langues qui viennent briser l'uniformité linguistique du roman ; au deuxième niveau, la non-traduction des segments de texte confère à ceux-ci une qualité d'autant plus étrange qu'ils restent inaccessibles au lecteur. C'est donc aussi en tant que phénomène plurivocale que cette manifestation hybride doit être considérée. Elle s'insinue dans le texte telle une seconde voix qui se soustrait à toute tentative de compréhension. Ce choix de ne pas traduire les passages écrits en langue étrangère ne va pas nécessairement contre le souci de fournir au lecteur un texte qui lui soit entièrement accessible, car s'il est inévitable que le texte rencontre des lecteurs dont la maîtrise des langues soit limitée, on ne saurait s'attendre à ce que les passages non traduits soient déterminants dans la compréhension de l'histoire :

[...] on n'en déduira pas tout de go que la présence d'une deuxième langue présuppose toujours un public bilingue. [...] Bien qu'il augmente forcément le plaisir que l'on a à lire un texte, le don des langues ne saurait être une condition nécessaire à la réception d'œuvres plurilingues : faut-il parler russe pour apprécier le jargon des loubards dans *L'Orange mécanique* d'Anthony Burgess, lire le latin pour suivre l'enquête policière de Guillaume de Baskerville dans *Le Nom de la rose* d'Umberto Eco ? [Les effets du plurilinguisme] ressortissent autant à la connotation qu'à la dénotation. En littérature, les mots renvoient d'abord à d'autres mots, ensuite seulement, aux choses.⁸¹

Ajoutons à la limite que très souvent des textes présentent des mots ou des formulations qui nous sont partiellement, sinon complètement inconnus, sans que la compréhension globale du texte n'en soit affectée. Ainsi, ce n'est pas tant dans la signification des mots du passage lui-même que se trouve la clé de sa compréhension, mais plutôt dans l'origine d'une telle présence dans le texte et dans les effets qu'elle ne manque pas de produire. Nous aurons l'occasion de voir un peu plus loin que cette voix étrangère qui s'impose influence le cours de la lecture, et même qu'elle agit un peu comme une diversion en influençant l'interprétation des incursions qui apparaîtront plus loin dans le texte, lesquelles cachent des éléments lourds de sens. En effet, lorsque surgiront de nouvelles colonnes de textes écrites en langue étrangère, la tentation sera grande de les considérer, elles aussi, comme l'expression de deux univers simultanés qui se répondent, et par le fait même de négliger l'importance de leur contenu.

⁸¹ Rainier Grutman, « "Besos para golpes" : l'ambiguïté d'un titre hugolien » in Lise Gauvin (dir.), *op. cit.* p. 40.

En plus de présenter la caractéristique d'être écrit en langue étrangère, le passage en question a la particularité de modifier la présentation du texte, qui ne prend plus la forme conventionnelle de l'écriture linéaire propre au roman, mais s'affiche plutôt en deux colonnes parallèles. Cela nous amène à devoir considérer l'aspect typographique du texte, qui est modifié à plusieurs autres reprises dans le roman. Lorsqu'on embrasse la page d'un premier coup d'œil, il va de soit que le passage en question, dont la disposition diffère de celle des pages qui l'entourent, contribue à attirer l'attention sur lui. Avant même d'être lu, il est signifiant par sa forme et traité un peu à la manière d'une image. Car tel que l'avance Reinhard Krüger,

[...] la mise en scène du texte en tant qu'entité visuelle oriente vers une lecture dans laquelle la vue aurait une fonction initiale, afin de remettre dans l'ordre chronologique les stations subséquentes de la perception du texte et de mettre en évidence la réalité de la perception du texte [...].⁸²

La visualisation du segment de texte, dans ce contexte, a donc priorité sur son contenu, et avant même d'en arriver à être lu, il est considéré par sa forme comme étant un élément intrusif. Il doit donc être évalué en conséquence, différemment du reste du texte. Il en est de même chaque fois que le texte présente des passages dont la typographie affiche une particularité similaire.

Il va de soit que la typographie est souvent l'indice qui permet d'associer un texte à un genre particulier. Le théâtre, par exemple, exige une typographie particulière qui non seulement assure son inscription dans le genre, mais lui permet à coup sûr d'être reconnu sans ambiguïté. Si certains textes dramatiques présentent des exceptions, la majorité sont reconnaissables par la présence de ce qui n'est autre que les indications scéniques : didascalies, noms des personnages identifiant les répliques, divisions en actes, etc. C'est donc l'aspect formel du texte, avant même son contenu, qui est caractéristique du genre dramatique. On trouve un certain nombre de segments dramatiques dans le roman *Self*. Ils sont intégrés à la narration, et se substituent même à la description narrative. Par exemple, au moment de raconter un épisode de sa vie au collège du Mont Athos, le personnage choisit de

⁸² Reinhard Krüger, « L'Écriture et la conquête de l'espace plastique : comment le texte est devenu image », in Alain Montandon (dir.), *Signe/Texte/Image*, Lyon : Césura Lyon, 1990, p. 16.

modifier le mode de la narration en laissant au lecteur le soin d'« Imagine[r] cette pièce de théâtre » (Cf. Figure 3.2). La pièce qui suit comporte tous les éléments essentiels à une production théâtrale : noms et caractéristiques des personnages, lieux, didascalies, dialogues. Bakhtine avance dans ses recherches qu'une des manifestations les plus courantes du plurilinguisme dans le roman est la présence du genre intercalaire : « Tous ces genres qui entrent dans le roman, y introduisent leurs langages propres, stratifiant donc son unité linguistique, et approfondissant de façon nouvelle la diversité de ses langages.⁸³ » Ainsi, l'insertion du genre dramatique dans le texte permet d'introduire à son tour un langage qui lui est propre. Pour définir ce langage que l'on retrouve dans l'écriture de *Self*, il faut revenir à certains éléments déjà soulevés au cours de notre analyse et qui ont trait à l'apprentissage du travail d'écrivain du personnage.

3.2 *La voix de l'écrivain – le cri de Judit*

Au chapitre précédent, nous avons relevé qu'à travers ses premiers écrits, le personnage fait l'apprentissage de ce qui deviendrait ultimement son travail d'écrivain. Pour chaque texte écrit, il expérimente un aspect différent de la composition du texte, concernant tant la forme que le contenu. Parmi les principaux éléments retenus au cours de son apprentissage, nous avons relevé en premier lieu une forte tendance à donner la priorité non pas aux mots, mais à l'image, comme l'a démontré l'écriture de sa première pièce de théâtre pour laquelle il commença à dessiner une esquisse de la scène et du décor. Ce n'est qu'ensuite qu'il a ressenti *l'impulsion d'écrire*⁸⁴. Puis, nous avons noté qu'il y avait une insistance particulière à mettre de l'avant la voix dans ses textes, tant la voix dramatique que narrative, qui tantôt domine le texte, tantôt se démultiplie et se départage sur la page⁸⁵, ou encore que ce soit la voix littéraire puisant à même les citations des grands écrivains⁸⁶. Ajoutons à cela la prémisse qui a toujours guidé ses compositions, à savoir qu'il est primordial de toujours écrire en fonction de ce que l'on sait, de ce que l'on est.

⁸³ Bakhtine, *op. cit.*, p. 141.

⁸⁴ Cf. Chapitre 2, p. 38.

⁸⁵ Cf. Chapitre 2, p. 44.

⁸⁶ Cf. Chapitre 2, p. 57.

— Arthur Fenton. »

Fenton ?

Un mot sur Fenton : c'était un odieux petit crétin. Il était le seul à violer l'armistice prolongé qui avait été déclaré à mon égard après la mort de mes parents. Je le haïssais de façon viscérale, et c'était réciproque. Je crains que le cliché « conflit de personnalités » s'incarnait véritablement dans notre relation. Immature, affecté, arrogant, glorieux, persane ne l'aurait dit être un vrai zéro, un chrétien dans le cliché romain de Croydon. Mais Fenton était lui aussi un intouchable : ses parents étaient pourris de fric. (Ils visiteront l'école un jour, dans leur Rolls-Royce avec chauffeur et tout. Leur petit Arthur trotinait d'un côté, le directeur en quête de donations trotinait de l'autre. En regardant papa Fenton, vêtu d'un complet coûteux qui donnait de l'élégance et de l'allure à sa bedaine flasque et à ses frêles épaules, en regardant le neud de sa cravate de soie si pimpant, si impeccable, en regardant tout ce qui révélait son pouvoir, je compris soudain Pol Pot et son ardent désir de mener les choses rondement, le plaisir et la rapidité avec lesquels le terrorisme rouge répare les injustices, la manière d'admirer de Joseph Staline. Ah ! avoir eu une Kalashnikov et les avoir descendus ! Il aurait fallu que Fenton fesse une touche de Bill, le bossat du directeur, pour que ce dernier épave la voie.

Mais cela n'était égal. Je n'avais pas peur de lui — il n'était pas Croydon, j'étais plus fort que lui — et il était allé trop loin. J'allais lui arracher les paupières, j'allais lui arracher les oreilles, j'allais fracasser tous les os de son corps à coups de marteau, j'allais... Je quittai la salle du courrier, le visage en feu, des élanements dans la tête.

Imaginez cette pièce de théâtre :

PERSONNAGES :

RAGE DÉMENTIELLE, un garçon de dix-sept ans

IMMATUREté AGACANTE, un garçon de dix-sept ans

PERSONNAGE SECONDAIRE, un garçon de dix-sept ans

DÉCOR : un escalier

Le rideau se lève.

(PERSONNAGE SECONDAIRE est d'un côté de l'escalier, IMMATUREté AGACANTE descend l'escalier. Quand il arrive à un petit palier, RAGE DÉMENTIELLE apparaît sur la scène, une lettre à la main, et voit IMMATUREté. Il bondit alors vers l'escalier qu'il avale quatre à quatre, se place en face d'IMMATUREté et lui bloque le passage. Tous deux se parlent sur un ton tendu, rudé, mais sans crier.)

RAGE DÉMENTIELLE (montrant l'enveloppe, puis regardant IMMATUREté d'un air fariboulé) : Qu'est-ce que c'est ? Pourquoi as-tu pris cette lettre et l'as-tu ouverte ?

IMMATUREté AGACANTE : J'en assume l'entière responsabilité.

RAGE : Je veux savoir pourquoi tu l'as prise.

IMMATUREté : J'en assume l'entière responsabilité.

RAGE (poussant une main sur la poitrine d'IMMATUREté et le poussant lentement contre le mur) : Ne recommence jamais, sinon tu seras puni.

IMMATUREté : Prends garde ou je vais te faire voler à travers la pièce.

RAGE : Ouais, essaie donc, pour voir.

(RAGE s'exclame vers la scène, IMMATUREté le suit.)

IMMATUREté : Rage, tu es un trou du cul !

(IMMATUREté AGACANTE frappe RAGE DÉMENTIELLE au visage et se tourne pour s'éloigner. RAGE l'attrape, le couche au sol et reste debout. RAGE regarde IMMATUREté. IMMATUREté se relève. RAGE le regarde mais ne fait rien.)

PERSONNAGE SECONDAIRE (s'interposant) : Ça suffit comme ça.

Les gars.

(Sortie)

RIDEAU

Je fus incapable de le frapper. Malgré toute ma fureur, contre toute attente, je fus incapable de le frapper. Je ne pus faire plus que de poser une main sur sa poitrine et le pousser contre le mur, qui se trouvait à environ un pied derrière lui. J'étais tellement confus que je descendis l'escalier, m'éloignai de lui. Même lorsqu'il me frappa au visage — et être frappé au visage, c'est être frappé à l'âme, c'est une attaque non contre la poitrine ou la jambe provinciale, mais contre la capitale même de l'être —, même à ce moment-là, donc, je fus incapable de lever la main sur lui. Je pensais : « Je peux le frapper maintenant, j'en ai le droit. » Je ne pus rien faire d'autre que le coucher au sol. Non pas le jeter au sol ni le pousser au sol, mais le coucher, avec l'aide de mes bras qui le guidaient. Lorsqu'il fut à terre, je remarquai que sa tête était près d'un radiateur et je me dis : « Si je lui donne un coup de genou au visage, sa tête va heurter le radiateur. » Mais j'en fus incapable. Comme il se relevait, je pensai : « Maintenant, je peux facilement lui donner un coup de pied. » Mais j'en fus incapable. Lorsqu'il fut sur ses pieds, je me dis : « Maintenant, je peux le frapper, il est debout. C'est jouer franc-jeu. » Mais j'en fus incapable, lassité, c'était fini.

Figure 3.2 : Self, p. 88-89. Pièce de théâtre

Ce bilan n'est pas sans évoquer certaines concordances dans le corps même du texte *Self*. Effectivement, tous ces éléments d'apprentissage semblent avoir été intégrés à la composition de l'œuvre finale, d'où sa construction hybride. Les deux exemples que nous venons d'en donner sont une application de deux des éléments travaillés par le personnage dans son écriture. Dans un premier temps, la modification de la disposition du texte, en ce qu'elle attire d'abord l'attention sur sa forme, rejoint la tendance qu'il manifeste à privilégier d'abord l'image, pour y associer ensuite des mots. Il en va de même pour les segments dramatiques, qui se font d'abord reconnaître par leur forme. Dans un second temps, l'une et l'autre de ces manifestations hybrides mettent l'accent sur la voix du texte : la voix dramatique pour l'une, et la voix étrangère pour l'autre. On se souvient aussi qu'au moment d'écrire son premier roman, le personnage fait mourir son narrateur – la chienne – et redistribue sa voix entre les douze personnages qui l'ont ingérée, en faisant s'aligner chacune des voix côte à côte sur une même page. Il manifestait alors son désir de créer *un hymne à la polyphonie*⁸⁷. La superposition des voix était donc aussi un procédé qu'il avait eu l'occasion de pratiquer dans ses premiers écrits.

On trouve dans *Self* d'autres éléments qui contribuent à inscrire le texte dans une construction hybride, comme des comptines, des énumérations, des titres à même le corps du texte (Cf. Figures 3.3, 3.4 et 3.5 pour visualiser différents exemples). Il y a même des « Boucles de films », qui sont une manière d'identifier le texte davantage comme un contenu visuel que textuel, telle l'insertion des pièces de théâtre. Tous sont identifiables par une mise en page particulière. Il reste que parmi l'ensemble de ces éléments, c'est encore l'écriture en deux colonnes qui semble avoir le plus de poids quant à sa symbolique.

Au moment de rapporter les propos entourant la mort des parents du personnage, la description de la scène est faite par un vieil homme qui a été témoin de l'accident d'avion. Tandis que sur le côté droit de la page on peut lire son témoignage en français – respectant en cela, une fois de plus, la langue de narration –, sur l'autre est écrit un texte en espagnol, dont force est de conclure qu'il s'agit du témoignage original de l'homme. Une lecture attentive

⁸⁷ Cf. Chapitre 2, p. 44.

proche de l'insurrection, sauf pour les paroles prononcées par le député qui avait l'attention officielle de la Chambre, ce trop-plein se retrouverait plus tard dans le Hansard sous ces mots :

Quelques hon. députés : Oh ! Oh !

Ces compressions sténographiques de l'émotion me frappèrent chaque fois que je tombais dessus. Elles faisaient surgir dans mon esprit toute la rage et la vexation des hommes privés de leurs droits civiques. Je me suis modelé sur ces députés de l'opposition. Leur colère devint la mienne. Je jurai que tout serait différent lorsque j'aurais le pouvoir.

Comme vous le voyez, lorsqu'on est un bon étudiant et un futur premier ministre, on peut parfois être heureux malgré notre aîné et notre gauchelette d'adolescent.

DIX QUI FRAPPÈRENT MON IMAGINATION :

1) Sir Edmond Hillary, pour ne nommer qu'un des alpinistes qui méritèrent mon respect par leur dévotion envers la beauté inutile, malgré le prix à payer en doigts, en oreilles, en yeux, et même en vies, un apiculteur néo-zélandais qui fut le premier à atteindre le sommet du etc.

2) Neil Armstrong, qui etc.

3) La Seconde Guerre mondiale et sa nichée de héros et de vilains, figurant tous sur des photos en noir et blanc et dans des films en couleur, pour fasciner tous les garçons de mon etc.

4) John Dillinger, gangster plein de panache qui fit l'objet de mon engouement, lui qui, sentant sa perte et se mettant à fuir en courant loin de la femme en rouge qui l'avait accompagné et trahi, fut quand même abattu en sortant d'un cinéma par des agents de la etc.

5) J. F. K., qui vécut dans mon esprit le jour où il fut etc.

6) Linus Pauling, le seul homme à avoir remporté deux prix Nobel etc.

7) Brobby Fischer, vainqueur à Reykjavik, qui, bien que gauche, inarticulé et d'une intelligence douteuse, avait néanmoins une sorte de génie qui etc.

8) Yukito Mishima, qui termina sa vie de la façon la plus spectaculaire qui soit (le *seppuku*, suicide traditionnel du samouraï, consistant à s'éventrer), après s'être emparé d'une base militaire avec son armée privée et avoir harangué les soldats à propos de la décadence du Japon, ayant achevé le matin même son dernier etc.

9) Suico et Vanzetti, qui, malgré les appels à la clémence venus du monde entier, furent etc.

LA DEUXIÈME FOIS QUE, DANS MON ENFANCE,

LA TÉLÉVISION M'HYPNOTISA :

2) Je savais que quelque chose d'interdit était sur le point de se produire parce qu'un petit rectangle blanc s'imprimait au coin inférieur droit de l'écran de la télévision, ce qui, à l'époque, indiquait que l'émission s'adressait à « un public adulte ». En l'absence de mes parents et de ma gardienne — ils étaient sortis pour la soirée, elle lisait dans une autre pièce —, je n'hésitai guère. Je baissai le volume pour rendre moins bruyante l'immoralité de mon acte. Une image émergea des ténébreux.

Une arène vide.

Des gens qui y entraient.

Des lumières qui s'allumaient.

Tout d'abord, j'y prêtai à peine attention, car c'était le rectangle blanc en soi qui me captivait. Je le fixais comme Ève avait dû fixer la pomme. Puis le film débata pour de bon. Cela se passait dans un futur où les guerres n'existaient plus, car il n'y avait plus de pays mais seulement des multinationales, et où les frustrations collectives ne pouvaient s'exprimer que dans une arène qui servait à un sport d'équipe violent joué sur des patins à roulettes et des nœuds sur une piste circulaire. La caméra montrait tout : les coups et la douleur, les accidents et les corps. Nous nous attardions sur le visage hébété et luisant de suer d'un joueur agonisant, puis nous faisions un zoom sur les spectateurs assoiffés de sang qui se jetaient contre la barrière de plastique en hurlant : « Encore ! Encore ! » Je regardais, en état de choc. Je remarquai de nouveau le rectangle blanc. Je songeai à plonger en avant et à éteindre la télévision, mais je ne le fis pas. Je continuai à regarder. Je me souvins de ce film à cause de la façon dont mes émotions oscillaient entre la répulsion et l'attraction en un mouvement de balancier. Je pouvais sentir comment la fascination repoussait les limites de l'horreur.

SUR L'USAGE DES MOTS « NÈGRE » ET « PUTAIN » :

Mon école à Paris était surtout fréquentée par des enfants de diplomates et de directeurs commerciaux étrangers. Il y avait donc un fort contingent de noirs foncés, de noirs moyens, de noirs pâles, de bruns foncés, de bruns chocolat au lait, de bruns pâles, de jaunes et d'olivâtres au milieu des blancs couverts de taches de rousseur, des blancs anglais dont on distinguait les veines à travers la peau transparente, des blancs australiens basanés et des blancs ordinaires

Figure 3.3 : *Self*, p. 46. Titrage, énumération

Figure 3.4 : *Self*, p. 56. Titrage, énumération

un coup de griffe — et ça se trouve juste à la bonne hauteur pour l'animal de taille moyenne, un chien, un lion — et voilà, c'est la fin de l'histoire. Tu ne crois pas que cette chose devrait être mieux protégée ? Derrière un os quelconque, par exemple, comme pour nous ? Quoi de mieux que notre entrée agréablement fuselée ? C'est discret et élégant, tout est installé à sa place dans le corps d'une façon intelligente et compacte, et rien ne pend au-dessus sur quoi pourrait se reformer une porte de métro, il y a un joli triangle de poils sur-dessus, comme un panneau de signalisation au cas où l'on perdrait son chemin, c'est parfait. Le design du pénis, par contre, est vraiment complètement moche. C'est préscaandinave, même pré-Balthus !

« Mais, en même temps, les zizis sont tellement pathétiques et déficients qu'ils en deviennent attachants. On ne peut s'empêcher d'éprouver de la tendresse pour eux. Tu vois ce que je veux dire ? C'est à ça que j'étais en train de penser quand... — le feu rite me reprend — ... quand ce chien est apparu et c'était ça, c'était parfait. Un zizi ambulante. Avec un prépuce aux multiples replis. »

Je suis plié en deux tellement je ris. Tito fait semblant d'avoir l'air offensé.

BOUCLE DE FILM NUMÉRO 193 : Joe m'apprend dans une leçon qu'Egon et lui sont séropositifs. Ils vont « bien », m'écrit-il. J'ignore s'il veut dire énoivement ou médicalement. Je mouille de mes larmes le devant de la chemise de Tito.

BOUCLE DE FILM NUMÉRO 125 : Mon cadeau de Noël.

BOUCLE DE FILM NUMÉRO 242 : Par une journée torride, nous faisons du vélo à la campagne. À l'ombre d'un arbre, dans la solitude, Tito prend mes acins dans ses paumes sous mon t-shirt et les trouve aussi frais que des yogourts, comme il dit. « C'est comment, avoir des soins ? » demande-t-il. Je réponds que c'est comme avoir deux petites compagnons tout chauds.

BOUCLE DE FILM NUMÉRO 1 : « Je suis incapable de m'imaginer au lit avec un homme. » Nous venons de voir un film dans un cinéma de repertoire. Ce n'est pas dans le film, c'est le couple assis devant nous. Lorsque l'éclairage baisse, un jeune homme se tourne et embrasse son petit ami sur la bouche. C'est rapide et passionné, avec les têtes qui bougent et les yeux fermés. Au moment où il se retourne dans son siège, nos yeux se croisent. Il est heureux. Il est amoureux. Tito dit cette réplique sans porter de jugement.

« Vraiment ? dis-je en souriant. Tu ne peux pas imaginer baiser avec un homme ? Le sucer ? Tu ne peux même pas imaginer embrasser un homme ? »

— Non. Je crois que je n'ai jamais eu une seule pensée homosexuelle de ma vie. »

Je ris et je prends son bras. Nous nous éloignons.

BOUCLE DE FILM NUMÉRO 186 : Nous allons passer une journée à Ottawa dans le citrou de Tito, une Lada, pour notre première visite au nouveau Musée des beaux-arts. C'est un beau musée, tant pour l'architecture de l'édifice que pour les collections qu'il abrite. Nous passons une journée merveilleuse.

BOUCLE DE FILM NUMÉRO 54 : « Comment va, tu n'aimais pas la moutarde forte ? »

— Je ne suis pas fou de ça.

— Je pensais que tu raffolais de la moutarde forte.

— Non.

— Pourquoi est-ce que tu continues à en manger ?

— Parce que tu continues à en acheter.

— Mais Danny disait que tu adorais la moutarde forte.

— Qu'est-ce qu'elle en sait ?

— Es-tu en train de me dire que tu n'aimais pas la moutarde forte ?

— Exactement. »

BOUCLE DE FILM NUMÉRO 118 : Encore une fois, cet homme a mal housonné son pardessus. Je me demande parfois où il a la tête. Je m'approche de lui, je déboutonne le manteau et le rebou-tonne correctement. « Voilà, c'est mieux comme ça. »

Il me regarde, un début de sourire sur les lèvres. « Quelquefois, tu me traites comme si j'avais dix ans. »

— Dis : Tu te flattes. Je dirais plutôt sept ans. »
Il y a d'innombrables boucles de films comme celles-là dans les archives de ma mémoire. Elles me déchirant de l'intérieur.

Nous avons emménagé ensemble au cours de notre premier été, l'été de 1986. Le premier juillet, pour être plus exact, cette date fatidique pour la majorité des beaux résidentiels de Montréal, le jour où la plupart des histoires d'amour et de colocation commencent ou se terminent officiellement et où la ville entière a l'air d'être en train de déménager. J'ai quitté mon trou sordide que j'avais tant aimé pour m'installer dans le quartier de Tito, ce Parc-Extension

Figure 3.5 : Self, p. 230-231. Boucles de films

laisse percevoir une référence au *Vieil homme et la mer* d'Hemingway à travers l'histoire qu'il raconte : il est seul sur son bateau au milieu de l'océan et lutte contre une force de la nature (en l'occurrence le feu et les vagues provoqués par la chute de l'avion dans l'eau). L'allusion est confirmée par le narrateur qui conclut en disant que « Les seuls témoins de la mort de [ses] parents furent un vieil homme et la mer. » (*Self*, p. 82) En ce qu'elle est une nouvelle forme de plurilinguisme, l'intertextualité renforce encore la construction hybride du texte. En soi, cette référence a une fonction symbolique : à l'image du vieil homme frêle faisant face à la force titanesque de l'océan, elle sert à souligner le gouffre dans lequel est plongé le personnage après le décès de ses parents, et la difficulté que représente pour lui de devoir affronter seul la vie qui s'ouvre devant lui. Mais on reconnaît aussi dans ce procédé littéraire une autre marque caractéristique de son écriture, à savoir qu'il trouve dans la littérature un lieu où puiser les mots nécessaires à la construction de son texte.

Beaucoup plus loin dans le récit, au moment où le personnage a terminé en grande partie son apprentissage et qu'il est avec Tito, son dernier amoureux, une nouvelle utilisation de l'écriture superposée s'insère dans le récit. Cette fois, le contexte est différent, puisqu'il ne s'agit ni d'une discussion entre deux personnages, ni d'un témoignage qui inviteraient à faire une interprétation similaire à celles qui ont été faites pour les deux cas précédents. Les circonstances dans lesquelles le passage prend forme laissent tout de même présumer que la présence d'une langue étrangère vient de ce que le personnage se trouve au milieu d'un groupe de convives d'origine hongroise, soit la famille de Tito, et que les deux colonnes de textes reprennent sensiblement les mêmes propos, mais dans une langue différente. Pourtant, la traduction du texte révèle que le passage est en fait un extrait d'opéra du *Château de Barbe-Bleue*. À cet effet, on trouve au début du roman, soit dans le hors-texte, une note à l'adresse du lecteur mentionnant que « Le passage en hongrois est tiré du *Château de Barbe-Bleue*, de Béla Bartók. » (*Self*, p. 8) Bien que la référence soit effectivement là, rien n'encourage le lecteur à s'y référer au moment où il est confronté au passage en question. Seule une traduction permet de confirmer qu'il s'agit de l'opéra hongrois ; toutefois, pour en arriver là, encore faut-il que le lecteur sache traduire le hongrois, ou encore qu'il soit disposé à s'outiller pour le faire – deux conditions qui ne sauraient être attendues a priori du lecteur d'un roman. Conséquemment, on en conclut qu'il n'est pas indispensable à la compréhension

de l'histoire d'être en mesure de lire l'extrait en hongrois, tout comme il n'est pas nécessaire de savoir que l'extrait en question est tiré du célèbre conte sanguinolent. Pourtant, cette référence n'est pas innocente dans le cadre de l'histoire, d'autant plus qu'elle apparaît dans le récit quelques pages avant que ne soit décrite la terrible scène du viol, meurtre symbolique du personnage.

Il est à noter que les extraits disposés en deux colonnes représentent véritablement des points de correspondance. Leur découpage ne dépend pas d'un souci d'aligner le texte, mais plutôt d'une volonté de faire coïncider deux passages distincts dans un même moment. Cela explique que les extraits ne soient pas de la même longueur : non seulement le texte en hongrois est plus court que celui en français, mais il commence près d'une demi-page après que la colonne de texte en français se soit formée, et se termine bien avant celle-ci. Cela a pour conséquence de laisser des segments de page blanche. On verra plus loin comment ces espaces blancs, bien qu'ils marquent une certaine forme de silence par leur absence de contenu, peuvent devenir le langage par lequel s'exprime le texte, et par la même occasion le personnage.

L'extrait hongrois regroupe plusieurs passages de l'opéra du *Château de Barbe-Bleue*. Toutefois, l'assemblage de ces passages ne respecte pas le découpage original du texte, ce qui rend presque impossible d'identifier, durant la lecture, les étapes importantes de la progression de l'intrigue de manière fidèle à l'œuvre de Bartók. Étonnamment, les dialogues ne sont pas non plus identifiés comme on s'attendrait à ce qu'ils le soient dans un texte dramatique. Les voix des deux personnages sont fusionnées dans un long développement continu, sans qu'on puisse les distinguer. Cette particularité donne au texte une connotation qu'on pourrait dire cacophonique : un texte en langue étrangère qui se superpose à la narration, et qui est déjà musical par sa nature puisqu'il s'agit d'un extrait d'opéra. Sans traduction, le mot ne donne pas accès au sens qu'il recèle, donc il est réduit à son état premier de pur signifiant, une suite de lettres formant des sons. C'est donc strictement la sonorité des mots qui compte. Dans un cas comme celui-ci, ce n'est pas le contenu du propos qu'il importe de considérer, mais l'effet d'ensemble qu'il produit :

Au théâtre [la] parole peut difficilement être simultanée ou enchevêtrée sans risquer la cacophonie. À moins que la parole simultanée n'en vienne à signifier quelque

chose par elle-même : ce serait alors l'effet de simultanéité qui importerait plutôt que le sens de chacune des paroles prononcées. [...] Car la conclusion qui s'impose ici est l'importance accordée au fait que les personnages parlent ensemble plutôt qu'au sens des paroles qu'ils énoncent. Nous nous trouvons devant une forme dialogique presque pure comme dans la musique où les instruments, les voix peuvent s'exécuter de concert et simultanément sans que le sens de l'œuvre en soit brisé.⁸⁸

C'est le même effet qu'on retrouve dans *Self* par la juxtaposition des voix en deux colonnes parallèles. En principe, on ne peut faire coexister les deux colonnes de texte dans un même moment, une lecture simultanée étant impossible. La seule option qui s'offre est de les lire l'une après l'autre, en interrompant le flot continu de la lecture pour revenir en arrière, au moment où la page s'est divisée en deux. Or, si on considère plutôt le texte comme un élément qui *s'exécute de concert et simultanément* au récit qu'il chevauche, alors celui-ci devient une musique de fond qui n'interfère pas avec le texte, mais l'appuie, raconte l'histoire à sa manière, dans son propre langage, comme un film dont chacune des scènes est accompagnée d'une trame sonore. Le passage qu'accompagne l'extrait hongrois fait justement état du rapport du personnage à cette langue qu'il ne comprend pas et qui est celle de son amoureux, Tito. La première phrase est en cela très significative : « J'ai passé des heures innombrables en compagnie de la langue hongroise. J'ai fait la connaissance de [la mère de Tito,] Mme Radnoti, qui est vite devenue Judit pour moi. » (*Self*, p. 223) Le prénom de Judit contribue à ne pas éveiller de doute chez le lecteur qui chercherait à comprendre, dans un premier temps, la présence inusitée de l'extrait hongrois. Si la compréhension de cette langue est impossible, le seul mot que l'on puisse identifier dans l'extrait est justement celui de Judit, prénom de la compagne de Barbe-Bleue qui apparaît à quelques reprises dans le texte. Par sa présence, il peut facilement amener le lecteur à considérer l'extrait comme une traduction, ainsi qu'il a déjà été mentionné. Mais même pour le personnage, la signification de la langue hongroise reste hors de portée, c'est donc sous un autre aspect qu'elle est signifiante pour lui : « Comme je ne pouvais comprendre un mot de ce qu'ils disaient, c'étaient leurs émotions que j'entendais. » (*Self*, p. 224) Les émotions sont évidemment décelées à travers le ton de voix des convives qui parlent, et ainsi c'est bien l'aspect sonore du mot qui prévaut sur sa valeur sémantique.

⁸⁸ Chantal Hébert, Marie-Michèle Lapointe-Cloutier, Denyse Noreau, Irène Perelli-Contos, « L'Hybridité au théâtre » in Robert Dion, Frances Fortier, Élisabeth Haghebaert (dir.), *op. cit.*, p. 136.

Le conte de Barbe-Bleue, selon la version originale de Perrault, raconte l'histoire d'un homme sanguinaire ayant la réputation d'assassiner ses femmes et de cacher leurs corps dans des pièces de son château qu'il garde fermées à clé. Le conte moraliste fait état de la déloyauté conjugale : Ariane, sa nouvelle femme, s'introduit dans les différentes pièces du château contre l'interdiction de son mari. Sa désobéissance l'entraîne à subir le même sort que ses prédécesseurs. Contrairement à la version de Perrault, où le personnage de Barbe-Bleue n'occupe pas une très grande place, Bartók en fait le personnage principal de son histoire. De plus, les épouses de Barbe-Bleue ne trouvent la mort que symboliquement, cloîtrées qu'elles sont dans les pièces sombres et sanglantes du château. L'opéra s'ouvre sur le duc Barbe-Bleue qui amène dans son château sa nouvelle femme, Judit. Celle-ci découvre un lieu lugubre et terne où toutes les portes sont fermées à clé. Grâce à ses efforts, elle parvient à soutirer les clés de chacune des pièces à son mari réticent. En les ouvrant les unes après les autres, elle trouve tantôt des éléments de ravissement (un jardin, des trésors, des bijoux), tantôt des éléments macabres (une salle de torture, des armes, du sang). Mais sa curiosité la pousse à faire ouvrir toutes les portes contre les avertissements de son mari. Le conte se termine sur la mort symbolique de Judit qui, en ouvrant la dernière porte, est condamnée par le duc Barbe-Bleue qui l'enferme dans la pièce avec ses précédentes épouses, qui avaient connu le même sort.

L'histoire de Bartók est écrite de manière à faire progresser l'intrigue du point de vue de Judit dont les sentiments de crainte, de peur et d'horreur grandissent à mesure qu'elle pénètre plus loin dans les secrets de son mari. « As-tu peur ? / Félsz-e ?⁸⁹ » (*Self*, p. 226, l. 1), lui demande Barbe-Bleue alors qu'elle constate les murs tachés de sang. Malgré tout, elle persiste à vouloir ouvrir les portes, car « Le vent et le soleil y doivent pénétrer. / Szél bejárjon, nap besüssön ! » (*Self*, p. 225, l. 25). Ce sont majoritairement ces points de tension qui sont inclus dans l'extrait, soit les avertissements sévères de Barbe-Bleue et l'insistance de Judit : « Je t'ai suivi parce que je t'aime. Ici je suis à toi, je suis à toi. Révèle-moi tous tes

⁸⁹ Pour la version francophone : Béla Bartók, *Le Château de Barbebleue*, Livret de Bélà Bálazs d'après Charles Perrault, Opéra en un acte créé le 24 mai 1918, à l'Opéra de Budapest. Traduction de P. Unwin et C. Lamarque : http://discorem.free.fr/bartok_livret_barbebleue.html. Consulté le 9 décembre 2012.

secrets. Donne-moi la clé de chaque porte. / Idejöttem, mert szeretlek. Itt vagyok, a tied vagyok. Most már vezess mindenhová, most már nyiss ki minden ajtót ! » (*Self*, p. 226, l. 22-25) La fin de l'extrait correspond aussi à la fin de l'opéra ; les derniers mots sont ceux qui scellent le sort de Judit suppliant Barbe-Bleue de l'épargner :

JUDIT	Épargne-moi, duc Barbe-Bleue. / Kékszakállú nem kell, nem kell !
BARBE-BLEUE	A toi le poids de mon royaume. / Tied gyémánt koronája.
JUDIT	Épargne-moi. Barbe-Bleue vous ne pouvez pas. / Jaj, jaj Kékszakállú, vedd le.
BARBE-BLEUE	Beauté royale, beauté sans prix. Tu es la reine de toutes mes femmes. La plus belle de toutes. Désormais, tout sera ténèbres. Ténèbres, ténèbres... / Szép vagy, szép vagy, százszor szép vagy. Te voltál a legszebb asszony, a legszebb asszony ! És mindig is éjjel lesz már...

(*Ibid.*, l. 31-40)

Insérer un extrait d'une telle ampleur au sein de son texte est une manière de positionner les éléments tragiques de l'histoire. Sous les revers innocents d'une banale rencontre de familles, avec en son centre un couple aimant et heureux, les éléments d'une tragédie s'immiscent et menacent de tout détruire. Car la musique qui accompagne le discours du narrateur est formée par les cris d'effrois d'une femme sur le point d'être emmurée dans le silence du château de Barbe-Bleue. Le bonheur manifeste du personnage ne peut durer, car son statut de femme le rattrape peu à peu, et il sera lui aussi réduit au silence.

3.3 *La voix effacée – le destin tragique de l'écrivaine*

La scène du viol qui précipite le roman vers sa conclusion survient peu après l'entreprise du nouveau projet d'écriture du personnage. La scène en question est marquée d'une manière particulière, puisqu'elle aussi est segmentée en deux colonnes. Pourtant, contrairement aux passages antérieurs similaires, ici il n'est pas question d'une division linguistique. Si les deux colonnes de textes partagent la même langue, soit le français, l'une d'elles est tout de même pourvue d'un contenu qui ne manque pas d'attirer l'attention. Car plutôt que d'y trouver des phrases, un texte syntaxiquement lisible, celle-ci est composée par un assemblage de mots disparates, alignés aléatoirement dans un espace laissé majoritairement vide (*Cf.* Figure 3.6 et 3.7). L'effet visuel est d'autant plus frappant que les quelques mots inscrits sur chacune des pages sont immédiatement lisibles, attirant inévitablement l'attention sur eux.

On note une deuxième différence importante par rapport aux autres cas analysés : la position inversée des colonnes. Nous avons effectivement relevé jusqu'alors que toutes les colonnes étaient alignées de la même manière : du côté droit se trouvait le texte représentant la suite de la narration du texte, tandis que le côté gauche était toujours occupé par un texte écrit en langue étrangère. Or, c'est ici sur le côté gauche de la page qu'on peut lire un texte lisible et continu, tandis que le côté droit laisse le lecteur confus par sa transformation. Une telle procédure à ce moment précis de la narration invite à modifier la manière d'approcher et d'interpréter le texte. Y a-t-il vraiment eu inversion ou, au contraire, faut-il considérer différemment chacune des colonnes ?

Étant donné la nature du texte présenté, on comprend que les mots s'affichant d'une manière pour le moins singulière représentent une certaine intériorité du personnage. Différent en cela des autres passages, la colonne de texte n'est pas l'intrusion d'un discours étranger ou la manifestation d'un personnage secondaire, mais concerne exclusivement le personnage principal. Ainsi peut-on affirmer que la colonne de droite suit les émotions et les pensées qui traversent son esprit au moment de son agression. Donc, la colonne de gauche, qui est pourtant le texte narratif, représente l'élément étranger, l'incursion hybride. Et puisque c'est dans le corps de ce même texte que se trouve raconté le récit du viol, autant dire qu'il y a violation du corps du texte, au même titre qu'il y a violation du corps du personnage. Ainsi, l'hybridité textuelle devient littéralement une cassure dans le texte, un moment où la voix est réduite au silence. Nous aurons l'occasion d'y revenir un peu plus loin.

Lors du dernier exemple, la langue hongroise, à défaut de pouvoir être comprise par le lecteur, était interprétée comme l'expression des émotions des convives qui la parlaient. De la même manière, les mots sont ici une transposition des émotions du personnage. Au moment où le texte se divise, le personnage nous raconte qu'il attend un enfant, et qu'il souhaite l'annoncer à Tito lorsque celui-ci reviendrait d'un voyage d'affaires, une semaine plus tard. Les premiers mots qui servent à exprimer ses émotions sont « Tito » et « bébé », deux mots

qui sont associés à une émotion très forte, à la hauteur des sentiments que le personnage éprouve pour ces deux êtres. Lorsque, quelques lignes plus loin, commence la scène qui fera le récit du viol, les mots sont remplacés par des blancs dans le texte, donc par du silence, et ensuite par des points de suspension « ». Ceux-ci sont très présents dans la suite de l'extrait et viennent souligner l'impossibilité dans laquelle le personnage se trouve de penser ou de réfléchir. Bientôt, les mots « terreur » et « douleur » s'insèrent et viennent exprimer la réaction émotionnelle du personnage à mesure que le violeur porte atteinte au corps du personnage par des coups ou d'autres violences physiques et psychologiques.

Après le départ de l'agresseur, le texte de part et d'autre de la page devient clairsemé, et n'apparaissent que des bribes de phrases dans lesquelles on comprend le désarroi du personnage qui s'isole, puis quitte précipitamment sa maison et sa vie pour fuir le souvenir du terrible événement qui vient de survenir. La quinzaine de pages qui suivent sont empreintes d'un lourd silence où les mots se font de plus en plus rares ; l'intériorité du personnage ne s'exprime plus que par des points de suspension entrecoupés à l'occasion par une certaine « terreur » à l'idée que l'agresseur pourrait peut-être revenir. Puis la voix se tait, et n'apparaissent que quelques rares plaintes « Oh ! Oh ! », jusqu'à ce que le texte ne laisse que des pages blanches, vides et silencieuses, tout empreintes qu'elles sont par le poids de la douleur du personnage brisé, terrassé par une mort intérieure. Ainsi, l'hybridité qui caractérise ce passage est aussi un lieu de rupture, voire même une cassure dans le texte, qui est privé de sa voix narrative dans l'intensité des événements. Le récit est laissé en suspens, la conscience du personnage se fige, de même que son roman s'interrompt. Aussi, bien que l'hybridité relève d'une construction normative du texte – comme on l'a vu avec Bakhtine – elle peut aussi être, on le constate ici, un élément intrusif, un véritable *viol* du texte. Les derniers mots du personnage seront : « Ne plus jamais être aussi vulnérable. Jamais. » (*Self*, p. 266) La narration recommence alors, et s'entame la nouvelle métamorphose au cours de laquelle le corps féminin souillé – *vulnérable* – est transformé au profit d'un corps masculin.

Après le silence des pages blanches, le texte reprend avec la description de la métamorphose du personnage, laquelle s'est déroulée dans la douleur et le dégoût de soi-même, en plus d'avoir occasionné la perte de son enfant. Le personnage raconte son itinérance, les activités avilissantes qu'il a entreprises, peut-être malgré lui, en raison de

l'expérience traumatisante qu'il a vécue et qui lui a renvoyé une image dégradante de lui-même. Cette période difficile dure quatre ans, puis arrive le moment où il fait la connaissance de Cathy. Au moment de leur rencontre, il se trouve dans un cimetière où il pleure sans raison autre que celle d'être continuellement malheureux. En l'abordant, Cathy met fin à sa solitude :

C'est arrivé comme ça. Quelques paroles ont conduit à d'autres paroles, un peu gauchement au début, puis avec de plus en plus de facilité à mesure que la conversation commençait à avoir sa vie propre. C'était si étrange de parler. Un tel effort. Un tel plaisir. Elle s'est assise à côté de moi. Je lui ai dit que je pleurais ma sœur jumelle. (*Self*, p. 281)

Par ces mots, il confirme la mort de sa vie antérieure en tant que femme, et le début d'une nouvelle en tant qu'homme, que sa nouvelle relation avec Cathy permet notamment d'enclencher. Prendre contact par la parole est aussi une manière de reprendre contact avec les mots, surtout après le lourd silence dans lequel il est resté après son agression. Ce renouement avec l'un des aspects les plus fondamentaux de sa personne – soit la parole, le langage, les mots – s'accompagne évidemment d'une redécouverte du corps, qu'il doit aussi parvenir à se réapproprier : « J'étais une lesbienne tiède. Mais une satisfaction plus profonde m'a entraînée. Une chaleur après une longue période de froid. Le réconfort de mon propre sexe. L'absence de peur. Nos manières douces, pacifiques. » (*Ibid.*) Malgré ce renouement avec lui-même, le personnage reste affecté par son passé et ne se sent jamais tout à fait libéré de ses démons. Il n'a d'ailleurs jamais été en mesure de raconter son histoire à Cathy : « De toute façon, comment expliquer l'horreur ? Et pourquoi ? [...] Mon âme ressemble au château de Barbe-Bleue : elle contient quelques chambres fermées à clé. » (*Self*, p. 282) Voilà que Barbe-Bleue surgit à nouveau dans le texte, mais cette fois directement, sans le masque du langage sous lequel il était dissimulé la dernière fois. On constate que cette référence prend une place beaucoup plus étendue dans le texte, et même, en y regardant de plus près, on réalise qu'elle y avait été introduite depuis bien longtemps.

En retournant en arrière, on s'aperçoit qu'une première allusion au conte avait déjà été intégrée au texte, bien avant le passage tiré de l'opéra. Lorsque le personnage effectuait son premier voyage avec Ruth, il constatait, rappelons-nous, à quel point la place de la femme dans bien des sociétés était restreinte à l'espace domestique, et dès qu'elle en sortait, elle se

perdait irrémédiablement dans un univers masculin hermétique et trop souvent hostile à la femme. La relation avec les hommes que les deux femmes expérimentaient ensemble lors du voyage était à ce point laborieuse qu'elles ressentiaient un soulagement à se barricader dans leurs chambres d'hôtel. Rappelons la citation déjà soulignée à cet effet⁹⁰ : « Certaines portes devinrent très importantes pour nous en Turquie : les portes de nos chambres d'hôtel. Lorsque nous les fermions et que nous tournions la clé dans la serrure, [c'était] pour nous assurer un refuge. » (*Self*, p. 140) Dès ses débuts en tant que femme, le personnage a eu l'occasion de constater à quel point le fait d'être une femme le plaçait dans une position difficile, où toutes les libertés n'étaient pas nécessairement permises ou réalisables, puisque l'homme produit par sa présence un mur de contraintes dont il est plus facile de se prémunir en se réfugiant derrière les portes. Ainsi, Judit court d'elle-même se réfugier dans sa chambre noire pour se préserver du danger que représente Barbe-Bleue. C'est là que le destin de la femme est une tragédie : quoi qu'elle fasse, elle est condamnée.

Une telle conclusion se trouve confirmée dans le texte quelques lignes à peine après la référence à Barbe-Bleue. Nous sommes à un paragraphe de la fin du roman et le personnage raconte son voyage en Thaïlande avec Cathy. Dans ce contexte, les deux développements importants qu'il fait touchent à la position fragile de la femme, constamment susceptible de replonger dans le destin tragique qui semble la guetter quoi qu'elle fasse. D'abord, il rapporte la rencontre de deux touristes qui « avaient une libido complètement déchaînée. Les seins, les ventres, les culs et les jambes des corps féminins à louer parlaient une langue qu'ils avaient envie d'entendre ». (*Self*, p. 282) Il est évidemment question de la prostitution des femmes thaïlandaises, dont le corps est réduit à n'être qu'un objet de plaisir pour les visiteurs étrangers ; la femme perd son humanité au profit d'une fonctionnalité sexuelle actualisée par l'usage qu'on en fait. En dehors de celle-ci, la femme n'existe pas, elle n'a pas de fonction.

Ensuite, le personnage évoque un moment passé dans un bar où lui et sa conjointe ont regardé un film sur Jack l'Éventreur, autre figure sanguinaire qui s'en prend aux femmes :

La seule émotion qu'il suscita en moi fut la terreur. Je ne pouvais m'empêcher de m'identifier aux femmes qui marchaient dans le brouillard des rues londoniennes,

⁹⁰ Cf. Chapitre 2, p. 41.

inconscientes de leur mort imminente. J'imaginai que toutes les femmes avaient la même réaction. Mais celles qui se trouvaient dans le bar se contentaient de regarder le film, aussi passives et amusées que les hommes. (*Ibid.*)

Bien que redevenu homme, le personnage ne peut s'empêcher de se sentir concerné par le destin de ces femmes vouées à la mort. Il se sent encore étroitement lié à son passé de femme, et la manière violente avec laquelle il en a été arraché y est évidemment pour beaucoup. Quant aux regards passifs et amusés de ceux qui regardent le film, ils viennent témoigner du regard porté par la société qui contribue à maintenir la femme prisonnière d'un discours sur les genres, tel que le dénonçait entre autres Butler. Bien qu'il nous parle de son voyage en Thaïlande, le personnage nous parle surtout de la femme : la femme fragile qui est toujours rattrapée par son destin tragique. La dernière allusion qu'il fait avant de clore son récit concerne ce rapport ambigu qu'il a avec son identité et qui continue de le faire osciller entre une appartenance au genre masculin et au genre féminin :

Elle était allongée sur le côté, les yeux fermés. Je l'ai regardée, j'ai regardé ses seins. Je n'ai pas de seins, ai-je pensé. Je me suis étendu [...] ; je me suis rapproché d'elle. Je sentais ses seins dans mon dos. Je me suis collé encore davantage et ses seins m'ont traversé – j'avais des seins. Pour un garçon, elle aimait le nom Adam... elle voulait un garçon. Je me suis endormi. (*Ibid.*)

Le texte se termine sur l'annonce d'une naissance, celle d'un garçon qui se prénommera Adam. L'allusion à la *Genèse* est ici très claire, et propose avec cette naissance un recommencement non pas pour la femme, mais pour l'homme, car lui seul est en mesure d'affronter le monde et de l'exploiter à son avantage. Au fil de l'évolution du personnage, nous avons vu de quelle manière la femme était sans cesse freinée dans son élan, handicapée par des lacunes que sa physionomie ne lui permettait pas. La domination des lieux publics était affaire d'homme, de même que le pouvoir de création. Lorsqu'il attendait un enfant, c'est le corps féminin qui avait le dessus sur l'écrivain, et c'est ce qui a mené le personnage à sa fin. Aussi, l'écriture n'est possible que s'il est un homme, et la naissance de l'enfant n'est possible que si c'est la femme, Cathy, qui le porte. Ainsi s'explique l'insertion d'une genèse à la toute fin du récit. Maintenant que son apprentissage est achevé, le véritable texte de l'écrivain peut commencer à s'écrire. Rappelons qu'au moment de ses premières ébauches, le personnage affirmait avoir l'impression que son travail ne lui semblait pas accompli : « Mon roman était un rêve – et il avait la valeur d'un rêve. C'était une sorte de répétition. » (*Self*, p.

155)⁹¹ La répétition étant terminée, validée par l'expérimentation, le texte sera maintenant écrit, *Self* verra le jour.

Pourtant, le roman s'achève sur une ambiguïté, d'abord en raison de l'allusion à une possible androgynie du personnage qui dit *sentir les seins de sa compagne le traverser*. Est-il un homme à ce moment-là, ou est-il une femme ? Qu'est-ce qui le caractérise davantage : son passé en temps que femme et son issue tragique, destructrice ; ou sa nouvelle forme masculine, riche en possibilités multiples ? L'ambiguïté se poursuit à travers le trop bref Chapitre 2, dernière page véritable du roman qui est constituée d'à peine un paragraphe qui va comme suit : « J'ai trente ans. Je pèse soixante-trois kilos. Je mesure un mètre soixante et onze. J'ai les cheveux bruns et bouclés. Mes yeux sont gris-bleu. Mon groupe sanguin est O positif. Je suis d'origine canadienne. Je parle le français et l'anglais. » (*Self*, p. 283) On note dans un premier temps que le passage est écrit au présent, plutôt qu'au passé comme c'est le cas depuis le début du roman. Ainsi, après que le personnage ait raconté sa vie depuis sa petite enfance, il la termine par la seule limite qui lui soit possible : lui-même. On remarque effectivement dans ce passage descriptif qu'il s'agit d'une personne – très certainement le personnage lui-même – mais dont ni le sexe, ni la profession ne sont définis. Ne reste qu'un être et son langage. Ainsi se trouvent opposés deux chapitres dans *Self*, le premier étant formé de la presque totalité du roman, de l'apprentissage du personnage et de son conflit identitaire ; et le second se résumant en quelques lignes vides de toute identité, absentes de toute forme de conflit.

Cette disproportion entre les deux chapitres ajoute encore à la construction hybride du texte. Résumé grossièrement, on peut avancer que le deuxième chapitre est une réponse au premier, et qu'à travers eux se trouvent illustrés les deux paradigmes du conflit : parce qu'il joue constamment sur la forme tant du personnage, qui se métamorphose à deux reprises, que sur la forme du texte, par une construction hybride, le Chapitre 1 ébranle les rapports entre l'être/forme et la fonction/nature. Le Chapitre 2, quant à lui, agit un peu à titre de réponse au Chapitre 1, et tente de ramener son développement à une description minimaliste du personnage, qui peine à révéler tant l'un ou l'autre paradigme. Aussi, en étant l'élément qui

⁹¹ Cité au Chapitre 2, p. 49.

conclut le roman, le Chapitre 2 efface en quelques lignes tout le travail échafaudé dans le premier chapitre, puisque rien ne semble y avoir survécu. C'est donc paradoxalement la *forme* et la *nature* du Chapitre 2 qui se retournent contre le texte, et lui retirent toute possibilité de résolution.

Ainsi, jusqu'au bout, l'hybridité aura été la formule clé de l'œuvre, puisque tant le personnage que le texte se seront sans cesse défilés à une inscription dans une nomination pure et définie à la virgule près. Mais si elle donne l'impression de persister dans une déconstruction continue des rapports forme/nature, c'est encore cette déconstruction qui devient signifiante au sein du texte :

[...] l'hybride, gouvernant la structure entière du livre, est utilisé à des fins idéologiques pour exprimer le refus des contraintes imposées par [le discours en place]. [...] l'hybridité constitue à la fois la forme et le sens du texte [et se présente comme] une condition de l'intelligibilité de l'œuvre.⁹²

Donc loin de se terminer sur une aberration, la conclusion de *Self* ne fait que réaffirmer d'autant plus fort la véritable nature de sa textualité reposant sur une dynamique de l'hybridité.

Nous avons montré au début de notre analyse que le conflit identitaire dans *Self* se définissait selon l'être et la fonction, et que la résolution de celui-ci devait nous permettre de dire lequel des deux était au fondement de l'identité : serait-ce l'identité de l'être-sexué, défini par son genre et le discours qui s'y rattache, ou au contraire serait-ce l'identité de l'être-écrivain, défini par sa fonction ? On se souvient qu'au moment du viol le personnage s'est senti détruit dans tous les aspects de sa personne, et pourtant ce n'est pas l'écrivain qui a été victime d'un assaut, mais bien la femme. C'est là que le destin tragique de la femme, auquel le texte n'a pas cessé de faire allusion, le rattrape. L'homme qui écrit est un écrivain, mais la femme, bien qu'écrivain elle aussi, est toujours d'abord et avant tout une femme, et toute autre nomination est toujours menacée de disparaître au profit de sa simple identité genrée. Aussi, le personnage a beau avoir un document qui le certifie comme écrivain dans la société, c'est de bien peu de poids devant la réalité concrète de la vie où tout revient,

⁹² Paterson, *op. cit.*, p. 90.

finalement, au corps. Car c'est lui qui est appréhendé avant toute chose. Aussi la transformation du corps était-elle nécessaire pour fuir la situation précaire où l'identité sexuelle menaçait de toujours reprendre le dessus ; si l'écrivain veut survivre, la femme doit mourir.

Le Chapitre 2 ne permet pas de se prononcer sur le sexe de celui qui parle. En bout de ligne, il ne reste rien ni de l'homme, ni de la femme. Le texte que nous avons entre les mains existe pourtant, et il est tantôt écrit par un *Je* masculin, tantôt par un *Je* féminin : un texte hybride pour un écrivain androgyne. L'Écrivain qui demeure se soustrait à une identification ferme ; le conflit, pour résolu qu'il soit, tranche en faveur d'une identité fluide, libre d'une nomination définitive. Que l'on penche pour une identité féminine ou masculine, celle-ci sera toujours contaminée par son genre. Or, la littérature telle qu'exprimée dans *Self* se veut elle aussi libre d'attache, libre de règles : elle souhaite seulement être et s'exprimer par tous les moyens qui soient. Ainsi pour écrire ne faut-il être ni homme ni femme, il faut seulement Être.

CONCLUSION

Une analyse approfondie de *Self* nous a permis de constater que les enjeux entourant la définition identitaire d'un sujet sont complexes et peuvent se profiler sur différents axes. La volonté du personnage de se créer une identité qui lui serait propre et qui reposerait non pas sur quelques définitions promulguées par la société, mais bien sur lui-même et ce qu'il juge être au cœur de ses priorités, de ses désirs, et de ce qu'il sait lui correspondre, l'a entraîné, nous l'avons vu, dans ce qui s'est avéré être un long apprentissage de la vie.

La dynamique entre l'être et la fonction qu'il a cherché à remettre en cause a eu pour conséquence d'installer autour de lui une mécanique sans cesse en mouvement, où corps et texte étaient directement affectés, devenant ainsi les dépositaires de l'expression du conflit. Le principal élément affecté par la transformation du corps étant le sexe du personnage, il nous a fallu développer un discours sur les genres afin de définir quels étaient les enjeux soulevés par la métamorphose du personnage, qui s'est d'abord transformé en femme, pour ensuite redevenir un homme. Les théories de Butler, notamment, nous ont permis d'affirmer que le genre et ses acceptions sont des constructions culturelles qui s'appuient non pas sur une réalité concrète dont les sujets sont les dépositaires, mais plutôt sur des définitions créées de toutes pièces, et précédant même l'existence des sujets qu'elle dit représenter. Comme la dynamique de l'être et de la fonction repose sur le principe que la performance donnée par le sujet est directement liée à la définition de son genre, et qu'elle va même jusqu'à confirmer celui-ci, il a fallu déterminer de quelle manière un remaniement des composantes du conflit affecterait ces rapports de dépendance. Est-ce la *fonction* qui deviendrait le point de définition principal, modifiant ainsi l'être, ou est-ce plutôt *l'être* qui dominerait en imposant une fonction qui lui serait propre ? La transformation du personnage était évidemment l'expression d'une protestation, et cherchait surtout à exprimer un désir profond de pouvoir être maître de sa propre identité, sans avoir à se plier à une quelconque *loi du genre*.

La question qui allait de pair avec celle énoncée ci-dessus touche le deuxième aspect relevant de l'enjeu identitaire du personnage, soit la fonction d'écrivain. Celle-ci s'est d'ailleurs révélée être au cœur du développement du personnage, qui a cherché à déployer ses

qualités d'écrivain au cours d'une période de formation que l'on a pu analyser en détail dans notre deuxième chapitre. Étant donné la dynamique de l'être et de la fonction, la transformation du personnage a évidemment eu pour incidence non seulement d'ébranler le paradigme de l'être – que l'on a situé dans le sexe du personnage – mais aussi celui de la fonction. Car si, selon les discours reçus, c'est par la pratique (fonction) qu'on arrive à définir une nature (être), modifier l'un des paramètres devrait logiquement se répercuter sur l'autre. Aussi, la question qui se posait dans ces circonstances était de savoir laquelle des identités, entre la femme et l'écrivain, avait le dessus sur le sujet, laquelle était la plus représentative de sa personne. Dans le premier cas, le sujet est d'abord et avant tout une femme, que vient confirmer sa pratique sociale en tant que femme ; dans le second cas, il est écrivain, et c'est par la pratique de son écriture qu'il affirme cette identité.

Or, la conclusion du roman nous a démontré qu'en dépit de la volonté du personnage de se faire valoir comme écrivain, c'est encore l'identité genrée, donc l'être-femme, qui a pris le dessus sur sa personne. Au moment du drame qui fait basculer sa vie, il se trouve dans une position où tant sa qualité d'écrivain que sa qualité de femme sont pleinement affirmées ; ces deux aspects de sa personne, mis sur un pied d'égalité, sont poussés au bout de leurs fonctions. En effet, l'écrivain est en cours de production d'un roman, donc dans un processus de création littéraire, et la femme enceinte est en processus de reproduction, donc de création de la vie. Sont donc parallèlement mis à contribution les processus créatifs de la femme et de l'écrivain, l'un visant le livre, et l'autre l'enfant. L'agression dont est victime le personnage provoque une destruction de tous ses repères identitaires, affectant la femme et l'écrivain dans leurs processus créatifs : le roman qu'il écrit s'interrompt, il ne trouve plus les mots pour écrire ; une nouvelle métamorphose du corps modifie son identité sexuelle, et n'ayant plus les dispositions corporelles nécessaires, perd l'enfant qu'il portait en son sein.

L'analyse a révélé combien l'écrivain avait été visé par cette agression. La violation de son sanctuaire d'écriture, de même que le dénigrement de sa qualité d'écrivain qui « n'a pas beaucoup de talent » dont l'« histoire ennuyeuse [...] ne sera pas un best-seller » (*Self*, p. 251)⁹³, ont eu pour conséquence de lui retirer toute estime de lui-même. Pourtant, ce n'est

⁹³ Cité au Chapitre 2, p. 60.

pas l'écrivain qui était visé par l'agression, mais bien la femme. Le réduisant à sa fonction sexuelle, l'agresseur viole le corps de la femme pour assouvir son propre plaisir. Il la met à sa disposition, la manipule comme l'objet qu'il considère être le sien, puis la rejette une fois son usage terminé. S'il s'en est pris à son travail, ce n'était que pour porter atteinte plus sûrement à la femme, qui une fois dépouillée de tout artifice la constituant, est démunie, fragile, et plus facilement victime. L'agresseur est d'ailleurs parvenu à ses fins, comme en témoigne la réaction post-traumatique du personnage qui a enclenché chez lui une métamorphose, laquelle lui permettait de fuir sa condition d'être faible pour « ne plus jamais être aussi vulnérable » (*Self*, p. 266)⁹⁴.

Ainsi ont été confrontés dans le texte les deux paradigmes de l'être et de la fonction. L'identité genrée, le personnage l'a appris à ses dépens, est encore et toujours l'instance qui rattrape le sujet et le définit dans l'affirmation de sa personne aux yeux de la société. Malgré les tentatives du mouvement féministe de défaire les rapports d'appartenance entre sexe, genre et identité en revendiquant une liberté de se situer en dehors de normes établies, la loi finit toujours par revenir en force parce que, tel que l'a affirmé Butler, toute tentative d'échapper à la loi ne peut que se faire à l'intérieur des limites de celle-ci. Ainsi ne peut-on vraiment y échapper, et tout au plus peut-on produire des hors-la-loi.

Notre analyse a aussi révélé que le deuxième axe à travers lequel est observé le discours identitaire repose sur la littérarité de *Self*, c'est-à-dire tout ce qui relève de la construction du texte. Une lecture de Belleau nous a permis de voir dans le corps même du texte un lieu d'expression tout désigné pour mieux cerner le discours de l'écrivain sur son propre travail d'écriture, et plus largement sur sa vision de la littérature. Nous avons donc pu situer une transposition de la dynamique de l'être et de la fonction à même les composantes textuelles du roman. Cette fois, c'est la composition hybride du texte qui nous a permis d'élaborer la problématique identitaire du personnage. Celle-ci reprend à sa manière le même procédé visant à déconstruire les normes établies. Ainsi, le texte se défile à une construction uniforme en se présentant sous une multiplicité de langues, de formes littéraires, de genres et de styles. Mais loin d'être une manifestation arbitraire, cette hybridité cache derrière ses ramifications

⁹⁴ Cité au Chapitre 3, p. 81.

un réseau de sens qui appuie le discours du personnage, ainsi que nous l'avons vu au troisième chapitre.

Self propose, par les enjeux qu'il expose, une vision identitaire ouverte, libérée de toute frontière, tant pour le sujet que pour le texte. En cela, il rejoint bien les préoccupations du mouvement postmoderne en cours depuis les années soixante⁹⁵ : « Le modèle postmoderne représente [...] la réelle diversité des identités. Les déconstructions des signes du passé et les nouvelles significations résultant de reconfigurations se multiplient.⁹⁶ » Nous avons effectivement observé dans le texte un personnage qui, en voulant briser la relation d'interdépendance entre l'être et la fonction, cherchait à se créer une ouverture qui lui donnerait la possibilité de se forger une identité non seulement libre de toute contrainte, mais aussi libre de ne pas toujours rester conforme à un modèle, donc de pouvoir changer. Sa conception de la vie comme suite continue d'épisodes métamorphiques allait en ce sens.

La métamorphose, au centre de l'idéologie du personnage, organise aussi le texte qui, ne l'oublions pas, n'est autre que l'aboutissement de son travail d'écriture vers lequel tous ses efforts étaient orientés. C'est encore un trait du postmodernisme qu'on observe dans le jeu des formes provoqué par l'influence de la métamorphose sur la construction du texte :

Au niveau textuel, [le postmodernisme] se manifeste dans la transformation des formes verbales, la réappropriation d'une langue codée d'avance, le vol du signifié par le jeu sur le signifiant, le déplacement sémantique du Verbe et de la Parole des Pères, de tous les langages étrangers, [...] l'ouverture et la pluralité des écritures explorées, la projection infinie du corps dans la lettre, le mouvement de la main en train de s'écrire, la dissémination du sens.⁹⁷

Si les origines du postmodernisme remontent à une époque fortement marquée par des revendications dans les différents secteurs de l'espace social, il n'empêche que la fiction contemporaine continue d'afficher des tendances où les repères traditionnels sont remis en

⁹⁵ Pour la période américaine. Cf. Lionel Ruffel, « Le Début, la fin, le dénouement : comment nommer le postmoderne ? (France – États-Unis) », *Le Début et la fin. Roman, théâtre, B.D., cinéma*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document775.php>. Consulté le 9 décembre 2012.

⁹⁶ Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin, « Les Conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires » in *Recherches féministes*, vol. 19, no 2, 2006, p. 12-13.

⁹⁷ Claudine Potvin, « Féminisme et postmodernisme : *La main tranchante du symbole* » in *Voix et images*, vol. 17, no 1 (49), 1991, p. 70.

question. C'est le cas de l'œuvre de Martel, qui a été écrite au milieu des années quatre-vingt-dix, bien longtemps après le succès du concept de postmodernisme. La problématique des genres, que Butler sut reformuler sous son angle performatif à la fin des années quatre-vingt, ne constitue plus aujourd'hui une nouveauté, même si la cause féministe continue de faire son chemin dans des sociétés conservatrices où la femme est encore reléguée au second plan, voir carrément dénigrée et abusée, mais aussi dans nos sociétés plus ouvertes, où un certain déséquilibre subsiste encore par moments. Même si on trouve les traces d'un discours féministe dans *Self*, supporté par un personnage féminin, il n'empêche que l'œuvre elle-même n'est pas le produit d'une femme, mais celui d'un homme. L'auteur, comme le narrateur principal premier du texte, sont des hommes, et tout discours prononcé, s'il y en a, ne peut être que l'effet d'une vision masculine.

Lori Saint-Martin aborde cette question dans son article « Romans d'homme, voix de femme », dans lequel elle analyse des œuvres qui, comme *Self*, sont écrites par des hommes, mais proposent des voix narratives féminines. Mario Girard, par exemple, en plus d'avoir recours à un tel procédé, signe *Le Ventre en tête* (1996) d'un pseudonyme féminin. Cette concordance entre le genre de l'auteur et celui de la narratrice ne fait qu'encourager la tendance souvent très forte chez le lecteur d'associer la parole du texte directement à celle de l'auteur ; ici, la tentation est d'autant plus grande que Girard a choisi de nommer sa narratrice du même nom que son pseudonyme. Ainsi, tous les indices encouragent à y voir une autobiographie. Ce subterfuge était cependant nécessaire, assure Saint-Martin, en raison de la nature des propos exposés dans le texte : « [...] pour parler du désir fou de maternité comme le fait *Le Ventre en tête*, ne fallait-il pas "être" une femme ? Une signature masculine n'aurait-elle pas discrédité à l'avance l'entreprise ?⁹⁸ » Ainsi, elle suggère que certains sujets sont du ressort exclusif des femmes, et qu'une transgression de cette réalité reviendrait à retirer automatiquement toute chance de reconnaissance. Ironiquement, c'est là un combat que les féministes ont longtemps mené contre les hommes, auxquels elles reprochaient de bloquer l'accès dans bien des domaines, y compris celui du savoir. Ici, on s'empresse de

⁹⁸ Lori Saint-Martin, « Romans d'homme, voix de femme : "Marie Auger", Gilles Archambault, Jacques Poulin et Maxime Mongeon » in *Voix et images*, vol. 32, no 2 (95), 2007, p. 35.

discréditer un homme qui voudrait se faire porte-parole d'un type discours qui ne serait permis qu'aux femmes.

Saint-Martin insiste sur l'enjeu principal du texte, qui n'est pas « la vraisemblance de la voix féminine », mais plutôt l'exploration d'« une certaine idée (masculine) de la féminité⁹⁹ ». Le texte se traduit dans un monologue intérieur où Marie, la narratrice, raconte ses vaines tentatives pour devenir enceinte. Ses échecs successifs la mènent à couper le pénis de son amant, Joseph, et à se l'insérer dans le vagin, pour ensuite essayer de s'introduire à coups de baïonnette dans l'utérus le fœtus d'une autre femme. Elle meurt évidemment au bout de son sang. On constate ici, comme c'était le cas dans *Self*, que la maternité et la faculté de procréer de la femme est un enjeu central. Étonnamment, ce sont encore et toujours des situations problématiques qui sont exposées, révélant des femmes victimes de leur condition, incapable d'enfanter – ou de créer – cherchant dans le sexe masculin la solution à leur stérilité. Le tragique, pourtant, guette encore la femme qui trouve trop souvent la mort pour issue.

Si le texte renforce par ses propos une idée stéréotypée de la femme dont l'existence n'a de sens que dans la maternité, Saint-Martin souligne que, en étant écrit par un homme, c'est sur ce dernier que le texte nous renseigne principalement :

On peut d'abord se demander en quoi cette construction de la féminité nous renseigne sur les peurs, les désirs et les angoisses des hommes face aux femmes et à leur propre masculinité. Lu ainsi, un roman sur la grossesse souhaitée et impossible nous renseigne plutôt sur un fantasme masculin tenace : le désir d'enfanter de l'homme [...] semble s'exprimer ici sans autre détour que la création d'un personnage féminin fantoche. L'homme accède ainsi à une féminité à la fois attirante et redoutable qu'il peut manipuler à sa guise.¹⁰⁰

On reconnaît ici bien des similarités avec *Self*, qui peut également se traduire comme le parcours d'une femme à travers les méandres de la création en rapport avec sa propre capacité à procréer. Ses difficultés renouvelées d'accéder à la création devaient sans cesse être compensées par l'homme, l'instance détentrice du pouvoir créateur par excellence.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 36.

¹⁰⁰ *Ibid.*

L'issue du roman nous a révélé par la bande que si la femme était disposée à enfanter, la création artistique était le domaine privilégié de l'homme.

Mais puisque ces deux textes sont écrits par des hommes, peut-être faut-il renverser les discours qui y sont construits, et considérer que la vision fantasmée par l'homme retire à la femme ce dont lui-même est privé : le pouvoir du corps de mettre au monde. Ainsi ce ne serait pas la femme qui entretiendrait un rapport problématique à la création, mais l'homme. L'étonnante similitude entre le texte de Martel et celui de Girard, publié pratiquement en même temps¹⁰¹, invite à réfléchir sur la place accordée à l'un et l'autre sexe dans l'univers littéraire. Car du point de vue d'un écrivain, c'est encore et toujours de son propre travail d'écriture qu'il est question.

Après les discours féministes et la revendication d'une voix littéraire féminine, voilà qu'un discours masculin se fait entendre, avec une idée vacillante de la compétence féminine dans le champ de la création. En jetant aux oubliettes le *phallic pen* et la conception masculine de la littérature qu'il représente, la femme affirmait d'autant plus fort sa force créative, son indépendance, et peut-être même sa supériorité. La femme et son utérus a beau jeu, et peut-être est-ce elle qui, au fond, est avantagée sur le plan créatif. En dépossédant la femme de sa faculté créative, l'homme témoigne de sa crainte d'être surpassé, et s'assure ainsi le grand rôle dans l'histoire, à savoir qu'il est en situation d'autorité, et que de lui seul dépend l'avenir de la création : sans lui, la femme reste stérile ; sans l'homme, la littérature n'est plus. Mais c'est là un sujet qui n'a certainement pas terminé d'être débattu, et l'on trouvera probablement encore d'autres écrivains, hommes comme femmes, pour venir renverser, bousculer l'équation des sexes, et se prononcer en faveur d'un remaniement des valeurs genrées. La littérature, lieu de tous les possibles, continuera d'être alimentée par ces voix tantôt homme, tantôt femme, tantôt écrivain.

¹⁰¹ Les textes sont tous deux publiés en 1996, dans sa version originale anglophone aux éditions Alfred A. Knopf Canada (Toronto) pour *Self*, et en version francophone aux éditions XYZ (Montréal) pour *Le Ventre en tête*.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrage à l'étude

MARTEL, Yann. *Self*, trad. de l'anglais par Hélène Rioux, Montréal : XYZ, 1998 (1995).

Ouvrages théoriques

AMMIRATI, Charles. *Le Roman d'apprentissage, thèmes et sujets*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Major bac », 1995.

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe par Darida Olivier, préface de Michel Aucouturier, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1978 [1975].

BELZANE, Guy. *La Métamorphose : Ovide, Perrault, Hugo, Michaux*, Paris : Éditions Quintette, coll. « Expliquer les textes », 1990.

BELLEAU, André. *Le Romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Montréal : Éditions Nota bene, coll. « Visées critiques », 1999.

BOISCLAIR, Isabelle et Lori SAINT-MARTIN. « Les Conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires » in *Recherches féministes*, vol. 19, no 2, 2006, p. 5-27.

BURY, Mariane. *Le Roman d'apprentissage au XIX^e siècle*, Paris : Hatier, 1995.

BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, trad. de l'anglais (États-Unis) par Cynthia Kraus, préface de Éric Fassin, Paris : Éditions La Découverte, 2005.

CHARDIN, Philippe (dir.). *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*, Paris : Éditions Kimé, coll. « Détours littéraires », 2007.

- DION Robert (dir.), Frances FORTIER (dir.), Élisabeth HAGHEBAERT (dir.). *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Montréal : Éditions Nota bene, coll. « Les Cahiers du CRELiQ », 2001.
- FINTZ, Claude (dir.). *Les Imaginaires du corps. Pour une approche interdisciplinaire du corps. Tome 2 : Arts, sociologie, anthropologie*, Paris : L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2000.
- FRIEDMAN, Susan Stanford. « Creativity and the childbirth metaphor : Gender difference in literary discourse », *Feminist Studies*, no 13, vol. 1, Printemps 1987, p. 49-82.
- GAUVIN, Lise (dir.). *Les Langues du roman. Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 1999.
- GILBERT, Muriel. *L'Identité narrative. Une reprise à partir de Freud de la pensée de Paul Ricoeur*, Genève : Labor et Fides, coll. « Le Champ éthique no 36 », 2001.
- HEIDEGGER, Martin. *L'Être et le temps*, trad. de l'allemand et annoté par Rudolf Boehm et Alphonse de Waelhens, Paris : Gallimard : Nrf, coll. « Bibliothèque de la philosophie », 1964 [1927].
- HEINICH, Nathalie. *Être écrivain. Création et identité*, Paris : Éditions La Découverte & Syros, coll. « Armillaire », 2000.
- Hybrides et hybridités. Uranie*, Lille : Villeneuve d'Ascq, Université Charles-de Gaulle-Lille III, coll. « Uranie : mythes et littératures, no 6, 1996.
- KRÜGER, Reinhard, « L'Écriture et la conquête de l'espace plastique : comment le texte est devenu image », in Alain Montandon (dir.). *Signe/Texte/Image*, Lyon : Césura Lyon, 1990, p. 13-62.
- LANDSBERG, Paul-Louis. « Kafka et la métamorphose », *Pierres blanches. Problèmes du personnelisme*, Paris : Le Félin/Kiron, 2007.
- LE BRETON, David. *La Sociologie du corps*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1992.

- MONNEYRON, Frédéric. *Bisexualité et littérature. Autour de D. H. Lawrence et Virginia Woolf*, Montréal : L'Harmattan, coll. « Psychanalyse et civilisations », 1998.
- NARDONE, Jean-Luc (dir.), Muriel GALLOT, Margherita ORSINO. *Anthologie de la littérature italienne. Tome 3 : XIX^e et XX^e siècles*, Toulouse : Presses universitaires du Mirail, coll. « Amphi 2. Langues », 2003.
- POIZAT, Jean-Claude. *La Métamorphose de Kafka : leçon littéraire*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Collection Major », 2004.
- POTVIN, Claudine. « Féminisme et postmodernisme : *La main tranchante du symbole* » in *Voix et images*, vol. 17, no 1 (49), 1991, p. 66-74.
- RICOEUR, Paul. *Soi-même comme un autre*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1990.
- ROBIN, Régine. *Le Deuil de l'origine. Une langue en trop, une langue en moins*, Paris : Éditions Kimé, coll. « Détours littéraires », 2003.
- RUFFEL, Lionel. « Le Début, la fin, le dénouement : comment nommer le postmoderne ? (France – États-Unis) », *Le Début et la fin. Roman, théâtre, B.D., cinéma*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document775.php>. Consulté le 9 décembre 2012.
- SAINT-MARTIN, Lori. « Le Corps et la fiction à réinventer : métamorphoses de la maternité dans l'écriture des femmes au Québec », *Recherches féministes*, vol. 7, no 2, 1994, p. 115-134.
- SAINT-MARTIN, Lori. « Romans d'homme, voix de femme : "Marie Auger", Gilles Archambault, Jacques Poulin et Maxime Mongeon » in *Voix et images*, vol. 32, no 2 (95), 2007, p. 31-47.
- VILAINE, Anne-Marie de, Laurence GAVARINI, Michèle Le COADIC. *Maternité en mouvement. Les femmes, la re/production et les hommes de science*, Montréal : Éditions Saint-Martin/Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, coll. « Acte de colloque », 1986.

WOOLF, Virginia. *Une Chambre à soi*, trad. de l'anglais par Clara Malraux, Paris : 10/18, coll. « Bibliothèques 10/18 », 1992 [1929].

Ouvrages complémentaires

KAFKA, Franz. *La Métamorphose*, trad. nouvelle de Brigitte Vergne-Cain et Gérard Rudent, suivi d'une étude de Vladimir Nabokov, Paris : Le Livre de poche, 1989 [1915].

BARTÓK, Béla. *Le Château de Barbebleue*, Livret de Béla Bálazs d'après Charles Perrault, Opéra en un acte créé le 24 mai 1918, à l'Opéra de Budapest. Trad. du hongrois par P. Unwin et C. Lamarque : http://discorem.free.fr/bartok_livret_barbebleue.html. Consulté le 9 décembre 2012.

OVIDE. *Les Métamorphoses*, Paris : Garnier-Frères/Flammarion, 1966 [8 a.e.c.].

PASQUA, Hervé. *Introduction à Être et temps de Martin Heidegger*, Lausanne : L'Âge d'homme, coll. « Mobiles », 1993.

WOOLF, Virginia. *Orlando. La Cosmopolite*, Paris : Stock, 2001 [1928].