



**AVANCER VERS L'ORIGINE : QUÊTE IDENTITAIRE ET ÉCRITURE
INTERTEXTUELLE DANS *LES INENFANCES DE SYLVANIE PENN* (1997-2019) DE
LOUKY BERSIANIK**

Mémoire présenté
dans le cadre du programme de maîtrise en lettres
en vue de l'obtention du grade de maître ès arts

PAR
© MARIE-MICHÈLE GARNEAU

Août 2023

Composition du jury :

Nicolas Xanthos, président du jury, UQAC

Katerine Gosselin, directrice de recherche, UQAR

Marie-Pascale Huglo, examinatrice externe, Université de Montréal

Dépôt initial : Août 2022

Dépôt final : Août 2023

AVERTISSEMENT

Service de la bibliothèque
de l'Université du Québec à Rimouski

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 l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits moraux ni à ses droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, l'auteur conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont il possède un exemplaire.

À Évelyne

*Lentement, les feuilles légères montaient
sur les oreilles et les joues qu'elles coloraient
de rougeurs insolites qui, pour une fois,
n'étaient pas dues à la honte ou à la pudeur.
L'or et le toc d'octobre accaparaient le front.
Les yeux se fermaient sur un ciel encore clair
entaché d'ombres sans poids.*

– Eremo, Louky Bersianik

REMERCIEMENTS

Je remercie dans un premier temps ma directrice Katerine Gosselin pour sa patience, sa disponibilité et son soutien, malgré les nombreux problèmes et retards rencontrés. Sa passion pour les lettres, les romans méconnus et les œuvres à déboiser m'aura donné le courage de persévérer dans ma rédaction. Sa direction et l'opportunité qu'elle m'a offerte dans l'équipe du TSAR m'auront de plus permis de trouver ma voix/e.

Mes remerciements vont dans un deuxième temps à mes parents qui m'ont appuyée dans ce parcours singulier. Merci également à mes ami.e.s qui ont cru en ma capacité à réaliser cet ambitieux projet, et ce parfois plus que moi-même. Je remercie plus particulièrement Catherine, Sophie et Gabrielle pour leur indulgence et leur indéfectible amitié. Merci aussi à mes anciens collègues du SHMP, qui m'ont encouragée à tenter cette aventure et m'ont accordé mes plus belles années.

Je remercie dans un troisième temps le Fonds de Recherche du Québec — Société et Culture (FRQSC) pour leur généreux financement. Merci également à la Fondation de l'UQAR pour leur bourse d'accueil à la maîtrise, ainsi qu'à la Fondation Beaulieu-Langis pour leur bourse de deuxième cycle en lettres. Ces contributions financières m'ont libérée de bien des soucis, en me permettant de me consacrer à mes études à plein temps.

Merci enfin à Évelyne pour l'enthousiasme qu'elle avait manifesté à une certaine époque pour cette entreprise.

RÉSUMÉ

Ce mémoire s'intéresse à la fresque intitulée *Les inefances de Sylvanie Penn* de Louky Bersianik (Lucile Durand, 1930-2011), composée des tomes *Permafrost* (1997) et *Eremo* (2019). Il étudie l'interaction entre la quête identitaire de la protagoniste et l'intertextualité, en faisant ressortir les trois principaux intertextes de cette œuvre, soit *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles* (1864) et *Ce qu'Alice trouva de l'autre côté du miroir* (1871) de Lewis Carroll, *Une saison dans la vie d'Emmanuel* (1965) de Marie-Claire Blais et le *Livre de la vie* (1588) de sainte Thérèse d'Avila. Il tente de montrer que ce jeu intertextuel s'accompagne d'une impossible remontée vers l'origine, l'hypothèse étant que l'abandon de Sylvanie Penn par sa famille et la déroute identitaire qui en résulte seraient résolus par le recours de la narratrice à l'intertextualité. Les intertextes se substitueraient dès lors aux proches disparus, en conférant une matière positive au récit de Sylvanie Penn, à cette histoire d'une enfance qui n'a pas eu lieu. Ce mémoire emploie ainsi l'approche intertextuelle, se basant principalement sur les travaux de Tiphaine Samoyault (*L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, 2001) et de Gérard Genette (*Palimpsestes. La littérature au second degré*, 1982) sur l'intertextualité et l'hypertextualité. Il se réfère également aux travaux critiques de Lori Saint-Martin (*Le nom de la mère*, 1999) et d'Evelyne Ledoux-Beaugrand (*Imaginaires de la filiation*, 2013) sur la représentation et le traitement de la relation filiale dans l'écriture contemporaine des femmes au Québec.

ABSTRACT

This thesis examines the series titled *Les inenfances de Sylvanie Penn* by Louky Bersianik (Lucille Durand, 1930-2011), composed of the volumes *Permafrost* (1997) and *Eremo* (2019). It studies the interaction between the identity quest of the protagonist and intertextuality, bringing out the three main intertexts of those novels: *Les Aventures d’Alice au pays des merveilles* (1864) and *Ce qu’Alice trouva de l’autre côté du miroir* (1871) by Lewis Carroll, *Une saison dans la vie d’Emmanuel* (1965) by Marie-Claire Blais and the *Livre de la vie* (1588) by Saint Teresa of Avila. It attempts to show that the intertextual game is accompanied by an impossible return to the origin, the hypothesis being that the abandonment of Sylvanie Penn by her family and the resulting identity bewilderment would be resolved by the narrator’s use of intertextuality. The intertexts would thus substitute for the missing relatives, conferring a positive material to the story of Sylvanie Penn, the story of a childhood that has never occurred. This thesis therefore conducts an intertextual reading, based on Tiphaine Samoyault (*L’intertextualité. Mémoire de la littérature*, 2001) and Gérard Genette’s (*Palimpsestes. La littérature au second degré*, 1982) works on intertextuality and hypertextuality. It also refers to Lori Saint-Martin (*Le nom de la mère*, 1999) and Evelyne Ledoux-Beaugrand’s (*Imaginaires de la filiation*, 2013) critical works on the representation and treatment of the filial relation in women’s contemporary writing in Quebec.

Table des sigles utilisés

À noter que les références aux œuvres principales du corpus seront indiquées par le sigle correspondant, suivi de la page, et insérées entre parenthèses dans le corps du texte.

Permafrost : P

Eremo : E

Les Aventures d'Alice au pays des merveilles : APM

Ce qu'Alice trouva de l'autre côté du miroir : ACM

Le Grand Meaulnes : GM

Le Lièvre et la Tortue : LT

Une saison dans la vie d'Emmanuel : SVE

Livre de la Vie : LV

Table des matières

Avertissement.....	p. iii
Remerciements.....	p. v
Résumé.....	p. vi
<i>Abstract</i>	p. vii
Table des sigles utilisés.....	p. viii
Table des matières.....	p. ix
INTRODUCTION	p. 1
1. Présentation du sujet et problématique.....	p. 1
2. Hypothèse.....	p. 8
3. État de la question.....	p. 8
4. Cadre théorique et méthodologie.....	p. 13
CHAPITRE 1 – Du réel à la fiction : le séjour de Sylvanie Penn à Permafrost	p. 19
1. L’entreprise biographique des <i>Inenfances</i> : « la vieillesse est l’avenir de l’enfance ».....	p. 19
2. Écrire ou réécrire l’enfance : « déterrer une enfant sous les ruines ».....	p. 25
3. Permafrost, cette « grande maison sans mère » : les conséquences de l’exil infantile.....	p. 31
4. De la fiction au <i>Troubli</i> : sombrer dans l’imaginaire.....	p. 42
CHAPITRE 2 – Sylvanie sous terre ou les aventures d’un Squonk à Permafrost : une relecture des <i>Aventures d’Alice au pays des merveilles</i> et de <i>Ce qu’Alice trouva de l’autre côté du miroir</i>	p. 48
1. De Carroll à Bersianik, un séjour au pays des merveilles.....	p. 48
2. Tante Distinguette, « une créature de l’autre monde ».....	p. 56
3. À la rencontre d’Espéranza ou le recours à l’imaginaire.....	p. 64
4. François d’Assise, une vision fraternelle.....	p. 70
CHAPITRE 3 – Le domaine mystérieux, un territoire de l’enfance : le conte d’<i>Alice</i> et le souvenir du <i>Grand Meaulnes</i>	p. 79
1. Revenir du pays des merveilles, ou la fin du séjour de Sylvanie Penn à Permafrost.....	p. 81
2. La fête d’enfants : un motif de la fin de l’enfance ? (Carroll, Alain-Fournier, Bersianik).....	p. 87
3. La dernière visite d’Espéranza : une histoire de tortues (La Fontaine, Carroll, Bersianik).....	p. 95
4. Les adieux à François d’Assise et le départ de Permafrost.....	p. 104

CHAPITRE 4 – Traces d’<i>Une saison dans la vie d’Emmanuel</i> dans <i>Les inefances de Sylvanie Penn</i> : une nouvelle Héloïse	p. 115
1. Sur le chemin du couvent, de Blais à Bersianik.....	p. 116
2. Le quotidien des institution religieuses.....	p. 122
3. <i>Eremo. Chroniques du désert</i> : lecture et pratique d’écriture.....	p. 127
4. L’apprentissage de la cruauté et la « loi de l’amour ».....	p. 132
5. L’héritage d’Héloïse : une religiosité au féminin.....	p. 139
6. Clovis, le fier Sicambre.....	p. 142
7. Le jeu Davila : sur les traces des femmes du passé.....	p. 147
8. Les mots des autres : une communauté littéraire au féminin.....	p. 155
CONCLUSION	p. 165
BIBLIOGRAPHIE	p. 175

INTRODUCTION

1. Présentation du sujet et problématique

Dans les dernières années, la production romanesque de Louky Bersianik (Lucile Durand, 1930-2011) a fait l'objet d'un important travail éditorial, avec la réédition du roman *L'Euguélienne* en 2012 chez Typo et l'édition posthume du roman *Eremo* en 2019 au Remue-ménage. Il s'agit respectivement du premier et du dernier ouvrage de cette écrivaine féministe, dont l'œuvre, très populaire au Québec dans les années 1970, demeure à ce jour encore peu étudiée, en comparaison avec d'autres œuvres féministes contemporaines comme celles de Madeleine Gagnon ou de Nicole Brossard. La récente réédition de *L'Euguélienne* et la parution posthume d'*Eremo* semblent cela dit témoigner d'un certain regain d'intérêt pour l'œuvre de cette autrice québécoise, qui a eu une « influence exceptionnelle sur la littérature d'ici¹ », notamment en raison de son originalité et de sa vision féministe, qui puise à toutes les traditions et s'exprime par un art romanesque foisonnant et éclaté. Ce mémoire de maîtrise est consacré à la dernière fresque romanesque de Louky Bersianik, intitulée *Les inenfances de Sylvanie Penn* (1997-2019). Par l'étude qu'il en propose, ce mémoire veut s'inscrire dans le contexte actuel de relecture de l'œuvre de Bersianik, en mettant en lumière sa partie la plus récente, non commentée encore par la critique universitaire.

¹ « Notes des éditrices », dans Louky Bersianik, *Eremo. Chroniques du désert. 1939-1945*, Montréal, Remue-ménage, 2019, p. 7.

Louky Bersianik est surtout connue aujourd'hui pour son premier roman : *L'Euguélienne*. Publié en février 1976, *L'Euguélienne* (La Presse) de Louky Bersianik est un roman triptyque, rapidement devenu best-seller au Québec. Premier livre québécois à être présenté officiellement comme une œuvre féministe, il raconte l'histoire d'une extraterrestre, nommée L'Euguélienne, arrivée sur Terre à la recherche de sa planète positive et du mâle de son espèce. En compagnie d'Exil et d'Omicronne, l'étrangère parcourt la planète, en se renseignant sur l'histoire, la culture et les coutumes du genre humain. Elle s'intéresse plus particulièrement aux femelles de cette espèce, et contribue à leur soulèvement contre l'institution patriarcale. Œuvre québécoise « [renfermant] l'analyse la plus exhaustive de la condition féminine et de l'idéologie au sujet des femmes² », selon Lori Saint-Martin, *L'Euguélienne* est avant tout éminemment « pluriel³ », et emprunte à plusieurs genres (parodie, satire, utopie, poésie, science-fiction et fantastique, etc.⁴) et idéologies. D'après Patricia Smart, le roman se tiendrait en fait « sur une corde raide reliant fiction et essai, [l'autrice y] citant à volonté les ouvrages qui ont nourri sa réflexion⁵ », qu'il s'agisse d'œuvres antiques ou modernes, d'émissions de radio ou de télévision, d'articles de revues ou de journaux. Bersianik affirme d'ailleurs elle-même dans un entretien avec Louise Dupré, qui a eu lieu en 1991, « fai[re] [s]on miel avec tout ce qui [lui] tomb[e] sous la main⁶ ». Elle offre en effet à lire, dans ses premières œuvres, « un mélange inédit de théorie, de fiction et de polémique, dont un des traits

² Lori Saint-Martin, « L'ironie féministe prise au piège : l'exemple de L'Euguélienne », *Voix et Images*, vol. 46, n° 1, 1990, p. 114.

³ Lori Saint-Martin, « L'ironie féministe prise au piège », art. cité, p. 118.

⁴ Cette hétérogénéité générique, caractéristique de l'œuvre de Louky Bersianik, a été observée par Lori Saint-Martin dans l'article précédemment cité (« L'ironie féministe prise au piège », art. cité), mais également par Lise Gauvin (« Écrire/Réécrire le/au féminin : notes sur une pratique », *Études françaises*, vol. 40, n° 1, 2004, p. 11-28), Patricia Smart (« Préface », dans Louky Bersianik, *L'Euguélienne* [1976], Montréal, Typo, 2012) et France Théoret (France Théoret, *Louky Bersianik : l'écriture, c'est les cris. Entretiens avec France Théoret*, éd. André Gervais, Montréal, Remue-Ménage, 2014).

⁵ Patricia Smart, « Rendre visible l'invisible : l'univers imaginaire de Louky Bersianik », dans Louise Dupré (dir.), *Louky Bersianik, Voix et Images*, vol. 17, n° 1, automne 1991, p. 23.

⁶ Louise Dupré, « Le tremblement de la conscience. Entretien avec Louky Bersianik », dans Louise Dupré (dir.), *Louky Bersianik, Voix et Images*, vol. 17, n° 1, automne 1991, p. 19-20.

caractéristiques [selon Patricia Smart] est l'inscription dans le texte des marques d'une réalité sociale facilement reconnaissable⁷ ». Selon Saint-Martin, c'est afin de résumer l'Esprit de son époque⁸, soit celui de la seconde vague féministe, que Bersianik recourait à cette hétérogénéité dans *L'Euguélienne*, hétérogénéité qui, comme le constate Smart, est aussi bien formelle et générique que temporelle et intertextuelle⁹. Le roman triptyque parodie en effet autant la Bible que les écrits de Freud, tout en s'inspirant de l'œuvre de Rabelais et de *L'Utopie* de Thomas More. L'autrice y propose ainsi une réécriture féministe de certains textes fondateurs du patriarcat, et ce, qu'ils soient essayistiques ou fictionnels, antiques ou modernes.

En 1979, Bersianik réitère son engagement féministe en publiant *Le pique-nique sur l'Acropole* (VLB), une réécriture du *Banquet* de Platon, entre théorie moderne et mythologie ancienne¹⁰. L'œuvre, qui reprend la forme du célèbre texte philosophique, en transforme le sujet, le décor et les protagonistes. Au sommet de l'Acropole, au lieu de sept hommes dialoguant sur leur conception de l'amour, on retrouve donc sept femmes bavardant des sexualités plurielles. Cette discussion, au cours de laquelle chacune expose sa propre conception de la sexualité, s'achève sur la résurrection des Cariatides, qui soutiennent l'Acropole, forme de mise au monde des femmes du passé entreprise par les femmes du présent. Ce livre inclassable réécrit de plus certains mythes grecs où la femme est la victime des ambitions ou désirs masculins, afin de dénoncer les violences commises contre les femmes, et ce à toute époque, à partir de l'origine.

De façon générale, les écrivaines féministes des années 1970 et 1980, qui souhaitaient rompre avec toutes les structures anciennes, politiques, poétiques ou généalogiques¹¹, ont fait un

⁷ Patricia Smart, « Rendre visible l'invisible », art. cité, p. 22.

⁸ Lori Saint-Martin, « L'ironie féministe prise au piège », art. cité, p. 120.

⁹ Patricia Smart, « Rendre visible l'invisible », art. cité, p. 23.

¹⁰ Karen Gould, « Québec Feminists Look Back: Inventing the Text Through History », *Québec Studies*, n° 1, 1983, p. 299.

¹¹ Evelyne Ledoux-Beaugrand, *Imaginaires de la filiation. Héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et Littérature », 2013, p. 67.

« usage révolutionnaire¹² » de la démarche intertextuelle, en employant parodies et pastiches pour s'opposer à une « une culture qui fonctionne sans elles, une histoire qui se constitue sans elles [et] un univers symbolique qui les chosifie¹³ ». À l'instar des autrices de sa génération, Bersianik confie à Louise Dupré en 1991 avoir voulu « retourner aux sources du patriarcat¹⁴ » dans son œuvre fictionnelle des années 1970, et ce, à travers une écriture utopique, afin de faire une place aux femmes « dans l'imaginaire et le symbolique » :

L'utopie, c'est donc ce que je peux faire, moi, après être passée à travers la mémoire du futur, en m'inspirant du passé, des figures mythologiques du passé. Toutes les figures que je peux créer et mettre dans mon arbre de pertinence. Comme si, à un moment donné, les femmes avaient pris leur place sur cette terre, non seulement une place concrète, mais une place dans l'imaginaire et le symbolique. On n'aurait plus besoin du féminisme, on serait rendues dans l'utopie de la gynilité¹⁵.

C'est cette utopie que tente d'écrire Bersianik dans *L'Euguélienne* puis *Le pique-nique sur l'Acropole*, l'autrice se consacrant par la suite à la poésie et à l'essai pendant quelques années. Durant cette période, qui s'étend de 1979 à 1997, l'écrivaine n'abandonne pas, cela dit, son projet de rédiger une utopie de la gynilité. Cette entreprise demeure en effet au cœur de sa production de cette époque, bien que de manière plus théorique, au même titre que cette « mémoire du futur » qui découlerait, selon Bersianik, d'une relecture de la tradition au profit du féminin.

En 1980, Louky Bersianik publie *Maternative*, un recueil de poèmes qui explore le thème de la maternité. Cette parution entame une période faste pour l'écrivaine féministe, qui multiplie les collaborations et les publications, tout en participant à plusieurs tournées de conférences, festivals de films d'animation, colloques et ateliers d'écriture. Les ouvrages poétiques *Au beau milieu de moi*, *Axes et eau* et *Kerameikos* paraissent ainsi respectivement en 1983, 1984 et 1987.

¹² Evelyn Voldeng, « L'intertextualité dans les écrits féminins d'inspiration féministe », *Voix et Images*, vol. 7, n° 3, 1982, p. 525.

¹³ Sylvie Massé, *La deuxième culture. La littérature féminine au Québec de 1935 à 1980*, thèse de doctorat, Université Laval, 2000, p. 228.

¹⁴ Louise Dupré, « Le tremblement de la conscience », art. cité, p. 17.

¹⁵ Louise Dupré, « Le tremblement de la conscience », art. cité, p. 20.

Deux recueils d'essais, *Les agénésies du vieux monde* et *La main tranchante du symbole*, sont également publiés en 1982 et 1990. L'autrice contribue de plus au collectif *La théorie, un dimanche*, paru en 1988, qui contient, en plus de certains textes de Louky Bersianik, des écrits essayistiques, poétiques et romanesques de Nicole Brossard, Louise Cotnoir, Louise Dupré, Gail Scott et France Théoret.

Permafrost (Leméac), le premier tome des *Inenfances de Sylvania Penn*, paraît enfin en 1997. Il s'agit de la dernière œuvre publiée du vivant de l'écrivaine, le second tome de ce récit, *Eremo* (Remue-ménage), ne paraissant qu'à titre posthume en 2019. Les deux tomes de cette fresque sont brefs ; il s'agit de courts romans qui se distinguent en conséquence de *L'Euguélienne*, et même du *Pique-nique sur l'Acropole*, dont ils ne partagent, outre l'ampleur, ni le ton polémique ni les influences génériques. Plus proche de l'autofiction¹⁶ que de la science-fiction, du conte merveilleux que du dialogue platonicien, les deux tomes des *Inenfances* s'intéressent du reste moins à l'essor d'une communauté qu'au parcours d'un individu. Si l'arrivée de l'Euguélienne sur Terre sert de prétexte, dans le premier roman de Bersianik, au déploiement d'une critique du patriarcat, elle-même faite au profit de l'avènement utopique des femmes de la Terre, utopie de la gynilité que l'on retrouve aussi dans *Le pique-nique sur l'Acropole* à travers la résurrection des Cariatides, *Permafrost* et *Eremo* traitent exclusivement de la quête identitaire de leur protagoniste. Le ton onirique convient par conséquent mieux pour ce récit intime, qui ne reprend, sorte de revirement dans l'œuvre ultime de Bersianik, aucun texte fondateur du patriarcat.

Les *Inenfances* portent sur les deux séjours en institution religieuse de Sylvania Penn, une jeune fille âgée entre six et quatorze ans, entre 1937 et 1945. C'est durant ces années au couvent que la fillette se met à recourir à l'imaginaire, afin d'échapper à ce qu'elle appelle le « *Troubli* »,

¹⁶ « Notes des éditrices », chap. cité, p. 7.

qui correspond au trou de l'oubli parental, où elle semble avoir sombré depuis le début de son exil loin du milieu familial. Ses rêveries, diurnes et nocturnes, l'accompagnent d'un établissement religieux à l'autre, de Permafrost à Eremo, et de l'enfance à l'âge adulte, ou presque... Les *Inenfances* constituent en effet une fresque inachevée, le décès de l'autrice en 2011 ayant mis un terme à cette vaste entreprise, entamée en 1972, qui devait à l'origine comprendre cinq romans d'enfance : *Permafrost*, *Eremo*, *La rue de l'Anneau d'hier*, *La rêverie des prairies* et *Little boy my love*¹⁷. Les deux tomes publiés, *Permafrost* et *Eremo*, ne rapportent ainsi qu'une partie de l'enfance de Sylvanie, ou plutôt de sa non-enfance.

La narration de ce récit est assurée par la biographe de la fillette, qui, en tâchant de relater cette « inenfance », cette enfance qui n'a pas eu lieu, confond parfois les souvenirs de la jeune fille avec ceux de ses lectures, la couventine mêlant elle-même vie et littérature, réalité et fiction. Les réminiscences littéraires ponctuent par conséquent les *Inenfances*. Allant de l'allusion discrète à la transposition d'œuvres entières, du *Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier à *La chanson de Roland*, et des récits hagiographiques aux fables de Jean de La Fontaine, ces souvenirs de lecture resurgissent librement à la suite de certains événements, rêveries ou réflexions.

La parution du premier tome des *Inenfances de Sylvanie Penn* en 1997, à près de vingt ans d'écart de celle du *Pique-nique sur l'Acropole*, frappe aussi autant par la transformation de la pratique romanesque de Bersianik, qui devient beaucoup plus brève, intime et onirique, que par la transformation de sa pratique intertextuelle, qui devient beaucoup plus éclectique, trouble et diffuse. Si l'œuvre fictionnelle de Louky Bersianik continue d'être éminemment intertextuelle avec les *Inenfances*, les principaux intertextes convoqués, dont le choix ne semble plus découler d'un désir de retourner aux sources du patriarcat, ont considérablement changé, de la Bible aux

¹⁷ France Théoret, *Louky Bersianik : l'écriture, c'est les cris*, ouvr. cité, p. 159.

Aventures d’Alice au pays des merveilles de Lewis Carroll, et du *Banquet* de Platon à *Une saison dans la vie d’Emmanuel* de Marie-Claire Blais. L’autrice réinvestit désormais des œuvres où le sujet féminin est à la fois mis en scène et mis de l’avant, les deux volets du conte de Carroll, soit *Les Aventures d’Alice au pays des merveilles* et *Ce qu’Alice trouva de l’autre côté du miroir*, de même que le roman susmentionné de Blais, constituant selon nous, avec les écrits autobiographiques de sainte Thérèse d’Avila, les intertextes majeurs des *Inenances*. Ne cherchant ni à les déconstruire ni à en proposer une réécriture féministe, l’écrivaine paraît dorénavant les employer pour illustrer la grande confusion identitaire dans laquelle se retrouve Sylvanie Penn à la suite de son institutionnalisation. La perte de la présence de ses parents a en effet précipité la fillette dans un non-lieu identitaire, dont elle tente de sortir en recourant, non seulement à l’imaginaire, mais aussi à la littérature. Ce recours à la bibliothèque permettrait à la pensionnaire de survivre à son institutionnalisation, dans l’attente du retour de ses parents et de la restitution de son lien filial, filiation par ailleurs présentée comme le principal repère identitaire de la fillette.

Dans le cadre de notre mémoire, nous nous intéresserons à cette interaction entre la quête identitaire de la protagoniste et l’intertextualité dans *Les inenances de Sylvanie Penn*, en faisant ressortir ce que nous considérons être les trois principaux intertextes de cette fresque, soit *Les Aventures d’Alice au pays des merveilles* et *Ce qu’Alice trouva de l’autre côté du miroir* de Lewis Carroll, *Une saison dans la vie d’Emmanuel* de Marie-Claire Blais et, dans une moindre mesure, le *Livre de la vie* de sainte Thérèse d’Avila. Nous tenterons de montrer comment le jeu intertextuel y accompagne une impossible remontée vers l’origine, béance que ne cesse de relancer le travail du texte et de l’imaginaire.

2. Hypothèse

Notre hypothèse est que l'intertextualité est employée par la narratrice des *Inenfances* afin de combler l'origine négative de Sylvanie Penn, béance filiale et identitaire qui résulte de son exil au couvent. La perte de la relation filiale, si nécessaire, semble-t-il, à la formation identitaire de la fillette, serait ainsi résolue par le recours à la bibliothèque, les figures littéraires ou imaginaires convoquées se substituant aux proches disparus. Nous tenterons de démontrer qu'un tel recours à l'intertextualité, de la part de l'instance narrative, permet de résoudre le problème premier des *Inenfances*, problème poétique s'il en est, soit l'absence d'événements et de personnages, et donc de liens permettant de tisser une histoire, dans la non-enfance de Sylvanie Penn. En palliant les blancs narratifs de cette inenfance, le jeu intertextuel ouvre sans cesse de nouvelles portes, et construit un espace mémoriel toujours à approfondir, avançant vers une origine inatteignable.

3. État de la question

Bien qu'accueilli avec enthousiasme par le grand public et les critiques littéraires au moment de sa parution en 1976, *L'Euguélonne* ne suscite que peu d'intérêt au sein du milieu universitaire. Malgré « l'importance du livre en tant qu'événement politique et social¹⁸ », il n'existe qu'une poignée de mémoires et thèses qui s'y sont intéressés. Il en va de même pour les autres publications de Louky Bersianik, telles *Le pique-nique sur l'Acropole*, *Maternative*, *Les agénésies du vieux monde*, *Au beau milieu de moi*, *Axes et eau*, *Kerameikos*, *La main tranchante du symbole* et *L'archéologie du futur*, dont ne traitent que de rares articles ou travaux. En outre, nous n'avons pu recenser aucune contribution savante sur *Permafrost* et *Eremo*.

¹⁸ Lori Saint-Martin, « L'ironie féministe prise au piège », art. cité, p. 111.

À l'automne 1991, la revue *Voix et Images* publie un dossier sur Louky Bersianik. Dirigé par Louise Dupré, ce numéro comprend, en plus d'une bibliographie critique et d'un important entretien mené par Louise Dupré, trois articles sur les écrits essayistiques, romanesques et poétiques de Bersianik, rédigés par Patricia Smart, Karen Gould et Claudine Potvin, ainsi qu'un article d'André Gervais sur le pseudonyme de Bersianik.

Dans son article intitulé « Rendre visible l'invisible : l'univers imaginaire de Louky Bersianik », Smart tente de montrer par quels moyens « les écrits de Bersianik illustrent et développent à leur propre compte les théories féministes sur la réification et le rejet de la femme dans la culture occidentale¹⁹ », rendant de nouveau « visible » la femme « invisibilisée » par l'histoire et la culture. Dans son article intitulé « Vers une maternité qui se crée », Karen Gould postule pour sa part que, « comme l'auteure du *Deuxième Sexe*, [Bersianik écrivait] pour examiner le mal fait aux femmes par la philosophie, la religion et la psychologie occidentales, de même que le système d'éducation, qui ont très souvent réduit la fonction sociale des femmes à la “reproduction de l'espèce” et à la préservation du foyer paternel²⁰ ». À travers ses écrits fictionnels, poétiques et essayistiques, l'autrice féministe tenterait en conséquence « de reconsidérer la maternité à partir des valeurs féministes et de redéfinir le rapport entre la nature et la culture, afin de mieux comprendre la place que pourraient occuper les femmes dans une culture qui ne les caractériserait plus selon une seule fonction biologique²¹ ». Gould affirme en outre que Bersianik « inverse le fameux postulat de sa prédécesseure [Simone de Beauvoir], se demandant plutôt *comment naître femme (dans le sens mélioratif du mot) et ne pas le devenir (dans son sens*

¹⁹ Patricia Smart, « Rendre visible l'invisible », art. cité, p. 22.

²⁰ Karen Gould, « Vers une maternité qui se crée », dans Louise Dupré (dir.), *Louky Bersianik, Voix et Images*, vol. 17, n° 1, automne 1991, p. 35-36.

²¹ Karen Gould, « Vers une maternité qui se crée », art. cité, p. 37.

péjoratif)²² ». Dans son article intitulé « Féminisme et postmodernisme : *la Main tranchante du symbole* », Claudine Potvin « entend [quant à elle] examiner, quoique sommairement, le rapport idéologique entre les deux “mouvements” [féminisme et postmodernisme] à partir des positions critiques de Louky Bersianik [dans *La Main tranchante du symbole*]²³ ». Potvin soutient que, si l’écriture de Bersianik est « féministe dans son cheminement, [elle est] postmoderne dans son mode d’opération²⁴ », soit par son hétérogénéité, hétérogénéité par ailleurs précédemment associée à l’avènement de l’écriture féminine et du discours féministe.

En 1980, Odile Renault dépose un mémoire sur *L’Euguélienne* à l’Université McMaster, où elle tâche de définir l’écriture féminine des années 1970 par cette multiplicité du sens, qu’elle observe précisément dans le roman triptyque de Bersianik²⁵. Premier travail universitaire sur l’œuvre de Louky Bersianik, cet ouvrage « [veut] essayer de montrer dans quelle mesure [*L’Euguélienne*] était (consciemment ou non de la part de l’auteur) une écriture féminine²⁶ ». Il précède de quelques années les mémoires d’Anne Coynel (1985) et de Christine Marleau (1988), seules autres études universitaires répertoriées qui se consacrent uniquement aux ouvrages de Bersianik et traitent de l’utilisation des thèmes féministes et de la mythologie grecque dans *Le pique-nique sur l’Acropole*. Les thèses de Kathryn Mary Arbour (1984), Janusz Przychodzen (1992) et Sharon C. Taylor (2002), au même titre que les mémoires de Scott Millard (1984), Elaine Janice Muus (1997), Sophie Coupal (2000) et Johanne Lafrance (2006), effectuent pour leur part une lecture comparative des poèmes, romans ou essais de Bersianik. Quant aux thèses de

²² Karen Gould, « Vers une maternité qui se crée », art. cité, p. 35-36.

²³ Claudine Potvin, « Féminisme et postmodernisme : *la Main tranchante du symbole* », dans Louise Dupré (dir.), *Louky Bersianik, Voix et Images*, vol. 17, n° 1, automne 1991, p. 66.

²⁴ Claudine Potvin, « Féminisme et postmodernisme », art. cité, p. 69.

²⁵ Odile Renault, *L’Euguélienne de Bersianik : une écriture au féminin ?*, mémoire de maîtrise, Université McMaster, 1980, p. 4.

²⁶ Odile Renault, *L’Euguélienne de Bersianik*, mémoire cité, p. 4.

Sylvie Massé (2000) et de Taryn L. McQuain (2006), elles ne mentionnent que brièvement l'œuvre de l'autrice féministe, qui y figure au corpus secondaire²⁷.

Dans *Le nom de la mère* (1999)²⁸, Lori Saint-Martin consacre un chapitre aux œuvres de Jovette Marchessault, Madeleine Gagnon et Louky Bersianik. Elle relève chez ces trois autrices la même association entre figure maternelle, tendresse, sensualité, fluidité et ouverture²⁹, Marchessault, Gagnon et Bersianik « [cherchant toutes] à renouer avec une langue des origines maternelles³⁰ », à partir de laquelle « penser la différence de l'écriture au féminin³¹ ». Ce faisant, Bersianik, au même titre que Marchessault et Gagnon, revisiterait et revaloriserait les « images traditionnellement négatives de la femme, permettant de repenser le passé et de proposer des visions nouvelles³² », notamment en ce qui concerne le rapport mère-fille. Les « mythes gréco-romains [étant] à la base de la civilisation occidentale, c'est [aussi] par eux[, comme le constate Saint-Martin, que passent Bersianik, Marchessault et Gagnon] pour réinventer le rapport mère-fille³³ », déterrants, réinterprétant ou inventant quelques femmes mythiques ou réelles. Ces figures féminines plus grandes que nature sont, pour ces écrivaines féministes, une source de vie et d'illumination, de même que l'origine d'une langue maternelle retrouvée ou créée, d'où découlera « cette culture au féminin que Louky Bersianik appelle de tous ses vœux³⁴ ».

²⁷ Pour les références complètes des mémoires et thèses recensés dans ce paragraphe, consulter la bibliographie finale.

²⁸ Lori Saint-Martin, « La langue maternelle à réinventer : Marchessault, Gagnon, Bersianik », *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Nota bene, coll. « Essais critiques », 1999, p. 217-249.

²⁹ Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère*, ouvr. cité, p. 217.

³⁰ Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère*, ouvr. cité, p. 219.

³¹ Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère*, ouvr. cité, p. 219.

³² Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère*, ouvr. cité, p. 222.

³³ Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère*, ouvr. cité, p. 239.

³⁴ Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère*, ouvr. cité, p. 245.

Un peu plus d'une décennie avant *Le nom de la mère* de Saint-Martin, *Écrire dans la maison du père* (1988)³⁵ de Patricia Smart interrogeait déjà le rôle des relations filiales dans l'écriture des femmes. S'intéressant aux rapports entre identité sexuelle, contexte culturel et texte littéraire au sein des œuvres québécoises, de Laure Conan à Hubert Aquin, Smart affirme qu'écrire dans la maison du père, dans « cette maison étant évidemment une métaphore de la culture et de ses structures de représentation idéologiques, artistiques et langagières, dont nous comprenons de plus en plus clairement depuis l'émergence du féminisme qu'elles sont la projection d'une subjectivité et d'une autorité masculines³⁶ », est différent pour l'homme et la femme. Selon Smart, la voix féminine serait dotée d'une texture particulière, se manifestant notamment par l'hybridité générique. Dans *Le nom de la mère*, Saint-Martin ne conteste pas cette spécificité de l'écriture féminine, et soutient que la particularité des écrits féminins se situe « dans le rapport de celle qui écrit à la mère et au maternel³⁷ ».

Succédant à Smart et à Saint-Martin, Evelyne Ledoux-Beaugrand défend pour sa part, dans *Imaginaires de la filiation* (2013), l'hypothèse d'une transformation, au tournant des années 1990, de l'imaginaire de la filiation dans les œuvres féminines et féministes au Québec et en France, caractérisée par une « mélancolisation » du lien filial³⁸. D'après Ledoux-Beaugrand, ce changement serait à l'origine d'une série de modifications au sein de l'écriture des femmes, des écrits de la « sororité » (1970-1980) à ceux de la « nouvelle génération » (1990-2000). Dans son ouvrage, Ledoux-Beaugrand cherche à cerner ces transformations en comparant, dans un premier temps, les deux générations d'autrices. Elle explore ensuite la récupération des schèmes et liens

³⁵ Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, coll. « Québec Amérique », 1988.

³⁶ Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père*, ouvr. cité, p. 22.

³⁷ Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère*, ouvr. cité, p. 20.

³⁸ Evelyne Ledoux-Beaugrand, *Imaginaires de la filiation. Héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et Littérature », 2013, p. 19.

familiaux par les écrivaines de la nouvelle génération, examinant leur reprise des rapports père-fille et mère-fille précédemment étudiés par Smart et Saint-Martin, ainsi que les modalités de leur « reprisage » de l'histoire.

Dans le cadre de ce mémoire, nous nous référerons plus particulièrement, dans l'ensemble des travaux précédemment exposés, à ceux de Saint-Martin et de Ledoux-Beaugrand, qui s'intéressent davantage à l'écriture contemporaine des femmes, soit aux œuvres des années 1990 et 2000, plus proches de notre corpus d'étude. Ces travaux nous permettront d'évaluer l'originalité de la représentation et du traitement de la relation filiale par Bersianik dans les *Inenfances*, afin de mieux saisir le rôle qu'y joue l'intertextualité.

4. Cadre théorique et méthodologie

Le cadre théorique de ce mémoire, qui porte sur l'interaction entre la quête identitaire de la protagoniste et l'intertextualité dans la fresque romanesque inachevée de Bersianik, sera constitué principalement des travaux de Gérard Genette et de Tiphaine Samoyault sur l'intertextualité et l'hypertextualité. Nous nous référerons plus particulièrement à *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982)³⁹ de Genette. En complément de *Palimpsestes*, nous nous appuyerons sur l'ouvrage de Samoyault intitulé *L'intertextualité. Mémoire de la littérature* (2001)⁴⁰, dans lequel l'autrice théorise les principaux enjeux de l'intertextualité. Dans cet ouvrage, Samoyault définit l'intertextualité au sens large comme l'étude des « rapports [perçus par le lecteur] entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie⁴¹ ». Nous utiliserons la terminologie développée par Genette des formes et procédés intertextuels et hypertextuels, et la méthode de lecture des œuvres

³⁹ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, 467 p.

⁴⁰ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, coll. « Littérature », 2001, 127 p.

⁴¹ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité*, ouvr. cité, p. 18.

intertextuelles décrite par Samoyault, méthode qui se divise en trois étapes, dites inventorielle (relevé des intertextes), fonctionnelle (étude de leur insertion dans la composition d'ensemble) et sémantique (interprétation de leur sens)⁴². Afin d'évaluer le rôle et de comprendre les enjeux de ces intertextes, notamment en ce qui concerne la représentation et le traitement de la relation filiale dans les *Inenfances*, relation centrale dans la formation identitaire de l'enfant, nous recourrons aux travaux critiques précédemment mentionnés de Lori Saint-Martin (*Le nom de la mère*) et d'Evelyne Ledoux-Beaugrand (*Imaginaires de la filiation*) sur l'écriture contemporaine des femmes au Québec.

Notre mémoire se divisera en quatre chapitres, dont le premier tiendra lieu d'entrée dans les *Inenfances* : y seront étudiés le prologue et les premiers chapitres de *Permafrost*, qui ouvrent la fresque des *Inenfances*, en en énonçant le projet et en en circonscrivant le lieu. Les deux chapitres suivants seront consacrés à *Permafrost* et à l'étude de ses différents intertextes. Le quatrième et dernier chapitre du mémoire portera sur *Eremo*. En nous basant sur la méthode de lecture des œuvres intertextuelles décrite par Samoyault, nous procéderons d'abord à la réalisation d'un inventaire des passages intertextuels, étape qui consistera à identifier les scènes des textes d'accueil et d'origine à l'étude. Il s'agira ensuite de déterminer de quelle manière ces différents éléments intertextuels s'insèrent dans les *Inenfances*. Enfin, nous analyserons les impacts de ces appels ou ouvertures intertextuels sur le sens des œuvres d'accueil et d'origine, l'objectif étant d'établir, dans un mouvement à double sens sur lequel insiste Samoyault⁴³, les transformations que les textes antérieurs subissent chez Bersianik, mais aussi font subir au texte des *Inenfances*.

Le premier chapitre de notre mémoire s'intéressera d'abord au prologue de *Permafrost*, où est exposé le projet des *Inenfances*, tel que conçu par la biographe de Sylvanie Penn et narratrice

⁴² Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité*, ouvr. cité, p. 95-96.

⁴³ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité*, ouvr. cité, p. 96.

des *Inenfances*, qui s'identifie aussi tour à tour à la protagoniste (Sylvanie) et à l'autrice (Bersianik). Dans le but de montrer comment l'instance narrative joue ainsi sur la frontière entre la fiction et le réel, nous recourons dans cette section aux travaux de Philippe Lejeune sur le pacte autobiographique. Nous poursuivrons par la suite sur l'entreprise des *Inenfances*, entre écriture et réécriture d'une enfance qui n'a pas eu lieu, avant d'aborder la question de la forme du prologue, caractérisée par ses nombreux recommencements et sa circularité. Nous nous pencherons ensuite sur les premiers chapitres de *Permafrost*, où sont révélées les causes, mais surtout les conséquences de l'exil de la protagoniste, notamment en ce qui concerne sa relation à la figure maternelle. Nous nous référerons dans cette section aux travaux de Lori Saint-Martin sur la représentation et le traitement du lien mère-fille dans l'écriture des femmes au Québec. Nous nous appuyerons de même sur cet ouvrage afin d'explicitier le déplacement de l'affection de Sylvanie, de maman Lou à Alexandre, son frère aîné, également institutionnalisé à *Permafrost*. Enfin, nous examinerons les répercussions de la disparition d'Alexandre sur la formation identitaire de la fillette, à partir de la thèse de Kelly-Anne Madeline Maddox sur le roman des années 1990, où il est question des impacts identitaires de l'exil, ainsi que du lien entre identité et création.

Le deuxième chapitre de notre mémoire portera sur le séjour de Sylvanie Penn dans le *Troubli*, séjour qui occupe la majeure partie de *Permafrost* et est présenté, dès la chute de la jeune fille dans le trou de l'oubli parental, comme une transposition des *Aventures d'Alice au pays des merveilles* et de *Ce qu'Alice trouva de l'autre côté du miroir* de Lewis Carroll. Les travaux de Genette nous permettront de déterminer à quelle catégorie hypertextuelle appartiennent les passages hypertextuels relevés, et quels procédés hypertextuels y sont employés. Nous recourons en outre à certains travaux critiques sur l'œuvre de Carroll, afin de démontrer que Sylvanie se présente telle une nouvelle Alice. Nous nous attarderons plus précisément dans ce chapitre aux

rencontres que fait Sylvanie dans le *Troubli*, en nous intéressant d'abord à la visite de Tante Distinguette à Permafrost, puis aux apparitions nocturnes d'Espérance, qui se présente comme la biographe de la pensionnaire, et, enfin, aux rendez-vous de la protagoniste avec François d'Assise, son grand frère décédé. Les travaux de Bruno Bettelheim sur le conte, ainsi que sur le rôle que tiennent ces récits pour les enfants, seront ici utilisés, de pair avec la thèse de Maddox, pour tenter d'expliquer le recours de la pensionnaire à l'imaginaire, et plus spécifiquement à des protecteurs imaginaires, recours qui, comme nous tenterons de la montrer en conclusion, ne peut être que temporaire.

Le troisième chapitre de notre mémoire sera consacré à la fin du séjour de Sylvanie Penn dans le *Troubli*, soit aux derniers chapitres de *Permafrost*, alors que la protagoniste entame sa remontée vers le réel, hors de l'imaginaire et de l'enfance. Nous tenterons de montrer comment ce passage à l'âge adulte est raconté par la superposition de deux intertextes, soit du banquet de la Reine Alice, qui conclut *Ce qu'Alice trouva de l'autre côté du miroir* de Carroll, et de la fête étrange, scène culminante de la première partie du *Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier. Nous nous référerons dans cette section aux ouvrages théoriques de Samoyault et de Genette sur l'intertextualité et l'hypertextualité, afin de poursuivre notre étude de la relation intertextuelle et hypertextuelle entre *Permafrost* et le conte de Carroll. Nous recourons aussi aux travaux de Katerine Gosselin et de Christophe Pradeau sur le devenir-souvenir du roman⁴⁴, afin de définir, en introduction de ce chapitre, la relation intertextuelle plus discrète et souterraine qui s'établit entre *Permafrost* et *Le Grand Meaulnes*, relation non basée sur des références explicites, mais sur un ensemble de possibles allusions, de « traces » et d'« échos diffus », pour reprendre les termes de

⁴⁴ Katerine Gosselin et Christophe Pradeau (dir.), *Le devenir-souvenir du roman. Poétique de la lecture romanesque, Tangence*, n° 120, 2019, 165 p.

Camille Koskas, qui a étudié un cas d'intertextualité semblable chez Jean Paulhan⁴⁵. Nous ferons de plus appel à certains travaux critiques sur l'œuvre d'Alain-Fournier, afin de démontrer que, tel Alain-Fournier, Bersianik fait de la fête d'enfants un motif de la fin de l'enfance. Nous nous intéresserons ensuite à la reprise par Bersianik de la fable du *Lièvre et la Tortue* de Jean de La Fontaine et de la figure de la Simili-Tortue, créature inventée par Carroll, qui apparaît dans les *Aventures d'Alice au pays des merveilles*. En nous basant sur l'ouvrage d'Alain Buisine sur *Le Grand Meaulnes*, nous tâcherons de montrer qu'en évitant de faire ses adieux à François d'Assise, avant son départ de l'institution religieuse, Sylvanie Penn se refuse à renoncer complètement à ses rêveries, et ce à l'instar d'Augustin Meaulnes. Nous nous attarderons enfin à l'épilogue de *Permafrost*, qui revient sur l'entreprise des *Inenfances*, évoquée dans le prologue, le roman se concluant donc comme il a commencé. Cet aspect circulaire, conféré en définitive à *Permafrost*, n'est d'ailleurs pas sans rappeler la structure du *Grand Meaulnes*, mise en évidence par Jean-Yves Tadié, sur les travaux duquel nous nous appuyerons en conclusion de ce chapitre.

Le quatrième chapitre de notre mémoire portera sur le second tome des *Inenfances de Sylvanie Penn*, soit *Eremo*. Nous y poursuivrons l'étude de cette forme d'intertextualité plus discrète et souterraine définie au début du chapitre précédent. En introduction de ce chapitre, nous reviendrons aussi sur les travaux de Gosselin et Pradeau, afin d'explicitier la nature de la relation intertextuelle que nous avons identifiée entre *Eremo* et *Une saison dans la vie d'Emmanuel* de Marie-Claire Blais. Nous poursuivrons ensuite sur la représentation du quotidien des couvents dans *Eremo*, et sur la description des enseignements qui y sont véhiculés, rapprochant ce portrait des institutions religieuses par Bersianik de celui de Blais dans *Une saison*, soit du couvent d'Héloïse et du noviciat de Jean Le Maigre. Nous tenterons de montrer que le couvent d'Eremo se situe

⁴⁵ Camille Koskas, « Traces du *Grand Meaulnes* dans *Le pont traversé* (1921) de Jean Paulhan », dans Katerine Gosselin et Christophe Pradeau (dir.), *Le devenir-souvenir du roman*, ouvr. cité, p. 84.

quelque part entre les deux établissements blaisiens, ainsi que Sylvanie, entre Héloïse et Jean Le Maigre, ou plutôt réunissant ces deux personnages. Nous aborderons à cette fin le recours de Sylvanie à la lecture et à l'écriture, lors de son séjour à Eremo, en comparant la conception de la littérature de la couventine et sa pratique scripturale à celles d'Héloïse et de Jean Le Maigre. Nous nous intéresserons par la suite à l'apprentissage que fait Sylvanie Penn de la cruauté aux mains des religieuses, leçons similaires à celles que reçoivent Héloïse au couvent et Jean Le Maigre au noviciat, et qui ont, dans tous les cas, et comme nous le montrerons, une influence néfaste sur les ambitions amoureuses et religieuses des pensionnaires. Nous nous pencherons aussi sur la religiosité particulière que cultive Sylvanie à Eremo, entretenant une foi toute féminine, qui rappelle celle d'Héloïse, mais également celle de sainte Thérèse d'Avila, figure à laquelle, comme nous le verrons, la protagoniste s'associe. Après avoir étudié la religiosité particulière de Sylvanie Penn par rapport à celle d'Héloïse, et ce principalement à partir des travaux de S. Pascale Vergereau-Dewey et de Dominique Bourque sur *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, nous essayerons d'explicitier les raisons de cette association à sainte Thérèse d'Avila, puis à la figure de la sorcière, avant d'examiner les retombées de ces (af)liations littéraires. Nous étudierons enfin l'utilité de la littérature dans *Eremo* et *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, avant de conclure sur les transformations que cette relecture fait subir à l'œuvre de Blais, notamment en ce qui concerne le traitement d'Héloïse.

En conclusion de ce mémoire, nous reviendrons sur notre hypothèse, en tâchant de montrer que Sylvanie Penn n'est pas aussi passive qu'elle le paraît, et participe elle aussi à la réécriture de son inenfance, par le biais de l'intertextualité. Nous tenterons d'identifier le rôle global des intertextes dans la quête identitaire de Sylvanie, tâchant de préciser la nature de cette masse d'intertextes, de ce corps textuel sur lequel semble prendre appui la protagoniste des *Inenfances*.

CHAPITRE 1

Du réel à la fiction : le séjour de Sylvanie Penn à *Permafrost*

1. L'entreprise biographique des *Inenfances* : « la vieillesse est l'avenir de l'enfance »

La fresque intitulée *Les inenfances de Sylvanie Penn* de Louky Bersinanik se compose de deux tomes, dont le premier a été publié sous le titre complet de *Permafrost. 1937-1938*¹. Cet intitulé, suivi du sous-titre générique *roman*, fait référence au couvent où se trouve institutionnalisée pour la première fois Sylvanie Penn, la protagoniste des *Inenfances*, qui fréquente l'établissement religieux entre 1937 et 1938, soit de six à sept ans. Le premier tome des *Inenfances* se consacre aux événements survenus lors de cette première institutionnalisation, de même qu'à la prime enfance de Sylvanie Penn. Le tome suivant, paru sous le titre complet de *Eremo. Chroniques du désert. 1939-1945*, s'intéresse plutôt au second séjour de la fillette en institution religieuse, entre 1939 et 1945, soit de huit à quatorze ans.

Avant que ne commence le récit de ce premier passage au couvent, *Permafrost* donne à lire un important paratexte, composé, après une série de dédicaces, de deux exergues et d'un prologue, comprenant lui-même un titre et un exergue. La première citation mise en exergue de *Permafrost* est tirée du roman *La Promenade au phare* (1927) de Virginia Woolf, l'écrivaine anglaise l'ayant elle-même empruntée au poème *Le Naufragé* (*The Castaway*)², 1803) du poète préromantique

¹ Louky Bersianik, *Permafrost. 1937-1938*, Montréal, Leméac, 1997, 180 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *P*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

² William Cowper, *The Castaway*, dans *The Complete Poetical Works of William Cowper*, éd. Humphrey Mildford, London, Oxford University Press, 1913, p. 431-432.

William Cowper. En ouverture de *Permafrost*, Bersianik rapporte la traduction française du vers de Cowper, tel que cité par Woolf : « Nous pérîmes chacun tout seul.³ » (*P*, 9) Ce vers, tiré de la dernière strophe du poème de Cowper, évoque à la fois les thèmes de la mort et de la solitude, dont traitent Cowper et Woolf dans leurs œuvres respectives, qui abordent également la fugacité des plaisirs et de l'existence. Une même mélancolie empreint de fait ces deux ouvrages, où la mer tient un rôle central, en agissant sur le destin du naufragé de Cowper, de même que sur l'avenir des membres de la famille Ramsay, protagonistes de Woolf. Ce qui distingue cependant l'œuvre de Woolf de celle de Cowper, outre son appartenance générique, réside dans la situation de ses personnages : le naufragé, chez Cowper, est arrivé au crépuscule de sa vie, sa fin étant précipitée par les eaux insatiables de l'Atlantique, tandis que les enfants Ramsay, chez Woolf, se trouvent au commencement de leur existence, le petit James, âgé de six ans, ne demandant alors qu'à prendre la mer pour se rendre au phare. Le roman à caractère autobiographique de Woolf, qui décrit le quotidien des Ramsay dans leur résidence estivale, relate notamment le passage des deux cadets, James et Cam, de l'enfance à l'âge adulte, transition qui ne s'effectue pas sans difficulté, comme semble le rappeler le paratexte des *Inenfancess*.

Certaines thématiques évoquées par la première citation mise en exergue par Bersianik, qui renvoie aux œuvres de Woolf et Cowper, réapparaissent dans le deuxième exergue, qui consiste en une citation de « La légende du squonk (*Lacrimacorpus dissolvens*) », extrait de *Fearsome Creatures of the Lumberwoods* (1910) de William T. Cox. Cet extrait, tiré d'un ouvrage de folklore sur les créatures légendaires des États-Unis et du Canada, est traduit par Bersianik, qui rapporte en français la description de cet animal étrange qu'est le *squonk* : originaire de Pennsylvanie, le squonk « [serait] le plus malheureux des animaux » (*P*, 11), et ce « [en] raison de sa peau qui

³ Traduction en français du vers « We perish'd, each alone ». Voir William Cowper, *The Castaway*, ouvr. cité, p. 432.

ressemble à un vêtement raté tant elle est couverte de verrues et de grains de beauté » (P, 11). Toujours triste, cet être de légende ne cesserait jamais de pleurer, laissant derrière lui une traînée de larmes, dans lesquelles il posséderait la capacité de se dissoudre (P, 11). La dissolution du squonk dans ses propres pleurs évoque de nouveau le thème de la mort, rencontré précédemment dans la citation de Woolf empruntée à Cowper. La tristesse de l'animal rappelle également la mélancolie de *La Promenade au phare* et du *Naufragé*, l'eau y revêtant d'ailleurs une tout aussi grande importance.

Les larmes de la créature s'avèrent en effet dépeintes telle une force destructrice, et ce, au même titre que l'Atlantique chez Cowper. Il faut cependant préciser que le squonk ne s'y dissout que « [lorsqu']il se sent traqué et que la fuite lui semble impossible, ou quand il est surpris et effrayé » (P, 11). Ces pleurs représenteraient ainsi une ultime échappatoire contre l'adversité, en permettant à l'animal de poursuivre son existence sous une autre forme. Chez Woolf, l'enfant qui passe malgré lui de l'enfance à l'âge adulte fait l'expérience d'une semblable transformation, la traversée de la baie — plus que l'atteinte du phare — tenant lieu pour James et sa sœur Cam d'une épreuve à franchir vers l'âge adulte, d'une excursion au-delà de l'enfance, porteuse d'espoir. Pour le squonk, l'eau, sous la forme des larmes, dresse de la sorte un pont entre deux états, sa dissolution n'étant pas définitive mais plutôt temporaire, à l'opposé de la fin insoluble du naufragé de Cowper. La métamorphose liquide du squonk ne serait par conséquent qu'un intermède : une période de transition entre passé et futur, unis dans l'instant des larmes.

Par son titre, « La vieillesse est l'avenir de l'enfance » (P, 13), le prologue de *Permafrost* nous convie au récit d'un tel passage entre deux états, l'intitulé réunissant la jeunesse et son contraire dans le présent du texte. À ce titre succède une nouvelle citation, mise en exergue du prologue et tirée de *Mémoire d'une jeune fille rangée* (1958) de Simone de Beauvoir. La citation

choisie insiste à nouveau sur le lien mémoriel entre l'enfance et l'âge adulte : « Je me promis, lorsque je serai grande, de ne pas oublier qu'on est, à cinq ans, un individu complet. » (P, 15) Si le titre du prologue de *Permafrost* soutient l'idée d'une évolution identitaire, de l'enfance à l'âge adulte, la citation de Beauvoir fait valoir le concept de rupture : elle prévoit l'oubli par la vieillesse du temps de l'enfance, comme si l'enfant, en tant qu'être achevé, ne pouvait devenir adulte qu'en abandonnant, en oubliant, ou en niant son identité infantile. Selon l'autrice du *Deuxième sexe*, seule la mémoire permettrait alors de réunir la jeunesse et la vieillesse, lien que l'oubli menacerait toutefois constamment.

Le prologue de *Permafrost* débute par cette petite phrase anodine : « Je veux retourner à la maison. » (P, 15) Cette exclamation, l'énonciatrice du prologue croit d'abord l'avoir prononcée : « J'ai même cru qu'elle émanait de moi... qu'elle m'avait échappé » (P, 15). La formulation (« J'ai même *cru* qu'elle émanait de moi ») laisse entendre que la phrase entendue émane dans les faits de quelqu'un d'autre, révélant au lecteur la présence d'une interlocutrice auprès de l'énonciatrice, qui demande en effet aussitôt : « Pourquoi t'occuper de moi ? » (P, 15) Ce questionnement, qui confirme la présence d'une interlocutrice, à laquelle il est désormais possible d'attribuer l'énoncé liminaire, suscite la réplique de l'énonciatrice, qui s'adresse au fil du prologue à cette autre en lui expliquant d'abord son obstination à se tourner vers elle, à s'en « occuper » :

Moi qui suis au seuil de la vieillesse, est-ce que je dois me tourner vers l'avenir pour survivre, vers cette chose décrépite que je serai bientôt devenue et qui n'aura échappé tant de fois à la mort que pour mieux en être menacée de jour en jour, d'heure en heure ? (P, 15)

Statuant « qu'il y a plus de surprises à explorer son passé qu'à scruter son avenir » (P, 15), l'énonciatrice décide de se « tourner vers ce qu'il y a de plus jeune en [elle] » (P, 15), vers « cette petite fille qui [est] en [elle], et [qu'elle] héberge encore à [son] corps défendant » (P, 15), elle qui lui rend la vie impossible. Un dialogue s'installe ainsi au début du prologue de *Permafrost* et des *Inenfances* entre une vieille femme (l'énonciatrice) et la petite fille qu'elle était (l'interlocutrice,

autrice de la phrase énigmatique prononcée initialement), présentées comme deux entités bien distinctes. Cette petite fille aurait jadis « rejeté sans le lire, avec une violence presque incompréhensible, le document qui [la] concernait » (*P*, 16), soit un récit biographique autrefois rédigé par l'énonciatrice dans la Forêt des Squonks et retranscrit sur la pierre tombale de la fillette. Dans le texte du prologue, la mention de ce document est suivie d'une note de bas de page renvoyant à un ouvrage antérieur de Bersianik : *L'Euguélionne*.

Première œuvre publiée par Bersianik, *L'Euguélionne*, qui a connu un certain succès populaire et critique lors de sa sortie en 1976, relate le séjour sur Terre d'une extraterrestre à la recherche de sa planète positive et du mâle de son espèce. La première partie du roman triptyque, à laquelle est renvoyé le lecteur de *Permafrost*, est consacrée au récit de l'Euguélionne, qui raconte aux journalistes venus l'accueillir sur Terre l'avancée de ses recherches, lesquelles l'avaient d'ailleurs menée jusqu'à la forêt souterraine de Scramville, où elle fit la rencontre de Sylvanie Penn. En mentionnant la Forêt des Squonks, l'énonciatrice du prologue de *Permafrost* révèle donc au lecteur averti l'identité de son interlocutrice, soit Sylvanie Penn, précédemment introduite tel son pendant infantile.

La référence à *L'Euguélionne* signale ou incite à croire à une corrélation entre l'identité de l'autrice (Bersianik) et celle de l'énonciatrice du prologue (non nommée), déjà confondue avec celle de la protagoniste, la jeune Sylvanie Penn, en tant que version antérieure d'elle-même. Le genre autobiographique exige une telle concordance identitaire, entre l'autrice, la narratrice et la protagoniste, comme l'a montré Philippe Lejeune⁴. Cette impression de cohésion identitaire, que renforce l'utilisation de la première personne par l'énonciatrice — emploi signalant fréquemment l'autobiographie⁵ —, est cela dit démentie par l'incohérence des noms, de Louky Bersianik à

⁴ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975, p. 15.

⁵ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, ouvr. cité, p. 16.

Sylvanie Penn, le genre autobiographique « suppos[ant] d’abord une *identité assumée* au niveau de l’énonciation, et tout à fait secondairement, une *ressemblance* au niveau de l’énoncé⁶ », d’après Lejeune. Cette ressemblance, qui nous permettrait d’envisager un roman autobiographique, genre n’exigeant pas la correspondance onomastique⁷, s’avère toutefois réfutée par l’énonciatrice. En se présentant comme la « biographe » (*P*, 17) de Sylvanie Penn, cette dernière s’emploie en effet à s’en distinguer.

Tôt dans le prologue, l’énonciatrice s’étend sur son désir de rédiger la « biographie » (*P*, 16) de Sylvanie Penn, et sur la nécessité de se « remettre à écrire ce document [autrefois rejeté par Sylvanie] sur une autre base » (*P*, 16), en laissant désormais « de côté cet aspect particulier que prendrait [l’]apparence [de la fillette] trente années plus tard, qui [la] désignerait aux chasseurs de squonks et [l’]amènerait inéluctablement à l’exil dans la forêt souterraine de Scramville » (*P*, 16). L’énonciatrice affirme aussi avoir abandonné son projet d’écrire *L’Enfance d’un Squonk* pour rédiger *Les Inenfances de Sylvanie Penn*, récit structuré en quatre parties qui reproduisent les lieux de la non-enfance de Sylvanie. L’écriture de ce second manuscrit n’aboutissant pas, la biographe soutient avoir tâché de retrouver Sylvanie en « traversant le temps, [en] lui faisant rebrousser chemin » (*P*, 16), et en empruntant pour la circonstance le déguisement d’Espéranza, décision sans motif apparent selon la biographe, hormis que « [cet accoutrement] était propre [à] rassurer [l’enfant] par sa fantasmagorie même » (*P*, 16). C’est affublée de ce costume que la vieille femme prétend avoir établi un rapport avec la protagoniste des *Inenfances*, du récit que nous sommes en train de lire, développant avec Sylvanie Penn « une entente, une conversation sans cesse interrompue et sans cesse reprise » (*P*, 16). Selon ce que rapporte la biographe, la fillette rectifiait son récit lors de ces rencontres, ce qui lui donnait l’impression d’avancer dans son travail,

⁶ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, ouvr. cité, p. 24-25.

⁷ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, ouvr. cité, p. 24-25.

perception cela dit trompeuse : « Je me suis vite rendu compte qu'il n'en était rien, que tout ça était dans mon imagination, que tu étais restée muette comme toujours, non parce que tu ne pouvais pas parler, mais parce que tu ne le VOULAIS PAS. » (*P*, 17) L'énonciatrice affirme avoir ainsi pris conscience du mutisme et de l'imperméabilité de Sylvania, la jeune fille lui étant soudain apparue « [immobile et] inchangée depuis toutes ces années, toujours le même âge, toujours aussi butée, imperméable à tout » (*P*, 17). L'inaccessibilité de la fillette ne semble pas, ceci dit, réfréner le « désir incommensurable [de sa biographe de l']atteindre » (*P*, 17) : dans la suite du prologue, la vieille femme poursuit le récit de ses nombreuses tentatives de rejoindre et de comprendre Sylvania Penn.

2. Écrire ou réécrire l'enfance : « déterrer une enfant sous les ruines »

S'adressant toujours à Sylvania, l'énonciatrice du prologue, qui ne parvient plus à éprouver envers elle de pitié, ou même d'empathie, lui reproche désormais sa peine, « si profonde [que la fillette] n'en connaît[a] jamais le fond » (*P*, 17). Cette tristesse, lui dit-elle, « se mettra aux commandes de [sa] vie » (*P*, 17), en l'entraînant jusqu'aux portes de la mort : « Aujourd'hui, je vois ma mort à travers elle, à travers toi. » (*P*, 17) Le fait que la biographe s'identifie de la sorte à Sylvania, voyant jusqu'à sa propre mort dans le chagrin infantile de la fillette, fait qu'on ne peut jamais dire avec certitude si elles sont deux femmes distinctes. Afin d'échapper à cette fin prochaine qui la menacerait autant qu'elle menace la protagoniste, l'énonciatrice interrogerait la peine de Sylvania en identifiant d'entrée de jeu l'impossibilité de sa quête, son inévitable échec :

Car il n'y a pas de personnages dans [la] courte vie [de Sylvania Penn], à part quelques-uns que [la fillette] aimai[t] ardemment et qui ont oublié [son] existence. Il n'y a pas d'événements non plus, à part les trois ou quatre qui semblent avoir causé [son] effondrement. (*P*, 18)

En d'autres termes, il n'y a pas, dans la vie de Sylvania Penn, matière à biographie. Et pourtant, la biographe ne renonce pas à son projet, tâchant toujours de saisir la peine de Sylvania, cette tristesse

« si énorme qu'on dirait qu'elle ne [lui] appartient pas en propre[, que la fillette l'a] prise à quelqu'un qui la trouvait intolérable, quelqu'un [qu'elle aimait] plus que [sa] vie » (*P*, 18). Pour ébaucher le récit des *Inefances de Sylvania Penn*, la biographe procède donc par tâtonnements, ne rédigeant plus une biographie au sens propre, mais réécrivant sans cesse cette enfance qui n'a pas eu lieu.

« Je veux retourner à la maison » (*P*, 18) : cette phrase entendue initialement interrompt soudain le texte du prologue, tel un brusque retour en arrière : « Est-ce toi, Sylvania Penn ? Après un silence entêté de plus de vingt ans. Après une réclusion volontaire dans une bulle recueillie au bord d'un étrange chagrin d'enfant, vieux de plusieurs décennies, vieux de plusieurs siècles peut-être. » (*P*, 18-19) Si la biographe ne confond plus cette voix surgie du passé avec la sienne propre, elle en partage les sentiments sous-jacents, son entreprise biographique exigeant d'elle un tel retour vers le passé, vers l'enfance et la maison familiale. Cette volonté d'échapper au présent, exprimée par Sylvania Penn et partagée par sa biographe, exprime leur inconfort commun devant une situation sur laquelle elles n'ont aucun contrôle : la fillette ne peut en effet se soustraire à son institutionnalisation au couvent de Permafrost, tandis que sa biographe ne peut se dérober au passage du temps, de même qu'à sa mort prochaine.

En revenant à son interlocutrice, la biographe se remémore les circonstances de leur première rencontre, inspirées du récit de *L'Euguélionne* déjà évoqué :

La première vision que j'ai eue de toi — tu avais une trentaine d'années, aussi ne peux-tu t'en souvenir puisqu'elle appartient à ton futur —, tu étais couchée sur une pierre tombale dans une forêt souterraine, écrasée par d'innombrables couches impératives qui entravaient l'élan de ta vie.
(*P*, 19)

Alors devenue une squonk, créature dont la légende a été consignée par William T. Cox et rapportée en exergue dans une traduction de Bersianik, Sylvania Penn est condamnée à errer dans la forêt souterraine de Scramville, où elle trouve refuge contre les chasseurs et entame sa lente dissolution, étendue « sous les branches obscures de la ciguë » (*P*, 19). C'est sur ce corps inerte

que s'est pour la première fois penchée la biographe du prologue, bien avant de se consacrer à l'écriture de *L'Enfance d'un Squonk*, puis à celle des *Inenfances de Sylvanie Penn* : « [C'est] plus tard, [que] je me suis mise à explorer l'espace intérieur de ton personnage énigmatique, toi, Sylvanie Penn, aux lèvres couronnées de sel, au domaine sans croix ni couronne, au corps qui tombe goutte à goutte. » (P, 19) Dans le texte du prologue, cet extrait est accompagné d'un appel de note qui renvoie en bas de page à une chanson de Bersianik, tirée du recueil *Axes et eaux*, publié en 1984. S'il vient à nouveau jouer sur la frontière entre fiction et réel, en assimilant (sans le faire tout à fait en raison de la différence des noms) l'énonciatrice du prologue à Louky Bersianik, ce renvoi vient surtout rappeler l'étendue de la fresque de l'autrice, dont l'écriture paraît sans fin.

La rédaction des *Inenfances de Sylvanie Penn* a en effet été entamée en 1972, et poursuivie par la romancière jusqu'à son décès en 2011. L'édition posthume d'*Eremo* par le Remue-ménage en 2019 ne s'avère due qu'à la découverte d'une version imprimée et annotée du roman inédit dans les papiers de l'écrivaine⁸. Telle l'écriture des *Inenfances de Sylvanie Penn*, la rédaction de l'énonciatrice du prologue paraît interminable, son œuvre biographique demandant sans cesse à être retravaillée, ou carrément recommencée. Le prologue témoigne d'ailleurs de ces nombreux recommencements dans le travail de la biographe, son mouvement suivant celui de la rédaction des *Inenfances*, manuscrit constamment repris. Dans une nouvelle tentative de mener à bien son entreprise biographique, la biographe, après s'être souvenue du cadre de leur première rencontre, s'intéresse désormais aux larmes de Sylvanie Penn, lieu ou trace matérielle de sa peine incommensurable : « J'observais le mouvement de tes larmes, je tentais de les saisir au moment où elles avaient l'air de s'épancher et où au contraire, elles restaient en suspens. » (P, 19) Dans ces

⁸ « Notes des éditrices », chap. cité, p. 7.

pleurs si particuliers, dans cette eau qui penche mais ne s'écoule pas, la biographe cherche réponse à la peine originelle de Sylvanie :

En écrivant ta vie, ta petite vie d'enfant au passé d'un poids immense, j'avais compris que tes larmes étaient corrosives. Ce n'étaient pas des larmes d'« ennoyage » comme celles d'Alice dans son pays des merveilles. Tu ne t'y noyais pas, tu étais en train de t'y dissoudre. (P, 20)

Cette référence intertextuelle aux *Aventures d'Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll sera longuement étudiée dans les chapitres subséquents de ce mémoire. Pour l'instant, nous nous contenterons de constater qu'au contraire des pleurs d'Alice, les larmes de Sylvanie Penn ne s'accumulent pas et ne peuvent pas être recueillies : nulle mare n'est formée par ces eaux, par ces flots de larmes qui ne portent la fillette vers nulle autre aventure, mais l'en privent plutôt, en provoquant sa dissolution identitaire. Afin d'empêcher la disparition de l'enfant, d'« arrêter ce processus mortel » (P, 20) qui lui ravit sa protagoniste, la biographe entreprend, comme elle l'affirme elle-même dans le prologue, de découvrir la cause de cette érosion intérieure : « Je devais découvrir quel était en toi-même cet agent de corrosion, cet acide sulfurique qui te dissolvait ? » (P, 20) Cette entreprise, telles les précédentes, se révélera irréalisable.

C'est après « [s'être] arrêtée d'écrire pendant un bon moment[,] après plusieurs mois de recul » (P, 20) que la biographe affirme s'être remise à la rédaction des *Inenances de Sylvanie Penn*, dont elle a intitulé le premier tome *Permafrost*. C'est ce nouveau manuscrit que l'énonciatrice voit Sylvanie rejeter : « Après avoir écrit un premier récit de ton "inenfance" qui s'est déroulée au lieu-dit de ta peine [Permafrost], je n'ai pas eu ton approbation. Quelle déception pour une biographe honnête ! » (P, 21) Tel *L'Enfance d'un Squonk*, ce nouvel ouvrage est refusé par Sylvanie Penn, qui reste insensible aux efforts déployés par sa biographe pour retrouver l'origine de sa peine et les traces de son chagrin.

La « preuve de cette peine étant toujours niée ou jugée insuffisante » (P, 21), la biographe se trouve en effet contrainte d'en récupérer les vestiges, afin de pouvoir en témoigner. Ces restes

d'une tristesse infantile, dès lors repris par l'énonciatrice, ce sont les pleurs de Sylvanie Penn, précédemment qualifiés de corrosifs et considérés comme insaisissables. La biographe n'essaie toutefois plus de s'en emparer, mais « tent[e] [dorénavant] de les mettre en scène[,] non pas comme des objets honteux produits par la sensiblerie d'une petite fille chagrine, mais comme des éléments de l'eau universelle appelée à devenir nuage, neige, puits, geyser » (P, 21). Cette entreprise, telles les précédentes, n'obtient pas l'approbation de Sylvanie, « restée froide à ces tentatives » (P, 21).

À travers *Les inenfanances de Sylvanie Penn*, la biographe soutient avoir voulu, de manière beaucoup plus large, interroger l'enfance elle-même, « celle qui ne peut avoir lieu parce qu'elle est détruite à mesure et à démesure » (P, 21). La difficulté des *Inenfanances*, du manuscrit de l'énonciatrice du prologue comme de la fresque de Bersianik, se situe dans cette non-enfance ou cette absence d'enfance, dans l'impossibilité d'écrire le récit d'une enfance qui n'a pas eu lieu. L'absence de personnages et d'événements dans l'existence de Sylvanie Penn empêche de fait la rédaction de toute biographie à son propos, le statut de non-lieu de Permafrost, conféré par la biographe à l'établissement religieux, défendant en outre à tout récit d'y prendre place. Seule une réécriture, telle que susmentionnée, paraît dans ces conditions possible, par les écarts qu'elle permet, introduit et approfondit. Le choix d'une telle pratique d'écriture, qui tente par la reprise et la réouverture du passé de surmonter les blancs narratifs d'un récit, expliquerait les nombreuses répétitions de l'écrivaine au fil du prologue de *Permafrost*, trouvant peut-être dans ces perpétuels recommencements de factices réminiscences d'une enfance qui, pis que perdue, n'a jamais eu lieu.

Avec *Permafrost*, la biographe prétend avoir voulu convaincre Sylvanie que l'enfance « a toujours lieu » (P, 21), qu'« elle a lieu partout, même dans ses non-lieux » (P, 21) : « Elle circule dans les blancs qui la tiennent à distance des adultes et qui tiennent à distance les adultes entre eux. » (P, 21) Éloignée de sa jeune protagoniste et de sa propre jeunesse par les années, elle semble

avoir essayé de les retrouver toutes deux en remontant le temps, alors convaincue de l'existence de l'enfance, et ce même dans ses non-lieux. Cette apparente conviction, qui contredit les prises de position antérieures de la biographe sur l'enfance de Sylvanie Penn à Permafrost, ne tarde toutefois pas d'être désavouée : « Je voulais te convaincre mais je n'étais pas convaincue. Moi qui ai enfanté déjà, je me demandais si l'enfance avait vraiment lieu dans nos enfants. » (*P*, 22)

Revenant au titre du prologue, la biographe se questionne désormais sur l'existence même de l'enfance, mais aussi sur son avenir, le lieu où elle mène : « Et quand l'enfance avait vraiment lieu, quel était son avenir ? De toute façon, la vieillesse n'était-elle pas l'avenir de l'enfance ? » (*P*, 22) Si la vieillesse, et donc la mort, est l'avenir de l'enfance, de quoi l'enfance est-elle l'origine, le commencement ? D'un côté, cette interrogation de l'énonciatrice, qui ne fait jamais que décrire le déroulement naturel de l'existence, de l'enfance à la vieillesse, peut nous inciter à conclure au non-lieu ou à l'inanité de l'enfance, voire de la vie même, son extrême brièveté la condamnant à être détruite à mesure par le présent, puis à être ensevelie par la mémoire, plus elle avance vers le futur. D'un autre côté, ce questionnement de la biographe sur l'avenir de l'enfance, par la forme répétitive, quasi obsessionnelle qu'il prend vers la fin du prologue, nous permet d'envisager paradoxalement sa permanence, les faiblesses mémorielles exigeant sa perpétuelle réécriture, sa reprise continuelle.

Toujours murée dans son silence, Sylvanie Penn n'a pas bougé, n'a pas parlé au terme du prologue. Elle demeure inatteignable à sa biographe, tel au commencement. Pour s'en rapprocher, l'énonciatrice a bien interrogé la fillette, son passé, sa peine et ses larmes, tentatives répétées menant toujours au même non-lieu, sans que jamais Sylvanie ne parvienne au bout de ses pleurs et de sa dissolution. Le prologue se conclut aussi comme il a débuté, sur un énième recommencement, qui déplace toutefois significativement l'interrogation : « Qui donc a dit tout à l'heure, d'une voix

neutre et sans émotion : “Je veux retourner à la maison” ? » (*P*, 22) Au début du prologue, l'énonciatrice croyait avoir elle-même prononcé cette phrase (« J'ai même cru qu'elle émanait de moi », *P*, 15), pour finalement l'attribuer à la « petite fille qui était en [elle], qu[']elle héberge encore à [son] corps défendant » (*P*, 15). Si elle se demande à nouveau, en dernier lieu, « qui » a prononcé cette phrase, c'est peut-être que c'est elle-même, finalement, et non la jeune Sylvanie ? Ou les deux ? Ou ni l'une ni l'autre ? Mais, alors, qui ? Le prologue met finalement l'accent sur la question de l'identité (« qui ? »), qui, comme nous le verrons dans les chapitres subséquents, se joue dans le texte au niveau intertextuel.

3. Permafrost, cette « grande maison sans mère » : les conséquences de l'exil infantile

La narration du prologue de *Permafrost* est assurée, comme nous avons pu le constater, par une énonciatrice fictive, qui se présente comme la biographe de Sylvanie Penn et la rédactrice des *Inenfances*, en jouant sur la frontière entre la fiction et le réel. Les références infrapaginales à l'œuvre antérieure de Louky Bersianik contribuent, au fil du prologue, à nourrir cette confusion entre l'autrice et l'énonciatrice, elle-même confondue avec la protagoniste des *Inenfances*, la jeune Sylvanie. Cet embrouillamini identitaire n'apparaît toutefois que dans le prologue de *Permafrost*, le reste de l'ouvrage présentant une narration fort différente.

Le corps du texte de *Permafrost* s'avère en effet narré d'un point de vue omniscient, l'identité de l'instance narrative, qui s'adresse à la troisième personne du singulier, n'étant pas précisée, et ce bien que nous considérerons dans ce mémoire qu'il s'agit de la même narratrice que dans le prologue. À l'opposé du corps du texte de *Permafrost*, le prologue de l'ouvrage est narré à la première personne du singulier par une énonciatrice qui livre, au fil de sa narration adressée à Sylvanie Penn, diverses indications sur son sexe, son âge, sa condition et sa profession, confessant même au lecteur certaines de ses préoccupations et de ses contradictions. De telles confidences, de

la part de l'énonciatrice, ne se rencontrent pas dans les cinq parties de *Permafrost*, et ne réapparaissent que dans l'épilogue du roman. Cette transformation importante de la narration entre le paratexte et le corps du texte se manifeste de plus par un abandon de la forme fragmentée et répétitive du prologue, au profit d'une relation plus linéaire des événements. La chronologie ne s'avère cela dit jamais entièrement respectée, la narration avançant parfois le cours du récit ou revenant sur certains incidents.

La première partie de *Permafrost*, intitulée « La clôture des amours », s'ouvre sur l'entrée de la protagoniste au couvent :

Avant d'avoir atteint ses trois pieds et demi, Sylvanie Penn avait été déposée dans une grande maison sans mère, à proximité d'un pénitencier. Cette grande maison sans mère était une espèce d'entrepôt frigorifique où l'on stockait les enfants en attendant de pouvoir s'en occuper ou de s'en servir à bon escient. (*P*, 25)

C'est dans cet établissement religieux, dépourvu de chaleur maternelle, que la fillette de six ans et demi séjourne à partir de l'automne 1937, en compagnie de son frère Alexandre, de deux ans son aîné. Les deux enfants sont déposés dans l'institution, entre les mains des religieuses, par leurs parents, papa Dou et maman Lou, cette dernière s'étant chargée, le matin même du départ, de revêtir Sylvanie de la robe noire réglementaire de l'établissement. En enfilant pour la première fois cette tenue « [que sa mère] lui avait confectionnée avec amour » (*P*, 25), la jeune fille sent toutefois quelque chose d'étrange, « quelque chose comme du *beurre de plomb* lui couler entre les omoplates et lui figer les ailes » (*P*, 25) :

une substance épaisse et lourde qui allait pénétrer toutes ses fibres et, très vite, remplacer la chair fine de son corps de six ans et demi. Du coup, un beau matin, elle aurait un cœur au beurre noir. C'en serait fini de la petite Sylvanie. (*P*, 25)

Ce passage, qui témoigne des impressions ressenties par la fillette lors de l'endossement de son habit de couventine, paraît devancer les événements à venir, en anticipant les conséquences désastreuses de cet exil infantile sur l'existence de Sylvanie Penn, notamment sur sa relation à la figure maternelle.

Pour le rôle qu'elle a tenu dans la préparation des enfants Penn à leur institutionnalisation, maman Lou est considérée comme la principale responsable de cet exil infantile. La narration insiste d'ailleurs à plusieurs reprises, au cours des deux premiers chapitres, sur la part prise par la mère dans cet éloignement des enfants Penn, en décrivant d'abord Permafrost telle « une grande maison sans mère » (*P*, 25), l'absence de la mère paraissant mieux caractériser l'institution que toute autre caractéristique matérielle ou structurelle. En revêtant Sylvanie de son habit de couventine, tandis que papa Dou demeure exclu des préparatifs du départ, la figure maternelle se voit aussi attribuer la responsabilité de cette institutionnalisation. Dans le premier tome des *Inenfances de Sylvanie Penn*, la figure paternelle demeure généralement discrète, la narration portant davantage attention à la mère, à ses visites comme à ses absences.

Chaque dimanche, « la grande maison s'enfl[e] d'un nombre incalculable de mères parmi lesquelles, rarement, se gliss[e] [celle de Sylvanie Penn] » (*P*, 29). Maman Lou ne se présente qu'occasionnellement à ces rencontres dominicales, évitant peut-être les scènes qui pourraient en résulter. Lors de ces exceptionnelles visites, le « fragile déguisement d'enfant raisonnable [de Sylvanie ne tient jamais] bien longtemps, craqua[nt] de partout, se déchira[nt] » (*P*, 29) : « “Sylvanie, allons, allons. Pourquoi pleurer puisque je suis là ?” » (*P*, 29) Incapable de contenir ses émotions, la fillette se répand en pleurs à chaque visite maternelle. Alexandre se comporte, pour sa part, « en vrai “petit homme” » (*P*, 29), tandis que maman Lou s'efforce de contenir les effusions infantiles de Sylvanie : « Ce petit être pitoyable qui ne s'habituaît pas à respirer loin d'elle, la mère désolée n'osait même pas le serrer sur son cœur de peur qu'il y prenne racine. » (*P*, 29) Cette mère, qui n'accorde pas une étreinte à ses enfants, consent néanmoins plus tard à leur accorder quelques « baisers passionnés » (*P*, 29), de même que le privilège de « poser leurs mains dans ses beaux cheveux » (*P*, 29). En insistant, Sylvanie obtient même la permission de palper la

broche de maman Lou, un camée en onyx offert par papa Dou à l'occasion de la naissance de la fillette, de sorte que celle-ci s'en croyait un peu propriétaire. Ces quelques instants de tendresse, rapportés par une instance narrative *a priori* fiable, contredisent l'attitude antérieure de la figure maternelle. La réserve de maman Lou, observée plus tôt, disparaît dans les faits du récit, cédant la place à une certaine fatigue maternelle :

Bientôt, il y aurait un nouveau bébé à la maison. Comment leur mère pouvait-elle prédire l'avenir avec tant d'assurance ? pensait Sylvanie, partagée entre l'émerveillement de l'omniscience maternelle et le sentiment d'accablement profond qui paraissait l'accompagner. (*P*, 29-30)

C'est lors d'une de ses rares visites dominicales que maman Lou annonce à Sylvanie et à Alexandre l'arrivée prochaine d'un autre enfant dans la famille Penn. La nouvelle de cette grossesse, si elle ne surprend pas le garçon, étonne la fillette, qui ne s'attarde cependant que peu au « ventre à peine rebondi de leur visiteuse » (*P*, 30), préoccupée par « sa mission qui consiste à aider maman Lou à traverser cette nouvelle épreuve » (*P*, 30). Pour ce faire, Sylvanie se propose de « retourne[r] à la maison pour prendre soin du bébé » (*P*, 30), comme « l'an dernier, quand elle préparait les biberons de [son cadet] Plum-Pudding » (*P*, 30). Cette offre s'avère toutefois refusée par sa mère : « C'est précisément parce que ce bébé s'annonce que tu dois rester ici avec ton frère. C'est pour cette raison d'ailleurs que vous êtes dans ce couvent, tu dois le comprendre. » (*P*, 30) Cette réponse de maman Lou, qui éclaire les circonstances entourant le départ de Sylvanie et d'Alexandre pour Permafrost, ne satisfait pas la fillette, qui s'interroge :

Comment comprendre une chose aussi peu naturelle ? Quel lien mystérieux unissait le couvent et l'annonce d'un bébé ? Quel rapport entre l'arrivée de celui-ci, objet de réjouissance générale, et leur exclusion de la maison, elle et son frère ? (*P*, 30)

La mère poursuit en affirmant qu'« il faut lui faire une place à ce petit » (*P*, 30-31), argument qui ne convainc pas davantage Sylvanie, qui s'étonne : « Comment une si petite chose pouvait-elle prendre la place de deux enfants normalement constitués ? » (*P*, 31)

Bien que la jeune couventine soutienne adorer les bébés, se considérant une aide compétente dans la préparation des biberons et un soutien indispensable à « maman Lou dans ces heures difficiles » (*P*, 31), la narration dévoile sa réticence envers ses cadets : « Si ça devait continuer ainsi, Sylvanie allait les trouver antipathiques ces inconnus qui arrivaient sans crier gare et qui vous mettaient dehors, vous qui étiez là bien avant eux. » (*P*, 31) La responsabilité de ces grossesses s'avère en outre attribuée par Sylvanie à maman Lou :

Pourquoi maman Lou désirait-elle qu'il y eût un autre bébé dans sa maison ? Il y en avait bien assez, on ne les comptait plus. Au point qu'il fallait se débarrasser des plus vieux pour leur faire de la place... (*P*, 31)

Imputée par la couventine de ses maternités et de leurs conséquences sur ses aînés, la mère de Sylvanie et d'Alexandre demeure néanmoins aimée par la pensionnaire, qui consent à « céder sa place sans rechigner, sans protester, pour se faire aimer de maman Lou, pour lui faire plaisir, pour la dépanner en quelque sorte » (*P*, 31). Selon la narratrice, ce renoncement est « la grande leçon que Sylvanie allait tirer de son enfance » (*P*, 31), de sorte qu'il lui deviendrait impossible, au cours de sa vie d'adulte, « de prendre sa place sans aussitôt la céder à quelqu'un » (*P*, 31). D'après l'instance narrative, la fillette finirait aussi « par douter sérieusement qu'une vraie place lui soit assignée dans la vie, [...] condamnée à flotter dans un espace indéterminé appartenant à tout le monde. Sylvanie[, poursuit la narratrice,] habitait un non-lieu, n'était située nulle part sur cette planète » (*P*, 31).

Au chapitre 11, soit neuf chapitres plus loin, Sylvanie revient sur les circonstances de cette exceptionnelle visite maternelle, survenue quelques semaines plus tôt, son témoignage démentant le récit initialement rapporté. La pensionnaire nie en outre la présence d'une broche sur la personne de maman Lou, et réfute tout échange d'affection, d'étreintes ou de baisers. L'interlocutrice de la couventine, dont la narration nous dévoile les pensées, « doute [quant à elle] de l'amour d'une mère qui n'est pas capable d'embrasser ses enfants et de les tenir très fort sur son cœur » (*P*, 65-66). Cet

autre personnage ne partage toutefois pas ses impressions à la fillette, « [sachant] que Sylvanie prendrait la chose très mal » (*P*, 66). L'interlocutrice se souvient par ailleurs qu'« en cette époque puritaine, les contacts entre parents et enfants étaient sévèrement condamnés par le clergé » (*P*, 66), l'Église inculquant une excessive pudeur aux enfants, et ce, de mères en filles. D'après Patricia Smart, la culture patriarcale « a traditionnellement enfermé les mères dans un rôle qui les brimait elles-mêmes mais qu'elles devaient néanmoins transmettre à leurs filles, l'amour maternel cach[ant] souvent une grosse charge de ressentiment et d'amertume, tout comme le dévouement filial peut masquer une immense colère refoulée⁹ ». Dans les *Inenfances*, nous avons constaté comment maman Lou se montre de la sorte réservée avec ses enfants à Permafrost, tâchant peut-être ainsi d'imposer une contenance à Sylvanie Penn. Les effusions de la fillette paraissent en effet incommoder la mère, et ce au même titre que ses grossesses, dont la décision ne nous apparaît pas sienne, considérant son indisposition face à cette nouvelle épreuve. La couventine manifeste pour sa part un certain mécontentement envers sa mère, n'acceptant qu'en apparence son institutionnalisation et les explications maternelles, auxquelles elle ne s'oppose qu'en silence, par dévouement. Le contexte des visites dominicales ne favorisant pas l'intimité, Sylvanie se trouve de plus contrainte de renoncer à sa proximité avec maman Lou. La couventine se montre toutefois incapable d'accepter une telle dégradation de sa relation à sa mère, leur lien ne se basant plus, suite à son institutionnalisation, que sur une incompréhension et une incommunicabilité mutuelles, tout contact physique étant dorénavant exclu entre elles. Cette perte d'intimité filiale incite Sylvanie à investir une autre relation qu'on pourrait dire de substitution, soit celle l'unissant à son frère Alexandre.

⁹ Patricia Smart, *De Marie de l'Incarnation à Nelly Arcan : se dire, se faire par l'écriture intime*, Montréal, Boréal, 2014, p. 333.

Deux fois par jour, les couventines et les écoliers de Permafrost sont autorisés à faire quelques pas à l'extérieur dans leurs cours respectives, délimitées « par trois hautes clôtures en fil de fer » (P, 26). À chaque récréation, et ce dès le début de son institutionnalisation, Sylvanie se dirige sitôt dehors « vers l'une des trois clôtures, [vers] celle qui s'élev[e] en haut du talus » (P, 26) : « C'[est] là qu'elle avait rendez-vous deux fois par jour. » (P, 26) Selon l'instance narrative, la « hâte d'arriver [de la fillette], d'être là, était inimaginable » (P, 26) : « Toute son existence était suspendue au fil d'acier galvanisé qui séparait le monde et le ciel en deux univers contigus et impénétrables. » (P, 26) Agrippée à la grille qui sépare la cour des filles de celle des garçons, Sylvanie attend de la sorte que vienne à elle « une image fraternelle trotinant sur des pattes de un [sic] pouce et deux lignes plus hautes que les siennes » (P, 26-27). Cette image fraternelle, dont nous ignorons le nom jusqu'à la fin du chapitre 1, passe chaque récréation à regarder intensément la fillette, et ce sans qu'un mot paraisse échangé entre eux, la couventine « rêv[ant] [pour sa part] de pouvoir passer toute ronde au travers des losanges du grillage » (P, 27) :

Il aurait fallu qu'elle se scindât en exactement cinquante-quatre morceaux, car, en calculant la tête, plus étroite, c'était exactement la surface en claire-voie que son corps, de quarante-deux pouces moins deux lignes, courrait sur cette espèce de *broche à poules* pour enclos de basse-cour. Déjà indivisible, elle ne parvint jamais à faire éclater sa propre surface, jamais à se briser comme du verre aux endroits précis où celui-ci est d'abord entaillé. (P, 27)

Ne pouvant rejoindre cette image fraternelle de l'autre côté de la clôture, la couventine se contente de s'agripper au grillage, se plaquant contre cet obstacle afin de mieux se mirer dans le regard fraternel. À la fin de chaque récréation, « quand le signal de la séparation, assourdissant, se répercut[e] d'un univers à l'autre, Sylvanie pass[e] sa main droite dans l'un des trous de la broche à poules et l'en retir[e], refermée sur une caresse et une humble pièce de monnaie. » (P, 27) Le « pourvoyeur de ce pain dur quotidien dont [la fillette] ne [sait] que faire » (P, 27) apparaît être Alexandre, le frère de la couventine, dont la narration révèle qu'il « avait eu huit ans pendant l'été » (P, 29), et était par conséquent l'aîné de Sylvanie Penn.

Au début de l'hiver, soit quelque mois plus tard, lorsque la pensionnaire « se plaqu[e] comme d'habitude contre le treillis familial[,] nul Alexandre ne [vient] à sa rencontre » (P, 33). La fillette, dans l'espoir de voir arriver ce frère qui ne lui a jamais fait défaut, continue de s'accrocher « à la clôture galvanisée[, qui soudain commence à] la galvanis[er] à son tour » (P, 33), de sorte que, « quand retentit la cloche, il lui [est] impossible de s'en arracher » (P, 33). La couventine, nous dit la narration, « serait restée là jusqu'au soir si une forme sombre, insultant à la clarté du jour, n'était venue l'en retirer, non sans effort » (P, 33). Cette intervention d'une des religieuses de Permafrost ne dissuade pas Sylvanie de revenir « au même endroit dangereux » (P, 33) à la récréation suivante, « subissant [alors] une refonte plus accentuée avec les fils d'acier qui, jusque-là, n'avaient uni entre eux que le vide » (P, 33) Cette même scène se répète « cinq jours durant, deux fois par jour » (P, 34). À chaque récréation, Sylvanie se rend ainsi « au rendez-vous fantôme et chaque fois un curieux vertige s'empar[e] d'elle » (P, 34) :

Le vertige d'être nulle part et partout à la fois, isolée au cœur d'une énigme insoluble et d'interrogations incessantes qui restaient sans réponse. Pourquoi personne ne venait à la grille ? Pourquoi personne ne pouvait, ne voulait la renseigner ? (P, 34)

D'un côté comme de l'autre de la clôture, il n'y a en effet « que des cris et des jambes affolées » (P, 34) : nulle silhouette ne vient répondre aux questions de la fillette ou apaiser ses appréhensions. Bien que livrée à elle-même, la couventine paraît chercher une solution à la disparition fraternelle, disparition qu'elle sent menacer sa propre existence :

Où étaient les jambes qui devaient venir au rendez-vous ? Rayées du monde, disparues, empaillées, désintégrées. Avec leur disparition, le monde avait pris fin, s'évanouissait petit à petit dans un brouillard liquide. Avec la fin du monde, Sylvanie prenait fin elle aussi. (P, 34)

D'après Kelly-Anne Madeline Maddox, « l'exil se manifeste comme une aliénation¹⁰ », « comme un exemple [de] perte de cadre identitaire¹¹ », « comme l'effondrement de repères identitaires

¹⁰ Kelly-Anne Madeline Maddox, *Le roman québécois des années 1990 : éléments fondamentaux de la problématique identitaire*, thèse de doctorat, Dalhousie University, 2003, p. 16-17.

¹¹ Kelly-Anne Madeline Maddox, *Le roman québécois des années 1990*, thèse citée, p. 16-17.

traditionnels, tels que la nation, la langue, la religion et la famille¹² ». Dans les *Inenfanances*, l'institutionnalisation des enfants Penn provoque de la sorte une perte de cadre identitaire, la fillette devant céder sa place dans la maison de *L'Anneau d'Hier* et renoncer à sa mère. La relation qui unit la couventine à son frère, seul représentant de la famille Penn avec lequel Sylvanie maintient le contact, tient ainsi lieu de dernier repère identitaire pour la fillette, lien la préservant de l'effondrement, et ce jusqu'à sa dissolution. Selon les travaux de Charles Taylor sur *Les Sources du moi*¹³ tels que résumés et commentés par Maddox, « le moi ne peut se définir qu'au sein des relations qu'il entretient avec autrui et ce par le biais de la communication¹⁴ ». Privée de tout rapport avec autrui, qui lui permettrait de se définir, la couventine se trouve contrainte de rechercher dans le passé les traces de la relation filiale perdue, les souvenirs se substituant dorénavant aux êtres disparus.

Les premiers jours suivant la disparition fraternelle, Sylvanie relit « par petits bouts la lettre d'Alexandre à maman Lou » (*P*, 35). Cette lettre, la fillette « l'avait dérobée dans un tiroir de la coiffeuse parce qu'elle y avait vu son nom en haut de la page 2 » (*P*, 35). Sylvanie Penn l'avait dès lors préservée, cherchant désormais « la solution au mystère de [la] disparition [d'Alexandre] dans les phrases qu'il avait tracées » (*P*, 35). La lecture de cette lettre, insérée dans le corps du texte, révèle toute la déception d'une enfant de huit ans qui apprend que lui a été refusé une journée à la campagne en compagnie de sa mère, au profit de sa cadette. La relecture de ce document amène Sylvanie à supposer qu'« Alexandre lui en veut peut-être encore pour cette journée manquée » (*P*, 37). La fillette admet toutefois ne pas connaître les véritables sentiments de son aîné, surtout à son

¹² Kelly-Anne Madeline Maddox, *Le roman québécois des années 1990*, thèse citée, p. 16-17.

¹³ Charles Taylor, *Les Sources du moi : la formation de l'identité moderne* (*Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*, 1989), trad. Charlotte Melançon, Montréal, Boréal, 1998, p. 77.

¹⁴ Kelly-Anne Madeline Maddox, *Le roman québécois des années 1990*, thèse citée, p. 14.

égard : « C'était difficile de savoir ce qu'il ressentait. Quand il venait à la clôture, il avait l'air d'aimer Sylvanie par-dessus tout. Il était alors comme son amoureux. » (*P*, 37)

Se remémorant leurs rendez-vous, la couventine en décrit le déroulement, description qui diffère une fois de plus considérablement du portrait dressé par la narration dans le premier chapitre de *Permafrost*. Ces brèves rencontres entre frère et sœur, durant lesquelles nulle parole ne semblait prononcée, prennent une teinte romanesque dans les réminiscences de Sylvanie Penn, où le rapport fraternel est devenu amoureux :

Et quand il était enfin en haut de la côte, il se collait lui aussi au grillage. Ainsi pouvait-il toucher Sylvanie presque partout avec tout son corps, il lui prenait les mains, il la regardait amoureuxment, il lui disait des mots doux, il lui donnait des sous, il la rassurait sur cet exil qui ne pouvait pas durer longtemps, et puis, quand la cloche sonnait, il s'éloignait à regret. (*P*, 37)

Il s'avère cela dit impossible de déterminer l'exactitude de ce souvenir, qui pourrait être le résultat d'une exagération de la part de la protagoniste — rappelons toutefois comment la fillette dément, au chapitre 11, la description dressée initialement par la narration de ses rapports avec maman Lou. Compte tenu de la très grande ambiguïté du prologue et de la difficulté dont il témoigne de rendre compte d'un réel fuyant, en liquéfaction pourrait-on dire, il nous apparaît plus probable que ni la protagoniste ni l'instance narrative ne soient des sources fiables (bien que, chacune fort probablement, de bonne volonté).

Après s'être remémoré les circonstances de leurs rencontres quotidiennes, « [revivant] ces moments dans un état second, proche de l'extase » (*P*, 38), Sylvanie compare cette nouvelle attitude fraternelle aux actions antérieures de son frère, ayant précédé leur institutionnalisation :

Mais à la maison, Alexandre se comportait comme un petit maître au milieu de ses trois plus jeunes sœurs, et particulièrement avec Sylvanie qui était sa cadette. Il lui ordonnait de faire des choses incroyables et, si elle résistait, il lui donnait de bons coups de poing sur les bras ou dans les côtes. (*P*, 38)

Parfois, le garçon lui demandait : « Dis pardon mon oncle » (*P*, 38), et la fillette lui résistait. À ces moments-là, Sylvanie « le haïssait tellement qu'elle souhaitait sa mort » (*P*, 38) :

Mais avant de mourir, qu'il soit cloué au pilori comme les martyrs et confesseurs, torturé comme les vierges et martyres dont les atroces souffrances étaient évoquées le dimanche midi au réfectoire, pendant la lecture à haute voix de *La Vie des saints* : [...]. (P, 38)

Dans cet extrait, le quotidien de Permafrost se mêle aux souvenirs de la couventine, *La Vie des saints*, une référence hagiographique, teintant le récit de Sylvanie, et ce dans une tentative d'illustrer son ressentiment envers Alexandre, ce frère dont elle regrette dorénavant l'absence :

Peut-être Alexandre était-il mort à présent dans des souffrances atroces, par sa faute à elle. Oh ! qu'il revienne et je lui dirai « pardon mon oncle », oui je le dirai. Sylvanie était prête à toutes les bassesses pour retrouver l'excitation au battant du cœur. (P, 38-39)

Si la fillette résistait autrefois aux demandes fraternelles, elle se montre maintenant prête à s'y soumettre pour retrouver « ses yeux amoureux » et « ses mains caressantes » (P, 39), signe que sa perception d'Alexandre et de leur relation a bien évolué.

Dans son ouvrage sur la représentation et le traitement de la relation mère-fille dans la littérature québécoise des femmes, Lori Saint-Martin remarque que le personnage de la fille, lorsqu'elle « n'a pas eu toute l'attention de la mère¹⁵ », agit souvent « comme une amoureuse frustrée¹⁶ » en se tournant ainsi vers le père, le frère, le mari ou l'amant, et en investissant dès lors ce type de relation hétérosexuelle¹⁷. La fille conserve cela dit, selon Saint-Martin, une certaine « nostalgie de la période précœdipienne de fusion avec la mère¹⁸ », l'écriture au féminin se caractérisant en fait par une oscillation entre l'objet maternel et l'objet hétérosexuel¹⁹. Dans les *Inenfances*, nous avons constaté, à travers les descriptions de leurs rencontres quotidiennes et les réminiscences de la couventine, comment la relation entre frère et sœur s'est de la sorte transformée, suite à leur institutionnalisation et à la perte de la proximité maternelle. Il faut d'ailleurs souligner que, lors de ses rendez-vous journaliers avec son frère, la fillette ne semble pas

¹⁵ Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère*, ouvr. cité, p. 41.

¹⁶ Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère*, ouvr. cité, p. 41.

¹⁷ Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère*, ouvr. cité, p. 43.

¹⁸ Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère*, ouvr. cité, p. 43.

¹⁹ Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère*, ouvr. cité, p. 45.

aborder son désir de retourner à la maison, uniquement exprimé en présence de la figure maternelle. S'abandonnant tout entière à sa joie de retrouver son frère à chaque récréation, Sylvanie en oublie momentanément maman Lou, papa Dou et son foyer. La disparition d'Alexandre absorbe de même entièrement la couventine qui, après s'être « tortur[ée] l'esprit » (*P*, 39) à inspecter le passé en quête de réponses à ses interrogations, recherche désormais une autre solution à l'absence fraternelle, qu'elle trouvera dans la fiction.

4. De la fiction au *Troubli* : sombrer dans l'imaginaire

C'est en s'interrogeant sur le mystère de la disparition fraternelle que Sylvanie en vient à s'inquiéter de son avenir et recourt alors à l'imaginaire :

Maintenant qu'elle était seule au couvent, qu'est-ce qu'elle allait devenir ? Ses parents ne viendraient plus jamais la chercher. Ils étaient morts avec Alexandre et les autres enfants restés à la maison de *L'Anneau d'Hier*, dans la grande ville. Oui, le feu avait pris dans le hangar, toute la maison avait brûlé, et maintenant tout le monde n'était plus qu'un petit tas de cendres au milieu de la rue. (*P*, 39)

Se convaincant malgré elle de cette histoire, inventée de toutes pièces, la couventine passe plusieurs « nuits à brûler dans l'incendie de son cœur et à pleurer » (*P*, 39), jusqu'à ce que ce récit ne la satisfasse plus. Dès lors, la fillette continue de chercher réponse à ses interrogations, s'étonnant toujours que « personne ne lui donn[e] d'explications » (*P*, 39) :

Autour d'elle, les sœurs faisaient comme si tout était normal. Comme si rien d'irréparable n'était arrivé dans la vie de Sylvanie. Même ses parents n'avaient pas téléphoné. Les autres enfants faisaient comme si Sylvanie n'avait jamais eu de frère venu pour elle à la clôture qui séparait les deux cours de récréation. Personne ne s'informait de lui. Est-ce qu'il avait jamais existé ? (*P*, 39-40)

L'indifférence de son entourage incite brièvement la couventine à remettre en question l'existence d'Alexandre, jusqu'à ce qu'une solution plus satisfaisante se présente :

Puis, Sylvanie comprit ce qui s'était passé. Elle était tombée sur une autre planète. Certainement. C'était une chose tout à fait possible si l'on n'y prenait garde. Est-ce qu'on ne disait pas qu'elle était constamment dans la lune ? À force d'être ailleurs, peut-être y était-elle arrivée... (*P*, 40)

Persuadée d'avoir été « conduite pendant son sommeil sur une planète étrangère » (P, 40), la couventine « ne reconnaî[t] plus personne, même pas ses nouvelles amies du pensionnat » (P, 41). L'établissement religieux paraît pourtant inchangé, mais ce, seulement en apparence, selon la protagoniste : « C'était un pensionnat extra-terrestre. » (P, 41)

Le matin du troisième jour suivant la disparition fraternelle, une nouvelle circule parmi les pensionnaires : « on parl[e] d'un prisonnier qui s'[est] échappé du pénitencier [adjacent au couvent] après avoir poignardé un gardien » (P, 43). En entendant cette rumeur, Sylvanie se met à trembler et son imagination s'emballe : « Alexandre était tombé entre les pattes de ce dangereux "homme préhistorique". » (P, 43) Dès cet instant, la couventine croit qu'« Alexandre [a] été kidnappé » (P, 43), elle se met même à craindre d'être trahie par son frère, par vengeance pour cette journée manquée à la campagne : « Est-ce qu'Alexandre n'allait pas la dénoncer au malfaiteur évadé pour se venger d'elle ? Lui indiquer où était situé le dortoir des filles, puis la place exacte de son lit ? » (P, 45)

S'interrompant alors, la narration précise que, « [o]ui, [Alexandre] connaissait l'emplacement [du] lit [de Sylvanie] au dortoir » (P, 45) :

Il y était venu une fois, un dimanche après-midi, malgré l'interdiction formelle de franchir la porte qui séparait les deux dortoirs. Ils avaient été surpris et leur punition avait été exemplaire, comme s'ils avaient commis tous les deux une faute grave. Quelque chose qui se serait apparenté à l'amour. (P, 45)

À Permafrost, l'amour est en effet considéré comme un péché, « le dortoir [étant] le lieu du péché par excellence » (P, 45), car « c'[est] dans cette pièce où l'on [est] supposé dormir que le diable aim[e] se faufiler pour induire les pensionnaires en tentation » (P, 45). Dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel* (1965) de Marie-Claire Blais, le Diable se glisse de façon similaire de lit en lit, parcourant l'entièreté du dortoir du noviciat, au même titre que Jean Le Maigre, induit par lui en

tentation²⁰. Nous reviendrons dans le dernier chapitre de ce mémoire sur les liens intertextuels qui unissent *Les inefances de Sylvanie Penn* et le roman de Blais, pour nous concentrer d'abord sur un autre intertexte, nettement plus explicite, celui du conte de Carroll cité dans le prologue, qui revient dans le corps du texte par le biais de la peur de l'oubli, figurée comme une chute dans un lieu terrifiant et imaginaire.

Après avoir été interrompu, le cours du récit de *Permafrost* est repris par la narration qui s'attarde sur les inquiétudes de Sylvanie Penn : « Alexandre était capable de tout, même de tenir l'échelle en échange de sa propre libération. Et pendant que tout le monde dormirait, l'homme préhistorique viendrait la chercher et l'amènerait dans sa caverne » (*P*, 45). L'épouvante de la couventine, éprouvée à l'idée de pouvoir être kidnappée à son tour, est telle que la pensionnaire « s'interdi[t] de glisser dans le sommeil [pendant deux nuits] pour éviter l'horreur d'être prise par surprise » (*P*, 47). Le cinquième jour suivant la disparition d'Alexandre, Sylvanie succombe toutefois à sa fatigue pendant la prière matinale et tombe évanouie. La fillette est transportée à l'infirmerie, où on « lui recommand[e] de garder le lit pendant une journée » (*P*, 47). C'est durant les longues heures qu'elle passe alitée qu'« une idée terrifiante » (*P*, 47) germe dans l'esprit de Sylvanie :

Alexandre n'était pas mort. Personne ne l'avait enlevé. Il était descendu à la rivière jusqu'au quai, il avait secoué la cloche et le passeur était venu de l'autre rive pour le faire traverser. [...] Puis, il était rentré tranquillement à la maison, avait repris sa place dans la chambre des garçons, il avait juste tassé un peu le dernier-né. (*P*, 47)

Par le recours à la figure du passeur, le passage semble faire référence à la mythologie grecque, et plus particulièrement à la figure de Charon, qui fait traverser le fleuve des Enfers aux morts en échange d'une obole. Cette référence n'est pas inusitée dans une œuvre de Bersianik, l'autrice ayant fait référence à différents mythes grecs dans ses ouvrages antérieurs, notamment dans

²⁰ Marie-Claire Blais, *Une saison dans la vie d'Emmanuel* [1965], Montréal, Stanké, coll. « Québec 10/10 », 1980, p. 84.

Le pique-nique sur l'Acropole (1979). Persuadée qu'Alexandre est retourné de cette façon à la maison, par ce bac qui avait déposé les enfants Penn à proximité du couvent le jour de leur arrivée, la fillette en vient à croire que « tout [est] revenu comme avant à la maison, et [que] Sylvanie, Sylvanie, eh bien, on l'[a] oubliée ! » (*P*, 48) :

OUBLIÉE ! Personne ne se souvenait qu'elle avait déjà existé. On avait tout simplement oublié qu'elle vivait quelque part. Il y avait maintenant tellement d'enfants à la maison, qu'une de moins ne se remarquait même pas. C'est par cette faille infime et fatale qu'elle allait sombrer dans l'Oubli ! (*P*, 48)

Sombrant dans ce trou de l'oubli parental qu'elle nomme le *Troubli*, Sylvanie atterrit dans un non-lieu d'enfance où elle n'est « ni grande fille, ni femme ni enfant » (*P*, 48) : « Une rien du tout » (*P*, 48). Située hors du temps et du réel, la fillette se trouve également écartée du monde des émotions, son « cœur s'[étant] immbolis[é] dans l'Oubli » (*P*, 48), selon la narratrice.

À la fin du cinquième jour suivant la disparition fraternelle, tandis que Sylvanie est toujours alitée à l'infirmerie, la directrice de Permafrost vient la voir pour « lui appr[endre] distraitemment que son frère Alexandre, atteint de la scarlatine, [a] été transporté à l'hôpital et [va] y rester encore une quinzaine de jours » (*P*, 49) : le garçon « ne reviendrait pas avant Noël ou le printemps prochain et peut-être même plus du tout » (*P*, 49). La couventine ne demande aucune précision à la religieuse, « l'information arrivant trop tard » (*P*, 49) :

Derrière son front était née une source qui deviendrait intarissable, mais à laquelle elle devrait opposer un barrage infranchissable. Derrière ses lèvres s'était cimenté un mur de chaux qui la rendrait muette et lui vaudrait sans doute le prix de sagesse à la fin de l'année scolaire. (*P*, 49)

Autrefois incapable de contenir ses émotions, qui jaillissaient en pleurs et en supplications à la moindre contrariété, Sylvanie garde désormais les yeux secs devant cette nouvelle déplaisante et se « mur[e] dans les interstices du silence » (*P*, 50). La fillette, qui se tient « le plus loin possible de cette clôture où elle avait connu l'amour, évit[e] [de plus dorénavant] tout commerce avec ces femmes sans cœur qui avaient osé lui cacher la vérité au sujet d'Alexandre » (*P*, 50). Elle

entreprend aussi de répandre l'oubli autour d'elle, en commençant par bannir le mot « famille » de son vocabulaire, et « avec le mot, la chose “famille” serait rayée de sa mémoire » (*P*, 50) :

Renonçant à la possession conjointe du bijou de maman Lou, elle allait détruire en elle tout souvenir de cette femme qui préférait les bébés à ses propres enfants, tout souvenir du mari de cette femme, en qui elle avait mis sa confiance et qui laissait des inconnus envahir sa maison sans intervenir, tout souvenir d'un petit garçon qui disait l'aimer et qui s'arrangeait pour la quitter au premier prétexte, alors qu'elle ne devait sa survie qu'à l'impératif de leurs rendez-vous quotidiens. (*P*, 50)

Comme le sujet mélancolique qui sublime la perte de l'objet « à la fois aimé et haï²¹ » par la création, « l'artifice remplaç[ant] l'éphémère²² », selon les travaux de Freud tels qu'interprétés par Julia Kristeva, Sylvanie se substitue à une enfance qu'elle juge insupportable au profit d'une non-enfance, située en-dehors du temps et du réel, dans le *Troubli*, un lieu imaginaire que son recours à la fiction lui a permis d'inventer.

Privée de sa place à la maison de *L'Anneau d'Hier*, de la proximité de maman Lou, puis de la présence rassurante de son frère, remplaçant de la figure maternelle et dernier repère identitaire de la fillette, Sylvanie Penn se soustrait d'abord à la réalité par nécessité, cherchant réponse à la disparition d'Alexandre dans la fiction, mais ce, seulement après s'être torturé l'esprit à fouiller son passé. Pour apporter une solution à la disparition fraternelle, la couventine tisse ainsi de nombreux récits, se convaincant successivement de ces histoires d'incendie, de pensionnat extra-terrestre et d'enlèvement, avant d'en arriver au *Troubli*. Ce trou de l'oubli parental, dans lequel la fillette sombre à la fin de la première partie de *Permafrost*, résultat de son institutionnalisation, devient dès lors le théâtre des *Inenfances*, lieu où la réalité et l'imaginaire paraissent inversés aux yeux de la protagoniste. Nous verrons dans le prochain chapitre comment ce décor se construit

²¹ Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 110.

²² Julia Kristeva, *Soleil noir*, ouvr. cité, p. 111.

dans une relation intertextuelle avec *Les Aventures d'Alice aux pays des merveilles* de Lewis Carroll.

CHAPITRE 2

Sylvanie sous terre ou les aventures d'un Squonk à Permafrost : une relecture des *Aventures d'Alice au pays des merveilles* et de *Ce qu'Alice trouva de l'autre côté du miroir*

1. De Carroll à Bersianik, un séjour au pays des merveilles

Dans notre étude du prologue de *Permafrost*, nous avons constaté que Louky Bersianik fait référence dès l'entrée dans les *Inenances* aux *Aventures d'Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll, en comparant les pleurs corrosifs de Sylvanie Penn aux « larmes d'«ennoyage» [...] d'Alice dans son pays des merveilles » (*P*, 20). Cette référence établit un lien intertextuel entre l'œuvre de Bersianik et le conte merveilleux de Carroll, l'« intertextualité » étant définie par Gérard Genette comme « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes¹ », se manifestant sous la forme d'une citation (emprunt littéral et explicite), du plagiat (emprunt littéral mais non explicite), d'une allusion (emprunt non littéral et non explicite)² ou d'une référence (emprunt non littéral mais tout de même explicite)³. Dans *Permafrost*, la relation de coprésence avec l'œuvre de Carroll est établie, suivant cette catégorisation, par une *référence*, soit un emprunt non littéral (il n'y a pas de guillemets et le titre du conte est légèrement modifié) mais tout de même explicite. Plus qu'une allusion, il s'agit bien d'une référence à un texte précis, clairement identifié, soit à une

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 8.

² Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 8.

³ La « référence » n'est pas nommée comme forme d'intertextualité dans *Palimpsestes*, Genette ne concevant pas d'emprunt non littéral mais explicite ; le terme « référence » est proposé par Annick Bouillaguet pour définir ce type d'emprunt, en complément de la théorie de Genette, dans *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert. L'imitation cryptée*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 31.

œuvre qui, bien que souvent désignée par son premier volume, se compose en fait de deux volets, soit *Les Aventures d’Alice au pays des merveilles* (1864) et *Ce qu’Alice trouva de l’autre côté du miroir* (1871)⁴ de Lewis Carroll (1832-1898).

Les Aventures d’Alice au pays des merveilles relatent le séjour d’Alice, une fillette âgée de sept ans, dans un monde merveilleux, où elle pénètre en poursuivant le Lapin Blanc jusque dans son terrier. C’est un brusque abaissement du sol du terrier qui précipite ensuite la jeune fille jusqu’au pays des merveilles, dans une longue salle basse aux murs recouverts de portes. Derrière la plus petite d’entre elles, Alice découvre un charmant jardin, où elle ne peut toutefois pénétrer, en raison de l’étroitesse de son entrée. Constatant que les mets et boissons mis à sa disposition lui permettent d’altérer sa taille, la jeune fille entreprend dès lors d’adapter sa hauteur à celle de la petite porte, mais atteint par mégarde deux mètres soixante-quinze de haut. Démoralisée par cet échec, elle se met à verser des litres de larmes, ces pleurs formant bientôt une mare à ses pieds. Le Lapin Blanc ayant laissé tomber son éventail durant sa course, Alice le ramasse et se met à s’éventer, tout en continuant à s’interroger sur sa triste situation. Après s’être éventée durant un certain temps, elle réalise qu’elle a rapetissé et rétrécit toujours. Aussi laisse-t-elle tomber l’éventail, juste à temps, avant de disparaître complètement et de sombrer dans la mare aux larmes. Ayant été précipitée hors de la salle par le flot de ces larmes avec la Souris, l’Aiglon et le Dodo, la fillette erre dans le pays à la recherche de son chemin. Elle fait alors la connaissance de la Chenille et de la Duchesse, qui lui prodiguent leurs singuliers conseils, de même que du Chat-du-comté-de-Chester, à qui elle demande sa direction. Le Chat lui ayant indiqué la route à prendre pour aller

⁴ Lewis Carroll, *Les Aventures d’Alice au pays des merveilles* [1864], suivi de *Ce qu’Alice trouva de l’autre côté du miroir* [1871], éd. Jean Gattégno, illustr. John Tenniel, trad. Jacques Papy, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1994, 374 p. Désormais, les références aux *Aventures d’Alice au pays des merveilles* seront indiquées par le sigle *APM*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte. Les références à *Ce qu’Alice trouva de l’autre côté du miroir* seront de même indiquées entre parenthèses par le sigle *ACM*.

chez le Lièvre de Mars, c'est là que la jeune fille se rend. Elle y trouve le Lièvre, le Loir et le Chapelier Fou en train de prendre le thé. Après les avoir quittés, Alice retrouve enfin l'entrée du jardin et parvient à y pénétrer. Parmi les parterres de fleurs et les fraîches fontaines, elle rencontre la Reine de Cœur et son cortège, et se joint à eux pour une partie de croquet. À cette occasion, la fillette fait la connaissance du Griffon, puis de la Simili-Tortue. Celle-ci a tout juste le temps d'entamer le récit de son enfance avant qu'Alice et le Griffon ne soient obligés de la quitter pour assister au procès du Valet de Cœur. Ce dernier est accusé d'avoir volé les tartes de la Reine, qui en réclame en conséquence la tête. Bien qu'il n'y ait aucune preuve contre l'accusé, celui-ci est condamné à mort, ce qui révolte Alice, qui s'oppose aux volontés absurdes de la Reine et aux gardes royaux, avant de s'éveiller aux côtés de sa sœur.

Ce qu'Alice trouva de l'autre côté du miroir fut conçu par Carroll comme une suite aux Aventures d'Alice au pays des merveilles. L'ouvrage relate le séjour d'Alice, désormais âgée de sept ans et demi, dans le monde du miroir, où elle est parvenue en traversant son propre reflet. Elle y fait d'abord la connaissance de la Reine Rouge qui lui explique comment devenir reine à son tour. Pour ce faire, la fillette doit parcourir l'entièreté du monde du miroir, qui a l'aspect d'un gigantesque échiquier, en commençant par prendre le train jusqu'à la forêt où les choses n'ont pas de noms. Lorsqu'Alice effectue ce trajet en train, elle rencontre le Bouc, le Scarabée et le Moucheron, ce dernier la renseignant sur les créatures du monde du miroir. Dans la forêt où les choses n'ont pas de noms, la jeune fille fait ensuite la connaissance d'un faon, qui l'aide à traverser ce boisé où elle perd en effet un instant son sentiment d'identité. Par la suite, Alice fait la rencontre de Tweedledum et de Tweedledee, puis de la Reine Blanche et de Humpty-Dumpty, qui lui prodiguent d'étranges leçons et conseils. Après avoir assisté à une escarmouche entre les armées du Roi Rouge et du Roi Blanc, la jeune fille traverse une autre forêt sous la protection du Cavalier

Blanc. À la sortie du bois, elle est enfin couronnée reine et un banquet est donné en son honneur. La jeune fille exprime à cette occasion sa désapprobation face aux règles absurdes du monde de miroir, en s'opposant à la Reine Rouge et à la Reine Blanche, avant de se réveiller auprès de ses chattes.

Alice et Sylvania Penn ont ainsi presque le même âge lorsque surviennent leurs aventures, étant alors âgées d'environ sept ans. Pendant leur séjour dans un monde merveilleux, où elles pénètrent par une brèche imaginaire, elles font toutes deux la rencontre de personnages hors du commun, desquels elles reçoivent divers enseignements, qui viennent parfois démentir les leçons qu'elles ont précédemment apprises. Les protagonistes de Carroll et de Bersianik subissent également plusieurs métamorphoses au fil de leur parcours, les apparitions et disparitions d'objets et de personnages ne s'avérant pas rares dans ce décor de fleurs gigantesques et de fontaines. Les deux jeunes filles ne doutent pas, du reste, de l'authenticité de cet univers dans lequel elles ont chuté ; ce n'est qu'une fois parvenues au bout de leur voyage qu'elles prennent conscience de son caractère factice, avant de retourner dans la réalité. Selon James Suchan, l'entrée d'Alice au sein du pays des merveilles représenterait de plus, comme nous pourrions le voir à travers la chute de Sylvania dans le trou de l'oubli parental, une perte d'identité, un processus d'aliénation qui contraindrait la protagoniste à entreprendre une quête identitaire, symbolisée par son séjour dans un monde imaginaire⁵. Telle la couventine aux pleurs corrosifs, qui reste seule et isolée dans l'établissement religieux après la disparition de son frère, la protagoniste de Carroll ne parviendrait en outre jamais à s'intégrer, d'après Jackie Wullschläger, et « demeure[rait] à l'écart, solitaire, avec le sentiment d'appartenir à un autre monde⁶ ».

⁵ James Suchan, « Alice's Journey from Alien to Artist », *Children's Literature*, vol. 7, 1978, p. 82.

⁶ Jackie Wullschläger, *Enfances rêvées. Alice, Peter Pan... nos nostalgies et nos tabous*, préf. Jean-Jacques Lecercle, trad. Monique Chassagnol, Paris, Autrement, coll. « Mutations », 1997, p. 62.

Ces similarités, non seulement structurelles mais également thématiques, entre *Permafrost* et *Les Aventures d’Alice au pays des merveilles*, ainsi qu’entre *Permafrost* et *Ce qu’Alice trouva de l’autre côté du miroir*, signalent, au-delà de la relation intertextuelle de coprésence établie dans le prologue, une relation d’ordre hypertextuel entre le roman de Bersianik et l’œuvre de Carroll. La référence intertextuelle du prologue serait en quelque sorte, à l’entrée de *Permafrost*, la pointe d’un iceberg transtextuel⁷, la référence intertextuelle brève et ponctuelle signalant et recouvrant une relation hypertextuelle beaucoup plus vaste, structurante, rattachant l’œuvre de Bersianik à celle de Carroll. Genette définit l’« hypertextualité » comme « une relation unissant un texte B ([qu’il appelle] *hypertexte*) à un texte antérieur A ([qu’il appelle] *hypotexte*) sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire⁸ ». Genette identifie six genres hypertextuels, qu’il répartit selon le type de relation hypertextuelle (imitation ou transformation) et le régime de l’hypertexte (ludique, satirique ou sérieux)⁹. Dans *Permafrost*, la relation hypertextuelle établie est celle d’une transformation, et non d’une imitation, et le régime de l’hypertexte est clairement sérieux (nous ne sommes pas dans la veine parodique ou satirique). Bersianik effectue ainsi une transformation en régime sérieux de l’œuvre de Carroll, type d’hypertextualité que Genette nomme une « transposition », que l’on peut dire « hétérodiégétique ». D’après Genette, lorsqu’une « action [est] transposée d’une diégèse dans une autre¹⁰ », il en résulte une « transposition diégétique », dite « homodiégétique » si l’univers où advient l’histoire est le même que dans l’hypotexte, ou « hétérodiégétique » si l’époque ou le lieu ont été modifiés. Dans le cas qui nous concerne, *Permafrost* se déroule entre 1937 et 1938 et mène Sylvanie dans le *Troubli*, tandis que

⁷ Genette définit la transtextualité comme « tout ce qui [met le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d’autres textes », *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 7.

⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 11 à 13.

⁹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 38.

¹⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 343.

Les Aventures d’Alice au pays des merveilles et *Ce qu’Alice trouva de l’autre côté du miroir* prennent place à l’époque victorienne et mènent la protagoniste au pays des merveilles et dans le monde du miroir. La transposition diégétique de l’œuvre de Carroll dans *Permafrost* est donc bien hétérodiégétique. Selon Genette, une telle transposition de l’action d’une diégèse dans une autre « ne peut aller sans quelques modifications de l’action elle-même¹¹ ». L’époque à laquelle prennent place les *Inenances*, soit la première moitié du XX^e siècle, nécessite en effet certaines modifications de l’hypotexte afin de s’adapter au nouveau contexte scientifique. Aussi, si Alice effectue un voyage sous terre, suivant l’intérêt du XIX^e siècle pour la théorie de la Terre creuse¹², Sylvania se retrouve plutôt dans un pensionnat extra-terrestre, lieu qui se confond avec le *Troubli*.

La chute de Sylvania Penn dans ce trou de l’oubli parental apparaît d’ailleurs être la scène qui témoigne le plus explicitement, au-delà de la référence intertextuelle initiale, de cette relation hypertextuelle entre *Permafrost* et *Les Aventures d’Alice au pays des merveilles* :

[L]orsque le Lapin tira bel et bien une montre de la poche de son gilet, regarda l’heure, et se mit à courir de plus belle, Alice se dressa d’un bond, car, tout à coup, l’idée lui était venue qu’elle n’avait jamais vu de lapin pourvu d’une poche de gilet, ni d’une montre à tirer de cette poche. Dévorée de curiosité, elle traversa le champ en courant à sa poursuite, et eut la chance d’arriver juste à temps pour le voir s’enfoncer comme une flèche dans un énorme terrier placé sous la haie. Un instant plus tard, elle y pénétrait à son tour [...]. Pendant un certain temps, elle marcha droit devant elle dans le terrier comme dans un tunnel ; puis le sol s’abaissa brusquement, si brusquement qu’Alice, avant d’avoir pu songer à s’arrêter, s’aperçut qu’elle tombait dans un puits très profond. Soit que le puits fut très profond, soit que la fillette tombât très lentement, elle s’aperçut qu’elle avait le temps, tout en descendant, de regarder autour d’elle et de se demander ce qui allait se passer. D’abord, elle essaya de regarder en bas pour voir où elle allait arriver, mais il faisait trop noir pour qu’elle pût rien distinguer. Ensuite, elle examina les parois du puits, et remarqua qu’elles étaient garnies de placards et d’étagères ; par endroits, des cartes de géographie et des tableaux se trouvaient accrochés à des pitons. [...] Plus bas, encore plus bas, toujours plus bas. Est-ce que cette chute ne finirait jamais ? « Je me demande combien de kilomètres j’ai pu parcourir ? » dit-elle à haute voix. « Je ne dois pas être bien loin du centre de la Terre. Voyons : ça ferait une chute de six à sept kilomètres, du moins je le crois... » (car, voyez-vous, Alice avait appris en classe pas mal de choses de ce genre, et, quoique le moment fût mal choisi pour faire parade de ses connaissances puisqu’il n’y avait personne pour l’écouter, c’était pourtant un bon exercice de répéter tout cela). (APM, 42-43)

Entraînée par le poids considérable du plomb qu’elle avait dans l’aile, elle se mit à tomber, tomber, tomber. Prise d’une frayeur absolue, elle n’en finissait plus de tomber, attirée par le néant

¹¹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 343.

¹² Robert Douglas-Fairhurst, *The Story of Alice: Lewis Carroll and the Secret History of Wonderland*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University, 2015, p. 119-120.

comme si elle rebroussait chemin jusqu'avant son existence, [...]. Je suis dans un *Troubli*, se disait-elle étonnée, au milieu de sa totale solitude. Avant même d'avoir atteint l'âge de raison, et bien avant l'âge où l'on devient grande fille et où l'on a des *monstruations*, comme disait mystérieusement Alexandre. Jamais elle ne saurait ce que ce mot veut dire ! Jamais elle ne serait raisonnable ! Jamais elle ne serait une femme ! Et les enfantillages, c'était bien fini : elle ne serait jamais plus une enfant. Ni grande fille, ni femme ni enfant ! Une rien du tout ! (*P*, 48)

Si Sylvanie pénètre dans le *Troubli* en y chutant, « entraînée par le poids considérable du plomb qu'elle avait dans l'aile » (*P*, 48), telle Alice parvient au pays des merveilles en sombrant dans le terrier du Lapin Blanc, la couventine ne s'y trouve pour sa part précédée d'aucune créature. Dans le conte de Carroll, la protagoniste accède en effet à ce monde merveilleux en poursuivant le Lapin Blanc, car « l'idée lui était venue qu'elle n'avait jamais vu de lapin [comme celui-ci] pourvu d'une poche de gilet, ni d'une montre à tirer de cette poche » (*APM*, 42). C'est ainsi la curiosité qui incite Alice à pénétrer au pays des merveilles, guidée par ce personnage étonnant. Dans *Permafrost*, la couventine tombe quant à elle dans le *Troubli* sans avoir cherché à y entrer, subissant cette chute dans le trou de l'oubli parental. *Permafrost* opérerait de cette façon une « transmotivation » par rapport au texte de Carroll, par une suppression de la motivation d'origine. Selon Genette, la « transmotivation » « consiste à introduire un motif là où l'hypotexte n'en comportait, ou du moins n'en indiquait aucun¹³ », « à supprimer ou éluder une motivation d'origine¹⁴ » ou à procéder à une substitution complète du ou des motifs¹⁵. En retirant toute motivation à la chute de Sylvanie dans le *Troubli*, Bersianik la rend dès lors beaucoup plus inquiétante pour la protagoniste, dont les émotions, les réflexions et les agissements diffèrent en conséquence de ceux d'Alice dans le conte de Carroll.

Dans *The Story of Alice*, Robert Douglas-Fairhurst note que plusieurs des jeux de mots de l'œuvre de Carroll, une des composantes essentielles de l'ouvrage selon David Bourgeois¹⁶, ont

¹³ Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 372.

¹⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 372.

¹⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 372.

¹⁶ David C. C. Bourgeois, *Making Space: The Subversion of Authoritarian Language in Lewis Carroll's Alice Books*, mémoire de maîtrise, Université McGill, 2002, p. 83.

été perdus lors de la traduction du conte en français, mais que d'autres, par le fait même, ont été créés¹⁷. Lorsqu'Alice chute dans le terrier, sa chute est aussi signalée par « Tombe, tombe, tombe !¹⁸ » par certains traducteurs. D'après Douglas-Fairhurst, cette traduction particulière insère une notion de danger dans l'œuvre de Carroll, le terme « tombe » désignant à la fois l'action de chuter et une fosse¹⁹. Dans l'extrait précédent de *Permafrost*, Sylvanie assimile de même sa chute à la mort. Bersianik y reprend d'ailleurs la traduction de l'œuvre de Carroll abordée par Douglas-Fairhurst, en répétant trois fois le terme « tomber ». En reprenant cette formule dans cette scène-clé, Bersianik rappelle par cette citation non déclarée le lien hypertextuel qui unit *Permafrost* aux *Aventures d'Alice au pays des merveilles*, en présentant Sylvanie Penn comme une nouvelle Alice.

Si Bersianik fait référence plus précisément aux *Aventures d'Alice au pays des merveilles* dans le prologue de *Permafrost*, certaines similarités entre *Ce qu'Alice trouva de l'autre côté du miroir* et *Permafrost* peuvent également être observées dans l'extrait précédemment cité, notamment dans l'affirmation « [Elle] ne serait jamais plus une enfant. Ni grande fille, ni femme ni enfant ! Une rien du tout ! » (*P*, 48) Après avoir pénétré dans le bois « où les choses et les êtres vivants n'ont pas de nom » (*ACM*, 228), Alice affirme en effet au faon qui l'interroge sur son identité : « Je ne suis rien, pour l'instant. » (*ACM*, 230) De manière similaire, Sylvanie pense être devenue « Une rien du tout ! » (*P*, 48), à la suite de sa chute dans le *Troubli* et durant son séjour en ce lieu. Si ce sentiment d'inexistence ne perdure pas chez la protagoniste de Carroll, qui se souvient de son nom à la sortie du boisé, dans les *Inenfances*, cette impression de non-existence ne s'estompe que dans les derniers chapitres de *Permafrost*, ce qui indique une modification de la durée de ce

¹⁷ Robert Douglas-Fairhurst, *The Story of Alice*, ouvr. cité, p. 181-182.

¹⁸ Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles*, trad. Jean-Pierre Berman, Paris, Pocket, coll. « Pocket classiques », 2018, p. 5. Le traducteur Jacques Papy, dans l'édition que nous utilisons, traduit plutôt l'énoncé de Carroll par « Plus bas, toujours plus bas, encore plus bas. » (*APM*, 43)

¹⁹ Robert Douglas-Fairhurst, *The Story of Alice*, ouvr. cité, p. 181-182.

sentiment par rapport à l'hypotexte, soit une transposition pragmatique de l'œuvre de Carroll. Le terme « *monstruations* », que l'on retrouve dans le passage susmentionné, peut également être considéré comme une allusion au second ouvrage de Carroll. Dans *Ce qu'Alice trouva de l'autre côté du miroir*, la Licorne, renseignée sur la nature d'Alice, qui tente alors de devenir reine, affirme avoir toujours cru que les petites filles « étaient des monstres fabuleux » (ACM, 292). Selon Carina Garland, lorsque la fillette idéalisée se transforme enfin en reine à la fin du conte de Carroll, elle deviendrait de plus une créature dégoûtante aux yeux de l'auteur²⁰, un être monstrueux, le passage à l'âge adulte se présentant comme un point de basculement. Aussi, puisque la critique considère *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles* et *Ce qu'Alice trouva de l'autre côté du miroir* comme les deux parties d'une même œuvre, nous relèverons les passages de *Permafrost* qui nous semblent être une transposition de l'un ou de l'autre de ce diptyque de Lewis Carroll, en nous intéressant plus particulièrement aux rencontres que fait Sylvanie Penn dans le *Troubli*, soit aux visites de Tante Distinguette, Espéranza et François d'Assise.

2. Tante Distinguette, « une créature de l'autre monde »

Le mois suivant sa chute dans le *Troubli*, Sylvanie Penn reçoit la visite de Tante Distinguette, l'une des sœurs de maman Lou. Cette dernière « lui apporte une boîte de chocolats pour la consoler de l'absence d'Alexandre et de son exil au pensionnat » (P, 53). La couventine, confuse de se voir offrir un tel présent, croit qu'« il faudrait [bien] remercier cette femme distante et astiquée qui lui parle gentiment » (P, 53), mais elle n'y parvient pas : « Sylvanie reste muette. Elle ne peut pas. Ce n'est sûrement pas la vraie Tante Distinguette qui est là, bien que cette femme soit plutôt sympathique pour une créature de l'autre monde. » (P, 53) Bien que cette femme lui

²⁰ Carina Garland, « Curious Appetites: Food, Desire, Gender and Subjectivity in Lewis Carroll's Alice Texts », *The Lion and the Unicorn*, vol. 32, n° 1, janvier 2008, p. 31.

donne des nouvelles de ses proches, « de maman Lou et de sa toute nouvelle-née Géographie » (P, 53), la jeune fille ne la reconnaît pas et la considère comme une étrangère.

Lors de sa visite, Tante Distinguette raconte à Sylvanie comment sa cadette Marie-Ambre a voulu donner la première moitié de son prénom au poupon, né le jour de l'Immaculée-Conception, et « en profite pour instruire sa nièce » (P, 54) sur le prénom particulier de sa sœur :

– Ambre, comme l'*ambre gris*, tu connais ?
Est-ce que Tante Distinguette veut parler de ce parfum infect dont s'arrose Tante Potiron ? Sylvanie connaît les propriétés de cette substance. Maman Lou l'a renseignée à ce sujet au moment de nommer la sœur cadette. Le parfum en question n'est rien d'autre qu'un extrait d'intestin de baleine. Sylvanie déteste cette odeur autant qu'elle déteste l'huile de foie de morue !
– Allons, allons, l'*ambre gris* est un parfum très précieux, très subtil, et il sied merveilleusement à ma sœur Potiron, *un* artiste, ne l'oublie pas, *un* très grand peintre et *un* très grand photographe !
(P, 54)

Pour l'avoir privée de sa place aux côtés de maman Lou, Marie-Ambre est jalouée par la couventine, qui se refuse à la désigner par son véritable prénom, l'appelant Marie-Ombre, pour l'ombre que sa naissance aurait jetée sur son existence. Méprisant le nom « ambre » autant que les objets qu'il désigne, la fillette n'apprécie pas la leçon de Tante Distinguette sur l'ambre gris, elle qui n'a pas recherché ces enseignements. Cependant, son opinion n'est pas considérée par sa parente, qui ignore ses protestations, en poursuivant sur l'ambre jaune :

– Et que dire de l'*ambre jaune* qui produit de l'électricité par simple frottement ? N'est-ce pas extraordinaire ? [...]
– L'ambre a une couleur dorée et on en a fait de merveilleux colliers. C'est quelque chose de très spécial. Son nom sied merveilleusement à ta sœur Marie-Ambre qui est vraiment unique en son genre. (P, 55)

Dans *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*, la protagoniste de Carroll rencontre également au cours de son parcours diverses créatures qui lui font la leçon sans qu'elle ait recherché leurs conseils. Ainsi, la Chenille rappelle la jeune fille auprès d'elle sous prétexte de lui dire quelque chose d'important :

« Reviens ! lui cria la Chenille. J'ai quelque chose d'important à te dire ! » Ceci semblait plein de promesses : Alice fit demi-tour et revint. « Ne te mets jamais en colère, déclare la Chenille. – C'est tout ? » demanda Alice, en maîtrisant sa fureur de son mieux. (APM, 85)

À plusieurs reprises au cours de leur conversation, la Chenille, telle Tante Distinguette, s'oppose à l'opinion d'Alice, de sorte que jamais la fillette « n'avait été contredite tant de fois » (*APM*, 89) et « [qu']elle sentait qu'elle allait se mettre en colère » (*APM*, 89). En imposant son avis à la fillette, la Chenille ne parvient qu'à l'irriter davantage sans influencer son opinion. Dans les *Inenfanances*, Sylvanie n'arrive pas de même à apprécier l'ambre, malgré les mérites que lui vante sa tante sur cette matière et sur sa cadette du même nom : « [Car] une ombre est une ombre et Marie-Ombre restera Marie-Ombre pour l'éternité, même si tout ce monde s'obstine à l'appeler Marie-Ambre » (*P*, 54). La couventine contredit peu sa tante ouvertement, commentant, cela dit, ses propos en son for intérieur.

À la description élogieuse que dresse Tante Distinguette de Tante Potiron, la jeune fille ajoute notamment pour elle-même : « et *un* très grande-gueule... comme dirait papa Dou. Je déteste Tante Potiron. » (*P*, 54) De manière similaire, Alice garde pour elle son exaspération devant la « manie qu'a [la Duchesse] de tirer une morale de tout » (*APM*, 136). De même, elle n'exprime pas à voix haute sa frustration au Griffon, après s'être vue intimer un énième ordre par cette créature : « Comme ces créatures aiment vous commander et vous faire réciter des leçons ! pensa Alice. Vraiment, j'ai l'impression d'être en classe. » (*APM*, 153) La protagoniste de Carroll, bien qu'agacée par la directive du Griffon, lui obéit néanmoins, en se levant et en commençant à réciter sa leçon (*APM*, 153). Sylvanie se montre également obéissante envers sa tante, en l'écoutant sans la contredire longuement, et en suivant ses enseignements. La couventine suit en effet l'exemple de sa tante, qui décrit sa sœur Potiron comme « *un* artiste », « *un* très grand peintre » et « *un* très grand photographe », en utilisant elle aussi le déterminant masculin pour la caractériser. Dans son œuvre antérieure, Louky Bersianik a critiqué un tel usage du masculin pour désigner le sujet

féminin, en encourageant plutôt la féminisation du langage²¹, depuis survenue dans le français québécois. Bien qu'il témoigne de la pratique langagière d'une certaine époque, l'emploi fautif du masculin dans ce passage peut dans ces conditions sembler étrange, d'autant plus que l'usage de l'italique en souligne le non-sens.

Selon Ronald Reichertz, dans *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*, Carroll parodie un nombre considérable d'ouvrages sur et pour les enfants, parmi lesquels plusieurs livres pédagogiques et moralistes, dont il retourne le contenu sens dessus-dessous en le réduisant à un babil insensé, à un non-sens, et ce telle Bersianik²² :

In Wonderland Alice frequently elects or is called upon to recite bits and pieces of informational literature and didactic poems that were standard children's literature in the middle of the nineteenth century. She attempts to use this familiar material to restore her everyday sense of self and comfortable order when confronted with the curiosities born out of the logic of inversion, but when she does so, she discovers that the utility of geography and the multiplication tables is undercut by error and that the moral lessons of didactic poems by Isaac Watts, Ann Taylor, Mary Howitt, and others whose work she has dutifully memorized have been turned upside down and transformed to nonsense through parody.²³

À plusieurs reprises au cours de ses aventures, Alice tente aussi de réciter ses leçons, en déclamant les poèmes moralisateurs qu'on lui a fait mémoriser, mais sans jamais y parvenir : « les mots étaient venus tout différents de ce qu'ils étaient en réalité » (*APM*, 153). Après avoir échoué de la sorte à réciter « *Petite abeille* » (*APM*, 54-55) et « *Vous êtes vieux, Père William* » (*APM*, 86-88), la fillette entreprend de déclamer « *En passant devant son jardin* ». Les paroles qu'« elle prononc[e] [alors] [sont] vraiment très bizarres » (*APM*, 153) et contrarient la Simili-Tortue : « À quoi cela sert-il de répéter toutes ces sornettes », dit la Simili-Tortue en l'interrompant, « si tu n'expliques pas au fur et à mesure ce qu'elles signifient ? » (*APM*, 155) L'utilité de ces enseignements s'avère ainsi remise en question par la Simili-Tortue. D'après Jan Susina, bien qu'encensé par la critique comme un

²¹ Voir Louky Bersianik, « VIII. Le Générique », *L'Euguélionne*, Montréal, Typo, 2012 [1976], p. 399-406.

²² Ronald Reichertz, *The Making of the Alice Books. Lewis Carroll's Uses of Earlier Children's Literature*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 1997, p. 13-14, p. 15, p. 55.

²³ Ronald Reichertz, *The Making of the Alice Books*, ouvr. cité, p. 55.

ouvrage anti-didactique, le conte merveilleux de Carroll abonderait, en fait, en règles et en leçons, chaque créature rencontrée par Alice lui inculquant un certain savoir²⁴.

En cherchant à instruire sa nièce sur l'ambre, pour lequel elle est prise d'un réel enthousiasme, Tante Distinguette assumerait un tel rôle didactique auprès de la couventine. En décrivant Tante Potiron comme « *un* artiste », « *un* très grand peintre » et « *un* très grand photographe », elle tâcherait, ceci dit, d'inculquer ses enseignements par l'exemple, et non par le langage, comme les créatures de Carroll, et ce pour éviter de se prendre à ses pièges. Dans *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*, la Duchesse, qui a la manie de tirer une morale de tout, finit en effet par vider les mots de leur sens :

« On dirait que la partie marche un peu mieux, fit observer [Alice].
 – C'est exact. Et la morale de ce fait est : "Oh ! c'est l'amour, l'amour, qui fait tourner la terre !" »
 – Quelqu'un a dit, murmura Alice, que la terre tournait bien quand chacun s'occupait de ses affaires !
 – Ma foi ! cela revient à peu près au même », dit la Duchesse en lui enfonçant son petit menton pointu dans l'épaule. Puis elle ajouta :
 « Et la morale de ce fait est : "Occupez-vous du sens, et les mots s'occuperont d'eux-mêmes." »
 « Quelle manie elle a de tirer une morale de tout ! » pensa Alice. (APM, 136)

D'après Bourgeois, Alice profite de l'absurdité des propos de la Duchesse, soit du non-sens du langage, pour résister à son autorité, en n'accordant que peu de valeur à ses propos²⁵ :

« Je vous en prie, ne vous donnez pas la peine d'en dire plus long, déclara Alice.
 – Oh ! mais ça ne me donnerait aucune peine ! affirma la Duchesse. Je te fais cadeau de tout ce que j'ai dit jusqu'à présent. »
 « Voilà un cadeau qui ne coûte pas cher ! pensa Alice. Je suis bien contente qu'on ne me donne pas des cadeaux d'anniversaire de ce genre ! » (APM, 137)

Selon Bourgeois, c'est en étant confrontée de la sorte au non-sens du langage que la protagoniste de Carroll apprend à le manipuler, et à s'affranchir par lui de l'autorité des autres²⁶. En décrivant Tante Potiron comme « *un* très grande-gueule », pour se conformer aux enseignements

²⁴ Jan Susina, *The Place of Lewis Carroll in Children's Literature*, New York, Routledge, 2010, p. 35.

²⁵ David C. C. Bourgeois, *Making Space*, mémoire cité, p. 4.

²⁶ David C. C. Bourgeois, *Making Space*, mémoire cité, p. 4, p. 69.

grammaticaux illustrés par Tante Distinguette, la pensionnaire se sert de même du non-sens du langage, afin de résister à l'autorité de sa tante.

Dans les *Inenfanances*, si Sylvanie se voit imposer la visite de Tante Distinguette, la protagoniste de Carroll part quant à elle à la rencontre des habitants du pays des merveilles et du monde de miroir, cherchant parfois leur compagnie, comme dans le cas du Lapin Blanc (*APM*, chap. 1), ou se montrant du moins capable de les quitter lorsqu'ils l'ennuient, comme dans le cas d'Humpty-Dumpty (*ACM*, chap. 5). La protagoniste de Bersianik, qui ne dispose pas d'une telle liberté d'action et de mouvement, bénéficie, cependant, telle Alice, de la générosité d'une « créature de l'autre monde », Tante Distinguette lui remettant plus qu'une boîte de chocolats. Pour la couventine, ce cadeau se présente dans les faits « comme une chose abstraite » (*P*, 55), qui aurait « le pouvoir de remplacer l'amour » (*P*, 55). La fillette, qui « n'[a] [jamais] régné sur tant d'amour à la fois » (*P*, 55), se refuse dès lors à ouvrir la boîte, car « briser les scellés de cellophane serait déjà anéantir l'amour[,] fût-ce de l'amour par procuration » (*P*, 57). Pour Sylvanie Penn, « ce sont [aussi] les plus inaccessibles des chocolats » (*P*, 55).

Dans *Ce qu'Alice trouva de l'autre côté du miroir*, la protagoniste de Carroll se voit de même offrir divers mets par la Reine Rouge et la Reine Blanche qui, sous prétexte qu'on lui a présenté ces plats en bonne et due forme, interdisent à Alice d'en consommer :

« Tu as l'air un peu intimidée, permets-moi de te présenter ce gigot de mouton, dit la Reine Rouge. Alice... Mouton ; Mouton...Alice. » Le gigot de mouton se leva dans le plat et s'inclina devant Alice, qui lui rendit son salut en se demandant si elle devait rire ou avoir peur. « Puis-je vous en donner une tranche ? » demanda [Alice] en saisissant le couteau et la fourchette, et en regardant d'abord une Reine, puis l'autre. « Certainement pas », répondit la Reine Rouge d'un ton péremptoire. « Il est contraire à l'étiquette de découper quelqu'un à qui l'on a été présenté. » (*ACM*, 331-332)

Telle Sylvanie, Alice ne peut donc goûter à la nourriture qu'on lui apporte, sur laquelle elle règne au même titre que la couventine sur sa boîte de chocolats, et ce bien qu'elle signifie par son intention de découper le gigot de mouton (*ACM*, 331) et de servir le plum-pudding (*ACM*, 332) son

désir de les manger. Si la protagoniste de Bersianik rêve parfois « aux mystères voluptueux que cette boîte renferme » (*P*, 57), « pas un instant elle ne songe [pour sa part] à l'ouvrir » (*P*, 57) : « pour elle ce n'est pas une tentation, c'est une présence en attente » (*P*, 56). La fillette est en effet convaincue que la boîte de chocolats « renferme le substitut des êtres chers : une maman, un papa, un frère, une famille de sept enfants déjà » (*P*, 56).

Sous la plume de Carroll, les présents de nourriture, offerts à la protagoniste par la Reine Rouge et la Reine Blanche, paraissent également personnifiés, le gigot de mouton imitant notamment le comportement d'un gentilhomme : « Le gigot de mouton se leva dans le plat et s'inclina devant Alice, qui lui rendit son salut en se demandant si elle devait rire ou avoir peur. » (*P*, 331) Cette personnification n'a toutefois pas l'ampleur de celle mise en scène par Louky Bersianik, qui effectue peut-être ainsi un changement de régime par rapport à l'œuvre de Carroll, du ludique au sérieux. En considérant la boîte de chocolats comme un substitut aux êtres chers, la couventine accorde à ce présent une plus grande valeur que celle attribuée par Alice au gigot de mouton et au plum-pudding. Dans *Ce qu'Alice trouva de l'autre côté du miroir*, la protagoniste de Carroll parvient d'ailleurs à « surmonter sa timidité et [à] tend[re] un morceau de pudding à la Reine Rouge » (*ACM*, 332), malgré les protestations du plum-pudding : « Quelle impertinence ! s'exclame le pudding. Je me demande ce que tu dirais si je coupais une tranche de toi, espèce de créature ! » (*ACM*, 332) La pensionnaire ne consent quant à elle jamais à ouvrir la boîte de chocolats, par peur de perdre ces êtres chers, qui, à la suite de son institutionnalisation, lui ont déjà fait défaut.

Ne s'étant pas remise des conséquences de son exil, soit de la perte de l'affection de maman Lou et de la disparition d'Alexandre, la couventine craint, en goûtant ces chocolats, d'anéantir ce substitut aux êtres aimés, qui, s'il la distrait du chagrin lié à ces pertes, ne l'en délivre pas :

Ses rêveries la distraient de son chagrin inaltérable. [Mais] au lieu de l'en délivrer, elles le durcissent et le polissent comme une pierre, elles le montent à son doigt en solitaire. De sorte qu'elle est plongée dans la contemplation des multiples facettes d'un diamant où elle ne cesse de se perdre. Un diamant rare à cet âge, qu'elle est seule à connaître et qu'elle appelle le *Troubli*. (P, 57)

La fillette paraît ainsi avoir trouvé refuge dans ce monde imaginaire, où elle a pénétré malgré elle. Aussi, bien qu'ils ne remédient pas à son institutionnalisation, le *Troubli* et ses « merveilles » suppléent à l'absence de personnages et d'événements dans le récit de Sylvanie Penn, de même qu'au problème de (ou d'af)iliation de la couventine, en conférant à *Permafrost* un simulacre d'action, de progression, de mouvement, dont il serait autrement dépourvu. La transposition de l'œuvre de Carroll dans *Permafrost* permet en effet d'insuffler au roman le même mouvement que celui du conte, la même progression de l'enfance à l'âge adulte, et ce bien que la couventine ne puisse grandir dans le *Troubli*, ce non-lieu où elle n'est « ni grande fille, ni femme ni enfant[,] une rien du tout » (P, 48).

Dans *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Tiphaine Samoyault nomme « intertextualité substitutive » le recours de l'écrivain à la bibliothèque, « devant la difficulté à rendre compte du monde en tant que tel²⁷ », l'intertextualité offrant alors une « solution médiane entre la fiction et le compte rendu d'expériences référentiellement acceptable²⁸ ». Le projet des *Inenfances* étant de témoigner de l'enfance de Sylvanie Penn, je propose de nommer « hypertextualité substitutive » ce procédé par lequel l'instance narrative de *Permafrost* emploie *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles* et *Ce qu'Alice trouva de l'autre côté du miroir* afin de produire malgré tout un récit, remédiant à l'absence de personnages et d'événements dans le récit de la couventine.

²⁷ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité*, ouvr. cité, p. 85.

²⁸ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité*, ouvr. cité, p. 86.

3. À la rencontre d'Espéranza ou le recours à l'imaginaire

À la suite de la visite de Tante Distinguette à Permafrost, une vieille femme se met à apparaître à Sylvanie Penn durant la nuit. Cette femme aux cheveux blancs est d'emblée présentée comme le double de la fillette. Aussi « cette femme se détache[-t-elle] d'elle pendant son sommeil et la demande au parloir qui est désert à cette heure » (*P*, 59). Arrivant à reculons, « à une vitesse folle[,] en accéléré comme au cinéma » (*P*, 59), « la nouvelle venue s'installe sur une chaise droite et, tout en tournant le dos [à la pensionnaire], lui fait la lecture d'un manuscrit étonnant qui relate le passé de Sylvanie, [et] parfois des bribes de son avenir » (*P*, 59). Ce manuscrit correspond à celui de l'énonciatrice du prologue de *Permafrost*, qui, dans les premières pages des *Inenances*, affirme s'être tournée « vers ce qu'il y a de plus jeune en [elle], vers la fraîcheur de l'enfant qu'[elle] a] dû être » (*P*, 15), afin de rédiger la biographie — ou l'autobiographie — de Sylvanie Penn. La biographe a aussi emprunté pour la circonstance le déguisement d'Espéranza, qui était « propre à rassurer [la fillette] par sa fantasmagorie même » (*P*, 16). Pour la jeune fille, cette vieille femme ne semble pas, par conséquent, être une créature de l'autre monde, telle Tante Distinguette, mais bien « une femme réelle qui a réellement vécu l'avenir de Sylvanie Penn » (*P*, 59). Cette femme, qui « ne se désigne maintenant que par des initiales mais [que] Sylvanie peut appeler Espé, ou mieux, Espéranza » (*P*, 59), apparaît aussi plus réelle à la protagoniste que sa propre parente, comme si la pensionnaire en était venue, depuis sa chute dans le *Troubli*, à inverser réel et imaginaire.

Pour parler à la fillette, « S.P. lui place dans les oreilles un décodeur qui remet ses paroles à l'endroit » (*P*, 60), et s'adresse quelquefois à elle « comme si elle avait lu dans [ses] pensées » (*P*, 60). Lors d'une de ses visites nocturnes, Espéranza raconte à Sylvanie comment elle a commencé la rédaction de son manuscrit, propos que la narration rapporte ainsi :

Ce manuscrit, Espéranza l'a commencé alors qu'elle était étendue sur une pierre tombale dans une forêt souterraine. Les racines de la forêt lui couraient sur la tête comme les serpents de la Méduse dont l'histoire fut racontée cent fois à Sylvanie par maman Lou. Mais le regard d'Espéranza ne pétrifie pas. C'est un regard plein de vie qui donne la vie. La forêt souterraine était située sur une autre planète. (P, 60)

Ce passage fait allusion à la première apparition de Sylvanie Penn dans l'œuvre de Louky Bersianik, dans la première partie de *L'Euguélienne*²⁹. En relatant cette histoire à Sylvanie, Espéranza craint que celle-ci ne la croie pas, elle « croit que si elle lui expliquait une chose aussi invraisemblable... en apparence, Sylvanie ne comprendrait pas » (P, 60) :

[Mais] au contraire, Sylvanie comprendrait très bien. N'est-elle pas elle-même une extra-terrestre ? N'est-elle pas dans un pensionnat extra-terrestre ? Elle en a la preuve tous les jours. Cela ne l'effraye pas. Espéranza peut parler de ces choses en toute quiétude. Elles se comprennent parfaitement. (P, 60-61)

Telle Alice, la protagoniste de Bersianik ne doute pas de l'authenticité de certains propos ou détails qui paraîtraient à tout autre étranges. Lorsqu'un « Lapin Blanc aux yeux roses pass[e] en courant tout près d'elle » (APM, 41), la protagoniste de Carroll n'y voit en effet « rien de particulièrement remarquable » (APM, 41). Elle « ne trouv[e] pas non plus tellement bizarre d'entendre [ce] Lapin se dire à mi-voix : "Oh, mon Dieu ! Oh, mon Dieu ! Je vais être en retard !" » (APM, 41), bien que, « lorsqu'elle y réfléchît par la suite, il lui vint à l'esprit qu'elle aurait dû s'en étonner » (APM, 41). Ce qui pourrait sembler étrange apparaît en conséquence « tout naturel » (APM, 41) à Alice, l'une des caractéristiques du conte merveilleux étant justement de ne jamais remettre en question la vraisemblance³⁰.

Jeanne Demers décrit le conte, qu'il soit oral ou écrit, comme un « texte narratif relativement bref³¹ », « qui porte sur un ou plusieurs événements, fictifs le plus souvent (mais qu'il faut donner comme vrais)³² », et reprend les caractéristiques du genre merveilleux. Le merveilleux,

²⁹ Voir Louky Bersianik, « XI. La Forêt des Squonks », *L'Euguélienne*, ouvr. cité, p. 37-64.

³⁰ Lise Morin, *La nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985 : entre le hasard et la fatalité*, Québec, Nuit blanche, 1996, p. 60.

³¹ Jeanne Demers, *Le conte. Du mythe à la légende urbaine*, Montréal, Québec Amérique, coll. « en question », 2005, p. 87.

³² Jeanne Demers, *Le conte*, ouvr. cité, p. 87.

d'après les travaux de Lise Morin, se distingue pour sa part par le statut qu'il accorde à l'étrange, sa vision du monde et son univers³³. Dans les œuvres qui relèvent du merveilleux, l'étrangeté, qui ne peut se manifester comme telle que si la narration lui oppose une résistance, ne rencontre aucune opposition, ni du narrateur ni des personnages³⁴. Ce qui serait ailleurs surnaturel n'apparaît ni inquiétant ni surprenant dans cet univers non théâtral, qui demeure impossible à situer dans l'espace ou le temps³⁵. Bien que *Permafrost* ne soit pas présenté comme un conte, la narration ne précise jamais l'emplacement du couvent où séjourne Sylvania ; de plus, les saisons, avec les fêtes de Noël et de Pâques, sont les seuls indices temporels que comporte le roman. L'époque à laquelle prend place le premier tome des *Inenances* n'est révélée que par le paratexte de l'œuvre, dans le titre complet de l'ouvrage : *Permafrost. 1937-1938*. Sans cette indication paratextuelle, il serait beaucoup plus difficile de situer le récit des inenances de Sylvania Penn. Il en va de même dans les contes merveilleux et dans le célèbre ouvrage de Carroll, où l'action paraît insituable, et dont *Permafrost* se rapproche ainsi. Les apparitions surnaturelles, propres au conte merveilleux, que comporte l'ouvrage de Bersianik, à commencer par les visites nocturnes d'Espéranza, permettraient également de rapprocher l'œuvre de Bersianik du conte de Carroll.

Dans *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*, Alice, qui « avait coutume de se donner de très bons conseils » (*APM*, 49), se met à se réprimander elle-même comme s'il s'agissait de quelqu'un d'autre : « car cette étrange enfant aimait beaucoup faire semblant d'être deux personnes différentes » (*APM*, 50). De façon similaire, Sylvania « devient [en son for intérieur] une vieille femme aux cheveux blancs » (*P*, 57). Cette femme, que la fillette peut appeler Espéranza et qui « se détache d'elle pendant son sommeil » (*P*, 59), se présente aussi comme son double. À l'inverse

³³ Lise Morin, *La nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985*, ouvr. cité, p. 57.

³⁴ Lise Morin, *La nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985*, ouvr. cité, p. 59-60.

³⁵ Lise Morin, *La nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985*, ouvr. cité, p. 58-59.

d'Alice, cependant, Sylvanie ne prend pas conscience de ce dédoublement identitaire, qui se produit comme par lui-même, sans qu'elle ne l'ait voulu ni provoqué. Nous constatons encore une fois ici une suppression de motif, du texte de Bersianik à celui de Carroll. Cette transmotivation fait à nouveau de Sylvanie la victime des événements. La protagoniste des *Inenfanances* subit ainsi la lecture du manuscrit qui relate sa vie, comme si elle n'avait pas vécu cette non-enfance, et comme si elle n'en était pas l'autrice inavouée. Dans le conte de Carroll, Alice se pose quant à elle comme l'héroïne et l'autrice future de ses aventures :

Au temps où je lisais des contes de fées, je m'imaginai que ce genre de choses n'arriverait jamais, et voilà que je me trouve en plein dedans ! On devrait écrire un livre sur moi, ça, oui ! Quand je serai grande, j'en écrirai un... (APM, 74)

Dans *Permafrost*, si la rédaction des inenfanances de Sylvanie Penn s'avère de la sorte entreprise par une version future de la protagoniste, Espéranza apparaît à la fois tels un double âgé de la pensionnaire et une étrangère.

La vieille femme mise en scène par Bersianik ressemble dans les faits par certains traits à la Chenille des *Aventures d'Alice au pays des merveilles* et à la Reine Rouge de *Ce qu'Alice trouva de l'autre côté du miroir*, qui assistent toutes deux Alice dans ses aventures en lui fournissant des conseils. Ces personnages, telle Espéranza, s'avèrent notamment dotés de la capacité de lire les pensées :

Sylvanie lui demande de se retourner. Espéranza fait signe que non de la tête. Alors Sylvanie soulève une chaise, la transporte avec peine et s'assoit juste en face de sa visiteuse. Enfin, elle peut voir son visage. Et c'est un visage parfaitement regardable. Pour lui parler, S.P. lui place dans les oreilles un décodeur qui remet ses paroles à l'endroit.

– Regardable... Allons donc, dit Espé en rougissant comme si elle avait lu dans les pensées de Sylvanie. (P, 60)

« Un côté de quoi ? L'autre côté de quoi ? » pensa Alice.

« Du champignon », dit la Chenille, exactement comme si la fillette avait posé ses questions à haute voix. (APM, 90)

Et la Reine semblait deviner ses pensées, car elle criait : « Plus vite ! Ne parle pas ! » (ACM, 213)

La vitesse à laquelle arrive Espéranza à chacune de ses visites rappelle également l'empressement manifesté par la Reine Rouge, elle qui « [court] si vite que la fillette [a] beaucoup de mal à se maintenir à sa hauteur » (*ACM*, 212-213) :

Après quelques minutes d'attente, [Sylvanie] voit arriver [Espéranza] à reculons, à une vitesse folle. En accéléré comme au cinéma. (*P*, 59)

La Reine n'arrêtait pas de crier : « Plus vite ! », et Alice sentait bien qu'il lui était absolument impossible d'aller plus vite, quoiqu'elle n'eût pas assez de souffle pour le dire. (*ACM*, 213)

Si aucune des créatures de Carroll ne se déplace à reculons telle Espéranza, ni ne parle à l'envers comme elle, le monde du miroir apparaît bien inversé par certains côtés, les livres de cet univers présentant une écriture renversée :

Sur la table, tout près d'Alice, il y avait un livre. [...], elle se mit à [en] tourner les pages pour trouver un passage qu'elle put lire... « car c'est écrit dans une langue que je ne connais pas », se dit-elle, [...]. Elle se cassa la tête là-dessus pendant un certain temps, puis, brusquement, une idée lumineuse lui vint à l'esprit : « Mais bien sûr ! c'est un livre du Miroir ! Si je le tiens devant un miroir, les mots seront de nouveau comme ils doivent être. » (*ACM*, 199)

Pour se faire comprendre de Sylvanie, Espéranza se sert de même d'un objet, soit d'« un décodeur qui remet ses paroles à l'endroit » (*P*, 60).

Si, lors de ses premières visites, Espéranza se contente de lire son manuscrit à la pensionnaire, elle lui propose plus tard d'en devenir la correctrice. Bien qu'elle « n'a[it] pas la prétention de croire qu'elle sera une bonne correctrice de biographie » (*P*, 63), la couventine accepte cette offre, pensant que sa biographe a peut-être « pour mission de réviser son passé encore récent [afin] d'éviter le plus possible son avenir » (*P*, 63). Aussi consent-elle à devenir la mémoire rectifiée d'Espéranza, persuadée que cette vieille femme lui servira de guide hors du *Troubli*, en l'amenant à se réconcilier avec le passé et le réel :

- C'est pour cela que j'ai besoin de toi, Sylvanie Penn. Tu es ma *mémoire rectifiée* dans toute son ampleur.
- Qu'est-ce que la mémoire ? dit l'enfant qui ne connaissait que l'Oubli.
- J'ai toujours cru qu'elle était ce qui reste quand on a tout oublié, dit la vieille qui cultivait la mémoire dans son champ.
- Pour moi, la mémoire c'est des souvenirs raccourcis qu'on se met à rallonger.
- Qu'on se permet de rallonger, tu veux dire. (*P*, 66)

Pour Espéranza, la mémoire est à la fois ce qui survit à l'Oubli et ce qui permet d'en sortir : on peut bien « lui ordonne[r] de se taire » (*P*, 66), « en invente[r] une autre à sa place » (*P*, 66), « une mémoire qui ne ferait pas de mal » (*P*, 66), mais « la mémoire [reste] toujours là, même si on ne l'entend pas » (*P*, 67). D'après la biographe, il s'avérerait donc impossible de substituer définitivement une mémoire à une autre, de remplacer le passé par l'imaginaire, nulle construction mémorielle, ou fiction, ne pouvant résister à la résurgence des souvenirs : « [La mémoire] est comme la musique, elle est la musique : on ne sait pas comment ni pourquoi, mais tout à coup, dans le silence absolu, elle fait éclater les sons qui sont répartis entre les étoiles. » (*P*, 67) Le séjour de Sylvanie dans le *Troubli* ne pourrait par conséquent durer longtemps.

La protagoniste de Carroll ne passe de même que très peu de temps au pays des merveilles et dans le monde du miroir, se contentant de traverser ces univers, qu'elle quitte une fois sa curiosité satisfaite ou ses ambitions atteintes. Dans *Permafrost*, si la couventine s'est vue précipitée dans ce trou de l'oubli parental et pourrait en conséquence espérer en être délivrée, l'intimité et la collaboration développées avec Espéranza, par opposition à sa relation avec Tante Distinguette, semblent plutôt indiquer son attachement pour ce monde imaginaire, pour lequel elle ne nourrit cependant aucune aspiration. Au contraire d'Alice, la pensionnaire ne parcourt pas le *Troubli*, ne l'explore pas de fond en comble, mais se contente d'y demeurer, ses rêveries comblant — pour l'instant du moins — tous ses désirs de filiation et d'appartenance. Selon Bruno Bettelheim, l'enfant peut en effet recourir aux rêveries, au conte ou aux protecteurs imaginaires, telle Espéranza, lorsqu'il ne se sent pas en sécurité, par exemple lors d'une absence parentale³⁶. Cependant, plus il « se sentira en sécurité dans le monde, moins [il] aura besoin de recourir aux

³⁶ Bruno Bettelheim, *La psychanalyse des contes de fées*, trad. Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, coll. « Pluriel », 1976, p. 93.

projections “infantiles”³⁷ », et « plus [il] pourra se permettre de rechercher des explications rationnelles³⁸ ». En se réconciliant avec le passé et le réel, soit en acceptant la perte définitive de sa place dans la maison de *L’Anneau d’Hier*, Sylvanie pourrait ainsi espérer se détacher de l’imaginaire, dont elle n’aurait dès lors plus rien à attendre, comme Alice.

4. François d’Assise, une vision fraternelle

La troisième section de *Permafrost*, intitulée « Le grand frère inapparent », débute au retour des vacances de Noël, alors que Sylvanie a revu Alexandre :

Curieusement, elle ne le reconnut pas. Elle ne le reconnut pas comme ayant été l’objet de tant d’amour et de désespérance un mois plus tôt. C’était le grand frère normal, un peu tyrannique, qu’elle avait toujours connu, régnant au milieu d’une flopée de filles. Aux yeux de ce petit roi, Sylvanie ne se distinguait pas de ses autres sœurs, il ne l’aimait pas davantage, il ne l’aimait pas moins. (*P*, 97)

Redevenu ce qu’il était avant leur institutionnalisation, Alexandre n’intéresse plus la couventine, qui lui préfère dorénavant un autre de ses frères, celui-ci décédé. Cet autre frère, ce « grand frère clandestin » (*P*, 97), demeurerait pour sa part « dans la garde-robe de la chambre de ses parents » (*P*, 97), « conservé dans un cercueil de bois sur la plus haute tablette de la penderie » (*P*, 97-98). L’objet en question est en fait une boîte dans laquelle il y a « un grand lys blanc ceinturé d’une élégante bande de papier » (*P*, 98), portant « une inscription sépia de quelques lignes juste au centre » (*P*, 98), dont « le premier mot [est] SOUVENIR » (*P*, 98). Si « Sylvanie connaissait depuis longtemps l’existence de [cette] boîte mystérieuse » (*P*, 99), elle ignorait, avant le récit que lui en fit son aînée Coralie durant les vacances de Noël, le chagrin qui y était associé :

Ce qui était nouveau pour elle, c’était la peine de maman Lou. L’idée de cette peine était insupportable. Elle aurait voulu l’effacer du cœur de maman Lou. Sylvanie voulait remplir ce cœur de sa présence, de sa propre existence à elle, au point que maman Lou en oublie jusqu’au nom du *grand* frère décédé. (*P*, 99)

³⁷ Bruno Bettelheim, *La psychanalyse des contes de fées*, ouvr. cité, p. 95.

³⁸ Bruno Bettelheim, *La psychanalyse des contes de fées*, ouvr. cité, p. 95.

Ce grand frère jaloué, la fillette se met dès lors à l'imaginer :

Elle [l'] imaginait, un peu plus grand qu'Alexandre. On l'avait couché dans cette boîte qui grandissait avec lui et il portait un nœud papillon, comme Alexandre le jour de sa première communion. Et une chemise d'un blanc éblouissant. Il avait douze ans maintenant. Il s'appelait François d'Assise, en l'honneur du poète qui parlait aux oiseaux. (P, 100)

Ce passage fait allusion à saint François d'Assise et à l'un de ses miracles les plus connus, soit le prêche aux oiseaux. Il n'est par la suite plus question dans les *Inenfances* de l'œuvre ou de l'existence de ce religieux, dont le nom ne réapparaît dans le roman que pour désigner ce grand frère décédé qui, bien que Sylvanie soutienne le contraire auprès d'Espéranza, ne disposerait pas pour sa part des dons oratoires du frère béatifié :

– Mais crois-tu que, s'il vivait, il pourrait parler aux oiseaux ?
 – Je ne le crois pas, dit Sylvanie. J'en suis sûre. Absolument sûre !
 En réalité, Sylvanie ne le croyait pas du tout. Elle était même sûre du contraire. Mais elle était un peu choquée qu'Espéranza n'apprécie pas le prénom que ses parents avaient donné à son *grand* frère. (P, 100)

Devant la réticence d'Espéranza à accepter le nom de François d'Assise comme un « vrai prénom » (P, 101), la fillette se prend malgré elle à le défendre, manifestant soudain sa foi envers son aîné, « ce *grand* frère qui [pourtant] était la cause de tout ce mal » (P, 101-102), de tout ce chagrin que gardait encore en elle maman Lou. À force de se l'imaginer et de se porter à sa défense, la couventine en vient à l'aimer. Aussi, peu de temps après son retour à Permafrost, Sylvanie décide que, « puisqu'il lui [est] difficile, à cause de son absence de la maison familiale, d'extirper [François d'Assise] du cœur de maman Lou, elle l'attirerait dans son propre cœur et [qu'ainsi] peu à peu il quitterait le cœur de maman Lou » (P, 102).

Quelques jours plus tard, « franchi[ssant] une issue jusque-là invisible qu'elle venait de découvrir au fond de la grotte, derrière la statue [de Notre-Dame-des-Sept-Douleurs] » (P, 103), la couventine se retrouve « dans une prairie fleurie, au bord d'une rivière, près d'un petit boisé de cèdres » (P, 103). Dissimulé dans le fond de la cour des filles, dans la « niche en réfection d'une petite sainte vierge » (P, 26), cet accès mène la fillette à un paysage familier, qui « lui rappel[le]

celui de *Rêverie d'Hiver*, cet endroit où elle passait la belle saison avec sa famille au chalet de son grand-papa » (P, 103). Doté d'« une fontaine en pierre sculptée » (P, 103) et d'un arbre immense, semblable à une « violette persane qui aurait eu les dimensions d'un pin parasol » (P, 103), ce décor ressemble à celui des *Aventures d'Alice au pays des merveilles*, et serait une transposition diégétique de ce jardin avec « [ses] parterres de fleurs aux couleurs éclatantes et [ses] fraîches fontaines » (P, 47), où Alice tente de pénétrer. Avant de pouvoir entrer dans ce jardin, la protagoniste de Carroll rencontre ceci dit une série d'obstacles, se voyant notamment rapetissée à la taille de huit centimètres (APM, 89), hauteur qui ne lui permet plus d'interagir avec le monde et les êtres tel qu'elle le voudrait :

Tandis qu'elle regardait autour d'elle avec inquiétude parmi les arbres, un petit aboiement sec juste au-dessus de sa tête lui fit lever les yeux en toute hâte. Un énorme petit chien la regardait d'en haut avec de grands yeux ronds, et essayait de la toucher en tendant timidement une de ses pattes. « Pauvre petite bête ! » dit Alice d'une voix caressante. Puis elle essaya tant qu'elle put de siffler le petit chien ; mais, en réalité, elle avait terriblement peur à l'idée qu'il pouvait avoir faim car, dans ce cas, il aurait pu tout aussi bien la dévorer, malgré ses cajoleries. (APM, 80)

Pour lui échapper, Alice se réfugie derrière un chardon, qui pour elle a désormais la taille d'un arbre, avant de s'enfuir :

[Elle] partit sans plus attendre, et courut jusqu'à ce qu'elle fût épuisée, hors d'haleine, et que l'aboiement du petit chien ne résonnât plus que très faiblement dans le lointain. « Pourtant, quel charmant petit chien c'était » se dit-elle en s'appuyant contre un bouton d'or pour se reposer, et en s'éventant avec une de ses feuilles. (APM, 82)

Sylvanie, dans le monde qu'elle découvre derrière la niche de la Sainte Vierge, se repose de même « au pied d'un arbre merveilleux, de cette sorte d'arbre qu'elle n'avait jamais remarqué jusque-là sur le terrain du couvent, ni ailleurs » (P, 103) : « un arbre immense, une espèce de violette persane » (P, 103). Pour parvenir à ce lieu, la couventine n'a affronté pour sa part aucun péril, aucun danger, mais s'est contentée de franchir la paroi de la grotte, surface autrefois solide, tel le miroir du conte de Carroll.

Dans *Ce qu'Alice trouva de l'autre côté du miroir*, Alice traverse en effet un miroir pour pénétrer dans un monde inconnu :

Pendant qu'elle disait ces mots, elle se trouvait debout sur le dessus de la cheminée, sans trop savoir comment elle était venue là. Et, en vérité, le verre commençait bel et bien à disparaître, exactement comme une brume d'argent brillante. Un instant plus tard, Alice avait traversé le verre et avait sauté légèrement dans la pièce du Miroir. (*ACM*, 192-193)

Cette traversée, telle celle effectuée par Sylvanie, conduit la protagoniste de Carroll dans un paysage merveilleux, peuplé d'étranges créatures. Dans *Permafrost*, la couventine découvre notamment un chardonneret « au creux de l'arbre merveilleux » (*P*, 104). Lors de sa visite suivante, la jeune fille ne trouve « nulle trace de l'oiseau » (*P*, 104), « une adorable petite tortue » (*P*, 104) occupant dorénavant le nid :

Sylvanie ne s'inquiéta pas : [le chardonneret] était sûrement en plein vol ou en train de chercher des chardons mûrs aux alentours de la ferme du couvent. Elle l'attendit en vain et dut se résigner à envisager la réalité : l'oiseau s'était métamorphosé en tortue. (*P*, 104)

La fillette ne s'étonne pas longtemps de cette transformation, qu'« elle trouv[e] presque naturel[le] » (*P*, 105). De même, dans *Ce qu'Alice trouva de l'autre côté du miroir*, Alice ne manifeste que peu de surprise devant la métamorphose de la Reine Blanche en brebis :

Elle regarda la Reine qui lui sembla s'être brusquement enveloppée de laine. Alice se frotta les yeux, puis regarda de nouveau, sans arriver à comprendre le moins du monde ce qui s'était passé. Était-elle dans une boutique ? Et était-ce vraiment... était-ce vraiment une Brebis qui se trouvait assise derrière le comptoir ? Elle eut beau se frotter les yeux, elle ne put rien voir d'autre : [...]. (*ACM*, 258-259)

En tant que témoin de cette transformation, la fillette ne peut que l'admettre et tâcher de se conformer à ce changement d'interlocutrice et de décor. La couventine, qui assiste à quelques métamorphoses du chardonneret, ne peut aussi que s'y soumettre :

Parfois, l'oiseau grandissait au point d'atteindre la taille de Sylvanie, mais un tel phénomène ne l'effrayait pas. Elle sentit un jour sa tête veloutée se presser tendrement contre la sienne. Après un long moment savouré en silence, Sylvanie s'éloigna un peu pour l'observer : les paupières de cet immense oiseau étaient blanches comme du lait et veinées de rouge. Son corps reprit ensuite sa dimension normale. Il lui apparut alors comme un petit poussin déplumé et décapité, couché sur le dos, les pattes en l'air. (*P*, 105)

Dans *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*, c'est plutôt la protagoniste de Carroll qui change ainsi de taille, que ce soit en « rentr[ant] en [elle]-même, comme une longue-vue » (*APM*, 49), ou en « [s']allongeant comme la plus grande longue-vue qui ait jamais existé » (*APM*, 51). Pour ce faire, Alice consomme généralement boissons, gâteaux ou morceaux de champignon (*APM*,

chap. 1, 4 et 5), toute nourriture lui permettant d'altérer son apparence au pays des merveilles. Sa taille varie également en fonction des objets qu'elle manipule (*APM*, chap. 2), ou au gré du hasard (*APM*, chap. 12). Les changements de taille du chardonneret, qui demeurent eux-mêmes inexplicables, représenteraient par conséquent une transformation pragmatique de l'œuvre de Carroll.

Quand Sylvanie revoit plus tard l'oiseau, c'est pour assister à sa dernière métamorphose :

Soudain, [le chardonneret] se redressa et s'enflamma de lui-même. Il brûla jusqu'à n'être plus qu'une petite chose carbonisée, ayant toujours une forme d'oiseau et se tenant sur ses pattes par la seule volonté de la forme et non de la matière, puisqu'un souffle l'aurait réduit en poussière. C'est ce jour-là que Sylvanie vit pour la première fois son *grand* frère François d'Assise, âgé exactement de douze ans et demi. Il portait un nœud papillon, une chemise et un complet-veston, le tout d'un blanc éblouissant. (*P*, 106)

À cette vision du chardonneret devenu Phénix succède ainsi la première apparition de François d'Assise qui, au contraire de Tante Distinguette et d'Espéranza, était attendu par la couventine. La pensionnaire semble en effet avoir convoqué cette apparition, en se l'imaginant à maintes occasions et en se proposant de l'attirer dans son propre cœur. Dans ces circonstances, la jeune fille ne subit pas cette présence, mais l'admet plutôt auprès d'elle :

Sylvanie n'était donc plus tout à fait seule [à Permafrost] et son chagrin semblait s'atténuer. La nuit, elle avait la compagnie d'Espéranza et le jour, celle de son *grand* frère décédé. Elle lui avait fait une place dans la grotte, aux côtés de Notre-Dame-des-Sept-Douleurs. Mais lui, il préférait se tenir de l'autre côté de la grotte, là où il faisait bon et chaud. (*P*, 111)

Le rayon d'action de François d'Assise s'avère limité à cet univers merveilleux et à la cour du couvent, ses rencontres avec Sylvanie étant en conséquence restreintes aux récréations, telles les visites d'Espéranza aux heures nocturnes. Dans *Ce qu'Alice trouva de l'autre côté du miroir*, le champ d'action du Cavalier Blanc se trouve de même circonscrit par les règles qui régissent le monde du miroir. Avec son paysage semblable aux cases d'un échiquier, cet univers restreint dans les faits les mouvements de ses habitants aux déplacements échiquiens autorisés, le Cavalier Blanc ne pouvant dès lors dépasser les limites de son coup :

Je veux être la Reine[, répondit Alice.]

– Tu le seras quand tu auras franchi le ruisseau suivant, promet le Cavalier Blanc. Je t’accompagnerai jusqu’à ce que tu sois sortie du bois ; après ça, vois-tu, il faudra que je m’en revienne. Mon coup ne va pas plus loin. (*ACM*, 300)

En assurant un rôle protecteur auprès de la couventine, Espéranza et François d’Assise pourraient être identifiés comme des transpositions diégétiques du Cavalier Blanc, qui, dans le conte de Carroll, assure la protection d’Alice contre le Cavalier Rouge. Dans les *Inenfancess*, bien que le péril s’avère tout autre, François d’Assise et Espéranza parviennent à préserver Sylvanie Penn de ce qui la menace, soit le chagrin. À chacune de leur rencontre, la jeune fille renseigne d’ailleurs son frère sur ce redoutable adversaire, en « lui apprena[n]t les vraies grandes douleurs » (*P*, 111). D’une douleur à l’autre, Sylvanie relate ainsi à son grand frère décédé la somme de ses peines.

Lors de leur première rencontre, « Sylvanie avait examiné François sur toutes ses coutures comme si elle venait de le mettre au monde, avec la même anxiété » (*P*, 115). Ayant maintes fois convoqué cette vision fraternelle en se l’imaginant, la pensionnaire n’éprouve « aucune gêne à regarder [son grand frère] d’aussi près » (*P*, 115), devenant même « plus fouineuse » (*P*, 116) :

François ouvrait sa chemise et Sylvanie pouvait toucher les aréoles roses qui frémissaient, pincer légèrement les minuscules mamelons qui sortaient de leur cachette en bondissant et caresser la poitrine d’une parfaite blancheur. François ne lui demandait pas si elle avait envie d’être caressée elle aussi à cet endroit. Elle lui en était reconnaissante, sachant bien que son grand frère n’aurait pas hésité à satisfaire ce désir si elle l’avait exprimé. (*P*, 116)

Si « François arrive souvent par le talus de la cour des garçons, comme naguère Alexandre » (*P*, 123), il s’en distingue en se livrant ainsi au bon plaisir de la couventine. Contrairement à Alexandre, « il ne pince [en outre] pas [la fillette] et ne lui fait jamais dire “pardon mon oncle” » (*P*, 123), « il ne l’oblige pas [non plus] à faire des choses qu’elle ne veut pas faire, comme Alexandre dans le petit bois, l’été [avant leur entrée au couvent] » (*P*, 123). Ce « nouvel amoureux » (*P*, 123) est également capable de « toutes sortes de choses qui sont impossibles ou défendues [à Alexandre] ». Au contraire de ce dernier, « il ne se fait [d’ailleurs] jamais prendre et n’est jamais puni » (*P*, 123). Pour la jeune fille, François est désormais son « ange gardien » (*P*, 123). À la surveillante de la

cour des filles qui l'interpelle lors de la récréation et qui « voudrait bien la voir jouer avec les autres » (P, 123), la couventine répond par conséquent : « Plus tard. Pour le moment, je suis en conversation avec mon ange gardien. » (P, 123) C'est « l'astuce qu'elle a trouvée pour qu'on la laisse tranquille » (P, 123).

D'après Bettelheim, la figure de l'ange gardien serait l'une des projections infantiles auxquelles recourt l'enfant, « tant qu'il n'est pas sûr que son environnement humain immédiat le protégera³⁹ ». Bien que ces protecteurs imaginaires n'offrent pas de véritable sécurité, selon Bettelheim, l'enfant a besoin de croire, tant qu'il « ne peut pas tirer de soi-même une sécurité totale⁴⁰ », « que des puissances supérieures — un ange gardien, par exemple — veillent sur lui, et que le monde et la place qu'il y occupe sont d'une importance primordiale⁴¹ ». Si Alice ne fait pas appel à de tels protecteurs imaginaires au cours de ses aventures, c'est parce qu'elle ne se sent pas menacée, ni par le monde, ni par les créatures qui l'entourent. Si elle reçoit la protection du Cavalier Blanc contre le Cavalier Rouge, la protagoniste de Carroll ne manifeste en effet que peu d'inquiétude devant cet adversaire :

« Tu es ma prisonnière ! » cria le Cavalier [Rouge], en dégringolant à bas de sa monture. Malgré son effroi et sa surprise, Alice eut plus peur pour lui que pour elle sur le moment, et elle le regarda avec une certaine anxiété tandis qu'il se remettait en selle. (ACM, 298)

Comme nous l'avons constaté précédemment, Alice ne doute pas non plus de son importance ni de son existence, tandis que Sylvania, au contraire, a besoin d'Espérance et de François d'Assise pour la préserver du *Troubli* et du chagrin, en l'amenant à réinvestir son passé et à restaurer son sentiment d'identité. D'après Evelyne Ledoux-Beaugrand, l'ange, en tant que « trait littéraire dont le travail est à la fois d'annoncer quelque chose d'un futur déjà en train de se faire et de montrer la

³⁹ Bruno Bettelheim, *La psychanalyse des contes de fées*, ouvr. cité, p. 95.

⁴⁰ Bruno Bettelheim, *La psychanalyse des contes de fées*, ouvr. cité, p. 93.

⁴¹ Bruno Bettelheim, *La psychanalyse des contes de fées*, ouvr. cité, p. 95.

voie à suivre afin d'arriver à sa réalisation⁴² », serait également une image réparatrice, indiquant une « possible salvation du passé⁴³ ». Son apparition témoignerait par conséquent de l'amorce d'une réconciliation : François d'Assise ne représenterait donc pas lui-même une solution viable au *Troubli* et à la perte des êtres chers, mais annoncerait plutôt le retour imminent de Sylvanie Penn vers le réel.

Au retour des vacances de Pâques, la couventine retrouve François avec « quelque chose de très grave à lui dire, quelque chose de grave à en mourir » (*P*, 137). Durant le congé pascal, la fillette a enfin pu voir le petit cercueil de son frère, « que maman Lou conserve tout en haut de sa garde-robe » (*P*, 138). Cette boîte au grand lys blanc renfermerait l'inscription : « Souvenir de notre cher petit François d'Assise, décédé le 11 octobre 1925, âgé de 2 mois 18 jours » (*P*, 138). François, à qui Sylvanie fait le récit de sa découverte, ne comprend pas très bien :

- *Décédé*... Qu'est-ce que ça veut dire ?
- Sylvanie est surprise. Lui qui sait tout !
- Ça veut dire qu'on a cessé de vivre. Qu'on a *céde* sa place à d'autres personnes sur cette planète. Elle hésite un peu avant de prononcer la vraie vérité, si difficile à croire :
- Ça veut dire qu'on est mort !
- François sursaute.
- Et qu'est-ce que ça veut dire : *être mort* ?
- Ça veut dire... ça veut dire qu'on n'est plus rien du tout. Qu'on ne respire plus, qu'on ne voit plus rien, qu'on n'entend plus rien... [...] Ça veut dire que j'ai peur, tellement peur ! François, dis-moi que tu n'es pas mort ! (*P*, 138-139)

À la suite de cet échange, la couventine perd connaissance. Elle se réveille plus tard à l'infirmerie, après avoir cru un instant « qu'elle était morte comme chaque fois qu'elle tombait ainsi dans le vide » (*P*, 139). Telle Alice, qui parvient à sortir du pays des merveilles en s'éveillant (*APM*, 75), Sylvanie entame dès lors une lente remontée vers le réel.

⁴² Evelyne Ledoux-Beaugrand, *Imaginaires de la filiation*, ouvr. cité, p. 200.

⁴³ Evelyne Ledoux-Beaugrand, *Imaginaires de la filiation*, ouvr. cité, p. 201.

Bien qu'elles se substituent un temps à la perte des êtres chers, ces rêveries ne peuvent remédier à la disparition d'« une maman, un papa, un frère, une famille de sept enfants déjà » (*P*, 56). S'ils réconfortent la fillette et lui permettent d'échapper à la solitude, Espéranza et François d'Assise ne peuvent aussi représenter une solution au problème de filiation et d'affiliation de la pensionnaire. Par leur intermédiaire, la couventine parvient toutefois à trouver une forme de réconciliation avec le passé et le réel, d'abord en corrigeant le manuscrit d'Espéranza, puis en relatant elle-même le récit de ses douleurs à François. En « enseigna[n]t à son *grand* frère inapparent l'histoire de leur famille » (*P*, 112), la couventine revisiterait et réinvestirait en fait ses souvenirs de la réalité, ce qui lui permettrait de se réapproprier les événements, en surmontant dès lors la perte de ces êtres chers par un acte de création. D'après Kristeva, l'individu endeuillé peut en effet résoudre de façon temporaire la perte de l'Objet disparu en s'assurant sur lui une emprise par le récit⁴⁴. Selon les travaux de Taylor, tels que rapportés par Maddox, la création serait en outre un élément fondamental de l'identité et de son expression⁴⁵. En racontant son histoire à François, Sylvanie parviendrait ainsi à restituer son sentiment d'identité, ce qui, plus que toute autre chose, devrait lui permettre de se détacher de l'imaginaire, en quittant cet état de stagnation qui la caractérise, ce non-lieu identitaire où elle se trouve.

⁴⁴ Julia Kristeva, *Soleil noir*, ouvr. cité, p. 19, p. 109.

⁴⁵ Kelly-Anne Madeline Maddox, *Le roman québécois des années 1990*, thèse citée, p. 185.

CHAPITRE 3

Le domaine mystérieux, un territoire de l'enfance : le conte d'*Alice* et le souvenir du *Grand Meaulnes*

Dans le chapitre précédent, nous nous sommes intéressée à ce que nous considérons être l'intertexte majeur du premier tome des *Inenances*, soit *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles* et *Ce qu'Alice trouva de l'autre côté du miroir*. Dans ce chapitre, nous poursuivrons l'étude de cet intertexte, tout en abordant celle d'une forme d'intertextualité plus discrète et souterraine qui se déploie dans *Permafrost*, avec cette fois le célèbre roman *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier. La présence de cet intertexte n'est pas révélée dans les *Inenances* par la citation, le plagiat ou l'allusion, tel que le prévoient les travaux de Genette sur l'intertextualité¹ ou encore par la référence, tel que le propose Bouillaget, en complément des travaux de Genette². En ce qui concerne *Le Grand Meaulnes*, il n'y a en fait « aucune trace d'intertextualité évidente³ » dans *Permafrost*, mais plutôt, pour reprendre les termes de Camille Koskas qui a étudié une même présence diffuse du *Grand Meaulnes* dans un récit de Jean Paulhan (*Le pont traversé*, 1921), « des échos diffus, des lambeaux de textes, eux-mêmes modelés [...] par les souvenirs⁴ ».

Dans *Le devenir-souvenir du roman*, Katerine Gosselin et Christophe Pradeau tentent de définir une telle forme d'« intertextualité, [qui] étudi[e] toujours, selon la formule consacrée [de

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 8.

² Annick Bouillaget, *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert*, ouvr. cité, p. 31.

³ Camille Koskas, « Traces du *Grand Meaulnes* dans *Le pont traversé* (1921) de Jean Paulhan », art. cité, p. 93.

⁴ Camille Koskas, « Traces du *Grand Meaulnes* dans *Le pont traversé* (1921) de Jean Paulhan », art. cité, p. 93.

Genette], la “[r]elation de co-présence entre deux [...] textes” [*Palimpsestes*, 8], mais dont l’un, cette fois, est médiatisé par le souvenir, interposant entre les textes une sorte de texte-fantôme plus difficilement palpable⁵ ». D’après Gosselin et Pradeau, ce type d’intertextualité serait propre au genre romanesque et au mode de lecture et de remémoration qu’il impose. Seul le roman, en tant que « genre oublieux, où les trous de mémoire sont légion, et, plus encore, où ils sont *de règle*⁶ », permettrait en effet la mise en scène d’un tel « texte-fantôme constitué par le souvenir⁷ ». Comme le constate de plus Nathalie Piégay, « la mémoire du roman est [...] exactement à l’opposé de la mémoire du poème : si la totalité du texte est restituée pour qui se souvient exactement des vers, rien du texte n’est restitué littéralement pour qui se souvient des romans⁸ ». Il est ainsi des romans, comme le relèvent encore Gosselin et Pradeau, « qui se déposent en phosphorescence [dans la mémoire du lecteur], certains dont on garde le souvenir de la courbe d’ensemble, d’autres encore le souvenir d’une succession d’épisodes isolés ou même de simples points d’intensité⁹ ». Ce qui reste du roman, de la lecture romanesque, ne constituerait par conséquent toujours qu’un souvenir fragmentaire, qu’un amas d’éléments mémorisés et remémorés, qui, selon Piégay, occulteraient le reste de l’œuvre¹⁰. Ce « texte souvenu¹¹ » s’interposerait dès lors entre « [le] roman, ses ruines mémorielles et [le] texte nouveau qui les redéploie¹² ».

Dans « Traces du *Grand Meaulnes* dans *Le pont traversé* (1921) de Jean Paulhan », Koskas pose les bases de cette « nouvelle intertextualité¹³ », en étudiant de quelle façon un roman peut

⁵ Katerine Gosselin et Christophe Pradeau, « Liminaire », dans Katerine Gosselin et Christophe Pradeau (dir.), *Le devenir-souvenir du roman*, ouvr. cité, p. 13.

⁶ Katerine Gosselin et Christophe Pradeau, « Liminaire », art. cité, p. 6.

⁷ Katerine Gosselin et Christophe Pradeau, « Liminaire », art. cité, p. 13.

⁸ Nathalie Piégay, « Mémoire régressive, mémoire hystérique, mémoire obsessionnelle », dans Katerine Gosselin et Christophe Pradeau (dir.), *Le devenir-souvenir du roman*, ouvr. cité, p. 29.

⁹ Katerine Gosselin et Christophe Pradeau, « Liminaire », art. cité, p. 10.

¹⁰ Nathalie Piégay, « Mémoire régressive, mémoire hystérique, mémoire obsessionnelle », art. cité, p. 19.

¹¹ Katerine Gosselin et Christophe Pradeau, « Liminaire », art. cité, p. 13.

¹² Katerine Gosselin et Christophe Pradeau, « Liminaire », art. cité, p. 13.

¹³ Katerine Gosselin et Christophe Pradeau, « Liminaire », art. cité, p. 13.

« prendre appui sur [ces] souvenir[s] de lecture[s]¹⁴ », ou comment plutôt « le souvenir du roman s’immisce [...] dans l’écriture romanesque¹⁵ ». Koskas « montre que le récit de Paulhan [*Le pont traversé*] porte les traces non pas du texte lui-même du *Grand Meaulnes* mais du souvenir qu’en a gardé Paulhan¹⁶ ». D’après Koskas, si l’« ensemble des remarques [invoquant l’univers créé par Alain-Fournier dans le récit de Paulhan] n’autorise évidemment pas à voir dans *Le pont traversé* une relecture ou une réécriture du *Grand Meaulnes*¹⁷ », ces traces prouvent bien « que le récit [de Paulhan] puise à cette mémoire¹⁸ », « puise dans [ses] souvenirs du *Grand Meaulnes*¹⁹ ». Dans ce chapitre, nous tâcherons de façon similaire de démontrer que le souvenir du roman d’Alain-Fournier habite *Permafrost*, en faisant ressortir les traces de ce « texte-fantôme », ou encore de ce « texte souvenu », dans les *Inenfanances*. Mais allons d’abord au bout du chemin intertextuel ouvert par la référence à l’œuvre de Carroll, dont nous verrons qu’il n’est pas encore terminé, et qu’il débouche sur un autre texte, celui d’Alain-Fournier.

1. Revenir du pays des merveilles, ou la fin du séjour de Sylvanie Penn à Permafrost

À la fin du chapitre précédent, nous nous sommes intéressée aux échanges entre Sylvanie Penn et François d’Assise, la dernière de leurs rencontres s’étant conclue par l’évanouissement de la fillette dans la grotte puis son alitement à l’infirmierie du couvent. C’est après avoir été confrontée à la mort de son grand frère, à la preuve tangible de son inexistence, que Sylvanie a dans les faits éprouvé ce malaise, incapable de supporter l’idée que François ne soit plus, ou plutôt ne soit pas.

¹⁴ Katerine Gosselin et Christophe Pradeau, « Liminaire », art. cité, p. 10.

¹⁵ Katerine Gosselin et Christophe Pradeau, « Liminaire », art. cité, p. 10-11.

¹⁶ Katerine Gosselin et Christophe Pradeau, « Liminaire », art. cité, p. 13.

¹⁷ Camille Koskas, « Traces du *Grand Meaulnes* dans *Le pont traversé* (1921) de Jean Paulhan », art. cité, p. 92.

¹⁸ Camille Koskas, « Traces du *Grand Meaulnes* dans *Le pont traversé* (1921) de Jean Paulhan », art. cité, p. 92.

¹⁹ Camille Koskas, « Traces du *Grand Meaulnes* dans *Le pont traversé* (1921) de Jean Paulhan », art. cité, p. 81.

Peu de temps après être sortie de l'infirmierie, la couventine revoit Espéranza et lui demande de réviser son manuscrit :

- Je veux que tu enlèves complètement tout ce qui concerne mon *grand* frère François d'Assise dans ma biographie, dit Sylvanie à Espéranza. Efface-le de ton manuscrit. Il n'existe pas. C'est une pure invention de ta part.
- Sylvanie semble très contrariée. Elle a même l'air d'avoir honte.
- Comment ! Il n'existe pas ? Est-ce que l'inscription que tu as vue autour du lys blanc est une invention de ma part ? Est-ce que la boîte au lys, elle aussi, sort tout droit de mon imagination ? Est-ce que ton *grand* frère n'a jamais existé ?
- Il a existé pendant deux mois et dix-huit jours, un point c'est tout. (*P*, 141)

Convaincue que François d'Assise est décédé, qu'il « n'est plus rien du tout » (*P*, 138), plus qu'un souvenir conservé dans la boîte au grand lys blanc, la couventine décide de se détacher de lui, en refusant dès lors de reconnaître son existence dans sa biographie. Telle Tante Distinguette, François apparaît dorénavant à la jeune fille comme une créature de l'autre monde, un être de fiction. Aussi la fillette choisit-elle de ne plus ajouter foi à ses apparitions, qui lui semblent désormais invraisemblables. Dans *Ce qu'Alice trouva de l'autre côté du miroir*, la protagoniste de Carroll, qui autrefois ne voyait rien de particulièrement remarquable dans le comportement du Lapin Blanc, affirme de façon similaire à la Reine Blanche ne plus croire aux « choses impossibles » :

- J'ai sept ans[, dit Alice]. Réellement, j'ai sept ans et demi.
- Inutile de dire : « réellement ». Je te crois[, dit la Reine Blanche]. Et maintenant voici ce que tu dois croire, toi : j'ai exactement cent un ans, cinq mois, et un jour.
- Je ne peux pas croire cela ! s'exclama Alice.
- Vraiment ? dit la Reine d'un ton de pitié.
- « Essaie de nouveau : respire profondément et ferme les yeux. »
- Alice se mit à rire.
- « Inutile d'essayer, répondit-elle : on ne peut pas croire des choses impossibles. » (*ACM*, 257-258)

Huit mois après son séjour au pays des merveilles, Alice, pourtant à peine plus âgée, doute de la vraisemblance du monde merveilleux dans lequel elle a pénétré. Si elle remet en question les propos des habitants du monde du miroir, elle ne refuse pas, ceci dit, de croire aux métamorphoses auxquelles elle assiste. Bien qu'elle s'interroge sur l'authenticité de celui qu'elle croyait être son grand frère décédé, Sylvanie ne nie de même pas le rencontrer fréquemment, bien qu'elle ne comprenne pas la nature de ses apparitions : « Mais comment se fait-il que je le voie tous les jours

dans la cour de récréation ? Comment se fait-il qu'il me parle et que nous faisons un tas de choses ensemble ? Est-ce qu'on peut être mort et être vivant en même temps ? » (P, 142) Selon Espéranza, François d'Assise vivrait en la pensionnaire, et y « vivra aussi longtemps qu'[elle] lui donner[a] l'hospitalité » (P, 142). À chaque fois qu'elle lui parle ou l'écoute, la jeune fille lui accorderait ainsi la vie, la parole étant présentée comme un acte de mise au monde, un geste créateur lui permettant également d'affirmer son identité. D'après Espéranza, c'est en fait grâce à ce grand frère décédé, ce confident, que Sylvanie survit à son séjour dans le *Troubli* :

– Je ne peux te dire si tu existes dans le cœur de François, dit Espéranza. Je ne le sais pas. Mais je puis te dire que c'est lui, pour le moment, qui te garde en vie. Que serais-tu sans lui ?
Oui, que serait Sylvanie sans son *grand* frère François ? Une petite chose imbibée de larmes et tombée dans l'oubli. (P, 143)

Comme nous l'avons constaté dans le précédent chapitre, en tant qu'interlocuteur de la jeune fille, François d'Assise permet à sa sœur de réinvestir son passé, par la relation de ses douleurs. Ce récit, en se substituant aux êtres chers disparus, empêche la fillette de succomber à l'oubli et l'amène, par le biais de la communication, à retrouver son sentiment d'identité. Le fait que Sylvanie exprime ses doutes quant à l'existence de son grand frère décédé indique donc, non seulement qu'elle commence à se détourner de l'imaginaire, utilisé jusque-là pour se protéger d'un réel insupportable, mais surtout qu'elle a acquis la confiance et l'indépendance identitaires nécessaires pour ce faire, entamant dès lors sa transition vers l'âge adulte. Cet accomplissement est raconté par une superposition des intertextes, du banquet de la Reine Alice, qui conclut *Ce qu'Alice trouva de l'autre côté du miroir*, et de la fête étrange, scène importante de la première partie du *Grand Meaulnes*²⁰ (1913), seule œuvre publiée du vivant d'Alain-Fournier (1886-1914).

²⁰ Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, éd. Sophie Basch, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche – Classiques », 2008, 350 p. Désormais, les références au *Grand Meaulnes* seront indiquées par le sigle *GM*, suivi de la page et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

Se déroulant dans la campagne française à la fin du XIX^e siècle, *Le Grand Meaulnes* est divisé en trois parties, narrées par François Seurel, un ancien camarade de classe de celui qui fut surnommé le Grand Meaulnes. Augustin Meaulnes est un « grand garçon de dix-sept ans environ » (*GM*, 61) qui, dans la première partie du roman, se présente au Cours Supérieur de Sainte-Agathe, donné par M. Seurel, le père de François. L'œuvre relate les aventures de cet adolescent qui, après s'être enfui de Sainte-Agathe pour aller chercher en voiture les beaux-parents de M. Seurel au village voisin de Vierzon, se perd et erre dans le pays durant deux jours avant de découvrir un manoir mystérieux, où se déroule une fête étrange. Son attelage s'étant enfui en cours de route, Augustin parvient à pied à ce vaste domaine, où est célébrée une noce, organisée par des enfants. C'est lors de ces festivités que l'adolescent rencontre Yvonne de Galais, dont il tombe amoureux et qui promet de l'attendre. Les fiancés ne s'étant jamais présentés, la fête prend fin et Augustin doit retourner à Sainte-Agathe, d'où il repartira ensuite en tâchant de retrouver son chemin jusqu'au domaine mystérieux. La première partie du roman s'achève sur le récit du Grand Meaulnes, qui raconte à François ses aventures. La deuxième partie relate la quête du domaine mystérieux et d'Yvonne de Galais, qui mène Augustin jusqu'à Paris, où il abandonne ses recherches. La troisième partie porte sur la redécouverte du manoir, désormais en ruine, sur le mariage du Grand Meaulnes avec Mademoiselle de Galais et sur la recherche de la fiancée de Frantz de Galais, le frère d'Yvonne. Le roman se conclut sur le retour, si longtemps attendu, de Meaulnes et des fiancés au domaine mystérieux, où Mademoiselle de Galais ne se trouve plus, étant morte en couche et ayant laissé une fille.

Dans les *Inenfanances*, Bersianik prend principalement appui sur la première partie de l'œuvre d'Alain-Fournier et le récit de la fête étrange, afin de raconter, en superposition avec l'intertexte de Carroll, le passage de l'enfance à l'âge adulte de Sylvania Penn. En privilégiant la première

partie du *Grand Meaulnes*, l'autrice ne se distinguerait pas de la critique, qui, d'après Alain Buisine, a longtemps considéré l'épisode de la fête étrange « comme l'essentiel de l'œuvre [d'Alain-Fournier], au détriment de tout ce qui lui succède dans le récit qui d'ailleurs, quantitativement parlant, constitue la part majeure de la narration²¹ ». Selon les travaux de Buisine, tels que résumés par Tiphaine Samoyault, « c'est le texte [d'Alain-Fournier] lui-même qui programme cet oubli du réel au profit de la féerie [de la fête étrange chez le lecteur]²² », le roman participant ainsi involontairement à la constitution d'un texte-fantôme, où les événements et l'atmosphère du domaine mystérieux prennent toute la place. Bien que Bersianik apparaisse également s'intéresser au conflit entre réalité et fiction, qui sous-tend les deuxième et troisième parties du *Grand Meaulnes*, c'est surtout cette féerie, associée au domaine mystérieux et à la fête étrange, dont le souvenir transparaît entre les pages de *Permafrost*.

Selon Samoyault, *Le Grand Meaulnes* est souvent lu comme un roman de l'adolescence²³, le domaine mystérieux y apparaissant tel « un territoire de l'enfance²⁴ », un paradis inspiré des contes merveilleux, qu'Augustin Meaulnes chercherait désespérément à retrouver²⁵. En fait, la fête étrange marquerait la fin de l'enfance du Grand Meaulnes, tandis que sa quête du domaine mystérieux symboliserait son entrée dans l'adolescence, cet âge de l'imaginaire, selon Ioana Vultur, celui « des rêves fous, du désir plus que de la réalité, un âge romantique²⁶ », mais également

²¹ Alain Buisine, *Les mauvaises pensées du Grand Meaulnes*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 18.

²² Tiphaine Samoyault, « Présentation » dans Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, Paris, Flammarion, précédé d'une interview de Pierre Michon, présentation, notes, dossier, chronologie et bibliographie de Tiphaine Samoyault, 2009, p. 26.

²³ Tiphaine Samoyault, « Présentation », chap. cité, p. 26.

²⁴ Camille Koskas, « Traces du *Grand Meaulnes* dans *Le pont traversé* (1921) de Jean Paulhan », art. cité, p. 91.

²⁵ Sylvie Sauvage, « Lecture et écriture dans *Le Grand Meaulnes* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 102, n° 2, 2002, p. 248.

²⁶ Ioana Vultur, « L'adolescence dans le roman moderne. Trois lectures : Robert Musil, Alain-Fournier, Witold Gombrowicz », *Communications*, vol. 109, n° 2, 2021, p. 97-98.

un « âge des enfantillages, des fantasmagories, des fantaisies²⁷ », des aventures²⁸. D'après Robert Baudry, l'œuvre d'Alain-Fournier se rapproche d'ailleurs du roman d'aventures et du roman médiéval de quêtes, tout en présentant plusieurs similarités avec le récit merveilleux²⁹. Selon Baudry, *Le Grand Meaulnes* serait dans les faits un roman merveilleux, en ce sens qu'il relate un itinéraire vers un pays fabuleux, un voyage vers quelque au-delà, à l'image des *Aventures d'Alice au pays des merveilles* et de *Ce qu'Alice trouva de l'autre côté du miroir*³⁰.

Si la protagoniste de Carroll ne part pas en quête d'un domaine merveilleux, tel le Grand Meaulnes, mais choisit plutôt de parcourir celui dans lequel elle est tombée, son passage vers l'âge adulte s'avère de même souligné par une célébration, soit par la tenue d'un banquet en son honneur, qui conclut le second tome de ses aventures. Ces festivités, où la féerie est à son comble, comme dans l'ouvrage d'Alain-Fournier, précèdent de peu son retour obligé vers le réel, la fin de l'enfance coïncidant, comme dans *Le Grand Meaulnes*, avec la disparition du merveilleux. Tels Alice et Augustin Meaulnes, la protagoniste de Bersianik assiste à une fête vers la fin de son séjour à Permafrost, scène qui, comme nous tâcherons de le démontrer, prend autant appui sur le conte de Carroll que sur le souvenir du roman d'Alain-Fournier. En présentant cette célébration comme un motif de la fin de l'enfance, dont découlent les dernières visites d'Espéranza et de François d'Assise à Sylvanie Penn, Bersianik ferait en effet écho aux deux textes, qu'elle superpose et combine allégrement, engendrant ainsi une impression de contamination intertextuelle, lieu intermédiaire où la protagoniste des *Inenfances* se confond autant à l'Alice de Carroll qu'au Grand Meaulnes

²⁷ Ioana Vultur, « L'adolescence dans le roman moderne », art. cité, p. 97-98.

²⁸ Ioana Vultur, « L'adolescence dans le roman moderne », art. cité, p. 96-97.

²⁹ Robert Baudry, *Le grand Meaulnes : un roman initiatique*, préf. Claude Herzfeld, Saint-Genouph, Librairie Nizet, 2006, p. 38.

³⁰ Robert Baudry, *Le grand Meaulnes : un roman initiatique*, ouvr. cité, p. 49, p. 15-16.

d'Alain-Fournier, et ce dans une tentative paradoxale de restituer son sentiment d'identité, de se réinscrire dans le récit de son inenfance, de cette enfance qui n'a pas eu lieu.

2. La fête d'enfants : un motif de la fin de l'enfance ? (Carroll, Alain-Fournier, Bersianik)

Quelque temps avant les vacances d'été, Sylvanie est invitée par François à une « fête d'enfants » (*P*, 145), où elle doit se rendre seule, son frère l'y rejoignant plus tard. La maison où l'événement a lieu a « un aspect assez banal » (*P*, 145), et ne se distingue en rien de l'extérieur. Dans *Le Grand Meaulnes*, le domaine mystérieux que découvre Augustin, seul après s'être égaré en pleine campagne, n'apparaît pas non plus remarquable, au premier abord : il ne s'agit que de « quelque vieux manoir abandonné, se dit [l'adolescent], quelque pigeonnier désert » (*GM*, 101). En se rapprochant du bâtiment, le garçon croise une troupe d'enfants. Ne voulant pas les effrayer par son apparence, il se dissimule à leur vue et découvre par leurs échanges qu'ils préparent une fête : « Il s'agit d'une noce, sans doute, se dit Augustin. Mais ce sont les enfants qui font la loi, ici ? ... Étrange domaine ! » (*GM*, 103) Ces festivités, auxquelles se joindra plus tard le Grand Meaulnes, sont ainsi entreprises par et pour des enfants, comme dans la fête d'enfants de *Permafrost*, où ne se trouve aucun adulte (*P*, 149). Contournant le groupe, l'adolescent se dirige vers le manoir, avant d'être « arrêté à la lisière du bois, par un petit mur moussu » (*GM*, 103), derrière lequel se trouve « une longue cour étroite toute remplie de voitures, comme une cour d'auberge un jour de foire » (*GM*, 103). En arrivant à la maison où a lieu la fête d'enfants, dans *Permafrost*, Sylvanie se retrouve elle aussi rapidement « dans une cour intérieure » (*P*, 145), où elle découvre de même un objet étonnant : « un escalier peu ordinaire, en colimaçon et d'une étroitesse qui s'accroissait à mesure que l'on y montait » (*P*, 145). Au fil de sa montée, la couventine constate que « les marches, peu à peu, s'estomp[ent] jusqu'à disparaître complètement » (*P*, 145). Le passage devient en outre plus étroit, « si étroit que [la pensionnaire], qui s'y était engagée, [doit]

tourner les épaules et continuer son ascension de côté » (P, 146). Cet étrange escalier mène la jeune fille jusqu'à une porte, sur le seuil de laquelle son nom est grossièrement écrit : « Elle fut sur le point d'ouvrir cette porte, mais elle se ravisa. Elle venait de remarquer, un peu plus bas, à sa droite, une autre porte qu'en montant un instant plus tôt elle n'avait pas vue. » (P, 146) C'est cette autre porte que la couventine décide finalement d'ouvrir, et derrière laquelle elle découvre « un paysage où ne poussait strictement aucun arbre mais où l'herbe était haute, jaune et s'étalait à perte de vue » (P, 146). Dans cette plaine désolée, la fillette trouve « un pauvre maigre cheval blanc sans muselière » (P, 146), et se demande ce qui le retient là et « l'empêch[e] de fuir au galop une scène aussi insupportable » (P, 146) :

C'est seulement à ce moment qu'elle vit l'écurie derrière le cheval, tout près de l'endroit où elle-même se tenait. Sur la porte de l'écurie, elle remarqua une inscription en lettres noires sur un panneau de bois blond cloué de travers : PÉGASE. (P, 146)

Si le souvenir du *Grand Meaulnes* semble habiter cette scène de *Permafrost*, par le motif de la fête d'enfants et la description du lieu des festivités, le contenu de la cour intérieur, bien que tout aussi surprenant que dans le roman d'Alain-Fournier, reconferme par son étrangeté l'importance d'un autre intertexte. Dans ce passage, Bersianik paraît aussi proposer, dans un jeu intertextuel qui se complexifie, une relecture du conte merveilleux de Carroll.

Dans *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*, Alice tombe, comme Sylvanie, sur toute une série de portes à son arrivée au pays des merveilles. Parvenue au fond du terrier du Lapin Blanc, elle se retrouve « dans une longue salle basse éclairée par une rangée de lampes accrochées au plafond » (APM, 45), et « [il] y avait plusieurs portes autour de la salle, mais elles étaient toutes fermées à clé » (APM, 45). Après avoir essayé en vain d'ouvrir chacune de ces portes, la jeune fille découvre au centre de la pièce une petite table sur laquelle repose une minuscule clé d'or :

[...], et Alice pensa aussitôt que cette clé pouvait fort bien ouvrir l'une des portes de la salle. Hélas ! soit que les serrures fussent trop larges, soit que la clé fût trop petite, aucune porte ne voulut s'ouvrir. Néanmoins, la deuxième fois qu'Alice fit le tour de la pièce, elle découvrit un rideau bas qu'elle n'avait pas encore remarqué ; derrière ce rideau se trouvait une petite porte

haute de quarante centimètres environ : elle essaya d'introduire la petite clé d'or dans la serrure, et elle fut ravie de constater qu'elle donnait sur un petit couloir guère plus grand qu'un trou à rat ; s'étant agenouillée, elle aperçut au bout du couloir le jardin le plus adorable qu'on puisse imaginer. Comme elle désirait sortir de cette pièce sombre, pour aller se promener au milieu des parterres de fleurs aux couleurs éclatantes et des fraîches fontaines ! Mais elle ne pourrait même pas faire passer sa tête par l'entrée (*APM*, 46-47).

Pour parvenir à la hauteur de cette petite porte, qu'elle n'avait pas vue plus tôt, Alice doit s'agenouiller sur le plancher. Étant alors trop grande pour se glisser par l'entrée, la jeune fille doit renoncer à visiter le jardin dans l'immédiat. Elle finit, ceci dit, par y pénétrer au bout de maintes aventures. Entre les parterres fleuris et les fraîches fontaines, Alice fait la rencontre de la Reine de Cœur et de son cortège, et se joint à eux pour une partie de croquet. Vers la fin de la partie, la Reine décide de faire conduire Alice jusqu'à la Simili-Tortue, afin qu'elle entende son histoire. La Reine de Cœur réveille à cette fin le Griffon, qui dort au fond du jardin :

Bientôt, elles rencontrèrent [le] Griffon qui dormait profondément, étendu en plein soleil. [...] « Debout, paresseux ! cria la Reine. Amène cette jeune fille à la Simili-Tortue pour que celle-ci lui raconte son histoire. Il faut que j'aie m'occuper de quelques exécutions que j'ai ordonnées. » Sur ces mots, elle s'éloigna, laissant Alice seule avec le Griffon. L'aspect de cet animal ne plaisait guère à la fillette, mais elle se dit que, après tout, elle serait plus en sécurité en restant près de lui qu'en suivant cette Reine féroce. (*APM*, 140)

Sylvanie, arrivée en haut de l'étrange escalier découvert dans la cour, ne peut également que se faufiler d'une porte à l'autre, de celle portant son nom à celle qu'elle n'avait pas remarquée jusqu'alors. À l'opposé de la protagoniste de Carroll, elle ne tente pas de s'aventurer dans le paysage découvert : la désolation du lieu ne l'incite pas à effectuer, telle Alice, maints détours pour y parvenir, mais la convainc plutôt de continuer son chemin, sans même s'être approchée du coursier ailé, cette autre créature mythique, au même titre que le Griffon. L'apparence misérable de Pégase, dont « le nom [même est] une dérision » (*P*, 147), témoigne d'une dégradation de l'univers diégétique de l'œuvre de Carroll, tout comme l'aspect général du paysage découvert.

En transformant les parterres fleuris et les fraîches fontaines des *Aventures d'Alice au pays des merveilles* en plaine désolée, et en échangeant l'impressionnant Griffon pour le pitoyable coursier ailé, à la vue duquel la couventine « frissonn[e] et recul[e] dans l'escalier » (*P*, 147),

Bersianik insiste sur l'aspect sinistre du conte de Carroll, qui se manifeste notamment dans la manie de la Reine de Cœur de vouloir faire décapiter son prochain, ou encore dans le comportement d'Alice envers le plum-pudding, la fillette servant des morceaux de ce dernier à ses convives, sans égard pour ses protestations. En soulignant cet aspect des *Aventures d'Alice au pays des merveilles* et de *Ce qu'Alice trouva de l'autre côté du miroir* dans sa transposition de l'œuvre de Carroll, Bersianik en amplifie le caractère inquiétant. Aussi, dans *Permafrost*, la pensionnaire ne fait pas même un pas dans le paysage hostile qu'elle découvre, refermant presque aussitôt la porte sur cette plaine désolée, et ce pour remonter par la suite l'escalier jusqu'au seuil d'une autre porte. Derrière cette seconde porte, Sylvanie découvre « un escalier ordinaire, droit, à marches nombreuses, où quelques petites filles causaient avec beaucoup d'animation » (P, 147). Grimant cet escalier quatre à quatre, elle se retrouve enfin dans les salons de la réception :

Les salons étaient somptueux. La réception était grandiose. Raffinée, réussie dans ses moindres détails, d'un apprêt exceptionnel pour une fête d'enfants, où tous les sens étaient conviés à se complaire et à éprouver les plus rares sensations. Dans l'assemblée nombreuse et animée, Sylvanie nota qu'aucun adulte n'était présent. (P, 149)

Dans *Le Grand Meaulnes*, si la fête étrange apparaît organisée par et pour les enfants, certains adultes sont néanmoins présents, comme en témoigne la scène du banquet :

Avant que le jeune homme ait rien pu dire, ils sont tous les trois arrivés à la porte d'une grande salle où flambe un beau feu. Des planches, en guise de table, ont été posées sur des tréteaux ; on a étendu des nappes blanches, et des gens de toutes sortes dînent avec cérémonie. (GM, 112)

C'était dans une grande salle au plafond bas, un repas comme ceux que l'on offre, la veille des noces de campagne, aux parents qui sont venus de très loin. [...] Il y avait, épars le long des tables, quelques vieillards avec des favoris, et d'autres complètement rasés qui pouvaient être d'anciens marins. Près d'eux dînaient d'autres vieux qui leur ressemblaient : même face tannée, mêmes yeux vifs sous des sourcils en broussailles, mêmes cravates étroites comme des cordons de souliers... [...] On voyait peu de femmes ; quelques vieilles paysannes avec de rondes figures ridées comme des pommes, sous des bonnets tuyautés. (GM, 113)

La description des convives de la fête étrange montre ainsi chez Alain-Fournier une plus grande diversité d'âges, vieux et jeunes se côtoyant durant la noce, bien que demeurant la plupart du temps séparés. Bersianik a pour sa part accentué cette division générationnelle, qui apparaît dans *Le*

Grand Meaulnes, en écartant les adultes des festivités, tout en conservant le caractère raffiné et exceptionnel de l'événement.

Dans les salons de la réception, la protagoniste de Bersianik découvre aussi, tel Augustin Meaulnes, une série de « tables dressées avec art, [sur lesquelles] des plats exquis s'offr[ent] aux convoitises » (*P*, 149) :

Une table n'exhibait que des fruits de mer, des poissons de toutes sortes dans des présentations délirantes. Sur une autre, on pouvait s'offrir une inhalation parfumée. C'était un genre de petit sauna conçu spécialement pour le nez... Enfin, à la table près de la sortie, trois adolescentes vêtues de robes d'époque, longues et de couleurs variées, se regardaient dans des miroirs pourvus de manches délicats en ivoire ouvragé. (*P*, 149)

Dans *Le Grand Meaulnes*, les invités de la fête portent également des « costumes de jeunes gens d'il y a longtemps, des redingotes à hauts cols de velours, de fins gilets très ouverts, d'interminables cravates blanches et des souliers vernis du début de ce siècle » (*GM*, 109-110). La musique entendue lors des festivités par l'adolescent, cependant, « des airs de rondes ou de chansonnettes » joués « au piano » (*GM*, 117), est fort différente de celle jouée à la fête d'enfants à laquelle assiste la couventine dans *Permafrost* :

La musique était étrange, futuriste, distillée par de minuscules haut-parleurs dissimulés dans tous les coins. Elle parvenait autant des plafonds que des tapisseries étalées sur tous les murs et des tapis couvrant tous les planchers. (*P*, 149)

L'étrangeté conférée à cette musique, associée à la description de cette table où il est possible de « s'offrir une inhalation parfumée » (*P*, 149), présente également la fête d'enfants comme une scène absurde, dont le non-sens rappelle l'œuvre de Carroll.

Lorsque la pensionnaire se regarde dans les miroirs précédemment tenus par les adolescentes, elle est d'ailleurs « surprise de constater que, dans chacun des trois miroirs, elle avait la physionomie de celle qui l'avait tenu juste avant elle » (*P*, 149), ce qu'elle trouve « très flatteur » (*P*, 149). Cette transformation du reflet de la fillette, en tant que manifestation surnaturelle, serait le résultat d'une relecture du conte de Carroll, où, tel que nous l'avons constaté, les métamorphoses sont chose fréquente. Bien que considéré par Baudry comme un roman merveilleux, *Le Grand*

Meaulnes ne comporte pas d'apparitions surnaturelles d'une telle ampleur. L'ouvrage d'Alain-Fournier dépeint, ceci dit, tel dans *Permafrost*, une rencontre amoureuse, qui a lieu dans le cadre de la fête étrange. Le lendemain du banquet, Augustin erre dans le domaine à la recherche de l'embarcadère, dans l'attente de la promenade en bateau qu'on avait annoncée. En se promenant sur la rive, il finit par croiser « deux femmes, l'une très vieille et courbée ; l'autre, une jeune fille, blonde [et] élancée » (*GM*, 120). Après cette escale sur la rivière, le Grand Meaulnes rattrape la jeune femme dans une allée du domaine, et lui demande son nom, avant qu'elle ne s'échappe : « Mon nom ? ... Je suis mademoiselle Yvonne de Galais... » (*GM*, 124). Plus tard, les deux jeunes gens se retrouvent sur un autre chemin et se mettent à discuter, « parl[ant] lentement avec bonheur — avec amitié » (*GM*, 125). Vers la fin de leur conversation, l'adolescent, désormais épris de Mademoiselle de Galais, dont il « essaye[ra] désespérément de se rappeler le beau visage effacé » (*GM*, 121), lui demande « la permission de revenir un jour vers ce beau domaine : “Je vous attendrai”, [lui] répondit-elle simplement. » (*GM*, 125)

Dans *Permafrost*, Sylvanie retrouve de façon similaire François, qui est à la fois son frère et son amoureux, dans le jardin, à l'arrière de la maison où se déroule la fête d'enfants. Ils se rejoignent « à proximité d'un ensemble de kiosques, surmonté d'une grande banderole qui les identifiait ainsi : LES KIOSQUES DU TEMPS » (*P*, 150). Au total, la couventine compte « sept kiosques disposés en demi-lune et deux autres, plus gros, à chacune des extrémités » (*P*, 150) :

Au fronton de chacun des sept kiosques, [Sylvanie] put lire, dans l'ordre, le nom de chaque journée de la semaine. François lui dit : « On y entre et on y vit un temps arbitraire, soit du passé, soit du futur. Chaque jour de la semaine a une couleur particulière. Ainsi, quand tu rentres ici, tu as la possibilité de vivre à loisir tous les MARDIS de ta vie passée et à venir. Les VENDREDIS t'intéressent ? Ce sont peut-être tes jours de rendez-vous clandestins ? Alors, tu entres dans ce kiosque. Tu veux plutôt revivre le jour de ta naissance ? C'est ici. Ou encore connaître les événements qui précéderont ta mort ? C'est là. » Ces deux derniers kiosques annonçaient : PREMIER JOUR à un bout du demi-cercle, et DERNIER JOUR à l'autre bout. (*P*, 150)

Effrayée autant par l'idée de revivre son passé que par celle d'entrevoir son avenir, la jeune fille « refus[e] d'entrer dans l'un ou l'autre de tous ces kiosques » (*P*, 150), de parcourir le temps, en le

remontant ou en l'avançant. Dans *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*, Alice se voit de manière similaire offrir la possibilité, non de traverser le temps, mais plutôt d'arpenter l'espace, en modifiant sa hauteur, soit en grandissant ou en rapetissant. Dans le premier volet du conte de Carroll, Alice fait en effet à quelques reprises l'expérience d'une altération de sa taille. Plusieurs de ses transformations sont entreprises par la fillette elle-même, afin de retrouver sa grandeur d'origine ou d'atteindre une hauteur appropriée à ses intentions :

« Je sais qu'il arrive toujours quelque chose d'intéressant chaque fois que je mange ou que je bois n'importe quoi, se dit-elle. Je vais voir l'effet que produira cette bouteille. J'espère bien qu'elle me fera grandir de nouveau, car, vraiment, j'en ai assez d'être si minuscule ! » (*APM*, 73)

Alice remarqua, non sans surprise, que les cailloux éparpillés sur le plancher se transformaient en petits gâteaux, et une idée lumineuse lui vint. « Si j'en mange un, pensa-t-elle, il va sûrement me faire changer de taille ; et, comme il est impossible qu'il me fasse encore grandir, je suppose qu'il va me faire rapetisser. » Là-dessus, elle avala un gâteau, et fut ravie de voir qu'elle commençait à diminuer immédiatement. (*APM*, 79-80)

« Cette fois-ci, je vais m'y prendre un peu mieux », se dit-elle. Elle commença par s'emparer de la petite clé d'or et par ouvrir la porte qui donnait sur le jardin. Puis elle se mit à grignoter le champignon (dont elle avait gardé un morceau dans sa poche) jusqu'à ce qu'elle n'eût plus que trente centimètres ; puis elle traversa le petit corridor ; et puis... elle se trouva enfin dans le beau jardin, au milieu des parterres de fleurs aux couleurs vives et des fraîches fontaines. (*APM*, 120)

Rares s'avèrent les occasions où les métamorphoses d'Alice ne sont pas justifiées par ses désirs, ne serait-ce que par sa curiosité. Les motifs derrière ces transformations rendent la chose beaucoup moins inquiétante pour la fillette qui, lorsqu'elle s'effraie de ces changements, l'est surtout en raison de leur ampleur ou de leur soudaineté. Aussi ces frayeurs ne durent-elles jamais longtemps. La perspective des kiosques du temps est plus effrayante pour Sylvania, qui, « se senta[n]t aussi vieille qu'Espérance » (*P*, 150), ne peut se représenter son avenir sans envisager sa fin prochaine. Quant à son passé, son exploration ne pourrait que lui rappeler ce qu'elle a perdu. Après avoir visité la volière située au fond du jardin avec son frère, la couventine reconsidère toutefois sa décision : « Alors, sans savoir pourquoi, elle confia à François son désir de revivre le jour de sa naissance. » (*P*, 151) En plus de transformer le domaine du jeu auquel se livre la protagoniste de Carroll, l'amenant d'un jeu sur l'espace à un jeu sur le temps, Bersianik substitue aux motifs pratiques

d’Alice, la curiosité, le désir de connaissance, une pulsion, un fantasme, celui d’une remontée vers l’origine.

Quelques minutes avant la fin de la récréation, et donc de la fête d’enfants, Sylvanie « entr[e] dans le kiosque du PREMIER JOUR, [tandis que] François pénétr[e] dans celui du DERNIER JOUR. » (*P*, 151) Lorsque la cloche sonne, la couventine doit retourner à la réalité du couvent, sans avoir pu reparler à son frère. La pensionnaire est « à ce point troublée par ce qu’elle [a] vécu [dans le kiosque du PREMIER JOUR] qu’elle ne [sait] pas prendre son rang correctement et [est] grondée » (*P*, 153). Le Grand Meaulnes et Alice échappent pour leur part à ces remontrances, lors de leur retour respectif vers le réel. Dans *Le Grand Meaulnes*, les fiancés n’étant jamais arrivés pour la noce, le départ a été ordonné par les invités, et l’adolescent, n’attendant plus rien de son aventure, se joint à eux, en se promettant néanmoins de revenir au domaine mystérieux. Dans la voiture qui le ramène à Sainte-Agathe, le jeune homme s’endort, « après avoir longtemps repassé dans son esprit tout ce qu’il avait vu et entendu » (*GM*, 135). Il ne se réveille qu’à proximité de sa destination, et regarde s’éloigner la vieille berline, « dernier vestige de la fête mystérieuse » (*GM*, 136). Selon Camille Koskas, le domaine mystérieux que quitte le Grand Meaulnes appartiendrait non seulement au territoire de l’enfance, mais également au pays des rêves, des rêves d’enfants, de ce type de rêves qui mena Alice au pays des merveilles : les motifs récurrents du réveil et de la rêverie appuieraient cette hypothèse selon Koskas³¹. D’après Guéno, la fin des festivités, dans l’ouvrage d’Alain-Fournier, précède en effet « le récit d’une retombée dans le réel³² ». Il en va de même dans *Ce qu’Alice trouva de l’autre côté du miroir*, où la jeune fille retrouve son foyer à la fin du banquet, ainsi que dans *Permafrost*, où Sylvanie reçoit les dernières

³¹ Camille Koskas, « Traces du *Grand Meaulnes* dans *Le pont traversé* (1921) de Jean Paulhan », art. cité, p. 91.

³² Jean-Pierre Guéno, *La mémoire du Grand Meaulnes*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 122.

visites d'Espéranza et de François d'Assise après la fête d'enfants, et avant l'arrivée des grandes vacances.

3. La dernière visite d'Espéranza : une histoire de tortues (La Fontaine, Carroll, Bersianik)

Lorsque la pensionnaire revoit sa biographe, « elle [sait] que cette rencontre avec Espéranza [est] peut-être la dernière » (*P*, 154), « [c]ar cette femme nocturne appartenait aux murs de *Permafrost* et il n'était pas sûr qu'elle pût s'aventurer en-dehors d'eux » (*P*, 154). Pour la biographe, cette séparation n'est peut-être pas définitive :

– Qui sait, dit Espéranza ? Je n'ai pas terminé ta biographie. Il faut que je parle de toi quand tu étais toute petite, marchant entre ton père et ta mère, avant l'arrivée de Marie-Ombre... (*P*, 155)

Sylvanie lui conseille plutôt d'abandonner son projet de biographie :

– Laisse tomber, dit l'enfant. D'abord, il y a trop de choses à changer dans ton manuscrit. La plupart du temps, tu inventes !
 – Moi j'invente ? Tu me vexes beaucoup ! Dis plutôt que tu me forces à passer sous silence tout ce qui est intéressant !
 – Comme quoi, par exemple ?
 – Comme tes aventures avec François d'Assise. (*P*, 155)

Dans *Le Grand Meaulnes*, Augustin manifeste une hésitation similaire à raconter ses aventures à Seurel. Bien que survenue « quelques jours avant Noël » (*GM*, 67), sa visite au domaine mystérieux n'est relatée à François que « vers le 15 février » (*GM*, 88), le garçon assurant dès lors, comme Espéranza, le rôle de confident et de narrateur du récit. François Seurel devient également celui à qui le Grand Meaulnes rapporte ses recherches infructueuses du manoir étrange et d'Yvonne de Galais, quête qui le conduit jusqu'à Paris, où il renonce à son entreprise. Dans une lettre écrite à François « vers la fin de novembre » (*GM*, 195), le jeune homme l'invite par ailleurs à oublier cette aventure :

Notre aventure est finie. L'hiver de cette année est mort comme la tombe. Peut-être quand nous mourrons, peut-être la mort seule nous donnera la clef et la suite et la fin de cette aventure manquée. Seurel, je te demandais l'autre jour de penser à moi. Maintenant, au contraire, il vaut mieux m'oublier. Il vaudrait mieux tout oublier. (*GM*, 196)

Dans *Permafrost*, comme nous l'avons déjà constaté, la fillette demande de même à Espéranza, à qui elle a jusque-là confié le récit de ses aventures avec François d'Assise, de retirer son grand frère décédé de son manuscrit. Lorsque Sylvanie effectue cette requête auprès de sa biographe, elle fréquente, ceci dit, toujours François, tandis qu'Augustin Meaulnes, lui, a depuis longtemps perdu la trace du domaine mystérieux et d'Yvonne de Galais. La disparition de François d'Assise, qui pourrait, dans ces circonstances, paraître plus incertaine que la fin des aventures du Grand Meaulnes, s'avère néanmoins présentée comme une chose inévitable, et ce bien que la couventine se refuse à l'admettre :

– Tu sais très bien de qui je veux parl[er][, dit Espéranza]. Tu t'accroches à lui. Tu crois qu'il va te protéger toujours. Mais c'est à un fantôme que tu t'accroches. Ne l'oublie pas. Sylvanie retrouve ses larmes. Elle pleure, non de colère, mais d'abandon. Si François est vraiment mort, Sylvanie n'a plus qu'à retomber dans son terrible *Troubli*. (*P*, 159)

La pensionnaire s'étant attachée aux apparitions de son grand frère décédé, il lui semble en effet qu'elle ne pourrait se passer de sa présence sans retomber dans l'oubli, sans se livrer de nouveau au chagrin que lui a laissé la perte de maman Lou et la disparition d'Alexandre. Comme le Grand Meaulnes, la pensionnaire semble, ceci dit, avoir accepté la fin prochaine de ses aventures. Bien que cette perspective soit encore redoutée par la fillette, le fait qu'« elle pleure, non de colère, mais d'abandon » (*P*, 159) face à cette éventualité, indique, au même titre que sa demande d'effacer François de sa biographie, qu'elle commence à se détacher de l'imaginaire, détachement qui ne signifie pas une rupture mais plutôt une mise à distance de ces rêveries qui, durant son exil, ont elles aussi contribué à son isolement.

C'est en effet après s'être persuadée d'avoir été conduite dans un pensionnat extra-terrestre que la couventine s'est mise à ne plus reconnaître personne. Son recours à la fiction, à défaut de pouvoir expliquer et justifier la réalité, pour elle inacceptable, l'en a ainsi détournée. À son retour du domaine mystérieux, Augustin s'éloigne de même de ses compagnons de classe, absorbé qu'il est par sa quête du manoir et d'Yvonne de Galais :

Meaulnes, qui délaissant complètement tous les jeux de ses anciens camarades, était resté, durant la dernière récréation du soir, assis sur un banc, tout occupé à établir un mystérieux petit plan, en suivant du doigt, et en calculant longuement, sur l'atlas du Cher. (*GM*, 88)

L'acharnement de l'adolescent à retrouver le chemin du manoir a provoqué son isolement, sa quête s'étant substituée aux jeux et aux copains d'autrefois. Augustin demeure uniquement attaché à Seurel, le seul à qui il ait relaté ses aventures, mais dont il finit par être séparé, au moment de son départ pour Paris. D'après Claude Herzfeld, si certains considèrent *Le Grand Meaulnes* comme un roman d'apprentissage, « il est évident que le roman de Fournier est plutôt un roman de déformation³³ », en ce sens que Meaulnes « est présenté comme le modèle qui a choisi la marginalité pour se préserver des atteintes sociales³⁴ », choisissant d'être « perdu pour la Société — qui a cessé, pour lui, d'être un destin —, perdu pour ce monde dégradé, limité, qu'il ne fait que traverser³⁵ ». D'après Guéno, « la notion de réveil est presque faible pour désigner le choc de la réalité, qui projette les personnages de Fournier entre les nostalgies d'un paradis manqué et les décombres d'un monde dévasté³⁶ ». C'est dans la capitale que le garçon abandonne sa quête du domaine mystérieux et de Mademoiselle de Galais, et tâche de remplacer cette féerie amoureuse par la réalité de sa nouvelle relation avec Valentine Blondeau. La troisième partie révèle la nature des rapports d'Augustin avec Valentine, qui était son amante avant que le jeune homme ne l'amène à le quitter, désillusionné par cette relation qui n'a pu lui faire oublier ni le domaine mystérieux ni Mademoiselle de Galais. S'il n'y a ni traces ni échos diffus du contenu des deuxième et troisième parties du *Grand Meaulnes* dans *Permafrost*, l'idée qui les sous-tend depuis le récit de la fête étrange, soit celle d'une opposition entre le rêve et la réalité, d'une tension entre un monde idéalisé et un réel dégradé, limité, devenu insupportable, sous-tend également l'écriture romanesque de

³³ Claude Herzfeld, *Alain Fournier, Le Grand Meaulnes. Thèmes et variations*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 182.

³⁴ Claude Herzfeld, *Alain Fournier, Le Grand Meaulnes*, ouvr. cité, p. 182.

³⁵ Claude Herzfeld, *Alain Fournier, Le Grand Meaulnes*, ouvr. cité, p. 182.

³⁶ Jean-Pierre Guéno, *La mémoire du Grand Meaulnes*, ouvr. cité, p. 122.

Bersianik. Ce conflit entre le réel et la fiction, on le retrouve de même dans le conte de Carroll, dans l'incapacité d'Alice à s'adapter à son environnement, la fillette conservant, au cours de son séjour au pays des merveilles, « le sentiment d'appartenir à un autre monde³⁷ ». Lors de sa dernière discussion avec la couventine à Permafrost, Espéranza évoque notamment cette notion d'adaptabilité.

Au cours de leur conversation, Sylvanie et sa biographe en viennent à aborder la célèbre fable du *Lièvre et la Tortue* de Jean de La Fontaine³⁸, qui n'est pas ici réécrite par Bersianik, mais plutôt commentée et réinventée par la protagoniste et Espéranza, qui en imaginent une version inversée :

- As-tu déjà pensé à ce qui arriverait à la tortue si elle sortait d'elle-même ? [dit Espéranza.]
- Elle serait comme le lièvre[, répondit Sylvanie].
- Oui, sans doute. Aussi vite et aussi vulnérable.
- Elle recevrait la pluie sur son dos, directement, et pourrait attraper des refroidissements.
- Elle recevrait le soleil directement sur son dos et pourrait attraper des insolation. Elle serait une proie pour tout ce qui a des dents et un gosier. Toi et moi y compris. Tu sais bien, la chaîne alimentaire.
- La soupe à la tortue... Très peu pour moi !
- En tout cas, une tortue aussi légère serait sûrement aussi étourdie que le lièvre.
- Si c'est pour perdre la course, autant qu'elle demeure tortue.
- Oui, mais qu'elle sorte de sa carapace quelquefois. Juste pour voir à quoi ressemble le monde. Juste pour jouer un peu dans le sable, se faire des amis, pondre des œufs, jouer à la marelle, est-ce que je sais moi ? Elle peut prendre quelques risques quand même. (*P*, 162)

C'est en s'interrogeant sur ce qu'il adviendrait à la Tortue, si elle sortait de sa carapace et devenait « aussi vive aussi vulnérable » (*P*, 161) que le Lièvre, qu'Espéranza et Sylvanie finissent par réécrire cette fable de La Fontaine, où le Lièvre et la Tortue s'affrontent dans une course, et où, bien que favorisé par sa rapidité, le Lièvre, en gaspillant son temps, finit par perdre la compétition contre la persévérante Tortue, malgré sa lenteur. L'enjeu de cette nouvelle compétition — ou plutôt

³⁷ Jackie Wullschläger, *Enfances rêvées. Alice, Peter Pan... nos nostalgies et nos tabous*, ouvr. cité, p. 62.

³⁸ Jean de La Fontaine, *Le Lièvre et la Tortue* [1668], dans *Les Fables de La Fontaine. L'intégrale*, Paris, Auzou, illustr. Jean-Noël Rochut, 2019, p. 238-239. Désormais, les références à la fable, intitulée *Le Lièvre et la Tortue*, seront indiquées par le sigle *LT*, suivi de la page et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

comparaison — entre le Lièvre et la Tortue n'est plus de savoir qui parviendra le premier à un point donné, mais de déterminer qui est le plus apte à survivre.

La légèreté du Lièvre, qui « croit qu'il y va de son honneur de partir tard » (*LT*, 239), n'est plus valorisée mais bien critiquée par Espéranza et Sylvanie, qui soulignent autant la vivacité de l'animal que sa grande vulnérabilité. Bien que La Fontaine, en insistant sur la négligence du Lièvre, qui « s'amuse à toute autre chose qu'à la gageure » (*LT*, 239) — attitude que la biographe qualifie plutôt d'étourderie —, déprécie l'animal, l'auteur de la fable le dépeint aussi comme le plus apte, par sa vitesse, à remporter cette course, lui qui « n'avait que quatre pas à faire » (*LT*, 238). Pour Espéranza et Sylvanie, loin d'être avantagé, le Lièvre est plus susceptible que la Tortue d'attraper des refroidissements ou des insolations, ou de devenir « une proie pour tout ce qui a des dents et un gosier » (*P*, 162). Une Tortue qui imiterait le Lièvre en sortant de sa carapace encourrait par conséquent le risque de se changer en soupe à la tortue. Quitte à perdre la course, il vaut mieux donc, pour elles, demeurer tortue et continuer à supporter le poids de sa carapace. Cette endurance de la Tortue n'est pas soulignée par les interlocutrices comme dans l'œuvre de La Fontaine, où la Tortue va de « son train de sénateur » (*LT*, 238), où « elle part ; elle s'évertue ; elle se hâte avec lenteur » (*LT*, 238), tout ça avec une maison sur le dos. Pour la couventine et sa biographe, cette carapace ne représente pas un inconvénient mais un atout, une protection contre les dangers du monde. Le danger, selon Espéranza, est que cet abri devienne un cloître, un lieu où la Tortue se réfugie, mais également s'isole, pour échapper à la réalité. Le but de cette compétition — ou comparaison — entre le Lièvre et la Tortue ne serait pas, dans ces conditions, d'identifier le plus apte à survivre, mais bien de trouver le juste milieu entre les deux compétiteurs, entre l'étourderie et l'enfermement, un lieu sans soupe à la tortue ni cloître, un lieu où la vie soit possible.

Dans *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*, il est également fait mention de la soupe à la tortue, un met apprécié à l'époque victorienne en Angleterre qui, en raison de sa popularité et de la rareté de la chair de tortue sur le marché anglais, mena à la création de la *mock turtle soup*, un équivalent plus abordable à base de tête de veau, dont Carroll s'est inspiré pour créer la Simili-Tortue, ou Mock-Turtle en anglais³⁹. Lorsque la Reine de Cœur demande à Alice si elle a déjà vu la Simili-Tortue, elle précise que c'est l'ingrédient principal de la soupe à la Simili-Tortue :

- As-tu déjà vu la Simili-Tortue ? [demanda la Reine.]
- Non, je ne sais même pas ce qu'est une Simili-Tortue.
- C'est ce avec quoi on fait la soupe à la Simili-Tortue.
- Je n'en ai jamais vu ni entendu parler.
- En ce cas, suis-moi. Elle te racontera son histoire. (APM, 139)

C'est le Griffon, comme nous l'avons déjà mentionné, qui mène la jeune fille jusqu'à la Simili-Tortue :

Ils n'étaient pas allés bien loin lorsqu'ils aperçurent la Simili-Tortue à quelque distance, assise triste et solitaire sur une petite saillie rocheuse, et, à mesure qu'ils s'approchaient, Alice pouvait l'entendre soupirer comme si son cœur allait se briser.
 « Quelle est la cause de son chagrin ? » demanda-t-elle au Griffon, le cœur plein de pitié.
 Et il répondit, presque dans les mêmes termes qu'il avait déjà employés :
 « Tout ça, elle se l'imagine : en réalité, elle a pas [*sic*] aucun motif de chagrin. Arrive ! »
 Ils allèrent vers la Simili-Tortue, qui les regarda de ses grands yeux pleins de larmes, sans souffler mot. (APM, 140-141)

Bien que Sylvanie Penn ne soit pas décrite de manière explicite comme une transposition de la Simili-Tortue, l'allusion de Bersianik à ce personnage, par la mention de la soupe à la tortue, nous permet d'aborder les ressemblances entre la couventine et l'étrange créature de Carroll.

Dans le prologue de *Permafrost*, rappelons-le, la vieille biographe présente la peine de la fillette comme une chose inexplicable : car il n'y a « pas de personnages dans [la] courte vie [de Sylvanie Penn] » (P, 18), « il n'y a pas d'événements non plus » (P, 18). Il n'y a rien qui puisse expliquer cette tristesse, qui apparaît par conséquent sans fondements, tel le chagrin de la Simili-Tortue : « tout ça, [la Simili-Tortue] se l'imagine : en réalité, elle a pas [*sic*] aucun motif de

³⁹ Jean Gattégno, « Notes » dans Lewis Carroll, *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles* [1864], suivi de *Ce qu'Alice trouva de l'autre côté du miroir* [1871], ouvr. cité, p. 362.

chagrin. » (*APM*, 141) Bien qu'elle n'ait aucune raison de pleurer, selon le Griffon, la Simili-Tortue ne peut s'empêcher de se répandre en « lourds sanglots incessants » (*APM*, 141). Sylvanie Penn est, de façon similaire, dépeinte par sa biographe comme une « petite chose de six ans imbibée de larmes » (*P*, 17). Ces larmes ont cependant la particularité d'être « corrosives » et participent ainsi à la lente dissolution de la couventine :

[...] tes larmes étaient corrosives. Ce n'étaient pas des larmes d'« ennoyage » comme celles d'Alice dans son pays des merveilles. Tu ne t'y noyais pas, tu étais en train de t'y dissoudre. (*P*, 20)

Comme le Squonk, cette créature légendaire qui aurait la capacité de se dissoudre dans ses larmes, la jeune fille courrait ainsi le risque de disparaître au bout de ses pleurs. Lors de sa première rencontre avec Sylvanie, rencontre appartenant au futur de la couventine mais au passé de la biographe, cette dernière avait d'ailleurs remarqué que la jeune femme, alors âgée d'une trentaine d'années, « étai[t] devenue un de ces Squonks dont parle la légende de Pennsylvanie » (*P*, 19), créature n'ayant pas plus que la Simili-Tortue de motif de chagrin, hormis peut-être sa laideur : « À cause de sa peau qui ressemble à un vêtement raté tant elle est couverte de verrues et de grains de beauté, [le Squonk] est toujours triste ; en fait, selon l'opinion des experts en la matière, il est le plus malheureux des animaux. » (*P*, 11) Comme pour Sylvanie Penn, l'apparence de la Simili-Tortue a changé avec le temps : « “Autrefois”, dit enfin la Simili-Tortue en poussant un profond soupir, “j'étais une vraie Tortue”. » (*APM*, 141) C'est notamment afin d'expliquer cette transformation que la Simili-Tortue commence à raconter son histoire à Alice, dans ce décor qui n'est pas sans rappeler la forêt de Scramville, où la biographe dit avoir découvert pour la première fois sa protagoniste :

Ils n'étaient pas allés bien loin lorsqu'ils aperçurent la Simili-Tortue à quelque distance, assise triste et solitaire sur une petite saillie rocheuse, et, à mesure qu'ils approchaient, Alice pouvait l'entendre soupirer comme si son cœur allait se briser. (*APM*, 140)

La première vision que j'ai eue de toi — tu avais une trentaine d'années, aussi ne peux-tu t'en souvenir puisqu'elle appartient à ton futur —, tu étais couchée sur une pierre tombale dans une

forêt souterraine, écrasée par d'innombrables couches impératives qui entravaient l'élan de ta vie.
(P, 19)

Pour remonter jusqu'à l'origine de ces larmes corrosives, la biographe a tenté de retrouver dans l'enfance de Sylvania Penn la cause de son chagrin, en rédigeant le récit de son premier séjour en institution religieuse, relation qu'elle croit un temps tenir de la couventine elle-même :

Tu rectifiais mon récit, j'avais l'impression d'avancer dans mon travail. Tu étais très coopérative... Mais c'était trop beau. Je me suis vite rendu compte qu'il n'en était rien, que tout ça était dans mon imagination, que tu étais restée muette comme toujours, non parce que tu ne pouvais pas parler, mais que tu ne le VOULAIS PAS. (P, 17)

La fillette ne révèle toutefois rien des motifs de son chagrin, se contentant de rapporter à sa biographe le quotidien d'une jeune fille de sept ans, dont la plus grande occupation est alors son éducation.

Dans *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*, Alice ne parvient de même pas à connaître la cause du chagrin de la Simili-Tortue, l'histoire qu'elle lui raconte ne portant, comme dans les *Inenances*, que sur ses années d'école et l'éducation reçue :

« Nous recevions une excellente éducation ; en fait, nous allions à l'école tous les jours...
– Moi aussi, dit Alice. Vous n'avez pas besoin d'être si fière pour si peu.
– Il y avait des matières supplémentaires, à ton école ? » demanda la Simili-Tortue d'un ton un peu anxieux.
« Oui, nous apprenions le français et la musique.
– Et le blanchissage ?
– Sûrement pas ! » dit Alice avec indignation.
« Ah ! dans ce cas, ton école n'était pas fameuse », déclara la Simili-Tortue d'un ton extrêmement soulagé. « Vois-tu, dans notre école à nous, il y avait à la fin du prospectus : "Matières supplémentaires : français, musique, et blanchissage."
– Vous ne deviez guère en avoir besoin, fit observer Alice, puisque vous viviez au fond de la mer.
– Je n'avais pas les moyens d'étudier les matières supplémentaires », répondit la Simili-Tortue en soupirant. (APM, 143)

Selon Susina, Carroll a toujours tenté dans ses ouvrages de se distancer de ceux qu'il considérait comme socialement inférieurs, en se moquant des connaissances de la classe populaire et de leur piètre éducation, notamment à travers le personnage de la Simili-Tortue⁴⁰. Cette dernière est en

⁴⁰ Jan Susina, *The Place of Lewis Carroll in Children's Literature*, ouvr. cité, p. 111.

effet trop pauvre pour étudier les matières supplémentaires et ne demeure à l'école que très peu de temps :

« Et combien d'heures de cours aviez-vous par jour ? » demanda Alice qui avait hâte de changer de sujet de conversation.

« Dix heures le premier jour, répondit la Simili-Tortue, neuf heures le lendemain, et ainsi de suite en diminuant d'une heure par jour.

– Quelle drôle de méthode ! s'exclama Alice.

– C'est pour cette raison qu'on appelle ça des cours, fit observer le Griffon : parce qu'ils deviennent chaque jour plus courts. »

C'était là une idée tout à fait nouvelle pour Alice, et elle y réfléchit un moment avant de demander :

« Mais alors, le onzième jour était un jour de congé ?

– Naturellement, dit la Simili-Tortue.

– Et que faisiez-vous le douzième jour ? » continua Alice vivement.

« Ça suffit pour les cours », déclara le Griffon d'une voix tranchante. (*APM*, 145)

De ces quelques jours de cours, la Simili-Tortue n'aura conservé qu'une danse, soit le Quadrille du Homard, et une chanson, celle de la « *Soupe à la Tortue* » (*APM*, 155-156), qu'elle chante à Alice et au Griffon avant qu'ils ne la quittent pour se rendre au procès du Valet de Cœur. Dans *Permafrost*, la couventine ne séjourne elle-même qu'un an dans l'établissement religieux, et ce en raison des conditions matérielles précaires de la famille Penn, qui ne dispose pas, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre de ce mémoire, de l'espace nécessaire à l'arrivée d'un nouvel enfant. En faisant de Sylvanie Penn, présentée comme une nouvelle Alice mais manifestant de nombreux traits communs avec le Simili-Tortue, la protagoniste des *Inenfanances*, Bersianik effectue une transvalorisation, en valorisant une classe sociale dévalorisée par l'auteur au profit de l'« upper-middle class » et de l'aristocratie⁴¹. En réinvestissant la figure de la Simili-Tortue, Bersianik reconnaît également le chagrin de cette créature. Au contraire du Griffon, la biographe ne doute par conséquent jamais de la peine de Sylvanie, même si elle la croit tout aussi inexplicable que celle de la Simili-Tortue.

⁴¹ Jan Susina, *The Place of Lewis Carroll in Children's Literature*, ouvr. cité, p. 35.

À la suite de cette dernière conversation avec Espéranza, qui se conclut sur cette histoire de tortues et nous mène à La Fontaine pour mieux revenir à Carroll, Sylvanie quitte le parloir et remonte l'escalier jusqu'au dortoir, ayant alors « l'impression exaltante de tomber, mais dans l'autre sens. » (*P*, 162) La fillette entreprend ainsi de sortir de l'imaginaire comme elle y est entrée, en tombant comme Alice, mais cette fois-ci « vers le haut » (*P*, 162), comme si elle était « enfin devenue une “voleuse” comme tout oiseau poussé en bas du nid » (*P*, 162).

4. Les adieux à François d'Assise et le départ de Permafrost

À la dernière visite d'Espéranza succède la dernière rencontre avec François d'Assise :

Pour leur dernier rendez-vous, François a soigné la mise en scène. Monté sur le cheval blanc, il saute la clôture, attrape Sylvanie et l'installe en amazone devant lui. Et les voilà partis pour une longue course au galop. C'est terriblement exaltant. Ils arrivent au petit trot sur une plage de sable très fin. C'est la première fois que Sylvanie voit la mer. Elle ne la connaissait que dans ses rêves et que par les récits éblouis de ses parents. Le cheval fait des zigzags, des bonds, des entrechats pour éviter les grandes tortues-luths en train d'enterrer leurs derniers œufs. Les enfants descendent de cheval et s'assoient au fond d'un bateau en bordure de la marée montante. L'odeur saline est si forte que Sylvanie se met à tousser. Le bras de François prend ses épaules en écharpe. (*P*, 163)

L'apparition de François sur un cheval blanc, en plein milieu de la cour du couvent, suivi de celle — plus surprenante encore — de la mer, atteste du recours de Bersianik au surnaturel, et plus particulièrement au merveilleux, à l'instar de Carroll, la couventine n'étant pas surprise par ces visions successives. Dans *Ce qu'Alice trouva de l'autre côté du miroir*, le Cavalier Blanc arrive, tel François, sur un cheval de couleur clair, et ce comme bien des héros des contes des frères Grimm et de Perreault, où le prince charmant parvient jusqu'à celle qu'il aime grâce à sa monture⁴². Bien qu'il arrive à cheval jusqu'à Alice, tels ces princes de contes de fées, le cavalier de Carroll ne se montre toutefois pas aussi habile :

En vérité, c'était un bien piètre cavalier. Toutes les fois que le cheval s'arrêtait (ce qui arrivait très fréquemment), le Cavalier tombait en avant ; et toutes les fois que le cheval se remettait en marche (ce qu'il faisait avec beaucoup de brusquerie), le Cavalier tombait en arrière. Ceci mis à

⁴² Voir notamment *Raiponce* des Frères Grimm et *La Belle au bois dormant* de Charles Perreault

part, il faisait route sans trop de mal, sauf que, de temps en temps, il tombait du côté où se trouvait Alice, celle-ci comprit très vite qu'il valait mieux ne pas marcher trop près du cheval. (*ACM*, 303-304)

Si Carroll choisit de faire du Cavalier Blanc une figure ridicule, un être bienveillant mais âgé, inapte à secourir la fillette ou à lui plaire, Bersianik préfère adhérer aux codes traditionnels du conte merveilleux, en présentant François comme l'amoureux de la couventine, un cavalier habile, une sorte de prince charmant. Après leur équipée, François d'Assise convie la pensionnaire à une promenade en bateau, scène qui fait cette fois-ci écho à l'œuvre d'Alain-Fournier, à laquelle nous sommes ramenés.

Dans *Le Grand Meaulnes*, Augustin se retrouve en effet dans la même embarcation que la jeune châtelaine qu'il vient de rencontrer :

[...], sans savoir comment, Meaulnes se trouva dans le même yacht que la jeune châtelaine. Il s'accouda sur le pont, tenant d'une main son chapeau battu par le grand vent, et il put regarder à l'aise la jeune fille, qui s'était assise à l'abri. Elle aussi le regardait. Elle répondait à ses complices, souriait, puis posait doucement ses yeux bleus sur lui, en tenant sa lèvre un peu mordue. (*GM*, 122)

Au cours de cette promenade en bateau, qui a lieu dans le cadre de la fête étrange, Meaulnes a tout le loisir d'observer Yvonne de Galais, dont il tombe rapidement amoureux avant la fin des festivités. Il faut dire que, bien qu'ils ne soient pas seuls dans l'embarcation, l'adolescent et la jeune fille bénéficient de conditions favorables au développement de leurs sentiments, jouissant d'une météo tout estivale en plein cœur de décembre : « on eût pu se croire au cœur de l'été » (*GM*, 122).

Dans *Permafrost*, cette sortie en bateau prend place avant les grandes vacances, soit quelque part au mois de juin, dans les premiers jours de l'été. Cette escapade sur l'eau se révèle ainsi tout aussi agréable que dans *Le Grand Meaulnes*, et tout aussi exceptionnelle, la couventine y entendant pour la première fois « cette fameuse Musique qui est supposée venir du silence des étoiles » (*P*, 165) :

Le bateau s'est rempli de coquillages roses. François explique que ce sont des harpes, dont l'une est dite impériale. Elles sont finement dessinées, leurs côtes verticales profondément sculptées, de chaque spire à la base comme les cordes d'une harpe. Le bateau est ensuite envahi par des crabes-violonistes, quelques tortues-luths suivies de près par une cohorte d'oiseaux-lyres. Tout est en place, on dirait, pour un concert d'instruments à cordes. (*P*, 165)

Si l'ouvrage d'Alain-Fournier ne comporte aucune manifestation surnaturelle de ce genre, de telles apparitions s'avèrent fréquentes dans *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles* et dans *Ce qu'Alice trouva de l'autre côté du miroir*, où la protagoniste de Carroll rencontre toutes sortes de créatures étranges.

Lors de son séjour dans le monde du miroir, Alice se voit notamment présenter divers êtres hybrides par le moucheron :

– Regarde cet animal sur ce buisson : c'est une Mouche-à-chevaux-de-bois. Elle est faite entièrement de bois, et se déplace en se balançant de branche en branche. (ACM, 225)

– Regarde sur la branche qui est au-dessus de ta tête, et tu verras une Libellule-des-brûlots. Son corps est fait de plum-pudding ; ses ailes, de feuilles de houx ; et sa tête est un raisin sec en train de brûler dans l'eau-de-vie. (ACM, 225)

« En train de ramper à tes pieds », dit le Moucheron (Alice recula ses pieds vivement non sans inquiétude), « se trouve un Tartinillon. Ses ailes sont de minces tartines de pain beurré, et sa tête est un morceau de sucre. [...] » (ACM, 226)

Par leur hybridité, les crabes-violonistes, les tortues-luths et les oiseaux-lyres de Bersianik — espèces bien réelles mais qui paraissent, dans le contexte, des êtres hybrides merveilleux, mi-animaux, mi-instruments — s'apparentent à ces créatures de Carroll, situées entre l'objet et l'insecte. Le caractère merveilleux, accordé à l'expédition sur l'eau, se trouve aussi accentué par l'apparition de ces créatures, inspirées de l'œuvre de Carroll, et ce bien que le déroulement de cette promenade en bateau, et surtout sa conclusion, fasse plutôt écho au *Grand Meaulnes*. Quelques heures après leur escapade sur la rivière, Augustin doit en effet quitter Yvonne, qu'il garde cependant l'espoir de retrouver. Après avoir vogué jusqu'à la lune avec François, Sylvanie doit de façon similaire dire adieu à son frère :

Ils sont descendus sur le rivage de la lune. C'est le moment des adieux.

– Est-ce que nous allons nous revoir ?

– Pourquoi pas ? Tu es ma Sylvanie à moi, ma petite sœur chérie. Je ne te quitte pas. Est-ce que je ne vis pas au fond de toi ?

– Bien sûr. Mais tu vas peut-être te perdre durant les vacances. Tu ne connais pas *Réverie d'Hiver*.

– Je ne connaissais pas *Permafrost* non plus. Et j'ai su t'y trouver.

– C'est vrai.

– C'est peut-être toi qui n'auras plus besoin de moi. Et alors, je ne reviendrai pas.

– Moi, j'aurai toujours besoin de toi ! (P, 168)

Bien qu'elle soit consciente qu'il s'agit de la dernière visite de François d'Assise à Permafrost, la pensionnaire refuse de lui faire des adieux définitifs, conservant, comme Augustin pour Yvonne, l'espérance de le revoir : « Adieu François, mon *grand* frère si gentil. Adieu mon grand ami ! Au revoir. À bientôt. » (P, 168)

« Revenue de la lune » (P, 169), de son séjour dans l'imaginaire auprès d'Espéranza et de François d'Assise, la jeune fille retrouve son sens de la réalité, réel et fiction reprenant dès lors leur place :

Pour la première fois, le soleil brillait comme un vrai soleil et non comme une figure floue de sa vie quotidienne. Ses compagnes aussi avaient l'air vrai, elles avaient perdu leur qualité de fantômes. Même phénomène avec les religieuses. Décidément, Sylvanie abordait une autre réalité que celle qui avait été la sienne pendant ces dix mois de réclusion où aucun adulte, y compris ses parents, n'a voulu lui indiquer le chemin qu'elle devait prendre pour survivre. (P, 169)

Avant de quitter le couvent, Sylvanie décide de « visiter une dernière fois la grotte où elle avait passé toutes ses récréations » (P, 169-170) ; « Mais la brèche, qui donnait accès à la présence de François, n'existait plus. Son cœur se serra. Elle était déjà en deuil d'Espéranza et voilà que François à son tour disparaissait de sa vie. » (P, 170) Ne supportant pas l'idée de cette nouvelle disparition, la pensionnaire se dirige jusqu'à la clôture qui sépare la cour des garçons de celle des filles, dans l'intention d'y attendre le retour de son grand frère décédé, comme autrefois elle y attendait Alexandre. C'est là que papa Dou la retrouve, accrochée au grillage d'acier, dans l'espoir de voir réapparaître, comme le Grand Meaulnes, ce fantôme du passé.

Selon Buisine, Augustin ne peut en effet s'empêcher de regretter la féerie du domaine mystérieux⁴³, « de désirer retrouver le bonheur premier et parfait de la fête [étrange]⁴⁴ », « *Le Grand Meaulnes* [étant] en fait fondamentalement un roman de l'impuissance à assumer le réel⁴⁵ ». Meaulnes ne parvient aussi jamais à se contenter du manoir et de la jeune fille retrouvés,

⁴³ Alain Buisine, *Les mauvaises pensées du Grand Meaulnes*, ouvr. cité, p. 18-19.

⁴⁴ Alain Buisine, *Les mauvaises pensées du Grand Meaulnes*, ouvr. cité, p. 18-19.

⁴⁵ Alain Buisine, *Les mauvaises pensées du Grand Meaulnes*, ouvr. cité, p. 42.

si différents de ceux d'autrefois. D'après Sauvage, le domaine redécouvert dans la troisième partie du *Grand Meaulnes* n'est plus qu'un « château dévasté⁴⁶ », où demeure une Mademoiselle de Galais qui ne ressemble guère à la jeune châtelaine qu'elle fut⁴⁷. Selon Dominique Lanni, « c'est précisément parce que ce domaine n'est pas celui dans lequel il a été heureux et qu'Yvonne n'est pas celle qu'il a aimée, que Meaulnes renonce au bonheur et sacrifie celui d'Yvonne⁴⁸ ». En la quittant si peu de temps après leur mariage, Augustin témoigne de « son inaptitude foncière à se satisfaire du temporel bonheur humain⁴⁹ », et de son incapacité à renoncer à ses rêveries infantiles. D'après Samoyault, *Le Grand Meaulnes* se présenterait comme « le roman de la transition impossible⁵⁰ », « l'aventure y [devenant] une métaphore de cet âge qui devrait trouver un port pour finir, mais qui n'en trouve pas⁵¹ ».

Selon Susina, *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles* s'intéresserait moins au passage à l'âge adulte qu'aux tentatives répétées de l'enfant de s'adapter au monde des adultes⁵², et ce sans jamais vraiment y parvenir. Comme nous l'avons relevé dans le deuxième chapitre de ce mémoire, Alice n'apprécie guère les leçons qui lui sont accordées par les créatures du pays des merveilles et du monde du miroir. D'après Jean Gattégno, ces enseignements seraient autant d'aspects du monde des adultes auxquels se heurte la protagoniste de Carroll, et dont elle expose le non-sens⁵³ :

Ce qui paraît à Alice « absurde » (*nonsense*) : les « morales » de la Duchesse, les maximes de la Reine Rouge, et même les conseils avisés du Gros Coco (Humpty-Dumpty) ou du Cavalier Blanc, constitue la vision enfantine d'un monde d'adultes, face auquel c'est l'enfant qui détient la sagesse, la justice et la vérité.⁵⁴

⁴⁶ Sylvie Sauvage, « Lecture et écriture dans *Le Grand Meaulnes* », art. cité, p. 261-262.

⁴⁷ Dominique Lanni, « Entre désir, interdit et nostalgie : aspects du dépit amoureux à l'aube du vingtième siècle chez Alain-Fournier et Radiguet », *Écho des études romanes*, vol. 2, 2013, p. 40.

⁴⁸ Dominique Lanni, « Entre désir, interdit et nostalgie », art. cité, p. 40.

⁴⁹ Sylvie Sauvage, « Lecture et écriture dans *Le Grand Meaulnes* », art. cité, p. 248.

⁵⁰ Tiphaine Samoyault, « Présentation », chap. cité, p. 26.

⁵¹ Tiphaine Samoyault, « Présentation », chap. cité, p. 26.

⁵² Jan Susina, *The Place of Lewis Carroll in Children's Literature*, ouvr. cité, p. 42-43.

⁵³ Jean Gattégno, « Préface » dans Lewis Carroll, *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles* [1864], suivi de *Ce qu'Alice trouva de l'autre côté du miroir* [1871], ouvr. cité, p. 26, p. 28, p. 30.

⁵⁴ Jean Gattégno, « Préface », chap. cité, p. 27.

En devenant reine à la fin de *Ce qu'Alice trouva de l'autre côté du miroir*, la fillette rejoint aussi le monde des adultes, tout en continuant de s'en distinguer. Selon Gattégno, Alice conserve alors les valeurs de l'enfance et sa vision infantile de la société, ce qui lui conférerait une certaine supériorité⁵⁵, bien que l'empêchant, comme le Grand Meaulnes et Sylvanie, de sortir complètement de l'enfance et de l'imaginaire.

Si la protagoniste de Bersianik est parvenue à regagner la réalité, elle demeure en effet attachée à François, à ce protecteur imaginaire :

Sylvanie est agacée. Elle ne sait pas si elle aime encore toutes ces personnes qui disparaissent pendant des mois puis réapparaissent devant elle, comme par magie, le temps des vacances. Toutes ces personnes qui soudain s'imposeront à elle et lui feront jouer, selon leur âge, les rôles de grande sœur ou de petite sœur. Au fond d'elle-même, elle n'est la sœur que de François d'Assise. (*P*, 171)

Cet attachement de la fillette pour son grand frère décédé l'empêche de considérer avec joie son retour parmi les siens, auprès d'Alexandre mais surtout de maman Lou, que François d'Assise a depuis remplacée : « D'ailleurs, est-ce que Sylvanie aime encore maman Lou ? Celle-ci n'est-elle pas devenue presque une étrangère depuis que François, plus concret et plus présent, s'est mis à occuper toute la surface et toute la profondeur de son cœur ? » (*P*, 171) Bien que revenue de son séjour dans l'imaginaire, et ayant entamé par le fait même sa transition vers l'âge adulte, la couventine ne peut se résoudre à abandonner ses rêveries, à oublier cette féerie infantile qui l'a consolée de son exil à Permafrost. Si elle accepte enfin de suivre son père, venu la chercher pour les grandes vacances, ce n'est aussi que par hâte de se mettre en route pour *Rêverie d'Hiver*, par hâte de découvrir le pli glissé par Espéranza dans l'une des poches de son manteau, « hâte fébrile, non pas [de] sortir [de Permafrost], mais d'en déchiffrer le sens » (*P*, 172).

Avant que Sylvanie ne quitte le couvent, sa biographe lui a laissé un message, que la jeune fille ne doit lire que quand elle sera en route pour *Rêverie d'Hiver*, pas avant. C'est après avoir fait

⁵⁵ Jean Gattégno, « Préface », chap. cité, p. 28.

escale à *L'Anneau d'Hier*, soit au bout de trois jours, que la fillette parvient à retourner les poches de son manteau, d'où elle extirpe un papier de soie sur lequel se trouve « en toutes lettres le message d'Espéranza » (*P*, 173) :

LA TORTUE INTERROGÉE S'ÉCRIT :
« J'EN AI PLEIN LE DOS DE MA VIE INTÉRIEURE. »
ELLE ENTRA EN ELLE-MÊME ET SORTIT PAR L'AUTRE BOUT. (*P*, 173)

Le message d'Espéranza revient sur les sujets abordés lors de leur dernière discussion, notamment sur cette notion d'adaptabilité, que la biographe semble inviter la jeune fille à méditer. C'est sur le contenu de ce pli que se conclut le récit de *Permafrost*.

Narré par la même instance narrative que le prologue, l'épilogue de *Permafrost* revient sur les conséquences du séjour de Sylvanie Penn au couvent. Selon l'énonciatrice, la fillette ne serait plus la même depuis son institutionnalisation, « [son] exil à *Permafrost* [l'ayant] rendue excessive » (*P*, 176). À ce constat, que celle qui se présente comme sa biographe adresse à Sylvanie Penn, succèdent les réflexions de l'écrivaine sur son entreprise biographique :

Avec obstination, j'ai nommé ta peine, je l'ai prise à bras-le-corps dans l'espoir de lui faire renoncer à son empire sur toi. Mais elle est restée irréductible, insoluble, muette, infiniment fière et solitaire. Je déclare forfait. Ta peine est presque inhumaine, elle est désincarnée, isolée de la réalité comme une abstraction. Qui pourra croire qu'on peut être à ce point inconsolable ? (*P*, 176)

Renonçant, comme la couventine, à ce qui est invraisemblable, l'énonciatrice abandonne donc son projet de nommer la peine de la fillette. De sa tentative reste néanmoins son manuscrit qui, elle l'admet, ne respecte pas les demandes de Sylvanie :

Il se peut que tu te sentes trahie quand tu liras mon manuscrit. Tu constateras que je n'ai pas tenu compte de ton vœu de faire disparaître le personnage de ton *grand* frère François d'Assise. Surtout, tu croiras que j'ai échoué lamentablement dans mon projet de raconter ta peine singulière. Tu as sans doute raison : je n'ai peut-être réussi qu'à lui donner plus d'opacité. (*P*, 176)

Le recours de l'écrivaine à François, à cet être de fiction, afin de comprendre, décrire et prouver ce « profond chagrin d'un petit enfant, souvent jugé futile, [et] rarement pris au sérieux » (*P*, 177), s'est ainsi avéré infructueux. La biographe affirme n'avoir compris que plus tard que « la peine ne

s'explique pas, ne se prouve pas, [que] quand elle démolit quelqu'un, on ne comprend pas pourquoi ni comment on reste sur sa faim » (*P*, 177). D'après l'énonciatrice, il n'y aurait par conséquent pas de preuve du chagrin de la couventine, que des traces : « Cependant, même ces traces sont interdites parce qu'elles sont indécentes. » (*P*, 177) Et puis, avec le temps, ces traces disparaissent aussi : « Qui pourra dire [dès lors] que quelqu'un, modelé par sa douleur, est passé par là, puisqu'à son tour il est disparu ? » (*P*, 177) De la tristesse de Sylvanie Penn ne peut en conséquence demeurer que le récit de ses douleurs, mais même la véracité de cette relation est contestée par l'écrivaine, qui en adresse le reproche à la protagoniste :

Tu ne pouvais pas parler de ta souffrance parce que tu ne savais pas la mettre à distance. C'était comme si tu avais été dépositaire de la clé qui donnait accès au jardin des suppliciés. Toutes les peines du monde s'y trouvaient réunies, rangées méthodiquement dans la terre et ne demandant qu'à germer, qu'à se multiplier. En parler, c'était ouvrir ce jardin et lui permettre de produire ses fleurs empoisonnées. C'était être responsable du déferlement de toutes les peines du monde. (*P*, 179)

D'après la biographe, « NE JAMAIS AVOUER » (*P*, 179) était la devise de Sylvanie Penn. Aussi, bien que sa détresse soit réelle, elle refuse toujours de parler de sa souffrance à qui que ce soit, « parce que personne n'aurait pu la partager » (*P*, 178).

L'épilogue s'achève sur le départ de la fillette du couvent, auquel la narratrice paraît avoir assisté :

Tandis que tu t'éloignais de *Permafrost* en compagnie de ton père, ma petite Sylvanie, j'eus soudain une vision terrible. Je le vis te fourrer dans une valise qu'il entourait de ses bras et t'emporter ainsi sur sa poitrine. À mesure que ton père se rapprochait de la rive, il dut sentir que la valise se vidait car, à un certain moment, il se mit à la balancer au bout de son bras comme si elle n'avait plus aucun poids. Arrivé à destination, il l'ouvrit et la renversa, et je vis l'eau de tes larmes se répandre dans la rivière. Alors, papa Dou agita calmement la cloche du passeur et dit au reste de la famille : « Sylvanie est disparue. On n'a plus rien à faire ici. Allons-nous-en. » (*P*, 181)

Puisqu'« un Squonk est immortel » (*P*, 181), qu'« il renaît toujours de ses bulles » (*P*, 181), la biographe ne s'inquiète pas de retrouver Sylvanie Penn dans un autre lieu, soit à Eremo, dont elle ne précise pas la nature. Bien qu'elle ait affirmé ne plus s'intéresser à ce qui semble invraisemblable, ayant abandonné depuis, selon ses dires, son entreprise biographique qui, même

aidée par l'imaginaire, n'est pas parvenue à éclairer la peine de la fillette, la narratrice laisse supposer, par sa description de la dissolution de Sylvanie Penn et son assurance de revoir la jeune fille, son intention de poursuivre, malgré tout, la rédaction des *Inenfances de Sylvanie Penn*.

Au même titre que *Le Grand Meaulnes*, *Permafrost* se conclut donc comme il a commencé : la couventine, toujours muette, n'ayant rien révélé des causes de son chagrin, et la biographe, malgré son recours à la fiction, n'ayant pu tirer de la pensionnaire qu'un récit très contestable, qu'elle entretient toujours l'ambition de terminer. Selon Jean-Yves Tadié, le roman d'Alain-Fournier est construit sur un modèle circulaire, la « fin recouvr[ant] exactement le commencement⁵⁶ ». D'après le critique, « la première fonction de cette structure circulaire est d'abolir le temps, de nier les progrès de l'intrigue en fermant sur lui-même le monde d'une enfance morte⁵⁷ ». Dans les *Inenfances*, cette enfance, pire (ou mieux ?) que morte, n'a jamais eu lieu. Si le parcours d'Augustin Meaulnes, comme celui de Sylvanie Penn, pourrait ainsi sembler bien morne, Tadié soutient que « le retour lancinant des mêmes thèmes dans les mêmes mots produit à grande échelle une sorte d'hallucination⁵⁸ », la fonction poétique venant dès lors suppléer à la fonction référentielle. Selon Tadié, *Le Grand Meaulnes* relèverait en fait du récit poétique, de ce genre qui conserve la fiction du roman, mais dont les procédés de narration renvoient au poème, en attirant l'attention sur la forme même du message⁵⁹. En revenant sur l'origine de l'entreprise des *Inenfances*, Bersianik insisterait de façon similaire, non sur le contenu de cette enfance — par ailleurs inexistant ou insaisissable —, mais sur sa forme, le sens conféré à cette réécriture, menée conjointement par la couventine et sa biographe, apparaissant d'une plus grande importance que

⁵⁶ Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1978, p. 117 à 119.

⁵⁷ Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, ouvr. cité, p. 117 à 119.

⁵⁸ Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, ouvr. cité, p. 117 à 119.

⁵⁹ Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, ouvr. cité, p. 6 à 8.

l'authenticité du récit même. N'est-ce pas le recours de la protagoniste à l'imaginaire qui lui a permis de survivre à son séjour à Permafrost ? Et n'est-ce pas l'utilisation du merveilleux, par l'intermédiaire de l'intertextualité et de l'hypertextualité, qui a permis à la biographe de Sylvanie Penn de pallier l'absence de personnages et d'événements dans le récit de la pensionnaire ?

Dans *La Promenade au phare* de Virginia Woolf, auquel Bersianik fait référence dans le prologue de *Permafrost*, qui en reprend la forme répétitive, observée également dans *Le Grand Meaulnes*, la peintre Lily Briscoe ne cherche de même pas à dresser le portrait de sa relation avec la regrettée Mrs. Ramsay, mais tâche plutôt, tel que l'affirme Randi Koppen, d'en trouver l'essence⁶⁰ :

Il lui fallait tenter de saisir quelque chose qui lui échappait. Qui lui échappait lorsqu'elle pensait à Mrs. Ramsay ; qui lui échappait à l'instant même lorsqu'elle pensait à son tableau. Des tours de phrase venaient. Des visions venaient. De beaux tours de phrase. Mais ce qu'elle voulait saisir c'était cet instant d'ébranlement des nerfs, la chose elle-même avant qu'on la façonnât. Trouve ça et recommence ; trouve ça et recommence ; se dit-elle, poussée à bout, en revenant se planter fermement devant son chevalet.⁶¹

La toile que Lily Briscoe tente ainsi de peindre fut entamée il y a dix ans, alors que Mrs. Ramsay était encore vivante. Cette dernière constituait à l'époque le centre de ce tableau, que Lily Briscoe cherche aujourd'hui à achever. Selon Yuko Rojas, le travail de réminiscence effectué par Lily au fil de sa composition permet d'unifier présent et passé sur sa toile⁶². Aussi, tout inachevé qu'il est, ce tableau témoignerait, non du passé de Lily Briscoe, mais de ses tentatives d'en saisir l'essence, en transformant ses souvenirs altérés par une remémoration sublimée du passé⁶³ :

Prestement, comme si quelque chose, là-bas, la rappelait, elle se tourna vers sa toile. Il était là — son tableau. Oui, avec tout son vert et ses bleus, son réseau de traits rapides, son ébauche de quelque chose. On l'accrocherait dans les greniers, songea-t-elle ; il serait détruit. Mais quelle importance ? se demanda-t-elle, reprenant son pinceau. Elle regarda les marches ; elles étaient vides ; elle regarda sa toile ; elle était floue. Avec une intensité soudaine, comme si l'espace d'une

⁶⁰ Randi Koppen, « Art and Life in Virginia Woolf's *To the Lighthouse* », *New Literary History*, vol. 32, n° 2, printemps 2001, p. 384.

⁶¹ Virginia Woolf, *Voyage au phare* [1927], dans *Romans & nouvelles (1917-1941)*, éd. Pierre Nordon, trad. Magali Merle, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 2010, p. 545-546.

⁶² Yuko Rojas, « Proustian Reminiscence in *To the Lighthouse* », *Studies in the Novel*, vol. 41, n° 4, hiver 2009, p. 452.

⁶³ Yuko Rojas, « Proustian Reminiscence in *To the Lighthouse* », art. cité, p. 462-463.

seconde elle l'eût vue nette, elle mena une ligne là, au centre. Tout était fini. Oui, songea-t-elle, reposant son pinceau, au comble de l'épuisement, j'ai eu ma vision.⁶⁴

Dans *La Promenade au phare*, comme dans *Permafrost*, ce n'est par conséquent pas l'œuvre elle-même qui a de la valeur, mais la reprise assidue du geste créateur.

⁶⁴ Virginia Woolf, *Voyage au phare*, ouvr. cité, p. 559-560.

CHAPITRE 4

Traces d’*Une saison dans la vie d’Emmanuel* dans *Les inenfances de Sylvanie Penn* : une nouvelle Héloïse

Dans ce chapitre, nous poursuivrons notre étude d’intertextes dont la présence est plus discrète et souterraine dans *Les inenfances de Sylvanie Penn*, en nous penchant sur la relation intertextuelle qui s’établit dans le deuxième tome de la fresque, *Eremo*, avec le roman *Une saison dans la vie d’Emmanuel* (1965)¹ de Marie-Claire Blais (1939-2021). Nous tâcherons de montrer qu’*Eremo*, sans comprendre de référence explicite au célèbre roman de la Révolution tranquille au Québec, est empli du souvenir d’*Une saison dans la vie d’Emmanuel*, exposant un univers romanesque étrangement semblable – et pourtant significativement différent. Le souvenir d’*Une saison dans la vie d’Emmanuel* semble en effet s’être « immisc[é] [...] dans l’écriture romanesque [de Bersianik]² », pour reprendre la formule de Gosselin et de Pradeau, à travers une série de traces. Si, individuellement, ces traces sont trop implicites pour être qualifiées d’allusions, leur accumulation révèle la présence du roman de Blais comme une « sorte de texte-fantôme³ » dans *Eremo*. La lecture que nous proposerons, au terme de ce mémoire, ressort aussi de cette

¹ Marie-Claire Blais, *Une saison dans la vie d’Emmanuel* [1965], Montréal, Stanké, coll. « Québec 10/10 », 1980, 193 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *SVE*, suivi de la page et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

² Katerine Gosselin et Christophe Pradeau, « Liminaire », art. cité, p. 10-11.

³ Katerine Gosselin et Christophe Pradeau, « Liminaire », art. cité, p. 13.

« nouvelle intertextualité⁴ », essentiellement romanesque, que tentent de définir Gosselin et Pradeau dans *Le devenir-souvenir du roman*.

Pour reprendre à nouveau les termes de Koskas, nous tenterons de montrer, dans ce chapitre, comment « les traces [d'*Une saison*] imprègnent l'univers [d'*Eremo*]⁵ », comment elles y sont « infus[ées] discrètement⁶ », s'y « dépos[ant] dans certains signes, certains nœuds⁷ » décisifs. Comme nous le verrons, le « texte souvenu⁸ » d'*Une saison* transparaît dans *Eremo* à travers un ensemble d'échos diégétiques, qui parsèment le roman de Bersianik. L'autrice des *Inenfanances* ne proposerait ainsi dans *Eremo* ni une relecture ni une réécriture de l'œuvre de Blais, mais redéploierait plutôt les ruines mémorielles du roman blaisien dans sa propre écriture romanesque, le devenir-souvenir du roman n'allant pas, selon Gosselin et Pradeau, « sans une relance [de cette mémoire profonde du roman, soit] sans le devenir-roman du souvenir⁹ », dans une boucle ou spirale sans fin où nous place bien l'entreprise biographique impossible des *Inenfanances*.

1. Sur le chemin du couvent, de Blais à Bersianik

*Eremo*¹⁰, second tome des *Inenfanances de Sylvanie Penn*, débute alors que Sylvanie, désormais âgée de huit ans et demi, se trouve assise « dans un train roulant vers le désert » (*E*, 17), « trois plantes précieuses sur les genoux » (*E*, 17). Ces « trois belles plantes en pot » (*E*, 17) lui ont été confiées par ses parents, peu de temps avant son départ, avec pour « mission [de les] entretenir, de [les] soigner et de [les] faire croître » (*E*, 17). Selon la narration, qui annonce déjà le résultat de

⁴ Katerine Gosselin et Christophe Pradeau, « Liminaire », art. cité, p. 13.

⁵ Camille Koskas, « Traces du *Grand Meaulnes* dans *Le pont traversé* (1921) de Jean Paulhan », art. cité, p. 81.

⁶ Camille Koskas, « Traces du *Grand Meaulnes* dans *Le pont traversé* (1921) de Jean Paulhan », art. cité, p. 84.

⁷ Camille Koskas, « Traces du *Grand Meaulnes* dans *Le pont traversé* (1921) de Jean Paulhan », art. cité, p. 84.

⁸ Katerine Gosselin et Christophe Pradeau, « Liminaire », art. cité, p. 13.

⁹ Katerine Gosselin et Christophe Pradeau, « Liminaire », art. cité, p. 13.

¹⁰ Louky Bersianik, *Eremo. Chroniques du désert. 1939-1945*, Montréal, Remue-ménage, 2019, 133 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *E*, suivi de la page et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

cette entreprise, sont venues pour la circonstance à Sylvanie « des fistules lacrymales supplémentaires comme des larmiers de luxe pour épiphoras nocturnes » (*E*, 17) : « Ces larmiers remplirent leur office. Les trois plantes survécurent, elles devinrent même fort présentables à la fin de leur séjour qui dura soixante-douze mois. » (*E*, 18) Comme en témoigne le titre complet de l'ouvrage : *Eremo. Chroniques du désert. 1939-1945*, la jeune fille demeure en effet six ans dans ce désert, nommé Eremo, avec ses trois jeunes plants.

Eremo est un couvent en milieu rural, où doivent être institutionnalisés, au bout de leur voyage en train, Sylvanie Penn et trois de ses cadets : Marie-Ambre, Sandrine et Plum-Pudding, ce que révèle enfin la narration au bout d'un chapitre. N'ayant pas pu les accompagner, « les parents de Sylvanie lui [ont] bien recommandé de faire passer ses frères et sœurs pour plus jeunes encore qu'ils ne l'étaient en réalité, afin qu'ils bénéficient de places à tarif réduit et même d'une place gratuite en ce qui concernait le plus petit » (*E*, 19). Si Sylvanie ment au contrôleur à cette occasion, c'est donc par obéissance, « et si elle avait été prétentieuse, elle se serait dit que c'était par vertu » (*P*, 20) : car « elle savait que ses parents s'étaient saignés à blanc pour les expédier par le train, au point qu'il ne leur fût pas possible de les accompagner » (*P*, 20). La précarité financière de la famille Penn est soulignée de la sorte à de nombreuses reprises dans le second tome des *Inenfances*, qui, en plus de présenter des liens intertextuels explicites avec l'œuvre autobiographique de sainte Thérèse d'Avila, relation intertextuelle sur laquelle nous nous pencherons plus loin dans ce chapitre, entretient des liens implicites avec le roman *Une saison dans la vie d'Emmanuel* de Marie-Claire Blais, comme en témoigne déjà cette pauvreté familiale.

Une saison dans la vie d'Emmanuel relate les événements survenus au sein d'une même famille au cours d'un hiver. Le récit débute peu de temps après la naissance d'Emmanuel, qui est le seizième enfant de cette famille nombreuse. La maisonnée est placée sous l'égide de Grand-Mère

Antoinette, qui se montre autant bienfaitante que cruelle envers les enfants à sa charge. En l'absence des parents, partis travailler aux champs, c'est en effet la matriarche qui s'occupe des enfants et veille à leur éducation. Elle les défend en outre contre la figure paternelle, brutale et ignorante, la figure maternelle demeurant pour sa part silencieuse tout au long du roman. C'est grâce à l'intervention de Grand-Mère Antoinette qu'Héloïse, une des aînées de la famille qui présentait depuis l'enfance une prédisposition pour la religion, est envoyée au couvent. L'adolescente n'y séjourne, cela dit, que brièvement, en étant rapidement expulsée en raison de sa piété excessive. De retour à la résidence familiale, Héloïse demeure enfermée dans sa chambre, où elle multiplie les jeûnes et les prières. Elle rédige également à cette occasion plusieurs lettres à ses anciennes compagnes de couvent, missives amoureuses qu'elle abandonne sur le plancher de sa chambre lorsqu'elle quitte la résidence familiale. Quelques mois après son expulsion du couvent, l'adolescente se fait engager comme prostituée à l'Auberge de la Rose publique, sous la direction de Madame Octavie Embonpoint. Son salaire lui permet d'aider sa famille, à laquelle elle ne révèle jamais ses véritables occupations.

Au même titre que sa sœur Héloïse, Jean Le Maigre est envoyé au noviciat grâce à l'intervention de Grand-Mère Antoinette. Le jeune poète tuberculeux n'y séjourne toutefois que peu de temps. Laisse aux soins du Frère Théodule, le garçon se met rapidement à dépérir et finit par succomber à ses traitements. Ses écrits autobiographiques lui survivent cependant et sont récupérés par sa grand-mère, qui les conserve jalousement. Deux autres enfants de la fratrie quittent aussi la maison familiale au cours de l'hiver : Fortuné, dit le Septième, qui, avant le départ de Jean Le Maigre pour le pensionnat, entretenait avec son frère aîné une relation privilégiée, et Pomme, qui, âgé de onze ans, est de quelques années le cadet de Jean Le Maigre et du Septième. C'est à la demande de leur père que les deux garçons partent pour la ville, afin d'y trouver du travail. Ils sont

engagés dans une usine de chaussures, où le plus jeune perd trois doigts dans un accident de travail. Quant au Septième, qui regrette de n'avoir pas su tirer profit de ses années d'école, il entreprend, sur les recommandations de Grand-Mère Antoinette, des leçons particulières auprès du Frère Théodule. Ce dernier se fait désormais appeler Théo Crapula, depuis qu'il s'est vu chasser du noviciat, à la suite de la mort suspecte de Jean Le Maigre. Devenu le précepteur du Septième, Théo Crapula fait des avances au garçon, qui les refuse et cherche d'abord à s'échapper, avant de réaliser que la fuite est impossible, et de s'abandonner à la merci de l'ancien religieux. Le roman se conclut sur ces événements, alors que l'hiver s'achève et qu'Emmanuel entame son premier printemps.

Selon Isabelle Daunais, bien que « l'action [d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel*] [ne soit] pas datée¹¹ », « on peut la situer, par déduction, vers la fin de l'entre-deux-guerres¹² ». Considérée aussi par la critique comme une « satire féroce de la société canadienne-française rurale, pauvre et accablée d'enfants qui prévalait encore jusqu'aux années 1940¹³ », l'œuvre de Blais mettrait de plus en scène, « plutôt qu'un individu, une collectivité [...] ou une communauté¹⁴ », d'après Petr Kylvoušek. Les « titres donnés par Marie-Claire Blais à ses romans [seraient en conséquence] trompeurs¹⁵ », comme le constate encore une fois Kylvoušek : « [Q]ui est le protagoniste d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel* ? Sans doute pas Emmanuel. Mais ce ne sont pas non plus, ou du moins pas au sens plein, Jean Le Maigre, Grand-Mère Antoinette, Héloïse ou le Septième¹⁶ ». Si certains, comme Biron, Dumont et Nardout-Lafarge, ont parfois considéré Jean Le Maigre comme le personnage central du récit¹⁷, c'est, d'après Martine-Emmanuelle Lapointe, parce qu'il

¹¹ Isabelle Daunais, *Le roman sans aventure*, Montréal, Boréal, 2015, p. 153-154.

¹² Isabelle Daunais, *Le roman sans aventure*, ouvr. cité, p. 153-154.

¹³ Isabelle Daunais, *Le roman sans aventure*, ouvr. cité, p. 153-154.

¹⁴ Petr Kylvoušek, « La poétique baroque de Marie-Claire Blais », dans Anne Éline Cliche et Nathalie Roy (dir.), *Marie-Claire Blais, Voix et Images*, vol. 37, n° 1, automne 2011, p. 66-67.

¹⁵ Petr Kylvoušek, « La poétique baroque de Marie-Claire Blais », art. cité, p. 66-67.

¹⁶ Petr Kylvoušek, « La poétique baroque de Marie-Claire Blais », art. cité, p. 66-67.

¹⁷ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, avec la collaboration de Martine-Emmanuelle Lapointe, Montréal, Boréal, coll. « Boréal Compact », 2010, p. 440 à 442.

apparaît déviant dans cet univers romanesque, mais ce au même titre que sa sœur Héloïse¹⁸. Bien que souvent négligé par la critique¹⁹, le personnage d'Héloïse parvient en effet lui aussi, comme le souligne Lapointe, « à se distinguer de la masse anonyme des autres enfants²⁰ » qui peuplent *Une saison dans la vie d'Emmanuel*. Quant aux figures parentales, elles seraient progressivement effacées du roman de Blais, selon S. Pascale Vergereau-Dewey²¹. Le père, « silencieux, car la parole ne peut naître de lui²² », « est [dans les faits] ramené [progressivement] dans l'anonymat, [réduit] à sa seule fonction biologique²³ ». Quant à la mère, en tant « [qu']image type de la femme soumise, victime [de] sa fonction biologique²⁴ », elle ne parviendrait jamais à s'affirmer, d'après Vergereau-Dewey. Seuls Grand-Mère Antoinette et Jean Le Maigre se verraient en fait dotés de l'apanage de la parole, « tous les autres personnages [étant] enfermés dans un mutisme éloquent²⁵ ».

Eremo et *Une saison* se déroulent donc tous deux à l'aube de la Seconde Guerre mondiale, dans un contexte rural ; bien que la famille Penn soit originaire de la ville, à l'opposé des protagonistes de Blais qui sont natifs de la campagne, le couvent où est envoyée Sylvanie Penn se trouve en milieu rural, tels les établissements religieux où séjournent Jean Le Maigre et Héloïse dans *Une saison*. De plus, *Eremo* et *Une saison* mettent en scène des personnages issus de familles pauvres et nombreuses. Dans les premières pages d'*Eremo*, la famille Penn, qui compte déjà sept

¹⁸ Martine-Emmanuelle Lapointe, « L'œuvre de Marie-Claire Blais et le canon littéraire de la Révolution tranquille » dans Daniel Letendre et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Lectures de Marie-Claire Blais*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2019, p. 75.

¹⁹ Dominique Bourque, « Héloïse ou La voix du silence dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel* », *Voix et Images*, vol. 23, n° 2, hiver 1998, p. 329.

²⁰ Martine-Emmanuelle Lapointe, « L'œuvre de Marie-Claire Blais et le canon littéraire de la Révolution tranquille », chap. cité, p. 75.

²¹ S. Pascale Vergereau-Dewey, « Vision blaisienne de l'enfance : le salut par l'écriture » dans Janine Ricouart et Roseanna Dufault (dir.), *Visions poétiques de Marie-Claire Blais*, Montréal, Remue-ménage, 2008, p. 40.

²² S. Pascale Vergereau-Dewey, « Vision blaisienne de l'enfance », chap. cité, p. 40.

²³ S. Pascale Vergereau-Dewey, « Vision blaisienne de l'enfance », chap. cité, p. 40.

²⁴ S. Pascale Vergereau-Dewey, « Vision blaisienne de l'enfance », chap. cité, p. 40.

²⁵ S. Pascale Vergereau-Dewey, « Vision blaisienne de l'enfance », chap. cité, p. 43.

enfants, est d'ailleurs sur le point d'en compter un huitième, « un autre enfant [devant] naître au début de l'hiver » (E, 24) :

Ainsi, la raison de leur éloignement à tous les quatre était identique à celle qui avait provoqué l'exil de Sylvanie et d'Alexandre à Permafrost. Il fallait faire de la place à la maison pour accueillir *un autre petit frère* ou *une autre petite sœur*. (E, 24)

L'envoi des aînés au couvent est aussi justifié par ces naissances successives, qui contribuent à aggraver la précarité financière de la famille Penn. Dans *Une saison*, c'est de façon similaire à la suite de la naissance d'Emmanuel, le seizième enfant de la famille, que Jean Le Maigre est envoyé au noviciat. Son institutionnalisation ne coûte rien à ses proches, qui se désintéressent dès lors de son sort, les conditions de vie dans l'établissement religieux ne pouvant en outre qu'être enviables d'après le portrait qu'en dresse Grand-Mère Antoinette :

– Jean Le Maigre, dit Grand-Mère Antoinette, en levant une tête triomphante vers son petit-fils, écoute — le noviciat... Il y a des infirmeries, des dortoirs chauds... Tu y serais si bien... (SVE, 19)

Pour le père, qui juge l'éducation inutile, l'orphelinat apparaissait une solution tout à fait acceptable pour son fils, mais, devant l'insistance de Grand-Mère Antoinette, c'est finalement au noviciat qu'est envoyé le garçon :

– Il y a les orphelinats, dit la voix de l'homme.
 – Je préfère le noviciat, dit Grand-Mère Antoinette, ça ne coûte rien, et ils sont bien domptés.
 – Mais je ne comprends pas pourquoi ils ont besoin d'étudier, dit le père, dans sa barbe.
 – Ah ! les hommes ne comprennent rien à ces choses-là, dit Grand-Mère Antoinette en soupirant.
 (SVE, 14)

Héloïse, la sœur aînée de Jean Le Maigre, est également placée en institution religieuse durant un temps « avec l'aide de sa grand-mère qui voulait régler au plus vite cette précoce vocation et qui eût voulu séquestrer toute sa famille au noviciat, à un moment ou l'autre » (SVE, 37). Dans *Eremo*, aucun personnage n'insiste de la sorte pour envoyer les aînés au couvent, cette décision revenant entièrement aux figures parentales, soit à papa Dou et à maman Lou. Si le père de Sylvanie est instituteur et défend en conséquence l'éducation, à l'opposé du père de Jean Le Maigre et d'Héloïse, il ne paraît pas choisir le couvent pour des motifs pédagogiques, mais plutôt, telles les

figures parentales d'*Une saison*, pour se décharger de ses responsabilités parentales sur l'établissement religieux. La mère de Sylvanie semble de même disposée à confier ses enfants à un tiers, son silence, tel celui de la mère de Jean Le Maigre et d'Héloïse, exprimant son indifférence devant l'institutionnalisation de ses aînés.

Partant de ces similarités ou rapprochements diégétiques, nous tenterons de montrer, dans la suite de ce chapitre, comment l'institution religieuse mise en scène dans *Eremo* se situe quelque part entre le noviciat de Jean Le Maigre et le couvent d'Héloïse, par le quotidien tel qu'il y est dépeint et les enseignements qui y sont véhiculés. Plus encore, nous tâcherons de montrer que la protagoniste de Bersianik est associée tour à tour au poète tuberculeux et à la mystique de l'Auberge de la Rose publique, double appartenance dont nous postulerons qu'elle revalorise le personnage d'Héloïse et relance ainsi la lecture, non seulement du roman de Blais, mais d'une longue série de textes de femmes.

2. Le quotidien des institutions religieuses

À la gare d'arrivée, Sylvanie et ses cadets retrouvent « le taxi que les religieuses d'*Eremo* [ont] envoyé » (*E*, 27), « pour cueillir les enfants de monsieur et madame Penn » (*E*, 27). Le char à bancs est « tiré par un canasson que [fait] avancer péniblement un homme taciturne, de mauvais caractère et probablement sans cœur » (*E*, 27). « Contrairement aux autres enfants dont elle [a] la garde » (*E*, 27), Sylvanie ne craint pas le cheval, mais n'apprécie pas pour autant cette brève randonnée. La pensionnaire a en fait « la mort dans l'âme » (*E*, 28) depuis qu'elle a revêtu son costume de couventine, celui-ci pesant sur elle comme « une nouvelle chape de plomb » (*E*, 28). La rigidité de cet habit n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle de l'uniforme d'Héloïse :

[Héloïse] portait encore le costume rigide du couvent qu'elle avait quitté quelques mois plus tôt. Nostalgique des murs protecteurs, de ces compagnes muettes avec qui elle avait partagé une héroïque patience qu'elle croyait être la vertu, Héloïse songeait qu'elle n'avait gardé de ces jours

heureux qu'un lourd crucifix qui pendait maintenant aux murs de sa chambre infestée de rats.
(SVE, 35)

Dans *Une saison*, Héloïse conserve en effet, et ce plusieurs mois après son expulsion du couvent, le costume de l'établissement religieux. Bien que toujours aussi rigide, cet accoutrement remémore désormais à l'ancienne couventine des jours plus heureux. Peu de temps après être entrée dans l'institution religieuse, Héloïse a dans les faits « découvert que la règle du couvent était douce, et elle s'y abandonna comme si, pour la première fois, elle avait découvert la joie de l'amour » (SVE, 38). De façon similaire à Héloïse, Sylvanie constate à son arrivée à Eremo que l'établissement religieux peut être un endroit agréable, notamment pour les plus jeunes membres de sa petite famille, qui s'y voient offrir les bras caressants qui leur manquent :

L'accueil [au couvent d'Eremo] fut assez cordial. Les trois plus jeunes [Marie-Ambre, Sandrine et Plum-Pudding] furent remis entre les mains d'une sœur préposée à tout enfant de sept ans et moins. Elle s'appelait Saint-Antoine-de-Padoue, elle était chaleureuse et maternelle. La « petite famille » de Sylvanie avait bien de la chance ! (E, 31)

Quant aux couventines les plus âgées, elles se voient octroyées, à partir de l'âge de douze ans, « une cellule personnelle fermée de tous côtés par des rideaux blancs » (E, 33), disposant dès lors d'une certaine intimité dont plusieurs, telle Sylvanie, ne bénéficient pas chez elles. Effrayée par l'apparence de la religieuse responsable des grandes, qui « avait le visage comme rougi au feu[,] un regard d'acier et une détermination effrayante dans la voix » (E, 33), la pensionnaire se réjouit de « se perdre [pour sa part] dans le flot des huit ans et plus » (E, 31), et ce bien qu'elle se trouve ainsi privée des avantages accordés aux plus jeunes et aux plus âgées.

À Eremo, la couventine retrouve en outre Espéranza, qui, si elle ne lui apparaît plus comme autrefois, fait néanmoins connaître sa présence :

Ah cette voix ! Cette voix ! Sylvanie la reconnut tout de suite. C'était celle d'Espéranza, qu'elle n'avait pas entendue depuis les tout derniers jours à Permafrost. Sylvanie regarde autour d'elle. Espéranza ne se montrait pas. Quel soulagement de la savoir là, tout près, fidèle au rendez-vous.
(E, 32)

Ainsi accompagnée, la jeune fille ne souffre pas trop de ce nouvel exil dans cette autre grande maison sans mère, et ce bien que cette institution « [soit] plus éloignée du nid familial [que Permafrost] » (*E*, 37) : « [N]e fallait-il pas prendre le train pour y parvenir ? » (*E*, 37) C'est en raison de cet éloignement que « le scénario de Permafrost se répète à Eremo avec plus de rigueur encore » (*E*, 37), « les parents de Sylvanie Penn ne faisa[nt] *jamais* partie de la cargaison hebdomadaire de géniteurs et de génitrices qui se dévers[e] dans le double parloir [du couvent chaque dimanche] » (*E*, 37).

À l'instar d'Eremo, le noviciat de Jean Le Maigre est considérablement éloigné de la résidence familiale, de sorte qu'il faut prendre le train pour s'y rendre, ce qui raréfie le nombre de visites. Dans *Une saison*, Grand-Mère Antoinette n'entreprend ce voyage qu'à une occasion, « amenant avec elle, pour l'aider à monter dans le train, Pomme et le Septième » (*SVE*, 109). Sa venue s'effectue ceci dit trop tard, Jean Le Maigre étant déjà décédé : Grand-Mère Antoinette n'arrive ainsi dans l'établissement religieux que pour assister à ses funérailles. Dans *Eremo*, Sylvanie Penn ne reçoit de même que peu ou pas de visites, les coûts associés au déplacement en train prévenant toute venue parentale. Quelquefois, il arrive cependant, « saint Antoine et saint Christophe aidant, le premier leur ayant fait trouver un trésor dans le fond d'un tiroir, le second veillant à la bonne marche du train » (*E*, 41), que les parents de la couventine « [soient] là, tout à coup, en semaine, en soirée, en matinée, le dimanche avant l'heure du parloir » (*E*, 41), qu'« ils [soient] là, venus de nulle part, sortis du néant, comme par miracle ! » (*E*, 41) La joie qui fond sur la pensionnaire à ces occasions est alors plus intolérable « que l'attente, que l'attente sans espoir, que l'absence, que le départ qui allait fatalement suivre cette venue inopinée » (*E*, 41). Le comportement de la fillette, lors de ces exceptionnelles visites, gêne beaucoup maman Lou et papa Dou, surtout mis en comparaison avec celui de Marie-Ambre, Sandrine et Plum-Pudding, qui

« sav[ent] [pour leur part] garder leur joli costume de joie et [font] fête [à leurs parents] comme il se doit » (*E*, 41). Si dans *Eremo*, comme dans *Une saison*, les visites familiales ne se déroulent jamais tel que prévu, ces rencontres ratées ne suscitent jamais de déception manifeste.

À *Eremo*, « le régime alimentaire du couvent [est] maigre et sans saveur » (*E*, 43), et « les séjours au réfectoire apport[ent] aux pensionnaires souvent plus de déboires que du boire et du manger » (*E*, 43). Chaque plat s’y trouve en outre assaisonné « de la lecture à haute voix de la *Vie des saints, confesseurs et martyrs*, et de la *Vie des saintes, vierges et martyres* » (*E*, 43-44), et ce au même titre que dans *Une saison dans la vie d’Emmanuel*, où ces lectures hagiographiques ne semblent pas, pour sa part, affecter l’appétit de Jean Le Maigre :

Ce soir-là et les autres soirs, Jean Le Maigre mangea de la mélasse, et encore de la mélasse. On en mangeait sur le pain, sur l’omelette solitaire du midi — on en mangeait partout. Jean Le Maigre mangeait férocement, comme tout le monde autour de lui, écoutant d’une oreille frémissante la vie de saint (d’ailleurs remplie de supplices que Jean Le Maigre encourageait, le nez dans son bol de lait pour ne pas en perdre une seule goutte) que lisait le prêtre, du haut de l’estrade. [...] *Ils le lapidèrent, ils le torturèrent jusqu’à l’aube...* Le sang coulait à flots sur la table, et Jean Le Maigre l’épanchait avec son mouchoir. Puis il continuait à manger, sa main glissant d’une assiette à l’autre, pour voler la nourriture de ses voisins. (*SVE*, 62)

Bien que répétitif — et quelque peu sanglant —, le menu du noviciat fournit à Jean Le Maigre une nourriture abondante, abondance qu’il n’a jamais connue dans la résidence familiale, ce qui explique son enthousiasme. Lors de son séjour au couvent, Héloïse découvre de façon similaire une « nourriture délicate » (*SVE*, 38) et des « mets soignés » (*SVE*, 38), toutes choses lui étant étrangères, et devant lesquelles « elle ne [peut] se défendre de la tentation de la gourmandise » (*SVE*, 38). À *Eremo*, Sylvanie ne trouve, quant à elle, ni abondance ni raffinement dans les plats qui lui sont offerts, se contentant essentiellement d’« infectes pommes boulangère, de citrouille avachie [et] de pâle mortadelle appelée *balôné* » (*E*, 43). Ce n’est que le dimanche midi que la couventine bénéficie, à l’instar de Jean Le Maigre et d’Héloïse, d’un festin que « même chez elle, à cette époque, ses parents ne [peuvent] leur payer » (*E*, 44) :

[Le] dimanche midi, il arrivait qu’il y eût au menu du STEAK HACHÉ !!! Il avait un aspect engageant, quoique complètement cuit, sec, comme émietté. Ce mets de choix était présenté dans

un plat de service accompagné d'une platée de purée de pommes de terre : c'était, de loin, ce que les pensionnaires pouvaient espérer de mieux à cette table conventuelle. Sylvanie adorait ce menu. (E, 44)

La jeune fille reçoit également au couvent certains soins particuliers, qui, s'ils sont loin d'être agréables, témoignent néanmoins de l'attention qu'on lui porte : « Ces céréales [de son à peine humectées de lait] étaient un traitement spécial auquel seule Sylvanie avait droit à cause de son état chronique de constipation... » (E, 43) Dans *Une saison*, Jean Le Maigre se voit de même accorder des soins pas le Frère Théodule, qui multiplie les attentions à son égard. Bien que ces traitements paraissent plus agréables que ceux dispensés à la couventine, le pensionnaire en souffre tout autant, ces médecines contribuant à la détérioration de son état :

– Du lait chaud le matin, disait le Frère Théodule, en pesant sa main moite sur l'épaule de Jean Le Maigre, du lait chaud le soir, et ne vous mouillez pas les pieds.
Jean Le Maigre toussait, crachait du sang, toujours encouragé par le Frère Théodule qui essuyait les coins de sa bouche avec un mouchoir, ou le regardait s'évanouir avec une admiration passionnée. Jean Le Maigre était beau, évanoui. Il ressemblait à ces jeunes âmes que le Frère Théodule avait précipitées dans la vie éternelle, à un âge précoce (SVE, 64-65).

En présentant le religieux à la fois comme un être attentionné et un meurtrier, la narration joue avec les contrastes et les contradictions, ce qui, comme le relève Kylvoušek, est chose fréquente dans l'écriture romanesque de Marie-Claire Blais, notamment en ce qui concerne le traitement du sacré et de la religion²⁶. Un tel portrait contrasté et contradictoire du sacré et de la religion apparaît également dans « les autobiographies de femmes qui ont grandi dans les décennies 1930, 1940 et 1950²⁷ », selon Smart, et ce plus particulièrement dans les passages où il est question des couvents.

Certaines autrices, telles Henriette Dessaulles, Claire Martin, France Théoret et Denise Bombardier, dénoncent en fait dans leurs écrits intimes, comme le relève Smart, « le snobisme, l'étroitesse d'esprit et l'hypocrisie qui semblent avoir été la règle plutôt que l'exception dans les couvents [au Québec]²⁸ ». Ce portrait est toutefois « contrebalancé par l'expérience heureuse

²⁶ Petr Kylvoušek, « La poétique baroque de Marie-Claire Blais », art. cité, p. 57-58.

²⁷ Patricia Smart, *De Marie de l'Incarnation à Nelly Arcan*, ouvr. cité, p. 398-399.

²⁸ Patricia Smart, *De Marie de l'Incarnation à Nelly Arcan*, ouvr. cité, p. 398-399.

d'autres jeunes filles, comme Ghislaine Perreault-Laurendeau et Lise Payette²⁹ », qui « révèlent le rôle immense joué par les couvents dans l'éducation supérieure et l'avancement social des jeunes filles de la classe ouvrière, et l'étendue parfois étonnante des connaissances culturelles que les religieuses transmettaient à leurs élèves³⁰ ». Dans *Eremo*, la narration fait de façon similaire de l'institution religieuse le lieu des souffrances et des privilèges, de l'ignorance et de la connaissance, et ce au même titre que dans le roman de Blais, où les établissements religieux apparaissent notamment comme un endroit favorable au développement de l'écriture.

3. *Eremo. Chroniques du désert : lecture et pratique d'écriture*

Au couvent d'Eremo, les dimanches après-midi sont consacrés aux visites, l'arrivée de cette « cargaison de géniteurs et de génitrices » (*E*, 37) étant annoncée aux pensionnaires par de « brefs coups stridents et cuisants » (*E*, 37) de la sonnette de l'établissement. Afin d'échapper « au son de cette maudite sonnette, qui [annonce] toute la journée des visiteurs étrangers » (*E*, 40), parmi lesquels ne se trouvent jamais maman Lou et papa Dou, Sylvanie se livre à sa passion pour la lecture, cherchant ainsi dans la littérature un refuge contre le quotidien du couvent. Mais avant de pouvoir s'adonner à sa passion favorite, et de libérer « *Le Petit Roi du Bengale* de sa prison de pages lues et relues cent fois » (*E*, 40), la couventine doit rédiger la lettre dominicale :

Sylvanie n'accédait à sa passion pour la lecture qu'après avoir donné du « cher papa, bonne maman » et de tout ce qui s'ensuit sur deux ou trois pages appelées *Brouillon de LA lettre dominicale* qu'elle écrivait au nom de ses sœurs, de son frère et d'elle-même et où il y avait toujours un post-scriptum en deux points :

1 — *Ne vous en faites pas pour nous, tout va bien.*

2 — *Nous vous attendons sans faute dimanche prochain.*

La surveillante du désert examinait attentivement le brouillon où elle n'avait à censurer que de rares infractions à l'orthographe. Sylvanie s'appliquait ensuite à mettre au net sur un feuillet plié, légèrement gaufré, l'énoncé ennuyeux de ces sentiments orthodoxes, tandis qu'intérieurement

²⁹ Patricia Smart, *De Marie de l'Incarnation à Nelly Arcan*, ouvr. cité, p. 398-399.

³⁰ Patricia Smart, *De Marie de l'Incarnation à Nelly Arcan*, ouvr. cité, p. 398-399.

croissaient et se multipliaient les petits anges blonds barbouillés de peine et de colère qui allaient dévorer sa vie. (*E*, 38)

Dans cette lettre adressée à maman Lou et papa Dou, la pensionnaire ne révèle rien des événements survenus durant la semaine ni de ses véritables sentiments, cachant de la sorte à ses parents, comme à la surveillante du désert, cette « face pas montrable aux adultes » (*E*, 40).

Comme le constate Smart, à la lecture du journal d’Alice Dessaulles, l’hypocrisie affleure parfois dans les écrits des couventines, « résultat d’un système de surveillance extrêmement efficace³¹ », mis en place par les religieuses dans les couvents, au cours des années 1850 à 1950 au Québec. Ce système de surveillance, « en jouant sur le désir des jeunes filles de plaire et d’être acceptées, [serait parvenu] trop souvent [selon Smart] à éloigner [les couventines] de la possibilité d’une véritable expression de soi [par l’écriture]³² ». Alice Dessaulles finit d’ailleurs, comme l’indique Smart, par se révolter dans les dernières pages de son journal contre cette censure, décidant d’« abandonner l’écriture pour l’instant, quitte à revenir plus tard à une écriture plus “montrable”³³ ». Du côté du roman, si Bersianik nous propose une illustration de ce système de surveillance mis en place dans les couvents par les religieuses, sa protagoniste semble y échapper en partie, en se prêtant au jeu de la doublure :

Une fois accomplie la corvée de la lettre dominicale, une fois celle-ci lue et approuvée par qui de droit, au lieu de se livrer tout de suite à sa passion première, Sylvanie se mettait à griffonner avec fièvre sur une feuille de son papier à lettres, qu’elle finissait par chiffonner légèrement. Feignant de la jeter au panier, elle l’enfouissait au plus profond du désordre de son pupitre. Elle appelait cette activité clandestine le « jeu de la doublure ». Elle était seule à y jouer, seule à connaître son existence. Il consistait à « doubler » chaque lettre lénifiante qui allait partir vers la maison de L’Anneau d’hier d’une autre version qui était le récit véritable de ce qu’elle avait vécu au cours de la semaine, de ce qu’elle avait réellement ressenti de colère, de peine, parfois de joie inattendue. C’était aussi un recueil de ses pensées les plus secrètes. En somme, cette « doublure » était la face cachée de sa vie au pensionnat, une face « pas montrable » aux adultes. (*E*, 39-40)

³¹ Patricia Smart, *De Marie de l’Incarnation à Nelly Arcan*, ouvr. cité, p. 185.

³² Patricia Smart, *De Marie de l’Incarnation à Nelly Arcan*, ouvr. cité, p. 185.

³³ Patricia Smart, *De Marie de l’Incarnation à Nelly Arcan*, ouvr. cité, p. 185.

En l'absence d'interlocuteurs viables, cette entreprise épistolaire clandestine représente pour la jeune fille un moyen d'expression notable, d'autant plus que, selon Maddox, la rédaction de lettres permettrait d'établir une relation entre le destinataire et le destinataire, ou de la conserver, le cas échéant³⁴. À travers le jeu de la doublure, la fillette tâcherait ainsi de maintenir le lien filial qui la rattache à ses parents, ne parvenant, cela dit, qu'à en préserver l'illusion.

Dans *Une saison*, Héloïse, qui est « nostalgique des murs protecteurs [du couvent] » (SVE, 35), écrit de façon similaire des « lettres ridiculement secrètes [à ses anciennes compagnes] » (SVE, 116), où elle « mendi[e] du secours ou quelque austère affection » (SVE, 116). Ces lettres, ces « monceaux de lettres qu'Héloïse n'[a] jamais le courage d'envoyer à ceux à qui elle les avait écrites, et qu'elle se li[t] à elle-même silencieusement » (SVE, 15), l'ancienne couventine les abandonne par la suite sur le plancher de sa chambre, au moment de quitter la résidence familiale, les traitant, au même titre que Sylvanie, comme des détritiques une fois leur fonction accomplie. À l'Auberge de la Rose publique, la jeune femme retrouve l'abondance regrettée du couvent, et n'a dès lors plus de raison d'écrire à ses anciennes compagnes. Si la jeune femme continue bien d'écrire dans l'établissement de Madame Octavie Embonpoint, ses écrits sont désormais destinés à d'autres que ses anciennes compagnes, et ce sans qu'il y soit dorénavant question de ses sentiments, ou tout du moins de ses *véritables* sentiments, l'écriture épistolaire de l'adolescente devenant factice :

Héloïse écrivait presque quotidiennement à sa grand-mère, lui rappelant qu'elle était cuisinière et bien payée, *bien vêtue et logée, tout cela gratuitement, chère grand-mère* – veuillez donc accepter ma contribution généreuse pour les frais d'hôpital de mon frère l'accidenté pour qui vous me voyez verser des larmes de désolation et de sympathie. Dieu nous a toujours beaucoup éprouvés, chère grand-mère, courage, je veille sur vous... Je vois beaucoup de gens, grand-mère, le jour et la nuit et à toute heure enfin je me sens utile et Mme Octavie Embonpoint ma patronne, ma dévouée maîtresse, me prie de vous dire qu'elle est très fière de moi ; je suis sous sa complète surveillance obéissance, aussi ne soyez pas inquiète, ma chère grand-mère, si je ne vais plus à la messe... Cher monsieur le Notaire, votre visite m'a fait grand plaisir, votre absence me tue, vous avez oublié votre chapeau, vos gants...

³⁴ Kelly-Anne Madeline Maddox, *Le roman québécois des années 1990*, thèse citée, p. 218.

– Reprenons cette phrase, disait Mme Octavie, le visage enflammé par la gourmandise (car de la cuisine montait l’odeur de veau rôti et de champignons). Cher Monsieur le Notaire, en un mot je vous aime... je... (SVE, 145-146)

La plupart des lettres de l’adolescente sont ainsi adressées à sa grand-mère, et feignent de la renseigner sur la situation de la jeune femme. Dans le but, semble-t-il, de rassurer Grand-Mère Antoinette, Héloïse ne lui révèle jamais dans ses écrits sa véritable profession, prétendant être cuisinière. Quant aux autres lettres de l’adolescente, écrites à l’Auberge de la Rose publique, elles lui sont dictées par Madame Octavie Embonpoint, afin de s’assurer la clientèle de M. le Notaire. Au lieu de révéler les véritables sentiments de l’adolescente, ces missives n’en contiennent aussi que le simulacre. Dans *Une saison*, comme dans *Eremo*, l’écriture épistolaire peut par conséquent servir à berner l’autre : on y retrouve le même jeu de doublure.

La venue à l’écriture d’Héloïse paraît dans ces circonstances découler de son séjour au couvent, son attachement pour l’établissement religieux l’ayant persuadée durant un temps de rédiger ces lettres à ses anciennes compagnes. En s’adonnant au jeu de la doublure, Sylvanie développe de même au couvent d’Eremo « une seconde passion qui allait devenir encore plus forte que la première, plus exigeante aussi, la passion de l’écriture » (E, 40). Si Jean Le Maigre n’en est pas, pour sa part, à ses premiers pas dans le domaine littéraire lorsqu’il entre au noviciat, c’est dans l’établissement religieux que, « cloué à son lit par l’ordre du docteur et la complice sollicitude du Frère Théodule » (SVE, 65), il entreprend d’écrire son autobiographie. La survie de ce manuscrit incite d’ailleurs Dominique Bourque à conclure que si Jean Le Maigre perd son corps, il ne perd pas son âme, ses écrits servant de refuge à cette infime part de lui-même³⁵. Selon Vergereau-Dewey, l’écriture permettrait surtout au garçon « d’échapper à la médiocrité ambiante³⁶ », au même titre que la lecture. Les livres fournissent en effet au poète, comme à Sylvanie, un abri, et ce

³⁵ Dominique Bourque, « Héloïse ou La voix du silence », art. cité, p. 333-334.

³⁶ S. Pascale Vergereau-Dewey, « Vision blaisienne de l’enfance », chap. cité, p. 43.

notamment dans la maison du père, où il s'agit d'une activité illicite, dont Grand-Mère Antoinette se fait la complice :

De ses ongles noircis de boue, Jean Le Maigre tourne gracieusement les pages de son livre. Ravi comme un prince dans ses vêtements en lambeaux, il se hâte de lire.
 – Mon Dieu que c'est amusant, dit-il en riant aux éclats.
 – Tu as tort de rire, dit le père, je peux te l'arracher des mains, ce livre.
 Jean Le Maigre secoue la tête, il montre son front blanc sous les cheveux :
 – Il est trop tard, j'ai lu toutes les pages. On ne peut pas brûler les pages que j'ai lues. Elles sont écrites là ! [...]
 – Grand-Mère, dit [Jean Le Maigre], je le sais par cœur, ce livre.
 – Je vais le battre, ton Jean Le Maigre, dit la voix du père.
 – Viens près de moi, dit Grand-Mère Antoinette à Jean Le Maigre, on ne peut pas te faire de mal quand tu es près de moi. (SVE, 19-20)

La matriarche défend à la fois Jean Le Maigre, ses lectures et ses écrits contre la figure paternelle, tout en procurant à Héloïse ses quelques lectures. Chaque samedi, Grand-Mère Antoinette vient porter à l'adolescente, qui demeure enfermée dans sa chambre depuis son retour du couvent, « les *Colonnes du cœur — la Chronique du cœur, les Secrets du cœur, les Confessions du cœur abandonné* — [qu'elle] avait soigneusement rassemblées pour elle (enveloppant de cette feuille miraculeuse du journal le pain et le jambon qu'elle montait à sa petite-fille, pendant sa période de jeûne) » (SVE, 149). Ce feuillet est alors tout ce que Héloïse se permet de lire, se réjouissant « de retrouver dans le grand journal, ces “cœurs trahis”, ces “cœurs sauvagement meurtris” qui ressemblaient tant au sien » (SVE, 149). Comme Sylvanie et Jean Le Maigre, la jeune femme découvre un refuge dans la lecture, la rencontre de ces cœurs si semblables au sien lui permettant, non seulement de se conforter dans ses sentiments, mais également de rompre son isolement.

Selon Maddox, « la lecture [peut en effet conduire] le lecteur à une reconnaissance de soi³⁷ », en « permettant la re-construction et la réconciliation d'une identité fondée sur l'altérité, une identité qui se définit par l'écart entre le dit et le non-dit, voire entre soi et autre³⁸ ». La lecture apparaît aussi, et ce notamment dans les écrits intimes des femmes, comme le constate Smart, tel

³⁷ Kelly-Anne Madeline Maddox, *Le roman québécois des années 1990*, thèse citée, p. 207-208.

³⁸ Kelly-Anne Madeline Maddox, *Le roman québécois des années 1990*, thèse citée, p. 207-208.

« un moteur puissant de transformation et de libération, permettant aux protagonistes de rompre leur isolement et d'envisager d'autres modèles et d'autres façons de vivre que ceux qu'on leur a présentés à la maison et à l'école³⁹ ». Dans *Une saison*, la lecture incite de façon similaire Jean Le Maigre et Héloïse à adopter des modes de vie opposés aux valeurs familiales et à l'éducation reçue. Jean Le Maigre, influencé par ses lectures, décide en effet de devenir poète, profession qui va à l'encontre de l'opinion paternelle concernant l'éducation. Quant à Héloïse, c'est entre les pages du journal, aux côtés des *Colonnes du cœur*, qu'elle découvre l'annonce de Madame Octavie Embonpoint, propriétaire de l'Auberge de la Rose publique. En choisissant de répondre à cette invitation et de devenir une prostituée, la jeune femme s'écarte des prétentions religieuses entretenues par sa grand-mère. Dans *Eremo*, si Sylvanie ne semble pas avoir choisi de profession pour l'instant, elle développe, lors de son séjour au couvent, un intérêt pour l'écriture. Ce goût pour la création, qui se manifeste par le jeu de la doublure et découle, comme dans le roman de Blais, d'un désir de vaincre l'isolement, est nourri, au même titre que les ambitions littéraires de Jean Le Maigre, par des lectures. C'est aussi lorsqu'« elle libèr[e] enfin *Le Petit Roi du Bengale* de sa prison de pages lues et relues cent fois, que [la pensionnaire] song[e] à construire autour d'elle une forteresse insonorisée, imperméable au son de cette maudite sonnette qui avait annoncé toute la journée des visiteurs étrangers » (*E*, 40), un fort de mots qui la protégerait également des « graffiti obscènes que sœur Sado s'amus[e] à graver dans sa jeune cervelle » (*E*, 42).

4. L'apprentissage de la cruauté et la « loi de l'amour »

« Sœur Sainte-Face-en-Lame-de-Couteau-Rougie-au-Feu, communément appelée sœur Sado » (*E*, 42), est la religieuse responsable des grandes au couvent d'Eremo. Sylvanie est placée

³⁹ Patricia Smart, *De Marie de l'Incarnation à Nelly Arcan*, ouvr. cité, p. 320.

sous sa garde à l'âge de onze ans, et c'est dès cette époque que la religieuse entreprend soudain de lui insuffler la honte. À la suite d'une des exceptionnelles visites de maman Lou et de papa Dou à Eremo, sœur Sado demande à la jeune fille, en « insistant sur le mot *encore* : “Avez-vous remarqué que votre mère attend EN-CO-RE un enfant ?” » (E, 42). Tout occupée à sa joie de revoir ses parents, la pensionnaire n'a pas porté attention au ventre maternel. « Les yeux élargis par la surprise » (E, 42), elle répond par conséquent à la religieuse « que non, elle n'avait pas remarqué cela » (E, 42) :

Sœur Sado trépigait. « Votre sœur Marie-Ambre — qui est pourtant plus jeune que vous — l'a bien remarqué, elle. » Le regard de Sylvanie ployait sous la honte tandis que la religieuse lui assénait un dernier crochet du gauche : « Ma pauvre enfant, vous n'êtes donc pas PERSPICACE ! » (E, 42)

Si Sœur Sado humilie ici la jeune fille en se moquant de son manque de perspicacité, il ne s'agit pas de la seule moquerie que la religieuse inflige à Sylvanie. Le lendemain des jours de lessive Sœur Sado se prête en effet à l'un de ses jeux favoris, en se moquant devant l'ensemble des pensionnaires de la précarité financière de la famille Penn :

[Réunissant toutes les couventines dans la grande salle], sœur Sado plongeait sa main dans une grande manne remplie de linge et en retirait un article non identifié.
« À qui ce jupon ? À qui cette camisole ? À qui cette besace ? Ces bas de laine ? », clamait-elle comme au jeu des gages. Mais ce n'étaient pas des gages et les fillettes qui reconnaissaient leur vêtement allaient le chercher. Sœur Sado le leur remettait sans commentaire. Quand sœur Sado tirait du panier d'osier un morceau de linge avarié ou en lambeaux son ton devenait sarcastique. Elle étalait la pièce en question dans toute sa largeur et la secouait avec dédain.
« À qui cette guenille ? On dirait une serviette de *gypsies* ! Ne fait-elle pas partie du trousseau des petites Penn ? » (E, 65)

Sœur Sado se plaît de plus à commenter l'apparence de la fillette, en tâchant de la convaincre de sa laideur. D'après la religieuse, il faut absolument « que Sylvanie se [croit] défavorisée par la nature, son salut en dépen[d] » (E, 67) :

« Un beau visage, par définition ne peut être le siège d'un vilain nez. » [...]
« Vous n'avez même pas de taille, Sylvanie. À douze ans, une fille est déjà formée.
– Vous avez pris de l'embonpoint pendant les vacances, Sylvanie. Que vous est-il arrivé ? » (E, 67)

Aux yeux de sœur Sado, sa cruauté serait par conséquent justifiée par ses intentions morales, l'apprentissage de la modestie et de la vertu exigeant ces humiliations, afin de préserver l'âme de

Sylvanie de la vanité et du vice. Comme le constate Smart à la lecture des récits de couventines, de telles humiliations corporelles étaient chose fréquente dans les couvents au Québec des années 1850 à 1950, les religieuses apprenant aux jeunes filles la honte de leurs corps, en leur inculquant notamment « que les menstruations et autres signes de la puberté [étaient] une punition de Dieu⁴⁰ ».

« L’humiliation et les réflexions équivoques [ne sont cela dit] pas le seul amusement de sœur Sado » (*E*, 53), qui prend également plaisir à susciter l’effroi parmi les couventines. Chaque soir, la religieuse suspend aussi à cette fin une épée de Damoclès au-dessus de leur tête, en leur rappelant que « Dieu vient comme un voleur [durant la nuit] » (*E*, 53) : « Vous vous couchez bien vivantes, [mais] vous pouvez vous réveiller MORTES ! » (*E*, 53) Sœur Sado insuffle de la sorte la peur de la mort aux pensionnaires, qui craignent dès lors autant le trépas que ce « dieu de terreur » (*E*, 53) que sert la religieuse. Dans *Eremo*, la foi est ainsi inculquée aux couventines par ces petites cruautés des religieuses.

Dans *Une saison*, Héloïse fait de même, au cours de son séjour au couvent, l’apprentissage de la cruauté, et plus particulièrement de la cruauté envers soi-même. C’est en effet dans l’institution religieuse qu’apparaît la piété excessive de l’adolescente, qui l’amène, à son retour dans la résidence familiale, à multiplier les jeûnes. Selon Jean Le Maigre, Héloïse aurait manifesté « cet amour de la torture » (*SVE*, 37) depuis l’enfance, mais sa foi s’exprimait alors par des châtiments corporels de moindre ampleur que le jeûne :

Quand tout le monde trayait les vaches autour d’elle, Héloïse, à genoux dans le foin, méditait, les bras en croix, ou bien regardait jaillir des gouttes de sang de ses doigts transpercés d’aiguilles.
(*SVE*, 37)

⁴⁰ Patricia Smart, *De Marie de l’Incarnation à Nelly Arcan*, ouvr. cité, p. 303.

Ces exemples de piété deviennent de plus en plus excessifs au contact des religieuses et de leurs enseignements, l'adolescente tombant alors à cette époque, et ce de manière similaire à Sylvanie et aux couventines d'Eremo, « dans la prière comme dans un piège » (*E*, 39).

De son séjour au couvent, Héloïse ne conserve qu'un lourd crucifix, qui, dans la maison familiale, « ne lui inspir[e] plus que de la terreur – et avec la terreur cet amour du sacrifice qui s'exalt[e] dans le jeûne » (*SVE*, 36). Comme les couventines d'Eremo, l'adolescente ne pratique ainsi plus sa foi que par crainte morale. Cette peur, comme pour Sylvanie, semble lui avoir été insufflée par les religieuses, et ce bien que ces dernières en aient condamné les excès. La Supérieure de l'établissement, « qui n'aimait pas que l'on dérange l'ordre établi par des élans personnels » (*SVE*, 36), et qui « n'était pas très patiente avec les maux de l'âme » (*SVE*, 36), renvoie en effet Héloïse du couvent en raison de cette piété excessive et des « brutales privations qu'elle s'imposait » (*SVE*, 36). Si Sylvanie ne se montre pas elle-même cruelle envers son corps, en le soumettant à des châtiments corporels, elle subit, comme Héloïse, les enseignements des religieuses, leur manque d'empathie et leurs humiliations, les remarques de sœur Sado, en tâchant de la persuader de son insuffisance, lui étant aussi néfastes que le sont pour Héloïse ses jeûnes.

Le corps d'Héloïse est en fait endolori par ces privations, « enlaidi par [ces] curieuses souffrances » (*SVE*, 104). En le transformant en « douce épave » (*SVE*, 105), ces jeûnes le rendent indigne d'une épouse. Lors de son séjour au couvent, la jeune femme a en effet contracté une alliance avec l'Époux. Dès lors, ce dernier lui a régulièrement rendu visite dans sa cellule, ces rencontres nocturnes s'étant par la suite poursuivies dans la résidence familiale. Au fil des jeûnes d'Héloïse, ces rendez-vous commencent cependant à se raréfier, les offrandes de l'adolescente étant de moins en moins acceptées par son Bien-Aimé :

L'Époux avait changé. Il ne savait plus la prendre ni la chérir, comme autrefois. Il ne posait plus sur elle ce beau regard troublant qui précédait l'offrande. C'est dans la terreur de son absence

qu'Héloïse se donnait à lui. Elle tendait la main sur son lit. Il n'était pas là. Il n'était pas encore venu. Il était tard. Il ne viendrait pas, peut-être. (*SVE*, 104)

La raréfaction des visites de l'Époux paraît résulter, non d'une foi vacillante, mais plutôt d'un excès de piété, de cette religiosité acquise au contact des religieuses. Dans *Une saison*, les enseignements des religieuses auraient par conséquent un impact négatif sur les amours d'Héloïse. Dans *Eremo*, les leçons de sœur Sado, en affectant la conception de l'amour de Sylvanie, semblent également avoir nui à ses amours, notamment à sa relation avec Alix :

Sylvanie aimait donc cette fille, Alix, qui avait son âge, onze ou douze ans. Plutôt onze ans. Alix avait les cheveux blonds châtain qui ondulaient naturellement, de grands yeux noisette et un joli visage. C'était une très belle fille. Sylvanie en était folle. Comme une amoureuse transie, car Alix recevait beaucoup d'hommages mais n'en restituait aucun naturellement. Elle était aimée de plusieurs mais n'aimait personne. Dès le début de la vie, pensait Sylvanie, les rôles sont distribués, d'amour donné et déçu, et d'amour reçu et non rendu. (*E*, 47)

Bien que la conception de l'amour de Sylvanie ne soit pas explicitement attribuée à son éducation aux mains des religieuses, les remarques de sœur Sado à son égard paraissent y avoir contribué. Désormais persuadée de son insuffisance, la couventine se considérerait accablée d'un défaut qui la rendrait indigne de l'amour d'autrui, et ce au même titre qu'Héloïse, croyance que la jeune fille n'entretenait pas avant son séjour à Eremo. Jean Le Maigre ne doute jamais, pour sa part, de sa capacité à être aimé, et ce même si ses amours, comme ceux de sa sœur et de Sylvanie, sont toujours déçues — ou plutôt empêchées — par le départ de l'être aimé ou par le sien propre.

Mademoiselle Lorgnette, l'institutrice de l'école que fréquentent le garçon et ses frères, est le premier amour de Jean Le Maigre. Elle quitte cependant l'école assez rapidement, ne laissant au poète tuberculeux que le souvenir de « ses jambes bleuies par le froid » (*SVE*, 75) et de « ses longs cils[, qui] furent les premières ombres de [sa] passion » (*SVE*, 75). À l'école de rang, Jean Le Maigre se lie également à Marthe, la petite bossue, dont les baisers sont si sonores qu'ils se font toujours surprendre. Ces constantes interruptions achèvent de convaincre le garçon « que l'amour ne [peut] pas durer » (*SVE*, 88), et de fait Marthe part pour la ville peu de temps après avoir demandé à Jean Le Maigre de mettre le feu à l'école : « Si tu m'aimes, disait Marthe, allume toute

l'école pour me faire plaisir. » (*SVE*, 89) « Dans [son] désespoir » (*SVE*, 89), le garçon incendie l'école, avant d'être pris et envoyé en maison de correction. Pour plaire à Alix, il n'y a de même « rien que Sylvanie ne [soit] prête à tenter » (*E*, 47). Elle vole à cette fin « du parfum à maman Lou [qu'elle] transvase dans une petite bouteille [et offre] à sa bien-aimée » (*E*, 47). Si, au contraire de Jean Le Maigre, la couventine n'est jamais inquiétée par ce délit, elle n'en reçoit pas davantage l'affection espérée, « s'estima[nt] [seulement] heureuse [que son présent soit] accepté » (*E*, 47). Jean Le Maigre, de même, ne revoit plus la petite bossue après l'incendie de l'école. Il entame par la suite une relation incestueuse avec le Septième, qui prend fin lors de son départ forcé au noviciat. La liaison du pensionnaire avec le Frère Théodule est, quant à elle, interrompue tragiquement par le décès du garçon.

C'est sous les traits du Diable que le religieux se présente pour la première fois à Jean Le Maigre, lors d'une de ses visites nocturnes au dortoir du noviciat :

[Le] Diable commença à apparaître à Jean Le Maigre, avec prudence d'abord, puis de plus en plus fréquemment. Il entra par la fenêtre du dortoir, émergeant de la lumière de la lune, avec sa robe noire, son chapeau de fourrure sur le front, ses souliers boueux à la main. Jean Le Maigre se hâta de faire son examen de conscience avant que le Diable ne se glisse dans son lit. (*SVE*, 63)

En se soumettant à l'autorité du Frère Théodule à l'occasion de ses rencontres clandestines, le garçon n'agit pas différemment d'Héloïse et de Sylvanie, qui se plient aux enseignements des religieuses, et ce malgré les conséquences désastreuses de ces leçons sur leur personne et sur leurs amours.

À l'instar du religieux d'*Une saison*, Alix se montre parfois cruelle envers celle qui l'aime dans *Eremo* :

[Un] dimanche d'automne, alors que Sylvanie se servait la première de son plat préféré, Alix, une jeune pensionnaire assise à côté d'elle, fit une de ces réflexions dont l'effet explose en vous comme un feu d'artifice en mille étincelles, et vous marque de sa brûlure pour toujours. Elle dit, très haut pour que tout le monde l'entende : « Tu en prends trop, Sylvanie, laisses-en un peu aux autres. » (*E*, 44-45)

Bien qu'Alix l'ait humiliée à cette occasion, Sylvanie continue à l'admirer, acceptant même de se prêter à ses cruautés, et ce à l'instar de Jean Le Maigre, le Frère Théodule, « n'[ayant] jamais eu [avant ce dernier] un disciple aussi agile à le suivre, une proie aussi légère et amusée dans le péril » (*SVE*, 127). Selon la narratrice d'Eremo, Alix n'aurait cependant pas agi méchamment, « ne pouvant pas savoir ce qu'était pour Sylvanie le steak haché » (*E*, 45). Contrairement à sœur Sado, Alix ne se montrerait donc pas intentionnellement cruelle, ses agissements témoignant plutôt de ce que Sylvanie appelle la « loi de l'amour » (*E*, 74). Cette loi, fondée sur l'insuffisance de la couventine, sur son incapacité à être aimée, empêcherait toute réciprocité amoureuse entre la jeune fille et l'objet de son affection, ne permettant ainsi à la fillette que de souffrir de ses amours. D'ailleurs, pour la pensionnaire, « [l'amour,] c'[est] un colosse aux pieds d'argile » (*E*, 74), un véritable colosse « qui se [tient] debout sur [sa] poitrine, [et] risqu[e] à tout moment de la faire éclater » (*E*, 74). Cette conception de l'amour de Sylvanie Penn, et plus particulièrement son impression qu'elle ne peut être aimée, que ses amours ne peuvent être réciproques, apparaît lors de son séjour à Eremo. Si cette croyance n'est pas explicitement attribuée aux enseignements de sœur Sado, il semble qu'elle ait pu y contribuer, en persuadant la fillette de son insuffisance, ou en lui inculquant la cruauté. Dans *Une saison*, Jean Le Maigre et Héloïse font de même l'apprentissage de la cruauté, les enseignements des religieux et des religieuses participant notamment à la détérioration de leur état de santé respectif. Les amours et les aspirations religieuses des deux pensionnaires se trouvent également affectés négativement par les leçons accordées en établissement religieux, et ce comme dans *Eremo*, où ces désirs pieux et amoureux se confondent et sont toujours déçus.

5. L'héritage d'Héloïse : une religiosité au féminin

Outre les leçons de sœur Sado, les couventines d'Eremo reçoivent les enseignements de « sœur Maso, alias sœur Mon-Idéal-C'est-le-Martyre, qui [est] là pour [leur] rappeler qu'il n'y a pas de bourreau sans victime et qu'il importe d'être la victime si l'on veut vaincre la colère du démiurge » (*E*, 55). C'est sous l'influence de cette religieuse que Sylvanie se met à cultiver, à l'instar d'Héloïse, un certain amour de la torture, ne se contentant plus de se soumettre aux petites cruautés de sœur Sado et d'Alix, mais se livrant désormais à des souffrances inspirées par l'idéal de martyr de sœur Maso. La religieuse prie en effet chaque jour, « et [fait] prier ses élèves, pour obtenir la grâce d'être envoyée en mission au Japon où elle espèr[e] se faire charcuter à mort par les infidèles » (*E*, 56) :

Comme elle était jeune et séduisante, elle entraînait dans son sillage héroïque la plupart des enfants qui dépendaient d'elle. En plus d'être candidate au martyr, sœur Maso était la championne incontestée de la pureté. Ces deux grands idéaux révolutionnaires ne laissaient pas une grande marge de manœuvre pour ses jeunes émules, car si le premier appelait la mort par la violence, le second repoussait la violence jusqu'à la mort. (*E*, 56)

Si la peur de la mort, insufflée par sœur Sado, empêche un temps la pensionnaire d'adopter cet idéal de martyr, elle s'y résout finalement, après avoir rejeté les ambitions de pureté dont cet état se trouvait affublé.

Sylvanie voit en fait dans l'embrassement de la violence une souillure obligée. Aussi confond-elle dans ses offrandes nocturnes piété et sexualité :

Sur le dos, les mains attachées à la tête, [Sylvanie] était offerte en martyre à la voracité d'une tribu de cannibales. Chaque morsure qu'on faisait sur elle était un délice, chaque bouchée qu'on arrachait de son corps la transportait vers le soleil levant. Cela durait des heures car son corps n'était pas une pâture ordinaire. C'était comme une friandise d'enfant gâté : quand il n'y en avait plus, il y en avait encore. Jusqu'à ce qu'un dernier éblouissement la fasse sombrer dans un sommeil profond. (*E*, 59-60)

« Être dévorée par des cannibales quand elle [est] couchée sur le dos, la nuit » (*E*, 51), est le seul martyr que la couventine trouve agréable « et même suprêmement agréable » (*E*, 51). Dégoûtée par tous les autres supplices infligés aux martyrs, la couventine ne se prête qu'à cette lente

dévoration par les anthropophages, cérémonie sacrificielle qui n'est pas sans rappeler les visites de l'Époux à Héloïse :

Cette nuit-là, Héloïse se consumait en d'étranges noces. Elle languissait de désir auprès de l'Époux cruel, les mains jointes sur la poitrine, son blême regard flottant au plafond. Elle s'était dépouillée de tous ses vêtements pour la cérémonie, et par quelque solennelle pudeur, avait négligé d'enlever ses bas noirs, retenus par des élastiques qui encerclaient de rouge sa longue cuisse maigre. [...] Comme elle l'avait fait autrefois, dans la solitude de sa cellule, elle allait s'offrir encore au Bien-Aimé absent qui laisserait en elle ces stigmates de l'amour dont elle garderait le secret. [...] Elle le recevait sans larmes et sans effroi, toute abandonnée à sa calme torture, à son horrible joie, les yeux fermés, son corps frémissant à peine sous le frêle drap blanc qui le recouvrait. (*SVE*, 103)

Lors de ses visites, l'Époux « emprunte des traits familiers et tendres, la bouche du jeune prêtre qu'[Héloïse] avait aimé, le charmant sourire de Sœur Saint-Georges qui avait été sa voisine de réfectoire, la joue creuse et enfantine de Mère Gabriel des Anges qui s'occupait de l'infirmerie » (*SVE*, 104), amour et piété se confondant ainsi sous les yeux de la jeune femme, qui ne sait dès lors distinguer l'objet de sa foi de ceux de son affection. À la suite de l'expulsion de l'adolescente du couvent, et au fil de ses nombreux jeûnes, les rencontres entre Héloïse et l'Époux changent, devenant de plus en plus violentes, le viol succédant aux « caresses mystérieuses » (*SVE*, 104) d'autrefois, et la luxure à l'amour pieux :

[Héloïse] n'osait pas bouger pour mieux être ravie par surprise. Car maintenant, elle le savait son corps avait été trop endolori par les jeûnes, enlaidi par de curieuses souffrances, pour qu'elle pût se sentir vraiment une épouse. Toucher cette douce épave, baiser ce front effaré, ces lèvres fétides, mais se pencher sur la fraîcheur de ce cou très pur, était le travail d'un brutal ravisseur. Était-ce cela le viol dont Héloïse avait rêvé, en ses chastes nuits au couvent ? « Qu'il me prenne, qu'il me prenne enfin, et je vais défaillir. » Mais quelques instants plus tard, elle luttait contre l'Époux vengeur qui mordait sa bouche et la rejetait sur le lit avec la même violence dans laquelle il l'avait prise – et se plaignant à voix basse, elle regardait ses seins délaissés, son ventre candide et attendait que se referment les nocturnes blessures de son corps vaincu. (*SVE*, 104-105)

En se soumettant aux cruautés de l'Époux, Héloïse se fait martyre, à l'instar de Sylvania Penn, et ce dans l'espoir d'atteindre l'extase, non seulement sexuelle, mais surtout mystique. Dans *Une saison*, la notion de péché se mêle en effet à celle de la grâce⁴¹ : « comme si le salut venait du mal ; comme si la connaissance, l'expérience du mal, le crime même [parfois], étaient la seule voie

⁴¹ S. Pascale Vergereau-Dewey, « Vision blaisienne de l'enfance », chap. cité, p. 42.

d'accès à [la sainteté]⁴² ». Si Jean Le Maigre paraît, pour sa part, renoncer au mal au noviciat, en se dégageant d'un discours religieux perverti⁴³ et en trouvant la rédemption dans l'écriture⁴⁴, c'est au couvent que s'éveille le désir d'Héloïse, sa foi croissant au même rythme que sa sensualité, et inversement.

D'après Lapointe, « tout se passe [dans *Une saison*] comme si la religion, vouée selon le mythe de la mission providentielle à élever les esprits, réduisait plutôt ses fidèles à l'esclavage⁴⁵ ». Héloïse est aussi prête à accepter toutes les brutalités, tous les supplices, pour ne pas renoncer aux visites de l'Époux, attitude qui, d'après Bourque, est présentée sous un jour ridicule par l'instance narrative du roman⁴⁶. Selon Bourque, ce serait d'ailleurs afin de retrouver quelque chose de ces visions mystiques, de redonner vie à son corps déserté par l'Époux, que l'adolescente rejoindrait l'Auberge de la Rose publique, sa foi et sa soif d'extase la menant directement du couvent à la prostitution⁴⁷. La foi de Sylvanie — si on peut nommer ainsi l'appropriation de la fillette de l'idéal de martyr — mêle également piété et sexualité comme si elles allaient de pair. Cette assimilation du masochisme de la religion catholique, qui est parodiée dans l'œuvre de Blais⁴⁸, ne fait, cela dit, l'objet d'aucun commentaire dans *Eremo*, où la prédilection pour le sacrifice de la couventine témoigne plutôt de sa religiosité, d'une piété toute féminine qui rejoint les croyances de certaines religieuses, qui ont confondu dans leurs écrits discours amoureux et religieux⁴⁹. D'après Bourque, Héloïse s'inscrirait dans la lignée de ces religieuses, qui ont mélangé passion du Christ et passion

⁴² Gilles Marcotte, « Marie-Claire Blais : “Je veux aller le plus loin possible”. Entrevue », *Voix et Images*, vol. 8, n° 2, hiver 1983, p. 197-198.

⁴³ Martine-Emmanuelle Lapointe, « L'œuvre de Marie-Claire Blais et le canon littéraire de la Révolution tranquille », chap. cité, p. 72-73.

⁴⁴ S. Pascale Vergereau-Dewey, « Vision blaisienne de l'enfance », chap. cité, p. 46-47.

⁴⁵ Martine-Emmanuelle Lapointe, « L'œuvre de Marie-Claire Blais et le canon littéraire de la Révolution tranquille », chap. cité, p. 72-73.

⁴⁶ Dominique Bourque, « Héloïse ou La voix du silence », art. cité, p. 338.

⁴⁷ Dominique Bourque, « Héloïse ou La voix du silence », art. cité, p. 334-335.

⁴⁸ Dominique Bourque, « Héloïse ou La voix du silence », art. cité, p. 338.

⁴⁹ Dominique Bourque, « Héloïse ou La voix du silence », art. cité, p. 341-342.

profane, mais ce de manière non explicite⁵⁰, à l'opposé de la protagoniste d'*Eremo*, qui, comme nous le verrons plus loin, s'associe à ces générations de femmes, à travers la figure de sainte Thérèse d'Avila. C'est aussi cette religiosité toute féminine qui mène Sylvanie de l'idéal de martyr à Clovis, un incendiaire de douze ans, soit « de la vertu au vice⁵¹ », pour reprendre l'expression de S. Pascale Vergereau-Dewey, qui décrit en ces termes le parcours d'Héloïse, de religieuse à putain. Ce cheminement, cependant, n'apparaît pas avoir été choisi par la pensionnaire, qui ne présente pas le moindre signe d'égarement, d'état de perte de repères qui expliquerait selon Vergereau-Dewey la propre déchéance morale d'Héloïse⁵². Nous tenterons maintenant de démontrer que si la protagoniste de Bersianik est bien associée tour à tour à Jean Le Maigre et Héloïse au fil d'*Eremo*, la narration semble, de ces deux figures, mettre de l'avant celle d'Héloïse, en revalorisant ce personnage, quelque peu négligé par la critique et l'histoire littéraire, et sa pratique spirituelle particulière, tournée en ridicule par la narration de Blais⁵³.

6. Clovis, le fier Sicambre

En se déplaçant pour aller communier à l'église du village, avec les religieuses et les autres pensionnaires, Sylvanie « crois[e] le regard d'un étrange garçon » (*E*, 75) :

Des bruits couraient à son sujet. Un été, il avait mis le feu à la grange de ses parents et une petite voisine était morte par sa faute. Personne n'avait pu établir ces crimes de façon absolue. La tête auréolée par cette légende, il fascinait les couventines et effrayait les écoliers. (*E*, 75)

La rumeur, en plus d'accuser le garçon d'être un incendiaire, le « soupçon[n]e d'être athée, ce qui était beaucoup dire pour un garçonnet de douze ans » (*E*, 76) : « [C']était suffisant pour qu'il soit plus ou moins un objet de scandale aux yeux de la petite société d'Eremo, sauf pour Sylvanie, peu

⁵⁰ Dominique Bourque, « Héloïse ou La voix du silence », art. cité, p. 340-341.

⁵¹ S. Pascale Vergereau-Dewey, « Vision blaisienne de l'enfance », chap. cité, p. 46-47.

⁵² S. Pascale Vergereau-Dewey, « Vision blaisienne de l'enfance », chap. cité, p. 46-47.

⁵³ Dominique Bourque, « Héloïse ou La voix du silence », art. cité, p. 329, p. 338.

religieuse, que cette nouvelle information ravissait. » (*E*, 76) Renonçant soudain — semble-t-il — à l'idéal de martyr de sœur Maso, et à ses séances de dévotions nocturnes auprès des cannibales, la couventine découvre dans l'apparence même du garçon, prénommé Clovis, une religiosité toute différente de celle jusque-là inculquée par les religieuses :

Il avait l'allure sombre d'un gitan. Une physionomie extrêmement vive, des yeux perçants, d'un noir absolu comme sa crinière, sourcils charbonneux, épais, arqués comme les voûtes en plein cintre d'une cathédrale romane. Sylvania en fut toute retournée. (*E*, 75)

La légère claudication du garçon, due à la polio dont il avait souffert l'année précédente, ne suffit d'ailleurs pas à atténuer l'impression faite sur Sylvania par ce visage digne d'une cathédrale romane. Au contraire, aux yeux de la pensionnaire, « ce handicap le rendait encore plus intéressant » (*E*, 76).

Lors de la toilette quotidienne des couventines, sœur Sado adresse « des paroles sibyllines » (*E*, 77) à Sylvania, afin de l'enjoindre à pencher la tête dans la cuvette : « Courbe ta tête, fier Sicambre, adore ce que tu as brûlé et brûle ce que tu as adoré. » (*E*, 77) Devant l'interrogation muette de la jeune fille, la religieuse lui raconte l'histoire « d'un roi païen du nom de Clovis (le Sicambre en question) et d'un saint évêque du nom de Rémi qui le fit s'agenouiller pour lui administrer le baptême » (*E*, 77). Faisant le lien entre le jeune incendiaire rencontré à l'église et le roi mérovingien, qui portent le même prénom, Sylvania décide d'appeler le garçon, objet de sa fascination, « le fier Sicambre », persuadée « que ce Sicambre-là n'allait courber la tête devant personne, encore moins devant un évêque » (*E*, 78). Après avoir prêché par l'exemple la soumission, en se prêtant aux cruautés de sœur Sado et d'Alix, de même qu'aux supplices anthropophages encouragés par sœur Maso, Sylvania se voue désormais à Clovis et à l'insoumission, sa foi, si elle change d'objet, n'en étant pas moins grande.

Comme Sylvania, la petite sœur de Clovis, qui a à peine cinq ans, fréquente le couvent d'Eremo. Elle y est admise en tant qu'externe, de sorte que son père, sa mère ou quelques fois son

frère doivent venir l’y récupérer à la fin des cours. La fillette, prénommée Clotilde, a de la difficulté à s’exprimer et ne parvient pas à sourire, ce qui la fait « pass[er] pour un peu idiote » (*E*, 78), de sorte qu’elle n’a pas d’amies. À la suite de sa rencontre avec le fier Sicambre, Sylvanie décide de « s’intéress[er] à cette petite esseulée et l’“adopte[e]” en quelque sorte » (*E*, 78) :

Pour jouer à la mère avec Clotilde, Sylvanie avait élu domicile dans les escaliers de secours derrière le couvent, là où s’étendait la cour de récréation. Elle leur inventait à toutes deux une vie passionnante dans une « maison » à plusieurs étages et s’aperçut bientôt que sa petite compagne de jeu n’était pas du tout stupide. (*E*, 78)

Cette compassion de la couventine pour la fillette ne paraît pas tout à fait désintéressée, Sylvanie profitant de cette proximité avec la sœur de Clovis « pour glisser quelques mots à son “idole masculine” » (*E*, 81), lorsque ce dernier vient la chercher. Clotilde apprend également diverses choses à la pensionnaire sur son aîné, par exemple, « que le grand plaisir de son frère [est] de jouer avec des allumettes » (*E*, 81). Lors de ses rares échanges avec Sylvanie, Clovis ne veut toutefois « rien dire sur les accusations qui [pèsent] contre lui » (*E*, 81) : « Il aimait le feu, c’était un fait, ce qui ne faisait pas de lui un pyromane ! » (*E*, 81) Les religieuses d’Eremo voient cependant cette inclination du garçon pour le feu autrement. Aussi « [coupent-elles] court à toute conversation naissante » (*E*, 81) entre le jeune boiteux et la couventine. Une fois, la pensionnaire parvient cependant à demander au garçon, « à la sauvette, car du fond de la cour la surveillante du désert se pointait à grandes enjambées » (*E*, 82), de lui parler du feu :

– Je ne peux pas vivre sans le voir et sans le toucher au moins une fois par jour », chuchota-t-il en la regardant intensément. Ses yeux noirs étaient des charbons ardents. Sylvanie éprouva comme un choc électrique. (*E*, 82)

La conversation entre le garçon et la jeune fille s’achève sur cette déclaration, Clovis et Clotilde étant déjà loin lorsque sœur Sado rejoint la pensionnaire :

« De quoi parliez-vous avec ce garçon, Sylvanie Penn ? dit sœur Sado avec sa méfiance naturelle.
– Nous parlions du feu, répondit Sylvanie, à voix haute. Ne vous en déplaise, ajouta-t-elle mentalement.
– Du feu ! Tiens donc ! Méfiez-vous de ce garçon, Sylvanie Penn. C’est un incendiaire.
– Je sais ! » répliqua Sylvanie, en baissant les yeux. Car ses yeux brillaient d’espoir. Elle ne demandait pas mieux que d’être incendiée par « ce garçon ». (*E*, 83)

En acceptant d'être consumée par son désir pour Clovis, la couventine échange un supplice pour un autre, ne renonçant à l'idéal de martyr que pour mieux y revenir.

Dans *Une saison*, Héloïse remplace de façon similaire les caresses de l'Époux par celles de ses clients. Le quotidien de l'Auberge de la Rose publique, bien qu'en apparence si différent de celui de l'institution religieuse, tend d'ailleurs à ramener Héloïse au couvent, celle-ci « ne cessant de comparer sa vie à l'Auberge avec le bien-être de la vie au couvent, glissant d'une satisfaction à l'autre [...], [v]oguant d'un corps heureux à un corps triste, d'un amoureux aux âpres bontés à un autre qu'elle croyait aimer au soleil, sur le sable chaud » (SVE, 154). Comparant ses réminiscences de couventine à ses récents souvenirs de l'Auberge, l'adolescente y trouve une même sérénité, un même apaisement de ses désirs, sa nouvelle profession répondant à ses aspirations masochistes, à sa prédilection pour le sacrifice, à cet idéal de martyr qu'elle partage avec Sylvanie Penn. « Toujours inclinée à la compassion » (SVE, 160), elle ne se refuse pas à Monsieur le Notaire, dont elle accepte les brutalités avec douceur comme autrefois celles de l'Époux, « se plaigna[n]t si doucement que le vieillard ne l'enten[d] pas » (SVE, 160) :

[Elle] voyait en [cet] homme qui piétinait sa jeunesse, sans égard pour la misère de son corps et la solitude de son désir, l'enfant, le gros enfant des premiers appétits, suspendu à son sein, exploitant sous toutes sortes de gestes et d'emportements — dont les uns ne semblaient pas plus ignobles que les autres à partir d'une certaine étape de délire — la soif, la grande soif du premier jour, malheureusement inassouvie, et qui faisait que l'homme venu pour goûter la caresse d'une amante désirait en même temps celle d'une mère capable de le corrompre. (SVE, 160-161)

Jouant ainsi à la mère auprès de sa clientèle, comme Sylvanie auprès de Clotilde, Héloïse se satisfait néanmoins de son sort, y « songea[nt] [même] sans trop de dégoût » (SVE, 161). Au contraire de la protagoniste d'*Eremo*, la compassion de l'adolescente est désintéressée, Héloïse n'attendant rien de ses clients, qui la rejettent comme ils l'ont prise, avec la même brutalité, « sur un rivage stérile » (SVE, 161). Comme Eremo, l'Auberge de la Rose publique est un désert, où se réfugient ces « infortunées » (SVE, 155), ces « Enfants de Marie » (SVE, 155) qui ne sont pas si éloignées des

couventines d'*Eremo*, et qui savent, comme elles, que « n'attendre rien du tout ni personne [est] la sagesse même » (*E*, 38).

À l'instar d'Héloïse, Sylvanie apprend à se contenter de sa situation. Aussi, lorsque les religieuses la « somm[ent] de ne plus adresser la parole au jeune boiteux » (*E*, 83), songe-t-elle sans affection à cette brusque séparation : « Qu'à cela ne tienne, pensa Sylvanie. On se parlera avec les yeux ! » (*E*, 83) Comme le constate en outre la narratrice, « l'interdit qui [pèse] sur elle et lui ne [peut] l'empêcher, elle, de brûler pour lui » (*E*, 85), « une telle situation ne fais[ai]t que rendre plus intenses leurs brèves rencontres » (*E*, 85). Dans *Une saison*, la raréfaction des visites de l'Époux, rencontres dont l'intensité et la brièveté vont également croissant, n'empêche de même pas Héloïse de « s'offrir au Bien-Aimé absent » (*SVE*, 103). Si la mystique finit, pour sa part, par rechercher un substitut à l'Époux dans les bras de sa clientèle, n'acquérant que plus tard cette sagesse de n'attendre rien ni personne, Sylvanie, s'étant déjà vue délaisser par Alexandre et François d'Assise à Permafrost, ne se désole pas longtemps de la perte de l'affection de Clovis. Séduit par Alix Imbeault-Lecks, à l'occasion d'un pique-nique à la campagne en présence des deux familles, « l'inconstant Clovis n'[a en effet] plus d'yeux que pour la belle Alix à l'église » (*E*, 91). Si Sylvanie « renonc[e] [en conséquence] à l'appeler en secret le fier Sicambre » (*E*, 91), elle ne lui cherche pas, pour sa part, de substitut, se consolant assez vite de son absence.

Les passions de la pensionnaire d'*Eremo* apparaissent dans ces conditions à l'image de celles d'Héloïse : intenses et brèves, la jeune fille s'y consume tout entière, comme elle le fit autrefois par piété. Dans *Eremo*, comme dans *Une saison*, la foi se confond ainsi avec le désir, Sylvanie et Héloïse s'y soumettant avec la même ardeur, en acceptant les mêmes cruautés. Leur dévotion les mène toutes deux de la vertu au vice, sans que les supplices auxquels elles se prêtent aient pour autant changé. Qui, de toute façon, peut différencier aujourd'hui parmi toutes ces

femmes immolées, à la suite desquelles Sylvanie et Héloïse s'inscrivent, les martyres des hérétiques ?

7. Le jeu Davila : sur les traces des femmes du passé

Si la peur qu'avait Sylvanie Penn de la mort a été, durant un temps, apaisée par l'embrassement de l'idéal de martyr, la rumeur de la guerre, qui fait alors rage en Europe, réveille cette crainte endormie, qui devient soudain révolte :

Sylvanie Penn avait remarqué combien les hommes étaient amoureux de la mort, combien ils ne cessaient de fabuler autour d'elle, avec quel art consommé ils s'en affublaient après en avoir affublé les autres, avec quel empressement ils recherchaient les occasions d'aller la porter aux quatre coins du monde, étincelante et éclatante, ou, au contraire, de la recevoir, éreintée, étriquée, cousue de fil blanc, dans le silence et le secret du sang. Par bonheur, Sylvanie ne deviendrait jamais un homme. Mais elle détestait cet amour immodéré pour la mort qui dépouillait certains êtres de leur chair vivante jusqu'à ce que devienne apparente l'architecture de leurs os. (*E*, 98)

En se révoltant de la sorte contre la guerre, mais surtout contre la mort, la couventine souhaite s'opposer à l'ensevelissement des siens dans l'oubli :

Sylvanie savait que la mort, c'était le Troubli absolu. Voilà où en était réduite [sa grand-mère,] cette vieille femme si digne [qu'on avait mise en terre quelques jours après Noël], la mère de maman Lou et de tante Distinguette. Et de Tante Potiron. Est-ce que maman Lou finirait elle aussi dans un trou ? Non, cela ne serait pas. Cela ne serait pas. De toutes ses forces, Sylvanie allait empêcher sa maman de tomber dans le Troubli. Allait empêcher les autres de l'y précipiter. De la pousser dans le vide. (*E*, 102)

« Pour conjurer ces pensées terrifiantes » (*E*, 102), et plus particulièrement cette crainte de voir sa mère être précipitée dans le *Troubli*, Sylvanie invente le jeu Davila, inspiré d'un épisode de la vie de sainte Thérèse d'Avila (1515-1582), rapporté dans le *Livre de la vie* (1588)⁵⁴.

Alors novice, Teresa de Cepeda y Ahumada fut tenue pour morte à la suite d'une crise — probablement d'épilepsie⁵⁵ — qui la maintint dans le coma pendant quatre jours. À son réveil, la

⁵⁴ (sainte) Thérèse d'Avila, *Livre de la vie*, trad. et éd. Jean Canavaggio, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2012, 536 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LV*, suivi de la page et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

⁵⁵ Jean Canavaggio, « Notes » dans (sainte) Thérèse d'Avila, *Livre de la vie*, ouvr. cité, p. 476.

jeune femme était si faible qu'elle ne put ni parler ni remuer ses membres pendant plusieurs mois, hormis un doigt de la main droite :

J'eus cette nuit-là une crise qui me laissa sans connaissance pendant près de quatre jours. On me donna alors l'extrême-onction, et à toute heure, à tout instant, on pensait me voir expirer et l'on ne faisait que me dire le Credo, comme si j'avais pu comprendre quelque chose. On me crut parfois si bien morte que je me trouvai après de la cire sur les yeux. [...] Ma sépulture demeura ouverte un jour et demi dans mon monastère, en attendant mon corps, et l'un de nos moines qui se trouvait hors de la ville y avait déjà célébré un office. Et voilà qu'il plut au Seigneur que je revienne à moi. (*LV*, 70)

Je sortis de ces quatre jours de crise en un tel état, que seul le Seigneur peut savoir les insupportables tortures que j'éprouvais en moi. J'avais la langue en lambeaux, à force de me la mordre ; la gorge si contractée, pour n'avoir rien pu absorber et à cause de mon extrême faiblesse, que j'étouffais ; même l'eau ne pouvait passer ; j'avais l'impression d'être disloquée et d'avoir la tête tout en désordre ; ramassée sur moi-même et roulée en boule, voilà le résultat de ma torture de ces jours-là, sans pouvoir remuer ni bras, ni pieds, ni mains, ni tête, pas plus qu'une morte, à moins qu'on ne me remuât ; je ne pouvais bouger, je crois, qu'un seul doigt à la main droite. (*LV*, 72)

Dans *Eremo*, Bersianik rapporte cet épisode de la vie de sainte Thérèse d'Avila, relaté par la religieuse dans son œuvre autobiographique :

Il y avait eu Teresa de Cepeda y Ahumada, tenue pour morte et exposée dans la maison de ses parents. Mais c'était une fausse mort de jeune fille entrée dans le coma plutôt qu'en religion. Une simple erreur d'aiguillage. Sans son petit doigt, Thérèse d'Avila aurait été ensevelie vivante. L'œil d'un témoin avait réussi une conjonction inespérée avec le réflexe musculaire d'une phalangine de gisante, ce qui valut à l'Église romaine sa plus grande mystique espagnole. (*E*, 101)

Si l'autrice des *Inefances* ne cite pas ici littéralement le *Livre de la vie*, ni ne fait référence à cet ouvrage, l'allusion à l'œuvre autobiographique de sainte Thérèse d'Avila est évidente, et même explicite, considérant que la religieuse est nommée de manière précise, et ce bien que les faits relatés ne soient pas tous tout à fait exacts. Cette allusion instaure entre *Eremo* et le *Livre de la vie* une relation intertextuelle, la dernière que nous examinerons, réaffirmée plus loin dans les *Inefances* par le jeu Davila, dont le nom et la mise en scène font de même allusion à l'œuvre de la religieuse.

Le jeu Davila, auquel la protagoniste de Bersianik se livre avec ses compagnes, et ce dans l'intention de vaincre cette peur de la mort qu'elle partage avec les autres couventines, consiste à rejouer cette scène de « résurrection » (*LV*, 71), tirée du *Livre de la vie*. À tour de rôle, les

couventines prennent le rôle de la Davila et s'enterrent sous les feuilles mortes, « ne laissant que les mains à découvert » (*E*, 102) :

Les officiantes commençaient [par] masquer les cheveux et le visage de la Davila, mâchonnant un charabia incantatoire qui rappelait vaguement les efforts vélares du vicaire dans ses kyrie matutinaux. Lentement, les feuilles légères montaient sur les oreilles et les joues qu'elles coloraient de rougeurs insolites qui, pour une fois, n'étaient pas dues à la honte ou à la pudeur. L'or et le toc d'octobre accaparaient le front. Les yeux se fermaient sur un ciel encore clair entaché d'ombres sans poids. Retournaient à leurs orbites. Des figures géométriques bariolées de boue séchée tremblaient sur le menton et sur la bouche, combinant leurs effets pour ne pas trahir la respiration de la jeune morte. Et elles faisaient cercle autour d'elle, les prêtresses. Elles se recueillaient, debout et solennelles, tous leurs regards réunis scrutant les deux mains jointes, comme posées nues sur le tronc d'un petit arbre couché. Allait-elle bouger un doigt ? Lequel ? À quel moment précis ? Allait-on percevoir le subtil mouvement sans le confondre avec tout autre froissement de l'air ? (*E*, 102-103)

Lorsqu'enfin la « jeune morte » remue l'un de ses doigts, les prêtresses la déterrent et célèbrent sa victoire sur la mort :

« Son petit doigt a bougé ! Son petit doigt a bougé ! » Ce n'étaient plus que hurlements de triomphe. La mort encore une fois était terrassée. On déterrât la morte. On marchait joyeusement sur sa tombe qui craquait comme une vieille étoffe d'au moins cent ans d'âge. Une autre belle aux feuilles dormantes s'allongeait sur le sol et le jeu excitant recommençait. (*E*, 104)

En voulant rejouer cet épisode de la vie de sainte Thérèse d'Avila à des fins profanes, soit afin de se libérer de la peur de la mort inculquée par sœur Sado et, à travers elle, la religion catholique, les couventines confondent cérémonial religieux et rite païen, s'associant en conséquence autant à la figure de la religieuse qu'à celle de la sorcière, comme si, de mystique à hérétique, il n'y avait qu'un pas.

Selon sainte Thérèse d'Avila, bien peu de chose sépare en effet la mystique de l'hérétique. Dans ses écrits autobiographiques, la religieuse admet avoir douté elle-même de l'origine de ses visions, et consulté confesseurs et hommes d'Église, afin d'en éclaircir la nature⁵⁶ :

⁵⁶ Jean Canavaggio identifie neuf confesseurs de sainte Thérèse d'Avila, soit Pedro Hernández, Vincente Barrón, Garcia de Toledo, Diego de Cetina, Juan de Prádanos, Baltasar Álvarez, Pedro Domenech, Pedro Ibáñez et Domingo Báñez, ainsi que quatre hommes d'Église, soit Francisco de Salcedo, Gaspar Daza, François Borgia et Jean d'Avila, à qui la religieuse aurait fait appel toujours pour déterminer l'origine de ses visions et de ses extases, mais ce sans qu'il y eût confession. Voir Jean Canavaggio, « Notes », chap. cité, p. 475, p. 476, p. 478, p. 495, p. 496, p. 497, p. 498, p. 500, p. 516, p. 520, p. 523.

En ce temps-là, des femmes étaient sujettes à de grandes illusions et à des mensonges que leur avait envoyés le démon, aussi commençai-je à avoir peur, tant la délectation et la douceur que je ressentais étaient extrêmes, souvent sans pouvoir m'y soustraire ; j'étais pourtant tout à fait certaine que c'était Dieu qui agissait, en particulier quand j'étais en oraison, et je m'apercevais que j'en sortais bien meilleure et plus forte ; néanmoins, dès que je me distrayais un peu, je recommençais à craindre [...]. (*LV*, 229)

Je passai ainsi quelque temps jusqu'au jour où, au prix d'un grand combat intérieur et de vives craintes, je me résolus à parler à un spirituel pour lui demander ce qu'était mon oraison et de m'éclairer si je m'étais fourvoyée, [...]. (*LV*, 229-230)

Parmi les confesseurs et hommes d'Église consultés par la religieuse, certains ont attribué ces apparitions au démon, quelques-uns suggérant même à sainte Thérèse d'Avila de se prêter à un exorcisme :

Lorsque je leur eus donné ce livre et fait un exposé de ma vie et de mes péchés du mieux que je pus, sans que ce fût une confession, puisqu'il y avait un séculier, mais en leur faisant entendre que j'étais une misérable, ces deux serviteurs de Dieu considérèrent ce qui me convenait avec beaucoup de charité et d'amour. Vint alors la réponse que j'attendais dans la crainte, et alors que j'avais demandé à plusieurs personnes de me recommander à Dieu et passé ces journées à beaucoup prier, ce gentilhomme vint me trouver tout affligé et me dit qu'à leur avis à tous deux, il s'agissait du démon [...]. (*LV*, 235-236)

J'ai subi bien des avanies et des peines lorsque [je] parlais [de ces visions]. Convaincus que je voyais le démon, certains voulaient me faire exorciser. (*LV*, 287)

D'autres confesseurs et hommes d'Église ont prétendu plutôt que Dieu était derrière ces manifestations :

Lorsque j'eus ouvert entièrement mon âme à ce serviteur de Dieu — il l'était assurément, et fort avisé —, il m'expliqua ce qu'il en était, en homme qui connaissait bien ce langage, et il m'encouragea vivement. Il me dit que, de toute évidence, il s'agissait de l'esprit de Dieu et que je devais revenir à l'oraison (*LV*, 237).

C'est cette opinion que l'Église adopta plus tard, à la suite du décès de la religieuse en 1582, et que l'histoire conserva. Auparavant, dans les années 1570, alors que les écrits autobiographiques de sainte Thérèse d'Avila commençaient à circuler en Espagne, eux qui n'étaient pourtant destinés qu'à ses confesseurs et à certains hommes d'Église choisis, ils furent cela dit dénoncés à l'Inquisition, qui n'y décela en définitive aucune trace d'hérésie⁵⁷. La description que fait sainte Thérèse d'Avila de ses extases, à partir de laquelle Le Bernin réalisa l'une de ses sculptures les

⁵⁷ Jean Canavaggio, « Préface » dans (sainte) Thérèse d'Avila, *Livre de la vie*, ouvr. cité, p. 24.

plus connues, fut plus particulièrement un sujet de moqueries et de commentaires à cette époque⁵⁸, la mystique y mélangeant, telles Héloïse et Sylvanie, piété et sensualité, sans semble-t-il s'apercevoir de son usage du vocabulaire amoureux :

[Cet ange] n'était pas grand, mais plutôt petit, d'une grande beauté ; son visage très enflammé paraissait indiquer qu'il était l'un des plus élevés, qui semblent tout embrasés. Ce doivent être ceux qu'on appelle chérubins ; [...]. Je voyais dans ses mains un long dard en or dont la pointe de fer portait, je crois, un peu de feu. Parfois, il me semblait qu'il me l'enfonçait dans le cœur plusieurs fois et qu'il m'atteignait jusqu'aux entrailles. Lorsqu'il le retirait, on eût dit qu'il me les arrachait, me laissant tout embrasée d'un grand amour de Dieu. La douleur était si vive, qu'elle me faisait pousser ces plaintes dont j'ai parlé, et la douceur qu'elle me procure est si extrême, qu'on ne saurait désirer qu'elle cesse et l'âme ne peut se contenter de rien moins que de Dieu. Ce n'est pas une douleur corporelle, mais spirituelle, bien que le corps ne manque pas d'y participer un peu, et même beaucoup. (LV, 292-293)

Selon Ariane Gibeau, en tant que mystique, sainte Thérèse d'Avila aurait en fait partagé les mêmes « symptômes (extases, hallucinations, convulsions, etc.)⁵⁹ » que la sorcière, la possédée et l'hystérique, ces cas à la symptomatologie similaire étant souvent confondus dans la littérature.

Dans les années 1970, la littérature des femmes au Québec recourt à « la figure polyvalente de la sorcière⁶⁰ », afin de réhabiliter toutes « [ces] créatrices étouffées par l'ordre patriarcal⁶¹ », dont font partie toutes ces femmes enfermées dans les couvents ou ailleurs, pour ce qu'on a appelé leur piété ou leur folie. D'après Saint-Martin, si la sorcière se fait plus particulièrement le symbole, dans la production féminine des années 1970, de cette « histoire étouffée⁶² » des femmes, de ce « gynocide spectaculaire, et [de ces] innombrables violences quotidiennes que subissent [encore] les femmes⁶³ », et ce au détriment de la mystique, de la possédée et de l'hystérique auxquelles elle ressemble pourtant à s'y méprendre selon Gibeau⁶⁴, c'est en raison de sa puissance d'évocation,

⁵⁸ Jean Canavaggio, « Préface », chap. cité, p. 23.

⁵⁹ Ariane Gibeau, « *Et maintenant la terre tremble* » : mise en fiction et réinvention de la colère dans la prose narrative des femmes au Québec, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, décembre 2018, p. 114-115.

⁶⁰ Lori Saint-Martin. « Écriture et combat féministe : figures de la sorcière dans l'écriture des femmes au Québec », *Québec Studies*, n° 12, 1991, p. 67.

⁶¹ Lori Saint-Martin. « Écriture et combat féministe », art. cité, p. 71.

⁶² Lori Saint-Martin. « Écriture et combat féministe », art. cité, p. 73.

⁶³ Lori Saint-Martin. « Écriture et combat féministe », art. cité, p. 70.

⁶⁴ Ariane Gibeau, « *Et maintenant la terre tremble* », thèse citée, p. 114-115.

qui « vient moins d'un imaginaire enflammé par les bûchers que d'un passé réel qu'il importe de tirer de l'oubli⁶⁵ ». Selon Saint-Martin, les sorcières, « femmes fortes entre toutes⁶⁶ », seraient « un symbole vivant [de ce] passé détruit et calciné des femmes et de sa difficile résurrection⁶⁷ ». Loin d'être diabolique, la sorcière apparaîtrait par conséquent dans l'écriture des femmes des années 1970 comme une célébration de la vie, de la vitalité, de la santé et de la nature⁶⁸, et ce au même titre que les « Davila » ressuscitées d'*Eremo*. En « s'enterr[ant] sous les feuilles pour être brûlées vives » (*E*, 95), les couventines de Bersianik acceptent en effet d'affronter le bûcher, à l'instar de la figure de la sorcière, dans une mise en scène qui, tout en s'inspirant de la liturgie catholique, rappelle davantage les rites païens consacrés à la nature que le culte du Diable. Comme sainte Thérèse d'Avila, les jeunes filles parviennent à échapper à la mort, devenant dès lors, telle la religieuse, des « ressuscitantes » (*E*, 95), et, telle la sorcière, des symboles de vie et de vitalité. Par le jeu Davila, les fillettes vainquent ainsi, non seulement leur peur de la mort, mais la mort elle-même, échappant de la sorte au *Troubli*, par une association aux femmes du passé, que le texte tire lui-même de l'oubli.

Dans *Une saison*, Héloïse évolue de même, d'après Bourque, entre deux modèles féminins diamétralement opposés, soit entre sa mère et sa grand-mère, « entre l'archétype de la martyre violentée et celui de la vieille sorcière chaste⁶⁹ » :

Alors que sa mère est absente même quand elle est physiquement présente, sa grand-mère est celle qui voit à tout, distribue coups de bâtons et morceaux de sucre. Tandis que sa mère est sans nom et sans voix, Grand-Mère Antoinette est intarissable. Enfin, si la première ne peut se défendre contre son mari, cet « ennemi géant qui la viol[e] chaque nuit » (*SVE*, 134), la deuxième se targue d'avoir su refroidir les ardeurs du sien⁷⁰.

⁶⁵ Lori Saint-Martin. « Écriture et combat féministe », art. cité, p. 73.

⁶⁶ Lori Saint-Martin. « Écriture et combat féministe », art. cité, p. 71.

⁶⁷ Lori Saint-Martin. « Écriture et combat féministe », art. cité, p. 74.

⁶⁸ Lori Saint-Martin. « Écriture et combat féministe », art. cité, p. 74, 75, 76.

⁶⁹ Dominique Bourque, « Héloïse ou La voix du silence », art. cité, p. 340-341.

⁷⁰ Dominique Bourque, « Héloïse ou La voix du silence », art. cité, p. 340-341.

Tanguant toujours de l'une à l'autre, sans en préférer aucune, Héloïse passe de la sorte de la solitude de sa cellule à l'effervescence du bordel, de la chasteté à la luxure, et de la piété à l'hérésie. Au terme de son parcours, l'adolescente ne ressemble toutefois ni à sa mère ni à sa grand-mère. À leur opposé, la jeune femme n'a en effet ni mari ni enfants. De plus, contrairement à elles, elle a réussi à s'enfuir de la résidence familiale, et à trouver, dans un autre village un peu plus grand que le sien, des conditions somme toute plus agréables, ou à tout le moins viables. Sa profession lui permet également de se distinguer des femmes de sa famille, en ne faisant plus d'elle la victime des désirs masculins, mais plutôt l'instigatrice. Si Héloïse, à l'instar de sa mère, subit des violences sexuelles au bordel, c'est aussi parce qu'elle accepte de s'y prêter, refusant, du même geste, comme sa grand-mère, de se soumettre à un seul homme ou à la maternité. La conception de l'adolescente de son métier conjugue aussi les supplices de la martyre violentée à la puissance de la sorcière, l'extase venant du mal, et les « méditations se perd[ant] en réflexions païennes » (*SVE*, 38).

Dans *Eremo*, Sylvanie tangué de façon similaire entre la mystique et l'hérétique, soit entre sainte Thérèse d'Avila et la figure de la sorcière. Comme la religieuse, la couventine posséderait en effet un don de voyance, qu'elle met à l'épreuve pour la première fois sur la personne la plus âgée du village :

Sylvanie Penn avait décidé secrètement que la personne qui lui semblait la plus avancée en âge dans la paroisse ne passerait pas le mois de février. C'était une petite vieille cassée en deux littéralement, son tronc et ses jambes formant entre eux un angle droit. Une petite vieille aux cheveux très noirs. Qui allait à l'église matin et soir, sans compter tous les après-midis. (*E*, 109)

Si sainte Thérèse d'Avila trouve dans les visions accordées par Dieu, qui « [l']instrui[t] de bien des façons » (*LV*, 260), « toutes les vérités [recherchées] » (*LV*, 260), la justesse des prédictions de Sylvanie Penn laisse quant à elle à désirer, sa première prémonition ne se réalisant pas :

Le mois passa. Vint le premier jour de mars et la vieille équerre ambulante se signait toujours en asséchant le bénitier. Sylvanie éprouva une profonde déception. Non qu'elle eût souhaité la mort de cette femme dont elle ignorait tout, mais il lui paraissait impossible qu'on pût vivre encore quand on n'était que du bois mort tout juste bon à être jeté au feu. Elle était surtout déçue de

l'échec de ses prévisions, car c'était la première fois qu'elle mettait ses dons de prophétie à l'épreuve. (*E*, 110)

Cet échec n'empêche pas la couventine de remettre ses dons de prophète à l'épreuve. Et cette fois-ci, « le risque [est] grand[, car] c'[est] elle-même qui en [est] l'enjeu » (*E*, 113) :

Elle avait décrété dans son for intérieur qu'elle mourrait le jour de ses douze ans. Si elle parvenait à franchir ce cap qui était pour elle une apothéose, elle ne vieillirait jamais et deviendrait immortelle. (*E*, 113)

En utilisant de la sorte son don de voyance pour atteindre l'immortalité, soit pour échapper définitivement à la mort, la jeune fille se distingue de sainte Thérèse d'Avila, pour qui la mort était une volonté divine, et qui aurait en conséquence « perd[u] de bon gré sa vie pour [Dieu] » (*LV*, 291). En employant ses dons de mystique à des fins profanes, la pensionnaire se rapproche ainsi de l'hérétique, et plus particulièrement de la figure de la sorcière, comme en témoignent les événements qui précèdent son anniversaire.

L'exemple de la petite vieille lui rappelant la précarité de ses prévisions, Sylvanie Penn se prépare « à ce grand événement comme à un rituel d'exorcisme » (*E*, 113), et ce à l'image de la possédée, considérée par Saint-Martin comme l'une des représentations possibles de la figure de la sorcière en littérature des femmes⁷¹. Dire que la couventine « croyait beaucoup [à cette cérémonie] serait [toutefois] exagéré » (*E*, 113). Enfin, l'anniversaire a lieu :

Sylvanie survécut. Elle serait donc jeune, toujours, et elle serait immortelle. Ce n'était pas tant sa jeunesse qui serait immortelle. C'était son immortalité qui serait toujours jeune. Ne jamais décroître. Il fallait absolument qu'elle crût cela de toutes ses forces vives pour supporter de continuer à grandir dans l'espace et dans le temps de cette vie détestable. (*E*, 114)

Si, à l'instar de Grand-Mère Antoinette, cet « archétype de la vieille sorcière chaste⁷² », selon Bourque, Sylvanie « se croi[t] [dès lors] immortelle » (*SVE*, 10), c'est donc par nécessité. Cette nouvelle immortalité lui confère dans les faits, comme à la matriarche, une certaine puissance, qui

⁷¹ Lori Saint-Martin. « Écriture et combat féministe », art. cité, p. 69.

⁷² Dominique Bourque, « Héloïse ou La voix du silence », art. cité, p. 340-341.

en fait, au détriment de la mort vaincue — ou plutôt déjouée —, un symbole de vie, telle la figure de la sorcière, mais aussi celle de sainte Thérèse d'Avila, première « ressuscitante ».

À travers le jeu Davila, nous avons constaté que la protagoniste de Bersianik s'approprie les écrits de sainte Thérèse d'Avila et s'associe de manière explicite à cette religiosité divergente, toute féminine, afin de trouver refuge contre la peur de la mort dans la littérature. Plus qu'un refuge, la fillette découvre dans les mots des autres, et son association à des figures féminines littéraires puissantes, comme sainte Thérèse d'Avila et la sorcière, une défense contre la mort elle-même, mais une défense pieuse, vulnérable devant le réel.

8. Les mots des autres : une communauté littéraire au féminin

Comme nous l'avons constaté précédemment, Sylvanie recourt à l'écriture et à la lecture, comme Héloïse et Jean Le Maigre, pour vaincre son isolement et se mettre à l'abri d'une « vie détestable » (E, 114). C'est aussi entre les pages de son exemplaire de *La chanson de Roland* que la pensionnaire choisit de conserver les vestiges de sa relation avec Clovis. Lors d'une de ses brèves rencontres avec le garçon, la couventine avait en effet prêté au fier Sicambre ce « livre édifiant » (E, 86), avant que les religieuses ne mettent un terme à toute conversation entre eux. Un jour, malgré l'interdit, Clovis parvient à rendre à Sylvanie l'ouvrage en question, où « il avait osé écrire ses commentaires dans la marge, à côté des passages qu'elle avait soulignés » (E, 85). La jeune fille consulte par la suite régulièrement son exemplaire de *La chanson de Roland*, mais uniquement « quand elle ne se sen[t] pas surveillée » (E, 117), pour « reli[re] les quelques annotations que le fier Sicambre avait tracées dans les marges » (E, 117) et « les passages qu'il avait soulignés » (E, 117). Ces annotations, en répondant aux passages précédemment identifiés par Sylvanie, permettent à la fillette et à l'incendiaire de poursuivre une discussion trop tôt interrompue. Ces

commentaires, en « témoign[ant] de [l'] irrégion [de Clovis], de son horreur de la guerre, mais surtout de son indignation vis-à-vis des comportements racistes » (E, 117), représentent toutefois autant une source de réconfort qu'une source d'inquiétude pour la pensionnaire : « Si ce livre tombait entre les mains des religieuses, ainsi annoté, elle passerait un mauvais quart d'heure ! » (E, 118) Sylvania dissimule par conséquent l'ouvrage aux yeux des religieuses, en ne le consultant qu'« enferm[ée] dans les toilettes » (E, 118), loin de l'influence des sœurs. La couventine n'est en fait pas indifférente aux propos irréligieux énoncés par Clovis entre les pages de *La chanson de Roland*, ces annotations changeant quelque peu sa conception de l'ouvrage, elle qui l'« avait [autrefois] dévoré » (E, 82), et qui le considérait « comme un condensé de *L'Iliade* à la française » (E, 82). Bien qu'il s'agisse toujours pour la jeune fille d'un « livre édifiant » (E, 118), c'est désormais à titre d'exemple de « la bêtise humaine » (E, 117), et non plus de piété.

Dans *Une saison*, les écrits de Jean Le Maigre auraient de même une certaine influence sur Grand-Mère Antoinette, la matriarche s'adoucissant, selon Vergereau-Dewey, à la lecture des cahiers du poète tuberculeux⁷³. L'œuvre autobiographique du garçon réveillerait dans les faits, « au fond de cette femme sèche à la sexualité mutilée[,] un nouveau désir de tendresse⁷⁴ », qui se manifeste, à la toute fin du roman, avec l'arrivée du printemps. D'après Vergereau-Dewey, ce changement de saison n'indiquerait « pas seulement [la venue] d'un climat plus doux⁷⁵ », mais témoignerait d'un véritable « dégel des cœurs⁷⁶ ». Ainsi Grand-Mère Antoinette est-elle surprise, dans le dernier chapitre du roman de Blais, à jouer avec Emmanuel, elle qui affirmait pourtant, au début d'*Une saison*, « déteste[r] les nouveau-nés » (SVE, 8) : « Voyou, petit voyou, disait la vieille femme grondeuse et gentille, repoussant et attirant à la fois cet ourson qu'elle désirait accabler de

⁷³ S. Pascale Vergereau-Dewey, « Vision blaisienne de l'enfance », chap. cité, p. 48.

⁷⁴ S. Pascale Vergereau-Dewey, « Vision blaisienne de l'enfance », chap. cité, p. 42.

⁷⁵ S. Pascale Vergereau-Dewey, « Vision blaisienne de l'enfance », chap. cité, p. 49-50.

⁷⁶ S. Pascale Vergereau-Dewey, « Vision blaisienne de l'enfance », chap. cité, p. 49-50.

coups de patte, pour l’amuser comme pour le vaincre. » (SVE, 133) Cette douceur inattendue, ce « rayon de lumière et d’espoir dans cet univers noir, très noir⁷⁷ », serait apportée, selon Vergereau-Dewey, par Jean Le Maigre, par le biais de son œuvre autobiographique. D’autres critiques, qui favorisent une interprétation sociologique du roman, en en faisant « un des textes emblématiques d’un changement radical des mentalités, consécutif à la Révolution tranquille⁷⁸ », accordent une moindre importance à ces écrits.

Selon Daunais, c’est plutôt Emmanuel qui apparaît à la fin d’*Une saison* « comme une figure remplie d’espoir⁷⁹ ». Né vers la fin des années 1930, Emmanuel devrait atteindre la vingtaine au moment de la Révolution tranquille, comptant dès lors « parmi les derniers témoins du monde ancien et les premiers représentants du monde nouveau⁸⁰ ». Jean Le Maigre, pour sa part, appartiendrait au monde ancien, d’après Daunais, « monde où il [serait] [par ailleurs] roi⁸¹ » :

[Le] monde qu’habite Jean Le Maigre n’est pas *opposé* à sa poésie. Au contraire, il constitue pour l’adolescent et pour ses rêves un véritable abri et même, si on l’observe depuis l’ouverture au monde que représente la Révolution tranquille, une forme de refuge. Or ce refuge, c’est le personnage le plus ancien, le plus attaché et le plus fidèle au monde d’autrefois qui le fournit, à savoir Grand-Mère Antoinette.⁸²

En protégeant le garçon, puis ses écrits, la matriarche échapperait, selon Michel Biron, à « la méchanceté et [à] la bêtise dans lesquelles baignent les autres adultes [d’*Une saison*], en particulier les parents fantomatiques et le clergé hypocrite⁸³ ». Elle n’en reste cela dit pas moins, comme le souligne Daunais, une figure de l’ancien monde, opposée avec Jean Le Maigre à tout progrès et à tout changement : « [S]’il y a une rébellion dans le roman de Marie-Claire Blais (ou par ce roman),

⁷⁷ S. Pascale Vergereau-Dewey, « Vision blaisienne de l’enfance », chap. cité, p. 49-50.

⁷⁸ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, ouvr. cité, p. 400 à 402.

⁷⁹ Isabelle Daunais, *Le roman sans aventure*, ouvr. cité, p. 153-154.

⁸⁰ Isabelle Daunais, *Le roman sans aventure*, ouvr. cité, p. 153-154.

⁸¹ Isabelle Daunais, *Le roman sans aventure*, ouvr. cité, p. 156-158.

⁸² Isabelle Daunais, *Le roman sans aventure*, ouvr. cité, p. 156-158.

⁸³ Michel Biron, « Le bouleversement infini du monde » dans Daniel Letendre et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Lectures de Marie-Claire Blais*, Montréal, Les Presses de l’Université de Montréal, coll. « Nouvelle études québécoises », 2019, p. 21.

elle s'exerce [par conséquent] non pas *contre* le monde de l'idylle, [selon Daunais,] mais *pour* lui, pour la continuité de ce qu'il permet d'être et de faire, pour la liberté qu'il apporte.⁸⁴ » Aussi, si nous ne nous opposons pas aux travaux de Vergereau-Dewey, qui considère *Une saison* comme un hymne au pouvoir de l'écriture pour l'influence positive exercée sur Grand-Mère Antoinette par les écrits de Jean Le Maigre⁸⁵, nous ne considérons pas cet adoucissement de la matriarche, comme un signe d'espoir durable. Car, bien que « l'hiver a[it] été dur » (*SVE*, 175), rien ne peut nous assurer, tout du moins dans le roman lui-même, et outre les propres mots de Grand-Mère Antoinette, que « le printemps sera [bel et bien] meilleur » (*SVE*, 175).

Dans *Eremo*, la portée des mots apparaît de même limitée. Bien que « toutes les prières qui mont[ent] du couvent [soient] destinées à fléchir le ciel en vue de l'obtention de la paix » (*E*, 121), aucune d'elle ne parvient à mettre fin à la guerre. Même le mot « paix », qui s'impose dans l'esprit de Sylvanie « en anéantissant tous les autres » (*E*, 122), ne semble d'aucune utilité devant la guerre qui s'étend en Europe. Pour la couventine, les mots constituent toutefois sa seule défense contre la guerre : « *Le petit Larousse illustré* en noir et blanc était la seule arme dont disposait Sylvanie pour affronter le monde » (*E*, 132). Cette défense, comme l'a elle-même appris la pensionnaire, en se prêtant au jeu de la doublure, est précaire, les mots pouvant à la fois contenir une vérité et en dissimuler une autre :

Ce gros livre représentait pour elle son seul aliment naturel. Mais il fallait être prudente. Bien connaître les mots, se nourrir de la substance de quelques-uns mais ne pas prendre au sérieux la majorité d'entre eux, qui étaient, soit menaçants, soit plein d'énigmes. (*E*, 132)

Aussi les mots sont-ils traîtres, d'après la jeune fille, et doivent être utilisés avec précaution :

Il valait mieux pour Sylvanie Penn ne pas faire trop attention à la signification de certains mots. C'étaient des traîtres. Ils véhiculaient de la dynamite à travers un circuit inextricable qui les reliait tous les uns aux autres. Dans la réalité, ils n'existaient jamais pour eux-mêmes, beaux et nus comme elle les voyait en rêve. Le mot *paix* ne voulait rien dire, absolument rien, si on ne lui

⁸⁴ Isabelle Daunais, *Le roman sans aventure*, ouvr. cité, p. 159-160.

⁸⁵ S. Pascale Vergereau-Dewey, « Vision blaisienne de l'enfance », chap. cité, p. 48.

collait aussitôt le mot *guerre* comme une poêle bruyante à la queue d'un chat. À quoi bon faire patte de velours dans ces conditions ? (*E*, 131)

Le mot « paix » ne vient en effet jamais sans que le mot « guerre » n'y soit rattaché, l'un impliquant nécessairement l'autre. Même un mot innocent, comme le mot « eau » peut par ailleurs se montrer destructeur :

Le mot *eau* était un mot bienfaisant pour tout le monde. Personne n'y trouvait à redire. Mais si vous le laissiez travailler pendant quelques siècles, il vous changeait complètement la face de la terre et même celle du ciel. Et que dire de ce mot *eau* quand il était employé en trop grosse quantité ? Il était meurtrier, comme les autres. Comme tous les autres mots. (*E*, 131-132)

Les mots ne représenteraient donc pour la protagoniste d'*Eremo* qu'un abri bien précaire contre le monde, la réalité demeurant toujours plus forte que sa transcription. Tout refuge concédé par les lettres ne peut être dans les faits que temporaire, le retour vers le réel s'avérant inévitable : la lecture et l'écriture ne pourraient que nous aider à vivre ou à dire le monde, en tant que moyen d'expression ou de dissimulation, sans nous permettre d'y échapper ou de le transformer. Dans *Une saison*, ni la lecture ni l'écriture ne parviennent en conséquence à sauver Jean Le Maigre et Héloïse de la déchéance physique ou morale, les cahiers autobiographiques du poète tuberculeux ne préservant que bien peu de choses. L'influence positive exercée par ces écrits, soulignée par Vergereau-Dewey, n'agit en outre que sur Grand-Mère Antoinette, la seule lectrice de Jean Le Maigre⁸⁶. Si la matriarche s'adoucit un peu suite à sa lecture, cette misérable victoire de l'écriture semble avoir été bien chère payée par Jean Le Maigre. Quant à Héloïse, bien qu'elle partage avec son frère une même propension à l'écriture⁸⁷, comme le rappelle Bourque, et comme en témoignent les nombreuses lettres destinées à ses anciennes compagnes de couvent, elle demeure, comme sa mère, « condamnée au silence le plus absolu⁸⁸ », ses lettres, en devenant factices, ne constituant plus un véritable moyen d'expression. Seul le poète tuberculeux, ce double de l'ancienne couventine qui

⁸⁶ S. Pascale Vergereau-Dewey, « Vision blaisienne de l'enfance », chap. cité, p. 49-50.

⁸⁷ Dominique Bourque, « Héloïse ou La voix du silence », art. cité, p. 329.

⁸⁸ Dominique Bourque, « Héloïse ou La voix du silence », art. cité, p. 334-335.

en est la « jumelle obscure⁸⁹ », « accède franchement à la parole⁹⁰ », d'après Bourque, pour qui Héloïse personnifierait par conséquent l'artiste inachevée⁹¹. Si Sylvanie s'inscrit dans la lignée d'Héloïse, en partageant à la fois sa pratique spirituelle et sa pratique scripturale, elle ne cesserait jamais, pour sa part, d'écrire, demeurant aussi intarissable que ses larmes :

C'était une chose bien étrange que ce don des larmes. Cela passait pour de la pure sensiblerie aux yeux de tout le monde. Mais depuis longtemps Sylvanie avait appris à pleurer en cachette. Et personne, même pas elle, ne soupçonnait la violence de toutes ces « coalitions » intérieures qui se soudaient secrètement au plus profond d'elle-même. Dans cette vallée de larmes amères et quelquefois douces qui avait nom *Eremo*, Sylvanie Penn devenait une force de la nature. (*E*, 134)

Nous avons tenté de montrer, dans ce chapitre, les nombreuses similitudes entre les univers diégétiques d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel* de Marie-Claire Blais et d'*Eremo*. Nous avons voulu montrer, ensuite, comment l'infusion discrète d'éléments diégétiques blaisiens par Bersianik était dynamisée par la fusion ou la rencontre en Sylvanie Penn de deux personnages : Héloïse et Jean Le Maigre, dont Sylvanie Penn reprend tour à tour les traits et les combine. Cette réunion des deux héros blaisiens en Sylvanie Penn nous semble mettre de l'avant la figure d'Héloïse, qui s'est longtemps vue, comme le souligne Bourque, contrainte au silence, écartée par la critique au profit de Jean Le Maigre, suivant le mouvement de la narration qui privilégie également ce personnage⁹². En rapprochant la pratique spirituelle et la pratique scripturale de Sylvanie de celles d'Héloïse, comme nous avons tenté de le montrer, Bersianik revalorise le personnage d'Héloïse et lui redonne une voix, en l'extirpant en même temps du joug d'une narration qui tend à la tourner en ridicule, plus que son frère Jean Le Maigre.

En insistant sur les similitudes entre le poète tuberculeux et la mystique de la Rose publique, sur leur « même propension à écrire, [leur] même imagination et sensualité troublantes⁹³ »,

⁸⁹ Dominique Bourque, « Héloïse ou La voix du silence », art. cité, p. 344.

⁹⁰ Dominique Bourque, « Héloïse ou La voix du silence », art. cité, p. 335.

⁹¹ Dominique Bourque, « Héloïse ou La voix du silence », art. cité, p. 344.

⁹² Dominique Bourque, « Héloïse ou La voix du silence », art. cité, p. 334-335, p. 329.

⁹³ Dominique Bourque, « Héloïse ou La voix du silence », art. cité, p. 329-330.

Bersianik rapproche de plus les deux personnages jusqu'à les confondre, atténuant par le fait même leurs différences. Le texte blaisien *souvenu* et mis en scène dans *Eremo*, ce « texte-fantôme » perceptible dans les *Inenfanances* par une série de traces et d'échos diffus, ne présente en effet pas cette « disparité de traitement [entre Héloïse et Jean Le Maigre] [, soulignée par Bourque,] au sein de la diégèse [d'*Une saison*]⁹⁴ ». La négation de cette disparité — ou son oubli volontaire — permet de doter Héloïse du même traitement que son frère, des mêmes privilèges, du même « accès à l'expression, et donc à la narration⁹⁵ », Bersianik proposant ainsi de se rappeler *Une saison* autrement. Cette omission fait de la mystique de l'Auberge de la Rose publique, non seulement un symbole de rébellion, à l'image de Jean Le Maigre, tel que l'a déjà suggéré Bourque⁹⁶, mais un symbole de rébellion *viabile*, l'Héloïse sublimée par le souvenir de Bersianik n'étant privée ni de la parole ni de ses moyens d'action. Si la jeune femme semble toujours avoir été libre dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel* de ses mouvements et de ses gestes, comme en témoigne son « refu[s] de mener la même vie que ses grandes sœurs, mère et grand-mère⁹⁷ », Jean Le Maigre s'est pour sa part vu privé assez tôt de sa liberté d'action, ayant été enfermé en maison de correction puis au noviciat, avant d'être alité et précipité dans la mort, encore adolescent. Bien que toujours libre de s'exprimer, Jean Le Maigre ne représente pas dans le roman de Blais une figure d'espoir durable ni même viable, puisqu'il est contraint dans ses mouvements et dans ses gestes par diverses figures d'autorité. Appartenant lui-même à l'ancien monde, selon Isabelle Daunais, le garçon ne constituerait pas non plus un symbole de révolte ou de progrès⁹⁸, tandis qu'Héloïse, cette Héloïse

⁹⁴ Dominique Bourque, « Héloïse ou La voix du silence », art. cité, p. 335.

⁹⁵ Dominique Bourque, « Héloïse ou La voix du silence », art. cité, p. 335.

⁹⁶ Dominique Bourque, « Héloïse ou La voix du silence », art. cité, p. 345.

⁹⁷ Dominique Bourque, « Héloïse ou La voix du silence », art. cité, p. 345.

⁹⁸ Isabelle Daunais, *Le roman sans aventure*, ouvr. cité, p. 156-158.

souvenue par Bersianik — ou devrait-on dire ressuscitée —, soutiendrait par l'exemple et par la parole cette rébellion naissante.

En accordant la parole à Héloïse, Bersianik invite également à réinvestir les voix féminines du passé, comme celle de sainte Thérèse d'Avila, en gardant conscience des dangers que présente cette littérature. L'Église y a en effet parfois laissé son empreinte, le clergé ayant notamment utilisé les écrits de sainte Thérèse d'Avila à son profit, en encensant sa foi au détriment des passages traduisant une piété divergente, empreinte de sensualité. Or ce sont précisément ces passages que reprend Bersianik et sur lesquels elle insiste, passages où se mêlent discours religieux et amoureux, mélange qu'on retrouve par ailleurs dans le roman de Blais, lorsqu'il est question d'Héloïse. Le rapprochement de Sylvanie et d'Héloïse fait par conséquent écho à l'œuvre de sainte Thérèse d'Avila, et le rapprochement de Sylvanie et de sainte Thérèse d'Avila, à l'œuvre de Marie-Claire Blais. Une sorte de communauté de personnages féminins en ressort mais aussi d'écrivaines, puisque toutes écrivent. Le jeu Davila traduit en outre une volonté de rouvrir ces écrits féminins du passé, afin d'explorer cette religiosité divergente, toute féminine, proche des croyances archaïques et de la figure de la sorcière. Dans l'œuvre de Louky Bersianik, ce n'est par conséquent pas la littérature elle-même qui offre un abri contre le monde, mais le réinvestissement de ces écrits par la communauté, communauté qui s'y forme au fil des réécritures.

Si, à la suite de l'abandon filial, une communauté se crée bel et bien, au fil des *Inenfances*, cette communauté se distingue de celle des premières œuvres de Bersianik, de *L'Eugélonne* et du *Pique-nique sur l'Acropole*, soit de cette sororité du féminisme de seconde vague qui affichait « une attitude de rejet face aux legs de leurs pères et de leurs mères⁹⁹ », et procédait, par le biais de

⁹⁹ Evelyne Ledoux-Beaugrand, *Imaginaires de la filiation*, ouvr. cité, p. 18.

la littérature, au « meurtre symbolique des figures parentales¹⁰⁰ ». Si dans *Eremo*, la figure maternelle demeure silencieuse, il subsiste tout de même la volonté de lui redonner la parole, de ne pas la laisser, comme ses aïeules, sombrer dans le silence et le *Troubli*. Afin d'empêcher maman Lou de tomber dans l'oubli, afin d'« empêcher les autres de l'y précipiter[,] de la pousser dans le vide » (*E*, 102), Sylvanie invente en effet le jeu Davila, qui, tout en lui permettant de « conjurer ces pensées terrifiantes » (*E*, 102), lui offre la possibilité de devenir une « ressuscitante », soit un symbole de vie et de vitalité, à l'image de sainte Thérèse d'Avila et de la figure de la sorcière, de ces femmes du passé que le texte tire ainsi de l'oubli. En se prêtant au jeu Davila, les couventines d'Eremo s'opposeraient par conséquent à l'ensevelissement des femmes du présent et du passé, tout en prévenant celui des femmes du futur.

À l'image des écrivaines des années 1990 et 2000, Bersianik réinvestit dans *Eremo* « l'axe vertical de la généalogie¹⁰¹ », en « avan[çant] dans un récit familial lacunaire, morcelé, en partie perdu¹⁰² », dont la trace monotone des ancêtres de Sylvanie Penn constitue l'unique témoignage :

Un tracé linéaire qui faisait croire qu'aucune femme n'avait existé en leur temps, n'avait croisé leur vie, ne l'avait arrondie, adoucie ou même brisée. Qu'ils n'avaient traversé, accompagné, détruit la vie d'aucune femme. Qu'aucune femme ne les avait quittés peu à peu tout en feignant de rester près d'eux. (*E*, 98)

Cette remontée filiale vers la mère, la grand-mère et les femmes du passé n'est plus ici cette quête des années 1970 et 1980 chez Bersianik d'une mère prépatrilacale¹⁰³, mais bien celle d'une (af)filiation au féminin, soit celle à la fois d'une communauté et d'une généalogie féminines, qui se confondent désormais, et ce au détriment de toute hiérarchie. Ce réinvestissement des concepts de filiation et d'affiliation permet notamment à Bersianik de dialoguer avec les œuvres de sainte Thérèse d'Avila et de Marie-Claire Blais sur un pied d'égalité, l'autrice ne se contentant pas d'être

¹⁰⁰ Evelyne Ledoux-Beaugrand, *Imaginaires de la filiation*, ouvr. cité, p. 18.

¹⁰¹ Evelyne Ledoux-Beaugrand, *Imaginaires de la filiation*, ouvr. cité, p. 18.

¹⁰² Evelyne Ledoux-Beaugrand, *Imaginaires de la filiation*, ouvr. cité, p. 18.

¹⁰³ Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère*, ouvr. cité, p. 245.

l'héritière de ces œuvres quelque peu figées par l'histoire et la critique littéraire, mais rouvrant ces écrits, afin d'en recollectionner des morceaux choisis, retenus — ou plutôt remémorés — avant tout pour des raisons intimes.

CONCLUSION

Au terme de notre mémoire et conformément à notre hypothèse, nous croyons pouvoir confirmer que l'intertextualité est utilisée par la narratrice des *Inenfances* afin de combler l'origine négative de Sylvanie Penn. C'est après avoir perdu l'espoir d'écrire cette enfance qui n'a pas eu lieu que la narratrice emploie les intertextes, afin de combler les blancs narratifs laissés dans le récit infantile de la protagoniste. N'ayant pu obtenir les informations nécessaires à la rédaction de son manuscrit auprès de Sylvanie, l'instance narrative propose dès lors, à défaut de pouvoir relater l'enfance de la jeune fille, de réécrire cette inenfance. Le mutisme de la fillette sur les causes de sa peine, sur la source de ses larmes, apparaît dans ces conditions avoir forcé la narratrice à collectionner les restes de cette non-enfance, et de tout ce qui peut l'évoquer, de tout le contenu mémoriel qui peut s'y apparenter, s'y amalgamer, recourant ainsi à ses souvenirs de lecture. Son recours à la bibliothèque lui permet notamment d'introduire des personnages bienveillants auprès de la protagoniste, en les substituant aux figures filiales disparues, à cette absence d'origine, de commencement, qui empêche tout récit. Dans le premier tome des *Inenfances*, l'introduction de ces êtres à l'existence contestable auprès de la couventine est rendue possible par la relation intertextuelle, établie par la narratrice dès le prologue, entre *Permafrost* et *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll. Cet appel au conte de Carroll justifie en effet l'intrusion du merveilleux dans *Permafrost*, en rendant naturelles à Sylvanie les apparitions d'Espéranza et de

François d'Assise, de même que toutes autres manifestations surnaturelles, qu'il s'agisse ou non d'éléments des *Aventures d'Alice au pays des merveilles* ou de *Ce qu'Alice trouva de l'autre côté du miroir*. Dans le second tome des *Inenances*, les visites occasionnelles d'Espéranza, cette protectrice imaginaire, sont de façon similaire légitimées par la relation intertextuelle entre *Eremo* et *Une saison dans la vie d'Emmanuel* de Marie-Claire Blais. Le roman de Blais, jouant lui aussi sur la frontière avec le conte, présente, telle l'œuvre de Carroll, ces apparitions surnaturelles comme des choses naturelles.

La contamination du récit infantile de Sylvanie Penn par les intertextes, lesquels sont convoqués par la narratrice dans le but de résoudre l'absence de personnages et d'événements dans la non-enfance de la pensionnaire, n'apparaît en fait possible que parce que la protagoniste y consent. La couventine, après la première visite nocturne d'Espéranza au parloir, aurait bien pu ne plus y retourner, comme elle aurait pu désertier la niche de la Sainte-Vierge, après y avoir découvert ce jardin, où elle fait plus tard la rencontre de François d'Assise. Le rôle tenu par la jeune fille dans l'entreprise des *Inenances* serait par conséquent moins passif qu'il n'y paraît. Loin de se contenter de corriger le manuscrit d'Espéranza — traits sous lesquels l'instance narrative se dissimule dans les *Inenances* —, Sylvanie participerait activement à la réécriture de sa non-enfance, en acceptant de se prêter au jeu, soit de considérer comme réels les éléments imaginaires, d'origines intertextuelles, que la narratrice y insère.

Dans le premier chapitre de notre mémoire, nous avons constaté, à la lecture du prologue de *Permafrost*, que le succès de l'entreprise biographique de la narratrice dépendait de la collaboration de Sylvanie Penn. Le précédent refus de la couventine de réviser le manuscrit de l'instance narrative la concernant aurait d'ailleurs mené à l'échec de *L'Enfance d'un Squonk*, projet ayant précédé les *Inenances de Sylvanie Penn*. C'est aussi pour mener à terme ce nouveau projet

que la narratrice décide de recourir à l'aide de Sylvanie, en remontant le temps. Il faut également rappeler que, si c'est la narratrice qui fait du *Troubli* un lieu riche en événements et en personnages, à l'image du pays des merveilles créé par Carroll, le trou de l'oubli parental est, à la base, une invention de Sylvanie Penn. Imaginé d'abord afin d'expliquer la disparition d'Alexandre, ce non-lieu filial et identitaire permet par la suite à la couventine d'échapper à un réel devenu insupportable. Oublier une maman, un papa et une famille de presque sept enfants semble en effet préférable à la pensionnaire qu'affronter la réalité de leur absence et de l'abandon. La fillette accepte par conséquent de se livrer à l'oubli, en l'absence de toute autre solution acceptable, d'où son impression d'y être contrainte, de subir cet oubli, et enfin d'y sombrer. Le *Troubli*, en tant que non-lieu ou lieu fictif, sert plus tard les projets de l'instance narrative, en lui fournissant un lieu déjà en marge de la réalité, prêt à être investi. Ce trou de l'oubli parental, créé par Sylvanie, joue ainsi un rôle important dans la réécriture entreprise par la narratrice.

Dans le deuxième chapitre de notre mémoire, nous avons constaté que, malgré les précautions prises par l'instance narrative, afin d'introduire auprès de la jeune fille des substituts filiaux viables, en s'assurant que la fillette puisse les considérer comme réels par un renversement entre réel et imaginaire, Sylvanie perçoit tout de même la grande vulnérabilité de ces présences introduites auprès d'elle. La boîte de chocolats offerte par Tante Distinguette, dont le contenu est personnifié, afin de constituer un substitut aux êtres chers, à l'exemple des plats du banquet de la Reine Alice dans *Ce qu'Alice trouva de l'autre côté du miroir*, n'est ainsi jamais ouverte par la couventine, dans sa crainte d'anéantir l'amour, ou tout du moins son illusion. Bien que perçus comme réels par la pensionnaire, Espéranza et François d'Assise sont de même vulnérables devant le réel. La vue du « cercueil » de François d'Assise, de cette boîte au grand lys blanc, amène d'ailleurs Sylvanie à reconsidérer l'existence du garçon, en demandant dès lors à sa biographe de

l'effacer de son manuscrit. La couventine ne met toutefois pas un terme à leur relation dans l'immédiat. En fait, la grande vulnérabilité des substituts filiaux introduits par l'instance narrative auprès de la pensionnaire fait d'eux des solutions temporaires. Le caractère éphémère de ces figures semble perçu par Sylvanie Penn, qui tâche de maintenir l'illusion, en refusant d'ouvrir la boîte de chocolats, ou en repoussant le moment de faire ses adieux à François d'Assise. Cet attachement pour le garçon est en outre critiqué par Espérance, signe que la narratrice considérait également ce remède à la perte des figures filiales comme une solution temporaire. L'affection de la jeune fille pour son grand frère décédé repousse cependant le moment de cette séparation inévitable, qui ne peut être précipitée par la narratrice, malgré ces incitations, indication encore une fois que le succès de l'entreprise des *Inenfancesses*, de cette réécriture d'enfance, ne dépend pas entièrement d'elle. Si la présence de ce grand frère décédé ne constituait pas en soi une solution au problème d'(af)filiation de Sylvanie, le récit que la couventine lui confie sur ses malheurs et sur l'histoire de leur famille lui permet de réinvestir son passé et de restaurer son sentiment d'identité. En ce sens, François d'Assise représente un substitut filial viable, et ce bien qu'il n'ait pas été introduit directement auprès de la jeune fille par l'instance narrative. C'est dans les faits la fillette qui a convoqué le garçon, même si c'est l'intervention de la narratrice et son recours à l'intertextualité qui l'a permise.

Dans le troisième chapitre, nous avons constaté que c'est la remise en question de l'existence de François d'Assise, exigée par la découverte — ou plutôt l'aveu — de son statut imaginaire, qui incite Sylvanie Penn à sortir du *Troubli*, en se détachant dès lors de cette enfance mise en scène par l'instance narrative. Si les apparitions d'Espérance et de François ont distrait durant un temps la pensionnaire de sa solitude et de son chagrin, elles n'ont en effet pas remédié à sa situation ; elles ne lui ont pas permis d'échapper à ce trou de l'oubli parental, non-lieu identitaire

et filial où elle se trouve toujours. Cette remontée vers le réel, hors de l'imaginaire, ne peut aussi être entreprise que par la couventine, bien que permise par la restauration de son sentiment d'identité et son réinvestissement du passé, effectués auprès d'Espéranza et de François d'Assise. Il apparaît même que la fillette aurait pu demeurer dans ce trou de l'oubli parental, n'eût été l'arrivée des vacances estivales et sa hâte de découvrir le sens de son séjour dans le *Troubli*, sens que seule une mise à distance de l'imaginaire peut révéler.

Dans le quatrième et dernier chapitre, nous avons constaté que, dans *Eremo*, Sylvania Penn recourt désormais elle-même à la littérature pour atténuer sa solitude, la présence occasionnelle à ses côtés d'Espéranza, en tant que substitut filial, lui apparaissant dès lors moins nécessaire. La couventine fait en effet appel aux récits hagiographiques et à *La chanson de Roland* pour satisfaire ses désirs pieux et amoureux, s'associant de même aux figures de sainte Thérèse d'Avila et de la sorcière, à travers le jeu Davila, afin de conjurer sa peur de la mort et cette pensée terrifiante de voir un jour maman Lou être précipitée dans le *Troubli*. L'association de la pensionnaire à ces figures littéraires lui permet notamment de devenir une « ressuscitante » à leur image, un symbole de vie et de vitalité, s'opposant à l'effacement des femmes par l'Histoire. En convoquant ces femmes du passé, Sylvania les tire en fait de l'oubli, tout en empêchant d'y être précipitée à son tour, elle et ses proches, au même titre que toutes les femmes du présent et du futur. Par le biais de la bibliothèque, la jeune fille s'inscrirait ainsi dans une communauté, communauté qui fait également office de généalogie, la fillette se dotant, en d'autres termes, d'une (af)iliation au féminin.

Si *Eremo* semble prendre appui sur le souvenir d'*une saison dans la vie d'Emmanuel*, comme en témoignent les échos diégétiques relevés, la présence de ce texte-fantôme serait moins justifiée par le besoin d'introduire des êtres bienveillants auprès de la couventine que par la volonté

d'inscrire Sylvanie Penn dans la lignée d'Héloïse, soit dans la lignée de ces femmes qui, telle sainte Thérèse d'Avila, ont confondu dans leurs écrits piété et sensualité, en présentant une religiosité divergente. L'instance narrative doterait aussi la couventine d'une (af)filiation similaire à celle dont la pensionnaire se pourvoit elle-même, en s'associant à sainte Thérèse d'Avila. Ces diverses (af)filiations d'origines intertextuelles finissent d'ailleurs par se confondre jusqu'à devenir indistingables, le rapprochement de Sylvanie et de la religieuse faisant écho à l'œuvre de Marie-Claire Blais, et le rapprochement de Sylvanie et d'Héloïse, à l'œuvre de sainte Thérèse d'Avila. Cette masse d'intertextes se présenterait en conséquence moins comme une communauté, que comme un véritable corps textuel, une récollection de morceaux choisis d'œuvres du passé, qui tient par la suite lieu, pour la protagoniste, de repère identitaire.

À défaut de pouvoir se reposer sur son origine, Sylvanie Penn semble en effet prendre appui sur ce corps textuel, constitué essentiellement de souvenirs de lecture. Les allusions à l'œuvre autobiographique de sainte Thérèse d'Avila ne se rapportant qu'à un épisode de la vie de la religieuse, et leur relation comportant de plus quelques inexactitudes, il nous apparaît que ce lien intertextuel, bien qu'explicite, repose davantage sur le souvenir, soit sur un texte souvenu, que sur le *Livre de la vie* lui-même. Quant au lien intertextuel entre *Eremo* et *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, nous avons déjà montré comment il s'instaurait entre les deux romans par le biais d'un texte-fantôme, d'une réminiscence lacunaire de l'œuvre de Blais, mettant désormais de l'avant le personnage d'Héloïse. Selon Pradeau, c'est cette « impossibilité où l'on est de le garder en mémoire¹ » « qui fait que le roman s'évade hors de ses contours² ». Son souvenir serait aussi

¹ Christophe Pradeau, « Le roman a le temps », *Poétique*, n° 132, 2002, p. 397.

² Christophe Pradeau, « Le roman a le temps », art. cité, p. 397.

« forcément imprécis³ », imprécision qui permet justement à Bersianik de se rappeler *Une saison* autrement, et ce, au même titre que le *Livre de la vie*.

Bien qu'il ne s'agisse pas d'un roman mais d'une œuvre autobiographique, le *Livre de la vie* appartient, à l'instar du roman, à un « genre oublié⁴ », l'autobiographie, par son ampleur, ne pouvant être remémorée dans son entièreté, ou à tout le moins de manière précise. Le lecteur ne pourrait de fait en garder, comme du roman, qu'une « mémoire vague⁵ », pour reprendre la formule proposée par Gosselin et Pradeau, pour qui l'adjectif « vague » est autant associé à l'indétermination et à l'indistinction qu'à l'idée d'errance, « avec tout ce que cela implique de changements de perspective, de déplacements entraînant remises en question et reconfigurations⁶ ». Cette « mémoire vague » se rapporterait moins au texte lui-même qu'à l'impression qu'il a laissée sur le lecteur, qu'à cette « présence mémorielle des œuvres, leur existence en nous, à distance de leurs corps textuel⁷ ». La mémoire du roman, et par extension celle de l'autobiographie, suggérerions-nous en complément des travaux de Gosselin et Pradeau, seraient par conséquent davantage liées à l'intime que celle du poème, les altérations du texte qu'elles entraînent résultant des préoccupations et des goûts d'un individu. Le texte souvenu révélerait ainsi certains traits identitaires du lecteur, constituant dès lors une sorte de repère identitaire, témoignant de l'identité du lecteur au moment de sa lecture.

Ce qui fait la qualité de la mémoire du roman la rend cela dit plus susceptible que la mémoire du poème d'être altérée par le temps, l'oubli détériorant aisément ce souvenir « forcément imprécis⁸ » jusqu'à ce qu'il n'en reste plus qu'une impression diaphane au lecteur, trop ténue pour

³ Christophe Pradeau, « Le roman a le temps », art. cité, p. 397.

⁴ Katerine Gosselin et Christophe Pradeau, « Liminaire », art. cité, p. 6.

⁵ Katerine Gosselin et Christophe Pradeau, « Liminaire », art. cité, p. 6.

⁶ Katerine Gosselin et Christophe Pradeau, « Liminaire », art. cité, p. 6.

⁷ Katerine Gosselin et Christophe Pradeau, « Liminaire », art. cité, p. 8.

⁸ Christophe Pradeau, « Le roman a le temps », art. cité, p. 397.

dorénavant faire office de véritable repère identitaire. Olivier Rolin propose de désigner ce « processus qui voit l'œuvre se défaire dans la mémoire⁹ », ou plutôt la description de ce processus, comme *une science de la séparation*, terme qui, comme le soulignent Gosselin et Pradeau, rejoint les propos de Proust dans « Journées de lecture », où l'auteur décrit l'éloignement, « entre le corps textuel de l'œuvre et les sujets qui l'ont réalisée dans leur conscience pendant l'expérience de lecture¹⁰ », comme une séparation amoureuse. Se souvenir du roman, au lieu de le citer ou de s'y référer, serait par conséquent déjà admettre d'en être séparé, ce serait dire sa disparition prochaine, sa destruction par la mémoire. Étant essentiellement constitué de souvenirs de lecture, le corps textuel sur lequel prend appui Sylvanie ne peut dans ces circonstances qu'être changeant, les intertextes dont il est formé appelant continuellement à être renouvelés, à être remplacés, et ce, afin de préserver l'intégrité de ce repère identitaire. L'identité de la protagoniste reposant sur ce corps textuel, elle ne pourrait de même qu'être changeante, comme aurait peut-être pu le montrer la suite des *Inenfancess*, mais comme en témoigne, à tout le moins, la polyphonie de l'œuvre.

Espérance et Sylvanie représentent en effet, pour reprendre les termes de Bakhtine, différentes « étapes du développement intérieur d'un seul [individu]¹¹ », qui, au lieu de se succéder, apparaissent dans *Permafrost* et *Eremo* juxtaposées et simultanées. Bien que se confondant parfois, narratrice et protagoniste ne sont jamais fusionnées, ramenées à un seul personnage, se présentant plutôt, tout au long des *Inenfancess*, et pour citer encore une fois Bakhtine, comme une « harmonie éternelle de voix distinctes¹² ». Aussi, si la biographe et la couventine se comprennent parfaitement, elles ne se reconnaissent jamais l'une dans l'autre. Ce dédoublement identitaire nous paraît résulter

⁹ Katerine Gosselin et Christophe Pradeau, « Liminaire », art. cité, p. 8.

¹⁰ Katerine Gosselin et Christophe Pradeau, « Liminaire », art. cité, p. 8.

¹¹ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, préf. Julia Kristeva, trad. Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, coll. « Points – Essais », 1970, p. 65, p. 69.

¹² Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, ouvr. cité, p. 68.

de l'origine négative de Sylvanie Penn. N'ayant pas de repère identitaire stable, la protagoniste ne peut compter que sur ce corps textuel changeant, la transformation de cette entité intertextuelle amenant ainsi celle de Sylvanie. Au lieu d'évoluer, l'identité de la protagoniste serait donc métamorphosée, et ce à chaque fois que cette masse d'intertextes est renouvelée, d'où ce dédoublement, cette fragmentation identitaire, cette rupture dans le développement intérieur de Sylvanie Penn. Cette métamorphose ou cette mobilité constante apparaît cela dit préférable au *Troubli*, à ce non-lieu identitaire, situé hors du temps et du réel, en marge de l'existence, où se trouvait la protagoniste au début des *Inenfances*. N'eût été le recours de la narratrice, puis de la protagoniste, à la bibliothèque, Sylvanie ne s'en serait sans doute jamais échappée. Aussi n'y aurait-il eu aucun récit à raconter, aucune enfance à relater, aucune existence dont témoigner.

Sans origine, sans commencement, sans enfance, sans toutes ces choses pourvues dans les *Inenfances* par le biais de l'intertextualité, l'existence semble en effet impossible, le récit invraisemblable, l'identité sans fondement. S'il permet de combler l'origine négative de Sylvanie Penn, en lui assurant dès lors un avenir, le corps textuel ne remplace pas, cependant, maman Lou, papa Dou et tous les autres membres de la famille Penn. Il permet seulement à la protagoniste de faire sans. Cette masse d'intertextes ne parvient pas non plus à empêcher la disparition de Sylvanie dans le *Troubli*, bien qu'elle permette à la protagoniste de la repousser. Selon Pradeau, il est « dans la logique du roman de retarder [de la sorte] le moment de finir, de freiner des quatre fers pour durer encore¹³ », « la dynamique ralentissante du roman [étant], autant qu'une manière de représenter la vie, un déni de la nécessité de mourir¹⁴ ». En renouvelant les intertextes au fur et à mesure que leur souvenir se détériore, protagoniste et narratrice tâcheraient de repousser cette mort prochaine, cette décrépitude inévitable, annoncée dès le prologue de *Permafrost*, avec l'échec de

¹³ Christophe Pradeau, « Le roman a le temps », art. cité, p. 387.

¹⁴ Christophe Pradeau, « Le roman a le temps », art. cité, p. 397.

l'entreprise des *Inenfances*. Cette confidence liminaire fait de cette dernière fresque de Louky Bersianik, à l'instar des romans de Proust et de Woolf, tel que les conçoivent Gosselin et Pradeau, « [un] lieu pour enregistrer la disparition, pour laisser partir ce qui ne peut plus être conservé¹⁵ ». Comme l'admet elle-même Sylvanie Penn dans *Permafrost*, il doit en effet avoir à toute histoire, comme à tout un individu, un commencement et une fin :

Et si Dieu n'avait ni commencement ni fin, il ne pouvait pas avoir de milieu. Donc, son histoire ne tenait pas debout, elle s'étendait comme un long ruban sans fin, désespérément monotone, qui s'enroulait sans cesse sur lui-même. C'était une histoire complètement tordue. (*P*, 71)

¹⁵ Katerine Gosselin et Christophe Pradeau, « Liminaire », art. cité, p. 8.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRIMAIRE

Œuvres à l'étude

BERSIANIK, Louky, *Les inenfances de Sylvanie Penn*, 1997-2019, 2 t. :

—, *Permafrost. 1937-1938*, Montréal, Leméac, 1997, 180 p.

—, *Eremo. Chroniques du désert. 1939-1945*, Montréal, Remue-ménage, 2019, 133 p.

Autres œuvres de Louky Bersianik

BERSIANIK, Louky, *L'Euguélionne* [1976], Montréal, Typo, 2012, 733 p.

BERSIANIK, Louky, *Le pique-nique sur l'Acropole. Cahiers d'Ancyl, eaux-fortes et tailles-douces* de Jean Letarte, Montréal, VLB, 1979, 238 p.

BERSIANIK, Louky. *Maternative. Les Pré-Ancyl, acides* de Jean Letarte, Montréal-Nord, VLB, 1980, 157 p.

BERSIANIK, Louky, *Les agénésies du vieux monde*, Outremont, L'Intégrale, 1982, 24 p.

BERSIANIK, Louky. *Au beau milieu de moi*, photographies de Kèro, Montréal, Nouvelle Optique, 1983, 85 p.

BERSIANIK, Louky, *Axes et eau. Poèmes de « La bonne chanson »*, dessins de Francine Simonin, Montréal, VLB, 1984, 231 p.

BERSIANIK, Louky. *Kerameikos*, dessins de Graham Cantieni, Saint-Lambert, Noroît, coll. « Écritures/ratures », 1987, 125 p.

BERSIANIK, Louky et coll., *La théorie, un dimanche* [1988], Montréal, Remue-ménage, 2018, 230 p.

BERSIANIK, Louky. *La main tranchante du symbole. Textes et essais féministes*, Montréal, Remue-ménage, coll. « Itinéraires féministes », 1990, 280 p.

BERSIANIK, Louky, *L'archéologie du futur*, Montréal, Sisyphe, coll. « Contre-point », 2007, 135 p.

Entretiens accordés par Louky Bersianik

BERSIANIK, Louky et THÉORET, France, *Louky Bersianik. L'écriture, c'est les cris. Entretiens avec France Théoret*, éd. André Gervais, Montréal, Remue-ménage, 2014, 163 p.

GOULD, Karen, « Écrire au féminin : Interview avec Denise Boucher, Madeleine Gagnon et Louky Bersianik », *Québec Studies*, n° 2, 1984, p. 125-142.

ROYER, Jean, « Notre corps d'écriture », *Femmes et littérature. Entretiens sur la création*, Québec, Bibliothèque québécoise, 2017, 224 p.

SMITH, Donald, « Louky Bersianik et la mythologie du futur : de la théorie-fiction à l'émergence de la femme positive », *Lettres québécoises*, n° 27, 1982, p. 61-69.

Œuvres étudiées en tant qu'intertextes des *Inenances de Sylvanie Penn*

ALAIN-FOURNIER, *Le Grand Meaulnes* [1913], éd. Sophie Basch, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche – Classiques », 2008, 350 p.

BLAIS, Marie-Claire, *Une saison dans la vie d'Emmanuel* [1965], Montréal, Stanké, coll. « Québec 10/10 », 1980, 193 p.

CARROLL, Lewis, *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles* [1864], suivi de *Ce qu'Alice trouva de l'autre côté du miroir* [1871], éd. Jean Gattégno, illustr. John Tenniel, trad. Jacques Papy, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1994, 374 p. Cette autre traduction est également citée : CARROLL, Lewis, *Alice au pays des merveilles* [1864], trad. Jean-Pierre Berman, Paris, Pocket, coll. « Pocket classiques », 2018, 128 p.

D'AVILA, (sainte) Thérèse, *Livre de la vie* [1588], trad. et éd. Jean Canavaggio, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2012, 536 p.

de LA FONTAINE, Jean, *Le Lièvre et la Tortue* [1668], dans *Les Fables de La Fontaine. L'intégrale*, illustr. Jean-Noël Rochut, Paris, Auzou, 2019, p. 238-239.

CORPUS SECONDAIRE

Ouvrages sur l'œuvre de Louky Bersianik

Ouvrages collectifs

DUPRÉ, Louise (dir.), *Louky Bersianik, Voix et Images*, vol. 17, n° 1, automne 1991, 157 p.

Articles et chapitres

GARNEAU, Marie-Michèle, « Sur l'Acropole, de Platon à Louky Bersianik : la réécriture d'un texte antique », *Laius*, vol. XII, hiver 2019, p. 23-40.

GOULD, Karen, « Québec Feminists Look Back: Inventing the Text Through History », *Québec Studies*, n° 1, 1983, p. 298-308.

GOULD, Karen, « Setting Words Free: Feminist Writing in Quebec », *Signs*, vol. 6, n° 4, 1981, p. 617-642.

SAINT-MARTIN, Lori, « L'ironie féministe prise au piège : l'exemple de *L'Eugélionne* », *Voix et Images*, vol. 46, n° 1, 1990, p. 110-121.

Thèses et mémoires

ARBOUR, Kathryn Mary, *French Feminist Re-visions. Wittig, Rochefort, Bersianik and D'Eaubonne Re-write Utopia*, thèse de doctorat, University of Michigan, 1984, 208 p.

COUPAL, Sophie, *Discours métalinguistique et pratiques d'écriture féministe*, mémoire de maîtrise, Université McGill, 2000, 144 p.

COYNEL, Anne, *L'à corps retrouvé(e). Étude du Pique-nique sur l'Acropole*, mémoire de maîtrise, University of Alberta, 1985, 103 p.

LAFRANCE, Johanne, *Figures mythiques et bibliques chez Louky Bersianik et Madeleine Gagnon. Vers la création d'un univers utopique au féminin ?*, mémoire de maîtrise, UQAM, 2006, 222 p.

MARLEAU, Christine, *L'utilisation de la mythologie grecque et du Banquet de Platon dans Le pique-nique sur l'Acropole de Louky Bersianik*, mémoire de maîtrise, Université Laval, 1988, 128 p.

MASSÉ, Sylvie, *La deuxième culture. La littérature féminine au Québec de 1935 à 1980*, thèse de doctorat, Université Laval, 2000, 406 p.

MILLARD, Scott, *Un rêve commun. Une étude de la communauté dans L'Euguélonne de Louky Bersianik et Les enfants du sabbat d'Anne Hébert*, Master's thesis, University Queen's, 1984, 114 p.

MCQUAIN, Taryn L., *Rejet et transformation de la figure de la mère dans la littérature des femmes au Québec*, thèse de doctorat, University of Louisiana, 2006, 165 p.

MUUS, Elaine Janice, *Articulate Bodies, or Encore, en corps. Sense-ing the body as (re)presentation of women's subjectivities*, Master's thesis, Carleton University, 1997, 135 p.

PRZYCHODZEN, Janusz, *L'essai littéraire au Québec (1970-1990). Un projet de liberté*, Master's thesis, Université McGill, 1992, 192 p.

RENAULT, Odile, *L'Euguélonne de Bersianik. Une écriture au féminin ?*, Master's thesis, University McMaster, 1980, 97 p.

TAYLOR, Sharon C., *Dystopies et eutopies féminines. L. Bersianik, É. Vonarburg, E. Rochon*, thèse de doctorat, Université McGill, 2002, 288 p.

Référence audiovisuelle

TODD HÉNAUT, Dorothy (réa.), *Les Terribles Vivantes. Louky Bersianik, Jovette Marchessault, Nicole Brossard*, ONF, 1986, 84 minutes.

Ouvrages sur l'intertextualité

Monographies

BOUILLAGET, Annick, *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert. L'imitation cryptée*, Paris, Honoré Champion, 2000, 238 p.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, 467 p.

SAMOYAUT, Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 2001, 127 p.

Ouvrage collectif

GOSSELIN, Katerine et PRADEAU, Christophe (dir.), *Le devenir-souvenir du roman. Poétique de la lecture romanesque*, *Tangence*, n° 120, 2019, 165 p.

Articles et chapitres

GAUVIN, Lise, « Écrire/Réécrire le/au féminin : notes sur une pratique », *Études françaises*, vol. 40, n° 1, 2004, p. 11-28.

KOSKAS, Camille, « Traces du *Grand Meaulnes* dans *Le pont traversé* (1921) de Jean Paulhan », dans Katerine Gosselin et Christophe Pradeau (dir.), *Le devenir-souvenir du roman. Poétique de la lecture romanesque*, *Tangence*, n° 120, 2019, p. 79-93.

VOLDENG, Evelyn, « L'intertextualité dans les écrits féminins d'inspiration féministe », *Voix et Images*, vol. 7, n° 3, 1982, p. 523-530.

Ouvrages sur l'écriture des femmes

Monographies

LEDOUX-BEAUGRAND, Evelyne, *Imaginaires de la filiation. Héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et Littérature », 2013, 326 p.

SAINT-MARTIN, Lori, *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Montréal, Nota bene, coll. « Essais critiques », 1999, 331 p.

SMART, Patricia, *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Québec, coll. « Québec/Amérique », 1988, 337 p.

SMART, Patricia, *De Marie de l'Incarnation à Nelly Arcan : se dire, se faire par l'écriture intime*, Montréal, Boréal, 2014, 430 p.

Article

SAINT-MARTIN, Lori, « Écriture et combat féministe : figures de la sorcière dans l'écriture des femmes au Québec », *Québec Studies*, n° 12, 1991, p. 67-82.

Thèse

GIBEAU, Ariane. « *Et maintenant la terre tremble* » : mise en fiction et réinvention de la colère dans la prose narrative des femmes au Québec, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, décembre 2018, 298 p.

Ouvrages sur la littérature québécoise**Monographie**

DAUNAIS, Isabelle, *Le roman sans aventure*, Montréal, Boréal, 2015, 222 p.

Ouvrage collectif

BIRON, Michel, DUMONT, François et NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, *Histoire de la littérature québécoise*, avec la collaboration de Martine-Emmanuelle Lapointe Montréal, Boréal, coll. « Boréal Compact », 2010, 684 p.

Thèse

MADDOX, Kelly-Anne Madeline, *Le roman québécois des années 1990. Éléments fondamentaux de la problématique identitaire*, thèse de doctorat, Dalhousie University, 2003, 278 p.

Ouvrages sur l'œuvre de Lewis Carroll**Monographies**

DOUGLAS-FAIRHUST, Robert, *The Story of Alice: Lewis Carroll and the Secret History of Wonderland*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University, 2015, 488 p.

REICHERTZ, Ronald, *The Making of the Alice Books. Lewis Carroll's Uses of Earlier Children's Literature*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 1997, 251 p.

SUSINA, Jan, *The Place of Lewis Carroll in Children's Literature*, New York, Routledge, 2010, 232 p.

WULLSCHLÄGER, Jackie, *Enfances rêvées. Alice, Peter Pan... nos nostalgies et nos tabous*, préf. Jean-Jacques Lecercle, trad. Monique Chassagnol, Paris, Autrement, coll. « Mutations », 1997, 219 p.

Articles et chapitres

GARLAND, Carina, « Curious Appetites: Food, Desire, Gender and Subjectivity in Lewis Carroll's Alice Texts », *The Lion and the Unicorn*, vol. 32, n° 1, janvier 2008, p. 22-39.

SUCHAN, James, « Alice's Journey from Alien to Artist », *Children's Literature*, vol. 7, 1978, p. 78-92.

Mémoire

BOURGEOIS, David C. C., *Making Space: The Subversion of Authoritarian Language in Lewis Carroll's Alice Books*, mémoire de maîtrise, Université McGill, 2002, 100 p.

Ouvrages sur l'œuvre d'Alain-Fournier

Monographies

BAUDRY, Robert, *Le grand Meaulnes : un roman initiatique*, préf. Claude Herzfeld, Saint-Genouph, Librairie Nizet, 2006. 140 p.

BUISINE, Alain, *Les mauvaises pensées du Grand Meaulnes*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, 126 p.

GUÉNO, Jean-Pierre, *La mémoire du Grand Meaulnes*, Paris, Robert Laffont, 1995, 134 p.

HERZFELD, Claude, *Alain-Fournier, Le Grand Meaulnes. Thèmes et variations*, Paris, L'Harmattan, 2014, 297 p.

Articles et chapitres

LANNI, Dominique, « Entre désir, interdit et nostalgie : aspects du dépit amoureux à l'aube du vingtième siècle chez Alain-Fournier et Radiguet », *Écho des études romanes*, vol. 2, 2013, p. 37-45.

SAMOYAUT, Tiphaine, « Présentation » dans ALAIN-FOURNIER, *Le Grand Meaulnes*, précédé d'une interview de Pierre Michon, présentation, notes, dossier, chronologie et bibliographie de Tiphaine Samoyault, Paris, Flammarion, 2009, p. 11-32.

SAUVAGE, Sylvie, « Lecture et écriture dans *Le Grand Meaulnes* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 102, n° 2, 2002, p. 241-264.

VULTUR, Ioana, « L'adolescence dans le roman moderne. Trois lectures : Robert Musil, Alain-Fournier, Witold Gombrowicz », *Communications*, vol. 109, n° 2, 2021, p. 93-110.

Ouvrages sur l'œuvre de Marie-Claire Blais

Ouvrages collectifs

CLICHE, Anne Éloïse et ROY, Nathalie (dir.), *Marie-Claire Blais, Voix et Images*, vol. 37, n° 1, automne 2011, 179 p.

LETENDRE, Daniel et NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth (dir.), *Lectures de Marie-Claire Blais*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelle études québécoises », 2019, 249 p.

Articles et chapitres

BOURQUE, Dominique, « Héloïse ou La voix du silence dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel* », *Voix et Images*, vol. 23, n° 2, hiver 1998, p. 329-345.

MARCOTTE, Gilles, « Marie-Claire Blais : "Je veux aller le plus loin possible". Entrevue », *Voix et Images*, vol. 8, n° 2, hiver 1983, p. 191-209.

VERGEREAU-DEWEY, S. Pascale, « Vision blaisienne de l'enfance : le salut par l'écriture » dans RICOUART, Janine et DUFAULT, Roseanna (dir.), *Visions poétiques de Marie-Claire Blais*, Montréal, Remue-ménage, 2008, p. 37-69.

Autres œuvres citées

COWPER, William, *The Castaway* [1803], dans *The Complete Poetical Works of William Cowper*, éd. Humphrey Mildford, London, Oxford University Press, 1913, p. 431-432.

WOOLF, Virginia, *Voyage au Phare* [1927], dans *Romans & nouvelles (1917-1941)*, éd. Pierre Nordon, trad. Magali Merle, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 2010, p. 359-561.

Autres ouvrages cités**Monographies**

BAKHTINE, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, préf. Julia Kristeva, trad. Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, coll. « Points – Essais », 1970, 366 p.

BETTELHEIM, Bruno, *La psychanalyse des contes de fées*, trad. de Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, coll. « Pluriel », 1976, 576 p.

DEMERS, Jeanne, *Le conte. Du mythe à la légende urbaine*, Montréal, Québec Amérique, coll. « en question », 2005, 142 p.

KRISTEVA, Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, 264 p.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975, 364 p.

MORIN, Lise, *La nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985 : entre le hasard et la fatalité*, Québec, Nuit blanche, 1996, 302 p.

TADIÉ, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1978, 206 p.

TAYLOR, Charles, *Les Sources du moi : la formation de l'identité moderne*, trad. Charlotte Melançon, Montréal, Boréal, 1998, 712 p.

Articles ou chapitres

PRADEAU, Christophe, « Le roman a le temps », *Poétique*, n° 132, 2002, p. 387-400.

KOPPEN, Randi, « Art and Life in Virginia Woolf's *To the Lighthouse* », *New Literary History*, vol. 32, n° 2, printemps 2001, p. 375-389.

ROJAS, Yuko, « Proustian Reminiscence in *To the Lighthouse* », *Studies in the Novel*, vol. 41, n° 4, hiver 2009, p. 451-467.