



Université du Québec
à Rimouski

***ABRIER LES CORPS, suivi de Représentation des corps dans
rouge presque noire, de July Giguère et Banc de brume ou Les
aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du
bain, d'Aude***

Mémoire présenté

dans le cadre du programme de maîtrise en lettres

en vue de l'obtention du grade de maître ès arts

PAR

© **KARI GUILLEMETTE**

Mai 2023

Composition du jury :

Martin Robitaille, président du jury, Université du Québec à Rimouski

Camille Deslauriers, directrice de recherche, Université du Québec à Rimouski

Christiane Lahaie, examinatrice externe, Université de Sherbrooke

Dépôt initial le 1^{er} décembre 2022

Dépôt final le 1^{er} mai 2023

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI
Service de la bibliothèque

Avertissement

La diffusion de ce mémoire ou de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire « *Autorisation de reproduire et de diffuser un rapport, un mémoire ou une thèse* ». En signant ce formulaire, l'auteur concède à l'Université du Québec à Rimouski 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 Rimouski 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 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.

À Guillaume, toujours.

À mes enfants : suivez vos rêves,
n'abandonnez jamais. Il n'y a pas d'âge
pour se réaliser.

À mes parents : votre force
m'accompagne où que j'aille.

À Laurence Marois. Tu sais pour quoi.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Camille Deslauriers, ma directrice, pour sa grande générosité et pour sa rigueur dans ses corrections. Mille mercis, chère Camille, tu m'as dirigée avec empathie et respect : ton accompagnement m'a éloignée des *Eaux troubles*. Je remercie également Christiane Lahaie et Martin Robitaille pour leurs judicieux commentaires sur mon dépôt de sujet. Grâce à vous, les voix narratives de mes textes sont plus variées et mon sujet de recherche est plus précis et plus clair. Je remercie également ma famille qui m'a toujours soutenue avec amour, malgré les difficultés de nos conciliations travail-famille-vie-études. Nous sommes les cinq doigts d'une main.

RÉSUMÉ

Deux objectifs unissent ce mémoire en recherche-crédation. D'une part, il vise à explorer l'onirisme et la brièveté en mettant de l'avant des personnages féminins aux corps effrités et à l'intériorité trouble dans un recueil de récits intitulé *Abrier les corps*. D'autre part, dans une perspective thématique, il établit des recoupements associés à la représentation des corps féminins dans deux recueils de récits oniriques, *rouge presque noire*, de July Giguère, et *Banc de brume ou Les aventures de la petite fille partie avec l'eau du bain*, d'Aude.

Le volet « Création » est constitué d'un recueil de dix-sept récits brefs dont la trajectoire est le corps et dans lequel des univers qui basculent dans l'étrange laissent entrevoir des femmes profondément meurtries.

Le volet « Recherche » montre comment les corps désagrégés, en morceaux, dédoublés ou mutilés tracent des portraits intimes de cinq types de femmes en état de mal-être, de solitude ou de quête identitaire.

Mots clés : Représentations, corps, femme, identité, morcellement, onirisme, brièveté.

ABSTRACT

Two objectives combine in this research-creation thesis. On the one hand, it aims to explore oneirism and concision by proposing female characters with crumbling bodies and a troubled interiority in a collection of stories entitled, *Abrier les corps*. On the other hand, from a thematic perspective, it cross-references the representation of female bodies in two collections of dreamlike narratives, *rouge presque noire*, by July Giguère, and *Banc de brume ou Les aventures de la petite fille partie avec l'eau du bain*, by Aude.

The "Creation" section consists of a collection of seventeen short stories depicting the body as the path, and in which universes that tip into the peculiar give a glimpse of deeply wounded women.

The "Research" section shows how disaggregated, broken, split or mutilated bodies draw intimate portraits of five types of women in a state of malaise, solitude or a quest of identity.

Keywords: Representations, body, women, identify, fragmentation, oneirism, brevity.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ix
RÉSUMÉ	xi
ABSTRACT.....	xiii
TABLE DES MATIÈRES	xv
INTRODUCTION GÉNÉRALE	1
VOLET CRÉATION.....	11
CHAPITRE 1 REPRÉSENTATION DES CORPS DANS <i>ROUGE PRESQUE NOIRE</i> DE JULY GIGUÈRE	43
CHAPITRE 2 REPRÉSENTATION DES CORPS DANS <i>BANC DE BRUME OU LES AVENTURES DE LA PETITE FILLE QUE L'ON CROYAIT PARTIE AVEC L'EAU DU BAIN, D'AUDE</i>	70
CONCLUSION GÉNÉRALE ET RETOUR SUR LA CRÉATION.....	103
BIBLIOGRAPHIE	116

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Ce mémoire de maîtrise vient d'abord d'un profond désir de comprendre les représentations particulières du corps humain féminin dans des textes brefs qui relèvent d'une indéniable hybridité formelle et d'une esthétique que l'on pourrait qualifier d'onirique. Par conséquent, mon volet « création » propose un recueil de récits oniriques où les corps féminins et l'identité féminine sont les pivots des histoires qui y sont racontées alors que mon volet « recherche » étudie un corpus de deux œuvres qui se démarquent par la manière de mettre en avant plan des personnages féminins qui ont de la difficulté à habiter entièrement leur corps. Bien que le choix de ce corpus rejoigne avant tout mes goûts esthétiques – les textes analysés s'apparentant au rêve ou à l'étrange – et mes préférences formelles – les textes des recueils étudiés pouvant être parfois difficile à catégoriser (récits, récits poétiques, nouvelles) –, dans le cadre du présent mémoire je me pencherai uniquement sur la représentation du corps féminin, en privilégiant l'approche thématique dans *rouge presque noire*, de July Giguère et dans *Banc de brume ou la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain*, d'Aude.

July Giguère a vécu dans plusieurs pays, notamment au Canada, aux États-Unis et au Mexique. Elle a étudié en lettres à l'Université de Sherbrooke (baccalauréat, maîtrise, doctorat) et elle enseigne la littérature au Cégep de Sherbrooke. En 2009, elle a publié *rouge presque noire* aux éditions de l'Hexagone¹. Ce recueil a remporté le Grand Prix du livre de la ville de Sherbrooke. Quelques-uns de ses textes sont aussi parus dans les revues *Jet d'encre*, *Exit*, *Art le Sabord* et *Contre-Jour*. En 2017, elle a publié un premier roman chez Leméac, *Et nous ne parlerons plus d'hier*, titre pour lequel elle a été finaliste au Prix Ringuet

¹ L'HEXAGONE [En ligne], <http://www.edhexagone.com/july-giguere/auteur/gigu1009> (page consultée le 9 décembre 2020)

(2018) et au Prix Alfred-Desrochers (2019)². En 2021, elle participe au collectif *Magannées* dans lequel elle signe « La naissance d'Agathe ³ ». À ma connaissance et à la suite de mes recherches, *[R]ouge presque noire* n'a jamais fait l'objet d'études approfondies. Je serai donc la première à poser un regard analytique sur ce recueil qui amalgame récits en prose et versets.

[R]ouge presque noire donne la parole à des femmes aux voix brisées ou représentent des héroïnes qui tentent de se reconstruire. Les narratrices posent un regard sur elles et sur l'autre – surtout l'homme (amoureux, amant, père), au présent ou au passé. On y explore un monde rempli d'incertitudes, ponctué par la solitude et jalonné de cassures, de désirs inassouvis, de silence et de non-dits.

Aude⁴ est une nouvellière et une romancière dont les œuvres ont fait l'objet de plusieurs articles – notamment ceux de Michel Lord⁵ et d'Agnès Whitfield⁶, mais aussi de travaux universitaires tels que le mémoire de Joanie Lemieux⁷ et les thèses de doctorat de Camille

² LEMÉAC [En ligne], <http://www.lemeac.com/auteurs/705-july-giguere.html> (page consultée le 9 décembre 2020)

³ CAMP FÉLIX [En ligne], <https://camplitterairefelix.com/formations/formations-virtuelles/creation-femmes-et-autofiction.html> (page consultée le 9 novembre 2022)

⁴ Claudette Charbonneau (1947-2012).

⁵ Entre autres : Michel Lord, « Aude : faire éclater les frontières du réel », *Lettres québécoises*, n° 124, 2006, p. 12-13 ; Lord, « Aude. Les métamorphoses de la chrysalide », *Québec français*, n° 108, 1998, p. 72-82 ; Lord, « Aude : de l'enfermement circulaire à l'ouverture scripturaire », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 13, 1988, p. 73-76.

⁶ Agnès Whitfield, « Traduire l'étrangeté : De quelques nouvelles d'Aude et de Daniel Gagnon », dans Michel Lord et André Carpentier [dir.], *La nouvelle québécoise au XX^e siècle. De la tradition à l'innovation*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997, p. 91-106.

⁷ Joanie Lemieux, *Les trains sous l'eau prennent-ils encore des passagers ?, suivi de Fragilité des espaces et fragmentation formelle dans Banc de brume ou Les aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain d'Aude*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Rimouski, 2014, 191 p.

Deslauriers⁸ et de Marie-Claude Lapalme⁹, pour ne nommer que ceux-là. Depuis quelques années, les étudiant.e.s du collégial peuvent découvrir Aude dans l'*Anthologie de la littérature québécoise*¹⁰, ce qui montre sans conteste qu'elle est une figure importante du milieu littéraire. Pourquoi étudier Aude encore en 2022 ? Peut-être parce que les personnages sont toujours empreints d'actualité : une femme-objet (« Le cercle métallique »), une adolescente anorexique (« La poupée gigogne »), une femme en peine d'amour (« Les voyageurs blancs »), une femme maltraitée (« Soie mauve »), une femme en perte identitaire (« La montée du loup-garou »), une femme qui s'occupe davantage des autres que d'elle-même (« L'homme à l'enfant »), une femme brisée (« Fêlures »), une femme partie pour refaire sa vie (« Crêpe de Chine ») : voilà autant de figures féminines qui jalonnent les récits audiens – des femmes comme on en croise quotidiennement dans la rue ou des femmes dont on parle régulièrement dans les médias – qu'on pense.

Les recueils *rouge presque noire* et *Banc de brume* ou *Les aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain* ont été retenus parce que ces deux autrices font partie de mes inspirations contemporaines¹¹ et que, d'une certaine façon, leurs personnages habitent des mondes concrets qui basculent dans l'étrange ou dans l'onirisme; leurs corps – comme leurs identités et comme les « mondes brefs¹² » qu'ils habitent – sont fissurés. Bien que je ne m'aventurerai pas dans une analyse de l'esthétique onirique ou du genre littéraire,

⁸ Camille Deslauriers, *Femmes Boa (nouvelles) ; Le parcours initiatique de l'héroïne de nouvelle chez Aude et Esther Croft (essai)*, thèse de doctorat, Université de Sherbrooke, 2003, 437 p.

⁹ Marie-Claude Lapalme, *Comme des galets sur la grève (nouvelles), suivi de Rêver le « réel » : L'espace dans la nouvelle fantastique onirique (essai)*, thèse de doctorat, Université de Sherbrooke, 2010, 441 p.

¹⁰ Michel Laurin, *Anthologie de la littérature québécoise*, 3^e édition, Anjou, Les Éditions CEC inc., 2007, p. 257.

¹¹ D'ailleurs, il m'importe de mentionner que j'ai suivi un atelier d'écriture avec Julie Giguère et que j'ai étudié quelques œuvres d'Aude lors de mon Baccalauréat à l'Université de Sherbrooke. Déjà à l'époque, leurs textes me fascinaient autant par leur forme respective que par leurs thèmes.

¹² Christiane Lahaie, *Ces mondes bref : pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, 2009, 456 p.

je tiens à préciser que les travaux de Roland Bourneuf¹³ et de Marie-Claude Lapalme¹⁴ me permettent de mieux comprendre les univers fragmentés du corpus étudié dans le volet « recherche » puisque les personnages des recueils de Giguère et d’Aude sont toutes ou presque toutes en état de « rupture », au sens propre ou au sens figuré. Leurs corps sont parfois morcelés, souvent brisés ou dédoublés, sinon en voie de transformation ou de réparation. À cet égard, la thèse de Camille Deslauriers sur le parcours initiatique de l’héroïne de nouvelles chez Aude et Esther Croft reste primordiale, même si ma démarche n’est ni mythocritique ni psychanalytique puisqu’elle traite de personnages féminins morcelés dans deux recueils d’Aude. Les représentations des femmes étudiées dans cette thèse insistent sur leur « désincarnation » : dans les deux œuvres d’Aude analysées par Deslauriers, les personnages féminins sont brisés, en pièces détachées, étranglés ou encore décapités, bref toujours désincarnés et, dans toutes les intrigues qui les réunissent, « l’appel correspond à une urgence intérieure [qui] vient du corps et du stigmaté.¹⁵ » À l’instar de Deslauriers, Joanie Lemieux dans son mémoire *Fragilité des espaces et fragmentation formelle dans Banc de brume ou Les aventures de la petite fille que l’on croyait partie avec l’eau du bain d’Aude* explore aussi le morcellement des personnages féminins qui révélerait, suivant ses hypothèses, une sorte de fragilité chez les protagonistes. Bien que les études des deux

¹³ Roland Bourneuf est un écrivain québécois et un professeur de littérature retraité de l’Université Laval. Il a étudié l’onirisme dans la nouvelle. Je m’appuie sur ses travaux afin de mieux cerner l’esthétique onirique qui émane à l’occasion des textes du corpus de mon volet recherche. Les travaux de Bourneuf me paraissent particulièrement intéressants parce qu’il tisse explicitement des liens entre onirisme et récits brefs. Mon volet création s’inspire également de la logique onirique. Roland Bourneuf, « L’onirisme dans la nouvelle », dans Jacques Cotnam et Agnès Whitfield, (dir.), *La Nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal, XYZ, 1993, p. 85. Roland Bourneuf, « La nouvelle et le rêve », dans ENGEL, Vincent, (dir.), *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XX^e siècle : actes du colloque de l’Année nouvelle à Louvain-la-Neuve*, Québec, Phi / Canevas / L’instant même, 1995, p. 167.

¹⁴ Marie-Claude Lapalme est une écrivaine québécoise et professeure de littérature et de cinéma au Cégep de Sherbrooke. Sa thèse de doctorat, *Comme des galets sur la grève (nouvelles), suivi de Rêver le « réel » : L’espace dans la nouvelle fantastique onirique (essai)*, déposée en 2010 à l’Université de Sherbrooke, dégage les caractéristiques de l’esthétique onirique – et plus particulièrement, celles des espaces oniriques. Elle reprend les procédés et les caractéristiques décrits par Bourneuf et pousse la réflexion plus loin : selon elle, l’onirisme irait de pair avec la poésie par son fort degré d’évocation.

¹⁵ Camille Deslauriers, *Femmes Boa (nouvelles) ; Le parcours initiatique de l’héroïne de nouvelle chez Aude et Esther Croft (essai)*, ouvr. cité, p. 410.

chercheuses soient orientées en regard d'approches telles la mythocritique ou la géocritique, un constat demeure : chez Aude, les corps semblent être, d'une certaine façon, représentatifs de l'état intérieur des personnages. Pour cette raison, les travaux universitaires de Lemieux et Deslauriers influenceront directement ma manière de traiter les représentations des corps chez Aude, certes, mais également chez Giguère, par extension.

Notons que l'écriture métaphorique de ces autrices comporte aussi une portée dénonciatrice. Dans leurs recueils respectifs (et dans leurs autres livres, qui ne feront toutefois pas l'objet de mon étude), on décrit des corps féminins qui ne sont jamais exposés dans leur entièreté. De façon récurrente, ces corps sont présentés comme morts, morcelés, caverneux, déformés, blessés (mutilés ou automutilés), dédoublés ou en métamorphose. Sans proposer une véritable psychanalyse du texte littéraire ni sans m'inscrire explicitement dans le courant féministe des études littéraires, il sera néanmoins intéressant, quand l'occasion se présentera, au cours du mémoire d'interpréter la teneur symbolique de ces métaphores ou de ces métonymies récurrentes. Ainsi, dans les deux chapitres qui constitueront mon volet réflexion, je tenterai de répondre uniquement à la question suivante : comment les corps féminins sont-ils représentés dans les récits de Giguère, d'une part, et d'Aude, de l'autre ?

Manifestement, Giguère et Aude mettent en place des univers qui semblent revêtir la logique onirique, laquelle « favoriserait [...] la mise en évidence du caractère problématique de la relation du sujet au réel, par une narration plus poétique et analogique (le mode de la diction, opposé à celui de la fiction) [...] ¹⁶» que réaliste, selon Lapalme. Mais qu'en est-il de la relation des personnages de *rouge presque noire* et de *Banc de brume* à leurs corps, dans ces univers éclatés ?

La question du corps, pour sa part, a été étudié déjà, sous plusieurs angles et dans plusieurs œuvres féminines québécoises allant d'études qui s'inscrivent dans une perspective moderne ou une perspective postmoderne, notamment en y abordant l'évolution du corps, du

¹⁶ Marie-Claude Lapalme, *Comme des galets sur la grève (nouvelles), suivi de Rêver le « réel » : L'espace dans la nouvelle fantastique onirique (essai)*, ouvr. cité, p. 157.

genre ou de l'identité dans les cultures et les sociétés occidentales¹⁷ – et patriarcales. Les thématiques qui s'intéressent au corps demeurent toutefois presque infinies puisqu'il s'agit d'un thème universel de la littérature. Dans le champ des études littéraires québécoises, certains travaux sur « [l]'écriture du corps ¹⁸ » s'intéressent aux récits brefs d'autrices et d'auteurs québécois, ce qui me permettra, à l'occasion, d'établir des corrélations entre mon corpus et des articles issus d'un colloque qui a eu lieu à Limoges en 2005, lequel a fait l'objet d'un ouvrage, dont les textes « ont en commun d'identifier et de décrire des parcours sémiotiques du corps. ¹⁹ » D'autres travaux ont aussi traité du corps, mais surtout en le considérant comme un espace²⁰. Effectivement, dans une perspective géocritique ou symbolique, parfois, les représentations des corps sont interprétées comme des figures spatiales « à la fois physique et psychique où se jouent chez le sujet les rapports complexes entre identité et altérité. ²¹ » D'ailleurs, quelques travaux géocritiques s'avéreront d'autant plus pertinents pour mes recherches, notamment parce qu'ils concernent aussi la brièveté – pensons aux travaux de Lapalme, qui, à l'instar de Christiane Lahaie, souligne en effet que la nouvelle, par sa toponymie restreinte, sa concision, sa densité et son discours elliptique présente une hybridité formelle « poésie / narration » qui détermine les procédés propres à la

¹⁷ Je pense entre autres aux trois tomes d'*Histoire du corps* : CORBIN, Alain (dir.). *Histoire du corps T.2 : De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Points, coll. « Histoire du corps », 2011, 480 p.; COURTINE, Jean-Jacques (dir.). *Histoire du corps T.3 : Les mutations du regard, le XX^e siècle*, Paris, Points, coll. « Histoire du corps », 2015, 576 p.; VIGARELLO, Georges (dir.). *Histoire du corps T.1 : De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Points, coll. « Histoire du corps », 2016, 611 p.

¹⁸ MARCHEIX, Daniel et Nathalie WATTEYNE (sous la direction de). *L'écriture du corps dans la littérature québécoise contemporaine*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2007, 277 p.

¹⁹ MARCHEIX, Daniel et Nathalie WATTEYNE (sous la direction de). *L'écriture du corps dans la littérature québécoise contemporaine*, ouvr. cité, p. 10.

²⁰ DUPRÉ, Louise, Jaap LINTVELT et Janet M. PATERSON (sous la direction de), *Sexuation, espace écriture La littérature québécoise en transformation*, Québec, Nota bene, coll. « Littérature(s) », 2002, 484 p.

²¹ DUPRÉ, Louise, Jaap LINTVELT et Janet M. PATERSON (sous la direction de), *Sexuation, espace, écriture La littérature québécoise en transformation*, ouvr. cité, p. 9. La question identitaire se voit chez certains types de personnages féminins dans les deux recueils du volet « recherche ».

« spatialisation²² ». Très peu de chercheuses et de chercheurs avant elle se sont attardés ainsi sur les liens entre personnages, espaces et genre bref, car on s'intéresse encore davantage au roman. Or, le roman use de grandes définitions des espaces référentiels alors que la nouvelle « favorise l'évocation au détriment de la description d'espaces diégétiques précis, ceux-ci se révélant plus proches des lieux intérieurs, imaginaires ou créés à partir des souvenirs des auteurs eux-mêmes, c'est-à-dire peu référentiels et hautement subjectifs.²³ » À cet égard, Lahaie demeure convaincue que dans ce genre littéraire, « la représentation du lieu demeure susceptible de constituer une forme spécifique de mimésis²⁴ ». Lorsqu'il est question de représentation, elle va même jusqu'à suggérer un rapprochement entre la forme picturale et la forme littéraire – surtout en poésie ou dans des textes hybrides comme ceux du corpus qui sera étudié dans le volet « recherche » de mon propre mémoire. La logique linéaire s'y amenuiserait au profit d'une structure analogique, affirme-t-elle, ce qui laisserait davantage de place à l'évocation, qui se manifesterait notamment à partir d'images ou de figures spatiales²⁵. De la sorte, la représentation se ferait grâce à des descriptions plus lapidaires et à ce qui en émane, ce qui permettrait la construction ou la déconstruction de l'espace²⁶. Lahaie parle d'ailleurs « d'espace narré » en s'appuyant sur les travaux de Fernando

²² Marie-Claude Lapalme, *Comme des galets sur la grève (nouvelles), suivi de Rêver le « réel » : L'espace dans la nouvelle fantastique onirique (essai)*, ouvr. cité, p. 441.

²³ Christiane Lahaie, *Ces mondes bref : pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, ouvr. cité, p. 17.

²⁴ Christiane Lahaie, *Ces mondes bref : pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, ouvr. cité, p. 44. Elle fait référence à la théorie d'Aristote dans laquelle la *mimésis* se veut « une imitation du réel ».

²⁵ Christiane Lahaie, *Ces mondes bref : pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, ouvr. cité, p. 46-47. Lahaie se réfère aux théories de Lessing et de Franck à ce sujet.

²⁶ Christiane Lahaie, *Ces mondes bref : pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, ouvr. cité, p. 47-48. Lahaie fait référence à Loutman lorsqu'il est question de la description des lieux, mais aussi à Jouve pour « les techniques et les enjeux de la description ». Ce dernier récupère les quatre fonctions de la description exposées par Philippe Hamon dans *Introduction à l'analyse du descriptif* (1981) qui sont « les fonctions mimésique, mathésique, sémiosique et esthétique ». Pour ma part, la fonction esthétique sera privilégiée, car l'espace onirique est souvent morcelé comme les corps des personnages et leurs représentations.

Lambert²⁷ qui s'est intéressé aux agencements entre les figures spatiales et la narration selon le mode du récit – enchaîné, alterné, enchâssé ou superposé²⁸. Par ailleurs, Lahaie définit un type d'agencement non élaboré par Lambert : l'agencement *analogique*²⁹. Considérant que le corps est un espace et qu'il habite l'espace d'une certaine façon, les concepts concernant les figures spatiales et les types d'agencements (enchaînement, alternance, enchâssement, superposition, analogique), définis d'abord par Fernando Lambert et bonifiés par Lahaie et son équipe de recherche-création sur les représentations spatiales dans les « mondes brefs », en littérature québécoise, et Lapalme, dans sa thèse de doctorat menée sous la direction de Lahaie, me permettront d'établir comment les corps sont représentés et, par extension, comment leurs représentations suggèrent l'état d'esprit des protagonistes au sein de mon corpus de récits.

Ainsi, le volet « Création » de ce mémoire se compose de dix-sept récits inclassables ou hybrides qui privilégient l'esthétique onirique. Ceux-ci relèvent tantôt du genre récit, s'apparentent tantôt au récit poétique ou répondent davantage aux caractéristiques de la nouvelle littéraire. Mon recueil intitulé *Abrier les corps* présente une écriture fragmentée et lapidaire qui met de l'avant des personnages féminins dont le corps est désagrégé, morcelé ou en décomposition. Le but est d'exposer les voix de femmes « désincarnées » à travers leurs corps et leur rapport au corps.

Pour sa part, le volet « Recherche » de ce mémoire se divise en deux chapitres. Le premier chapitre concerne les récurrences dans les représentations des corps des personnages et des narratrices dans le recueil *rouge presque noire*. Tout au long de ce chapitre, il sera possible de percevoir comment le morcellement des corps en vient à exhiber les portraits de

²⁷ Christiane Lahaie, *Ces mondes bref : pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, ouvr. cité, p. 54-55. Fernando Lambert approfondit la théorie sur les lieux représentés et la forme narrative entamée par Genette et Alsina.

²⁸ Christiane Lahaie, *Ces mondes bref : pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, ouvr. cité, p. 55.

²⁹ Christiane Lahaie, *Ces mondes bref : pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, ouvr. cité, p. 56.

cinq types de femmes dont les corps sont bien souvent un reflet de leurs sentiments d'être invisible, de leur peur de disparaître ou de leur impression d'être déjà mortes.

Le second chapitre, lui, traite du recueil *Banc de brume ou Les aventures de la petite fille partie avec l'eau du bain* où les récurrences thématiques qui s'imposent, en lien avec la représentation des corps, seront analysées afin d'en faire ressortir de nouveau les portraits de cinq types de femmes – similaires à ceux étudiés chez Giguère – c'est-à-dire autant d'héroïnes dont les corps fragmentés, ce qui permet de symboliser l'état d'esprit et la relation entretenue avec le corps dans le « vécu » de ces personnages féminins.

VOLET CRÉATION

ABRIER LES CORPS

« Un gars qui a mal à la tête doit subir dans les plus brefs délais une série de tests de dépistage au moyen d'encéphalogrammes complets. Une fille qui a mal au cœur devrait se poser des questions sur son taux élevé de psychosomatisme chronique. »

Hélène Monette, *Crimes et chatouillements*

L'Entre-peau

Nous sommes des millions de squelettes à magasiner au Walter-Market. Des milliers qui attendent en file au rayon des corps. Les vendeuses aux mains d'argent découpent des formes dans des peaux de couleurs pâles ou plus foncées. Une série de grand-mères actionnent les pédales derrière leurs *Overlock*. Le bourdonnement fait vibrer les perruques blondes dans les présentoirs. Tu en agrippes une et la jettes dans ton panier. La machine est enclenchée, impossible de revenir en arrière dans cette manufacture du corps féminin.

Debout devant les *racks*, tu tires les cintres, un à un. Tu vérifies les choix et les modèles : des membres rapiécés ou à l'unité, des enveloppes corporelles de la saison dernière, des deux pièces avec ou sans défauts, des troncs fraîchement sortis de l'atelier de couture. Le grincement de rouille et de fer des cintres qui se cognent te perfore les os. Tu choisis une peau entière; la plus pâle, bien sûr.

Tu t'approches d'une vendeuse et lui montres les formes à modeler : la poitrine, le ventre, les hanches, les fesses. Tu as apporté ton magazine en guise de patron. La vendeuse sourit en jetant un coup d'œil derrière ton épaule : des milliers d'autres squelettes à ta suite tournent des pages glacées. Avec ses mains d'argent, elle dissèque ton futur corps, le charcute, le cristallise. Elle s'applique. De fines lamelles tombent lourdement en mottes de tissus sur le ciment de l'Entre-peau. Tu lui demandes de t'enlever un peu plus de ventre, ici, un peu plus de cuisse, là. Avec le scalpel, elle gratte la chair synthétique qui s'effiloche en tourbillon à ses pieds. Des dizaines de grand-mères balaiant les dépôts sur le sol. Sur l'écriteau près des machines à coudre, on peut lire « gardez les lieux propres ».

La femme à côté de toi supplie qu'on lui taille une peau un peu plus ronde, plus molle. Les clowns éclatent de rire, rayon des jouets. La cliente sursaute. Elle change aussitôt d'idée. Elle se penche et récupère un magazine piétiné sur le plancher, le tend à une autre vendeuse aux mains d'argent.

Toi, tu déposes ta peau toute neuve dans le vieux panier et t'engages dans les allées des seins. C'est bien indiqué de ne pas toucher, mais tu ne peux t'en empêcher. Tu palpés les tissus adipeux, tu tires les mamelons, tu caresses les aréoles. Puis, tu choisis les plus ronds, les plus fermes et les plus symétriques.

Satisfaite, tu tournes dans la rangée des pieds et des mains. Des ongles aux couleurs criardes attendent patiemment dans les vitrines. Tu hésites un instant, puis attrapes les ongles *rose château de princesse*. Une maquilleuse *Sweeney Todd* te suggère un rose bonbon qui ferait ressortir davantage le blond foin numéro fin août de ta perruque. Sans attendre, elle te pousse sur une chaise style barbier London 1825 et colle tes cheveux synthétiques sur ton crâne avec un pistolet KS Tools 515. Elle t'applique des lèvres gélatineuses avec un scellant transparent à séchage rapide. Le goût acidulé de ce coloris pamplemousse te tombe un peu sur le cœur. La maquilleuse se lève mécaniquement : enfile son tablier, baisse la chaise, met ses lunettes de protection. Elle assemble ensuite tes nouveaux ongles au bout de tes phalanges avec le rivet. Elle t'incite à le mentionner, si elle te fait mal. Ta respiration s'accélère, tes genoux claquent contre les bras de la chaise. *Sweeney Todd* te rassure : « tu ne sentiras rien ». Tu perds tout de même conscience devant le kit ophtalmologique.

Tu te réveilles dans la cabine d'essayage *Numéro 9*. Tu vêts doucement ta nouvelle peau blanche faïence anglaise sur laquelle on vient d'appliquer soigneusement un autobronzant été-Québec. Elle colle à tes os comme un vêtement moulant. L'assistante *Wonderland* ouvre la porte et te lance un top pastel et une mini-jupe en jean.

« Pour les retouches, c'est deux rayons plus loin », qu'elle te crie.

Tu l'ignores et fonces vers les caisses. Il est temps de payer.

Le long des sombres couloirs, des hommes-miroirs te renvoient un cliché de toi : pulpeuse, sculpturale, blonde, mielleuse, satinée, fragile. Tu ne te reconnais plus. Au lieu de pleurer, tu éclates d'un rire gras, bien sonore. Puis, tu t'élances vers la sortie d'urgence.

Dans ta course, tu attrapes la *chainsaw*, rayon des outils.

Tu t'enfonces joyeusement dans la nuit glacée.

Et laisses derrière toi une image à liquider.

En vitrines

Le Télé journal annonce votre disparition. Comme des milliers d'autres avant vous.

Derrière les vitrines, vous portez des sous-vêtements en dentelle, des baby dolls transparents, des nuisettes en léopard, des porte-jarrettières en cuir. Les bretelles délicates effleurent à peine vos épaules satinées.

Sous l'éclairage blanc, vous brillez. Des éclats de diamants scintillent sous votre bronzage soyeux. L'ombre à paupières et le mascara agrandissent votre regard vide.

On ne vous donnerait plus vos quinze ans.

On s'arrête devant les devantures. On observe votre bouche entre-ouverte, vos longues jambes légèrement écartées, votre main sur une hanche, votre index sur votre lèvre supérieure.

Des milliers d'immeubles ventres ouverts dans le quartier des filles perdues.

Des mères manifestent. Elles brandissent leurs pancartes : « Rendez-nous nos filles ».

L'une d'elles dépose sa main sur une vitre et la fait glisser de fille en fille, en quête de son aînée. Une craquelure étoilée lui écorche le doigt. Elle crie « Mélanie » dans les décombres, croit la reconnaître, colle maintenant son visage contre le verre et cherche les yeux de son enfant : en amande, cils allongés, iris marron. À quatre pattes sur l'asphalte, elle explore les corps-puzzle derrière les mannequins. Elle reconstitue sa fille, agence des poitrines et des bassins, assemble des têtes, des pieds, des mains, sans succès. Que des fragments inertes et sans âmes. Vous vous ressemblez toutes.

Designers, publicistes, influenceurs, producteurs de vidéoclips prennent des gros plans de vos seins, de vos cuisses, de vos fesses. Des milliers de clichés « porno-chic » apparaissent sur les panneaux des édifices au centre-ville, dans les magazines laissés sur les tables de cabinets médicaux, à la télévision durant les pauses publicitaires, sur Internet : vos jambes sortant d'une valise de voiture, vos mamelons lisses et rosés entre des mains fortes et poilues, vos fesses frappées d'une ceinture, vos cuisses écartées sur une plage bondée.

Vos corps. Partout.

Vous tentez de parler. Vos lèvres scellées se fendent. Vos pupilles bougent de droite à gauche, insondables. Vos paupières clignent. On dirait du morse. Les mères, carnets et crayons à la main, assises sur les trottoirs, prennent des notes. Pendant des mois, elles cherchent à décoder vos battements de cils, incapables de vous lire.

Vos corps décharnés, en série, sous les éclairages tamisés, semblent se désarticuler devant les mères en pleurs.

L'obscurité descend et abrille les marchandises immobiles, presque nues dans les présentoirs.

Les vêtements changent tous les matins, les filles s'entassent dans les entrepôts.

Un chœur de mères broyées de l'intérieur hurle en canon : Anne, Sophie, Mégan, Kathy, Camille. Leurs voix fissurent à peine le verre des vitrines.

Elles veulent traverser les murs de leurs bras, de leurs jambes, de leur corps entier. Casser le monde érigé entre elles et vous. Elles s'époumonent. Frappent. S'épuisent.

Vos mères tombent lourdement à genoux sur le sol, la main toujours appuyée contre la vitre qui vibre, qui vibre de plus en plus vite, de plus en plus, vite. Vos mères se tournent les unes vers les autres puis reprennent leurs cris. La craquelure étoilée s'agrandit comme du givre en hiver, crépite, puis fend.

Des milliers de vitrines éclatent dans le quartier des filles retrouvées.

Les fêlures vous rendent solidaires. Vous vous recomposez : l'une tend un pied à l'autre, une main, un sein, une mèche de cheveux, des pommettes. Chacune cherche dans l'amas de chair ce qui lui appartient. Vous ressortez, uniques, des carreaux brisés.

Entières, vous allez enlacer vos mères.

Mais un projecteur s'allume.

Des milliers de jeunes filles courent en zigzags dans les rues pour éviter les clichés.

Désorientée

Une peine d'amour si forte qu'elle me casse en mille morceaux sur l'asphalte. Devant les grandes portes vitrées de ma polyvalente.

Mon crâne fend, mes cristallins se fissurent, mon ventre pleure, mes bras se disloquent : des bouts de mes quinze ans étalés à la vue de tous.

Des rires résonnent dans les corridors. Des doigts pointent comme des dards dans mon dos. Des rumeurs circulent entre des lèvres hypocrites et se répandent à un rythme effréné. Je suis une cible. Je tachycarde chaque fois qu'un regard tire en ma direction.

Égarée. Seule. Désorientée.

Comment rapiécer les contours de mon cœur et entendre à nouveau ses battements réguliers ?

« Rien de mieux que la nature pour se reconstruire », a dit l'enseignante de science physique, un jour.

Fuir dans le bois. Sauver ma peau.

Mon sac de couture en bandoulière, je m'engage dans les sentiers gris de l'automne. Je n'ai jamais fait d'excursion toute seule. J'attache un fil rouge à mes pas : je pourrai rebrousser chemin si la peur me prend en filature.

La forêt m'engloutit et revêt mon ombre de ses conifères.

Une bruine délicate se dépose sur ma veste et fait frissonner ma peau sous mon manteau de *Goretex*. Je sors ma boussole : elle pointe aussitôt les montagnes vertes et grises. Ma bouche s'assèche, j'ai du mal à respirer. C'est haut. Trop haut. La cime des sapins m'appelle, m'aspire vers le sommet.

Je gagne en altitude par une route remplie de trous et de roches causés par des éboulements. Je ne compte plus les heures de marche. Mes pieds brûlent comme du feu. Je glisse et m'écorche les genoux sur des cailloux. Je regarde derrière moi : mon fil rouge est très tendu. J'ai envie de redescendre, mais j'entends la phrase fétiche de mon enseignant d'éducation physique qui essaie de nous motiver à grimper la corde jusqu'au plafond du gymnase : « Quand on veut, on peut ! »

Je roule des yeux.

Plus je monte, plus le froid s'installe dans mes narines et se propage dans mes poumons. On dirait qu'il engourdit mes sens. J'entends le vent flotter entre les branches comme si j'avais mes gros écouteurs *Beats* sur les oreilles. Je souris presque. C'est étrange. Le vent ondule et m'attire derrière un rocher. Ma valve mitrale ! Je le sais parce que j'ai obtenu une note parfaite à mon examen de biologie sur les organes du corps humain. Je les connais par cœur. Je soulève ma valve et la brode dans ma cage thoracique. J'ai toujours aimé la couture, c'est ma mère qui m'a appris. On confectionne nos vêtements ensemble. Je porte des morceaux uniques fabriqués sur mesure. Je suis fière. Quand je marche dans les couloirs de mon école, je m'imagine sur une passerelle d'un défilé de mode. Les filles de ma classe disent que mes robes ont été fabriquées dans des draps de lit *queen*, que mes joggers ressemblent à des culottes de pyjama et que mes blouses sont des rideaux de vieilles grand-mères. Maman dit qu'elles sont jalouses parce que leurs mères à elles ne leur a jamais appris à coudre. Je regarde mon fil rouge, il est plus souple : mes muscles se décontractent doucement.

J'enfile mes chaussures d'escalade devant une pente plus escarpée et gravis la falaise aux cavités parsemées de lichen et d'argile. Ma paume accroche mes oreillettes au passage et glissent entre mes doigts pour se retrouver au bord du précipice. « Ne regarde pas en bas, ne regarde pas en bas ! » Si elles tombent, je meurs. Je respire un bon coup et pose mon avant-bras sur leurs auricules et les soulève avec mon coude. Je les dépose dans le creux de mon cou et poursuis l'ascension. En haut du parcours, je m'assois, épuisée, et sors les aiguilles à tricot. Maman dit que je suis une fille déterminée. Je baisse les yeux vers le bas de la falaise : je la crois.

Je passe la nuit dans une petite grotte causée par un dénivelé. Quand j'étais dans les scouts, un guide nous a dit d'apporter un canif et un briquet quand on fait de la randonnée. « Soyez toujours prêts », c'est leur devise. Je coupe des branches avec mon canif et les place en quadrilatère dans un cercle de pierres. J'y dépose une écorce de conifère et des feuilles de sapin. Je sors le briquet et allume l'écorce. Je souffle doucement sur la petite flamme qui envahit les épines : une épaisse boucane blanche émerge du cercle. J'attends un peu que la boucane se dissipe et souffle encore : un crépitement, une odeur forte de sapin et des flammes. Je réchauffe enfin mes pieds humides, couchée sur le dos. Des ventricules forment de petites ombres chinoises sur les rochers. Je m'endors devant ce spectacle.

À l'aurore, je récupère mes ventricules et les couds près de la valve.

Le soleil se lève derrière les conifères. Le paysage est plus grand que nature, mais la végétation plus rare et les arbres plus courts, plus inclinés. Le ciel se couvre rapidement et la neige se dépose sur mes bottes de randonnée. Je prends mon sac à bandoulière et rejoins un sentier inexploré. Un effluve de cèdre s'élève à mon passage et se colle à ma peau. J'hume très fort mon poignet. Je ferme les yeux, le parfum est frais et doux. Il me fait penser à nos soirées camping en famille. J'ouvre les paupières, apaisée. Mon artère repose sur un tapis de fougères enneigées et d'épines de cèdre.

Je vois le sommet.

De l'eau coule des pics gelés ; dans son courant, mes valves aortique et pulmonaire. Je cours les récupérer en vacillant pour ne pas glisser. J'aperçois mes piliers retenus par une branche morte. Des bourrasques de neige et de pluie fouettent mon corps qui peine à garder l'équilibre. J'essaie de ramper entre l'eau, les roches mouillées et les cailloux secs pour atteindre la branche, mais je n'y arrive pas. « À l'impossible, nul n'est tenu », a dit la psychologue de l'école, « et il faut savoir lâcher prise ». Elle m'a donné des trucs pour mieux gérer mon anxiété de performance. Quand je sens venir la vague, je dois fermer les yeux et compter en ordre décroissant de dix à zéro. Des sanglots étranglent ma voix. Mon fil rouge se tend et tout mon corps est secoué de spasmes. Je sers très fort mes valves. Je halète. Je

cherche l'oxygène. Je ferme les yeux : dix, neuf, huit, sept, six, cinq, quatre, trois, deux, un, zéro. Mes muscles se détendent. Je respire mieux. Mon fil rouge s'assouplit et caresse le dos des roches.

La branche casse dans un coup de vent et mes piliers tombent au centre d'une flaque d'eau. Parfois, il ne faut pas chercher à comprendre : les choses arrivent parce qu'elles arrivent, c'est tout. Cette réflexion est de moi. La chance me sourit : je ramasse mes piliers.

Je tisse mes valves et mes piliers avec mon artère.

Les nuages se dispersent et les rayons du soleil illuminent mon point de repère : il est temps de terminer l'ascension.

Les derniers mètres du versant me semblent interminables. Mes pieds traînent comme si j'avais des bottes trop lourdes pour mes jambes. Il fait beau, mais froid. Ma veine cave supérieure est prisonnière d'un bloc de glace. Je frappe avec mon pic d'alpiniste. Gratte avec mon piton. Sors un chalumeau pour les derniers morceaux de glace. Ma mère m'a inscrite à des cours d'alpinisme l'hiver et l'été derniers. Elle souhaitait me désennuyer. J'ai eu la pique, comme on dit.

Je tiens ma veine dans la paume de ma main. Une poussée d'adrénaline passe par mon cou et monte au cerveau. Je place ma veine cave dans mon sac à bandoulière et grimpe encore et encore.

Je me hisse sur la crête saillante. Mon aorte en offrande sur le plateau. La vue pittoresque m'émeut. Je rembobine le fil rouge et tisse, brode, tricote, couds. Je me répare. Je passe du métier à tisser, à la brodeuse, aux broches à tricoter puis à la machine à coudre. Je rapièce les vaisseaux, les tissus et les organes à mon muscle vital : mon cœur en courtpointe sous mon thorax mosaïque.

Je savoure chaque image de ce repaire tranquille, capture chaque instant de ce parcours sinueux. « Si tu regardes en arrière, c'est pour mieux avancer », me disait la psychologue.

Je regarde en arrière.

Pour descendre, je prends à gauche : ce sera plus rapide.

Mon pouls est régulier.

« Les peines d'amour ne durent jamais longtemps à quinze ans, tu passeras vite à autre chose », m'a dit maman.

Les mères ont souvent raison même si on ne les croit pas au début.

Je range ma boussole dans mon sac à bandoulière. Je connais le chemin.

Plus tard, je serai couturière ou cardiologue.

Ou les deux.

Ville de papier

Au son de la cloche, nonchalantes, elles sortent des classes et gagnent les rues. Tu suis le mouvement des filles froissées. Tu marches dans la ville de papier et fumes des *Benson & Hedges* en dévalant la Saint-Georges. Tes cheveux rouges et coupés très courts chatouillent ta nuque de leurs pointes. C'est bientôt l'été, tu essaies de te sentir libre et légère, mais on dirait plutôt qu'on t'a noirci et griffonné l'intérieur. L'acidité de l'atmosphère est palpable : d'épais nuages sillonnent le ciel en transportant de la vapeur, des poussières, des gaz. Les cheminées crachent de la fumée blanche en continu. Un voile pâteux stagne au-dessus de la ville.

Tu circules entre les immeubles défraîchis et les quartiers ouvriers, mais tu étouffes.

Chaque année des filles du secondaire se perdent dans les villes de papier : elles se maquillent abusivement, couchent rapidement, deviennent filles-mères et travaillent dans les cantines. Elles rêvent de cinéma, de grandes bibliothèques et d'école privée. On entend leurs soupirs en écho jusque dans les villes voisines. Elles empruntent *Le Deuxième sexe*, *Les fées ont soif*, *La place*, des bouquins qu'elles lisent en cachette pour reconstruire le monde en silence.

On mise sur les jeunes hommes. Ils sont l'avenir.

De père en fils, des garçons en série entrent à l'usine.

Les filles étouffent sous les toxines et pourrissent sous les jupes de leurs mères.

Ton corps buvard absorbe de sombres souvenirs lorsque tu passes devant le plus vieux funérarium de la ville. Les filles meurent rapidement, dans les agglomérations de pâtes et papier. Ici : deux salons funéraires pour moins de 5 000 habitants, à trois kilomètres l'un de

l'autre. Les cœurs malades, à boire l'eau des rivières qu'on dit filtrée, demeurent irréparables. Les filles mélancoliques, à enterrer leurs ambitions qu'on dit inaccessibles, restent inhumées.

Si elles survivent, les adolescentes grandissent comme des mannequins de papier mâché. La colle ne tient pas toujours et leurs membres s'échouent sur les berges boueuses de la Watopeka. Certaines colmatent les traces de leur solitude avec du *Cellophane*. D'autres enroulent leur peur dans plusieurs tours de ruban adhésif ou absorbent leur douleur dans des essuie-tout. Une fois régénérées, elles disparaissent en traînant à leur suite une petite valise à roulettes : c'était la ville ou elles.

Le soleil se couche lentement au bout du pont des Papetiers, c'est presque beau. Une odeur de soufre et de déchets colle à l'horizon humide.

Tard le soir, ça sent la dompe.

Ta fièvre de fuite est grande. Tu te jetterais dans la rivière si elle n'était pas si brune. Tu lances plutôt des cailloux pour briser ce miroir d'écume. Ton reflet se tord dans les remous, se brouille dans la mousse épaisse, s'érafle sur les rochers. Tu ne te risqueras jamais à déposer le pied dans l'eau, même si c'était pour mourir. Les pêcheurs ne sortent aucun spécimen vivant de ces eaux usées. Tu traverses le pont. La ville papier se referme comme une boîte de carton sur ton adolescence. Tu voudrais un exacto surdimensionné pour découper une sortie de secours.

Tu me rejoins sous le pont.

On s'étend sur la terre battue. On se contentera d'un canif. Tu le tires de la poche arrière de ton jean, fais jaillir la lame de son étui. Tu taillades une porte sur ton ventre. Sur le mien.

Des sorties de secours écarlates.

Ensemble, on récite les vers de Sylvia Plath qu'on sait par cœur :

Je puis goûter au fer-blanc du ciel — au fer-blanc authentique. / L 'aube hivernale est couleur de métal, / Les arbres se raidissent par endroit comme des nerfs brûlés. / Toute la nuit j'ai rêvé de destruction, d'anéantissement — / Une chaîne de gorges coupées, et toi et moi / Nous éloignant peu à peu dans la Chevrolet grise, buvant le poison / Vert des pelouses apaisées, les petites pierres tombales en planches, / Silencieuses, sur des roues de caoutchouc, en route pour la plage³⁰.

Tu t'assois en tailleur et regardes le ciel filandreux. Je t'entends rêver d'écriture, de voyage, et de chaos.

Dans quelques minutes, le soleil disparaîtra complètement.

Tu me tiens la main si fort que tes ongles pénètrent ma peau cirée. Je m'approche, j'embrasse tes lèvres carbonées.

Nous poussons notre dernier soupir en chœur.

On nous retrouvera, au matin. Nos cœurs de femmes enlacés dans le papier bulle et nos ailes de Cellophane dérivant sur les nuées blanches de la Watopeka.

³⁰ *Réveil en hiver*

En miettes

Affamée, elle goûte, déguste, savoure.

Elle consomme tout sur son passage : nourriture, jeux, livres. Sa curiosité prend doucement des rondeurs, tout comme sa chair de porcelaine.

On la met en garde contre la nature humaine.

On lui achète des Barbies et on l'inscrit à des cours de patinage artistique : la fillette doit révéler la poupée en elle.

Petite espiègle et candide, elle aime le crépitement des lames sur la glace, le froid dans ses cheveux et l'odeur du caoutchouc des rondelles de l'aréna. Elle pratique les sauts de lapin, les courbes de sortie, le freinage. Elle ne se doute pas que des voix, là dans les gradins, parlent de ses jambes de porcelet, de son ventre de veau, de ses fesses d'agneau, de son cou d'oie, de ses joues de lotte.

Fille-faïence, emmurée dans l'enfance que rien ne fissure encore. Pas même les regards sur ses courbes céramiques.

Dans sa chambre blanche comme du lait, elle joue avec ses nombreuses Barbies.

Barbie en bikini rose framboise à la piscine. Ken et Barbie amoureux en Winnebago. Barbie en robe du soir argent dans sa Korvette rose magenta. Barbie sur son cheval à la crinière d'or.

Des Barbies blondes aux jambes longues et lustrées, aux seins fermes et plantureux, aux hanches fines et discrètes.

Aucune ne lui ressemble.

Les jeunes filles de la patinoire ont des jambes double axel, des bras arabesques, des cuisses pirouette assise. Des mini Barbies blondes aux robes rose fuchsia et aux paillettes d'or et d'argent patinent la tête haute, les yeux plantés dans le fier regard de leurs parents assis, là dans les gradins.

Aucune ne lui ressemble.

Aucune.

Elle vieillit. Sur *Instagram. Facebook. Snapchat. Twitter.*

À l'aréna.

L'email de sa peau craque déjà, par endroits.

Son corps est sans cesse soupesé – matière grasse sous la loupe numérique. Ses courbes appétissantes dévorent son estime de soi. Son reflet XX large n'entre plus dans les selfies ou les photos de groupe.

Les voix, là dans les gradins, ne se cachent plus pour humilier la lourdeur, la moiteur, l'odeur flasque de sa chair adipeuse.

Ses yeux cherchent la bienveillance, mais ne trouvent que des mots vides : « rentre ton ventre, mets du noir, pas du rose, pas trop moulante la robe, mange moins, prends de petites bouchées. »

Elle range ses Barbies et se recroqueville sur elle-même.

Elle mâche vite, respire fort, avale tout rond.

Lorsque l'obscurité engloutit sa carcasse de suif, elle met deux doigts au fond de sa gorge et expulse en jet ses plaies abyssales puis se glisse tremblante sous la couette. Elle serre

sa poupée de chiffon jusqu'à ce que ses mains crèvent son cœur chamoisine. Elle s'endort dans la froideur nocturne de sa chambre remplie d'ombres.

Il est loin le temps des poupées. Disparu à grands coups de couteau dans le plastique des Barbies égorgées ou amputées puis jetées au fond d'un sac poubelle dans les profondeurs de son garde-robe.

Elle casse les écrans pour fuir son image flaccide dont les formes épouvantent les like et les emojis. Elle reçoit des mêmes et des textos d'insultes, par dizaines. On la ghoste. On la trolle. Elle se barricade dans sa chambre et ingurgite des flacons de *Contrave*, de *Saxenda* et de *Xenical*. Random.

De nouveau sur la glace.

Ses doigts agrippent son menton triple chocolat, égorgent sa trachée obstruée par son dégoût d'elle-même, griffent la peur sur ses joues braisées à la sauce de cacao. Le sang – un coulis de framboise le long de sa bouche anxieuse.

Son visage éclate en morceaux d'amandes caramélisées. Elle pèle sa peau d'orange sanguine et suce sa colère jusqu'à la moelle.

Elle plonge ses deux bras aux creux de son ventre triste et spongieux et ressort ses boyaux de saucisses de bison aux fruits et cassis.

Elle déboîte ses épaules rôties aux herbes fraîches et effiloche ses bras soulagés de mijoter lentement dans un mélange de Dijon et de barbecue qui embaume l'aréna.

Pendant qu'elle lèche ses os solitaires et ses cartilages rougis : là, dans les gradins. L'eau à la bouche, on la filme, la prend en photo.

Au crépuscule, on ramasse les miettes avec la zamboni.

Tendance

Au début du mois, D. s'est fait augmenter le volume des seins. Quand elle est entrée dans ton appartement, elle ne t'a même pas dit bonjour. Elle a tout de suite pris tes mains et les a plaquées contre sa poitrine. « Touche ! »

Depuis, elle parle de ses implants en public, roucoule dans l'oreille du commis d'épicerie, engage des hommes à tout faire, porte des chandails moulants et des mini-jupes, enfle des strings qui dépassent de son pantalon, prend rendez-vous pour des manucures et des pédicures, s'arrête devant les vitrines pour admirer sa silhouette.

Les hommes se retournent sur son passage. Elle rit. Se trouve belle.

Toi, tu as tendance à te réduire.

Tu ne veux plus voir D. ni toutes ces autres femmes plus belles que toi. Tu t'arraches les yeux. Tu les lances dans l'évier de la cuisine et pars le broyeur afin qu'ils se prennent dans un tourbillon, tout au fond, et qu'ils se déchiètent avec les restes de spaghettis, de porc et de thon. Tu déchires ta bouche. Tu la jettes dans la poubelle sous l'évier. Pour t'assurer de ne plus jamais embrasser d'autres lèvres, à trois heures du matin, lors de la fermeture des bars. De toute façon, lorsque les lumières se rallument, tu es toujours déçue de constater qu'il ne reste que des imbéciles et des laiderons, à cette heure tardive. Tu fermes le sac à double tour pour être certaine que ta bouche demeure bien sellée. Il faut aussi te débarrasser de tes bras pour ne plus mettre les mains dans les plats de bonbons ou les sacs de chips. Pour ne plus te goinfrer ni enlacer qui que ce soit. Ne plus toucher le corps des hommes. Les hommes qui s'amuse avec toi. Ceux qui t'ignorent, mais qui te prennent sur le siège arrière d'une voiture, dans un stationnement ou une ruelle trop sombre. Tu sectionnes tes bras de leur tronc. Les tords. Les broies, jusqu'à ce que la chair devienne vomissure. Comme celle qui remonte de ton estomac chaque fois que tu te permets une pâtisserie.

D. s'est fait botoxer la lèvre du bas. « C'est pour mieux sucer les hommes », qu'elle te dit. Elle t'explique comment lécher des pénis. D'abord, tourner délicatement sa langue autour du gland. Puis, le rentrer jusqu'au fond de sa gorge. Serrer le membre bien fort entre ses commissures. Ensuite, on descend lentement et la lèvre inférieure appuie plus fort encore sur leur virilité. D. est formelle : les hommes adorent ça. Elle te répète d'essayer le botox.

Toi, tu as tendance à te réduire.

Tu déracines tes ongles, un à un, pour qu'ils n'égratignent plus aucun dos quand ça fait mal et que tu n'oses pas le dire. Tu scalpes tes cheveux. On ne les tirera jamais plus lors d'ébats trop violents. Tu taillades tes pieds avec des pierres tranchantes pour ne plus te dandiner devant des hommes qui ne désirent pas ton corps.

Tu tranches ton doigt d'honneur, même s'il en faudrait beaucoup plus pour que tu cesses la réprimande vulgaire.

Tu enlèves ton cœur. Ne plus aimer.

Tu brûles ton âme. Ne plus croire. À l'espoir. La vie. L'avenir.

Tu découpes ce qui reste de ta chair en lambeaux, éparpilles tes morceaux de graisse sur l'asphalte, les piétines. Tu creuses ton sexe et retires col, utérus, ovaires. Tu as toujours détesté l'odeur de ta féminité.

Tu es toi. Enfin.

Tu es laide. Au propre comme au figuré.

Tu as tendance à te réduire.

Linceul

Des lamelles de peau déchirée jonchent le vieux tapis à poil long.

Elle sème ses quatre-vingt-onze années partout dans sa maison de briques rouges. Ses cheveux blonds-jaunes-frisés-aux-rouleaux-depuis-des-décennies tiennent encore, malgré son corps qui tombe en lambeau.

Fière et forte.

Chaque matin, elle s'arrête au seuil de la chambre de son défunt mari songeant à leurs dernières années. Ils avaient consenti à dormir dans des chambres séparées, depuis le diagnostic de son homme. Il ne voulait plus la déranger avec sa toux grasse et ses peurs nocturnes. Elle repense aux nombreuses fois où elle a tout de même quitté son lit pour le rejoindre dans le sien et caresser sa peau grisâtre, mais encore douce.

Son mari, rongé par des cancers satellites, s'est éteint l'an dernier dans les couvertures chaudes de son nid douillet. À sa mort, il tenait une carte plastifiée avec une médaille du saint Pérégrin.

Il était temps que Dieu vienne chercher son homme : des colonies de fourmis charpentières dévoraient sa chair humide et ses organes en décomposition. Elles avaient creusé, sous sa peau, des tunnels et des galeries créant de sombres passages entre sa plaie à la jambe, ses ganglions, son cœur et son foie.

La chambre de son mari est restée intacte : ses draps blancs défaits, ses rideaux de lin tirés, ses pantoufles préférées sous la commode et sa chemise bleue délicatement pliée sur la table de nuit. Elle n'y entre plus, de peur d'affronter la solitude. Des allers-retours devant la porte grande ouverte lui suffisent. Elle semble encore apercevoir des fourmis grimper les murs. Elle ne referme jamais pour conserver la mort vivante.

Quand elle se tient dans l'embrasure, la douleur se décolle en fragments de sa rétine et s'accroche au visage ensanglanté du Christ dans son cadre. Elle frissonne. Se remémore les

souffrances de son mari qu'elle croise dans les yeux torturés de Jésus cloué sur sa croix. Elle n'ose pas s'approcher du chapelet suspendu à la tête de lit. Elle prie à voix basse en fixant les grains, l'un après l'autre, la main sur la médaille de saint Pérégrin maintenant autour de son cou.

Elle lui ordonne de venir la chercher. Encore.

Femme fière, morte à l'intérieur.

Elle se berce.

Derrière le rideau de sa cuisine, elle épie les passants qui déambulent dans sa rue : un enfant tient la main d'une femme – sa mère peut-être -, une bande d'adolescents surexcités sort de la polyvalente en se chamaillant, sa voisine d'en face descend du taxi et court embrasser son nouvel amoureux. Elle voudrait marcher sur ce même trottoir, cette même rue sans que ses hanches et ses genoux n'enflamment autant ses articulations. Ses épaules et son bassin sont aussi raides que les balanciers de son fauteuil. Elle colle parfois son visage contre la vitre. Pour faire taire les parasites de sa vieillesse. Et se rapprocher de la jeunesse. Elle bouge à peine et pourtant, la charpente de son corps lui rappelle son architecture ancestrale. Les insectes s'infiltrèrent et menacent sa demeure.

Tout le monde vit en accéléré de l'autre côté de la fenêtre.

Sa musculature s'atrophie : une mygale tisse une toile autour de son cou, ses poignets, ses omoplates, ses doigts et son dos. Un coléoptère, enfoui au creux des articulations, cherche à s'éclipser. Patient, la mygale enroule sa proie dans une nappe de soie et guette l'entrée du cocon, attentive aux mouvements et aux vibrations. Le coléoptère se débat. La mygale tire plus fort sur sa toile, saisit sa proie et la mord en l'entraînant plus profondément dans les articulations.

Elle étouffe un cri.

Un lent venin se répand partout dans les ligaments, les muscles et les tendons.

Elle s'éteint au ralenti derrière le rideau.

Les enfants et les petits-enfants se succèdent dans sa maison. On s'assure d'une présence : le fils au cellulaire défait les courses et repart, les petites-filles passent en trombe entre le travail et le retour à la maison, les petits-fils restent le temps d'un dîner et d'une bière – ils la regardent couper, cuire et servir les aliments -, l'autre fils l'appelle, tous les dimanches matin. On dit que le bonheur est léger, mais elle connaît le poids qu'elle représente pour sa famille : 80 % de calcaire et 20 % d'argile. Leurs pas fluides, à eux, glissent sur le plancher, leurs bras souples déposent les sacs d'épicerie sur le comptoir, leurs hanches agiles flottent dans l'espace de la maison. Ses pieds, ses mains, ses hanches, à elle, sentent le roussi à force de mouvements répétés. Chaque matin au réveil, elle a l'impression d'avoir dormi dans un four à 1450 degrés Celsius. Malgré les visites, sa solitude la refroidit aussitôt que les enfants et les petits-enfants sont repartis. Et pour le reste de la journée. Son cœur et ses membres sont coulés dans la réalité : elle est du ciment dans le quotidien des autres.

Elle ramasse les copeaux d'épiderme et tente de les recoller sur son squelette froid. Des chenilles en chrysalides se cachent dans ses artères frigorifiées. Le temps la fouette aussi fort qu'un vent de février. Elle traîne sa flanelle comme des ailes sur son dos. Cherche la chaleur de son mari dans une des brèches de son cœur.

Elle verse une tasse de lait d'ânesse dans son bain d'eau bouillante, part les remous. Elle y glisse d'abord ses orteils, son pied droit et sa cheville puis son autre pied qu'elle plonge jusqu'au mollet. Les tiques quittent aussitôt les métatarses et meurent en grappes dans la

vapeur. Elle s'assoit, allonge ses jambes : des grillons par centaines évacuent ses tibias, ses rotules, ses hanches. Dans l'eau, elle se déploie tout entière, s'immerge : la toile d'araignée se distend et colle aux parois de la baignoire. Bourdons, abeilles, guêpes battent des ailes pour s'extraire des vertèbres lombaires et des clavicules. Elle ferme les yeux et sombre dans la chaleur du bain. La relique de saint Pérégrin se détache de son cou et flotte dans l'eau fibreuse comme un miracle.

Un cycle de quarante jours s'entame maintenant.

À la sortie du bain, elle s'abrite dans le linceul pendu au crochet derrière la porte.

Puis, un matin, émerge un papillon blond et fier qui disparaît dans l'immensité.

Quarantaine

Quarante corps en décomposition sur la plage du lac Stukely. Quatre-vingts orbites tournées vers la pointe du Mont-Orford. Quarante femmes étendues sur le sable brûlant. Des femmes en chaleur, le corps en putréfaction. Une odeur insoutenable. Elles ressemblent à des algues et semblent avoir été rejetées par l'eau.

Tu enquêtes sur leur apparence cadavérique. Tu ouvres leurs lèvres pour analyser la salive séchée, tu relèves leurs seins pour observer les asticots, tu écarter leurs cuisses pour prélever des échantillons de leur cyprine noircie. Des milliers de mouches bourdonnent autour de leur chair. Avec ta main gauche, bien droite et à l'horizontale, posée sur tes sourcils, tu obstrues la lumière du soleil. Tu auscultes toute la plage en quête d'un indice évident. Rien. Sinon que des corps de femmes. Quarante. Quarante femmes, couchées sur des chaises longues ou des serviettes de plage. Des femmes assises dans le sable, les pieds enfouis dans la vase.

Tu scrutes leur visage. Des yeux bleus, verts, bruns, parfois plus foncés parfois plus pâles. Rien de significatif. Des visages maquillés de manière exagérée ou au naturel, sans même un seul trait de khôl. Des lèvres ou des nez encore percés malgré le début de quelques rides au seuil d'un sourire ou d'un clin d'œil. Des corps sveltes, enrobés, musclés, longilignes, flasques, blancs, noirs, asiatiques, caucasiens.

Rien de concluant. Ni ecchymose ni hématome n'est perceptible sur leur peau.

Des cheveux courts ou longs, mi-courts ou mi-longs, roux, blonds, noirs, bruns, châtain. Un crâne rasé, une chevelure platine. Une autre, rose avec des mèches mauves qui se démarquent.

Tu ne peux t'empêcher d'esquisser un sourire.

Tu marches, perplexe, à la recherche d'un indice sur le sable luisant qui relierait toutes ces beautés distinctes. Tu t'arrêtes, tu t'accroupis, tu soulèves une carcasse étalée sur la berge, les jambes prisonnières des filaments aquatiques. Tu suis des yeux la viscosité coralline des

pieds jusqu'au sexe. Une étrange exhalaison envahit tes narines. Comme une odeur de sang. Un goût lunaire entre la langue et le palais.

Tu cries au technicien d'apporter le Luminol. En se penchant au-dessus du corps, il porte la main à sa bouche et cherche à éradiquer la puanteur. Toi, tu reconnais l'effluve du sang menstruel. Les yeux horrifiés, le technicien asperge du liquide sur le corps et son contour. Des taches s'éclairent au passage de l'engin. Les vagues n'ont pas réussi à les anéantir.

Cette idée, soudain.

Tu demandes un prélèvement d'ADN mitochondrial sur chaque femme. Et si elles étaient sœurs ? Il y a toujours une mère qui se cache derrière le poison féminin.

Un technicien en radiologie s'approche. Il apporte une machine à échographie portative. Certains corps n'ont plus d'utérus. D'autres n'ont que des ovaires, avec ou sans trompes de Fallope. Tu constates qu'un cadavre sur quatre a le ventre vide.

Des urubus à tête rouge tournent autour des cadavres. Presque silencieusement. On dirait qu'ils ont remarqué les lésions sur les cuisses et les fesses des femmes nécrosées par le temps. Des crevasses en fins traits sur leur peau, des crevasses plus creuses, bleutées ou striées.

Tu balaies la plage des yeux, puis tout devient clair. C'est saisissant.

Des journalistes masculins, papier et crayon à la main, tentent sournoisement de s'approprier la scène. Certains cachent leur visage dans le col de leur chemise, d'autres portent des pince-nez. Quelques-uns chuchotent. L'un d'entre eux rigole plus fort que les autres en disant que des maris ont sorti leurs ordures. Un autre avance que, lui, ça fait longtemps qu'il a opté pour un modèle plus récent. Des lumières de caméras et des flashes d'appareils photo illuminent la plage en kaléidoscope.

À toi l'experte, l'enquêtrice, on ne pose aucune question.

Au matin, en première page des journaux, on pourra lire : « Catastrophe naturelle au lac Stukely », « Des corps de femmes périmés échoués à Orford » ou encore « Quarante guenilles étendues au soleil ».

En soupirant, tu fais un signe de la main aux cinq officiers chargés d'abrier les corps. Il est temps de couvrir les cicatrices abyssales des âges.

Pour mieux renaître.

Demain, c'est ton anniversaire. Quarante et une chandelles. Tu viendras de nouveau muer aux côtés des corps brûlants du lac Stukely, yeux fiers entrailles ouvertes, vieille peau tournée vers la cime du mont. Telle une charogne exquise.

Miroir de poche

Tes bras tremblent lorsque tu soulèves le miroir de poche. On t'a prévenue que ce geste serait difficile. Tu sais ce qui t'attend. Mais, ce soir, tu notes un changement dans ton mouvement : de l'assurance sans doute, du courage, peut-être.

Tu ouvres lentement le couvercle métallique. Tu y es presque. Il faut seulement te regarder. Un léger coup d'œil suffirait. Ta psy serait fière de toi, tu n'es encore jamais allée aussi loin dans ton élan.

Tu refermes le couvercle.

Ton fils dort dans la chambre d'à côté. Tu peux l'entendre respirer. En suivant le rythme de sa respiration, tu imagines son petit torse s'élever et se rabattre. En l'écoutant, ta propre cage thoracique se serre comme dans un étau. Ton pouls s'accélère. Une chaleur parcourt ton corps et monte rapidement à ta tête. De petits points blancs voilent aussitôt ta vision. Tu fermes les yeux. Tu ne peux quitter la pièce. Pas encore. Les techniques qu'on t'a données ne fonctionnent pas toujours. Ta respiration n'est jamais suffisamment profonde. Ton expiration jamais assez longue. La méditation est trop calme pour tes idées sombres. Ta psy t'a dit : « Accroche-toi visuellement à un objet, ça va te ramener, te détendre, te rassurer. » Tu le sais, ça dépend toujours du plus fort : la raison ou les émotions.

Tes yeux et ton cœur sont aussi gris que les murs de ta chambre. Une reproduction encadrée de la lithographie d'*Alice aux pays des merveilles* de Dali camoufle les nombreuses cicatrices sur les murs. Couchée sur ton lit, tu fais claquer tes ongles mi-longs, mi-rongés sur la vitre du miroir.

Tu entends des chuchotements dans la chambre d'à côté. Ton fils se réveille. Il semble t'appeler. Tu ne réponds rien. Tu tiens fermement le miroir de poche dans ta main. Puis, les

murmures passent aux cris. Tu ne bouges pas. Ton corps est tellement lourd, comme cimenté dans le matelas. Tu refermes les yeux. Tu espères que l'abaissement de tes paupières fasse taire les cris de l'enfant de cinq ans. Ta fille, ta grande adolescente pleine de vie et de joie, monte l'escalier en courant. Tu entends son sourire dans chacun de ses pas. Tu voudrais tant lui ressembler. Toi, tu ne peux plus sourire depuis longtemps. La légèreté qui avait séduit ton amoureux s'est dissipée derrière tes cernes, tes exigences de performance, tes horaires de travail, tes exigences de performance, tes insomnies, tes exigences de performance. Ton regard est devenu insoutenable, pesant. Tu ne sais plus quand la désinvolture a fait place à la lourdeur, mais tu te souviens des premiers maux de ta métamorphose : des muscles crispés, une mâchoire serrée, un estomac noué. Ils ne t'ont plus quittée.

Tu entends la porte de la chambre d'à côté se rabattre doucement. Puis, le silence. Ta fille s'est sûrement étendue dans le lit près de son petit frère. Toi, tu tentes un coup d'œil sur la glace, mais refais aussitôt claquer son couvercle.

Tu t'accroches à la lithographie de Dali. L'ombre d'Alice semble valser avec le vent. Tu voudrais tellement t'élever avec elle. Disparaître derrière la montagne sous les pieds du personnage. Tu prends une grande inspiration. L'air frais te soulève. Tu sens presque le froid délicat sur tes joues. C'est bon. Doux. Tu salues l'étrange cycliste tout en bas, en fusain. Il ne te rend pas ton signe de la main.

Tu chutes.

Ton regard s'affole. Il cherche un autre point d'ancrage : une poignée de porte, une photo de famille, une pantoufle. Il se fixe sur la sansevière dans le coin de ta chambre. Les feuilles bien droites et à peine jaunies de la plante semblent encore vigoureuses. Contrairement à toi. Tu te souviens l'avoir achetée parce que la vendeuse de la serre *Jardin ultime* t'avait convaincue. C'était une plante pas tuable qu'elle disait. Tu ne sais plus quand tu l'as arrosée pour la dernière fois. Tu soupçonnes ton amoureux de le faire pour toi. Tu

ouvres le miroir et t’amuses à refléter la lumière de ta lampe de chevet sur l’ombre de la sansevière. Tu répètes le jeu. Encore. Et encore. Tu te perds dans tes pensées.

Tu te remémores la fin de ton adolescence et ton sentiment de tristesse. La fois où tu n’as pas dormi pendant 5 jours. La mort paraissait si proche. Une peine d’amour trop forte pour ce que tu étais à ce moment. Tu te rappelles le bout bleuté de tes ongles, tes joues blanches et creuses. Ton souffle en accéléré dans tes tempes. Chaque fois que ton corps était sur le point de s’engouffrer dans le sommeil, tu chutais. Comme dans un trou qui aspire dans un autre monde. Un monde terne, ennuyeux et flou où tu entendais le tic-tac d’une montre. Tu semblais en retard sur ta propre vie. Des jours perdus. Tu devais revenir dans la réalité.

Tu as rencontré une psy. Elle te disait : « Regarde-toi dans la glace, qu’est-ce que tu vois ? »

Ton reflet déformé par un contour sombre.

Pendant un temps, tu as semblé aller mieux. Tu riais presque. Certains jours, des vagues de chaleur te submergeaient encore.

Tout au long de l’université, tu t’es demandé pourquoi tu tremblais devant le monde. On te disait pourtant que tout était ouvert. Que c’était la plus belle période de ta vie. Tu as essayé de lever la tête en te disant : « Ça va, ça va. » Mais non, ça n’allait pas. Tu te retrouvais aux toilettes, assise sur le siège, la tête entre les mains à pleurer sans savoir pourquoi. Et cette maudite sensation qui restait là entre le ventre et le cœur comme un cul-de-sac. Tu te sentais toujours nauséuse comme si tu avais avalé une baie de belladone. Une brûlure qui disparaissait parfois. Mais qui revenait plus forte.

À la fin de ta maîtrise, tu as rencontré celui qui allait devenir le père de tes enfants. Grâce à cette relation saine et authentique, tu as pu te recroqueviller contre un corps doux et fort. Te blottir au creux d’un amour durable. Tu étais légère et soyeuse. Il te rendait plus forte. Solide même.

Puis, on t'a embauchée comme professeure. Tu te trouvais tellement chanceuse de travailler dans un domaine qui te passionnait depuis l'enfance. Une fébrilité constante t'habitait, t'emplissait de bonheur. Tu voulais prouver ta compétence. Ta rigueur se dégageait de tes pores de peau. On la respirait partout où tu marchais. Mais le doute, plus fort, t'envahissait. Il ne fallait surtout pas montrer les failles devant tes collègues, la classe. Tes cours n'étaient jamais assez prêts, jamais assez bons. C'était une course contre la montre. Tu lisais, cherchais, étudiais. Les soirs et les fins de semaine. Tu vivais dans ton bureau. Tu mangeais en corrigeant ou en relisant tes notes. Tu acceptais les tâches multiples, les comités syndicaux, les perfectionnements. Épuisée.

Un hiver, tu as accouché de ta fille.

Huit ans plus tard, tu as mis au monde un garçon. C'était l'été.

Des feux d'artifice vivants.

Toi, tu t'éteignais chaque jour davantage.

Ta chambre est devenue le terrier du lapin. Ton pays de la honte. La méchante Dame de cœur t'agrippe bien fort dans ton cauchemar. Résiste.

Tu voudrais tant traverser le grand miroir derrière ta commode.

Tu cherches Alice des yeux. Elle s'envole silencieuse au-dessus de la montagne gelée. Le cycliste fait grincer la chaîne de son tricycle. Il t'envoie la main.

La sansevière semble rejoindre Alice vers le sommet de la montagne.

Et tes doigts se desserrent sur le miroir de poche.

Tu entends le doux sifflement de la respiration de ta fille, maintenant endormie. Il faudrait que tu te lèves pour programmer le cadran. Elle a de l'école demain.

Ton fils bouge sous ses draps. Tu le vois dans ta tête.

La porte du garage vibre sous ton corps. Ton amoureux vient de rentrer.

Tu tires la chainette de ta lampe de chevet et l'ombre de la sansevière disparaît. Alice aussi.

Tu prends fermement le miroir de poche. Ton bras ne tremble plus. Ton geste est précis. Tu ouvres le couvercle et te regardes dans la glace.

Chacune de tes illusions s'éloigne de l'opacité. Tu y vois plus clair.

La porte de ta chambre s'ouvre tranquillement et un léger filet de lumière éclaire la pièce.

Tu déposes un pied sur le sol. Tout le reste de ton corps suit.

Anxiété généralisée

Elle s'est installée dans un œil. En un sautillement. Comme une langue de serpent qui sort et qui rentre. Ensuite, elle s'est faufilée à travers les autres parties du corps : un tremblement de tête, un haussement d'épaule incontrôlable, une secousse dans les jambes.

Elle s'est figée à quelques endroits précis sous la chair : le cou, le mollet, les oreilles. Un nerf coincé, une crampe, des acouphènes.

Maintenant, tout va trop vite. Anticipation. Démesure.

Mal de crâne qui gonfle entre les tempes, hauts le cœur, bile amère, l'œsophage sur les glandes salivaires, le mal de tête s'intensifie, devient tumeur entre les sinus, la vision devient floue, la cortisone empire les symptômes allergiques – les produits en vente libre ne soulagent pas les égratignures du vent. Une veine éclate dans un œil la rétine va se détacher c'est certain, se coucher avec une débarbouillette d'eau froide, un glacier sur les paupières pendant des semaines. Une grosse hémorroïde pousse et envahit l'intérieur de l'anus – ne plus s'asseoir de peur de saigner se retenir de déféquer constiper, les crèmes et les suppositoires n'apaisent en rien les démangeaisons, des litres et des litres de *Metamucil* de *RestoraLax* de *LaxAday* brûlent les intestins – le ventre en feu. Des dizaines de bosses dans chaque sein étranglent la chair jusqu'au sternum, le sein gauche plus boursoufflé, plus chaud, son mamelon étiré, retroussé, mammographies en série – gruger tous les meubles de la maison dans l'attente du diagnostic. La peau irritée s'assèche à la sortie du bain, la serviette scalpe l'intérieur des coudes fragiles, mue de la pigmentation, des points et des plaques rouges se greffent à l'épiderme pendant la nuit, des cavités brunes modifient la texture des cuisses, de gros grains de beauté deviennent des constellations, dans le dos un mélanome en éruption – le corps incandescent. Tordre les vêtements trempés trois fois par nuit et trembler pourtant de froid, trop tôt pour la ménopause, avaler des pages et des pages internet, ruminer les prophéties des sites pseudo scientifiques, prendre des rendez-vous en gynécologie, pertes vaginales aux odeurs aigres crampes ovariennes spasmes qui irradiant jusqu'au milieu de la

colonne vertébrale secouent les reins agitent le bas ventre se terminent en violentes diarrhées, relire les augures sur les lésions du col sur le cancer de l'utérus sur les ovaires polykystiques – l'estomac soudé à l'endomètre, la féminité indigeste. Une douleur aigüe vrille les poignets les doigts les genoux, la polyarthrite rhumatoïde ronge les os, un ganglion durcit sous la mâchoire, un lymphome aspire le sang siphonne la moëlle épinière broie les cartilages, appeler info santé toutes les demies heures des éclats de panique dévorent la voix.

Toujours anticiper.

Le sommeil manque. La concentration diminue. Les poumons suffoquent. Fatigue chronique.

Respirer. Sinon, c'est la mort.

Entrer aux urgences sur une civière.

On dissèque d'abord les chevilles pour comprendre les trous de mémoire, les jambes molles, les genoux surdimensionnés. On scrute chaque muscle vertigineux, chaque vertèbre bilieuse, chaque cellule nauséuse au microscope. L'évanouissement est imminent. On sépare le tronc de la nuque : sensation d'étranglement. On ouvre grand la cage thoracique : sensation de picotements. On dépose le cœur à la commissure des lèvres, le foie sur la main, les reins au creux de la gorge. Le corps exposé sur l'autel en inox. Les yeux ne peuvent se détacher des épaves érigées sur la table sacrificielle.

Une secousse fantôme paralyse les pièces détachées.

On scalpe le cerveau. On l'analyse. On remarque une hypoactivité du cortex préfrontal. Les connexions des régions basolatérale et centromédiane de l'amygdale semblent anormales.

Des dizaines de médecins penchés au-dessus du corps donnent leur avis en gesticulant sans empathie.

Elavil, Tryptanol, Tryptizol, Trepiline, Redomex Norset, Remeron, Paxil, Deroxat, Effexor.

Elle s'est installée dans un œil. Un simple sautellement. Comme une langue de serpent qui sort et qui rentre.

Endométriose

Tu retiens un cri.

Le sang est rouge, presque noir. Par centaine, des anguilles s'écoulent de ton ventre-aquarium, en quête d'une issue.

Tu joins les mains sur ton abdomen.

Lors des grandes marées, le littoral s'étend sur toutes les parois de ta cavité abdominale. Les tentacules d'un poulpe semblent collés sur tes mollusques utérins. Elles s'accrochent à ton endomètre et se répandent sur ta vessie, ton rectum. Contraction : une vague salée se brise sur l'endocol. Immersion hémorragique. Les lésions invasives se multiplient. Des murènes se cachent dans tes crevasses intra-utérines. Des méduses s'agrippent aux trompes de Fallope. Sensation de brûlure qui s'étend jusqu'à l'ovaire gauche. On dirait qu'il va éclater. Des piranhas à ventre rouge tailladent tes reins, lacèrent tes ligaments pelviens.

Encore une fois, tu n'iras pas au travail.

Tu passes devant un banc de médecins et de gynécologues. Au masculin.

Tu es émotive, dépressive, fatiguée. Tu exagères.

Comment te soulager ?

Prendre un rendez-vous médical pour des crampes menstruelles ? Inutile. Être femme. Souffrir. Normal.

Du Naproxen, un verre d'eau. Tout ira bien.

On écarte ton vagin avec des pinces de homard. On les introduit jusqu'à l'endomètre.
On scie le contour de ton utérus ensanglanté, dévoré par les milliers de parasites.

Le requin-marteau cogne ton col avec une telle violence que les coups résonnent creux
dans tes tempes.

La migraine dure des jours. Des oursins sont expulsés de ton ventre aquarium. Tu
t'évanouis.

L'ambulance.

Des milliers de femmes-bélugas respirent à peine, échouées sur des civières dans les
corridors des soins-intensifs. Menacée, l'espèce incomprise. Par millions, des chemises
blanches ignorent leurs plaintes, tentent seulement de les remettre à l'eau. Le temps presse.
Il faut sauver l'écosystème marin.

Les chasseuses

Accroupies au sol, entre les fougères, certaines femmes pointent leurs arbalètes sur les hommes-gibiers. D'autres se postent à des endroits réfléchis près des sentiers ou encore à la cime des conifères et attendent patiemment leurs victimes. Les chasseuses traquent toujours en meute.

Les proies fusent de toute part : sortent des collines, s'extirpent d'entre les arbres ou tombent du ciel. Le territoire de chasse est si vaste que toutes les stratégies demeurent inutiles. Seuls le guet et la patience sont des armes nécessaires.

Une condensation matinale s'échappe des marais, s'élève et capture l'odeur du sang. La brise s'arrête au gré de la nature qui flotte dans le silence. Terrées dans l'aube fraîche, les chasseuses observent la démarche exquise des hommes-cerfs : leur corps allongé, leur tête penchée au sol, leurs bois pointés vers le ciel.

Les appâts installés près des marais espèrent attirer les égarés ou les solitaires qui viennent s'abreuver.

Dès l'instant où le CLAP des pièges qui se referment résonne, quelques prédatrices laissent aller les lévriers. Guidées par leurs chiens, les chasseuses bondissent sur leurs proies. Elles ne saignent pas leurs proies tout de suite. Elles savourent leur emprise en souvenir des temps passés : ces temps où les mâles dominaient les grands espaces naturels. Elles jouent quelques heures avec les hommes-gibiers puis les déchiquettent encore vivants en commençant par les daintiers : des râles traversent l'air comme des flèches. Avec une pierre acérée, elles ouvrent les ventres et entrent leurs mains à l'intérieur des corps. Elles dépècent minutieusement les carcasses, pièce par pièce : les sabots, la peau, la tête, la colonne vertébrale, les épaules, les ligaments, le gras, les muscles, le cœur, le foie, les côtes, les hauts de cuisse, les jarrets.

Des têtes d'animaux, par milliers, ornent les murs de leurs campements.

Au crépuscule, les chasseuses allument un feu de joie et mangent la chair, les os et le cœur du bétail en chantant *L'hymne des femmes*. Dans la lumière des flammes, les jeunes filles écoutent les anciennes raconter comment traquer les bêtes. Elles enseignent les traditions par de grands silences et miment comment, dans les siècles précédents, c'était les hommes-gibiers qui abattaient les chasseuses.

Il se fait tard et le feu s'amenuise. Des silhouettes rôdent et se dressent entre les arbres.

Les jeunes filles se tiennent par la main, un peu tremblantes. Les chasseuses joignent leurs paumes à celles de leurs cadettes. Les anciennes leur insufflent du courage à travers leurs voix ensorcelantes qui ondulent dans le vent.

Toutes se lèvent et hurlent à la lune d'un même souffle comme pour chasser les ombres de leurs territoires protégés.

Il est tard.

Le feu est éteint, la lune pleine.

Les jeunes filles dorment, le cœur et le ventre enracinés dans les bras des anciennes.

Les chasseuses montent la garde : le gibier n'est jamais bien loin.

Les filles en fleurs

Tu marches, insouciant, entre les rues et les ruelles. Entre les promeneurs, les joggeurs, les cyclistes et les immeubles. Le soleil d'avril découvre tes avant-bras. Tu respires l'iris et l'essieu. La poussière de l'abrasif, déposée par l'hiver, s'élève au passage des voitures et stagne dans l'air floral de la ville.

Le gris laisse doucement place au vert.

Tu t'approches du parc. Un goût d'essence de magnolia au palais.

Tu observes les visages marqués d'un bonheur printanier. Des amoureux s'enlacent devant les jonquilles ouvertes à la lumière du début d'après-midi, les tulipes sont témoins des premiers baisers. Des filles se couchent dans les jardins, prêtes à être photographiées. Elles luisent de plaisir sous les rayons du soleil. Tu aimes entendre le rire des filles en fleurs.

Tu aimes te rendre au parc en avril. Les dimanches, l'achalandage te rassure.

Il embarque dans son camion-bélier.

Tu t'assois sur une des pierres du muret entre les allées de crocus. Certains bulbes ne sont pas encore éclos, mais le parc à fleurs est le seul endroit au pays où ils poussent.

La petite bouteille de *Kraken* dans la poche intérieure de sa veste lui donne du courage. Des cornes font irruption sur ses tempes. Ses yeux s'agrandissent, fougueux. Ses épaules s'élargissent, colériques. Du poil surgit de ses oreilles et de son nez. Il se regarde avec fierté dans le miroir du conducteur, claque la tête de bélier, accrochée au rétroviseur. Elle vacille d'avant en arrière.

Il met la clé dans le contact.

Tu ouvres ton carnet de dessins et des effluves de safran émanent d'entre les pages, glissent entre tes doigts. Des centaines de vivaces allongent leurs bras entre les lignes et dans les marges du cahier. T'attrapent les mains et le coeur.

Entre les couleurs pastels, tes vers.

Tes longs cheveux chatouillent les traits de ta calligraphie et goment les imperfections de tes croquis, de tes strophes. Ton immense sourire s'ébahit devant le paysage d'avril en miroir dans ton cahier.

Il conduit avec assurance, cornes baissées. Tourne à gauche, à droite, puis encore à gauche.

Ton regard s'attarde sur une fillette qui court autour des tulipes rouges. « Une abeille, deux abeilles, trois abeilles. » Elle bat des mains. « Quatre abeilles, cinq abeilles, six abeilles. » Son innocence l'épargne des piqûres. Dans ton cahier, ton crayon rouge trace le contour d'une fleur, puis d'une autre. Et encore une.

Entre les pages, du sang.

Le pied enfoncé sur l'accélérateur, il charge.

Tes mains battent la chamade sur tes pages meurtries.

Personne n'a entendu venir le vacarme. Personne. Sauf toi. Tu as vu la bête dans son regard.

Des membres étalés dans les plates-bandes. Des doigts gisant sous les anthuriums, des têtes écrasant les anémones, des tibias accrochés aux bégonias. Tes cheveux dorés coincés entre les visages déchirés et les pieds broyés au fusain.

Partout sur le pavé, des pétales rouges autour d'un corps de fillette.

On se souviendra de ce dimanche d'avril.

En chrysanthème.

Démolition

Tu te remémores son désir bulldozer sur le lit de l'hôtel Wellington.

Tes souvenirs sont des échardes profondes et impossibles à retirer. Tu dois apprendre à vivre avec elles dans les tempes.

Elles s'enfoncent comme des éclats de soudure dont les tisons perforent ta chair encore noire de cendre.

Ses doigts comme une truelle creusent entre tes cuisses et te remplissent de mortier. Sa langue rouillée graffigne ton cou et perce tes épaules de gypse. Ta peau sent très fort l'amiante.

Les draps humides et lourds tordent les mouvements irréguliers de ton cœur. Ses coudes de cuivre écrasent ton aorte, bouchent les artères de ton corps maintenant cimenté.

Ses mains sablent ton ventre, égratignent jusqu'à tes mollets.

Une odeur de démolition emplit la pièce.

Le tapis bourgogne à motifs floraux et la tapisserie à rayures de la chambre 43 ne réussissent pas à détourner ton regard de ses bras qui clouent en croix tes poignets au couvre-lit pourpre.

Le vert-gris de ses yeux s'enfonce de force en toi.

Tu ne comptes plus les allers-retours de ses paumes crasseuses. Seulement les lignes de la texture filandreuse du plafond en *stucco*.

Vingt ans plus tard, tu respires encore doucement, de peur que les murs ne s'effondrent.

Mères-filles

Une mère baigne dans une mare de sang. Une fille pleure sa mère, couteau à la main, entrailles entre les doigts.

La fille soulève le corps et le dépose sur la table de la salle à manger. Les instruments alignés en ordre de grandeur figurent sur le comptoir en inox : couteaux à cartilage et à autopsie, pinces de dissection avec griffes et sans griffes, maillet de 20 cm, rachitome, burins, ciseaux à entérotomie, scie de Satterlee, écarteur de Weitlaner.

La fille revêt le plancher de sacs poubelle. Enfile des gants, un masque et des lunettes. Elle désinfecte chaque instrument avec un mélange d'eau Javel et d'éthanol puis installe l'enregistreuse et démarre l'autopsie.

Elle dicte le poids et les mensurations de la mère : 145 livres, cinq pieds et 10 pouces, 40 de poitrine, 26 de taille et 38 pouces de hanches. Elle est grande et mince. Prolixe et sociale dans toutes les situations. La fille est plus petite et plus grasse. Plus taciturne et plus anxieuse, aussi.

Elle observe minutieusement la peau pigmentée de la mère et prend des clichés de chaque cicatrice, chaque grain de beauté, chaque tache ou marque. Elle auto examine sa propre chair dans l'espoir d'une corrélation avec sa génitrice.

Elle ouvre l'album de famille. La mère, toujours allongée, margaritas à la main. Sur une plage, dans un parc, sur un sofa. La fille, toujours debout, dans un coin de la photo, presque cachée. La mère assise sur la selle d'un cheval, la fille qui tient les rênes. La mère emmitouflée dans un traîneau à chien, la fille qui pilote. La mère en bikini les pieds dans l'océan, la fille vêtue d'un maillot une pièce, étendue sur le dos, flottant avec les vagues. La mère au sommet d'une montagne les bras victorieux vers le ciel, le visage de la fille camouflé par les bras de la mère.

La fille prépare le microscope et arrache une poignée de cheveux de la mère. Elle dépose quelques mèches sur la lame et regarde dans l'oculaire : une détérioration des pointes. Sans doute causée par un manque de sincérité. Elle tourne l'objectif : une carence en émotions à la racine. Le blond platine n'est définitivement pas naturel.

Elle scie le thorax de sa mère, prend l'écarteur et ouvre la cage. Elle prélève des échantillons des principaux organes qu'elle regarde en ajustant le diaphragme du microscope : le foie révèle un excès de Téquila et de liqueur d'agrumes, le cœur, une carence affective.

La fille se remémore les verres vides empilés sur la table basse et les hommes qui s'éclipsent au matin. Les cigarettes jamais éteintes. Elle récupère le scalpel et trace une incision sous les mamelons. Elle retire les implants : deux miroirs humides. Elle y scrute son reflet : visage mat, cou cassé, épaules larges, seins lactifères, ventre arrondi. Elle revoit la mère caresser ses seins devant son premier amoureux lorsqu'elle avait seize ans. Elle l'entend encore susurrer à son oreille des mots mielleux qui collent longtemps aux souvenirs.

Elle prend le couteau à autopsie et appuie fort sur l'abdomen. Intoxiqué, le péritoine révèle un cordon ombilical épineux enroulé autour du vieil utérus. Des sécrétions orangées se déversent sur les intestins comme un soleil couchant dans lequel elle plonge ses mains d'enfant. Elle serre le cordon, s'écorche les doigts jusqu'à l'étouffement.

Elle frappe le burin avec le maillet. La mâchoire se disloque. Prend les pinces et tire sur les canines qu'elle baigne ensuite dans un mélange d'eau distillée et de bicarbonate de soude. Elle se fera un collier de dents blanches.

La fille ouvre le crâne avec le rachitome. Elle y enfouit les menaces, les insultes, les claques, les chatouilles, les moqueries, les beuveries, les histoires, les cauchemars, les jeux, les traumatismes, les plaisirs, les malaises, les mépris, les blessures, les rires.

Puis, elle enlève ses lunettes, son masque, ses gants et arrête l'enregistreuse.

Dans l'embrasure de la porte, elle caresse son ventre rond.

Telle une mauvaise fée, l'ombre de la mère circule entre les pièces de la demeure et jette une part d'obscurité dans la chambre de nouveau-né.

La fille s'empare des ciseaux.

Debout dans l'escabeau, elle suspend les yeux émeraude, les lèvres encore pulpeuses, les mains manucurées, les mèches blondes, les pieds exfoliés, les joues roses, les oreilles aux boucles argentées, le nombril percé, les aréoles, la vulve.

Elle crinque le mobile au-dessus du berceau.

De beaux souvenirs encore frais pour la fille à naître.

Derrière la maison

Ton corps est froid, tes lèvres, bleues. Ton visage est enflé, déformé, tes os, fracturés. Tu l'as griffé au visage. Tu t'es bien débattue.

Il ne t'a pas violée. N'a pas coupé ta langue, toi qui parlais toujours pour rien.

Tu as toujours tenté d'attirer l'attention : des histoires rocambolesques, des cris d'enfant gâtée, des larmes de crocodile, des accidents évitables, des échecs amoureux, ta mort.

Moi, je n'ai jamais eu besoin de dramatiser : je nageais et on m'applaudissait, je parlais peu et on m'écoutait, je réussissais et on m'admirait. Plus je brillais plus tu te perdais dans mon ombre.

Le décès de nos parents aurait dû nous rapprocher.

Mais on m'attendait à la piscine et je préparais mes prochaines compétitions. Tu dérangeais. Partout. Tout le temps.

À mon retour à la maison, tu piaillais déjà dans l'embrasement de la porte. Tu ne demandais jamais comment avait été l'entraînement, si j'améliorais mon carapé, si les costumes étaient plus décolletés cette année, si les choix musicaux s'harmonisaient bien avec le thème de notre routine ou si j'avais enfin osé mettre des paroles sur la bande-son de mon solo comme certaines de mes coéquipières. Non.

Toi, tu ouvrais la porte en criant : « Regarde ! Regarde ! J'ai réussi à faire un gâteau des anges ! » Ou encore : « Viens vite ! C'est la saison 10 de *The Walking dead* ! »

Mais le dessert m'est interdit et je n'ai pas le temps de regarder des séries.

Impossible de prélever l'ADN sous tes ongles, la liste des féminicides est longue cette année.

Numéro 1266.

Ton tour viendra.

En attendant, l'enquêteur me demande de préserver ton corps. Les tiroirs et les civières de la morgue sont occupés.

Je dépose ton cadavre dans un coin de mon salon et l'abrite d'un plastique.

Je serai en retard à l'entraînement.

Si je m'absente, je perdrai de la souplesse dans les grands écarts, de la musculature, de l'endurance, aussi. Elles sont des centaines à faire la file pour me remplacer. Tu comprends ?

Je prie pour que tu ne te décomposes pas trop vite.

L'entraîneuse me dit de tenir la verticale avec mon cœur. De monter plus haut que Neptune. Les jours passent. Ma jambe de ballet est trop inclinée. À 500 degrés, le coup de pied à la lune. Les semaines passent. Plus synchronisé avec les autres sirènes, le voilier. Les mois passent. Plus en dehors de l'eau, le catalarc, et beaucoup plus ouvert. Trois, quatre. Ta putréfaction me poursuit jusque dans les profondeurs du bassin. Cinq, six. Ta dépouille nue, meurtrie et gonflée sur mon plancher neuf. Sept, huit. J'espère que le sac de plastique est assez long. Je ne sais plus si j'ai baissé le thermostat. « Mais qu'est-ce qui t'arrive ? Fais trois jours de godille ! Allez hop, recommence », qu'elle me crie. Encore. Et encore. Et encore.

La compétition approche.

Même la langue morte, tu m'empêches de me concentrer.

Le maillot jaune et or, le rose et argent, le blanc métallique en dentelle ou le bleu pâle à fleurs sombres ? Tes yeux révulsés vers le plafond me dévisagent. *Für Elise, Les quatre saisons, La valse d'Amélie, Opa, Requiem for a tower, Mortal kombat anthem* ou *The Diva dance – Remix* ? Tes lèvres boursoufflées sur ta peau livide m'obsèdent. Du fard nacré, scintillant, outrancier ?

Tu m'étourdis !

C'est délicat, les paillettes, la musique, le maquillage. Tu n'as jamais rien compris à la perfection.

Les juges évaluent aussi la créativité !

Je rentre à la maison, après six mois d'entraînement en Italie. En tête à tête avec ta carcasse silencieuse.

Je suis émue devant la grâce de ta mort.

Pour une fois, tu m'inspires !

Domage qu'on n'ait pas arrêté ton assassin. Preuves insuffisantes.

Je creuse un trou dans le jardin derrière la maison pour y déverser tes restes.

Je n'ai pas pu t'offrir de cercueil. J'ai plutôt choisi d'embaucher une couturière pour fabriquer mon costume.

J'aurai le plus beau maillot. Le plus seyant. En guise de tissu, j'ai opté pour ta chair en décomposition. Savais-tu que ma couturière pose chaque petit brillant d'épiderme à la main ? J'ai aussi recruté un styliste pour mes cheveux. Il doit lisser, aplatir et coller chaque frisottis sur mon crâne enduit de tes fluides. C'est long à défriser : une éternité ! Ma maquilleuse coûte une fortune aussi, mais elle est la seule susceptible de recréer tes yeux charbonneux, de reproduire ton reflet mortuaire.

Je te l'ai toujours dit. La nage synchronisée est un art.

Que le spectacle commence !

Je sors tes restes sur le gazon mouillé et mets mon pince-nez.

J'appuie sur *Play*.

La trame sonore de « *Beetlejuice* » s'élève dans l'humidité d'automne et m'arrache un sourire. C'est une belle journée pour enterrer sa sœur.

Devant le trou, j'exécute une révérence.

Dès les premières notes du synthétiseur, je commence à faire valser tes membres, les uns après les autres. Un, deux, trois. Toi qui n'as jamais été capable de te tenir debout très longtemps... Tu détestais la marche, la course et la danse. Le rythme de la clarinette accélère. Un, deux, trois. Je tourne sur moi-même, les yeux fermés. Toi qui n'as jamais eu le rythme dans le sang. Un, deux, trois. Je propulse tes bras en vrille sur tes jambes qui gisent tout au fond.

Il pleut fort. J'ai l'impression de m'immerger dans ta tombe comme dans une piscine. Toi et moi en duo. Pour une fois.

Ton odeur de pourriture colle dans l'air orageux. Je monte le volume de mon cellulaire et je m'étends à côté du trou. Avec mes bras et mes jambes, je reproduis les mouvements de notre ballet macabre.

Nous suivons les coups d'archet rapides du violon. Notre verticale est haute et droite. Notre voilier, précis. Tu verras, les juges apprécieront notre synchronisme. Et ma créativité.

J'étire le cou, risque un regard au fond du trou : te voilà réduite à un amas de figures détachées qui flotte dans l'eau de pluie. Au son du trombone, je me relève et exécute un porté en étreignant ton tronc. Salto périlleux arrière. J'envoie voler ta tête, dans une parfaite vrille sur ton ventre creux.

Je plonge.

Notre fuseau suit le tempo plus calme et nous immerge profondément dans le bassin. Nos mains en godille nous maintiennent sur place. Nous remontons lentement nos pieds à la surface.

Les notes de cymbales coordonnent nos hanches prisonnières entre la boue et l'eau. La finale est rapide : nos jambes pliées sur la surface. Dépliées. Pliées. Dépliées. L'énergie est à son comble : mon corps musclé à la perfection ; le tien, décharné, en décomposition. La synchronisation est parfaite. Exécution de la gavotte qui se termine en grand écart. Retour à l'extérieur de l'eau. Sortie.

J'entends déjà les applaudissements. Tu vois, quand tu sais te taire ?

Je jette des poignées de terre humide sur ton corps fragmenté, puis recouvre complètement le trou.

Je dépose ta bouche sur ta sépulture en guise de fleurs.

Je sors du jardin comme on sort d'une piscine.

La tête très haute et le sourire immense.

Boule à neige

Des millions de femmes circulent en patin ou en ski de fond dans les allées enneigées de la ville rose. Automates, elles exécutent chaque mois les mêmes achats : pilules contraceptives, hormones, antidépresseurs, *Materna*, *Fer*, *Metamucil*, *Pepto-Bismol*, crème anti rides, contre les cernes, contre la peau sèche, contre les vergetures, exfoliant, masques à la lavande, brume apaisante pour le corps, eau micellaire, déodorant, antisudorifique, fond de teint, mascara, rouge à lèvres, *eye-liner*, fard à paupières, démaquillant, *lypsyl*, crème réparatrice pour les mains, rasoirs jetables, cire et bandes à épiler, *Jolen*, shampoing sans paraben, revitalisant, fixatif, mousse pour frisottis, brosse et élastiques pour cheveux, gel douche, lait pour le corps, mousse de bain, parfum, crème solaire, lotion d'aloès, crème pour les pieds, vernis et limes à ongles, dissolvant enrichi de vitamine E, brosses à dents, dentifrice, soie dentaire, brochettes, protège-dessous, serviettes sanitaires absorbantes de jour, super absorbantes de nuit avec ailes, petits tampons, moyens, larges, vitamines C, vitamines D, Oméga 3, calcium, probiotiques, lotion contre l'acné, *Anusol*, *Canesten*, *Vagisil*, lubrifiant, chocolats.

Les caisses sont bondées.

Les femmes attendent leur tour en souriant, les paniers, les bras et la tête surchargés.

Les caissières scannent les produits et les empilent dans des sacs réutilisables. Les femmes observent les marques et les prix s'exhiber, les montants, s'accumuler. Leurs muscles mentonniers s'affaissent, leurs lèvres supérieures aussi, leurs grands zygomatiques s'étirent et leurs lèvres inférieures s'ouvrent pour former un O de stupeur. Les sous-totaux s'affichent en milliers de dollars. Les caissières appuient sur le bouton « taxe ».

Des bras de femmes s'effondrent en ruines dans les congères.

Certaines se hachent une jambe pour payer, d'autres se scient une épaule ou se dévissent un œil.

Incapables d'acquitter la facture, quelques-unes plongent un moignon dans leur poitrine et retirent leur cœur qu'elles écrasent sur les plaques transparentes de leur cité de verre. Les caissières les remercient en leur remettant la veine cave ou l'aorte.

Les clientes pourront survivre encore un peu cet hiver.

Hors de la boule à neige géante, des filles encore trop jeunes regardent, les yeux écarquillés, l'intérieur du dôme givré. Elles crinquent la clé et les notes de Tchaïkovsky font valser des débris de chair avec leurs emplettes.

Des centaines de milliers de femmes en jogging parcourent les rues en tenant leurs tripes dans une bouillotte. Leur flux menstruel coule et se mélange aux restes d'hiver : asphalte, neige et gadoue virent à l'écarlate. Elles engloutissent des antidouleurs comme des jujubes et entrent dans les boutiques en pleurant. Elles veulent du réconfort : des doudous, des oreillers de corps, des pyjamas en flanelle, des bas de laine d'alpagas. Elles finissent recroquevillées au pied du foyer, rassemblées en cercle sous leur plafond de verre, à manger leur joie, leur colère, leur surprise, leur peur, leur dégoût, leur tristesse, leur mépris.

Les jeunes filles bouleversées posent leurs mains sur le dôme et le secouent avec force pour déplacer les figurines et les bâtiments. Des flocons tachés de sang se soulèvent du sol et flottent dans l'air glacial de la ville rose. Les filles frissonnent.

Des gynécologues bien assis sur les tabourets ouvrent leur coffre à outils, mettent leur N95, leurs gants de latex, leurs lunettes de protection. Couchées sur les trottoirs ou des bancs de parc, des femmes en série entrent leurs pieds dans les étriers. Les sarraus blancs écartent les lèvres vaginales avec un serre-joint. Les patientes se tortillent comme des vers. Inspirent

et expirent par saccades. On leur crie de se détendre pour que les spécialistes puissent travailler. Elles retiennent leur respiration. Les médecins auscultent les ventres au pied-de-biche, grattent les cols au couteau à lame rétractable, prélèvent des sécrétions avec une pince coulissante. Parfois, ils bouchent des Trompes avec le fusil à calfeutrer ou scient des utérus à l'égoïne. Si les ovaires comportent trop de kystes, ils les perforent à la perceuse électrique. Quelques femmes doivent rester allongées jusqu'à ce que leurs organes reproducteurs soient bien au niveau.

Les jeunes filles cherchent une fissure sur le globe, une issue. Pour leurs aînées. Pour elles-mêmes. Leur futur verglacé semble inéluctable.

Des mères accouchent sur la grande scène extérieure, devant l'Église. Certaines hurlent, d'autres respirent en petit chien. Elles épongent leur visage en sueur et leur cou collé de cheveux humides et sucent des blocs de glace. Plusieurs, à califourchon sur des ballons de yoga, canalisent leurs douleurs en se balançant de gauche à droite. Elles méditent. Semblent en transe. Quelques-unes n'en peuvent plus. Exigent la péridurale. Une avalanche de mères s'évanouit devant la mèche à béton. Des abdomens passent au banc de scie pour une césarienne d'urgence. Infections, hémorragies, complications, une femme sur cinq mille ne s'en sortira pas. Les spectateurs assis sur des chaises pliantes applaudissent l'expérience immersive.

Les jeunes filles collent leurs visages sur la vitre arrondie, la peur au ventre. Le mécanisme se coince. Les notes de Tchaïkovsky écorchent la musique comme des lames de givre. Une douleur mordante traverse les os des filles. L'anxiété d'être femme se ressent à travers le verre tel un refroidissement éolien.

Le musée de l'apparence invite les femmes à s'observer. Elles font la queue devant la porte espérant l'introspection physique. L'excitation est à son comble. Le coût du billet n'est que d'un orteil. Deux si elles prennent l'audioguide. Chacune entre avec une image qu'elle se fait d'elle-même. Les miroirs sont de toutes les tailles, de toutes les grandeurs, de tous les âges et donnent une vue imprenable sur l'anatomie. De reflet en reflet, chaque femme reçoit un commentaire dans ses écouteurs : nez trop long, jambes courtes, ventre mou, bras flasques, épaules carrées, pas de fesses, pas de seins, cuisses matelassées, yeux cernés, lèvres fades. Elles ressortent du musée, déformées.

Le boîtier en métal s'ouvre enfin. Il est temps. Un vent polaire se lève. Les jeunes filles courent et se débattent dans le blizzard pour échapper au maelstrom, frappent le dôme de leurs poings, crient pour percer la glace, tentent de faire éclater la boule à neige géante avec leurs pieds. Rien à faire. Aspirées à l'intérieur du globe, elles s'échouent sur le plancher de métal et voient l'inscription en caractères miniatures : « Avenir Incassable. »

CHAPITRE 1

REPRÉSENTATION DES CORPS DANS *ROUGE PRESQUE NOIRE* DE JULY GIGUÈRE

« il n’y a rien à raconter seulement l’histoire d’une femme et de sa solitude, la chambre presque vide où elle se tient... quand elle oublie les autres moments de sa vie »

July Giguère, « le corps en chambre »

« dans cette chambre où tout se défait jusqu’à la peau des murs »

July Giguère, « la peau des murs »

Dans *rouge presque noire*³¹, de July Giguère, les personnages féminins ont de la difficulté à exister ou à habiter entièrement leurs corps, tout comme ceux décrits dans *Banc de Brume* ou *Les aventures de la petite fille que l’on croyait partie avec l’eau du bain* d’Aude, le second recueil que j’aborderai au deuxième chapitre. Tour à tour, les récits de *rouge presque noire* montrent des corps effrités ou en morceaux, qui deviennent les métonymies des personnages féminins, incapables de s’exprimer autrement que par la voix de leurs corps. Lorsque l’on étudie et que l’on compare les portraits de ces personnages et l’effritement des corps, il est possible de remarquer cinq types de figures féminines : la femme invisible et anonyme ; la femme dédoublée ; la femme en couple ; celle en quête du père et celle de la fillette.

Dans ce premier chapitre, on constatera ceci : c’est par le morcellement du corps des personnages qu’il sera possible de tracer des portraits intimes de chacun des types de femmes.

³¹ Giguère, July, *rouge presque noire*, Montréal, L’Hexagone, 2009, 77 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le titre du récit concerné suivi de la page du recueil seront placés entre parenthèses dans le corps du texte.

Et toutes les variantes de ce thème récurrent représenteront l'intériorité des personnages féminins, souvent en état de mal-être, de solitude ou de quête identitaire.

Ainsi, tout au long du volet réflexion, chez Giguère comme chez Aude, je tenterai de montrer comment les corps désagrégés, dédoublés, effacés reflètent la détresse ou la prise de parole des personnages féminins.

LES TYPES DE FEMME ET LEUR RAPPORT AU CORPS

1.1 LA FEMME ANONYME OU INVISIBLE

Le récit « la table d'à côté », présente une femme assise seule à une table, probablement dans un café ou un restaurant, et qui lit un livre, juste à côté de la narratrice³².

Dans un premier temps, on peut constater que le corps du personnage semble être décrit de manière impersonnelle, comme si on voulait d'emblée exposer son invisibilité et son anonymat dans ce lieu public. Or, par extension, on insiste sur l'invisibilité et l'anonymat de certaines femmes « ordinaires » qui n'attirent pas le regard des autres, qui, eux, s'incarnent dans un narrataire : un « vous » qu'on identifie à des hommes³³, « des hommes comme vous » (*TAC*, p. 9), au sein d'une société³⁴ qu'on pourrait qualifier de « patriarcale ». De ce fait, le corps de la femme assise à la table d'à côté est dépeint comme invisible et anonyme à travers

³² La narration autodiégétique de ce récit me donne l'impression qu'il s'agit d'une narratrice en mesure d'observer la femme de qui elle parle. Je présume qu'il s'agit d'une narratrice puisqu'elle semble être solidaire à l'invisibilité de « la femme d'à côté », qu'elle paraît la comprendre et dénonce le traitement des femmes vieillissantes dans la société.

³³ D'ailleurs, dans ce texte, la narratrice s'adresse au narrataire au « vous ». Par le fait même, elle semble le critiquer. De mon point de vue, ce narrataire incarnerait les hommes en général, mais aussi et, surtout, les écrivains.

³⁴ À mon sens, le lieu public est non identifié de manière claire pour mieux représenter symboliquement la société en général.

une description blanche qui donne l'impression d'une absence identitaire : « [...] ils [les yeux des hommes] ne se sont pas attardés à ce visage, à ses cheveux, à ses mains [...] » (*TAC*, p. 9) Ici, la femme peut sembler sans intérêt, car son physique ne correspond pas aux critères de beauté dictés par la société patriarcale : même la narratrice, pourtant consciente de ces diktats, confirme que la femme à « la table d'à côté » « n'est pas plus belle qu'une autre, un peu moins peut-être [...] » (*TAC*, p. 9), ce qui fait qu'on ne la voit pas.

Dans un deuxième temps, ce personnage féminin « qui tous les jours vient s'asseoir à la table d'à côté » (*TAC*, p. 9) sera reconstruit par la narratrice elle-même, dans ce lieu public où elle passait, au préalable, inaperçue – comme pour tenter de lui attribuer une identité ou lui donner la parole. Et comment ? En décrivant ce corps qui existe pourtant même si on ne le remarque pas : « quand elle est entrée, sans doute vos yeux l'ont vue, mais ils ne se sont pas attardés à ce visage, à ses cheveux presque roux [qui] frisent sur ses tempes, ses mains longues » (*TAC*, p. 9). Dans cette description, l'ajout d'adjectifs vient qualifier le physique de la femme, la caractériser : elle devient *quelqu'un*. Et les commentaires de la narratrice amènent bientôt des précisions sur son intériorité (« elle y est depuis des heures, des années », « je pense que c'est une femme sans enfants », *TAC*, p. 9), ce qui la rend de plus en plus visible³⁵ dans le récit, mais aussi dans la société, par extension³⁶. D'autres qualificatifs

³⁵ Je pense qu'il est propice de parler d'invisibilité et de visibilité parce que ce personnage anonyme est d'abord présenté comme invisible et anonyme pour ensuite être légèrement caractérisé.

³⁶ Bien que mon étude soit essentiellement liée à la représentation des corps et non à la dénonciation ou au féminisme, je ne peux tout de même passer sous silence la possible lecture au second degré de ce texte qui accuse le système patriarcal et le milieu littéraire, deux milieux encore sexistes. La narratrice oppose la parole des hommes-sujets, donc, dans le contexte, « visibles », aux femmes « invisibles », c'est-à-dire aux femmes sans voix ou objets, autant dans les œuvres que dans la société : « [...] des filles noyées, par amour, dit-on, et devenues folles ou criminelles ; des histoires écrites par des hommes comme vous qui ne s'intéressent pas aux femmes comme elles [...] » (*TAC*, p. 9). De même, l'autrice semble référer ici, pour la première fois, aux *Fous de Bassan* d'Anne Hébert. Car, à l'instar des personnages Olivia et Nora, les femmes, dans les romans sont souvent anonymes et se sentent parfois invisibles, comme cette femme assise à « la table d'à côté ». J'ajouterais que la critique peut aller encore plus loin, car la narratrice, dans ce récit, fait aussi allusion à la vieillesse des femmes : « je voudrais qu'un instant vos yeux se posent sur cette femme qui tous les jours vient s'asseoir à la table d'à côté, vous montrer : ses rides entre les yeux, cette fatigue, cette soif dont ne parle aucun de vos livres » (*TAC*, p. 9). Les femmes plus âgées sont en effet davantage « invisibilisées » que les autres dans les récits comme dans la société.

viennent préciser la maturité physique du personnage. Elle a « [d]es rides entre les yeux, cette fatigue, cette soif dont ne parle aucun de vos livres » (*TAC*, p. 9).

En ce sens, ce personnage semble acquérir peu à peu une identité et – contrairement aux femmes des livres évoqués ci-dessus, des livres écrits par des hommes, incarnés dans ce « vous » à qui la narratrice s'adresse – et elle le fait dans et par le regard d'une autre femme, à travers les descriptions des morceaux imagés de son corps : « [...] ses mains retombent sur la table avec la grâce des ailes des oiseaux morts [...] » (*TAC*, p. 9) L'oxymore exprime sans doute que la femme est mal à l'aise dans ce lieu public, c'est-à-dire parce que les hommes ne la regardent pas...La narratrice semble d'ailleurs déterminée à comprendre *l'autre* en isolant certains membres de son corps : « [...] ses mains silencieuses, qui ont dû tremper dans les cheveux des hommes, le sang des marges, aux doigts froissant les pages... rendues friables de s'être tant de fois égarées entre des histoires qui ne parlent pas de la soif des filles noyées, par amour, dit-on, et devenues folles ou criminelles [...] » (*TAC*, p. 9). Ces métonymies – les mains « égarées », les doigts et le livre (marges et pages) – semblent représenter symboliquement une femme seule et taciturne, qui se sent oubliée et morcelée et qui cumule les histoires d'amour ou les aventures par procuration, à travers ses lectures.

Or, tout au long du récit, la narratrice observe cette femme que les autres ignorent et lui imagine une identité, une vie. S'agit-il d'un cas de projection ? La narratrice parle-t-elle d'elle-même à la troisième personne, en se surnommant « la femme dont je vous parle, [...] celle qui est assise là, à la table d'à côté ? » Il est possible de le croire et d'interpréter, dès lors, cette autoreprésentation distanciée comme un dédoublement. À défaut d'avoir une voix, les deux femmes s'expriment, l'une par l'écriture, l'autre par la lecture, et dans les deux cas, c'est par le corps, un corps qu'on représente par bribes, un corps incomplet, en plus d'être invisible. En somme, on montrerait ici une femme anonyme, invisible et dédoublée qui a

pourtant une voix : celle du corps. En effet, si la femme du récit est d'abord présentée comme insipide, en fin de compte, *son corps prend parole*³⁷ pour s'exprimer par le morcellement.

Dans « chambre noire », récit poétique extrêmement bref, une femme semble avoir vécu une relation sexuelle sans lendemain et, depuis, elle ne sort plus de sa chambre. Laisseée seule, la protagoniste – anonyme, puisqu'on la désigne simplement par le pronom elle – *devient* métonymiquement « cette chambre qui empeste la sueur et le sexe » (CN, p. 10). La relation était-elle consentante ? Rien ne permet d'affirmer le contraire, sinon cette « douleur » qu'elle « ne sent pas » (CN, p. 10). L'espace intime du personnage, comme son corps, semble envahi par l'autre, même s'il n'est plus là. Ici, le lieu représenté reflète l'état d'âme de la protagoniste³⁸. Son enfermement dans ce lieu clos qu'est la chambre fait écho à son enfermement intérieur et à la solitude qui suit la relation éphémère : « elle s'enfonce dans le bois des colombages, jusqu'au fond; elle ne sent pas la douleur, seulement que ça continue à se répandre³⁹ en elle [...] » (CN, p. 10) Soulignons le choix du verbe : le corps de la femme

³⁷ Dans le recueil de Giguère, la voix du corps semble primordiale et renverrait, selon moi, à la femme qui tente d'exister, mais qui n'y arrive pas. La seule voix que je constate est celle qui émane des morceaux de corps, c'est pourquoi, ponctuellement, dans le volet réflexion de ce mémoire, je parlerai de « voix du corps ». Le récit poétique central « le corps en chambre » renforce cette hypothèse, qui me paraît d'autant plus importante que le texte renvoie explicitement au titre du recueil : « [...] une voix, celle de la femme sans doute... on ne l'a jamais encore entendue / si on pouvait la voir, elle serait rouge – presque noire –, belle à mourir, effrayante [...] » (CEC, p. 66) La voix et la prise de parole s'associent clairement à la quête identitaire des personnages, comme ce sera aussi le cas dans les nouvelles d'Aude, j'y reviendrai dans le prochain chapitre. En quelque sorte, le titre du recueil *rouge presque noire* annonce déjà ces couleurs. Le rouge pourrait justement faire allusion à la volonté des femmes d'exister entièrement, dans et par leur corps – à essayer en tout cas – puisqu'il est lié au sang et aux menstruations. Le noir suggère souvent leur sentiment d'être en train de sombrer. Dans un autre ordre d'idées et dans une perspective où l'œuvre entière d'Anne Hébert s'inscrirait dans le recueil comme un intertexte à cause de certains motifs récurrents (la fenêtre ; la noyée ; la petite morte ; la femme noire qui figure à la fin des Enfants du sabbat ; le vent ; l'homme dominateur...) mais il s'agit là de pistes que je n'approfondirai pas, ou si peu, dans mon analyse, la longueur du volet réflexion d'un mémoire ne me permettant pas d'étudier plusieurs aspects du recueil de Giguère.

³⁸ Dans une perspective géocritique, il serait pertinent de faire le rapprochement entre la figure de la chambre et le type d'agencement analogique auquel Christiane Lahaie fait référence dans *Ces mondes brefs* : « [L'agencement analogique] surgit quand deux figures spatiales consécutives mais distinctes, présentent une similitude notable (quant aux formes, aux couleurs, aux odeurs, etc.), la seconde figure répondant, tel un écho, à la première. » (Christiane Lahaie, *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, ouvr. cité, p. 56) Dans « chambre noire », la chambre fait écho au personnage, si l'on considère le corps du personnage et sa représentation comme un lieu. Je me permets de le mentionner au passage.

³⁹ On ne peut pas passer à côté des allusions sexuelles, dans ce récit. Le sens du verbe « répandre » fait référence à la douleur psychologique qui se répand dans son être, mais également au sperme qui se répand en elle. Le

« s'enfonce ⁴⁰ », se confondant ainsi avec les poutres de sa chambre. Elle ne semble pas souffrir physiquement, mais intérieurement puisque, de manière métaphorique, la douleur irradie son être.

D'autres images expriment également que l'espace fait écho à la protagoniste, son corps et son être. Mentionnons le moment où ce personnage féminin « prend un torchon pour essuyer⁴¹ le mur défiguré » (CN, p. 10). En fait, cette personnification indique comment la protagoniste se sent : à la suite de l'aventure, elle ne se reconnaît plus. On mentionne explicitement que la femme regarde « vers la fenêtre qui s'est obscurcie » (CN, p. 10), sans doute pour exprimer son humeur sombre, voire ses idées noires. Précisons par ailleurs que tout ce qui concerne la figure de la chambre est péjoratif et exprime, de manière métonymique, l'état de noirceur intérieure dans lequel le personnage se trouve à la suite du rapport sexuel – comme l'expose d'emblée le titre du récit : « chambre noire ». Un titre polysémique qui évoque de surcroît la photographie – celle de la chambre et celle de la femme. Ainsi, il est clair que ce personnage n'habite pas son corps, un corps de plâtre et de bois qui ne lui appartient plus, car il se fond dans les lieux qu'elle occupe. À son tour, cette femme disparaît, voire s'efface avec un « torchon » (CN, p. 10), devenant par conséquent tout aussi anonyme et invisible pour autrui que la lectrice, dans le récit précédent.

Bref, dans les récits « la table d'à côté » et « chambre noire », les corps sont représentés en morceaux (ici, les mains, les doigts, le visage, les cheveux; là, une simple « tête », le reste du corps étant évoqué comme un lieu). Ils montrent des femmes invisibles et anonymes aux yeux des hommes. En effet, si le premier récit décrit un corps peu invitant, le second expose

sperme encore chaud en elle symboliserait à mon avis à la fois la cause de cette douleur émotionnelle, sa solitude et le « pouvoir » de l'homme même dans l'absence.

⁴⁰ Dans le même ordre d'idées, si le sens figuré de ce verbe exprime l'enlèvement du personnage dans « une situation pénible » (*Antidote*), il réfère aussi à la relation sexuelle éphémère. Ainsi, en rentrant profondément dans les poutres de sa chambre, celle-ci devient l'« équivalent [d]u gouffre » (*Antidote*) et cette image indique ce qu'elle ressent à la suite de cette relation.

⁴¹ Le sens du verbe « essuyer » renvoie au mur, donc au corps de la femme, mais il est possible de comprendre aussi qu'elle essuie le sperme encore chaud en elle.

un corps dissimulé dans un décor sombre. Bien que les diégèses se distinguent par leur manière de traiter l'invisibilité des personnages féminins – tantôt, on place la femme dans un lieu public, tantôt, dans un lieu privé –, chaque fois, c'est le corps qui indique l'état identitaire ou l'état d'âme des personnages.

1.2 LA FEMME DÉDOUBLÉE

Dans le récit poétique extrêmement bref « solitudes », une femme s'observe dans un miroir et subit la haine et le mépris de son reflet. À mon sens, il s'agit bien là d'une figure dédoublée : « celle qui lui crie des insultes, la traite de vieille fébrile, l'oblige à se tenir nue devant elle et à soulever ses seins flasques, elle hurle : *montre voir tes grosses fesses molles* » (S, p. 12). En fait, le double du miroir semble être la voix intérieure de la protagoniste qui se maltraite psychologiquement, car ce qu'elle voit ne lui plaît pas. Je dirais même plus : elle éprouve une haine et un dégoût envers son propre corps vieillissant. Non seulement le double dans le miroir exerce-t-il une maltraitance psychologique sur la femme à l'extérieur de la glace, mais il va jusqu'à la violence physique en « lui enfon[çant] ses poings dans le ventre » (S, p. 12) parce que la femme cherche à camoufler « [s]a touffe de poils gris, clairsemés » (S, p. 12). Bien que je n'aie pas choisi de mener ici une étude psychanalytique, je pense qu'il est pertinent d'émettre l'hypothèse que le miroir symbolise l'âme de la femme qui s'y mire, donc qu'il est le reflet de son intériorité. Selon Jean Chevalier et Alain Gherbrant, dans leur *Dictionnaire des symboles*,

[l]e miroir n'a pas seulement pour fonction de refléter une image; l'âme devenant un parfait miroir participe à l'image et par cette participation elle subit une

transformation. Il existe donc une configuration entre le sujet contemplé et le miroir qui le contemple⁴².

D'ailleurs, c'est lorsque le double du miroir « enfonce ses poings dans le ventre » (S, p. 12) de la femme à l'extérieur et qu'il continue de la « frapp[er] jusqu'à ce que la femme dans le miroir / arrête de gémir / de se débattre comme une chienne » (S, p. 12) qu'il est possible de constater que les doubles ne forment qu'une seule femme meurtrie en lutte avec elle-même. Ici, l'automutilation est à la fois physique et psychologique.

Dans le récit « le chat, en dedans », une femme remplit une boîte d'objets dont elle souhaite se débarrasser et, pendant tout ce temps, elle est observée par son chat. Le chat est effrayé à l'idée de perdre sa maîtresse lorsque celle-ci sort pour jeter sa boîte de vieux souvenirs dans le « container » (CED, p. 17) à l'extérieur de l'appartement. À son retour, elle voit du sang et des morceaux de chair dans son salon et sent une odeur de pourriture qui emplit la pièce. Ainsi, à la manière du « miroir », des « murs » et des « colombages » dans les textes précédemment analysés, le corps morcelé du chat représente l'effritement intérieur de la femme, qu'on désigne, encore une fois, par le simple pronom « elle » (CED, p. 17). « [E]lle pleure », « elle déboule les marches », elle « basculera bientôt et le sait », elle sent le besoin de faire du ménage, son sentiment de solitude et de vide semble lui pourrir le dedans et on parle bientôt d'un chat qui ne serait pas un vrai chat mais un « corps mort » de « chat dans sa tête » (CED, p. 17). En ce sens, je pense qu'il est possible de dire que, tout au long du récit, le chat est le double du personnage féminin.

Dès l'incipit, la femme prend des objets « inutiles et sales » qu'elle met dans une boîte et déboule l'escalier avec la boîte dans les mains. À cet instant, la solitude du chat est exposée et fait écho à celle du personnage : « [...] elle pleure : il a peur qu'elle ne revienne pas [...] et miaule : il ne veut pas être laissé ici, seul sans elle [...] » (CED, p. 17) La femme pleure et le chat miaule, signe qu'ils sont unis, en symbiose, comme des jumeaux. Leur corps exprime une même souffrance. C'est d'ailleurs en parallèle que se poursuit cet écho : le chat « s'assoit

⁴² J. CHEVALIER et A. GHEERBRANT. *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Coll. « Bouquins », Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1982, p. 638.

en face de la porte blanche fermée » (*CED*, p. 17) pour exprimer sa solitude alors que la femme « s'est assise le dos contre le métal froid, dans la neige et la puanteur des déchets » (*CED*, p. 17). Les gestes effectués par les deux corps sont similaires. Notamment, lorsqu'elle « ne pleure plus » (*CED*, p. 17), « le chat [cesse] de miauler » (*CED*, p. 17), au moment où elle jette sa boîte remplie « d'objets inutiles et sales » (*CED*, p. 17-18), soit autant d'objets liés à son enfance, à sa famille et à son passé – dans le container⁴³ :

la poupée aux cheveux de laine jaune, cousue à la main, donnée par sa mère comme le chat; un t-shirt blanc minuscule avec un dessin de danseuse de cabaret dessus, acheté par elle et son frère lors d'un voyage à Las Vegas, quand ils vivaient encore tous ensemble; des photos; des cartes de fête; un vieux lipsil aux framboises; la médaille d'un chien / ... des bracelets ternis / elle jette aussi les lettres : de lui et des autres, et celle de son père; les petits livres brochés écrits quand elle avait huit ans » (*CED*, p. 17-18)

Cette longue accumulation ramène systématiquement à l'enfance et à la vie de famille, avant d'être en appartement – c'est-à-dire quand elle n'était pas encore un corps de femme.

Lorsqu'elle rentre dans l'appartement, après avoir jeté la boîte dans le container, elle découvre le chat ensanglanté, probablement mort, car « elle voit du sang sur le tapis du salon – des chairs déchirées – » (*CED*, p. 18). Cela dit, comme je l'ai mentionné auparavant, cette vision semble cependant n'être qu'une illusion puisque le « corps mort du chat [est] dans sa tête et [que] ses mains [sont] vides » (*CED*, p. 18). S'agit-il là de la représentation symbolique de son sentiment de mort intérieure ? Tout porte à le croire étant donné la scène qui suite cette vision d'horreur, où elle confie espérer se faire « battre », « briser les os », jusqu'à souhaiter qu'on « jette son corps après » (*CED*, p. 18), comme elle l'a fait avec les objets. Cette violence, qui fait écho à celle du chat mort, semble effectivement soutenir cette hypothèse. Ainsi, le double – le chat souffrant, agonisant – serait représenterait de la solitude,

⁴³ On peut voir que le personnage est très troublé par son enfance et sa famille puisque la narration qualifie les objets que la protagoniste jette dans le container d'« inutiles » et de « sales ». La narration révèle également que plusieurs de ces objets jetés ont été « donné[s] par [l]a mère [du personnage] comme le chat » (*CED*, p. 17), dans une forme symbolique de transmission. C'est pourquoi j'émet l'hypothèse que le chat est le double de la narratrice puisqu'il symbolise un lien physique et psychologique entre la mère et la fille.

de la détresse et de la mort intérieure de la protagoniste aux « mains vides » (*CED*, p. 17), et cet état d'être a un lien étroit avec ses souvenirs familiaux dont elle cherche à se débarrasser.

Dans le récit poétique « après la pluie », une femme est pourchassée par des souvenirs d'enfance qu'elle croyait morts et enterrés. Ces derniers refont surface. Alors, elle se voit déterrer une douleur du passé pour avoir la possibilité de se reconstruire. Ici, j'avance que les souvenirs d'enfance agissent comme des doubles de la protagoniste avec lesquels elle doit fusionner pour retrouver sa « voix » (*ALP*, p. 38) (donc sa parole) et sa voie (c'est-à-dire son chemin). À ce propos, si la narratrice autodiégétique regarde continuellement « par-dessus [s]on épaule » (*ALP*, p. 38), c'est signe qu'elle a peur et qu'elle fuit. Mais, que fuit-elle exactement ? Elle tente d'échapper à des « cadavres » (*ALP*, p. 38), image qui fait allusion aux corps qu'on enterre, certes, mais aussi à quelque chose de caché, de secret, qui relèverait du passé, donc des souvenirs. En ce sens, cette narratrice s'apparente à la précédente, qui souhaitait se débarrasser de tout ce qui touchait le passé et la famille... Or, ici, dans « après la pluie », les « cadavres » la suivent comme un double (ou une ombre qui plane au-dessus d'elle). Le dernier souvenir qui remonte à la mémoire de la narratrice prend l'allure d'un corps-mort de fillette :

[...] ses cheveux lui descendaient jusqu'aux talons, comme s'ils ne s'étaient arrêtés de pousser bien longtemps après... des cheveux ondulés, humides et sales, ceux des gens qui meurent, sans qu'on s'en aperçoive sous la pluie des jours ordinaires [...] ils étaient devenus blancs [...] (*ALP*, p. 38)

Cette description onirique et métaphorique de la fillette en décomposition, sous terre, renverrait à un souvenir d'enfance enfoui depuis longtemps que la narratrice serait en train d'exhumer. En déterrante ce souvenir, c'est elle qu'elle déterre : « [...] j'ai pris son crâne délicat, lourd, d'eaux mortes et de colères noyées⁴⁴, dans mes mains; y ai posé mes joues, mon front, mon nez, mes lèvres [...] elle a crié / j'ai reconnu ma voix » (*ALP*, p. 38). Encore

⁴⁴ J'aimerais souligner que plusieurs textes de ce recueil font référence aux filles noyées, une image onirique récurrente qui pourrait exprimer l'état intérieur des personnages, un état qui ressemblerait à une noyade ou un étouffement. Mais plusieurs autrices pour qui Anne Hébert a été une influence certaine portent aussi en elles « la noyée » comme une figure fondatrice et l'utilisent comme un intertexte, depuis la parution des *Fous de Bassan*.

une fois, dans l'univers de Giguère, cette rencontre entre le double et la narratrice montre une volonté de renouer avec le passé et de laisser les vieilles blessures derrière pour reprendre possession du corps et de la parole. D'ailleurs, à la suite de la fusion des deux corps, la narratrice reprend le pouvoir sur son corps – et sa vie, par extension – puisque la fillette morte « détach[e] son corps du [s]ien » (*ALP*, p. 38) et « rem[et] à leur place [l]es bras, [le] visage, [l]a voix » (*ALP*, p. 38) de la narratrice, qui, comme les autres, se représentait auparavant « en morceaux ».

Somme toute, le corps de chacune des protagonistes semble divisé en deux, ou en plusieurs membres épars et ces images, qui constituent des variantes d'une même fragmentation, symbolisent leur intériorité. Dans les trois cas, le dédoublement montre tantôt le mal-être et la solitude tantôt la reconnexion avec le passé.

1.3 LA FEMME (MALHEUREUSE) EN COUPLE

La narratrice du récit « dans nos yeux » s'adresse à un narrataire désigné par le pronom « tu », qui réfère à l'homme qui partage sa vie. Elle rapporte les paroles de cet amoureux qui prend conscience de l'éloignement de sa conjointe. C'est à travers une focalisation interne que l'on perçoit l'effritement du couple et les sentiments qui habitent cette narratrice esseulée. Ce récit poétique expose une vie à deux qui arrive à un point tournant (en fait, comme les vents, leur relation est changeante⁴⁵), et dont la narratrice subit, elle aussi, les

⁴⁵ J. CHEVALIER et A. GHEERBRANT. *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. ouvr. cité, p. 997. Selon le *Dictionnaire des symboles*, le vent signifie les changements de direction. Or, à mon avis il est possible d'interpréter les allusions au vent dans ce récit comme une symbolique de changements au sein du couple : « [...] du cours ordinaire des jours déviés par [les vents] » (*DNY*, p. 13). Cette symbolique du changement peut se voir également à travers l'attitude corporelle de la protagoniste, car le vent fait écho à son corps décharné : la voix des os « siffle » (*DNY*, p. 13), « les replis de chair » se « flair[ent] » (*DNY*, p. 13) et « [s]a beauté [...] ressemble à ces vents fantasques... solitaires... » (*DNY*, p. 13). Ainsi, le corps féminin, dont la chair s'effrite, symboliserait peut-être la volonté de changement de la narratrice dans son couple, puisqu'elle n'arrive pas à exprimer sa souffrance et l'ennui qu'elle ressent

bouleversements. Le corps de la femme se décharne alors pour exprimer son mal-être au sein de cette relation de couple dont le cours « ordinaire des jours » (*DNY*, p. 13) dérive.

La narratrice rapporte que son conjoint « enten[d]⁴⁶ siffler la voix fêlée dans [s]es os creux » (*DNY*, p. 13), ce qui, à mon avis, évoque un sentiment de vide et suggère l’incapacité de la narratrice à exprimer clairement, par la parole, qu’elle est malheureuse, en plus d’illustrer la profondeur de sa solitude. Pourtant, le couple tente un rapprochement, mais, malgré un contact intime – ou peut-être à cause de ce contact ? –, la chair de la narratrice se désagrège en fragments : « tes dents sur ma peau laissent des entailles profondes, *douloureuses...* aux endroits où le squelette saille » (*DNY*, p. 13). Cette représentation digne d’une mort symbolique, où s’exhibent les os et la chair en décomposition, montre une douleur intérieure intense qui pourrait en l’occurrence signifier le deuil de leur union. D’ailleurs, la représentation de l’effondrement du couple se traduit dans le rapport au corps de la narratrice : « tu as voulu dire que ma beauté [...] ressemble à ces vents fantasques... *solitaires...* qui ont fait *s’écrouler le monde dans nos yeux* » (*DNY*, p. 13). Ce texte très onirique, poétique et elliptique explore les jeux lexicaux, qui vont parfois jusqu’à la synesthésie et qui sont initiés par une métaphore filée qui rapproche le vent et le corps de la femme. J’insiste : le corps décharné de la narratrice symbolise son mal-être au sein d’une vie de couple qui s’effrite.

Tout comme le récit précédent, « entre les draps » expose une femme malheureuse dans sa relation de couple. Une fois de plus, elle est désignée par le simple pronom « elle ». Toutefois, contrairement au récit précédent « dans nos yeux », ici, la douleur intérieure de la protagoniste semble causée par l’absence de l’autre : tout ce qui lui reste de l’autre s’incarne dans la chambre, les draps et le lit. Pour combler ce sentiment de solitude, le personnage féminin d’« entre les draps » cherche à unir son corps aux draps et au lit de la chambre.

autrement que par la voix de son corps. Cela dit, en regard de mon précédent commentaire, la référence au vent viendrait corroborer l’hypothèse voulant que des éléments liés aux *Fous de Bassan* s’avèrent des intertextes.

⁴⁶ Ici, le verbe « entendre » donne l’impression que l’amoureux écoute le corps de la narratrice, qu’il entend sa détresse.

D'abord, « elle s'enroule dans les draps qui sentent sa peau à lui » (*ELD*, p. 16), puis « elle attend que le lit et le corps sous les couvertures se perdent à leur tour » (*ELD*, p. 16), pour finalement réaliser qu'elle est « seule dans l'odeur des draps » (*ELD*, p. 16). Ainsi, malgré le besoin de s'envelopper dans ce qui reste de l'autre, l'absence prend toute la place. Elle est telle qu'il en résulte, chez le personnage abandonné, non seulement une grande solitude qui va jusqu'à l'étouffement, mais également une impression d'avoir « froid » (*ELD*, p. 16) et d'avoir « le ventre creux » (*ELD*, p. 16), des images récurrentes, chez Giguère, qui symbolisent le vide intérieur⁴⁷ ressenti par les protagonistes féminins. De plus, la sensation d'étouffement est vue, comme chez plusieurs autres personnages du recueil de Giguère, par une image de « noyade ⁴⁸ » (*ELD*, p. 16). La protagoniste se sent asphyxiée par sa solitude et cet étouffement se transforme en un état de vide intérieur, car ce « ventre creux⁴⁹ » « crie contre le jour » (*ELD*, p. 16) lorsqu'elle réalise que l'homme est définitivement parti. Malgré les actions qu'elle pose afin de combler ce vide qui l'assaille, le mal-être persiste. Et elle « attend que le lit et le corps sous les couvertures se perdent à leur tour », comme « la nuit [qui] sera dissoute bientôt dans le gris bleu du matin » (*ELD*, p. 16). La femme risque de disparaître – ce qui constitue en quelque sorte, une variante du motif de l'invisibilité – et se confond avec le lit, la chambre et les éléments. Au-delà de « l'impossible recul » (*ELD*, p. 16) et de la rupture avec l'homme, la femme ne pourra survivre à la tempête et au « vent ».

Le récit poétique « à fleur de peau » montre une femme dissimulant son corps dans la pénombre d'une chambre lors d'ébats sexuels avec son amoureux. Cette femme en train de faire l'amour est troublée par son corps qui vieillira⁵⁰ et enfantera peut-être – dans un temps

⁴⁷ Le vide intérieur de la femme fait écho à la chambre, aux draps et au lit vides, causés par l'absence de l'autre. Comme nous l'avons vu dans le texte « chambre noire », il serait possible, ici aussi, de parler d'agencement analogique entre deux figures spatiales (le lieu où est la narratrice et le corps de la narratrice, vu comme une figure spatiale) auquel Christiane Lahaie fait référence dans *Ces mondes brefs*. (Christiane Lahaie, *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, ouvr. cité, p. 56).

⁴⁸ Ces multiples noyées, combinées au « vent », rappellent l'univers des Fous de Bassan, comme je l'ai mentionné antérieurement.

⁴⁹ Le ventre creux est une métaphore récurrente chez Giguère pour exprimer l'état de vide intérieur.

⁵⁰ Le couple semble plus jeune que les précédents.

proche ou lointain, il est difficile de le dire. Elle semble continuellement en lutte intérieure avec « ce corps qui travaille à [la] cacher » (*FDP*, p. 35) et qui, « dans le noir » « n'existe » que par « la voix », c'est-à-dire « tout ce qui reste d'elle » (*FDP*, p. 35). On dirait que cette femme craint tellement de vieillir – ou peut-être même de porter un enfant – qu'elle est habitée par l'impression d'être déjà morte, et cette impression se traduit par l'impression que son corps est déjà en morceaux⁵¹ qui se putréfient. Effectivement, ici, le ventre de la femme ne sonne pas creux comme chez d'autres personnages féminins du recueil afin d'exprimer le vide intérieur : il donne plutôt l'impression d'être creux comme un tombeau : « *ce corps [...] que tu désires tant ce ventre où je suis / enterrée vive / et tout ce qui s'y noue* » (*FDP*, p. 35). La femme « enterrée » à l'intérieur de son ventre semble donc symboliquement enfermée dans sa féminité ou sa possible maternité – présente ou future –, ce qui, à mon avis, exprime plutôt un état de pourriture intérieure. Et c'est cette pourriture qui engendre les sentiments de solitude et de vide. À l'instar de Mylène Tremblay, il me semble logique de parler de pulsion de mort lorsqu'il est question d'un tel sentiment qui se manifeste par des images liées à la décomposition de soi : « L'espace du corps est entravé par la jouissance. Par jouissance, j'entends la pulsion de mort dans ce qu'elle a de plus absolu, lorsqu'elle maintient le sujet dans une fascination morbide [...] »⁵²

Cela dit, si le ventre de la protagoniste n'est pas « creux », il est « nou[é] ». Avoir le ventre contracté de la sorte indique sans doute la crainte de quelque chose. Est-ce engendré par une possible anticipation de l'enfantement et du vieillissement ? À tout le moins, son corps reste crispé. Cette femme semble anxieuse à l'idée que l'amoureux ne comprenne pas que son corps vieillira, c'est pourquoi « elle croit que la pénombre peut lui faire oublier

⁵¹ Ses « hanches » nues, ses « lèvres », « son visage », « ses bras », « ses mamelons », « ses cuisses » et son « sexe » (*FDP*, p. 35-36).

⁵² TREMBLAY, Mylène, « Le corps, espace-limite entre la jouissance et la vie, l'extatique et l'esthétique dans *La Virevolte* de Nancy Huston et *Cet imperceptible mouvement* d'Aude », dans MARCHEIX, Daniel et Nathalie WATTEYNE (dir.) *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2007, p. 89. Dans cet article, Tremblay fait allusion à Freud et au fait que « le corps humain est indissociable de la pulsion qui l'habite » (ouvr. cité, p. 85). Ainsi, la femme d'« à fleur de peau » ressentirait cette pulsion de mort, reflet de son corps décomposé.

qu'elle est chair et sang, le détourner du rose irradié par ses mamelons et de son sexe et l'obliger à voir les rides qu'elle n'a pas encore, à sentir qu'elle se putréfie sous ses doigts » (*FDP*, p. 35). Elle voudrait qu'il la voie morte comme elle se voit morte. Est-ce sa manière d'exprimer sa crainte, sa solitude et son état de vide, car elle n'y arrive pas autrement ? C'est mon hypothèse. D'ailleurs, son corps semble constamment être sous quelque chose, sous la terre, peut-être, et cela symbolise ce sentiment intérieur d'être dans une tombe⁵³, mais encore vivante : elle évoque l'impression d'être « dans un éboulement » (*FDP*, p. 35), de subir des « ensevelissements » (*FDP*, p. 35), elle ressent « des centimètres de peaux mortes s'accumulant à la surface de son visage, de ses bras » (*FDP*, p. 35). Dans son regard, celles qui vieillissent sont « de[s] filles ensevelies sous des couches de chairs molles et de vieilles femmes⁵⁴ étouffées par les restes d'enfants mort-nés coincés dans la gorge » (*FDP*, p. 36). Les métaphores de l'enterrement et de l'ensevelissement représentent son sentiment d'être enfermée dans son propre corps – et sa féminité, par extension – qui ne peut que finir par vieillir et mourir, peut-être même sans connaître l'enfantement. Ou, au contraire, subir un vieillissement prématuré qui serait causé justement par celui-ci, ce qui ne ferait que flétrir davantage son corps. Les deux interprétations me paraissent possibles. De toute évidence, une crainte habite ce personnage et elle se traduit par la vision qu'elle en donne, particulièrement au contact de l'autre, c'est-à-dire : en couple. Le corps désincarné sert donc, encore ici, à représenter l'intériorité du personnage féminin : elle se sent morte⁵⁵ dans les bras de l'autre.

⁵³ Par ailleurs, le motif de l'ensevelissement ne rappelle-t-il pas l'image de la femme qui se confond avec ses draps – qui pourraient dès lors être perçus comme un linceul – dans le texte précédent ?

⁵⁴ Des images relatives au vieillissement se remarquent tout au long du recueil. C'est particulièrement vrai dans les textes présentant la femme en couple, mais ce l'est également chez la femme seule et dédoublée.

⁵⁵ Bien qu'elle se sente morte intérieurement, cette femme semble capable de « murmurer » et de se sentir « existe[r] » (*FDP*, p. 35) seulement lorsqu'il fait noir. La voix – métonymie vue précédemment dans d'autres récits qui concernent d'autres types de femmes – suggère que la femme n'existe que par la voix du corps, car la voix réelle, celle de la parole, est souvent faible ou au bord de s'éteindre. Dans ce récit, la femme « murmure des mots *indicibles* » (*FDP*, p. 35) et « parle si bas qu'il [l'amant] doit caresser l'intérieur de ses cuisses pour ranimer sa voix » (*FDP*, p. 36) – ou plutôt pour *la* réanimer, la voix, la femme et son corps. Encore

Le récit « la peau des murs » s'apparente au texte « à fleur de peau », parce qu'il présente une femme confinée dans sa chambre. Les personnages féminins ressentent un même sentiment de mort intérieure au sein de leur couple. Cependant, la manière d'exposer l'état émotionnel du personnage à partir du corps est différente. Dans ce cas-ci, la vie à deux s'effrite comme les murs de la chambre conjugale, métonymie qui exprime à la fois la décrépitude du couple et la mort intérieure du personnage féminin – et ces images rappellent celles qui ont précédemment été analysées dans « à fleur de peau ». Cependant, « la peau des murs » présentent une relation dans laquelle la narratrice semble passer inaperçue⁵⁶ contrairement au personnage d'« à fleur de peau » personnage qui était désiré.

Dans « la peau des murs », la relation de couple semble tendue⁵⁷ depuis plusieurs années. Tantôt, la narratrice autodiégétique s'adresse directement à un narrataire (son amoureux), tantôt, elle parle d'elle à la troisième personne. Dans son long monologue, elle décrit la chambre où elle attend l'autre. À mon sens, dans ce récit poétique, le corps de cette femme aux « jambes » de « bois glacé » (*PDM*, p. 58) qui a « cessé d'être vivante » (*PDM*, p. 58) au sein d'un couple qui semble lui aussi à l'agonie, fait écho aux murs décrépits de la

ici, la voix réprimée s'expose, et ce, même au sein d'une vie à deux remplie de désirs. Je pense qu'il est essentiel de le souligner.

⁵⁶ Sentiment que j'interprète comme une forme d'invisibilité et qui devient, par extension, une variante de la femme anonyme, même quand la femme est en couple : « c'est au mouvement soyeux de la marche que tu la reconnais, cette femme étendue à même le sol, oubliée... à qui parfois tu parles dans ton sommeil » (*PDM*, p. 59).

⁵⁷ Tout dans ce récit laisse croire à un portrait métonymique : matériaux de la chambre, caractéristiques attribuées aux personnages et relation tendue. Je ne m'attarderai pas en profondeur à cette analyse du couple et de ses tensions, mais il m'apparaît important de l'effleurer ce sujet. À mon avis, l'homme représente la charpente du couple, car « la teinte sombre de [s]es cheveux se confond avec celle des poutres de bois encastrées dans les murs » (*PDM*, p. 58), alors que la femme, elle, représenterait les murs (cette représentation est démontrée dans le corps du texte). Le couple manque d'oxygène, étouffe, s'effrite depuis plusieurs années, ce qui pourrait être perceptible par « le papier peint [qui] reste sur les doigts » (*PDM*, p. 58) et par le fait que « l'air ne pén[être] plus [le papier peint] depuis longtemps » (*PDM*, p. 58). D'ailleurs les tensions accumulées au sein du couple à travers ces années semblent être représentées par l'image des « nœuds » (*PDM*, p. 58) dans le bois de la chambre, « impossibles à défaire » (*PDM*, p. 58).

chambre. Comme c'est le cas dans plusieurs récits de Giguère, les lieux en viennent à représenter le personnage par « agencement analogique ⁵⁸».

Ainsi, lorsque la femme « frôle [l]es murs » (*PDM*, p. 58), ceux-ci « laissent dans ses paumes une fine poussière de craie : de la poussière d'os » (*PDM*, p. 58). Au contact des murs, c'est son propre squelette qui tombe en ruine. La mort engourdit les membres de son corps de plus en plus inerte, « [des] nœuds [se forment] sous la surface lisse de [s]a peau / impossibles à défaire » (*PDM*, p. 58) et elle sent un « lent engourdissement [...] dans le silence humide et froid [des] murs » (*PDM*, p. 58). Ici, l'autrice exploite toute la polysémie de la métaphore des nœuds qui évoquent à la fois les lunures dans le bois des murs, mais qui connotent surtout les tensions musculaires que le personnage féminin ressent dans tout son corps. Ce corps semble tellement tendu qu'il devient inerte au contact de l'autre : « tu tends les mains, la nuit, pour toucher le bois glacé de ses jambes » (*PDM*, p. 58). Son corps est associé au bois mort des murs « dont le papier peint reste sur les doigts » (*PDM*, p. 58). D'ailleurs, elle semble « [avoir] cessé d'être vivante » (*PDM*, p. 58) depuis un bon moment déjà et « le froid [continue de] s'engouffrer en elle » (*PDM*, p. 58) même lorsqu'elle marche, comme une morte vivante, entre les murs de la chambre. Ainsi, le corps féminin, au cœur du lieu intime, est de nouveau représenté par un lieu clos. Et les murs de la chambre – lieu conjugal par excellence – sont désagrégés, humides et froids comme le corps féminin.

Bref, dans *rouge presque noire*, la femme en couple a les « os creux » (*DNY*, p. 13), le « ventre creux » (*ELD*, p. 16), est « enterrée vive » (*FDP*, p. 35) dans son propre « ventre » (*FDP*, p. 35). Elle est un « corps immobile » (*PDM*, p. 58). Et toutes ces images récurrentes exposent la solitude, le vide ou le sentiment de mort imminente qui habitent ces femmes dont la prise de parole semble compliquée.

1.4 LA FEMME EN QUÊTE IDENTITAIRE QUI CHERCHE L'HOMME, LE PÈRE

Les trois textes dont il sera question dans cette partie de mon analyse, « Mara », « histoire sans fond » et « fenêtres », forment une trilogie⁵⁹ qui concerne un même personnage féminin – par ailleurs le seul qui possède un prénom dans le recueil : Mara. Ces textes montrent une jeune femme qui cherche « l'autre » – incarné par l'homme en général, mais aussi par le père – et qui se cherche elle-même, dans une quête identitaire infinie où elle nomme l'absence des hommes dans sa vie et le besoin paradoxal d'entrer en communication avec eux. En ce sens, j'émet l'idée que le corps en morceaux de Mara exprime tantôt une quête identitaire à travers la recherche de l'autre (l'homme ou le père) tantôt une souffrance causée par l'absence du père. En considérant que les trois récits se poursuivent de texte en texte, je traiterai ceux-ci comme un tout.

Dans « Mara », premier texte de la trilogie qui introduit le personnage, la protagoniste⁶⁰ est sur le trottoir et observe les hommes qui déambulent. Elle espère sans doute rencontrer un amoureux qui viendrait combler sa solitude. Le récit « histoire sans fond » révèle que Mara a été abandonnée par son père, parti vivre à Cuba avec une autre femme avec qui il aurait fondé une autre famille. Des lettres envoyées par le père sont pendant longtemps le seul lien entre le père et sa fille, malgré l'absence de réponses de Mara, jusqu'au moment où la jeune femme croise son géniteur qu'elle n'a pas vu depuis dix-huit ans et avec lequel elle renoue. Dans « fenêtres », les souvenirs d'enfance de Mara sont ravivés par la présence d'un homme entrant dans la librairie où elle travaille, un homme qui ressemble à son père. Ce même homme avait déjà remarqué Mara qui passait « sous ses fenêtres » (*F*, p. 28) certains

⁵⁹ Notons que le récit « Mara » revêt les allures d'un fragment, alors que les récits « histoire sans fond » et « fenêtres » ressemblent davantage à des nouvelles.

⁶⁰ Mara a vingt-six ans (*HFSF*, p. 20) et est libraire (*F*, p. 29).

soirs et qu'il revoit à la librairie. En sortant d'un bar, Mara chante seule dans la nuit et sa propre voix lui rappelle sa voix de fillette. À cet instant, un mauvais souvenir émerge.

D'abord, Mara⁶¹ semble en quête identitaire, ce qui se manifeste dans son rapport au corps. Mara, comme les autres femmes du recueil, s'avère un personnage morcelé. Dans le récit éponyme, la jeune femme a des « cheveux noirs » (*M*, p. 15), alors que son père « se les rappelait blonds » (*HSF*, p. 20). Lors des retrouvailles avec sa fille⁶², il mentionne ce détail et Mara lui rétorque « qu'elle change souvent » de tête puisqu'elle « les [a déjà] tein[ts] [en] noirs » (*HSF*, p. 20), même « rouges, avec des mèches mauves » (*HSD*, p. 20). Les multiples couleurs de cheveux, comme autant de métamorphoses, indiquent peut-être qu'elle se cherche une identité : une quête causée, je le présume, par l'absence du père dans les moments importants de sa construction identitaire (enfance, adolescence, jeune adulte).

Les métaphores associées aux morceaux du corps de Mara, en plus de révéler sa quête identitaire, montrent sa recherche de l'autre – l'homme en général, mais aussi le père. Cette quête se perçoit notamment quand la narratrice parle de ses mains. Mara confie qu'elle cherche « un [homme] qui [a] au fond de l'œil une main ouverte, aux phalanges à peine recourbées, dans laquelle elle pourrait glisser la sienne » (*M*, p. 15). À mon avis, la main du personnage masculin symbolise l'ouverture et l'amour réciproque qu'espère Mara, mais

⁶¹ Je précise que Mara est le seul personnage qui a une identité dans ce recueil : nom, métier, âge. Or, Mara, elle aussi, est en quête identitaire et aurait pu s'inscrire dans tous les types de portraits de femmes que je tente de dépeindre dans le cadre de cette analyse puisque. En effet, ce personnage central est une femme solitaire et anonyme aux yeux du père, une femme qui cherche à être en couple, mais qui en est incapable (qui rejoint l'état émotionnel du type de femme en couple), et qui se sent oubliée ou abandonnée (qui rejoint la figure de la femme invisible et de la fillette). Bref, Mara semble incarner toutes ces femmes – et on pourrait sans doute postuler qu'elle incarne aussi toutes les autres femmes du recueil.

⁶² Je pense que la couleur des cheveux est symbolique. À mon avis, le blond ferait référence à l'enfance, au naturel et au passé alors que le noir exprimerait plutôt l'aspect sombre liée à ce qui est vécu dans le présent de la narration. Par ailleurs, chez les femmes réelles, souvent, les changements de tête reflètent l'envie profonde de métamorphose. Ici, je pense que les changements de couleurs de cheveux indiquent l'état émotionnel dans lequel se trouve le personnage, mais que cette transformation symbolise aussi la quête identitaire. Les changements suggèrent aussi une hésitation, comme si elle était incapable d'arrêter son choix sur une couleur précise.

surtout elle sous-entend que Mara est à la recherche d'une relation bienveillante⁶³, même partiellement, entre une femme et un homme – ce qu'elle n'a visiblement jamais vécu dans sa vie. Les doigts un peu refermés sur la paume de Mara semblent illustrer ce désir de partage et de sincérité : « Placer ses mains dans celles d'autrui, c'est remettre sa liberté ou plutôt s'en désister en la lui confiant, c'est faire l'abandon de sa puissance.⁶⁴ » Or, dans « fenêtres », l'homme que Mara remarque a les « mains enfoncées dans les poches de ses pantalons » (*F*, p. 27), un geste connotant la fermeture, qui lui rappelle son père. En effet, ce dernier, lors de leurs retrouvailles, avait aussi les mains « enfoncées dans les poches » (*HSF*, p. 21). Ce trait commun entre l'homme convoité et le père provoque une vive émotion chez Mara : en regardant l'homme partir de la librairie où elle travaille, elle pose « sa main sur la vitre pour effleurer la forme qui s'y reflète, celle de ce corps, qui l'emplit d'une tristesse profonde / inouïe » (*F*, p. 27). Ce geste exprime à la fois une possible connexion⁶⁵ avec l'homme et l'impression qu'il la fuit. Car l'homme qui part de la librairie et semble n'être que le passeur

⁶³ Les hommes que rencontre Mara ont plutôt les mains dissimulées, ce qui, je le suppose, renverrait à la fermeture et au manque de bienveillance. Justement, les mains du père sont « enfoncées dans les poches » (*HSF*, p. 21) lors des retrouvailles, père-fille tout comme lors des « retrouvailles » avec l'homme de la librairie qui a, lui aussi, « les mains enfoncées dans les poches de ses pantalons » (*F*, p. 27). D'ailleurs, si la main symbolise aussi la puissance (J. CHEVALIER et A. GHEERBRANT. *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. ouvr. cité, p. 602), il serait pertinent de penser que les mains du père symboliseraient la toute-puissance du père envers sa fille, mais étant donné qu'elles sont dissimulées dans les poches, elles renverraient à un certain malaise de revoir sa fille maintenant devenue adulte. Enfin, ce trait des personnages masculins de la trilogie marque une opposition claire avec ce que Mara recherche chez l'homme (*M*, p. 15). Est-ce pour montrer l'évolution psychologique de la protagoniste à travers le temps ? Je le pense. Mara recherche sans doute ce qu'elle n'a pas reçu de son père.

⁶⁴ J. CHEVALIER et A. GHEERBRANT. *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. ouvr. cité, p. 602.

⁶⁵ D'ailleurs, Mara se cherche également dans les livres, un thème qui revient souvent dans le recueil de Giguère. Dans l'incipit de « fenêtres », Mara observe l'homme partir avec le livre qu'il a acheté, *L'identité* de Kundera, qui réfère à la fois à la romance qu'elle cherche avec un homme et à sa propre quête identitaire. Dans cette perspective, la main sert à la fois à exprimer une volonté de connexion avec l'homme (et le père), mais elle sert aussi à exprimer la connexion avec les livres : « plus tard, elle glisse sa main dans le sac de toile rouge sur la table pour prendre le livre qui y est rangé, une histoire qu'elle n'a lue qu'une fois, qui ne la quitte pas, celle d'une fille de son âge, d'un autre temps, morte avant d'avoir pu vivre sa vie » (*F*, p. 28). Le livre semble symboliser ce qu'elle cherche : vivre et se (re)connecter – avec elle-même, avec le père, avec l'homme. Comme si Mara était « perdue dans le livre ouvert sur le comptoir devant elle » (*F*, p. 29, c'est moi qui souligne). Lorsqu'il est question de livres, qu'elles soient sujets ou objets, les filles sont des filles perdues, une image récurrente chez Giguère et dans les intertextes.

vers un souvenir lié au père. Comme s'il symbolisait une potentielle (re)connexion avec le père.

Certes, le corps et le rapport au corps de Mara trahissent une perpétuelle quête de soi et une constante quête de l'autre, mais ils révèlent également les sentiments de vide et de mort intérieure de ce personnage féminin marqué par le père (par son absence, puis par son retour). Lorsque Mara renoue avec son père – qu'elle n'a pas vu depuis dix-huit ans –, et qu'elle entend sa voix après tant d'années d'absence, elle « tombe, aspirée par un maelstrom » (*HSF*, p. 19), sent son corps « [se] refroidi[r] » (*HSF*, p. 19) et devenir « exsangue et moite » (*HSF*, p. 19). Mara est alors projetée dans un trou sans fond et tout son corps semble incarner son sentiment de vide intérieur, mais aussi de mort imminente. Que s'est-il passé, jadis, entre Mara et son père pour qu'elle ressente autant de souffrance ? Les textes ne l'indiquent pas explicitement. Cependant, je pense que le corps de Mara reste un bon indicateur de son état émotionnel et certaines images suggèrent un possible inceste du père. Le corps adulte de Mara ne semble pas lui appartenir lorsqu'elle se retrouve en compagnie du père, comme c'était le cas, très souvent, en compagnie de ses partenaires sexuels ou de ses amoureux : « elle se dit qu'elle n'a pas le corps qu'il faut pour être la fille de cet homme » (*HSF*, p. 21). Le dialogue père-fille, rapporté en discours direct, suggère que Mara a perdu son corps de fillette et associe celui-ci aux années perdues avec le père. Cela peut aussi connoter que le corps de Mara n'est plus attirant pour le père, particulièrement dans le récit « fenêtres ⁶⁶ ». D'ailleurs, Mara semble croire que son corps sexualisé, lorsqu'elle se trouve debout dans la pluie, devant le géniteur, pourrait « empêcher [le père] de la voir » (*HSF*, p. 20), comme s'il devenait un obstacle à leur nouvelle relation. Puisqu'elle n'a plus un corps de fillette, elle devient invisible à ses yeux... ce qui ferait par conséquent écho à toutes ces autres femmes du recueil qui se sentent transparentes ou invisibles. Par moments, Mara semble presque s'en vouloir d'être une adulte.

⁶⁶ Dans « fenêtres », il est question d'un souvenir d'enfance qui refait surface : une relation que j'interprète comme une relation incestueuse avec le père.

Dans « fenêtres », par exemple, ses souvenirs d'enfance sont ravivés par l'homme de la librairie. La première fois que l'homme remarque Mara, elle passe sous sa fenêtre⁶⁷. Il la revoit ensuite à la librairie. Pour l'homme, Mara reste « la fille aux cheveux noirs » (*F*, p. 32), à la peau blanche (*F*, p. 28) et à « l'aura sombre » (*F*, p. 28). Ce qui le bouleverse, ce n'est pas la beauté de Mara, mais « la souffrance qu'on aurait dit endormie » (*F*, p. 29) sur « son visage » (*F*, p. 29). Encore une fois, ici, le corps du personnage féminin parle pour elle. Mais à ce moment, Mara ne se souvient pas encore du traumatisme lié à l'enfance. La révélation survient dans la chute du récit, alors que Mara sort d'un bar et qu'une sensation de froid⁶⁸ la happe comme un souvenir qui remonte et qui sous-entend son impression de mort imminente :

[...] la facilité avec laquelle le froid et le gris transpercent, tout à coup / la brique, les os... / [...] elle chante un peu en marchant [...] sa voix lui en rappelle une plus claire, une voix atténuée... de fille, la figure sous les draps, qui ne respire presque plus, attend, qui cherche son souffle dans l'aboutissement de quelque chose, la fin de l'enfance... ou de la nuit; se désespère de la lenteur des choses, du temps dressé – monstre monument⁶⁹ – au pied du lit; cette fille tend les bras pour qu'on vienne la tirer des épaisseurs de laine et de chairs qui la recouvrent et font sangloter Mara qui marche vite, loin des enfants qui crient *qu'on ne les abandonne pas tout seuls dans le noir* (*F*, p. 32).

Les ellipses et les images associées au corps de Mara dévoileraient donc la vérité, celle qui est enfouie très loin – parce qu'elle concerne le père, cet être censé représenter la bienveillance... Ces sentiments de solitude et ces allusions à la mort rappellent exactement les mêmes émotions éprouvées par Mara lors des retrouvailles, somme toute traumatiques,

⁶⁷ Sans faire une analyse de tous les symboles, il me paraît tout de même important de souligner que *l'Encyclopédie des symboles* expose les fenêtres comme « des ouvertures qui laissent d'abord passer la lumière » (Michel Cazenave (dir.), *Encyclopédie des symboles*. Paris, Le livre de poche, coll. « La Pochotèque », 1996, p. 253). Or, ici, l'ouverture recherchée par Mara, sa quête, est doublement exprimée dans ce texte à travers le symbole des mains – ouvertes – comme la fenêtre. Ce texte me semble l'un des plus importants du recueil, car il permet le passage entre la *Mara d'avant* et la *Mara possible*. Au travers de la fenêtre, on entrevoit cette lumière, cet espoir de trouver ce qu'elle recherche – et, en filigrane, la possibilité ou l'espoir que l'homme de la librairie vienne lui parler (*F*, p. 33).

⁶⁸ Notons que le froid est aussi une métaphore récurrente dans le recueil.

⁶⁹ À mon avis, cette métaphore fait allusion au père et à sa domination.

avec son père. La voix du corps ne ment pas. Dans *Au-delà du nom : La question du père dans la littérature québécoise actuelle* Lori Saint-Martin n'affirme-t-elle pas, par ailleurs, que la « violation des frontières du moi qu'est l'inceste fait vaciller l'identité et voler en éclats le corps⁷⁰ » ? Dans cet ordre d'idées, le corps morcelé de Mara, comme celui de toutes ces autres femmes de rouge presque noire symboliseraient peut-être davantage qu'un rapport au corps et un rapport à l'autre qui s'inscrivent sous le signe de la désincarnation...

1.5 LA FILLETTE

Dans le récit bref « noir », des fillettes quittent le terrain de camping et s'éloignent du groupe pour fuir le bruit généré par leurs parents qui font « la fête » (N, p. 40). Elles disparaissent sans laisser de traces. Définitivement. Et leurs parents qui d'abord, ne se sont rendu compte de rien, jusqu'à ce qu'ils réalisent l'absence d'une première fillette une fois la musique éteinte. Puis d'une deuxième, alors que la mère de cette dernière n'a rien remarqué puisqu'elle s'était endormie « une bouteille de bière entre les cuisses » (N, p. 41). Alors – et alors, seulement – les parents « crie[nt] des prénoms de filles, des mots livides pendant des jours, des mois » (N, p. 41).

Dans ce récit, à l'instar des autres personnages féminins, les fillettes disparaissent. Cette fois, la disparition est, d'abord, volontaire et *littérale* – il s'agit d'une fugue :

elles ont quitté le groupe : les parents, les chiens; personne ne s'en est aperçu, sauf le petit frère de l'une : trop de bruit, il faisait presque noir; la route de terre semblait mener loin, hors du terrain de camping, dans la ville, la nuit... elles ont dû regarder derrière une fois ou deux, voir si on les suivait... elles auraient aimé, peut-être, que quelqu'un y pense, qu'une silhouette familière leur crie / de revenir *les filles, maintenant* » (N, p. 40).

⁷⁰ Lori Saint-Martin, *Au-delà du nom : La question du père dans la littérature québécoise actuelle*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 103.

Ensuite, se sont-elles perdues ? Ont-elles été enlevées ? Le récit ne le précise pas. En revanche, il spécifie qu'elles auraient aimé *qu'on se rende compte de leur disparition* – autrement dit : qu'au quotidien comme pendant les vacances, elles sont des êtres oubliés, et qu'elles ne sont pas revenues après « des mois » (N, p. 40).

Or, les corps « avalés par la noirceur », engloutis « dans les profondeurs de la nuit » (N, p. 40) pourraient constituer une possible métaphore de la mort.

D'une part, ici, la « noirceur » dissimule le corps des fillettes que les parents n'ont pas su protéger. D'autre part, et c'est un fait troublant, les filles disparues ne sont ensuite identifiées que par des empreintes de corps comme si on ne les cherchait pas en vie, mais mortes : « l'espace laissé béant par les corps de celles qui manquaient s'est rempli du mouvement d'autres corps, de sons, de reflets de flashes lights, d'objets... laissé à la traîne ou perdus » (N, p. 40). Les filles disparues laissent bientôt place au « silence » (N, p. 41) qui, lui, laisse place au « vide » (N, p. 41), puisque c'est dans ce silence qu'un vide est ressenti comme si, soudain, les parents avaient oublié quelque chose : « *de quel oubli, de quelle absence* au juste était fait ce vide » (N, p. 41), nul ne sait. Comme si les fillettes avaient toujours été invisibles.

« [R]ouge », un récit beaucoup plus long que les autres figurant en guise d'avant-dernier texte, revêt davantage les caractéristiques d'une nouvelle qui raconte une histoire de famille éclatée, dont le père est parti depuis peu. La narratrice-enfant est en voiture avec sa mère qui se rend tout d'abord à une entrevue d'embauche puis reprend la route vers le chalet du grand-père absent. Depuis le départ du père, la fillette « s'assoit toujours en avant dans l'auto, avec [sa mère] » (R, p. 71) et des souvenirs familiaux défilent dans sa tête d'enfant.

Tout au long du trajet en voiture, la fillette pense à sa mère, triste, et à son père qui les a quittées. Autrement dit, elle se réfugie dans sa tête. Elle se sent abandonnée, même si, somme toute, elle semble être une enfant aimée qu'on cherche à protéger. Comme c'était le cas des autres personnages féminins, ici, dans les souvenirs de cette enfant qui parle d'elle-même en pièces détachées (les pieds et les mains) exprime sa peur d'être oubliée, de ne plus

exister – et, à la lumière du recueil, cette impression pourrait également être interprétée comme une variante du motif de l’invisibilité. La voix d’enfant traduit notamment en images sa crainte de se perdre, au sens littéral du terme, donc de *disparaître* et elle s’accroche aux gestes de la mère : « [...] elle me tient la main et tire [...], elle me sert [*sic.*] les doigts, mais je ne dis rien parce que les enfants que leurs parents oublient de tenir par la main disparaissent dans les centres d’achat » (R, p. 74). Cette relation mère-fille est remplie de bienveillance. Mais toujours, la mère transmet ses peurs à sa fille : « ce matin[-là], [s]a mère [lui] a maquillé les ongles d’orteils en rouge; elle dit que sans ça on risque de perdre [s]es pieds sur la plage et de ne plus les retrouver, tellement ils sont petits et doux⁷¹ » (R, p. 75). Et, suivant la logique enfantine, cette peur de « perdre ses pieds » s’incarne bientôt dans la figure mythique de la femme silencieuse par excellence : la sirène. « [A]près, il faudrait que j’aie à vivre dans le lac avec les poissons qui n’ont pas de pieds pour marcher; des fois je pense que ce serait amusant, sauf que je ne sais pas encore assez bien nager pour ça » (R, p. 75). Or, qui on « vit » dans l’eau et qu’on ne sait pas nager ? Les noyées – une autre figure obsédante qui s’impose chez tous les personnages féminins du recueil, une figure qui rappelle celle d’une femme violée et jetée à la mer devenue mythique pour plusieurs autrices québécoises : celle d’Olivia de la Haute mer, dans les Fous de Bassan d’Anne Hébert. Et c’est là un intertexte qui traverse incontestablement le recueil de Giguère⁷² puisque le dernier poème s’ouvre en

⁷¹ Dans ce récit, le père est représenté comme un père amusant alors que la mère est davantage associée à une femme sévère. Or, la mère représentée dans le recueil évolue au fil des textes puisque la rupture récente d’avec le père l’amène à craindre la disparition de sa fille. Du reste, elle finit par gagner un peu de légèreté et devenir, elle aussi, plus joyeuse. À ce moment, pour la fillette, la mère semble jouer deux rôles : celui de la protectrice – n’applique-t-elle pas du « vernis » pour pouvoir retracer sa fillette au besoin ou la voir de loin ? – et celui de la mère aimante et amusante – à travers le jeu lié au maquillage des ongles d’orteils. Une fois au chalet, la fillette se sent rassurée et on la voit collée contre le corps de sa mère – ce corps n’est pas creux comme ceux des femmes en couple : il est « doré et rond » (R, p. 76) et « réchauffe la joue » (R, p. 76) de la fillette qui s’endort sur le ventre de sa mère (R, p. 76), comme si on suggérait qu’elle revenait symboliquement à l’état embryonnaire et qu’elle allait pouvoir *renaître*. La fillette, confortable contre la mère, va même rêver que « [s]a mère est une princesse et qu’une fée transforme [s]es orteils en pétales de fleur magique, qu’elle dépose ensuite sur [l]es paupières » (R, p. 76) de sa mère.

⁷² Mentionnons au passage que ce roman – *Les Fous de Bassan* – hante aussi certains personnages féminins du recueil. Dans « Fenêtres » (une figure spatiale fétiche chez Anne Hébert, rappelons-le), par exemple, la narratrice décrit Mara en ces termes : « elle glisse sa main dans le sac de toile rouge sur la table pour prendre le livre qui y est rangé, une histoire qu’elle n’a lue qu’une fois, qui ne la quitte pas, celle d’une fille de son âge, d’un autre temps, morte avant d’avoir pu vivre sa vie » (F, p. 28).

ces termes : nous allions vers la mer je crois / nous pensions au bruit à / sa fureur ses eaux / vertes d'algues comestibles / il y aurait des talus / des herbes hautes à franchir / nous le savions / et que certains jours le sable prend feu / nous avions soif de brûler » ([s.t.], p. 78)

Si dans « noir » les filles ne sont jamais retrouvées – à tout le moins, je le suppose, car rien ne laisse croire le contraire – dans « rouge », un vernis écarlate est appliqué sur les doigts de pieds de la narratrice-enfant pour ne pas « perdre [s]est pieds sur la plage » - les pieds s'avérant, dans ce récit, une métonymie du personnage. Symboliquement, dans tout le recueil, le noir et ses variantes (la nuit noire, la pénombre, le soir, la chambre noire, le trou sans fond, la noirceur, le fond des eaux, entre autres) et le rouge (le vernis à ongles, le rouge à lèvres, le sang, les cheveux roux et, par extension, la lumière, le feu, certains objets qui rassurent, à titre d'exemple) opposent les corps disparus, dissimulés ou oubliés aux corps visibles, aimés, protégés. Vivants.

En définitive, chez Giguère, les personnages ne sont jamais représentés en entier, souvent en morceaux, décharnés ou dédoublés, et des images récurrentes dominent toutes les autres, dont les corps dissimulés, noyés, perdus, oubliés, souvent représentés par la voix à peine perceptible, car tout ce que les héroïnes ont, pour exister, reste la voix du corps. Une chose est certaine : le morcellement des corps des femmes adultes comme de fillettes, chez Giguère, expose cinq types de figures féminines : l'anonyme ou l'invisible, la dédoublée, la malheureuse en couple, la femme en quête d'elle-même et de l'autre et la fillette. C'est également à travers ces portraits féminins que leurs corps désagrégés expriment des émotions similaires : une forte solitude, un vide existentiel ou un profond mal-être. Toutefois, chez Giguère, les corps ne sont pas descriptifs comme dans un roman réaliste, ils sont plutôt teintés par la voix et l'imaginaire de l'autrice, résolument poétique et souvent onirique.

CHAPITRE 2

REPRÉSENTATION DES CORPS DANS *BANC DE BRUME OU LES AVENTURES DE LA PETITE FILLE QUE L'ON CROYAIT PARTIE AVEC L'EAU DU BAIN, D'AUDE*

« Un jour, mon corps est apparu par fragments : d'abord l'arête d'une joue. La chute des reins. Un coude. Sans liens entre eux. Trois lieux discontinus. Trois taches. Mon corps était un puzzle troué dont je devais trouver les morceaux manquants. »

Aude, « Fêlures »

« À la tombée du troisième jour, l'homme s'emporte. Il saisit sa mallette pleine de documents et la lance vers la femme de Rangoon étendue sur le lit. Aussitôt que la mallette la touche, la femme de porcelaine vole en éclats. »

Aude, « Rangoon ou l'imaginaire enclos »

Comme c'était le cas dans *rouge presque noire*, de Giguère, d'emblée, à la lecture du recueil de nouvelles *Banc de brume*, d'Aude, un constat s'impose : les corps des personnages qu'elle décrit ne sont presque jamais présentés dans leur entièreté, mais plutôt en morceaux. En effet, dans toutes les nouvelles qui composent son recueil⁷³, Aude dépeint des personnages qui n'habitent pas complètement leurs corps. Et la plupart du temps⁷⁴, ces personnages sont des femmes. Des femmes vulnérables, exploitées, fragiles, blessées, rompues – au sens propre comme au sens figuré. Autant de femmes qui amènent l'autrice à explorer les variantes d'un même thème : le morcellement. Dès lors, quand on analyse le recueil en ce sens, on distingue cinq types de figures féminines précises : la femme brisée; la femme dédoublée; la femme (malheureuse) en couple; la femme sous l'emprise d'un ou plusieurs hommes et la fillette.

Dans ce recueil très onirique où « tout se trame sur un fond de silence ⁷⁵ » et dans lequel les personnages ont de la difficulté à verbaliser leurs sentiments, j'avance l'hypothèse selon laquelle semblables figures féminines désincarnées représentent tour à tour le mal intérieur, la solitude ou la détresse qui rongent les personnages audiens, presque toujours en quête identitaire⁷⁶. Ainsi, dans cette étude, je tenterai de montrer comment les corps fragmentés reflètent ce que vivent les personnages et constituent autant de portraits intimes où les femmes, psychologiquement et physiquement, se révèlent en lutte ou en résistance contre des

⁷³ Aude, *Banc de brume ou la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain*, Montréal, Du roseau, 1987, p. 119. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le titre de la nouvelle concernée suivi de la page du recueil seront placés entre parenthèses dans le corps du texte.

⁷⁴ Notons que ce n'est toutefois pas le cas dans la nouvelle « La Gironde ».

⁷⁵ LORD, Michel et André CARPENTIER (dir.), *La nouvelle québécoise au XXe siècle : de la tradition à l'innovation*, Québec, Nuit blanche, 1997, p. 100.

⁷⁶ Camille Deslauriers, *Femmes Boa (nouvelles) ; Le parcours initiatique de l'héroïne de nouvelle chez Aude et Esther Croft (essai)*, thèse de doctorat, Université de Sherbrooke, 2003, 437 p. et Joanie Lemieux, *Les trains sous l'eau prennent-ils encore des passagers ? , suivi de Fragilité des espaces et fragmentation formelle dans Banc de brume ou Les aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain d'Aude*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Rimouski, 2014, 191 p. La thèse de Camille Deslauriers et le mémoire de Joanie Lemieux analysent *Banc de brume* d'Aude sous d'autres angles (mythocritique et géocritique) mais traitent de sujets parfois connexes à la représentation des corps.

modèles ou des idéaux imposés par des hommes – qui représentent, par extension, la société patriarcale.

LES TYPES DE FEMMES ET LEUR RAPPORT AU CORPS

2.1 LA FEMME BRISÉE

Dans « Fêlures », une narratrice autodiégétique s'efforce de produire son autoportrait par peur de disparaître ou de s'effacer complètement. Affairée à son art, elle est souvent déconcentrée par un bruit de verre brisé. Au départ, elle ne comprend pas d'où provient le tintamarre :

Il y eut un bruit de verre brisé.

Je n'allais pas me lever. Je savais qu'aucun vase, aucune statuette, aucune vitre dans la maison ne serait brisée. La vaisselle dans les armoires serait intacte. Les améthystes n'auraient pas éclaté dans les écrins. (*F*, p. 119)

Envers et contre tout, cependant, la narratrice tente de reproduire son corps sur divers supports matériels : du papier, du « carton » (*F*, p. 119) ou une « toile » (*F*, p. 91), mais toutes ses tentatives échouent. Systématiquement, son corps reste incomplet.

La quête identitaire est traduite tantôt par les maintes tentatives de l'artiste à reconstituer son corps en dessin ou en peinture, tantôt par l'effritement qui survient pendant qu'elle exécute ses autoportraits :

Je passai des heures à chercher la main, la nuque, le cœur. Progressivement, les lignes se rejoignaient. Je me définissais peu à peu. Le croquis était presque achevé. Il ne restait qu'un espace vide, au visage. Il y eut un bruit de verre brisé. J'oubliai complètement ce qu'il fallait y mettre. Peut-être était-ce un œil ? Il n'y en avait qu'un. J'essayai plusieurs fois d'imaginer le deuxième. Il ne convenait jamais. Il demeurait étranger au reste du corps. (*F*, p. 119-120)

En fait, si cette femme-peintre est incapable de compléter ses esquisses ou ses peintures, c'est qu'elle se sent incomplète. Les parties de corps reproduites dans ses cahiers de croquis ou sur les toiles représentent symboliquement l'impression qu'elle ressent : celle d'être, comme on dit dans le langage courant, *en morceaux* :

Un jour, mon corps est apparu par fragments : d'abord l'arête d'une joue. La chute des reins. Un coude. Sans liens entre eux. Trois lieux discontinus. Trois taches. Mon corps était un puzzle troué dont je devais trouver les morceaux manquants. » (*F*, p. 119)

Malgré cette impossibilité de se percevoir tout entière, toutefois, la femme s'acharne. Elle recommence et recommence, en pensant qu'un nouveau support ou un nouveau médium artistique lui permettront enfin de se « recréer » (*F*, p. 92). Elle essaie « les pastels » (*F*, p. 120), « la gouache » (*F*, p. 121), les « huiles » (*F*, p. 120), mais ses tentatives sur le point d'être abouties sont continuellement entrecoupées par les sempiternels tintements de verre qui soulignent sa fragilité : « Mais le bruit survint. Plus près. Plus fort. [...] Et il semblait se rapprocher de jour en jour » (*F*, p. 120). Sans succès, elle cherche à « [s]'inventer », « à naître sur la toile », à « [s]'achever » (*F*, p. 120).

Curieusement, même quand elle est en compagnie d'un homme qui la désire, elle ne se sent « pas encore entière » (*F*, p. 120). Pire encore : les cliquettements et les bruits de craquelures s'accroissent, entraînant bientôt l'effacement du corps dessiné ou peint, ce qui connote sa disparition imminente :

En sursautant [à cause du bruit de verre qui se brise], je posai, par inadvertance, mon poignet sur le corps poudreux. Je me brouillai sur l'image [...]. Il [l'homme qui la désire] éleva soudain la voix puis cria. Les ondes firent éclater le verre. L'homme toucha le corps peint. Et je me perdis dans les huiles mêlées sur sa main. (*F*, p. 120)

Se « perdre ». Le choix du verbe, ici, n'est pas fortuit : la narratrice ne précise-t-elle pas textuellement qu'elle se « perd » dans cette relation de couple – un modèle où l'homme « désir[e] le corps » et s'impatiente quand on ne consent pas à se soumettre ? Métaphoriquement (sur la toile) comme dans les bras de l'homme (dont la main est une métonymie), la narratrice *s'efface*. C'est d'ailleurs au moment où l'homme se fâche qu'elle

prend conscience que son corps se brise *littéralement* et que cela a quelque chose à voir avec son rapport au ventre (qui connoterait, minimalement, les rôles sexuels, voire la possibilité d'être mère ?) et à l'homme : « Ce jour-là, je sus que le bruit venait de l'intérieur. Il s'était élevé depuis très loin, dans mon ventre. ⁷⁷ » Cette prise de conscience engendre ensuite une accélération de sa disparition symbolique. Son corps « dev[ient] translucide » (*F*, p. 121) et elle se brise : « de minuscules morceaux de verre commen[cent] à se détacher » (*F*, p. 121). Elle tente de ramasser les miettes, en vain. Ses os se défont, son corps se disloque et la narratrice termine en neige sur sa table (*F*, p. 121).

Mentionnons en outre que cette femme brisée physiquement et psychologiquement confie à quelques reprises qu'elle se sent invisible. En effet, elle a beau courir « de miroir en miroir » (*F*, p. 121), jamais elle n'entrevoit son reflet. Par tous les moyens, elle cherche à voir comme on chercherait à se prouver qu'on existe, à se « redonner [s]es couleurs et [s]on opacité » (*F*, p. 121), c'est-à-dire à se définir – notamment en tentant, à deux reprises, de dessiner son visage, qui reste « un espace vide », (*F*, p. 120) sans y parvenir. Comme le soulignait déjà Camille Deslauriers dans la section « Femmes morcelées » du chapitre deux de sa thèse,

[c]ette femme de verre, qui ne possède ni nom ni prénom – indice significatif corroborant aussi le thème de la crise d'identité symbolisée par le morcellement –, incarne un prototype de fragilité dont les jumelles multiples, des femmes vides, des femmes d'une blancheur excessive, des femmes de porcelaine, transparentes, invisibles ou de glace, hantent [...] les textes d'Aude⁷⁸.

Incapable de s'exprimer autrement que pour tenter d'expliquer son malaise persistant, c'est avec son corps que la narratrice communique sa souffrance : les fêlures physiques reflètent les fêlures psychologiques, lesquelles pourraient très bien être causées par un

⁷⁸ Camille Deslauriers, *Femmes Boa (nouvelles) ; Le parcours initiatique de l'héroïne de nouvelle chez Aude et Esther Croft (essai)*, ouvr. cité, p. 187.

contexte conjugal violent que la narratrice ne peut ou ne veut pas voir⁷⁹. Au détour d'une phrase, la narratrice ne révèle-t-elle pas que l'attitude de l'homme – un homme qui, rappelons-le, est « impatient » (*F*, p. 120), « él[è]ve [...] la voix » et « cri[e] » (*F*, p. 120) – précipite son effrètement ? N'évoque-t-elle pas « la peur » qui, chaque jour, la « pâlisait davantage » (*F*, p. 121) et le fait qu'elle essaie de « rester sourde à ses mots » (*F*, p. 120) ?

Dans cette perspective, le récit de cette femme fêlée sans visage, dont « le corps », « [u]ne fois de plus », « était cassé » (*F*, p. 119), qui a peur de « disparaître à jamais » (*F*, p. 91), prend soudain un tout autre sens. Or, cet amant, dans « Fêlures », rappelle étonnamment les autres hommes qui exercent une emprise sur d'autres personnages féminins qui peinent à exister, tout au long du recueil. Qu'on pense par exemple aux conservateurs et aux visiteurs du musée qui admirent des femmes dressées dans « Le Cercle métallique » ou au père violent de « L'intrus », en la « présence » de qui « on ne peut plus rien dire. À peine respirer » (*LI*, p. 111), toutes ces figures masculines représentent des hommes qui, visiblement, veulent dominer leur partenaire ou imposent leurs modèles à des femmes.

2.2 LA FEMME SEULE (ET/OU) DÉDOUBLÉE

« Les voyageurs blancs » est une nouvelle onirique dans laquelle la narratrice vit un processus spirituel qu'on pourrait considérer comme une « guérison ». À la suite d'une rupture amoureuse, l'héroïne se retrouve assise dans un train transparent avec trois autres passagers, une femme et deux hommes, tous vêtus de blanc. Les trois passagers et elle ont au moins une chose en commun : « Leur visage est lisse et d'une étonnante blancheur, presque translucide. Comme de la fine porcelaine qu'une lumière éclairerait de l'intérieur. » (*LVB*, p. 41) Cette dernière comparaison, utilisée dès l'incipit, exprime d'emblée la fragilité des

⁷⁹ À deux reprises, elle fait allusion à ce qu'on pourrait symboliquement considérer comme une forme d'aveuglement : dans l'un des autoportraits inachevés, elle n'a qu'un œil (*F*, p. 120); dans l'autre, « [l]e regard se perdit » (*F*, p. 120).

personnages assis dans ce wagon de verre et qui ont tous vécu, on peut le supposer, une peine d'amour si forte qu'une partie d'eux-mêmes restera toujours vulnérable malgré le temps.

Avant de se retrouver en leur compagnie dans l'étrange train transparent, la narratrice voyage seule dans un train de métal – un moyen de transport plus réaliste, certes, mais qui reste une figure spatiale évoquant l'enfermement. Déjà, elle signale qu'elle y éprouve un sentiment de retenue, une forme de crispation du corps qui auraient été causés par cette relation amoureuse dont elle fait le deuil. Une relation où la violence semblait ici aussi dominer : « Je ne ressens plus ni le mal ni la peur qui autrefois me donnaient l'impression d'exister » (*LVB*, p. 39), avoue-t-elle.

La rupture vécue par la protagoniste engendre d'abord un état d'enfermement qui s'exprime avant tout par le corps puisqu'elle cherche à enfouir ses émotions :

Le cœur m'élançait. J'avais mal. Il ne fallait rien reconnaître de cette douleur. [...] Ne rien dire de cet homme que j'aimais et de qui, pourtant, je tentais encore une fois de m'arracher.

Me barder, que rien ne m'atteigne. Jamais plus. (*LVB*, p. 43)

Plusieurs images viennent corroborer cette volonté d'« insensibilité » (*LVB*, p. 44) dans laquelle se maintient la narratrice : la « rigidité extrême », le « corps de marbre », l'impression d'être « clouée » à la « banquette » (*LVB*, p. 45), à titre d'exemple.

Je respirais et bougeais à peine. Gestes réduits, fonctionnels. Le corps ne devait répondre qu'aux commandes du cerveau, ne rien signifier d'autre. Empêcher les lèvres de trembler, serrer les mâchoires, ne pas laisser les yeux s'embuer, ravalier discrètement le trop de salive. Ne rien laisser au hasard. Au moindre relâchement, je pouvais exploser. (*LVB*, p. 43)

L'accumulation des verbes à l'infinitif met aussi l'accent sur la volonté de la femme à enfouir sa peine, à la garder *en dedans*, de peur de laisser libre cours à ses émotions. « Un homme en plein cœur. / Non. » (*LVB*, p. 43) Elle va même jusqu'au déni pour camoufler sa souffrance.

Après la retenue, pourtant, c'est l'éclatement : l'état qu'elle voulait éviter devient un passage obligé vers la reconstruction et la guérison. Cet éclatement se manifeste par deux

métaphores : dans les représentations du corps du personnage féminin qui explose littéralement, d'une part; de l'autre, par la figure spatiale du train qui éclate à son tour, devenant soudain comme un prolongement ou un double du corps de la narratrice. Dorénavant, le train de métal et la narratrice ne forment plus qu'une même déchirure : « Le train a volé en morceaux dans des bruits de métal. Mes os ont craqué. Mon corps s'est ouvert, par le devant, de ma gorge à mon sexe. Je suis tombée, sans fin, à la renverse. » (LVB, p. 45) Les dévastations du train et du corps de la narratrice représentent ainsi la mort intérieure du personnage.

Après la retenue et l'éclatement vient le détachement. Au moment où le train de métal succède de nouveau au train de verre, la narratrice subit une transformation à la fois physique et émotionnelle :

Lorsque j'ai refait surface, j'étais dans le train transparent qui filait dans le tunnel ovoïde. Je ne sentais rien. Je ne pensais à rien. J'étais là, simplement [...]. Je n'étais plus crispée. J'ai même cru un instant que ma douleur face à l'homme avait disparu. Mais elle était toujours là, intacte. Une peine immense contre laquelle je n'avais plus à lutter. (LVB, p. 46)

Son corps moins tendu semble indiquer une forme d'abandon, une reprise de soi du personnage. Certes, la peine liée à la rupture est encore présente, mais le détachement s'effectue graduellement. Il en va de même de la guérison. Car les paysages plus paisibles et plus lumineux que la narratrice aperçoit à bord du train de verre évoquent bientôt son sentiment de sérénité :

Dehors, la neige fond. Les arbres, plus nombreux, forment des bosquets. Ils ne sont plus noirs. Des taches vertes apparaissent. La sève circule. Je l'entends. Ou bien c'est le sang dans mes veines. Mes mains bougent [...] Ma poitrine se soulève et s'abaisse régulièrement, sans à coups. (LVB, p. 46)

Les saisons se sont succédé : le temps a suivi son cours et il a, comme on dit dans le langage courant, *arrangé les choses*. Le paysage, comme le personnage, reprend vie de manière métaphorique au gré du printemps qui s'annonce et des autres personnages qui pansent eux aussi leurs propres blessures.

Cela dit, tout au long du périple de la narratrice, les passagers qui l'accompagnent lui ressemblent étrangement au point où elle réfère à eux en recourant au pronom « nous » :

Nous sommes vêtus de blanc.

La seconde femme et moi portons toutes les deux une robe de soie dont l'encolure, les poignets et l'ourlet s'ornent d'une broderie complexe et raffinée : hiéroglyphes anciens, caractères d'une écriture étrangère, ou peut-être code plus secret. Par endroits, j'y reconnais la minuscule graphie, mais inversée, des lettres d'amour que j'ai longtemps écrites.

Les deux hommes sont vêtus d'un pantalon et d'une veste de lin. Sur le liséré de la veste se retrouvent les mêmes signes que ceux brodés sur nos robes. (*LVB*, p. 41-42)

S'agit-il vraiment d'autres personnages ? Pourrions-nous interpréter ces singulières similitudes comme une forme de dépersonnalisation et voir, encore ici, une variante de cette impression de dédoublement que plusieurs héroïnes audiennes expérimentent ? Ou comme des doubles qui seraient des guides ? Sans doute, puisque l'une des femmes qui l'accompagnent en vient à « poser les mains sur (le) front et (la nuque) de la narratrice » (*LVB*, p. 45) qui se fend alors en deux « de sa gorge à son sexe » (*LVB*, p. 45), avant de poursuivre le voyage jusqu'à un « quai » où les attend « un enfant de six ans » (*LVB*, p. 47). Et *l'autre* l'assiste « tout ce temps [pendant ce qui semble un rituel], les mains posées sur [s]on crâne broyé » (*LVB*, p. 45), comme si elle procédait à un rite d'ouverture ou à une forme de chirurgie relevant analogiquement soit de l'exorcisme soit de la césarienne ou de l'accouchement.

Bref, dans cette nouvelle à haute teneur symbolique, tout est transitoire : on passe du rouge, au noir puis au blanc; du train réaliste au train irréel; de l'hiver à l'été; de la mort symbolique à la guérison ou l'accouchement. « Les voyageurs blancs » présente ainsi une femme seule, qui se dédouble et dont l'effacement comme la reconstruction passent par le corps.

Le thème du double symbolique est également présent dans la nouvelle « La montée du Loup-garou » qui expose aussi, comme le récit précédent, un processus spirituel menant à une sorte de reconnexion du corps et de l'esprit. Catherine, la narratrice, reçoit trois lettres

d'Ujjala, personnage non généré – mais qui serait davantage une femme, du point de vue de la narratrice – qui semble tout connaître de son existence et l'amènera à ouvrir des « boîtes enrubannées » (*LMDLG*, p. 84) où se cache, entre autres, « un enfant » de « dix ans » (*LMDLG*, p. 85).

Au départ, cette intrusion d'Ujjala dans sa vie privée rend la narratrice anxieuse et colérique. Elle se demande ce que l'autre attend d'elle. Puis, une énergie particulière, une sorte d'envoûtement, peut-être, force la narratrice à se rendre dans un lieu indiqué par cette étrange femme – « une déesse » (*LMDLG*, p. 77) ou une « sœur jumelle, (s)on double exact de qui très tôt (elle) aurai(t) été séparée » (*LMDLG*, p. 80) ? – jusqu'au rang de la Montée Loup-garou à Morin-Heights (*LMDLG*, p. 75-76). Et ce, malgré la tempête de neige qui s'abat sur la région. Car il devient impératif qu'elles se retrouvent : de lettre en lettre, Ujjala en vient à lui prédire qu'elle « mourra » (*LMDLG*, p. 81) si Catherine ne vient pas. À destination, elle fait finalement la rencontre d'Ujjala, qui s'avère être un véritable double puisque leurs « corps se fondent un instant, transparents, puis se traversent » (*LMDLG*, p. 83). À la suite de cette transcendance, un changement de narration s'exerce et montre Ujjala, maintenant devenue narratrice, comme une guide qui mène Catherine jusqu'à une maison « sans porte » (*LMDLG*, p. 83) pour qu'elle y découvre des boîtes sous un sapin de Noël qui pousse à même le plancher. De ces présents émergent des poupées vivantes où « chacune représente Catherine à une époque différente de sa vie » (*LMDLG*, p. 84). Cette rencontre des deux corps symbolise-t-elle l'équilibre que pourrait atteindre Catherine dans sa vie, si elle faisait la paix entre son passé et son présent ?

Plusieurs indices mènent effectivement à cette hypothèse. D'abord, Catherine reçoit d'Ujjala des lettres dont l'enveloppe et le nom du rang lui rappellent certains souvenirs d'enfance : même la poupée sur le timbre semble avoir un lien avec son passé (*LMDLG*, p. 75-76). À vrai dire, ces lettres sont autant de rappels de ce qu'elle a été avant. De surcroît, chaque fois que Catherine reçoit une lettre, la neige tombe. Tout dans cette nouvelle renvoie à la symbolique du voyage intérieur : le départ pour Morin-Heights, la tempête, le chemin difficile, Ujjala elle-même, les poupées qui se cachent sur les lettres comme dans les cadeaux.

D'ailleurs, selon Deslauriers, les intempéries hivernales représenteraient la tempête intérieure et le « combat » qui se joue entre la narratrice et Ujjala, son Ombre⁸⁰, au sens jungien du terme. Bien que je m'en tienne, dans cette étude, aux représentations des corps, cette nouvelle offre de nombreux symboles qui méritent d'être soulignés ici puisqu'ils sont directement liés à la caractérisation du personnage de Catherine. Dans cette nouvelle hautement onirique, tout tend en effet vers une interprétation symbolique où l'on associe un « voyage long et risqué » « en auto » (*LMDLG*, p. 82) à un cheminement intérieur : des embûches se dressent devant la narratrice; « la neige qui ne cesse de tomber » (*LMDLG*, p. 82) crée une atmosphère irréelle; l'héroïne doit « rebrousser chemin, effectuer de longs détours » (*LMDLG*, p. 82), « [s]'arrêter pour [s]e ravitailler, [s]e reposer ou [s]e réchauffer » (*LMDLG*, p. 82). Ce voyage intérieur qui s'étend par ailleurs sur des années présente toutes les caractéristiques d'une thérapie ou d'un « parcours initiatique⁸¹ » : comme dans la nouvelle précédente, le personnage, ici, se divise en deux et affronte un personnage qui lui ressemble; le rapport au temps se métamorphose (« Noël passera. Un autre et bien d'autres », *LMDLG*, p. 84); la « perte » de « la notion du temps » domine (*LMDLG*, p. 83), car la neige est éternelle; les missives arrivent inexplicablement jusqu'à Catherine; le rapport que la narratrice entretient avec Ujjala s'apparente au rapport qu'on entretient avec l'Ombre, le double, le guide⁸².

Ainsi, Catherine s'imagine Ujjala comme « une déesse » dont « [l]es grappes de fleurs violacées se mêl[e]nt à sa longue chevelure » (*LMDLG*, p. 77), qui l'aidera à ouvrir son « [s]ixième chakra oriental » (*LMDLG*, p. 77) parce qu'elle ressent un blocage. Nous sommes

⁸⁰ Deslauriers, Camille, *Femmes Boa* (nouvelles) ; *Le parcours initiatique de l'héroïne de nouvelle chez Aude et Esther Croft* (essai), ouvr. cité, p. 208-210. Pour Camille Deslauriers, Ujjala est l'ombre, le double, mais représente surtout « l'inconscient » du « moi » de Catherine. Ujjala et Catherine ont des écritures très similaires et Ujjala connaît les secrets intimes et enfouis de Catherine.

⁸¹ C'est là aussi l'hypothèse de Deslauriers, ouvr. cité, volet réflexion de la thèse.

⁸² Lemieux, Joanie, *Les trains sous l'eau prennent-ils encore des passagers ?*, suivi de *Fragilité des espaces et fragmentation formelle dans Banc de brume ou Les aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain d'Aude*, mémoire cité, p. 148. À l'instar de Camille Deslauriers, Joanie Lemieux dans son mémoire de maîtrise, parle de Catherine comme d'un personnage dédoublé.

donc de nouveau en présence d'un personnage incapable de communiquer autrement que par le corps et ce corps est, en quelque sorte, encore *en morceaux* : « L'énergie refusait de me traverser entière. Elle bloquait même ma gorge et y formait en permanence une boule compacte. » (*LMDLG*, p. 77) Ujjala semble être la seule à comprendre et à connaître Catherine, même dans des détails qui relèvent de la plus stricte intimité. Elle s'apparente ainsi au double qui figurait dans la nouvelle précédemment analysée :

Beaucoup de détails relevaient de ma vie strictement personnelle, de mes façons d'être et d'agir lorsque je suis seule, de pensées intérieures que je n'ai jamais exprimées ouvertement. Aucun de mes amis ne me connaissait suffisamment pour m'écrire une telle lettre. (*LMDLG*, p. 77)

Par ailleurs, Catherine ressent physiquement une connexion avec cette *autre*. « (D)e sa Montée Loup-Garou », Ujjala « [l]'appelait à elle pour [l]'irradier, [l]'électriser, [l]'ouvrir, [la] faire passer au mauve » (*LMDLG*, p. 78). De manière métaphorique, son double agit donc véritablement comme un guide et cherche à lui transmettre l'énergie pour qu'elle puisse trouver son équilibre. Mais cette *autre* l'effraie et Catherine ressent la peur dans tout son corps. Elle « [se] sent[...] nue, démasquée, magnétisée par cette femme-louve. [Elle] a [...] peur qu'[Ujjala] [la] dévore dans sa montée. » (*LMDLG*, p. 78) *L'autre* est forte et exerce un magnétisme puissant sur elle, en elle. Catherine sait qu'elle est unie à Ujjala, que celle-ci soit son double, une déesse ou une sœur inconnue : « Cela allait plus loin. Ujjala avait vécu ce qu'elle me racontait non pas avec moi, mais en même temps que moi, de l'intérieur. [...] Je me suis imaginé qu'Ujjala était une sœur jumelle, mon double exact, de qui très tôt j'aurais été séparée. » (*LMDLG*, p. 80) Outre Ujjala, les nombreuses poupées qui apparaissent sur les « timbre(s) » (*LMDLG*, p. 76) et le « papier à lettres » (*LMDLG*, p. 78) constituent également des répliques de Catherine et elles réfèrent à son passé. Dans son mémoire qui traite entre autres des personnages dédoublés, Joanie Lemieux interprète la présence des poupées qui figurent dans « La montée du loup-garou » en ces termes :

Cette fois, à la différence d'Ujjala, les doubles de Catherine ne paraissent pas son âge, et il n'est pas dit qu'ils aient partagé avec elle autant d'expériences. Ils sont

moins des jumeaux que des parcelles d'elle-même restées derrière, dans son passé, et qui lui reviennent alors qu'elle en a besoin pour se retrouver.⁸³

En ce sens, dans la logique de désincarnation qui se dégage de l'univers audien, le corps de la narratrice est, encore ici, connecté à ses « doubles », qui agissent comme des guides. Ces derniers aident Catherine, qui a l'impression d'être divisée en deux, à reculer dans le temps (jusqu'à l'enfance, soit avant d'être une femme) pour *devenir complète*. Le trajet de la narratrice sur la route enneigée pour rejoindre Ujjala est parsemé d'obstacles et symbolise le difficile travail intérieur qu'elle entame pour retrouver son équilibre, voire pour arriver à revivre puisqu'elle « [a] l'impression d'être dans une fosse, ou de circuler dans des tranchées badigeonnées de chaux » (*LMDLG*, p. 82). La narratrice, tout comme les autres types de femmes chez Aude, ressent ce qui pourrait s'apparenter à une mort intérieure qui mène à la reconstruction. Comme s'il lui manquait quelque chose pour être tout à fait entière. Et c'est le corps, chaque fois, qui communique ce manque.

2.3 LA FEMME (MALHEUREUSE) EN COUPLE

La nouvelle « Soie mauve » expose une relation qui semble toxique entre un homme et une femme qui logent à la même auberge, mais dans différentes chambres : la femme habite la mauve (*SM*, p. 66), l'homme, la verte (*SM*, p. 69). Le narrateur, c'est-à-dire l'homme⁸⁴, observe avec insistance cette femme qui le hante. Cette femme aux yeux mauves a toujours une écharpe de soie autour du cou et ne veut pas l'enlever⁸⁵, un indice qui montre qu'elle

⁸³Lemieux, Joanie, *Les trains sous l'eau prennent-ils encore des passagers ?*, suivi de *Fragilité des espaces et fragmentation formelle dans Banc de brume ou Les aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain d'Aude*, mémoire cité, p. 148.

⁸⁴ Fait à noter, « Soie mauve » est la seule nouvelle du recueil à présenter une narration masculine.

⁸⁵ Deslauriers, Camille, *Femmes Boa* (nouvelles) ; *Le parcours initiatique de l'héroïne de nouvelle chez Aude et Esther Croft* (essai), ouvr. cité, p 192-199. Dans sa thèse, Deslauriers évoque le cou comme « une plaie » (qui, d'ailleurs, saigne quand on retire le foulard) que le personnage féminin nie ou ne veut pas dévoiler. D'où viennent ces blessures et pourquoi la femme la camoufle-t-elle ainsi ? De mon point de vue, cette plaie relèverait

était déjà meurtrie avant sa rencontre avec celui qui deviendra son amant. Ces deux personnages semblent de passage dans ce gîte situé tout près d'une rivière, où le narrateur a décidé de loger plus longtemps « [à] cause d'elle. Un jour de plus. Une semaine. Un mois ⁸⁶» (*SM*, p. 69).

Au premier abord, la relation semble consensuelle puisque, lorsque l'homme s'approche de la femme, le corps de celle-ci a des réactions liées au désir. L'attraction paraît réciproque. Elle prend même l'initiative de l'embrasser :

Je me suis approché. Elle a allongé les bras et les a mis comme un foulard à mon cou, ses doigts noués sur ma nuque. J'ai ouvert son chemisier. Elle m'a doucement tiré vers elle et sa langue a léché ma bouche avant de s'y enfoncer lentement. Son sexe était mouillé, déjà. (*SM*, p. 68)

Au second abord, toutefois, si la relation était consensuelle au départ, elle semble l'être moins vers la chute de la nouvelle où le narrateur est intrusif et se permet des actions s'approchant du viol :

Peu après l'avoir suivie dans la forêt, je suis allé jusqu'à sa chambre. La porte était entrebâillée. Je l'ai ouverte. Elle était couchée et ne portait qu'une écharpe mauve, beaucoup plus longue que les autres. Elle me regardait les yeux cernés. J'ai refermé la porte. Je me suis approché et je me suis lentement étendu sur elle. Presque aussitôt, je l'ai pénétré, sans lui retirer l'écharpe, hésitant même à l'écarter de ses seins, préférant la toucher à travers l'étoffe, la soie dans ma bouche comme une langue de chat. (*SM*, p. 70)

Ce passage est bouleversant puisque la femme est dans un lieu intime et qu'elle semble vulnérable en tous points : elle est seule, triste et fatiguée. Plusieurs allusions indiquent en effet que l'intrusion de l'homme dans cette chambre, dans ce lit, dans cette femme, peut être perçue comme une agression ou du moins comme une forme de violence physique. Un autre

peut-être d'une violence passée de laquelle la narratrice reste prisonnière – comme les précédents personnages, en somme – même dans cette nouvelle relation entamée à l'auberge avec le narrateur. Sans faire une analyse psychanalytique, lorsque les femmes maltraitées se retrouvent dans un même type de relation, on parle de « patern », c'est pourquoi je me permets cette hypothèse.

⁸⁶ La gradation montre l'obsession de l'homme pour la femme au foulard, c'est pourquoi il me paraît pertinent d'utiliser les termes harcèlement, relation toxique et violence pour qualifier cette relation.

passage le confirme. Plus tard, il la meurtrit à nouveau et tente, à au moins une reprise, de lui enlever son écharpe malgré des refus très clairs. À mon avis, même si la suite laisse présager un consentement, ce consentement demeure une interprétation, de la part de l'homme : c'est lui qui raconte – donc présente un seul point de vue au sujet de la relation, soit le sien. « Par la suite, elle a laissé souvent la porte de sa chambre entrouverte, pour que j'y entre, à n'importe quelle heure du jour ou de la nuit. » (*SM*, p. 69) Les ellipses, les non-dits et la focalisation interne suggèrent qu'il s'agit d'une hypothèse du narrateur. Qu'en est-il réellement de ce que désire la femme ? Une fois de plus, dans cette nouvelle, le personnage féminin semble dominé et silencieux. Seul son corps traduit son mal-être.

Dès l'incipit, le narrateur mentionne que la femme – l'objet de ses fantasmes – « porte une mince écharpe de soie enroulée plusieurs fois autour de sa gorge » (*SM*, p. 65). Ce foulard pourrait représenter l'étouffement du personnage féminin, et la soie, sa fragilité ou sa vulnérabilité. Ainsi, ce personnage, comme toutes les autres femmes représentées dans le recueil, aurait vécu une blessure profonde (et qui, d'ailleurs, saigne encore, *SM*, p. 70) et serait toujours fragile. Cette femme vulnérable, qui se sentait étranglée dès la naissance de la relation au narrateur, se sent bientôt asphyxiée par l'homme qui l'observe, la suit, l'étouffe – au premier comme au second degré⁸⁷. Deux fois plutôt qu'une, la femme communique d'ailleurs explicitement son refus d'avoir une relation sexuelle et montre clairement son état de détresse : « J'ai tenté à deux reprises de défaire ce foulard. Elle s'est alors figée, durcie, refroidie. Elle s'est dégagée de l'étreinte et s'est emportée. » (*SM*, p. 65) Lorsque l'homme cherche une seconde fois à lui enlever son écharpe, « elle s'[écarte] brusquement » (*SM*, p. 68) et « [s]es yeux mauves [deviennent] opaques » (*SM*, p. 68) et « [s'embuent] d'un

⁸⁷ Les femmes violentées vont parfois porter un foulard pour cacher les bleus sur leur peau ou les marques d'étranglement. La symbolique de l'écharpe évoque-t-elle le désir de camoufler des blessures physiques et mentales liées à de la violence masculine ? D'un côté, ici, l'écharpe la maintient en vie, car elle panse les blessures des relations toxiques du passé et du présent et évite de se briser en morceaux : « Ce foulard fragile semble relier sa tête au reste de son corps » (*SM*, p. 65). D'un autre côté, et sans vouloir tanguer vers une analyse sociologique, certaines femmes qui vivent de la violence conjugale se retrouvent de manière récurrente dans le même genre de relation toxique (on parle alors du syndrome de la femme battue) <https://www.laloi.ca/le-syndrome-de-la-femme-battue>. Voilà pourquoi j'interprète ainsi « la plaie ». Elle s'avérerait possiblement être relative à des blessures passées avec d'autres hommes et aux blessures présentes, puisque son amant a, lui aussi, à certains égards, un comportement violent.

coup » (*SM*, p. 68). La femme cherche ensuite à fuir : elle « s'enfonce [dans l'eau] et disparaît » (*SM*, p. 66) ou elle va dans « la forêt touffue où elle disparaît comme dans l'eau » (*SM*, p. 67). Mais, que fuit-elle exactement ? L'homme ou le modèle de couple qu'il essaie de lui imposer ?

Bientôt, le narrateur la compare « à une morte » (*SM*, p. 66) flottant sur l'eau, le regard « vers le ciel » (*SM*, p. 66) et il qualifie le lieu où elle se baigne de « fosse » (*SM*, p. 67). Il va même jusqu'à mentionner qu'elle s'y dirige « pour s'y noyer » (*SM*, p. 67). Ces métaphores pourraient-elles exprimer le souhait de la narratrice de mourir par asphyxie ? Quoi qu'il en soit, le personnage féminin cherche à disparaître⁸⁸, immergé. Cette femme semble du moins vouloir mourir symboliquement, étouffée à la fois par le foulard, par la rivière et par l'attitude de l'amant rencontré à l'auberge. Fuit-elle ses blessures passées et présentes ? Encore une fois, la relation de couple, ici, paraît violente, car le narrateur, lui-même, l'imagine inerte dans ses rêves : « [O]n l'a enfermée dans la chambre mauve, pour la saison morte. Elle est étendue sur le lit comme à la surface de l'eau. Son corps est enroulé dans ses écharpes qui lui forment un linceul. » (*SM*, p. 69) Toujours dans ce rêve, « [l]e froid est intense[,] [le] corps [de la femme] est dur comme la pierre et ses yeux mauves, qui fixent le plafond, semblent de verre⁸⁹ » (*SM*, p. 69). L'homme ne semble avoir qu'un fantasme⁹⁰ : enfermer la femme, voire la tuer plutôt que de risquer de la perdre.

⁸⁸ Deslauriers, Camille, *Femmes Boa* (nouvelles) ; *Le parcours initiatique de l'héroïne de nouvelle chez Aude et Esther Croft* (essai), ouvr. cité, p. 194. Dans sa thèse, Deslauriers interprète le foulard qui étrangle le cou comme une coupure de l'âme avec le corps. Serait-il possible alors d'interpréter la volonté de disparaître de la narratrice comme un besoin de faire disparaître les traumatismes laissés par les blessures cachées sous l'écharpe ?

⁸⁹ Dans cette nouvelle aussi, le corps est vu comme du verre – de la porcelaine par extension – pour évoquer la fragilité du personnage féminin, qui, ici, vit une relation étrange que je qualifierais de toxique et violente. D'ailleurs, le narrateur « ne lui parle[ra] plus, de peur de briser quelque chose : la cloche de verre sous laquelle elle vit, ou le charme » (*SM*, p. 71). Cette attitude du narrateur ressemble à une forme de manipulation, et il s'agit là d'une des caractéristiques de la violence conjugale.

⁹⁰ D'ailleurs, « [a]u lieu d'angoisser [le narrateur], ce rêve [l]'apaise », car « [il] préfèrerai[t] la savoir morte ou gelée dans cette auberge que la voir préparer ses valises » (*SM*, p. 69). Ce commentaire pourrait confirmer la thèse de la violence conjugale. Un peu plus loin, le narrateur poursuit en ce sens puisqu'il ne veut pas que l'été se termine, car il veut être « prisonnier de son regard mauve » et qu'elle soit « prisonnière de [s]es yeux qui la

La chute de la nouvelle, où le corps du personnage féminin est représenté comme une nature morte, vient confirmer les fantasmes morbides du narrateur. Cette mort peut être interprétée à plusieurs niveaux. La blessure profonde aurait pu évoluer en état hémorragique et entraîner la mort de la narratrice. Dans la rivière⁹¹, la femme saigne, car « près de son oreille droite, l'eau s'est teintée de rouge » (*SM*, p. 70). Lorsque le narrateur la soulève et la dépose sur la berge pour tenter de la réanimer, il constate que « [l]e sang v[ient] de sous l'écharpe » (*SM*, p. 70). Le personnage féminin ne cicatrise jamais. Au contraire, la plaie semble rouvrir – à force de côtoyer le narrateur, un homme violent, peut-être ? Est-ce plutôt pour montrer que la blessure intérieure du personnage (sans doute liée à une précédente peine d'amour qui aurait été réactivée par l'évolution de la relation avec le narrateur) n'arrive pas à cicatriser ? À la suite de cet événement, la femme *disparaît* « trois jours » (*SM*, p. 71) et le narrateur la retrouve « couchée dans les fougères » (*SM*, p. 72) avec « les yeux verts » (*SM*, p. 72) et « le cou nu » (*SM*, p. 72). Est-ce une volonté de renaître ailleurs ou est-ce une véritable mort ? Cette dernière est-elle due aux blessures trop intenses et trop profondes, impossibles à guérir ? Dans tous les cas, on peut affirmer sans se tromper que ce corps de femme en couple est représenté comme « blessé » : le cou est en effet presque sectionné par le foulard, voire presque décapité et la blessure, encore une fois, ici, témoigne d'une relation étouffante et malsaine dans laquelle la femme se sent vulnérable puisqu'elle tente de fuir.

Dans le même ordre d'idées, « L'homme à l'enfant » raconte une romance qui débute et s'achève. Les deux protagonistes, un homme et une femme, portent chacun un enfant en eux : sorte de doubles d'eux-mêmes⁹² qui représentent symboliquement leur intériorité

suivent, l'observent, l'absorbent » (*SM*, p. 71). Les termes associés à la séquestration expriment également une violence et ils confirmeraient l'hypothèse précédemment émise.

⁹¹ Deslauriers, Camille, *Femmes Boa* (nouvelles) ; *Le parcours initiatique de l'héroïne de nouvelle chez Aude et Esther Croft* (essai), ouvr. cité, p. 150. Dans sa thèse, Deslauriers parle de ce personnage féminin comme étant en métamorphose puisqu'il passerait « d'un état (amante humaine) à un autre (créature qui transgresse les lois naturelles et se révèle, en quelque sorte, sorcière ou déesse). » Sans toutefois me diriger vers une telle interprétation, j'interpréterais toutefois aussi la finale comme une forme de renaissance – ou de disparition ? – au sein de laquelle le corps aurait joué un rôle primordial.

⁹² Lemieux, Joanie, *Les trains sous l'eau prennent-ils encore des passagers ?*, suivi de *Fragilité des espaces et fragmentation formelle dans Banc de brume ou Les aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain d'Aude*, mémoire cité, p. 149. Dans son mémoire, Lemieux suggère ce dédoublement des personnages :

respective. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, dans le *Dictionnaire des symboles*, mentionnent que l'enfant renverrait à l'innocence, à un « état antérieur à la faute⁹³ ». Suivant cette logique, on pourrait déduire que chaque membre du couple, dans « L'homme à l'enfant », cherche à conserver l'état d'innocence qui prévalait avant la vie adulte (donc avant la vie de couple, voire avant la puberté ?) et que cette part vierge, mais déjà blessée de chacun d'eux est en train de s'effacer : « Tu as vu que je portais moi aussi un enfant moribond, une petite fille maigre à force de vouloir disparaître. » (*LHÀLE*, p. 102) Il semble que cette impression de disparition se répercute, de l'enfance à l'âge adulte, chez cette narratrice comme chez la femme de « Soie mauve », à travers le corps, un corps qu'on n'arrive pas à habiter. Dans ce cas-ci, la narratrice de « L'homme à l'enfant » dont la fillette intérieure ressemble à une « pierre greffée en plein plexus solaire » (*LHÀLE*, p. 102) est dépeinte comme « dure » (*LHÀLE*, p. 102), lourde (*LHÀLE*, p. 105) et pesante (*LHÀLE*, p. 105), ce qui symbolise sans doute le poids qu'elle ressent dans l'abdomen, comme une blessure⁹⁴ (*LHÀLE*, p. 103) qui ne guérit jamais et qui, en ce sens, pourrait s'apparenter à l'étranglement de la femme de « Soie mauve ».

Encore ici, on évoque des états qui évoquent une blessure certaine, voire une mort intérieure : « Elle bougeait si rarement qu'il m'arrivait de la croire morte. [...] Ses lèvres étaient gercées. Le moindre mouvement les fendillait. Le sang perlait. » (*LHÀLE*, p. 102) Cette mort symbolique semble survenir chaque fois que la narratrice oublie⁹⁵ la fillette en

« [I] ne s'agit pas, dans leur cas, des enfants qu'ils ont été [comme les enfants de Catherine dans « La montée du Loup-garou »], mais bien de leurs enfants intérieurs, qu'ils portent en eux-mêmes. »

⁹³ J. CHEVALIER ET A. GHEERBRANT. *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Coll. « Bouquins », Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1982, p. 404. « Enfance est symbole de simplicité naturelle, de **spontanéité** [...] L'enfant est spontané, paisible, concentré, sans intention ni arrière-pensée. », je souligne.

⁹⁴ Je fais référence à la blessure, car la narratrice cherche à soigner sa fillette intérieure, voire à la « guérir », c'est pourquoi je fais ici un rapprochement avec l'étranglement du cou du personnage féminin de « Soie mauve ».

⁹⁵ Deslauriers, Camille, *Femmes Boa* (nouvelles) ; *Le parcours initiatique de l'héroïne de nouvelle chez Aude et Esther Croft* (essai), ouvr. cité, p. 216. Dans sa thèse, Deslauriers fait le rapprochement entre l'enfant intérieur et l'inconscient ou l'Ombre : lorsque la narratrice « s'en désintéresse, l'enfant s'atrophie ».

elle. Lorsqu'elle retrouve sa fillette intérieure, le corps de l'enfant gît dans un état d'inertie ou de désintégration : « Elle me semblait figée à jamais dans sa faim, dans sa soif, dans sa peur, agrippée à moi, les membres raidis, les paupières fermement closes, les lèvres scellées, le visage crispé, tendu [...] » (*LHÀLE*, p. 102) Le corps effrité de la fillette correspond à l'effritement intérieur qui se produit chez la narratrice. Comme si une partie d'elle-même mourait, chaque fois qu'elle était en couple. Toutefois, dans ce cas précis, le personnage féminin essaie de raviver cette partie d'elle-même en train de se désagréger. Comme une blessure qu'on panserait : « J'appliquais de l'huile sur ses paupières et sur ses lèvres pour ne pas qu'en s'ouvrant elles se déchirent. Je massais ses jambes et ses bras pour les réchauffer et les délier. » (*LHÀLE*, p. 103) Malgré cette bienveillance qui habite la narratrice à l'égard de la fillette gisant dans son abdomen, l'enfant continue de « s'amenuis[er] au point d'avoir presque la taille d'un prématuré » (*LHÀLE*, p. 103). Symboliquement, le corps de l'enfant qui redevient un nourrisson malade renvoie à l'intériorité de la narratrice souffrante, qui voudrait guérir sans toutefois y parvenir (*LHÀLE*, p. 103).

La relation avec cet homme rencontré par hasard dans la rue ne peut que mal se terminer puisqu'il traîne, lui aussi, une blessure : « Pourquoi je n'ai pas fui lorsque j'ai vu que tu portais toi aussi un enfant misérable. » (*LHÀLE*, p. 104) Au début de leur rencontre, l'homme et la femme cachent respectivement leurs enfants dans leur manteau, comme on cache ses blessures en début de relation. Même lorsqu'ils font l'amour, ils ne se rendent pas compte que l'enfant de l'autre est là, dans l'ombre. Leur silence respectif au sujet des déchirures du passé et leur déni de ce qu'ils sont vraiment engendrent une dispute qui amène leurs enfants intérieurs à s'extraire littéralement de leurs corps. Autrement dit, leurs blessures se dévoilent. Cela dit, malgré les souffrances de plus en plus visibles chez l'un et chez l'autre, le couple choisit de nier leurs enfants respectifs : les corps se rhabillent, donc se cachent. L'homme et la femme n'arrivent pas à communiquer : « Tu as repris le petit garçon. Tu as remis ta chemise. J'ai remis ma robe. Nous avons fait comme si nous n'avions rien vu. » (*LHÀLE*, p. 106) Ils finissent tout de même par discuter de leurs enfants, ce qui symbolise une forme de tentative d'harmonie, une forme de dévoilement qu'on ne constatait pas dans les précédentes nouvelles analysées : « Ils allaient visiblement mieux. Parfois même ils riaient. » (*LHÀLE*,

p. 106) Pourtant, la blessure de l'un peut parfois devenir celle de l'autre. L'homme part en ville et laisse son enfant à son amoureuse qui s'en occupe en délaissant sa propre fillette intérieure. Puis, l'homme s'absente de plus en plus souvent et son garçon s'accroche à la femme – pourrait-on lire, ici, encore une autre forme d'abus ? Peut-être. Dès lors, la femme accorde plus d'attention à l'autre qu'à elle-même, ce qui amène visiblement un déséquilibre intérieur et connote un certain danger :

La petite fille dépérissait. [...] [E]lle se fondait à moi, ne bougeant plus et respirant à peine. Je m'endormais souvent ainsi, elle, épuisée, au creux de moi. Puis, en ta présence même, il m'est arrivé de m'éveiller et que ce soit lui qui soit là. Pendant que nous dormions, il te quittait, m'arrachait la petite fille et prenait sa place. Au réveil, je la voyais recroquevillée dans un coin, inerte. (*LHÀLE*, p. 107)

La haine envers le petit garçon s'installe et la narratrice parvient à quitter l'homme en amenant sa fillette avec elle. C'est en accordant de l'importance à ce que la narratrice avait négligé que sa fillette reprend vie (*LHÀLE*, p. 107). Dans cette histoire, on peut dire que la femme est sauvée.

La narratrice de « Crêpe de Chine », une artiste peintre, a quant à elle tout quitté (incluant son couple) pour l'Insulinde, où elle semble chercher ce qui lui manque pour *se compléter*. Elle loge sur les îles de la mer de Chine, depuis huit mois. Mais depuis tout ce temps, elle n'arrive ni à se trouver ni à créer, rappelant ainsi l'état dans lequel était la narratrice de « Fêlures ». Son amoureux vient de la rejoindre et dort à ses côtés à l'hôtel pendant qu'elle lui parle dans son sommeil. On pourrait interpréter cette attitude comme un manque de communication. En effet, ce couple se parle uniquement quand l'autre n'est pas conscient, en quelque sorte, puisque l'homme ne lui parle que lorsqu'il rêve. Comme dans les autres nouvelles d'Aude, le personnage féminin communique son sentiment d'effritement intérieur par la voix du corps. Dans cette nouvelle, les langages (*CDC*, p. 137) sous toutes leurs formes, constituent à la fois des représentations du connu et de l'inconnu pour les protagonistes et la raison de leur distance en tant que couple, mais aussi de leur distance géographique : « Tu dors. Je te parle. Quand tu te réveilleras, je me tairai. » (*CDC*, p. 136)

Si la narratrice est partie si loin, c'est qu'elle ne « trouv[ait] plus la trace [...] [n]i du parfum [...] [n]i du cœur » (*CDC*, p. 128). Le parfum dont il est question ici lui avait été offert par sa mère. Quand elle a eu dix ans, cette dernière lui avait acheté un parfum qui s'appelle « Crêpe de Chine » et lui avait dit de l'appliquer sur son cœur à partir des veines du cou et des poignets. La métonymie indique que la narratrice semble donc, elle aussi, avoir perdu des parties d'elle-même et la blessure serait, de nouveau, liée à l'enfance. Pour les réparer, il faut partir ailleurs. En d'autres termes : disparaître.

La chute de la nouvelle nous ramène notamment au blocage qu'elle ressent, à « [...] cette part archaïque [d'elle] qui [l]'amenait quelquefois à réagir de façon primitive. Une enfant. Le cœur si souvent dans la gorge. » (*CDC*, p. 136) Encore ici, le personnage est morcelé puisque toujours représenté de manière incomplète. En morceaux. Et bloquée au niveau du cou – comme c'était aussi le cas de l'héroïne de « Soie mauve ».

Par ailleurs, plusieurs analogies entre la région d'Asie où la narratrice a choisi de se réfugier et le corps de la narratrice exposent l'impression de morcellement du personnage. À son arrivée, elle indique déjà qu'elle se sent comme cette région « volcanique » (*CDC*, p. 129) :

Ici, la terre est instable, tremblante. [...] Un monde éclaté, émietté. Des centaines d'îles et des milliers d'îlots. La terre s'est fracturée un jour, s'est effondrée sous les poids des sédiments. Failles, fosse sans fond dans la mer. Comme en moi quand je suis venue. J'ai fui mon continent, ma terre trop stable, ma géographie trop connue. Ma maison. Toi. (*CDC*, p. 129)

Sa fuite de la stabilité, et de l'amoureux qui représente cette stabilité, par extension, la mène vers « [c]e grand collier d'îles » (*CDC*, p. 137) dont la géographie fragmentée, fragile et instable lui renvoie une image de sa propre intériorité qui présente une blessure paraissant dans ce cas aussi, liée à l'enfance, à quelque chose qu'elle a perdu et qu'elle cherche depuis vingt ans⁹⁶. Malgré qu'elle agisse un peu comme une guide auprès de son amoureux quand

⁹⁶ À deux reprises dans la nouvelle, la narratrice fait référence au parfum « Crêpe de Chine » (*CDC*, p. 128 et p. 136), qu'elle doit appliquer sur son cœur, ce cœur qu'elle a du mal à trouver ou ce cœur prisonnier d'elle-même, et à ces vingt années (*CDC*, p. 128 et p. 135) qui la séparent de l'enfance et de cet anniversaire où elle a reçu le parfum offert par sa mère. Cette référence au parfum dans l'incipit et dans la chute agit comme un

il vient la rejoindre, elle cherche à lui faire comprendre qui elle est à travers les paysages qu'elle lui montre. Et ce, sans toutefois sembler se comprendre elle-même :

J'ai marché avec toi, à l'ombre, dans la végétation luxuriante qui entoure l'hôtel. Je t'ai montré la mer de Chine, comme si tu ne l'avais pas vue par toi-même, ou plutôt, comme si j'avais voulu te dire quelque chose d'important de moi à travers elle. (CDC, p. 131)

Essaie-t-elle de communiquer à cet amoureux venu la retrouver qu'elle *est* cette mer de Chine ? Elle se demande néanmoins pourquoi il l'a rejointe. Elle croit qu'il a peut-être tenté de la retrouver par peur de ne plus la reconnaître « [o]u, au contraire, [parce qu'il est] attiré justement par cette part secrète d[']elle], issue des mers de l'Insulinde » (CDC, p. 132). De manière métaphorique, on pourrait dire que son être intérieur a trouvé un écho dans cette région d'Asie du Sud-Est insulaire. Pourtant, leurs corps se sont retrouvés parce qu'ils « se cherchent, se touchent » (CDC, p. 133) s'opposant ainsi aux mentalités qui prévalent dans cette région colorée, vivante, où les démonstrations amoureuses en public (CDC, p. 133) sont peu courantes. Malgré ces retrouvailles, cependant, la narratrice mentionne que « la distance est encore grande entre [eux] » (CDC, p. 133). La géographie des lieux représentés évoque, de manière métaphorique, les mondes différents auxquels ils appartiennent : lui l'Occident, elle l'Orient, et cette distance qui les sépare. Ce qu'elle souhaite montrer à l'autre se trouve « à mi-chemin entre ces mondes » (CDC, p. 130), réside dans une « part archaïque » (CDC, p. 136) qui se trouve en elle. Bref, encore une fois, nous sommes en présence d'un être morcelé. Enfin, la vie de couple s'effrite par tant d'oppositions et parce que la narratrice ne trouve pas son cœur, organe essentiel du corps humain qu'elle a *perdu* depuis trop longtemps. Autrement dit, la narratrice est *incomplète*, comme l'héroïne de « Fêlures » et de « Soie mauve ».

En somme, bien que les corps expriment ce que ressentent les personnages féminins, chez Aude, ils évoquent, par la symbolique morcelée qui prévaut et qui s'impose dans tout

effet de circularité, une stratégie structurante de la nouvelle, mais aussi comme un trajet qui mènerait la narratrice vers sa quête d'elle-même à devenir un tout, entière. Notamment, la chute de la nouvelle nous apprend que la narratrice est mieux seule pour achever cette quête intérieure.

le recueil, beaucoup plus qu'ils ne disent. Ceux des personnages féminins reflètent l'intériorité des femmes : elles sont blessées, voire absentes d'elles-mêmes, ou morcelées. Et manifestement, elles le sont davantage en couple. Le manque de communication, dans chacun des couples, unit ces trois personnages féminins qui cherchent à s'exprimer par la voix du corps puisqu'elles n'y arrivent pas autrement. Au péril de leur vie. Au risque de devenir froide, raide, dure, de marbre, ensevelie ou noyée, bref : morte.

2.4 LA FEMME SOUS EMPRISE

Dans la nouvelle « Le cercle métallique », la narratrice est mise dans un cube de verre et destinée à être observée par des hommes riches. Elle devient une sorte d'objet artistique que l'on contemple dans un musée. De prime abord, la jeune femme croit que c'est ce qu'elle souhaite aussi d'être ainsi admirée, désirée, puisqu'on l'a conditionnée en ce sens. Sa fonction : être belle – suivant les normes établies par un groupe d'hommes. Seulement, la vieillesse se pointe aux coins des yeux et les hommes abaissent un rideau noir par-dessus le cube pour la faire disparaître. Elle tente alors de prendre la parole sans y parvenir : on ne lui a pas appris les mots. La narratrice prend alors conscience qu'elle habite dans le regard des hommes qu'elle n'a pas d'identité qui lui est propre. Elle cherche donc à se réapproprier son corps, sa voix, pour briser les chaînes qui la tiennent prisonnière et se défaire de cette aliénation dans laquelle on la maintient.

Comment le corps de la narratrice est-il représenté dans cette nouvelle ? Dans un premier temps, on le prépare comme s'il s'agissait d'une offrande. Les hommes la « désabill[ent], lav[ent] [s]on corps et [s]es cheveux dans un grand cérémonial de gestes très lents et de regards obscurs » (*LCM*, p. 11). Ils l'enduisent « d'huiles odorantes qu'ils f[ont] pénétrer dans [s]a peau par de longs attouchements » (*LCM*, p. 11), lui « maquill[ent] [s]es yeux, [s]es lèvres, [s]es joues et la naissance de [s]a gorge », (*LCM*, p. 11) l'habillent « d'une étroite et longue robe de soie largement ouverte sur [s]es seins » (*LCM*, p. 11) et la couvrent

de bijoux dont « une minuscule chaîne d'or » (*LCM*, p. 11) qu' « ils attach[ent] » (*LCM*, p. 11) « à [s]a cheville droite » (*LCM*, p. 11). Des hommes – qui incarnent, en quelque sorte, les conservateurs du musée et qu'elle désigne simplement par le pronom « ils » (*LCM*, p. 11) – la préparent pour l'offrir en sacrifice à d'autres hommes⁹⁷ : les visiteurs de l'exposition. Suivant cette symbolique d'offrande, dans ce musée, toutes les femmes, de manière analogique, sont tour à tour comparées à des animaux représentant la faiblesse – animaux offerts en offrande dans certaines cultures – pour montrer la domination que les hommes exercent sur les femmes, dans ce microcosme : ici, « [...] des bergères aux bures retroussées étaient violées par le bélier de leur troupeau. Ailleurs, des nobles en cravache chevauchaient des pur-sang et poursuivaient une biche repérée par leurs braques. » (*LCM*, p. 12)

Dans un deuxième temps, le corps est dépeint comme un objet d'art, puisqu'il semble faire écho au lieu muséal dans lequel il figure, un musée dont la décoration et les objets connotent systématiquement l'exploitation sexuelle subie par les femmes dans la « serre vitrée⁹⁸ » (*LCM*, p. 11) :

Au mur, il y avait des toiles très grandes. [...] Sur l'une d'elles, l'herbe était couverte de dentelles répandues et des femmes, la tête renversée, laissaient voir la blancheur de leur gorge. [...] Les hommes buvaient dans des coupes d'argent sur lesquelles un héros transperçait de son glaive le sein d'une Amazone. Il n'y avait pas d'autres femmes que moi. Juste des statues de bronze et des butes de plâtre que regardaient les hommes en croquant des amandes. (*LCM*, p. 12)

⁹⁷ Cette nouvelle fait un parallèle évident avec le trafic d'êtres humains dont le tourisme sexuel est l'une des plus visibles manifestations, et semble critiquer le patriarcat : la domination masculine, l'exploitation sexuelle, l'éducation sexiste des jeunes filles sont toutes des stratégies patriarcales visant à répondre aux désirs des hommes, etc. Je souhaite le souligner sans toutefois mener dans ce mémoire une analyse féministe proprement dite. Mon objectif reste d'analyser les corps dans une perspective thématique.

⁹⁸ Par définition, la serre est un lieu où l'on fait pousser des plantes, des légumes, des fleurs, etc. Par extension, il serait alors possible de croire que les filles naissent dans cette serre vitrée comme les plantes, les légumes et les fleurs pour s'y développer. Je me permets cette corrélation, car la narratrice prend conscience « du long dressage qu'on [lui] avait, depuis la naissance, imposé » (*LCM*, p. 13). Le champ lexical animalier, dont le terme « dressage », et celui associé à la « serre » établit un lien avec la jeunesse et l'éducation. Ainsi, on a fait germer en elle l'idée que son rôle était de plaire aux hommes, de se taire, d'être belle et jeune le plus longtemps possible.

La narratrice elle-même mentionne qu'elle a subi un « long dressage » (*LCM*, p. 12) pour en arriver à positionner les membres de son corps dans des représentations utopiques (*LCM*, p. 13) pour que « le regard [des hommes] [la] pénétr[e] enfin » (*LCM*, p. 13). La narratrice est donc consciente que son corps a été préparé avec soin pour « nourri[r] l[es] fantasmes » (*LCM*, p. 13) des hommes et qu'elle ne possède aucune identité propre sinon celle d'être conditionnée à se contenter d'attiser le désir : « Bien que ma vie fut inerte, je l'aimais et n'espérais rien que rester là, indéfiniment, comme les statues de bronze. » (*LCM*, p. 13) Son immobilité comme la comparaison utilisée (statues) indiquent en fin de compte qu'elle sacrifie sa vie pour celle des hommes. Son corps est façonné dans le but de plaire et tout ce qu'elle cherche, comme femme, réside dans l'espoir de vivre dans le regard de l'homme. Encore ici, on pourrait considérer que le personnage audien est représenté comme une « morte » ou, plus précisément, une momie : en effet, n'est-elle pas vouée à terminer sa vie dans un lieu s'apparentant à « la salle aux canopes d'une pyramide » ?

Dans un troisième temps, le corps vieillissant est condamné à se « décompos[er] » (*LCM*, p. 14) quand il ne correspond plus aux attentes des hommes. Lorsqu'ils se rendent compte que le corps de la narratrice vieillit (en témoignent une patte d'oie, une cheville moins délicate, un corps qui flétrit, des pores de peau dilatés, une chevelure terne, *LCM*, p. 13-14), ils l'envoient dans le « dépôt » (*LCM*, p. 14), où elle est remise avec d'autres femmes périmées, « des femmes enfermées elles aussi dans des cubes de verre [...], vivantes [...], mortes, en train de se décomposer [,] [o]u bien osseuses et nettes » (*LCM*, p. 14). D'autres sont même « décapitées ou amputées » (*LCM*, p. 14) : autant de signes qu'elles ne correspondent plus aux attentes des hommes. Autrement dit, dans ce microcosme, elles sont des femmes jetables.

Or, la chute de la nouvelle présente un mouvement de révolte. Une véritable solidarité féminine s'instaure progressivement entre la narratrice et son double. Une « deuxième protagoniste, qui incarne l'Ombre, [et qui agit comme] conseillère [afin de] montr[er] à la

prisonnière comment briser sa cage vitrée, symbole de la désincarnation ⁹⁹». Ainsi, pour Deslauriers « [l']image de la cage qui se désagrège indique que les deux héroïnes pourront bientôt récupérer une part de *ce qui était perdu* ¹⁰⁰». Qu'est-ce qui était perdu ? Leur identité ? Leur vie entière à n'être qu'un corps muet, qui ne réfléchit pas ? J'abonderais aussi en ce sens. Ici, le double, ou « l'ombre », telle qu'identifiée par Deslauriers dans sa thèse, devient le mentor de la narratrice dans sa quête de réappropriation de son corps et de sa voix. Même si, au départ, la narratrice cherchait l'homme à travers sa quête de la beauté et de l'éternelle jeunesse, c'est maintenant elle-même, qu'elle cherche, comme alertée par son corps qui se désagrège. Bientôt, le cube de verre se fissure comme une carapace ou une coquille qu'elle finit par ouvrir et quitter (*LCM*, p. 17). Celle qui n'avait ni corps ni voix dans un lieu qui n'était pas le sien prend conscience qu'elle n'a jamais pensé par elle-même (*LCM*, p. 16) et se reconstruit tranquillement grâce à la prise de parole et à la solidarité féminine ¹⁰¹, et ce, malgré la « chaînette d'or [qui] ba[t] encore à chacun de [ses] pas » (*LCM*, p. 18). Ce dernier objet importe. Si la femme s'est libérée de cette société d'hommes qui représente vraisemblablement le patriarcat, elle ne peut encore être complète puisqu'elle ne se libère pas totalement de ses « chaînes ». Cependant, elle est en mouvement avec d'autres femmes : elles marchent.

Dès lors, cette nouvelle publiée à l'origine en 1987 et rééditée en 2007 dans l'édition de poche de *Banc de brume ou Les aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain* nous rappelle que la domination masculine, l'exploitation sexuelle et le musellement des femmes sont encore des sujets d'actualité au 21^e siècle – il suffit de penser à la récente décision de la Cour suprême des États-Unis de révoquer le droit à l'avortement

⁹⁹ Deslauriers, Camille, *Femmes Boa* (nouvelles) ; *Le parcours initiatique de l'héroïne de nouvelle chez Aude et Esther Croft* (essai), ouvr. cité, p. 341.

¹⁰⁰ Deslauriers, Camille, *Femmes Boa* (nouvelles) ; *Le parcours initiatique de l'héroïne de nouvelle chez Aude et Esther Croft* (essai), ouvr. cité, p. 341.

¹⁰¹ C'est aussi l'hypothèse soutenue par Christiane Lahaie dans *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, 2009, p. 79-86 qui propose, dans le chapitre deux de son essai, une analyse géocritique de la nouvelle « Le Cercle métallique ».

pour se rendre compte que le patriarcat empêche encore les femmes, tout comme la narratrice du « Cercle métallique », d'être « entières ». Cette blessure vient de « bien loin » et entretient, visiblement, un lien avec le « ventre », comme le soulignait aussi la narratrice de « Fêlures ».

2.5 LA FILLETTE

Dans « Poupée gigogne », Nathalie, une adolescente de « treize ans et demi » (*PG*, p. 24) passe de famille d'accueil en famille d'accueil « [d]epuis qu'elle a quatre ans » (*PG*, p. 25), mais vit chez Gertrude et Yvan depuis « un peu plus de deux ans » (*PG*, p. 24), maintenant. Nathalie se sent invisible aux yeux de tout le monde : la famille d'accueil, l'école et la mère¹⁰². Déboussolée, seule et anonyme, la jeune fille devient anorexique. Dans cette nouvelle, le corps de Nathalie est représenté de trois façons. L'analyse montrera que les motifs de la disparition (et sa variante, l'invisibilité) et de la fragmentation dominent aussi dans cette nouvelle, et ce, même si le personnage représenté, ici, est à peine sorti de l'enfance.

D'abord, la protagoniste est dépeinte entre deux âges : parfois fillette, parfois adolescente. Malgré qu'elle ait l'âge d'une adolescente, le corps de Nathalie ne s'est pas encore développé, ce qui confirme son statut physique de « fillette » : « Son dossier indique qu'elle est une bonne enfant, quoique très renfermée. Elle a treize ans et demi. Elle n'est pas encore menstruée. » (*PG*, p. 24) De surcroît, à l'école, on l'intimide en attaquant sa

¹⁰² Le narrateur omniscient mentionne que « Nathalie est une adolescente tranquille qui ne dérange personne. Elle ne prend pas plus de place ici qu'à l'école. Elle se fonde facilement aux meubles, aux murs. À l'école, les professeurs n'ont rien à dire [...]. Ils ne la voient pas. » (*PG*, p. 24) En plus d'être invisible pour sa famille d'accueil et ses professeurs, Nathalie a le sentiment de l'être aussi pour sa mère. Après avoir entendu un message laissé par sa mère sur le répondeur où cette dernière lui dit qu'elle viendra la chercher et qu'ils iront dans une nouvelle maison, Nathalie fait le rêve de cette nouvelle maison dans laquelle elle imagine sa mère, ses frères et sœurs rire dans la cuisine et se voit, elle, au fond d'une pièce qu'elle tente de traverser pour rejoindre sa famille, mais « le plancher devant elle s'effondre jusqu'à la cuisine » (*PG*, p. 34). Elle reste au « bout » et « les voit », mais « [e]ux ne la voient pas » (*PG*, p. 34).

physionomie : contrairement aux autres, elle n'est pas encore entrée dans la puberté. On lui dit « qu'elle a l'air d'avoir dix ans et qu'elle n'a pas encore de seins. » (*PG*, p. 28) À l'école comme dans sa famille d'accueil, elle est encore perçue comme une fillette. Dans ces lieux, elle a l'impression d'être invisible. Alors, pour exister, Nathalie se rend « dans les toilettes publiques du centre commercial » (*PG*, p. 23) pour se maquiller. Pour se déguiser en femme, en quelque sorte, en mettant du rouge sur ses lèvres, du fard bleu sur ses yeux et du rimmel noir sur ses cils (*PG*, p. 23). De cette manière, elle se sent davantage comme une adolescente, soit comme un corps en train de devenir une femme. Le centre commercial – lieu public souvent représentatif de l'adolescence – et le maquillage semblent la rendre visible, entre autres, aux yeux des hommes : « On croit qu'elle n'est personne. Et elle le croit aussi. Sauf quand elle se maquille les lèvres et les yeux. Alors, des hommes la regardent. » (*PG*, p. 24) Autrement dit, comme c'était le cas de la femme du « Cercle métallique », la seule façon d'exister, pour elle, c'est d'exister dans le regard masculin.

Ensuite, dans cette nouvelle, le corps du personnage féminin est représenté littéralement en morceaux pour traduire le vide ressenti par la protagoniste. D'une part, Nathalie ressemble aux poupées gigognes, dont le corps, rappelons-le, est littéralement creux. En ce sens, Nathalie fait notamment un rêve dans lequel on découpe son corps pour en faire des poupées-Nathalie qui s'emboîtent les unes dans les autres :

Elle est étendue sur une table pareille à celle sur laquelle on l'a mise pour lui enlever ses amygdales. Elle est nue. On l'opère. On la coupe et on l'ouvre avec une scie à plâtre. Elle n'en ressent aucune douleur. À l'intérieur, se trouve une seconde Nathalie que l'on coupe et qu'on ouvre. Ainsi de suite, sans fin. Quand elle s'éveille, elle tombe dans un gouffre. (*PG*, p. 26)

Même s'il ne s'agit que d'un cauchemar, il fait écho aux souffrances bien réelles du personnage. D'ailleurs, le corps de Nathalie est associé au vide de plusieurs manières : chaque fois, il est exposé comme étant un « gouffre » (*PG*, p. 26), un « puits » (*PG*, p. 26) dans lequel les mots qu'on lui dit « résonnent » (*PG*, p. 26), « se perdent » (*PG*, p. 26) ou « tomb[ent] dans un trou » (*PG*, p. 26). Le fait que son corps soit vide montre, entre autres, l'indifférence du personnage à l'égard de tout ce qu'on lui dit. Nathalie veut retrouver sa

mère et ne veut pas comprendre qu'elle ne peut pas la revoir. Elle est tellement dans le déni qu'elle déforme les mots de la travailleuse sociale¹⁰³. Les parents d'accueil de la jeune fille souhaitent probablement combler ce vide en accueillant des enfants qu'on a abandonnés et en essayant de leur offrir un semblant d'affection dans leur relation avec eux. Gertrude demande en effet aux enfants de l'appeler « maman » s'ils le souhaitent. Nathalie l'appelle ainsi, mais « le mot sonne creux comme ceux des poupées qui parlent. » (*PG*, p. 25) La métaphore exprime le faux-semblant alors que la comparaison montre le parallèle avec le jeu et l'enfance. Tout est faux, pour Nathalie : elle pense que tout le monde lui ment. Elle est donc indifférente aux autres.

D'autre part, le corps anorexique de la jeune protagoniste vient aussi insister sur le vide intérieur. Au sens littéral, l'estomac a faim et ne reçoit aucune nourriture; au sens symbolique, l'anorexie de Nathalie indique sans doute le manque d'amour maternel. C'est son corps qui communique sa carence affective, car Nathalie n'arrive pas à s'exprimer autrement :

Gertrude lui a dit qu'elle serait obligée de la renvoyer si elle persistait dans son refus de manger.

Nathalie a demandé où.

Gertrude a répondu : « Dans un centre d'accueil. »

Nathalie est allée pleurer dans sa chambre.

Elle ne mangera pas.

Elle ne mangera plus. (*PG*, p. 36-37)

On le constate : les carences affectives sont, dans ces paragraphes qui se succèdent, associées directement à la privation de nourriture.

Outre le vide, une fois de plus, dans « Poupée gigogne », le corps du personnage féminin est similaire à celui des poupées gigognes. Au même titre qu'elles, les Nathalie sont nombreuses, ce qui montre qu'elle possède plusieurs identités. La plus petite poupée

¹⁰³ La travailleuse sociale lui dit que sa mère est entrée en « psychiatrie », mais Nathalie trouve une autre raison pour justifier que sa mère ne puisse plus la voir : elle serait « hospitalisée en obstétrique » (*PG*, p. 25-27).

symbolise Nathalie la fillette alors que la grande, « celle qu'elle préfère » (PG, p. 30), symbolise la jeune femme qu'elle voudrait être. Les autres poupées, entre les deux, font figure d'ellipses, mais peuvent représenter des variantes identitaires du personnage (la fillette sans mère; la fillette adoptive; l'élève ridiculisée; etc.). D'ailleurs, si « Nathalie se maquille dans les toilettes des centres commerciaux [, c'est] pour devenir la plus grande des poupées, celle qui renferme toutes les autres » (PG, p. 26). Ici, on constate que Nathalie veut devenir forte et autonome, un peu comme le sont les femmes adultes. Lemieux, dans son mémoire de maîtrise, voit le personnage de Nathalie comme victime d'un « dédoublement identitaire ¹⁰⁴». Bien que ce personnage « affronte un ou des doubles ¹⁰⁵», pour ma part, je pense que la fillette constitue une figure primordiale, car elle ne peut s'en détacher complètement même dans son passage vers l'adolescence. Elle semble parfois vouloir oublier la fillette en elle comme elle le fait pour les mots et les relations qui lui rappellent l'enfance, mais d'autres fois, elle tente très fort de se redéfinir par le souvenir. À défaut de ne pas pouvoir acheter les vraies poupées gigognes qu'elle a vues au magasin, Nathalie reproduit six poupées de carton. Autant d'images d'elle-même¹⁰⁶ : « La plus grande de ses poupées a quinze centimètres de haut [...]. Elle a mis beaucoup plus de couleurs sur le visage de la grande [tandis que ...] sur le visage minuscule de la plus petite, les couleurs se confondent et les traits se distinguent mal. » (PG,

¹⁰⁴ LEMIEUX, Joanie, *Les trains sous l'eau prennent-ils encore des passagers ?*, suivi de *Fragilité des espaces et fragmentation formelle* dans Banc de brume ou Les aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain d'Aude, mémoire cité, p. 146-147.

¹⁰⁵ LEMIEUX, Joanie, *Les trains sous l'eau prennent-ils encore des passagers ?*, suivi de *Fragilité des espaces et fragmentation formelle* dans Banc de brume ou Les aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain d'Aude, mémoire cité, p. 147.

¹⁰⁶ Selon le Figaro (AFP AGENCE, « L'histoire secrète des poupées russes dévoilée à Moscou » dans *Le Figaro* 2015, [En ligne] <https://www.lefigaro.fr/culture/2015/08/03/03004-20150803ARTFIG00120-18216histoire-secrete-des-poupees-russes-devoilee-a-moscou.php> (page consultée le 10 juin 2022)), « les matriochkas, avec leur charme intemporel, leurs silhouettes solides et leurs visages sereins, sont aujourd'hui un symbole identitaire des Russes [...]. Elles peuvent aussi représenter la figure maternelle avec ses rejetons – jusqu'à 100 pour les plus fertiles –, incarnant ainsi la famille et conférant aux enfants un sentiment de sécurité garanti par les grands. Elles renferment aussi l'idée chérie des Russes de la vérité qui se cacherait derrière des apparences trompeuses, comme dans les contes russes où la mort du méchant « est au bout d'une aiguille, cette aiguille est dans un œuf, cet œuf est dans une cane, cette cane dans un lièvre... ». Chez Aude, les poupées russes s'avèrent une métonymie de l'identité de Nathalie, identité scindée entre l'enfance et l'adolescence, mais elles sont aussi une métaphore du vide intérieur de la narratrice, occasionné, entre autres, par l'abandon maternel.

p. 30) Nathalie superpose ses autoportraits, puisqu'elle ne peut pas les emboîter les unes dans les autres : « Nathalie préfère placer d'abord la grande et par-dessus, bien au centre, en omettant les autres, la petite. » (PG, p. 30) Symboliquement, le personnage possède deux personnalités en lutte : l'adolescente et la fillette. Si la figure de la fillette demeure au centre de la figure de l'adolescente, c'est sans doute que Nathalie est incapable de la sortir d'elle-même. Elle fait partie d'elle, car c'est une manière de se rapprocher de sa mère, de l'enfance qu'elle n'a pas eue à ses côtés. La chute de la nouvelle va notamment en ce sens. Alors que le corps de Nathalie est en train de se métamorphoser en un gigantesque vide parce qu'elle ne mange plus, celle-ci « découpe la grande poupée en petits morceaux[, qu'] [e]lle reconstitue [...] comme s'il s'agissait d'un casse-tête ou d'une porcelaine brisée » (PG, p. 37). L'adolescente, en elle, se cherche. Elle va même jusqu'à « coll[er] la plus petite des poupées sur la photo, sur les genoux de sa mère » (PG, p. 37), et elle finit par se « recroquevill[er] sous la photo [avec le] pouce [...] dans [l]a bouche » (PG, p. 38), comme un bébé. Clairement, le corps de Nathalie communique son besoin de retrouver l'enfant en elle pour se rapprocher de sa mère perdue. La figure de la fillette prend symboliquement le dessus sur les autres « Nathalie », car lorsqu'elle met « [s]on pouce [...] dans sa bouche[,] [s]on rouge s'[étale]. » (PG, p. 38) Le maquillage – symbole de la femme en devenir – qui s'étale, exprime ainsi qu'une partie d'elle-même s'efface. Effacement, disparition, invisibilité : Nathalie, comme les autres personnages féminins du recueil, n'arrive pas à exister autrement que comme un corps en morceaux. Invisible, seul et dédoublé, ce personnage rejoint symboliquement tous les autres types de femmes que l'on a précédemment analysées chez Aude.

En définitive, dans *Banc de brume*, les personnages féminins ne sont jamais tout à fait incarnés. Les corps représentés sont systématiquement brisés, fragmentés, déchirés, découpés. Ils explosent. Ils deviennent des statues ou des natures mortes. Ces femmes cherchent à se reconstruire d'une manière ou d'une autre, mais elles n'y arrivent jamais, même quand elles réussissent à prendre la parole. Plusieurs images récurrentes, dont le verre, la porcelaine, la soie, évoquent la vulnérabilité des femmes et reviennent, de nouvelle en

nouvelle, comme un leitmotiv qui insiste sur la fragilité individuelle, mais aussi collective puisqu'au final, tous les types de femmes du recueil n'habitent pas leur corps.

CONCLUSION GÉNÉRALE ET RETOUR SUR LA CRÉATION

« Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride / D'où sortaient de noirs bataillons / De larves, qui coulaient comme un épais liquide Le long de ces vivants haillons. // Tout cela descendait, montait comme une vague / Ou s'élançait en pétillant; On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague / Vivait en se multipliant. ¹⁰⁷»

« À une charogne », C. Baudelaire

Mon projet de création, *Abrier les corps*, figurant dans la première section de ce mémoire, consistait à représenter des corps de toutes sortes et à *leur donner une voix*. J'ai voulu que mes personnages féminins montrent leurs rapports troubles au corps et aux autres à travers des récits brefs imprégnés d'atmosphères oniriques.

Dans la seconde partie de ce mémoire, j'ai montré comment les corps féminins étaient représentés dans les recueils *rouge presque noire*, de July Giguère et *Banc de brume ou Les aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain*, d'Aude. L'analyse de ces deux œuvres a montré des personnages qui n'habitent que partiellement leurs corps et qui sont physiquement et psychologiquement meurtris. Ces deux recueils de récits brefs ou extrêmement brefs, que l'on pourrait certainement qualifier d'oniriques, présentent une singularité commune : on y expose des corps féminins qui sont tantôt en morceaux, tantôt en décrépitude, des corps qui se dédoublent ou se décomposent, des corps qui communiquent à la place de femmes dont la voix est très souvent cassée, éteinte, ignorée. Et parfois, ces femmes s'avèrent complètement incapables de prendre la parole. Or, toutes ces figures liées au démembrement et à la désincarnation, voire tous ces silences et non-dits qui en découlent, viennent souligner une même peur de disparaître, d'être invisible, de ne pas exister.

Chez Giguère, les personnages féminins sont souvent représentés comme noyés, morts, oubliés ou ensevelis. Ici, ils ont le ventre « creux », les os « à découvert ». Là, les membres

¹⁰⁷ Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal* [1857], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, p. 59-60.

de leurs corps se fondent dans des lieux décrépits représentatifs de leur propre décrépitude intérieure. Ailleurs, ils fuguent ou avouent leur peur de se perdre, un verbe qu'il convient de lire au sens propre comme au sens figuré. Chez Aude, les personnages féminins sont faits de verre, de porcelaine ou sonnent vides. Ces femmes sont vulnérables, fragiles ou blessées et sont représentées dans des récits aussi fragmentés que leurs corps. Et, surtout, dans *Banc de brume* comme dans *rouge presque noire*, ces femmes souffrent de solitude.

Dans les deux chapitres du volet réflexion de ce mémoire, j'ai regroupé ces personnages de femmes désincarnées qui témoignent toutes d'un rapport problématique au corps et à l'homme et j'en suis arrivée à dresser cinq « portraits » d'héroïnes qui se ressemblaient d'un recueil à l'autre : des femmes invisibles aux yeux des autres ou d'elles-mêmes ; des femmes rencontrant ou affrontant leurs doubles ; des femmes malheureuses dans leur relation de couple ; des femmes dominées par l'autre ou en quête de l'autre – et par extension, en quête d'identité ; des fillettes, c'est-à-dire des femmes en devenir qui anticipent déjà la relation au corps et à l'autre. Mon étude thématique m'a permis d'exposer comment la représentation des corps désagrégés de ces femmes faisait écho aux crises ou aux quêtes identitaires des personnages.

Certes, les deux recueils qui constituaient mon corpus présentent des différences. Toutefois, au terme de l'analyse, je peux avancer que tous les personnages féminins de Giguère et d'Aude parlent d'une seule voix : celle du corps. Et qu'elles « parlent » au nom de ces autres femmes qui ne se sentent jamais *entières* ni *adéquates*. Cette voix du corps témoigne d'un mal-être, d'une profonde solitude, d'un doute persistant ou d'une anxiété aliénante, voire d'une peur de disparaître qui les tourmente. Et voilà autant de sentiments et d'émotions qui font écho à ce que vivent des femmes réelles, encore en 2022. Pensons aux multiples cas réels de détresse féminine qui s'incarnent dans les troubles alimentaires chez des fillettes, des adolescentes ou des femmes matures ; à leurs façons de *s'automutiler* – au sens littéral ou par des chirurgies plastiques à répétition ; à leurs tentatives d'en finir ou à leurs suicides ; à cette récurrente peur de se perdre ou à ces envies de disparaître ; voire aux violences qu'elles subissent trop régulièrement en contexte conjugal ou à toutes les

dénonciations liées au mouvement *Moi aussi*. Il s'agit là d'autant de thèmes qui s'imposaient lors de la parution et lors de la réédition de *Banc de brume*, de thèmes qui s'imposaient dans *rouge presque noire* et de thèmes qui s'imposent dans mon recueil *Abrier les corps*.

Ces questions m'interpellent personnellement, car j'ai toujours douté de mes capacités. En ce sens, tout au long du mémoire, je me suis sentie très proche des personnages féminins du corpus étudié puisque, souvent, moi-même, au cours de ma vie, je me suis sentie incapable de *prendre la parole* ou inadéquate. Bien entendu, je n'irai pas jusqu'à me psychanalyser, mais le milieu industriel duquel je proviens, où les hommes travaillaient et où les femmes élevaient les enfants à la maison, a sans doute contribué à ce sentiment. Cependant, c'est aussi ce milieu qui a fait de moi une femme déterminée.

Adolescente, j'étais une idéaliste qui avait *envie d'exister* et d'être prise au sérieux. Je ne *fitais* pas dans le décor, comme on dit en langage courant. Pendant des heures, j'écrivais des poèmes et des récits dans lesquels j'exprimais déjà mon malaise d'être une voix réprimée dans une ville que je ne pouvais quitter. C'est en 3^e secondaire, en parcourant les étagères de la minuscule bibliothèque de l'école, que j'ai été attirée par un titre qui me donne encore des frissons autant par sa beauté que par la « laideur » qu'il convoque d'emblée : *Les fleurs du mal*¹⁰⁸. J'avais quinze ans, je me sentais étrangère à mon milieu et Baudelaire est devenu mon premier allié des mots. J'ai d'ailleurs « emprunté » le recueil à long terme : je ne l'ai rendu qu'en 5^e secondaire. Toutes ces années, en fréquentant *Les fleurs du mal*, en y revenant régulièrement, je voulais apprendre à coder moi aussi mes sentiments en jouant avec des images fortes, avec des images où se confrontaient les contraires. C'est bien connu et on nous le répète en ateliers d'écriture : avant de trouver sa propre voix, on imite celle des autres. Déjà, des univers étranges m'habitaient : dans mes textes, je pouvais devenir quelqu'une d'autre, je pouvais tout faire sur le dos de la fiction. Mes parents diraient qu'ils ne m'ont jamais empêchée de me réaliser et ils ont raison. En revanche, habiter dans une ville papetière où régnait le sexisme et les écarts sociaux, dans une ville où lire et écrire ne payaient pas le

¹⁰⁸ Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal* [1857], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, 343 p.

loyer, m'a fait ressentir, à l'adolescence, que j'étais *celle qui n'avait pas sa place*. En tant que jeune femme, mais surtout en tant qu'adolescente qui souhaitait devenir autrice. Pour reprendre les paroles de ma narratrice, dans « Ville papier » : « c'était la ville ou [moi] ¹⁰⁹ ». J'ai bientôt dû quitter ma petite ville natale pour une plus grande ville, une ville universitaire dans laquelle j'ai pu me trouver des alliés, des étudiantes et des étudiants, qui, comme moi, avaient des plumes en guise de doigts et des mots à expulser de la poitrine.

À l'Université de Sherbrooke, j'ai découvert un milieu ouvert d'esprit, un milieu d'échanges, un milieu créatif où je me libérais. J'avais vingt-deux ans, un enfant de deux ans, et on venait de m'accepter comme étudiante libre à la condition d'obtenir une moyenne de B dans les trois cours où j'étais inscrite. Je n'avais pas de diplôme collégial en poche et j'avais déjà essuyé deux refus pour intégrer le Baccalauréat en communications. Je me rappelle un seul des trois cours que j'ai suivis avec précision : *Contes et nouvelles*. C'était Camille Deslauriers qui l'assurait, à titre de chargée de cours. Elle nous avait fait lire *Cet imperceptible mouvement*¹¹⁰, d'Aude. Je me souviens encore exactement de l'émotion qui m'habitait à sa lecture : j'étais sous le choc. L'écriture ciselée d'Aude me fascinait et me touchait à la fois : des mots justes, des images neuves, un rythme en écho avec le propos. De la poésie dans des nouvelles, je n'avais jamais lu cela encore. Au secondaire, les œuvres à lire qu'on imposait dans d'autres cours étaient presque seulement des romans – et des romans écrits par des hommes. Avant mes études en lettres, pour mon plaisir, je m'achetais des romans de la collection « Frissons¹¹¹ » parce qu'on les retrouvait au dépanneur. Chaque fois qu'on fréquentait les bibliothèques de la ville ou de l'école, je choisissais des autrices québécoises sans m'en rendre compte, Anique Poitras¹¹² et Dominique Demers¹¹³,

¹⁰⁹ Volet « Création » de ce présent mémoire, p. 22.

¹¹⁰ Aude. *Cet imperceptible mouvement : nouvelles*, Montréal, XYZ, « Romanichels poche », 1997, 117 p.

¹¹¹ Romans jeunesse américains des années 90 et traduits et publiés chez Héritage.

¹¹² Anique Poitras, *La lumière blanche* [1993], Montréal, Québec Amérique, coll. « Titan jeunesse », 2011, 233 p. et Anique Poitras, *La Deuxième vie*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Titan jeunesse », 1994, 158 p.

¹¹³ Dominique Demers, *Un hiver de tourmente*, Montréal, La Courte échelle, 1992, 160 p.; Dominique Demers, *Les grands sapins ne meurent pas*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Titan jeunesse », 1994, 154 p.

notamment. Je voulais probablement qu'on s'adresse à l'adolescente que j'étais avec des héroïnes et des thèmes qui touchent les jeunes filles. Mais, jusque-là, je n'étais jamais entrée en contact avec un style comme celui d'Aude. L'incipit de la nouvelle « Le passeur » m'interpellait particulièrement par son ton incisif et par la dureté de son propos : « Cet homme est un obus. Delphine pourrait en dessiner la trajectoire : c'est vers elle qu'il fonce à toute allure. / Un jour, l'impact aura lieu. Il n'en faut pas moins pour briser le bunker où elle s'est enterrée et dont elle ne trouve plus l'issue. ¹¹⁴» La métaphore filée résonnait si juste chez la jeune femme que j'étais, alors en découverte d'elle-même et des relations amoureuses. J'avais l'impression de ressentir le même mal-être que Delphine ressentait dans la relation toxique qui était mise en scène.

Tout de suite, j'ai voulu écrire comme Aude : transmettre des émotions à travers de magnifiques images qui pouvaient traiter de la « laideur », c'est-à-dire, en explorant des thèmes difficiles ou des tabous. Or, dans le cours *Contes et nouvelles*, le travail final nous proposait de rédiger trois textes qui seraient liés entre eux. Certes, j'avais écrit un roman lorsque j'étais adolescente – roman qui est encore, à ce jour, toujours dans un tiroir – et des poèmes, mais jamais je n'avais créé dans le cadre d'un cours. J'étais terrorisée. Je doutais de mon talent. Je n'étais qu'une passionnée qui venait d'une petite ville industrielle. Pourtant, lorsque j'ai reçu mes textes par la poste et ma note, je n'en revenais pas. J'avais obtenu A+ et la professeure m'avait écrit un mot : « Vous, vous devriez écrire ! » Ce mot, cette note, cette professeure ont été un tournant dans ma vie : grâce à eux je me suis inscrite en littérature et aux ateliers de création littéraire. J'entends encore la voix de mon père, à l'époque : « Qu'est-ce que tu vas faire avec un diplôme en littérature ? Est-ce que ce sera payant ? » La mentalité de ma ville me rattrapait. Je sais qu'il s'agissait d'une forme de bienveillance, qu'il s'inquiétait alors de mon avenir, mais à ce moment-là, il ne me comprenait pas.

et Dominique Demers, *Ils dansent dans la tempête*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Titan jeunesse », 1998, 155 p.

¹¹⁴ Aude. *Cet imperceptible mouvement : nouvelles*, ouvr. cité, p. 33.

Cela dit, mon désir d'écrire et de cheminer était trop fort. J'ai donc poursuivi et terminé un baccalauréat en Études littéraires et culturelles à l'Université de Sherbrooke. J'ai continué à relire *Les fleurs du mal*, mais avec un regard neuf, plus analytique – et, je l'avoue, à ce jour, ce recueil reste pour moi inatteignable d'un point de vue formel, par ses jeux d'opposition, ses atmosphères étranges et fascinantes qui traversent les poèmes, par ses jeux avec les sonorités et les images. Toutefois, dans le cadre de mes études, j'ai également découvert de nouvelles lectures marquantes. On m'a fait lire *Le spleen de Paris*¹¹⁵, qui a aussi été une révélation : déjà, quand j'ai commencé ce recueil, j'admirais l'hybridité de l'écriture où prose et poésie s'entremêlaient, je me rendais compte qu'on pouvait créer des univers où foisonnaient les symboles. Chez Baudelaire, la femme est une charogne¹¹⁶, le poète, un albatros¹¹⁷ et les yeux, le reflet de l'être¹¹⁸. Ensuite, la découverte d'Henri Michaux et de *La vie dans les plis*¹¹⁹ a produit sur moi le même effet que les œuvres de Baudelaire. De même que *Crimes et Chatouillements*¹²⁰, d'Hélène Monette. Ce qui m'attirait toujours, c'étaient les atmosphères glauques et brutales, qui semblaient souvent sorties d'un rêve ou d'un fantasme dans lequel on parlait du corps.

Au baccalauréat, je me suis inscrite à tous les cours de création auxquels il était possible d'assister. Je me suis imprégnée de poésie et de nouvelles, entre autres. Et, souvent, on remarquait mes textes. J'ai à ce jour quelques publications en revues, notamment « La partie

¹¹⁵ Charles Baudelaire, *Le spleen de Paris (Petites poèmes en prose)* [1869], Paris, Hatier poche, coll. « Classiques et cie », 2007, 183 p.

¹¹⁶ « Une charogne », de Charles Baudelaire, dans *Les fleurs du mal*, ouvr. cité, p. 59-60.

¹¹⁷ « L'albatros », de Charles Baudelaire, dans *Les fleurs du mal*, ouvr. cité, p. 36.

¹¹⁸ « Les yeux des pauvres », de Charles Baudelaire, dans *Le spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*, ouvr. cité, p. 57-58.

¹¹⁹ Henri Michaux, *La vie dans les plis* [1949], Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1972, 213 p.

¹²⁰ Hélène Monette, *Crimes et Chatouillements*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal Compact », 1992, 154 p.

gauche du cerveau¹²¹ », « Elles, c'est son nom¹²² » et « Miroir de poche ¹²³». En 2005, j'ai obtenu la deuxième place du concours « prose » de la défunte revue *Arcade* avec ma nouvelle « Toilettes pour dames¹²⁴ ». En plus d'écrire, j'ai aussi été codirectrice des numéros 6 et 7 de la revue universitaire *Jet d'encre*, dont Nathalie Watteyne¹²⁵ était la directrice. C'est à cette époque que j'ai côtoyé July Giguère, car elle travaillait aussi pour cette revue. J'ai pu lire quelques-uns de ses textes et j'y ai tout de suite perçu un lyrisme et une sensibilité qui rejoignaient mes goûts esthétiques. Son écriture à la fois douce et violente m'a immédiatement charmée. Et, à la parution de *rouge presque noire*, en 2009, j'ai découvert un univers, aussi étrange que singulier, qui me happe encore à chacune de mes lectures.

Par ailleurs, dans le numéro 7 de la revue *Jet d'encre*, j'ai eu la chance de réaliser une entrevue avec Aude¹²⁶. Dans cet entretien, Aude mentionne les lectures qui la dérangent lorsqu'elle était adolescente, mais en utilisant le verbe « déranger » de manière positive. Elle lisait Anne Hébert, entre autres, et « [c]e qui [la] fascinait chez Anne Hébert, c'était les mots qui disaient la rage, mais d'une manière tout à fait belle. ¹²⁷» Si le style d'Anne Hébert a été une influence dans l'écriture d'Aude, je peux dire avec certitude que celui d'Aude l'a été pour la mienne. J'y ai retrouvé à la fois la hargne et la volonté de montrer celle-ci avec élégance. À partir de *Cet imperceptible mouvement*, j'ai voulu lire toute l'œuvre d'Aude. Avant l'entrevue, toutefois, je n'avais toujours pas pu lire *Banc de brume* puisque le recueil était introuvable, à ce moment. J'ai exprimé ma déception à voix haute, et après l'entrevue,

¹²¹ Guillemette, Kari, « La partie gauche du cerveau », *Jet d'encre*, n° 4, 2003, p. 35-36.

¹²² Guillemette, Kari, « Elles, c'est son nom », *Jet d'encre*, n° 6, 2005, p. 67-68.

¹²³ Guillemette, Kari, « Miroir de poche », *XYZ : La revue de la nouvelle*, n° 35, 2020, p. 35-39. Cette nouvelle se retrouve dans le volet « Création » de ce présent mémoire, p. 37-41.

¹²⁴ Guillemette, Kari, « Toilettes pour dames », *Arcade : L'écriture au féminin*, n° 63, 2005, p.49-50.

¹²⁵ Nathalie Watteyne est écrivaine, professeure et directrice du Centre Anne-Hébert à l'Université de Sherbrooke.

¹²⁶ Charrette, Guylaine et Guillemette, Kari, « Entretien avec Aude : Les voies underground », *Jet d'encre*, n° 7, 2005, p. 95-101.

¹²⁷ Charrette, Guylaine et Guillemette, Kari, « Entretien avec Aude : Les voies underground », art. cité, p. 95.

Aude m'a amenée dans un immense garde-robe où étaient rangées des boîtes remplies de ses livres. Elle m'a tendu son recueil. Je n'avais pas de mots devant sa générosité. J'étais chez elle, dans sa maison, dans son garde-robe et elle me donnait son livre. En échangeant, au cours de notre entretien, j'avais aussi glissé dans la conversation que j'avais un fils de cinq ans. Elle m'a donc offert aussi deux contes pour enfants qu'elle avait écrits.

Ces contes, je les ai lus et relus à mes trois enfants.

Après mon baccalauréat en 2005, je me suis inscrite à la maîtrise en création littéraire, toujours à l'Université de Sherbrooke. J'ai terminé ma scolarité de maîtrise en 2007 et j'ai commencé un projet de dépôt de sujet sous la direction de Christiane Lahaie. Cependant, le Cégep de Victoriaville m'a embauchée en janvier 2008 comme professeure en littérature, alors j'ai abandonné mes études. Je n'avais plus le goût, plus la force : j'avais un travail exigeant et déjà deux enfants. Je faisais même la route Sherbrooke-Victoriaville matin et soir. Puis, en 2009, on est déménagés à Victoriaville. J'étais enceinte de ma fille.

Quand j'ai recommencé mes études, à l'UQAR, en jetant un regard sur mon passé, je me suis rendu compte que je traînais de vieilles blessures causées par mon cheminement atypique. J'avais 39 ans et je doutais encore de moi. Je devais terminer ma maîtrise et écrire un recueil. J'étais rendue là dans ma vie. Était-ce la crise de la quarantaine¹²⁸ ? J'ai alors décidé de renouer avec celle par qui mon aventure d'autrice de la relève avait commencé : Camille Deslauriers. Cependant, encore une fois, la vie mettait des épreuves sur ma route : même si j'avais terminé une scolarité de maîtrise en 2008, j'ai dû prendre un séminaire de méthodologie de la recherche. Suivi d'une opération chirurgicale qui a mal tourné, puis de la pandémie, qui a chamboulé la vie de tout le monde. Malgré cela, aujourd'hui, je clos ce projet de mémoire avec une grande fierté. Je regarde mon parcours atypique et je me prouve enfin que je n'ai plus à douter de moi-même ni à me sentir comme une imposteure dans mon travail

¹²⁸ Le vieillissement des femmes est un sujet qui me hante depuis quelques années. Ma quarantaine me fait prendre conscience que le corps change – autant physiquement que mentalement –, qu'il vieillit et que le regard de la société – et le mien – sur lui n'est plus le même. Les textes « Linceul » et « Quarantaine » explorent ce thème.

d'enseignante. Éventuellement, j'espère bonifier le volet « Création » de ce mémoire en un recueil d'une centaine de pages, en vue de le soumettre à des éditrices ou à des éditeurs.

ABRIER LES CORPS

Mon recueil comprend dix-sept récits oniriques, dont le titre, *Abrier les corps*, fait allusion au thème dominant, le corps et ses représentations, tout en créant une cohérence entre les textes. Le choix du titre – *Abrier les corps* – m'est apparu logique à la relecture d'un passage de « Quarantaine » : « En soupirant, tu fais un signe de la main aux cinq officiers chargés d'abrier les corps. / Il est temps de couvrir les cicatrices abyssales des âges. ¹²⁹» Le verbe « abrier », selon le contexte, peut signifier à la fois « protéger en recouvrant », « se protéger », « dissimuler une chose abstraite » ou encore « protéger une personne d'une attaque verbale ou psychologique ¹³⁰» : autant de sens qui suggèrent différents rapports au corps, lesquels sont exploités tout au long du recueil. Mais, plus que tout, *Abrier les corps* indique explicitement ma volonté explicite de représenter le corps féminin.

Pourquoi avoir choisi ce thème ? Je crois avoir toujours été habitée par lui à toutes les époques de mon existence. Adolescente, on m'appelait « l'échalote » ou « la girafe » parce que j'étais plus grande que les autres élèves de mon âge. Après avoir eu des enfants, le corps change, la peau est meurtrie et le ventre plus évident. Combien de femmes voudraient cacher leur ventre ? Ce ventre à la fois synonyme de féminité et de douleur. Le corps vieillit, aussi, et on y est confrontées quotidiennement. Alors, dans *Abrier les corps*, j'ai voulu montrer comment on peut parfois se sentir, lorsqu'on est une femme, et comment une relation trouble au corps se répercute autant dans l'image qu'on a de soi que dans la perception qu'on a du regard de l'autre, voire dans le rapport qu'on entretient avec l'espace privé ou public. Dans « L'entre-peau », par exemple, un squelette féminin se magasine un corps de rêve. Un corps

¹²⁹ Volet « Création » de ce mémoire, p. 36.

¹³⁰ Les différents sens du verbe « abrier » ont été vérifiés dans *Antidote*.

normé, parfait : blanc, blond, aux seins rebondis, celui d'une femme qui se découvre en crise identitaire. Bref, dans mon recueil, j'avais envie d'exposer des femmes qui ne se sentent pas complètes, des femmes à qui il manque une partie d'elle-même et qui éprouvent cette impression *parce qu'elles sont des femmes*. Mon objectif était de transmettre cette impression en représentant des corps en morceaux, décomposés ou effrités. Bien que je n'aie pas voulu forcer les choses, certaines récurrences se sont imposées d'elles-mêmes et se sont manifestées, notamment, dans des thématiques liées aux relations entre femmes (sœurs, mère et fille); aux violences faites aux femmes ou à ce que le patriarcat inflige aux femmes; au regard malveillant qu'on finit par avoir parfois sur soi ou sur les autres. Car le corps reste ce qu'on voit en premier : on le juge rapidement comme on se juge soi-même. D'ailleurs, la question relative aux perceptions qu'on a des corps se retrouve dans plusieurs de mes textes, dont « L'entre-peau » (l'obsession de la perfection), « En vitrines » (la jeunesse éternelle), « En miettes » (la grossophobie et la boulimie), « Tendances » (la chirurgie esthétique) et « Quarantaine » (le vieillissement), entre autres. Je ne fais pas exprès. C'est plus fort que moi : je critique ma société. Je ne sais pas si c'est volontaire chez Aude et Giguère, mais à la lecture du « Cercle métallique », de « Soie mauve » ou encore de « la table d'à côté », on sent très concrètement leurs critiques à l'égard de la société et du patriarcat. Est-ce intrinsèque aux écrivaines, d'aborder le corps et le regard qu'on a sur lui ? Je ne sais pas, mais ce thème semble universel puisqu'on en parle de la même façon depuis bien longtemps et qu'on en parle toujours. Dans les années 80 pour Aude, en 2009 pour July Giguère et en 2022 pour moi.

LES PERSONNAGES

Comme je l'ai mentionné en début de conclusion, j'ai toujours cherché inconsciemment à lire des autrices. Pour me sentir concernée. Ce que vivent les personnages de femmes, de filles, de fillettes me perturbe particulièrement. J'ai exposé à plusieurs reprises, dans ce mémoire, que mon but n'était pas de proposer une analyse féministe des deux recueils à l'étude. Cependant, je dois préciser que le féminisme est intrinsèque à ma

personne, donc à ma démarche créatrice, par extension, c'est pourquoi mes personnages sont des femmes et que les sujets traités les concernent. Au terme de la rédaction de ce mémoire, je peux affirmer que les personnages de mon recueil correspondent aux cinq types de femmes que j'ai identifiées dans *rouge presque noire* et dans *Banc de brume*. Sans toutefois être similaires à ceux de Giguère ou d'Aude – et sans que j'aie, en tant qu'auteurice, voulu consciemment faire comme elles –, mes personnages s'avèrent aussi des femmes vulnérables, fragiles, souvent brisées de l'intérieur.

L'ESTHÉTIQUE

Tantôt à la recherche d'une perfection plastique, comme dans « L'entre-peau », tantôt démolit¹³¹, putréfié¹³², démembré¹³³ dans d'autres textes, le corps, tout au long de mon volet « Création », est constamment représenté de manière onirique. L'esthétique onirique et l'extrême brièveté formelle¹³⁴ unissent tous mes textes, qui présentent des atmosphères singulières et décalées où la suggestion et l'évocation dominent sur l'effet de réel. À cet égard, les « mondes brefs¹³⁵ » représentés, qui s'apparentent, à mon avis, à des univers qu'on entrevoit en rêve, confèrent un aspect poétique et symbolique aux récits, ce qui engendre, d'un point de vue formel, une hybridité générique. Économie de mots, figures de style –

¹³¹ Mon texte « Démolition » présente une destinataire qui se rappelle un viol ayant eu lieu des années auparavant. L'espace où s'est perpétré le crime est représenté symboliquement comme un chantier de démolition. D'ailleurs, le lieu du récit est un lieu concret – l'Hôtel Wellington de Sherbrooke, qui a lui-même été démolit en février 2020. Les matériaux de construction sont nommés à des fins métaphoriques pour représenter à la fois l'état physique du personnage et son état psychologique. Son corps est un mur : mortier, gypse, amiante, ciment. Et ce mur risque de s'effondrer à tout instant.

¹³² Dans mon texte « Quarantaine », des corps féminins se décomposent dans la nature au passage de la quarantaine. Tous les regards sont tournés sur ces corps en putréfaction.

¹³³ Mon texte « Les filles en fleurs » engage un jeu associatif entre le bélier - représentation de la domination masculine - et les fleurs - représentation de jeunes filles, mais surtout, il montre la destinataire, insouciante au départ, qui finira démembrée dans les plates-bandes du jardin de fleurs.

¹³⁴ Les textes comportent une à sept pages.

¹³⁵ Christiane Lahaie, *Ces mondes bref : pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, 2009, 456 p.

lesquelles sont plus particulièrement axées sur les procédés analogiques de substitution et d'amplification – et ellipses caractérisent mon écriture.

L'ORDRE DES TEXTES DU RECUEIL

Dans les ateliers de création que j'ai suivis, on m'a appris que l'ordre des textes d'un recueil devait aussi être cohérent, voire stratégique. Les textes initial, central et terminal constituent les pivots et les charnières d'un recueil. Le premier texte doit introduire la lectrice ou le lecteur directement dans l'atmosphère du recueil, c'est pourquoi « L'entre-peau » me semblait un bon texte de départ. Ce dernier donne le ton. Dans *Abrier les corps*, les univers sont oniriques. Et le propos dénonciateur s'y impose d'emblée. Ensuite, l'ordre des textes a été déterminé suivant les différents thèmes abordés et la longueur des récits, afin de maintenir un certain équilibre aux plans visuel, thématique et rythmique. En guise de nouvelle centrale, j'ai choisi « Miroir de poche », car ce texte opère une transition entre les textes précédents et les suivants. Par son esthétique novellière et par sa longueur (contrairement aux autres textes qui sont plutôt de l'ordre du récit ou maintiennent une hybridité formelle où poésie et narration se confondent) et à cause de son sujet fort (la dépression), il me paraissait fournir, en quelque sorte, une clé de lecture. Le recueil se ferme sur « Boule à neige ». Pour clore la série de textes, il me semblait important de revenir à une atmosphère qui relève du rêve ou de l'irréel, ce qui créait une circularité avec « L'entre-peau ». Ouvrir et fermer le recueil par une critique de la société actuelle m'importait beaucoup. Si « L'entre-peau » critique la superficialité, « Boule à neige » montre que le fait d'*avoir un utérus est génétique* : les douleurs physiques et psychologiques qui y sont liées, les inégalités sociales, les mentalités, les valeurs, les tabous, les perceptions liées à la nourriture et au corps, ainsi que les jugements portés sur les corps des femmes *se transmettent* aussi de génération en génération et sont partie prenante d'un cercle vicieux dont il faut parler. Qu'il faut identifier, nommer. Au sujet duquel il faut écrire et réécrire. Comme Aude et July Giguère l'ont fait avant moi. Comme je l'ai fait. Et comme les étudiantes à qui j'enseigne, j'espère, continueront à le faire aussi.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRIMAIRE

Œuvres à l'étude

AUDE. *Banc de brume ou les aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain*, Montréal, Du Roseau, 1987, 144 p.

GIGUÈRE, July. *rouge presque noire*, Montréal, l'Hexagone, 2009, 77 p.

Autres œuvres des autrices étudiées

AUDE. *La chaise au fond de l'œil : nouvelles*, Montréal, XYZ, coll. « Romanichels poche », 1997, 168 p.

AUDE. *Cet imperceptible mouvement : nouvelles*, Montréal, XYZ, coll. « Romanichels poche », 1997, 117 p.

AUDE. *Éclats de lieux : nouvelles*, Montréal, Lévesque éditeurs, coll. « Réverbérations », 2012, 140 p.

GIGUÈRE, July. *Et nous ne parlerons plus d'hier*, Montréal, Leméac, 2017, 160 p.

Sur la biographie des autrices étudiées

CAMP FÉLIX [En ligne], <https://camp litteraire felix.com/formations/formations-virtuelles/creation-femmes-et-autofiction.html> (page consultée le 9 novembre 2022)

CHARETTE, Guylaine et Kari GUILLEMETTE. « Entretien avec Aude : Les voies underground », *Jet d'encre*, n° 7, 2005, p. 95-101.

LAURIN, Michel. *Anthologie de la littérature québécoise*, 3^e édition, Anjou, Les Éditions CEC inc., 2007, p. 368.

LEMÉAC [En ligne], <http://www.lemeac.com/auteurs/705-july-giguere.html> (page consultée le 9 décembre 2020)

L'HEXAGONE [En ligne], <http://www.edhexagone.com/july-giguere/auteur/gigu1009> (page consultée le 9 décembre 2020)

LORD, Michel. « Aude (1947-2012) », *Québec français*, n° 168, 2013, 10-10. [En ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/qf/2013-n168-qf0476/68650ac.pdf> (page consultée le 10 novembre 2022)

XYZ [En ligne], <https://editionsxyz.com/auteur/aude/> (page consultée le 9 novembre 2022)

CORPUS SECONDAIRE

Bibliothèque intérieure

ALLARD, Francine (dir.). *Arcade : L'écriture au féminin*, n° 63, 2005, 128 p.

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs de mal* [1857], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, 343 p.

BAUDELAIRE, Charles. *Le spleen de Paris : Petits poèmes en prose* [1869], Paris, Hatier Poche, coll. « Classiques et cie », 2007, 183 p.

DEMERS, Dominique. *Un hiver de tourmente*, Montréal, La Courte échelle, 1992, 160 p.

DEMERS, Dominique. *Les grands sapins ne meurent pas*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Titan jeunesse », 1994, 154 p.

DEMERS, Dominique. *Ils dansent dans la tempête*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Titan jeunesse », 1998, 155 p.

GUILLEMETTE, Kari. « Elles, c'est son nom », *Jet d'encre*, n° 6, 2005, p. 67-68.

GUILLEMETTE, Kari. « La partie gauche du cerveau », *Jet d'encre*, n° 4, 2003, p. 35-36.

GUILLEMETTE, Kari. « Toilettes pour dames », *Arcade : L'écriture au féminin*, n° 63, 2005, p.49-50.

GUILLEMETTE, Kari. « Miroir de poche », *XYZ : La revue de la nouvelle*, n° 35, 2020, p. 35-39.

MICHAUX, Henri. *La vie dans les plis* [1949], Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1972, 213 p.

MONNETTE, Hélène. *Crimes et chatouillements*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal Compact », 1992, 154 p.

POITRAS, Anique. *La lumière blanche* [1993], Montréal, Québec Amérique, coll. « Titan jeunesse », 2011, 233 p.

POITRAS, Anique. *La Deuxième vie*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Titan jeunesse », 1994, 158 p.

Ouvrages sur la forme brève et la poétique des genres

Monographies

ARCAN, Richard. *Figures et jeux de mots*, Beloeil, Éditions La Lignée inc., 1991, 354 p.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, 191 p.

BARTHES, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1977, 279 p.

BROSSARD, Nicole. *L'horizon du fragment*, Québec, Éditions Trois-Pistoles, 2004, 138 p.

CARPENTIER, André. *Ruptures : genres de la nouvelle et du fantastique*, Montréal, Le Quartanier, 2007, 159 p.

COMBE, Dominique. *Poésie et récit, une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989, 201 p.

GENETTE, Gérard. « Introduction à l'architexte », *Théorie des genres* [1979], Paris, Seuil coll. « Points », 1986, p. 89-159.

GLISSANT, Édouard. *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, 160 p.

HAMBURGER, Kate. *Logique des genres littéraires* [1957], traduction de l'allemand par Pierre Cadot, préface de Gérard Genette, Paris, Seuil, 1986, 312 p.

LORD, Michel. *Brèves implosions narratives : la nouvelle québécoise 1940-2000*, Québec, Éditions Nota bene, 2009, 338 p.

MINELLE, Cristina. *La nouvelle québécoise (1980-1995). Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, L'instant même, 2010, 238 p.

SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise. *L'écriture fragmentaire : définitions et enjeux*, 1^{ère} éd., Paris, Presses universitaires de France, 1997, 274 p.

VAN DELFT, Louis. *Les spectateurs de la vie – Généalogie du regard moraliste*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2005, 295 p.

ZAÏD, Gabriel. *Les secrets de la renommée – L'affrontement du littéraire à l'ère du divertissement*, Paris, Éditions Les Belles Lettres, 2009, 178 p.

Ouvrages collectifs

BOISCLAIR, Isabelle et Karine ROSSO (dir.). *Interpellation(s) : enjeux de l'écriture au tu*, Québec, Nota bene, 2018, 397 p.

CARPENTIER, André. « Commencer et finir souvent. Rupture fragmentaire et brièveté discontinue dans l'écriture novellière », dans WHITFIELD, Agnès et Jacques COTNAM (dir.). *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal, XYZ, 1993, p. 35-48.

CHOL, Isabelle (dir.). *Poétiques de la discontinuité de 1870 à nos jours*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2004, 512 p.

DION, Robert, Frances FORTIER et Élisabeth HAGHEBAERT (dir.). *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota bene, coll. « Les cahiers du CRELIQ », 2001, 364 p.

IMBERT, Patrick. « La surprise du texte bref », *Le bref et l'instantané : À la rencontre de la littérature québécoise du XXI^e siècle*, Orléans, Les Éditions David, 2000, p. 75-95.

LORD, Michel. « La forme narrative brève : genre fixe ou genre flou ? Prolégomènes à un projet de recherche sur la pratique québécoise », dans WHITFIELD, Agnès et Jacques COTNAM (dir.). *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal, XYZ, 1993, p. 49-61.

LORD, Michel et André CARPENTIER (dir.). *La nouvelle québécoise au XX^e siècle : de la tradition à l'innovation*, Québec, Nuit blanche, 1997, 161 p.

POIRIER, Guy et Pierre-Louis VAILLANCOURT. *Le bref et l'instantané – À la rencontre de la littérature québécoise du XXI^e siècle*, Orléans, Éditions David, 2000, 236 p.

RABATÉ, Dominique (dir.). *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996, 162 p.

RIPOLL, Ricard. *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques, Actes du 1^{er} Congrès International du Groupe de Recherches sur les Écritures subversives*, Barcelone, Presses universitaires de Perpignan, coll. « Études », 21-23 juin 2001, 363 p.

TIBI, Pierre. « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », dans CARMIGNANI, Paul (dir.), *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, coll. « Cahiers de l'université de Perpignan », n° 18, 1^{er} trimestre, 1995, p. 9-78.

WATTEYNE, Nathalie (dir.). *Lyrisme et énonciation lyrique*, Nota bene, Presses universitaires de Bordeaux, 2006, 354 p.

WHITFIELD, Agnès et Jacques COTNAM (dir.). *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal, Éditions XYZ, 1993, 226 p.

Articles et chapitres

BIRON, Michel. « Un sous-genre hybride : la nouvelle romanesque », *Voix et image*, vol. 30 n° 1, 2004, p. 125-130.

GAULIN, Michel. « Considérations sur le genre narratif bref », *Lettres québécoises*, n° 89, 1998, p. 45-47.

LORD, Michel. « Les genres narratifs brefs : Fragments d'univers », *Québec français*, n° 66, 1987, p. 30-34.

SCHAEFFER, Jean-Marie. « Du texte au genre. Notes sur la problématique générique », *Poétique*, n° 53, février 1983, p. 3-18.

TREMBLAY, Nicolas. « La nouvelle : forme fragmentaire », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 105, 2011, p.85-91.

Thèses et mémoires

DIONNE, Isabelle. *D'autres font du vitrail, suivi de L'écriture fragmentaire au service de l'autofiction contemporaine dans La Dévorante de Lynda Dion*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Rimouski, 2019, 113 p.

GAGNON, Marie-Andrée. *Hacher menu*, recueil de microrécits, suivi de *Étude de l'extrême brièveté dans le recueil de récits Troublant d'Hugues Corriveau*, mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, 2011, 201 p.

Ouvrages sur l'esthétisme de l'onirisme, le fantastique, le néo fantastique, le réalisme magique, le surréalisme

Monographies

BRETON, André. *Manifeste du surréalisme* [1924], Paris, Éditions Pauvert, 1979, 317 p.

FABRE, Jean. *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, Éditions José Corti, 1992, 517 p.

FREUD, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté* [1933], trad. de Marie Bonaparte et E. Marty, introduction et commentaires de Francois Stirn, Paris, Hatier, coll. « Profil philosophie », n° 722, 1987, 124 p.

LE GUENNEC, Jean. *États de l'inconscient dans le récit fantastique : 1800-1900*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'œuvre et la psyché », 2002, 317 p.

MILNER, Max. *La fantasmagorie : essai sur l'optique fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, 1982, 261 p.

MOIR, Tristan. *L'interprétation psychanalytique des rêves*, Paris, L'Archipel, coll. « Archipsy », 2014, 403 p.

MORIN, Lise. *La nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985 : entre le hasard et la fatalité*, Québec, éditions Nota bene, 1996, 300 p.

TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1970, 189 p.

Ouvrages collectifs et dictionnaires

BOURNEUF, Roland. « La nouvelle et le rêve », dans ENGEL, Vincent (dir.), *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XX^e siècle : actes du colloque de l'Année nouvelle à Louvain-la-Neuve*, Québec, Phi/Canevas/L'instant même, 1995, p. 165-172.

BOURNEUF, Roland. « L'onirisme dans la nouvelle », dans WHITFIELD, Agnès et Jacques COTNAM (dir.). *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal, XYZ, 1993, p. 85-91.

CAZENAVE, Michel (dir.). *Encyclopédie des symboles*, Paris, Le livre de poche, coll. « La Pochotèque », 1996, 820 p.

CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT. *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* [1969], Paris, Robert Laffont / Jupiter, coll. « Bouquins », 1982, 1110 p.

SOLLER, Philippe (dir.). *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Éditions Albin Michel, 2001, 914 p.

Thèses et mémoires

DESLAURIERS, Camille. *Femme-Boa (nouvelles) ; Le parcours initiatique de l'héroïne de nouvelle chez Aude et Esther Croft (essai)*, thèse de doctorat, Université de Sherbrooke, 2003, 437 p.

LABRECQUE, Rémi. *Entre poésie, réalisme magique et postmodernité : Madman Claro, suivi de Les Fleurs compliquées*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2013, 150 p.

LAPALME, Marie-Claude. *Comme des galets sur la grève (nouvelles), suivi de Rêver le « réel » : L'espace dans la nouvelle fantastique onirique (essai)*, thèse de doctorat, Université de Sherbrooke, 2010, 441 p.

Ouvrages sur la représentation des corps

Monographies

CORBIN, Alain (dir.). *Histoire du corps T.2 : De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Points, coll. « Histoire du corps », 2011, 480 p.

COURTINE, Jean-Jacques (dir.). *Histoire du corps T.3 : Les mutations du regard, le XX^e siècle*, Paris, Points, coll. « Histoire du corps », 2015, 576 p.

DELVAUX, Martine. *Les filles en série Des Barbies aux Pussy Riot*, Québec, éditions du remue-ménage, 2013, 224 p.

SAINT-MARTIN, Laurie. *Au-delà du nom : La question du père dans la littérature québécoise actuelle*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2011, 430 p.

VIGARELLO, Georges (dir.). *Histoire du corps T.1 : De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Points, coll. « Histoire du corps », 2016, 611 p.

Ouvrages collectifs et dictionnaires

DUPRÉ, Louise, Jaap LINTVELT et Janet M. PATERSON (dir.). *Sexuation, espace écriture La littérature québécoise en transformation*, Québec, Nota bene, coll. « Littérature(s) », 2002, 484 p.

MARCHEIX, Daniel et Nathalie WATTEYNE (dir.). *L'écriture du corps dans la littérature québécoise contemporaine*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2007, 277 p.

Articles et chapitres

DESMEULES, Georges. « Traitement symboliste du corps », *Québec français*, n° 107, 1997, p. 84-86.

TREMBLAY, Mylène. « Le corps, espace-limite entre la jouissance et la vie, l'extatique et l'esthétique dans *La Virevolte* de Nancy Huston et *Cet imperceptible mouvement d'Aude* », dans MARCHEIX, Daniel et Nathalie WATTEYNE (dir.). *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2007, p. 85-98.

Ouvrages sur l'espace et la géocritique

Monographies

LAHAIE, Christiane. *Ces mondes brefs – Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, 2009, 456 p.

NEPVEU, Pierre. *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal, 2004, 270 p.

PRAT, Michel. *Auteurs, lieux et mythes*, Paris, L'Harmattan, 2002, 256 p.

WESTPHAL, Bertrand (dir.). *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2000, 311 p.

WESTPHAL, Bertrand et coll. *Littérature et espaces : actes du XXX^e Congrès de la Société française de littérature générale et comparée, SFLGC, Limoges, 20-22 septembre 2001*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2003, 668 p.

WESTPHAL, Bertrand. *La géocritique – Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2007, 278 p.

Articles et chapitres

LAHAIE, Christiane. « Entre géographie et littérature : La question du lieu et de la mimésis », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 52, n° 147, 2008, p. 439-451.

LAHAIE, Christiane. « Les figures spatiales évanescences de la nouvelle québécoise contemporaine », *Québec français*, n° 169, 2013, p. 40-43.

LAHAIE, Christiane. « Le paysage dans la nouvelle québécoise », *Québec français*, n° 160, 2011, p. 30-33.

LAMBERT, Fernando. « Espace et narration – Théorie et pratique », *Études littéraires*, vol. 30, n° 2, 1998, p. 111-121.

Thèses et mémoires

HUARD, Maude. *Quand la pluie traverse les murs*, suivi de *L'objet comme figure spatiale à part entière dans Cet imperceptible mouvement d'Aude*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Rimouski, 2014, 191 p.

LEMIEUX, Joanie. *Les trains sous l'eau prennent-ils encore des passagers ?*, suivi de *Fragilité des espaces et fragmentation formelle dans Banc de brume ou Les aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain d'Aude*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Rimouski, 2014, 191 p.

Autres consultations

Sites internet

LA LOI « Le syndrome de la femme battue » (2022) [En ligne], <https://www.laloi.ca/le-syndrome-de-la-femme-battue> (Page consultée le 10 juin 2022).

AFP AGENCE, « L'histoire secrète des poupées russes dévoilée à Moscou » dans *Le Figaro* 2015, [En ligne] <https://www.lefigaro.fr/culture/2015/08/03/03004-20150803ARTFIG00120-18216histoire-secrete-des-poupees-russes-devoilee-amoscou.php> (Page consultée le 10 juin 2022).

