



Guillemets :
Revue étudiante d'études francophones

Université de Victoria

*Volume 1, numéro 1
Printemps 2020*

Les auteur·e·s contribuant à *Guillemets* acceptent d'y publier leurs textes sous la licence Creative Commons Attribution-Noncommercial 3.0 Unported. La licence permet à qui le souhaite de partager les œuvres publiées dans la revue (en les copiant, en les distribuant et en les transmettant) et de les adapter à des fins non commerciales à condition qu'une référence à la publication originale soit faite en bonne et due forme, et qu'en cas de réutilisation ou de distribution, les termes de cette licence soient précisés.

Les auteur·e·s conservent les droits de leur travail et accordent à la revue *Guillemets* le droit de première publication. Les articles de cette édition seront également publiés en ligne sous le nom de *Guillemets* 1.

Les auteur·e·s peuvent conclure des accords contractuels supplémentaires et distincts pour la distribution non exclusive de la version publiée dans la revue de leur œuvre (par exemple, la soumettre à un dépôt institutionnel ou la publier dans un livre), avec une reconnaissance de sa publication initiale dans cette revue.

—

Les opinions exprimées dans *Guillemets* sont celles des auteur·e·s et ne reflètent pas nécessairement celles de l'équipe éditoriale ou du Département de français de l'Université de Victoria. *Guillemets* est une revue étudiante évaluée par les pairs. Alors que tout est mis en œuvre pour que *Guillemets* ne contienne aucune information, citation, opinion ou affirmation erronée ou fallacieuse, l'information et les opinions établies dans le présent document sont l'unique et seule responsabilité des auteur·e·s. Par conséquent, l'éditeur, l'équipe éditoriale et les relecteurs, ainsi que leurs employés et bénévoles respectifs, n'acceptent aucune responsabilité pour les conséquences engendrées par une information, une opinion ou une affirmation erronée ou fallacieuse.

L'ÉQUIPE DE *GUILLEMETS*

Rédacteur en chef

Callum McDonald

Rédactrices en chef adjointes

Sally Cartwright, Emma Pearce

Conseiller éditorial et scientifique

Pierre-Luc Landry, Ph. D.

Comité éditorial

Sally Cartwright, Emma Pearce, Fanie Pigeon De Sel, Emma Crum,
Callum McDonald

Comité scientifique

Sally Cartwright, Emma Pearce, Fanie Pigeon De Sel, Emma Crum,
Dominique Fortier, Amel Mirhiz

—

Conception du logotype

Radical Unicorn Creative

Image de couverture

*A French and English dictionary, composed by Mr Randle Cotgrave:
with another in English and French (1673)*

*Nous tenons à souligner l'appui que nous avons reçu de la part des
partenaires suivants :*

Département de français (UVic)
The University of Victoria Students' Society
French Undergrads

À PROPOS DE LA REVUE

Guillemets est une revue étudiante évaluée par les pairs qui présente annuellement un recueil de travaux créatifs et universitaires des étudiant·e·s de premier cycle, inscrit·e·s à l'Université de Victoria ou qui en sont récemment diplômé·e·s. La revue aborde plusieurs sujets reliés à la francophonie, tels que l'écriture, le théâtre, la poésie, le cinéma et la sémiotique. Bien que nous donnions la priorité à la langue française, nous acceptons aussi les travaux écrits en anglais, pourvu qu'ils soient reliés au monde francophone. La revue est ouverte aux étudiant·e·s de tout département et non pas seulement ceux et celles du Département de français.

Les critères de soumission complets sont disponibles sur notre site web : <https://journals.uvic.ca/index.php/guillemets/about/submissions>

PUBLICATION

Guillemets est publié sous le patronage de French Undergrads avec le soutien financier de la University of Victoria Students' Society Publishing Grant. *Guillemets* est imprimé par University of Victoria Printing Services.

Guillemets 1 (2020) paraîtra sous forme électronique sur le réseau UVic Journal Publishing Services (<https://www.uvic.ca/library/featured/scholcomm/publish/epublishing/services.php>) à la fin du mois de mai 2020.

Coordonnées :

Department of French
University of Victoria
PO Box 1700 STN CSC
Victoria BC V8W 2Y2, Canada

Courriel : guillemets@uvic.ca (toutes demandes de renseignements)

Site web : <https://journals.uvic.ca/index.php/guillemets>

Facebook : <https://www.facebook.com/uvicguillemets>

BER

BES

BES

Alle-oughts; disorderd untwists, a knot of side and gracels fellows, that, over a pot, use to converse, and divide all matters.

Berliandier. An ordinary hunter of sticing, or tilling-houses; also, the letter, or owner of one of them.

Berle: The great water Parfish, great water Parfish, or salted Parfish; called, also, Berlers, and bell-ages.

Berlin: as Berlin.

Beringasse: f. A piece of coin worth about 6 d. sterling.

Berlingue: as Beringasse.

Berlong: as Berlongue.

Berluc: f. The berry sand-blind, or parblind; daltisi, or dimms of sight.

Berlut: Parblind, made sand-blind.

Bermetum: m. Parblindness, or, as Berluc.

† Berluger. To trifflie out the time (a word sometimes used at Play.)

Bernadet: m. A kind of small-headed, great-eyed, wide-mouthed, rough and thick-skinned dogfish.

Bernage: m. The carriage, provision, boat-hold-staff, equipage, furniture, train, followers of a Princes Courts, or Camp; also, the necessary carriage, baggage, or luggage belonging to an army, or any other company; also, tubercles, cantharids, gallants of humours, open-heads, also, dustin, or several sorts of coin mingled; whence.

Bled bernage. Look Bled.

Bernage: f. A Carpenters whimble, or Dialle.

Bernaque. The Fowl called a Barnacle.

Bernard. A proper name; Bernard; also, a little-headed, upright-headed fellow.

Bernard thermine. A kind of small and soft fish, naked Crab-fish, or Crayfish; as rancine.

Paßer par l'air. S. Bernard. To borrow himself.

Berne: f. A Sive, or Vanne; also, a great kettle; also, a kind of mousty garment, or such a mantle as Irish Gentlemen wear.

Berne: m. ec: f. Vanned, or vinnised, as corn; also, canvass, or taffed in a Sive; also, mowed, flower, ridded, abused, jested at.

La elle berne. He hath been soundly taffed, taffed canvass; a phrase most commonly applied to an ignorant, or dull-headed fellow, that hath provoked a learned pen, or tongue, to fall upon him.

Berner. To vance or vinnise corn; also, to canvass, or taff in a Sive; (a punishment inflicted on such as commit gross absurdities;) also, to flout, mock, deride, trade, abuse, jast, scoff at.

Bernie: f. King; also, a mantle towel.

Berrein: m. A little cap, or bonnet.

Berrette. A velvet-hat.

Bers: as Ber (wilt mor) or, as Barceus; ¶ Vandom.

Bers de chariot. The sides, racks, or tails of a chariot, or waggon.

Beriau: m. A Spinstain, or Whistain, for Country youths to use at.

Berie. Knocked in a cradle. See Berce.

Il n'a si longuement berie qu'il l'a endormy en son opinion. He hath by his fair words, and long persuasions, layd asleep his judgment, and won him to be of his opinion.

Berica. A little cradle; or, as Berceau.

Berier. To rock in a cradle; to lull, or swing up and down.

La resse luy berie en gondolle. His head totters like a boat in a storm.

† Bertraudé: m. ec: f. Cantalled; also, notched, or cut unevenly.

Berthe: f. The name of a French queen, which was an excellent beauty's; whence the proverb.

¶ Bertrauder. To curial a horse; to cut off his ears and tail; also, to notch, or cut the hair unevenly.

Berthe: f. The name of a French queen, which was an excellent beauty's; whence the proverb. Women temps passé Berthe fioit. The great women did in old time live.

Berconneau. A Bret, or Turbot. ¶ Norm.

Berrouder: as Berrouder; as Bertrauder.

Berrouer. The same.

Bertrand: m. Bertrand (a proper name for a man.)

Os Bertrand. The shars-bone; or, the conjunction of the great bones which flank the sides, and Roy Bertrand. The (stilt) work.

Deichausler Bertrand. To be drunk, mellow, cap-louton; to whip the cat, shout the geese, or see the devil.

Qui aime Bertrand aime son chien; Prov. Love me, love my dog.

Beryl: as Beril.

Besace: f. A wallet, scrip, satchel, bag, pouch, or pack.

Mettre a la besace. To beggar, impoverish, undo, overthrow the state or fortunes of, turn out of house and habitation.

Qui plus despend qu'il ne pourchasse il ne luy fait pas de besace; Prov. (Although the mistress needs no pocket, yet may he, in good times, carry a wallet.)

Besacier: m. The bag-bearer, or wallet-bearer of a begging, or beggerly company.

Besague: f. A (double-tongued) mattock.

Beslanther. To prick leather, a grain, in dressing; or to dress a sheep skin like Spanish leather; also, as Bazaner.

Belant: m. A Belant, an ancient piece of golden coin (worth fifty pounds Tour.) thirteen whereof the French Kings were accustomed to issue for the most of their consecration in Rheimis; to which em Henry the second (after some discontinuance of that custom) caused the same number of them to be made, and called them Bytantins; but they were not worth above a double denier the piece.

Bes. Aunty-ace, on the dice.

Beich: m. A South-west wind. ¶ Rab.

Beichage: m. An opening, or digging up of the ground (with a Beichie.)

Beiche: f. A pack.

Beiche: m. ec: f. Picked, or picked at; also, digged, opened, or broken up, as the earth (by a Beiche.)

Beiche-bois: m. The bird called a Speight, High-bone, or wood-picker.

Beichement: m. A digging, opening, or breaking up of the earth; also, a picking, or picking at.

Beicher. To pick, or pick, as a bird; also, to dig open, or break up the earth (with a Beiche.)

Belchevet: m. As much as Double chevet, or Double chevet. Look Echevet.

Beicheur: m. A digger, or delver; a labouring man.

Beican: m. The side of a loaf which in the oven cleaves to another loaf, and thereby makes crumpling. (¶ Parisien.)

Beslier: as Besliet.

† Besille, clamp b. A common field, ground, or pasture; as Common. Look Bostalle.

Besicles: as Bescycles; A pair of Spectacles.

Besclier. A Spectacle-maker.

Besier: m. The herb Orange.

Belle: m. as Belle.

Belmitis: m. A sort, a dault, gull, woodcock, labeck, ash.

Beloche: f. as Hoyau. Look Pezoche.

Beisong: m. Need, necessity, want, or great lack.

Beisong fait vieille trotter; Prov. Need makes the old wife trot.

Qui a beisong de seu le cerche avec le doigt; Prov. Look Feui.

Beisong. Needful, heedful, expeditious, necessary.

Beisongnant. Working, labouring, travelling; busying himself.

Beisongne: f. Work, business, an affair; a labour, travail.

Beisongnes de nuit. One's night-gear.

Besongne taillée. Strk Tallié.

Le temps des besongnes. Harvest-time, reaping time.

Après besongne faite le fol barguigne; Prov. After men do the work, and fools agree for it.

Après besongne repos & denier; Prov. Ease and wealth succeed labour. See Denier.

Le pareilleux aime bien besongne faite; Prov. The sluggard loves to find his work done to his hands.

Nul ne fait si bien besongne, que celui à qui elle est; Prov. No man follows a business so well as he to whom it belongs.

Besongne: m. ec: f. I. wrought, laboured, travelled in, worked, accepted, fully employed.

Besongner. To work, labour, travel in; to bustle, occupy, use, or employ throngly; also, to do, or traverse with.

A peu parler bien besongner; Prov. The more work is done with small words; or, the fewer words the more work.

Besongnette: f. A little work, small business, trifling affair.

Beisong. A diving, or swim-pouch; the last, or youngest child one hath.

Beisq, as vicq.

Beisq: f. A sword headed with Iron; or as Beiche.

Beisettes: f. The tilting, dregs, or bottoms of low running wine, &c.

Beslosh: m. A twin.

Beslon: m. Beslone: f. Twin, twin-like, born together, both of a birth.

Amanade beslone. Two almonds in one shell.

Beslial. Catrel. See Beslial.

Besle: f. A hawk's; also, a fat, look, dault, lard, lousy, blotched, heavy, or dull yellow.

Belles blanches. Sheep, goats, &c.

Belles de compagnie. Troops of wild swine, consisting of the Sows, and young boars who follow their dams until they be about six months old.

Belle douce, ou fauve. A fallow Deer, red Deer, Roe, Goat, any harmless game; (our huntsmen call the Bucks, Doe, Bayard, Elk, Bear, Otter, and Marten, heads of the Chase of West the foot.)

Belli legiere. A Stag, Hind, Buck, Doe, Roe, Bayard.

Belles mordantes. The Wolf, Boar, Otter, Fox, &c.

Belle noire. A wild swine.

Belle paucue. A Fox, Otter, Badger, Polecat, &c. any vermin. (Our huntsmen call the Roe, Fox, Gray, Fatmarr, Field, Polecat, Sparreil, and white Rat, heads of the Chase of the hunting foot.)

Belle rouge: as Belle douce; Belle rousse; The same.

Belles de femme. Horses, Camels, Mails, Affes.

Belles de voiture. Carriars, or Cart-benches; drange-horses, or oxen; pack-horses.

Faire la belle à deux doigts. Contentment. To traverse.

Prendre du poil de la beste. To take a remedy for a mischief from that which was the cause thereof; as to go thin clothed when a cold is taken; or in drunkenness to fall a quaffing, thereby to recover health; or to liberty, near unto which heise out all-tongues often set their traps, and lay, give us hair of the dog that hath bit me.

Vivre en beste. Look Vivre.

Bonne beste se chausse en mangant; Prov. He gets quick at meat, quick at work; or, he that eats apart, commonly works apart.

Telle beste telle teste; Prov. Look Teste.

C'est folie de se prendre aux femmes, & aux belles; Prov. 'Tis but a folly to quarrel with women and belles.

En vieille beste n'y a point de ressource; Prov. Of an old beast there is no recovery; when an old man runs into errors, or loses the vigour of his spirit, there is no hope in him either of amendment, or of recovery.

À PROPOS DE L'IMAGE DE COUVERTURE

Nous avons choisi une image qui reflète bien non seulement la nature bilingue de cette revue mais aussi la position de notre département dans un milieu anglophone. La moitié de notre équipe est anglophone de naissance (ou presque); le dictionnaire français–anglais est donc symbolique d'un rite de passage langagier. Pour ma part, j'avais acheté un dictionnaire (et le *Bescherelle*) à l'entrée dans l'immersion française à la maternelle ici à Victoria. J'ai donc encore ce dictionnaire, bien que j'utilise maintenant la version numérique dans le quotidien.

L'image choisie est une page, photocopiée grâce à Heather Dean et Special Collections à UVic, de *A French and English dictionary, composed by Mr Randle Cotgrave : with another in English and French*. La page a été choisie au hasard, mais l'on voit bien sa pertinence aujourd'hui, quatre cents ans plus tard — les dictionnaires n'ont guère changé et ils continueront, à UVic certes, d'aider à l'apprentissage et à la maîtrise du français, en 2020 comme en 1673.

CALLUM McDONALD

Rédacteur en chef, *Guillemets* 2020

Président de French Undergrads

Université de Victoria

Détails :

A French and English dictionary, composed by Mr Randle Cotgrave: with another in English and French.

London

Printed for A. Dolle and are to be sold by Thomas Williams, 1673.

Location: Special Collections Oversize 12

Call Number: PC2640 A2H7

TABLE DES MATIÈRES

Message du conseiller éditorial et scientifique ix

Message du rédacteur en chef xi

—

ŒUVRES DE CRÉATION

DOMINIQUE FORTIER 1

« Pâtes » versus « pasta »

CALLUM McDONALD 5

Remarques d'occasion : un digestif en trois scènes

CLAIRE PARADIS 15

Dans la lumière de la lune

JOCELYNNE PARENT 17

Circonstances

FANIE PIGEON DE SEL 19

Le point

ANABEL SARGENT 23

Lui

ISABELLE YB 24

Des souvenirs

TRAVAUX UNIVERSITAIRES

SALLY CARTWRIGHT	27
Loup et l’Histoire : raconter le passé à travers la jeunesse	
ROBIN GREENWOOD	38
Lorsque le langage et la vie deviennent absurdes, le nihilisme nous sauve	
ARIANE LECOMPTE	48
« La répétition de fille folle » : Le féminisme blanc et la romance millénaire dans <i>Trente</i> de Marie Darsigny	
MICHAEL PARAMCHUK	62
Cinema of the Occupation and Vichy France: Examining and Contextualizing <i>Le Corbeau</i> and <i>Les Inconnus dans la maison</i>	
EMMA PEARCE	75
La narration dans <i>Prochain épisode</i> et <i>Kamouraska</i>	

RÉPONSES À *UNE SI LONGUE LETTRE* DE MARIAMA BÂ

FRAN420	87
Contributions par Shanta Borrego, Sally Cartwright, Zoe Lambrinoudis, Amel Mirhiz, Fanie Pigeon De Sel, Curtis Rurka, Bethany Scholfield, Anna Sparrow et Jamie Quibell.	

MESSAGE DU CONSEILLER ÉDITORIAL ET SCIENTIFIQUE

Créer de toutes pièces une revue universitaire est un formidable exploit, surtout dans un monde en crise; c'est toutefois le pari qu'ont relevé avec intelligence, dévouement — et succès! — les étudiant·e·s de premier cycle du Département de français de l'Université de Victoria. J'ai eu le plaisir d'être témoin et accompagnateur de ce projet depuis ses débuts concrets jusqu'à aujourd'hui, et c'est avec une grande émotion et beaucoup de fierté que j'ai accepté de rédiger ce petit mot d'introduction.

Les projets collectifs et collégiaux, comme celui derrière la revue *Guillemets*, arrivent à créer de nouveaux espaces de liberté qui font déborder le savoir des salles de classe, qui participent à la démocratisation des connaissances et qui décloisonnent les études littéraires, cinématographiques et culturelles, par exemple, en plaçant le partage au cœur d'une praxis intellectuelle engagée et active, durable même une fois le semestre terminé et les notes finales attribuées. Les projets collectifs et collégiaux, comme celui derrière la revue *Guillemets*, nous rappellent que l'université ne se résume pas aux cours offerts par les profs et suivis par les étudiant·e·s, mais qu'il s'agit aussi d'un lieu de dialogue, d'échange et d'expérimentation que nous avons tous et toutes la responsabilité d'animer et de protéger. Dans cette optique, bell hooks, dans son ouvrage *Teaching to Transgress*, affirme ceci : «The academy is not paradise. But learning is a place where paradise can be created. [...] In that field of possibility we have the opportunity to labor for freedom, to demand of ourselves and our comrades, an openness of mind and heart that allows us to face reality even as we collectively imagine ways to move beyond boundaries, to transgress.» Qui plus est, Claire Parnet, dans *l'Abécédaire de Gilles Deleuze*, nous dit que «[c]réer, c'est résister.» La formule est pérenne parce qu'elle frappe l'imaginaire, bien évidemment, mais aussi parce qu'elle invite à «libérer une vie puissante» — pour reprendre les mots de Deleuze — afin de regimber face «aux entraînements et aux vœux de l'opinion courante», naïvement anti-intellectuelle et suspicieuse devant les artistes et les

universitaires qui osent remettre en question et transgresser les normes établies.

Les normes établies, comme celle, forte de plusieurs siècles de mise en œuvre, de la hiérarchie universitaire qui permet trop peu aux étudiant-e-s de premier cycle de prendre la parole, sous prétexte que leur apprentissage n'est ni achevé ni exhaustif. Cette première livraison de la revue *Guillemets*, ainsi que celles qui lui succéderont, nous prouve le caractère erroné de ce présupposé. Parallèlement, les textes recueillis dans les pages qui suivent sont de deux ordres : universitaires, puisque la revue publie des travaux scolaires et théoriques, mais aussi créatifs, puisque le comité éditorial a choisi d'intégrer la recherche et la création dans un même objet, dans une même démarche de transmission du savoir et des émotions. Du reste, *Guillemets* publie principalement en français (mais pas que...), agissant ainsi sur le « devenir-minoritaire » des communautés francophones et francophiles de l'île de Vancouver et de la Colombie-Britannique, participant au « processus de rencontre et d'interférence productive entre groupes [...] qui transforme la notion même d'« une minorité » en lui reconnaissant une force culturelle potentiellement innovatrice », pour reprendre les mots de Lianne Moyes.

La création de la revue *Guillemets* me semble être un geste révolutionnaire prouvant, s'il le faut encore, *l'utilité de l'inutile* — je chaparde ici le titre de l'excellent manifeste de Nuccio Ordine. La création de la revue *Guillemets* fait la démonstration du dynamisme, de l'intelligence et de la grande humanité des étudiant-e-s du Département de français de l'Université de Victoria, et je ne peux que me réjouir d'avoir été invité à les épauler dans cette gageure (fort réussie, au demeurant), alors que je ne fais partie de l'équipe de French at UVic que depuis juillet 2019. C'est donc avec une grande émotion et beaucoup de fierté, oui, que j'ai le plaisir de vous présenter cette première édition de la revue étudiante *Guillemets*, dont je souhaite le succès et la continuité.

PIERRE-LUC LANDRY, Ph. D.

Professeur adjoint

Department of French, University of Victoria

MESSAGE DU RÉDACTEUR EN CHEF

Le geste de nommer suit naturellement celui de donner naissance, pour les nouveaux nés comme pour les revues. Nous avons nommé *Guillemets* notre revue qui en est à sa première édition; il s'agit d'un mot courant en français qui relève d'une histoire typographique, écartant la langue écrite française de l'anglais. On le nomme ainsi d'après Guillaume Le Bé (1525–1598), inventeur présumé du caractère.

De plus, l'expression «entre guillemets» avertit l'interlocuteur, même à l'oral, qu'une citation s'en vient. On pourrait également parler d'un savoir repris, d'une sagesse empruntée. L'expression annonce une parole reprise, ou bien une parole ironique. Bref, son sens est multiple et son application, vaste. Nous l'avons choisi non seulement pour son statut iconique en français, donc, mais également parce que ce nom rappelle le partage et le repartage.

Voilà aussi un symbole neutre, qui ne possède ni frontières ni statut disciplinaire (on emploie les guillemets en Europe comme au Canada, en linguistique comme en littérature, en poésie comme en prose). Ils relèvent du champ langagier qui unit les divers sujets qu'on peut réunir sous le signe des «études francophones». Bien que nous n'ayons pas inclus de recherches en linguistique dans ce premier numéro, les guillemets sont le symbole du potentiel déjà-manifeste de la revue d'accueillir une diversité de travaux étudiants. Elle est située dans un département de français dans lequel la langue unit des disciplines multiples.

J'espère que la lecture de ces travaux vous fera réfléchir sur de nombreux thèmes et objets d'étude: le féminisme, la violence intergénérationnelle, la Révolution tranquille, le nihilisme chez Samuel Beckett, le cinéma français, la littérature sénégalaise, et la Nouvelle littérature. Nous avons aussi une collection de courts textes créatifs (en poésie, en prose et en style journalistique) qui permettront à notre revue de s'équilibrer entre les pôles de la création et de l'analyse.

Un grand merci à notre comité éditorial, notamment à Sally Cartwright, Emma Pearce, Fanie Pigeon De Sel et Emma Crum. Nous

remercions aussi notre comité scientifique. Je voulais remercier personnellement le professeur Pierre-Luc Landry, notre conseiller scientifique, qui a prêté généreusement son temps à ce projet étudiant. Nous aimerions aussi remercier le professeur Sada Niang, pour sa participation à la correction des travaux portant sur *Une si longue lettre* de Mariama Bâ, ainsi que les équipes des revues *The Albatross*, *Corvette* et *PLVS VLTRA*, dont certains membres nous ont fourni d'importants détails concernant la gestion d'une revue étudiante. Ce projet est le fruit d'une collaboration humaniste vivace.

Nous remercions aussi the University of Victoria Students' Society de leur soutien financier. Un grand merci à Heather Dean de Special Collections pour son aide avec le choix de l'image de la page couverture.

J'espère que les étudiants et étudiantes qui suivront choisiront de poursuivre la publication de la revue et qu'elle pourra générer du dynamisme et de l'énergie créative au sein de notre communauté.

Bonne lecture,

CALLUM MCDONALD
Rédacteur en chef, *Guillemets* 2020
Président de French Undergrads
Université de Victoria

Partie 1 :
Œuvres de création

« Pâtes » versus « pasta »

DOMINIQUE FORTIER

Le premier mars 2013

Reporteur pour actualités

Un restaurant italien se trouve au centre des actualités pour un mot « anglais » sur le menu. La raison en est la suivante : « pasta » n'est pas un mot français. (*Or, ce n'est pas un mot anglais non plus, mais tant pis.*)

L'Office québécois de la langue française (OQLF), l'institut qui soutient et promeut le français au Québec, se trouve au centre du débat après avoir déclenché ce qu'on nomme maintenant : « pasta gate ». Bien que cette controverse puisse sembler humoristique, elle ranime la confrontation linguistique entre les anglophones et les francophones du Québec.

L'élection du Parti québécois en 1976 marqua une grande victoire pour la majorité francophone, une réussite qui pava la voie pour la Charte de la langue française¹. En ce qui concerne notre tristement célèbre restaurant italien, il faut se concentrer sur l'aspect de la Charte qui régleme l'affichage. Selon l'OQLF, l'entreprise commerciale a manqué à son obligation en ne répondant pas à l'article 58 : « l'affichage public et la publicité commerciale doivent se faire en français »².

Est-ce une réaction ouvertement zélée du gouvernement, ou bien une action conforme à la loi ? Tout comme pour l'ancien débat linguistique de la province, la réponse n'est pas claire. D'un côté, nous avons un règlement non suivi, et de l'autre, un ministère provincial qui vilipende un commerçant pour un mot couramment utilisé.

¹ L'information a été récupérée de <http://www.axl.cefan.ulaval.ca>.

² L'information a été récupérée de <https://www.ledevoir.com> et la citation provient de « Titre I : Le Statut de la langue française » (ULaval).

Le débat, tout comme le clivage linguistique de la province, se divise selon une convention historique. D'une part, la minorité anglophone déplore que l'OQLF aille trop loin avec son Inquisition. D'autre part, les Québécois de souche s'ancrent avec la lettre de la loi.

Ceci n'étonne personne. Le Québec reconnaît bien cette dispute.

Par contre, ce qui étonne, c'est la couverture médiatique à travers le pays. En fait, le «pasta gate» a tellement été repris par les médias qu'il fut couvert soixante fois plus que le discours livré par la première ministre Marois sur l'investissement étranger³. Un fait que le gouvernement essaie d'oublier⁴.

Pour montrer sa solidarité avec les anglophones, Dianne de Courcy, la ministre responsable de soutenir les lois langagières, a reconnu, en anglais, qu'il y avait un problème : «This is not desirable, not for the businesses, not for the office personnel, not for francophones or anglophones»⁵.

Il se peut que l'OQLF ne sorte pas vainqueur de ce combat, car le pouvoir de l'Internet se rallie derrière Massimo Lecas et son restaurant, que fréquentent des célébrités comme Rihanna, Leonardo DiCaprio et Jerry Seinfeld⁶.

Derrière les coulisses, les deux forces langagières de la province aiguisent leurs armes pour ce qu'elles considèrent comme une guerre de longue haleine. Le débat «pâtes» versus «pasta»⁷ n'est que le plus récent symptôme d'un problème qui touche le Québec depuis l'établissement de la Charte de la langue française : les deux langues ne sont pas égales.

³ Information écrite par Graham Hughes, récupéré de www.theglobeandmail.com/pastagate.

⁴ Information écrite par Graham Hughes, récupéré de www.theglobeandmail.com/pastagate.

⁵ Citation récupéré de www.theglobeandmail.com/pastagate (2013).

⁶ Information écrite par Allan Woods, récupéré de <https://www.theguardian.com>.

⁷ Ceci fait référence au titre du reportage.

L'anglais est bien reçu par la majorité des Québécois, puisqu'ils reconnaissent son importance dans la vie en dehors de la Belle Province. Mais il existe une majorité silencieuse qui affirme que le français est la langue officielle.

Quoi qu'il en soit, ce n'est pas la première ni la dernière fois que l'Office québécois de la langue française se trouve au centre d'un débat médiatique. Peu importe qui remporte la victoire du «pasta gate», considérons que les vrais vainqueurs sont les entreprises médiatiques et que les vrais perdants sont les anglophones et les francophones. Car enfin, que nous dit ce débat? L'intolérance linguistique au Québec est tout aussi retranchée qu'elle l'était en 1976. Et cette réalité se fait balayer sous un tapis de pâtes.

RÉFÉRENCES

- ALLAN, Woods. « Quebec language police try to ban 'pasta' from Italian restaurant menu ».
<https://www.theguardian.com/world/2013/mar/01/quebec-language-police-ban-pasta> (consulté le 28 novembre 2019).
- DAVE, Noël. « La loi 101 pour les nuls ».
<https://www.ledevoir.com/politique/quebec/506351/la-loi-101-pour-les-nuls> (consulté le 28 novembre 2019).
- « La politique linguistique et la Charte de la langue française ».
http://www.axl.cefan.ulaval.ca/amnord/Quebec-5Politique_Ing.htm (consulté le 28 novembre 2019).
- « Titre I : Le Statut De La Langue Française »
<http://www.axl.cefan.ulaval.ca/amnord/quebecchartetitre1.htm#CHAPITRE%20VII> (consulté le 28 novembre 2019).
- WYATT, Nelson. « 'Pastagate' leaves bad taste in Quebecers mouths ».
<https://www.theglobeandmail.com/news/national/pastagate-leaves-bad-taste-in-quebeckers-mouths/article9053403/> (consulté le 10 mars 2020).

Remarques d'occasion : un digestif en trois scènes

CALLUM McDONALD

Ce qui suit prendra la forme d'un texte théâtral. Il sera écrit en vers et en prose. Il s'agit d'une création littéraire. Au moment de sa rédaction, je ne sais ni quelle forme le texte prendra ni ce qui en sera l'intrigue. Il se peut que ce soit un désastre complet. L'objectif de la pièce est de montrer le caractère aléatoire des perspectives d'un voyageur. Ce qu'on voit, on ne le voit que pour un instant et ensuite on s'en va. C'est au voyageur de créer une intrigue personnelle qui interprète le voyage ; les événements, les choses vues, etc., ne se livrent pas automatiquement à une seule interprétation. Pour donner un autre exemple, ce qui est pour moi un repas exceptionnel dans un restaurant parisien serait pour mon serveur un événement d'une banalité ineffable. Ainsi, j'aborderai quelques éléments de la vie parisienne en explorant les perspectives différentes que peuvent produire les mêmes événements.

Scène I

Le rideau monte. L'action se passe en deux lieux. Côté cour, un supermarché en Indiana. Côté jardin, un Monoprix à Paris. Un mur invisible entre les deux. Sur un côté, deux gros Américains font leurs courses en silence dans l'allée des collations. Sur l'autre côté, deux jeunes Françaises achètent du fromage, du vin et du pâté à la caisse, bavardant de façon inaudible. Le haut-parleur annonce aux Américains des prix de vente pour la malbouffe. Alternant avec le haut-parleur, le caissier français lit à voix haute les prix des produits de luxe qu'achètent les Françaises. Les prix sont plus ou moins égaux dans les deux pays pour les produits respectifs. Sur l'avant-scène, côté jardin, un homme

qui porte un trench se met à parler au public après un quart d'heure de silence.

L'homme en trench :

Pouvez-vous voir, amis, ces deux lieux commerciaux,
Également remplis, peints comme des tableaux,
Et dans lesquels trônent l'achat et le désir,
Ces deux attitudes qui me verraient frémir.
Et les choses ne sont-elles pas différentes ?
Quelques bons fromages, près de deux euros trente,
Plus qu'un excellent vin, tout à de très bas prix,
Rien de ce pour quoi la santé a du mépris.
L'Amérique, hélas, a mis les prix tout bas,
D'abord pour tout ce dont le corps humain est las !
Ce nouveau continent où le moindre délice,
Coûtait autant qu'en France la plus rare épice.
Peut-être est-il à cause de ce marché libre,
Où la proie va aux grands, de véritables tigres !
L'Amérique vendrait, substituant au brie,
Du pain, si l'on osait, rempli de bran de scie.
Peut-il être à cause de ce fait opposé :
Que les grands n'offrent pas « bonne pour la santé ».
Peu importe la cause, on voit que tout est clair :
Pour le pauvre étudiant, rien de salulaire,
Au pays de Colombe, il y a, infinie,
Une bonté sucrée, causant l'épidémie
De cette obésité qu'en France, ma patrie,
Est défendue même au sein de Monoprix !

Fin de scène I

La première scène porte sur le fait qu'en France une alimentation favorable à la santé semble coûter moins cher. L'alexandrin est là pour

prêter un ton sérieux à la scène et pour favoriser l'écriture d'un monologue. La division et le silence des gens qui magasinent signifient leur ignorance totale des autres modes de vivre (ce qui est, pour les Américains, quelque chose de tragique, ce qui demande un vers « tragique », donc l'alexandrin).

Scène II

Sans changer de décor et sans interrompre les comédiens déjà présents, entrent le président de Gallimard, Antoine Gallimard; Allen, Richard et John Lane, les fondateurs de Penguin Books; et un commissionnaire chargé d'une boîte de livres. Ils se placent sur l'avant-scène devant le décor du magasin et ils gesticulent amicalement.

Allen Lane

Ah, je crois voir le paradis :
Ici, France, votre patrie !
Des étagères, oh, si pleines !
De beaux livres, non ? Étienne ?

Le commissionnaire

Bien sûr ! Indubitablement !
Une énorme quantité, belle !
Ici, là-bas, et pêle-mêle !
V'là, je dis ce que je ressens.

Il dépose sa boîte et il sort.

Richard et John Lane

Ce pays est muni, mon frère :
Éditions blanches, série noire...
Ce magasin, c'est une foire !
Rien ne manque, chez ce Gibert.

Allen Lane

Et sur mon île, l'Angleterre ?
Français, heureux de ne pas croire :
L'anglophonie, mon territoire,
Dépourvu d'aspects littéraires.

Notre empire n'est pas parfait.
Le soleil ne se couche pas ;
Le lecteur ne se lève guère.
Écoutez-moi, mes deux chers frères.

Antoine Gallimard

Anglais, bienvenue en France ;
On lit Molière dès l'enfance.
Vous, bouche bée, tous les trois frères,
Voyant des piles de Voltaire.

De *L'Anabase* au grand *Zaïre*,
Il y en a pour tous les âges.
Aucune lecture de plage !
Nos merveilles me font sourire.

Richard et John Lane

Même nos belles couvertures
Ne répandent pas la lecture.
Trouver un livre de Penguin,
C'est chercher l'or dans les latrines.

Antoine Gallimard

Qu'un changement prenne lieu vite !
Car de chez vous, je prendrais fuite.
Ici, sur les murs de métro :

« Gallimard », annonce un héraut.

Fin de scène II

La deuxième partie, écrite avec une attitude moins sérieuse, symbolise la grande différence entre la qualité des librairies françaises et canadiennes. En France, la littérature à bon marché prime, tandis qu'au Canada des romans « lecture de plage » semblent dominer les étagères. Les personnages choisis sont des métonymies pour les deux industries de livres linguistiques. D'ailleurs, entrer sur une scène déjà remplie de comédiens et de décor rappelle au spectateur le fait que voyager peut vous permettre des points de vue différents et presque aléatoires.

Scène III

Entendant le bruit d'un train, Gallimard et les Lane s'enfuient. Entrent deux gilets-jaunes, un homme et une femme; Napoléon III, sur un cheval jouet; Louis XIII; Louis XIV; Louis XV; Louis XVI; Hippolyte Taine; Jules Michelet; un soldat d'Austerlitz; trois touristes japonais; un bouquiniste avec son stand de livres; et le caissier d'une billetterie de métro.

Louis XIII

Et alors ! Nous y sommes. Mais où sommes-nous ? Je connais les noms, mais pas les lieux. « Square Louis XIII ». Quel honneur. *Regardant une carte.* Autrement, je ne vois rien.

Napoléon III

À part. Devrais-je le lui dire ce que j'ai fait ?

Louis XIII

Bon. Rentrons au Louvre.

Les trois touristes

私たちも ! [Nous aussi ! *en japonais.*]

Louis XIV

Parbleu ! Suis-je en présence des délégués de Sa Majesté Impériale Kangxi ? Nous vous attendions ! Bien que ce soit peu commode, nous nous retirerons au Louvre. Vous êtes invités à vous joindre à la cour.

Les trois touristes

私たちはあなたが誰であるかわかりませんが、私たちはあなたについていきます !
[Nous ne savons pas qui vous êtes, mais nous vous suivrons !]

Se promenant en cercle sur scène.

Louis XV

Oui, vous devez avoir raison. Pourtant, je ne descends que rarement à Paris, donc je ne m'attendais pas à ce luxe. Et qu'est-ce qu'il y a avec toutes ces places *rei publicae* ? Rome doit être encore plus à la mode maintenant ?

Louis XVI

Nerveusement.

Oui, je ne sais point...

Il semble aussi que l'alliance avec l'Autriche doit être en bonne santé, puisque je vois sans cesse ce nom d'Austerlitz.

Napoléon III

Levant son doigt. Euh ben...

Le soldat d'Austerlitz

L'interrompant. Je peux vous dire quelque chose au sujet d'Austerlitz. C'était un énorme massacre, entre la France et l'Autriche.

Louis XVI

Quoi !?

Louis XIV

Oui, normalement, c'est ça.

Le soldat

Oui, notre empereur nous a menés vers la gloire.

Louis XV

Votre empereur ? Vous êtes autrichien ?

Le soldat

Mais non...

Louis XV

Euh...

Napoléon III

Allons-y ! Cessez avec ces histoires ! C'est l'heure de pointe ; il faut se déplacer. Mes boulevards sont pleins de monde.

Après quelques autres tours en cercle en silence.

Gilet-jaune 1

Causant avec gilet-jaune 2. Mais oui, les grands, ils ne paient pas d'impôts¹.

Gilet-jaune 2

Oué, c'est ça. Et nous, on crève, avec nos gosses sans bouffe.

¹ Il s'agit d'une citation reprise d'un vrai gilet-jaune que l'auteur a entendu dans la rue.

Louis XVI

Regardez-moi cela : deux crétins. Ils critiquent l'aménagement des ordres dans notre société et le système de privilèges et de devoirs dans notre royaume.

Louis XIV

Oui, il faut faire quelque chose pour préserver l'harmonie de notre règne. Il y a ceux qui prient, ceux qui battent et ceux qui travaillent et on doit savoir où on se range. Si ça ne va pas, comme dit Horace, je pense, « Quiconque traverse la rue trouvera du travail ».

Aux gilets-jaunes. Hé ! Vous ! Ayez plus de respect pour vos maîtres !

Gilet-jaune 1

Furieuse. Mais qu'est-ce que tu racontes, toi ? Je bosse fort et je veux avoir plus que 10 euros à la fin du mois. T'es qui toi qui oses dire ça à moi ?

Hippolyte Taine

Attention ! Ce chemin est couvert de sang ! Ô, la révolution de 1793 ! Quelle horreur, quelle crise ! Ces deux personnes ne savent pas ce à quoi elles se mêlent. Tous ces endroits sont bâtis sur le sang, je vous le dis, sur le sang.

Gilet-jaune2

Qu'est-ce qu'il dit, ce mec ? L'histoire, je m'en mêle pas. Va-t'en ! Je m'occupe de moi-même, sur la place de la République. On lutte pour notre avenir.

Louis XVI

Mais qui leur a bâti toutes ces énormes places où se manifester ? Je ne comprends pas.

Napoléon III

Vous ne comprenez pas, non ! C'était pour lutter contre cette odeur répugnante, et le manque de lumière. Et bien, les petites ruelles aidaient à la révolution. C'était bien recherché, mes reconstructions.

Louis XIV

Oui, c'est justement pour cela que je suis parti vers Versailles.

Napoléon III

Ah, mais c'est une bonne idée. On peut aller voir le palais. *Au caissier de métro.* J'aimerais un paquet de dix à Versailles, le château.

Bon, on y va. *Le caissier lui murmure quelque chose à l'oreille.*

Qu'est-ce qui a ? Fermée ?

Il semble que la place de la République est fermée; il va falloir la détourner.

Les gilets-jaunes

Crient de jubilation.

Jules Michelet

Le peuple, ô le peuple ! Ce grand individu qui bat et qui vainc ! Je peux sentir le sang dans ses veines. L'esprit de la Révolution anime les esprits de ces bonshommes en jaune.

Taine

Arrêtez de dire des conneries !

Bagarre entre les deux historiens.

L'un des touristes

話し続ける人は誰ですか？モナリザを見に行きたいです。パリは歴史と文化の街です：層を取ると私たちはもっと見ることができます。それは偉人の一連の名前です。しかし私たちは最強です。私たちの目の前では、それらは大理石になるだけです。

私たちのカメラは囚人と同じように写真を撮ります。とりあえず理解できなくても消費します。過去の偉人は見るべきショーですが、私たちは観客です。[Qui sont ces gens qui ne cessent de parler? On veut aller voir la Mona Lisa en paix. Paris est une ville d'histoire et de culture : relevez une couche et on en voit davantage. C'est une série de noms de grands hommes; mais ce sont nous les plus forts. Sous nos yeux, ils ne deviennent que du marbre. Nos caméras prennent des photos comme avant on prenait des prisonniers. On prend, on voit et même si on ne comprend pas, on consomme. Les grands hommes du passé sont le spectacle à voir, mais c'est nous le public. C'est moi qui demeure vivant. Demandons à ces messieurs s'ils connaissent le chemin vers Versailles. Excuse me, sirs ?]

Fin de la scène trois

Fin de la pièce

La troisième scène est une méditation sur l'histoire et les lieux historiques en France. Le va-et-vient des touristes se confond avec la grandeur d'énormes bâtiments et monuments en pierre qui nient ce va-et-vient. Marcher à Paris, c'est trouver une ville avec une histoire contrastée; cette contestation fait que les noms de lieux sont souvent politiquement en désaccord les uns avec les autres. Beaucoup d'oubli et d'analyse historique (ce que font les touristes japonais) dépolitisent ces lieux et les rendent soit « passés » et historiques (c'est-à-dire situé seulement dans un monde historique) soit « présents » et oubliés (c'est-à-dire situé seulement dans le présent, sans rapport au passé). J'ai voulu repolitiser ces lieux en redonnant le micro, si l'on veut, aux personnages historiques et aux historiens (et aux gilets-jaunes, qui les politisent de nouveau). Le passé et le présent parlent en même temps, se parlent et se contredisent, et c'est au centre de ce que j'ai voulu montrer ici.

Dans la lumière de la lune

CLAIRE PARADIS

Il est déjà tard. Je me dépêche d'aller trouver mon livre dans le salon. Je dois faire attention à ne pas réveiller mon copain, sinon il ne sera pas de bonne humeur demain matin. Je marche sur la pointe des pieds. J'allume une chandelle et je m'assois sur le canapé, à côté de la grande fenêtre. Nous vivons sur la colline, près de la plage. La lune est pleine. Je vois le reflet des étoiles sur l'eau. J'ouvre les premières pages du recueil de Jacques Prévert et je commence à lire ses poèmes d'amour. Alicante. Cet amour. Rue de Seine. «Rappelle-toi Barbara, Il pleuvait sans cesse sur Brest ce jour-là.» Les mots sur la page sont éclairés par la lune. J'entends presque une douce mélodie dans le vent. Les rideaux dansent. Le son des vagues déferlantes me calme. Je ferme les yeux.

Je suis confortable. Il pleut légèrement et une petite brume commence à tomber. Je continue à lire. Je suis rendue aux poèmes mélancoliques. La peine d'amour, la guerre intérieure. Il est maintenant bien après minuit. Je me sens triste. Je pense aux amours de ma vie que j'ai perdus, que je n'ai plus jamais revus. Je pense au cœur brisé de ma sœur, à sa rupture suite à une confession d'amour. J'imagine les amours douloureux que Jacques a dû endurer pour écrire une telle œuvre. Mon imagination m'empêche de dormir. Je pense à Tristan et Yseult. Je pense aux grandes histoires d'amour qui ne se finissent jamais bien. Je commence à me demander si l'amour existe réellement. Peut-être que le concept de l'amour, ce n'est qu'une belle histoire, un mythe raconté aux enfants, un mensonge. Une petite larme coule sur ma joue et tombe sur la page.

Soudain, je sens une présence à côté de moi. Je lève les yeux pour retrouver les siens. Il m'embrasse doucement, enveloppant mon corps frileux avec la couverture. Il prend le livre et le dépose sur la table. Il me dit bonne nuit et éteint la chandelle. Je n'ai plus aucun doute. Je sais que l'amour est réel.

Circonstances

JOCELYNNE PARENT

Je me blottis dans mon lit, mon pyjama duveteux de *Grinch* me donne de petits chocs statiques quand le matériel frotte contre ma couverture. Bien au chaud, sous plusieurs couches de plumes, coton et polyester, j'allume la lampe sur ma table de chevet et je me plonge dans le monde de *Candide*. Les chapitres sont trop courts, il n'y a aucune description! Je ne suis pas investie dans cette histoire, je me fiche de ces personnages. J'en ai déjà assez de ce livre et j'ai seulement lu 20 pages! Je suis trop fatiguée, mes yeux se ferment d'eux-mêmes, je ne peux les contrôler. Entre mes mains, le bouquin commence à être lourd. Je suis étendue sur mon flanc droit et mon bras se lasse d'être suspendu en l'air. Les mots commencent à se brouiller ensemble, plus j'avance dans ma lecture, moins je lis. Les lettres dansent sur la page blanche et elles ne s'enregistrent pas dans ma tête. Je ne veux que m'endormir et oublier *Candide* et ses petites aventures insignifiantes. Je ne veux que me perdre dans le monde de mes rêves, un monde où les chiens parlent et l'insouciance règne. Cependant, il faut que je termine ce livre, j'en ai reporté la lecture à la dernière minute et il me faut absolument la terminer ! Je n'ai aucun choix.

Une fois que cette tâche répugnante fut terminée, je succombai au sommeil. Par contre, mes rêves, ne m'offrirent aucun répit. Les chiens parlant furent remplacés par des barbares qui voulaient m'égorger. L'insouciance n'est plus, seule la peur et la paranoïa habitent mes songes. *Candide* fait saigner mes oreilles quand il me parle de la philosophie. Je suis prisonnière du monde méprisant créé par Voltaire. Quand je me réveille de mon sommeil troublé, je ne

connais qu'une certitude : *Candide* me hantera jusqu'à la fin de mes jours.

Le point

FANIE PIGEON DE SEL

Un simple point. Microscopique, il ne pèse rien. Il est là, bien présent, bien posé confortablement, sans trop savoir pourquoi. Un point cristallin, vif ! Il n'a pas de couleur à lui. On ne sait pas trop pourquoi il apparaît. Parfois, le point prend de l'expansion, mais pas tout le temps. Il est irrégulier, il n'obéit à aucune règle. Il se nourrit des idées, des espoirs fondés.

Le point est neutre, il n'est pas mauvais, il n'est pas bon. Il apporte bonheur et malheur. Il est changeant, bipolaire ! Il s'incruste principalement dans un recoin du cerveau, puis descend vers le cœur. Il est vicieux, sans scrupule. La population mondiale en est atteinte plus d'une fois dans sa vie. Cette infection crée plusieurs symptômes contradictoires, la joie puis la peine, la confiance en soi, ensuite la peur. Le désir, mais la haine. Ironiquement, leurs frontières étant si minces, on ne sait pas toujours faire la différence.

Tu m'aimes ?

Moi non plus.

Dans quelques cas, le point peut entraîner la folie et finir par la mort d'une partie intangible de l'être. Certains, infectés, caractérisent cette douleur comme un trou entre la poitrine et l'estomac. Un trou qui traverse le corps. Il brûle tant il est froid, on peut presque sentir le vent qui entre et sort, innocemment. S'il savait.

La peur de ne pas être assez bien, l'être se sent complètement nu, sans protection. Ce mur, cette carapace et ce masque qu'il avait construits tout autour de son âme sont abattus, complètement déracinés, levés du sol et jetés au loin. Il s'est donné avec trop d'empressement, car il y croyait. Il croyait en ce sentiment d'affection, d'attachement. Il a laissé ce point l'engloutir, il a laissé son esprit aller vers l'intérieur de ce gouffre pour s'apercevoir qu'il ne glissait pas, mais bien tombait avec vitesse.

Et c'est avec force qu'il frappe le fond.

Un fond à plusieurs paliers. Le premier est toujours le plus dur à traverser — à défoncer. Les autres s'enchaînent avec tant de facilité qu'on ne les sent même plus. Jusqu'au dernier où l'on craque complètement. C'est la fin, la fin du commencement.

Et tout cela continue.

Quand une pression se fait sentir dans votre poitrine, qu'une envie forte prend de ses mains de fer vos trippes et les tord de toutes ses forces, le vide tente de se combler avec du vide. Du rien, du rien lourd, il n'est pas chaud, il n'est pas froid, juste insupportable. Ces cauchemars habituellement célébrés dans les profondeurs du subconscient semblent se produire dans la réalité. Comme l'effet d'une fièvre trop forte qui fait halluciner, qui donne des sueurs froides et une sensation de milliers de pointes d'aiguilles qui vous transpercent du bout des orteils à la tête. Elles ont même le culot d'aller agacer l'âme dans son berceau.

Mais là, ce n'est pas une chimère.

La douleur, nous aimons la douleur. La douleur est douce, prenante, elle nous rappelle ce que nous ne voulons pas oublier. Ce que nous refusons d'admettre, elle nous garde au chaud — au froid de cette porte. La porte, celle que nous désirons franchir, mais pas maintenant. Pas maintenant, parce qu'il va revenir.

Il va revenir, oui.

Mais la tempête fait rage, elle arrache, elle écorche, elle détruit. Un tourbillon nous emporte, nous sert, nous étouffe. Votre intérieur semble vouloir sortir de tous les trous possibles et votre extérieur tente de rentrer au même moment. Le sang circule à toute vitesse, vos veines ont troqué leur platitude pour une piste de course.

Blocage.

Le calme. C'est l'œil de la tornade. On peut pratiquement en rire. Est-ce terminé? suis-je guérie? ai-je vraiment perdu les pédales pour lui, pour elle? Non, non, ah, non. Les vents reprennent en énergie. Positive ou négative? Les questions se bousculent comme des moutons pressés par le berger et son chien. Moutons si innocents, un peu comme vous, en fait. Vous avez été innocent de croire en la possibilité qu'un être sache aimer, vous aimer. Ce n'est pas de sa faute, il est né dans un monde si étrange et dépourvu d'humanité tant il en est empli.

À trop voir les mêmes courbes, on ne les remarque plus.

Vous êtes survolté, il va payer. Il va le regretter. Vous valez mieux que cette femme de fiel, que cet homme primitif. Non ! vous allez remuer ciel et terre pour que cet être vous revienne. Il comprendra ! Il va revenir, dites-moi qu'il va revenir ! — qu'il pourrisse aux enfers, je trouverai mieux. C'est le stade des montagnes russes. Elles montent, elles montent, puis redescendent si vite.

Mais ces dernières ne sont pas plaisantes.

Puis la dépression s'installe — et là, je ne parle pas de la maladie — simplement, la dépression des choses, car tout ce qui monte doit redescendre. Une fois les pieds sur terre, la réalité nous entre dedans. La vie et l'inspiration nous reprennent de plein fouet, tel un coup au plexus solaire. On ne respire plus un moment, puis l'air nous pénètre d'un coup. Nouvelle naissance, nouvelle forme, notre moi-intérieur a changé, notre pensée a changé. Là encore, pour le meilleur ou pour le pire ? Est-ce un état incertain ou définitif ?

Un sentiment de culpabilité naît. Cette pauvre envie, vous ne pouvez la combler. Elle restera orpheline, mais elle le sait déjà. C'est toujours comme ça. Ça ne se finit jamais bien. La tristesse se propage, une tristesse dont on pourrait presque se moquer. Bien que le point n'est plus, le vide est toujours présent et il restera vide de rien longtemps... mais jamais trop longtemps.

Bonjour !

Ah, un nouveau point.

Lui

ANABEL SARGENT

Je me trouvais allongée à côté de lui, comme chaque soir, mais ce soir-là, c'était différent. Ce soir-là, mes yeux se posèrent sur ses traits masculins, trouvant une beauté délicate en chacun de ces derniers. Je restais en face de lui en essayant de comprendre ce qui le rendait si beau. C'était peut-être ses yeux marron clair et comment la lumière du soleil couchant s'infiltrait par la fenêtre et pénétrait ces deux sphères, les transformant en deux comètes enflammées qui se dirigeaient vers moi. Peut-être ses joues, des oreillers souples qui reposaient sur le matelas ferme qui était son visage. Et sa peau, la courtepoinette douce qui complétait le lit; un lit que je ne voudrais jamais quitter. Même sa barbe, qui est une forêt sombre et épaisse sur son visage élégant où je pourrais me perdre. Comme je l'admirais, il tendit sa main sur ma hanche, puis s'enroula autour de moi. Son étreinte était ma maison, être dans ses bras c'était comme être dans le salon près du foyer crépitant lors d'une journée de pluie. Bien que ses traits peignaient sa beauté, je me rendis compte que ce qui le rendait si magnifique était plus que ses traits physiques, c'était mon amour pour lui.

Des souvenirs

ISABELLE YB

Une histoire d'amour
De jour en jour
Se présente plus douloureuse
Envers nous deux

Séparés par des mondes opposés
On n'a jamais failli durer
Quand j'ai osé confier mon amour
Basé sur des terres friables
Ce qui était une fois
S'est perdu comme un tournoi

Mais souvenez-vous de notre amour ;
Les longs jours sans importance
Comme s'il n'y avait aucune distance
Entourés par nos étoiles idéales
Tout en touchant la même lune ?

Dis-moi...
Puis-je encore vous faire plaisir
Qu'avec mon simple sourire ?
Ou devrais-je vous lâcher sans me soucier du passé ?

Car les souvenirs me reviennent
Aussi ardents qu'auparavant
Comment suis-je censée poursuivre
Quand vous submergez mes rêves ?

Matin et soir
C'est la même histoire
Depuis le silence malsain
Je n'ai connu que les larmes
Toujours tombant pour votre charme

Pourtant vous restez insomniaux
Sans moyens de fermer les yeux
Sur ce souvenir constant
Que j'espère tenir dormant

Dis-moi...
Puis-je encore vous faire plaisir
Qu'avec mon simple désir
Ou devrais-je vous lâcher sans me soucier du passé ?

Car les souvenirs me reviennent
Aussi ardents qu'auparavant
Comment suis-je censée poursuivre
Quand vous submergez mes rêves ?

À l'égard de notre flamme
Qui illuminait nos âmes
Cette lumière qui une fois éclairait notre chemin
Comme notre destin
Ne peut plus se faire connaître

Partie 2 :

Travaux universitaires

Loup et l'Histoire : raconter le passé à travers la jeunesse

SALLY CARTWRIGHT

Dans sa pièce *Forêts*, la troisième partie du cycle *Le sang des promesses*, Wajdi Mouawad raconte l'Histoire — c'est-à-dire, le passé d'une société et d'une culture entière, ainsi que la manière dont on le raconte — depuis la perspective de l'individu. Le dramaturge libano-québécois centre son intrigue sur Loup, une jeune Québécoise de seize ans qui est à la recherche de ses racines lors de la mort de sa mère Aimée. Dans ce récit qui s'étend des années 1870 jusqu'en 2006, Mouawad remonte sept générations pour retrouver les racines de Loup et expliquer sa situation actuelle. Par ce moyen, il met au défi la tradition de l'Histoire; l'élaboration de l'ascendance de Loup remet en question l'interprétation du passé et des événements historiques tout au long de la pièce. Surtout, Mouawad construit une nouvelle conception de l'Histoire; elle se caractérise par des parties du corps féminin — un concept intime et individuel qui sert à représenter l'universel. Enfin, Mouawad accorde de l'importance à la puissance de la conteuse de l'Histoire, ainsi qu'à sa compréhension; la jeunesse de Loup et son ignorance du passé et de sa famille au début de l'histoire l'identifient comme protagoniste invraisemblable, mais en fait elle convient bien à ce rôle. Il s'agira donc d'analyser la façon dont l'Histoire est présentée depuis une perspective personnelle et féminine, ainsi que la reconstruction du passé dont la jeunesse de Loup est un élément essentiel.

Une Histoire personnelle

Au cours de plusieurs guerres mondiales, de la chute du mur de Berlin et du massacre de l'École Polytechnique, les sept générations de la famille de Loup sont beaucoup touchées par la tragédie. Cela est en partie à cause de ces facteurs externes, mais beaucoup de grandes

difficultés dans leur histoire collective ont eu lieu entre des individus. La famille Keller — le début de la lignée racontée dans cette pièce — s’est retirée du monde vers la fin du XIX^e siècle à cause du conflit franco-allemand concernant le territoire de l’Alsace, mais leurs vrais problèmes et les traumatismes intergénérationnels proviennent de leurs propres interactions. Isolés dans la forêt des Ardennes et « loin[s] de la suspicion des hommes et de leur perversité »¹, les membres de la famille — les parents, Albert et Odette, et trois enfants, Edgar, Edmond et Hélène — vivent toutefois l’inceste, le parricide, le suicide et d’autres horreurs entièrement éloignées de tout autre contexte social. Ce sont les circonstances qui démarrent une longue tradition dans cette famille d’enfants abandonnés et traumatisés; c’est un catalyseur que Mouawad présente comme étant plus fort que les effets d’une guerre ou d’un conflit social.

Dans cette pièce centrée sur le passé, on évite de mettre l’accent sur les grands événements historiques de l’époque. Plutôt, on tente de comprendre le passé à travers « l’imbrication des histoires individuelles avec des incidents historiques »². Pour Ludivine, l’arrière-grand-mère de Loup qui était impliquée dans la Résistance pendant la Seconde Guerre mondiale, ses actions politiques sont à l’arrière-plan de *Forêts* par rapport à son sacrifice personnel pour son amie Sarah et à la puissance de leur amitié, dont l’une de ses dernières paroles atteste : « Sarah, un jour quelque chose viendra témoigner de ce que toi et moi nous aurons fait l’une pour l’autre et aura le visage de notre jeunesse sacrifiée »³. D’ailleurs, au tout début de la pièce, Aimée, qui est au bord de la mort, exprime son détachement de l’Histoire, même de ce qui a eu lieu pendant sa vie :

¹ Wajdi Mouawad, *Forêts*, 2^e éd. (Montréal, Québec : Leméac, 2009), 62.

² Elizabeth F. Dahab, « Of Broken Promises and Mended Lives: The War-Ravaged World of Wajdi Mouawad », dans *Voices of Exile in Contemporary Canadian Francophone Literature* (Lanham, Maryland : Lexington Books, 2009), 159 (ma traduction de l’anglais).

³ Mouawad, *Forêts*, 95.

Je ne sais plus exactement quand on a marché sur la lune, je sais juste que c'est après la mort de Kennedy parce que je suis née quelque part entre les deux, mais pourquoi on a tué Kennedy et pourquoi je suis née, fouillez-moi⁴.

Sa vie ne trouve pas son contexte à partir du contexte mondial. La pièce prend part tout de suite à un retour en arrière individuel et personnel, ce qui continue tout au long de la pièce. Comment comprendre son identité quand on ne comprend pas son passé ni au niveau social ni au niveau familial?

Une Histoire féminine

Forêts emploie une structure et une thématique qui conservent la voix de la femme, suivant la descendance principalement féminine de Loup. À l'égard de la structure de la pièce, elle est divisée en sept parties, chacune nommée pour une des femmes de la famille de Loup ainsi que pour une partie du corps féminin. La lignée familiale de *Forêts* que reflètent ces sept parties est présentée de façon matriarcale, les frères et les pères souvent laissés de côté. Les traumatismes de la famille de Loup se font comprendre par les histoires intimes de ces femmes, qui montrent de plus près la violence subie par chacune d'entre elles : les dents arrachées de sa grand-mère Luce, la peau violée d'Hélène, le cerveau de sa mère Aimée envahi par le cancer. Chaque épisode du passé de la famille est basé sur le corps féminin, ce qui permet d'appliquer des décennies d'histoire à des parties intégrales et élémentaires de ce qui nous rend humains. Dans cet esprit, Mouawad

⁴ *Ibid.*, 11.

met en évidence les liens essentiels entre l'individu et le collectif.
D'après Tanya Déry-Obin :

La reconnaissance d'un cycle de violences guerrières et incestueuses qui s'est déroulé tout au long des trois guerres européennes du vingtième siècle permet au spectateur de réaliser l'interconnexion des êtres humains en assumant une responsabilité collective qui transcende les époques ⁵.

Mouawad ne nie pas l'impact des grands événements de l'Histoire, mais il présente plutôt le côté de l'individu, celui qui n'est pas forcément impliqué dans l'actualité de son époque. Mais la violence interpersonnelle domine encore dans ce récit; les effets de celle-là se font sentir à travers sept générations du corps féminin. Pour ces femmes, ces éléments de leurs corps et de leurs relations interpersonnelles représentent une longue histoire.

À travers son interprétation de cette période historique, Mouawad s'assure de mettre en avant cette thématique féminine. On voit ici des viols, des morts et des sacrifices vécus par des femmes; ce sont des événements rencontrés fréquemment dans l'Histoire en général, mais *Forêts* fait mieux comprendre leur impact. La violence envers les femmes est systématique dans la culture collective; Lori Saint-Martin note qu'il y a souvent dans la littérature « un discours sur la sexualité qui a pour but, entre autres, de légitimer la violence faite aux femmes » ⁶. Cependant, cela n'est pas le cas chez Mouawad. À

⁵ Tanya Déry-Obin, « De la reconnaissance à la responsabilité : l'expérience tragique chez Wajdi Mouawad », *Nouvelles études francophones* 29, n° 2 (2014) : 38.

⁶ Lori Saint-Martin, « Mise à mort de la femme et 'libération' de l'homme : Godbout, Aquin, Beaulieu », *Voix et Images* 10, n° 1 (1984) : 108, <https://doi.org/10.7202/200460ar>.

cause de la femme qui reste toujours la conteuse ou le sujet central du récit, la pièce ne minimise pas la gravité de la violence qu'elle subit. *Forêts* présente la violence avec franchise, de manière qu'on ne veuille pas la justifier. À l'aide des analepses, Mouawad permet à chaque histoire d'être racontée au présent et au passé en même temps. Pendant sa conversation avec Loup, Luce révèle la maltraitance subie dans son enfance :

Arracher toutes les dents. D'une *shotte*⁷. Régler la question une bonne fois pour toutes [...] Comment aimer quand à chaque baiser tu trembles parce que la jeunesse de tes douze ans, en une seconde, a pris les traits de la vieillesse de tes soixante-dix ans⁸?

Encore vivante, Luce sert à raconter directement à Loup les malheurs du passé. Bien qu'elle soit devenue une vieille femme, elle n'a jamais échappé à ses traumatismes. Elle fait comprendre à Loup la réalité pertinente des actions prises dans le passé. Il s'agit d'une femme qui obtient enfin l'occasion de raconter sa propre histoire à quelqu'un qui veut l'entendre. Même lorsque l'intrigue empêche Léonie et Hélène de raconter directement leur histoire, Edmond, le frère d'Hélène et l'oncle de Léonie, prend le rôle du narrateur compatissant et personnel. Il réussit à partager avec Ludivine les détails de ses origines et, à travers son journal confié à la famille d'un notaire, il arrive à beaucoup partager avec Loup. Edmond sert à communiquer la perte et le désespoir subis par la famille Keller lorsqu'elle s'est complètement enfermée à l'écart du monde. Edmond raconte dans ce journal intime le point culminant de l'horreur :

⁷ De l'anglais *shot* : « un essai, une tentative ».

⁸ Mouawad, *Forêts*, 48–49.

Edgar, fou de désespoir devant la folie de sa mère, la jouissance de sa sœur, la violence de son père, la solitude de son frère, et la cassure de lui-même... laissant le couteau dans le dos de son père, a plongé son sexe dans celui de sa sœur⁹.

Edmond raconte sans retenue les horreurs dont il a été témoin. Sa perspective individuelle explique les choix d'Hélène et de Léonie et met en avant l'importance et la puissance du témoignage personnel. Les histoires de ces femmes ne s'oublient pas facilement et les différentes manières choisies par Mouawad pour les raconter rendent justice à la gravité de leurs expériences.

L'enfant comme interprète du passé

Depuis quel point de vue interprète-t-on les événements de cette pièce? Bien que le théâtre n'ait souvent pas de narrateur, Loup semble adopter ce rôle dans *Forêts*; ses réflexions émotionnelles en conversation avec Douglas Dupontel — l'enquêteur, en quelque sorte, qui l'accompagne — et le fait qu'elle se trouve au « présent » du récit l'identifient comme celle qui mène la découverte du passé. Les scènes situées en 2006 avec Loup, Douglas et Baptiste, le père de Loup, s'interrompent et s'entremêlent avec des analepses. La jeune adolescente dirige néanmoins la progression de l'intrigue et elle fournit une perspective non filtrée et insoumise sur le passé : « Maintenant que je connais l'histoire de mon sang... j'ai encore plus envie qu'avant de prendre le couteau puis de me trancher les veines »¹⁰. C'est à travers sa jeunesse et sa colère qu'on interprète les horreurs et les tragédies commises et subies par ses ancêtres.

Loup est initialement à la recherche des justifications pour les événements qui ont mené à sa naissance. Seize ans plus tôt, la tragédie du massacre à l'École Polytechnique de Montréal a eu lieu le même

⁹ *Ibid.*, 78.

¹⁰ *Ibid.*, 83.

jour où sa mère, Aimée, était prise entre le choix de sauver son bébé ou de se sauver elle-même. Aimée choisit de garder son enfant : « Je n'en tuerai pas une quinzisième »¹¹. Elle n'est morte que douze ans plus tard, mais Loup, encore enfant, n'a pas pu déchiffrer les complexités de sa décision. Cela entraîne cette situation initiale, où Loup a besoin de trouver des réponses pour comprendre sa solitude et les décisions qui ont été prises bien avant sa naissance.

Selon Lucie Robert, « l'enfant est un héritier. Il porte en lui la mémoire, génétique et historique, de ceux qui sont venus avant lui »¹². C'est ainsi que Loup accepte de retrouver son passé afin de mieux se comprendre. Cependant, elle ne semble d'abord pas regarder plus loin que la génération de sa mère ; Douglas Dupontel suggère qu'ils aillent rencontrer Luce, la grand-mère de Loup, mais Loup n'a qu'une chose à dire : « Pour quoi faire? »¹³ Tout ce qu'elle comprend est l'abandon de sa mère, qui a choisi l'action noble de se sacrifier — un choix avec des conséquences enfin plus moins lourdes pour Aimée que pour Loup.

C'est sa rencontre avec Luce qui lui fait comprendre que son propre passé n'est pas aussi simple qu'elle aurait voulu croire. Arrivant chez ses grands-parents, Achille lui dit : « Je n'arrive pas à savoir à qui tu ressembles le plus : à ta mère ou à ta grand-mère »¹⁴. Loup fait face à l'unique membre de sa famille qui est encore vivante et elle doit accepter le sang et le passé commun qu'elle partage avec Luce. En passant par la colère — « Pour quoi, à l'instant où je t'ai vue, j'ai eu envie de t'arracher la face? »¹⁵ — Loup et Luce arrivent à s'entendre de mieux en mieux. Par rapport à l'attente interminable de Luce pour sa propre mère, la peine de Loup se met en perspective. Enfin, Luce lui donne un objectif : « tu es celle par qui la parole arrive, alors entre

¹¹ *Ibid.*, 25.

¹² Lucie Robert, « Le théâtre en famille », *Voix et Images* 32, n° 2 (2007) : 145, <https://doi.org/10.7202/016319ar>.

¹³ Mouawad, *Forêts*, 38.

¹⁴ *Ibid.*, 41.

¹⁵ *Ibid.*, 46.

dans les ténèbres et tire-nous du néant. Promets-le-moi»¹⁶. Ce lien au passé et une nouvelle compréhension de la souffrance permettent à Loup de vouloir apprendre son passé afin de se changer.

L'importance première de Loup dans cette pièce est qu'elle démontre la condition de l'enfant enfoncé dans des situations difficiles et traumatisantes telles que celles qui marquent le passé de sa famille. Elle est représentative de tous les enfants qui sont venus avant elle, qui voulaient tous se débarrasser des fautes de leurs parents : Léonie, Jeanne et Marie attendaient toujours «le retour d'Edmond le girafon»¹⁷. Ludivine a voulu «casser le fil de toutes [leurs] enfances abandonnées»¹⁸, mais elle n'a pas pu, son sacrifice menant au même résultat que toujours : un enfant perdu. Luce attend toujours sa mère : «ça devient l'attente d'un bonheur! Puis goutte à goutte, tu ne sais plus ce que tu attends»¹⁹. Aimée, au sujet de ses parents biologiques, insiste : «Luce et Achille n'existent pas! [...] Aimer ne suffit pas»²⁰. Toutes attendent que quelqu'un leur revienne pour tout expliquer. C'est Loup qui change enfin cette répétition cruelle.

Pourquoi Loup est-elle présentée comme celle qui va changer l'histoire de cette famille apparemment condamnée? Elle est à la fois innocente de tout ce qui est arrivé et marquée par toute la peine du passé; comme le dit Lucie Robert, «l'enfant est le lieu où se cristallise la tension entre l'individu et le collectif dont il est membre»²¹. Un passé inconnu la hante parce qu'elle ne l'a pas vécu. Dans une de ses dernières conversations avec sa mère, elle arrive à comprendre ceci : «Tu ne m'as pas donné la vie, tu m'as légué ta douleur comme ta mère Luce t'a légué la sienne»²². Cependant, elle est la seule qui n'a pas

¹⁶ *Ibid.*, 51.

¹⁷ *Ibid.*, 28

¹⁸ *Ibid.*, 78.

¹⁹ *Ibid.*, 47.

²⁰ *Ibid.*, 23.

²¹ Robert, « Le théâtre en famille », 145.

²² Mouawad, *Forêts*, 34.

encore terminé son histoire; elle a encore une occasion de changer la manière dont elle mène sa vie.

En tant qu'adolescente, Loup est dans une position idéale : celle qui effectue des changements : la jeunesse est un temps de transition et de découverte : de soi et du monde qui nous entoure. Elle craint de continuer les mêmes tragédies : « Ludivine abandonnée dans un orphelinat a abandonné Luce qui a abandonné Aimée qui a abandonné Loup. Et Loup, qui va-t-elle abandonner?»²³. De même, elle détourne certaines attentes qu'on aurait du héros typique : « [Mouawad] se détache du modèle ancien parce que le héros [tragique] trouve son salut dans la résolution de sa quête et qu'il ne succombe pas à sa propre faute; au contraire, il répare celle(s) de ses ancêtres»²⁴. Cela souligne un autre aspect par lequel Mouawad réécrit une histoire; dans ce cas, l'histoire tragique archétypique. En effet, Loup est la porte-parole de cette interprétation de l'Histoire; sans sa colère, sa jeunesse et ses traumatismes, on ne pourrait pas s'impliquer dans le récit de sa famille de la même manière.

Conclusion

On dit que l'Histoire se répète; cela se montre vrai à travers la plupart de la lignée Keller. En revanche, Loup a trouvé de différentes circonstances : malgré sa rancune envers les choix de sa mère, elle l'aime toujours. S'étant crue « sans cœur », elle appelle Baptiste à plusieurs reprises pendant son voyage : « Papa, je voulais te dire que je t'aimais. J'ai pensé à ça tout à l'heure dans le train. Dire à mon père que je l'aime »²⁵. Contrairement à ses aïeux, Loup a de l'amour qui

²³ *Ibid.*, 64.

²⁴ François Jardon-Gomez, « Un tragique de l'ébranlement : usages et enjeux de la catharsis dans *Le sang des promesses* (Littoral, Incendies, Forêts, Ciels) de Wajdi Mouawad », *L'Annuaire théâtral* 60 (2016) : 169–70, <https://doi.org/10.7202/1050929ar>.

²⁵ Mouawad, *Forêts*, 40, 60.

l'entoure : douze années avec ses vrais parents avant de voir sa mère mourir.

Elle connaît bien la perte, la mort et la tristesse et elle en veut à sa mère de l'avoir choisie au lieu d'elle-même : « chaque fois que tu me dis [que tu voulais donner la vie], tu m'obliges à te dire que je t'ai pris la tienne »²⁶. Toutefois, la mort de sa mère est un événement en grande partie incontrôlable; Loup arrive à comprendre cela, ainsi que la valeur des actions d'Aimée : « Maman / Tu m'offres le monde / Et le monde est grand / Mais puisque tu as choisi de me le donner / Je choisis de le prendre! »²⁷. Loup se rend compte qu'elle peut s'éloigner des actions du passé : « Cette quête de soi est également révélatrice d'un autre trait commun à tous ces jeunes, qu'ils nous soient contemporains ou issus du théâtre classique : la volonté de s'affranchir »²⁸. Cependant, elle trouve un équilibre entre la liberté pour son avenir et une reconnaissance des sacrifices faits dans le passé.

Mouawad crée une nouvelle interprétation de l'Histoire qui insiste sur l'individu et qui encourage surtout la puissance des jeunes d'effectuer des changements dans leur propre vie. La concentration sur ces sept femmes qui ont souffert et qui ont commis des fautes pendant leur vie valorise la perspective féminine et montre à Loup combien sa vie personnelle est significative. Pendant ses interactions avec le passé, Loup arrive à comprendre qu'elle peut s'éloigner de la peine en apprenant de ses ancêtres, plutôt que de repousser toujours leur souvenir. *Forêts* emploie Loup comme porte-parole de sa lignée et lui permet de trouver son avenir.

²⁶ *Ibid.*, 33.

²⁷ *Ibid.*, 99.

²⁸ Étienne Bourdages, « Quelques réflexions sur l'adolescence et sa place au théâtre », *Jeu* 128 (2008) : 103.

RÉFÉRENCES

- BOURDAGES, Étienne. « Quelques réflexions sur l'adolescence et sa place au théâtre ». *Jeu* 128 (2008) : 100–105.
- DAHAB, Elizabeth F. « Of Broken Promises and Mended Lives: The War-Ravaged World of Wajdi Mouawad ». Dans *Voices of Exile in Contemporary Canadian Francophone Literature*, 135–71. Lanham, Maryland : Lexington Books, 2009.
- DÉRY-OBIN, Tanya. « De la reconnaissance à la responsabilité : l'expérience tragique chez Wajdi Mouawad ». *Nouvelles études francophones* 29, n° 2 (2014) : 26–41.
- JARDON-GOMEZ, François. « Un tragique de l'ébranlement : usages et enjeux de la catharsis dans *Le sang des promesses* (*Littoral, Incendies, Forêts, Ciel*) de Wajdi Mouawad ». *L'Annuaire théâtral* 60 (2016) : 167–87. <https://doi.org/10.7202/1050929ar>.
- MOUAWAD, Wajdi. *Forêts*. 2^e éd. Montréal, Québec : Leméac, 2009.
- ROBERT, Lucie. « Le théâtre en famille ». *Voix et Images* 32, n° 2 (2007) : 145–54. <https://doi.org/10.7202/016319ar>.
- SAINT-MARTIN, Lori. « Mise à mort de la femme et "libération" de l'homme : Godbout, Aquin, Beaulieu. » *Voix et Images* 10, n° 1 (1984) : 107–17. <https://doi.org/10.7202/200460ar>.

Lorsque le langage et la vie deviennent absurdes, le nihilisme nous sauve

ROBIN GREENWOOD

Le dictionnaire *Le Petit Robert* définit l'absurde comme ce qui est « contraire à la raison, au bon sens, à la logique »¹. Tenter de trouver du sens en quelque chose d'absurde est absurde en soi. Et au début, plusieurs critiques ont constaté que les recherches du sens des premières pièces dans le style du théâtre de l'absurde étaient absurdes eux-mêmes². Mais comme c'est la nature humaine, on a réussi à trouver un sens à de telles pièces. Comme dit le critique Vivian Mercier, *En attendant Godot* de Samuel Beckett est une pièce dans laquelle « nothing happens, twice »³; on voit souvent dans des pièces du théâtre de l'absurde que l'intrigue est presque inexistante. De la même manière, rien n'est dit, deux fois. Le langage, un outil de communication et d'expression, est complètement déformé dans cette pièce, à tel point qu'il perd toute son utilité et son sens. Il est réduit aux répétitions, aux malentendus et finalement au silence. Cependant, c'est précisément dans cette perte du sens du langage qu'on trouve ce qu'on peut tirer du texte de Beckett. L'écrivain présente des personnages nihilistes (selon la définition de Nietzsche), c'est-à-dire des personnages qui croient encore en quelque chose — dans ce cas, Godot — face à l'absurdité de leur monde, afin de critiquer un mode

¹ *Le Nouveau Petit Robert*, établi par Paul Robert, Alain Rey et Josette Rey-Debove, « Absurde » (Paris : Dictionnaires Le Robert, 1993), 7.

² Martin Esslin, *Theatre of the Absurd* (Londres : Eyre & Spottiswoode, 1966), 15.

³ Vivian Mercier, *The Irish Times* (le 18 février 1956), 6.

de vie absurde et routinière, ainsi que l'emploi non réfléchi du langage⁴.

Le langage joue un rôle important dans le théâtre de l'absurde. Ce style de théâtre cherche à exploiter et même à dévaluer le langage⁵. Une façon de parvenir à ce résultat, c'est en utilisant les homographes, ce qui peut créer plusieurs compréhensions chez le public, ainsi que des malentendus chez les personnages. L'un des thèmes principaux de la pièce est l'impossibilité d'atteindre la certitude⁶. Vladimir et Estragon, deux clochards et les personnages principaux, ne sont jamais certains ni du moment où leur réunion avec Godot est censée avoir lieu ni du lieu de cette réunion. Ils ne sont même pas sûrs de ce qu'ils voudraient demander à Godot (« Rien de bien précis... Une sorte de prière »)⁷. Le langage démontre également ce thème de l'incertitude.

Par exemple, quand Estragon suggère qu'ils se pendent, Vladimir rétorque que « Ce serait un moyen de bander »⁸. Le verbe « bander » a trois définitions possibles ici : (1) entourer quelque chose d'un bandage qu'on serre, (2) couvrir les yeux d'un bandeau ou (3) avoir une érection⁹. La traduction anglaise de la pièce utilise la

⁴ Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, établi par Walter Kaufmann, trad. Walter Kaufmann et R. J. Hollingdale (New York : Random House, 1967).

⁵ Esslin, *Theatre of the Absurd*, 18.

⁶ *Ibid.*, 63.

⁷ Samuel Beckett, *En attendant Godot* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1952), 23.

⁸ *Ibid.*, 21.

⁹ *Le Nouveau Petit Robert*, « Bander », 118; Word Reference Dictionnaires de langue en ligne, « Bander », <http://www.wordreference.com/fren/bander>, consulté le 7 avril 2019.

troisième définition de bander : « It'd give us an erection »¹⁰. Pourtant, Vladimir continue en disant « Avec tout ce qui s'ensuit. Là où ça tombe il pousse des mandragores. C'est pour ça qu'elles crient quand on les arrache »¹¹. Il existe un mythe autour des mandragores, une plante médicinale, qui dit qu'elles crient lorsqu'on les cueille, donc c'est probablement à cela que Vladimir fait référence. C'est possible donc que Beckett ait voulu créer cette ambiguïté dans la version originale française de la pièce. On peut donc examiner ces répliques en utilisant toutes les définitions de *bander*. C'est bien connu qu'arracher un bandage peut faire mal, alors si l'on utilise cette première définition de *bander*, on pourrait expliquer la réplique de Vladimir. On peut utiliser également la deuxième définition si l'on a en tête le proverbe « moins on en sait, mieux on se porte ». On peut comprendre l'action de bander ou, autrement dit, de se couvrir les yeux comme une métaphore de l'ignorance — et heureux sont les ignorants. Mais, dès qu'on enlève le bandeau de nos yeux et cesse d'être ignorant, on cesse aussi d'être heureux, c'est pourquoi on crie en l'arrachant. Cette dernière interprétation de ces répliques peut aller même plus loin : si Vladimir et Estragon se suicident, leur tentative de se sauver ne serait peut-être pas fructueuse. Leur ignorance de ce qui va arriver après la mort prendrait fin.

Outre l'utilisation de mots qui ont plusieurs significations, les personnages vident d'autres mots encore de leur signification. Le langage dans *En attendant Godot* est absurde parce qu'il y a une incohérence entre ce qui est dit et ce qui est fait. En d'autres termes,

¹⁰ Samuel Beckett, *Waiting for Godot*, dans *A Samuel Beckett Reader*, établi par Richard W. Seaver (New York : Grove Press, 1976), 380.

¹¹ Beckett, *En attendant Godot*, 21.

l'acte de parole n'est pas en accord avec l'action ¹². Beaucoup des actions proposées, surtout l'action de partir, ne sont jamais accomplies. Il y a plusieurs exemples dans la pièce d'une réplique, telle que « je m'en vais », suivie de la didascalie « il ne bouge pas » ¹³. Vladimir et Estragon envisagent leur propre suicide plusieurs fois, mais ne l'accomplissent jamais. Ces deux personnages ne sont capables d'aucun geste, même pas le suicide, une liberté essentielle selon les vrais nihilistes ¹⁴. Le seul geste dont ils sont capables, c'est le geste passif d'attendre. Estragon menace de quitter Vladimir plusieurs fois, mais cette action n'est jamais accomplie non plus — ils décident que « Maintenant ce n'est plus la peine » ¹⁵. Si l'on ne fait pas ce qu'on dit, on crée de l'humour, mais le langage devient complètement vide de sens et de raison. De plus, le langage perd sa capacité communicative.

On ne voit aucune transmission d'idées parmi les personnages dans cette pièce. Le langage dans le monde réel est un moyen de communiquer avec les autres et cette communication est possible grâce aux sens arbitraires attribués aux mots que les membres d'un même groupe linguistique, c'est-à-dire un groupe qui parle la même langue, connaissent. Le langage n'a pas cette fonction dans *En attendant Godot*. Parfois, les personnages font même semblant de ne pas s'entendre. Vladimir et Estragon répètent la question « Pourquoi ne dépose-t-il pas ses bagages? » à Pozzo plusieurs fois avant que ce dernier l'entende ¹⁶. Enfin, Vladimir se met à mimer la question sans

¹² Manuela Corfariu et Daniela Roventă-Frumușani, « Absurd dialogue and speech acts—Beckett's 'En attendant Godot' », *Poetics* 13, n^{os} 1–2 (1984) : 125.

¹³ Beckett, *En attendant Godot*, 14, 58, 65, 75, 96, 134.

¹⁴ John Valentine, « Nihilism and the Eschaton in Samuel Beckett's *Waiting for Godot* », *Florida Philosophical Review* 9, n^o 2 (2009) : 137.

¹⁵ Beckett, *En attendant Godot*, 75.

¹⁶ *Ibid.*, 39–40.

mots, puis Estragon pose la question en seulement quelques mots, de manière coupée et accompagnée par des gestes. Il y a également plusieurs instances où les personnages, surtout Estragon, se répètent pendant le dialogue :

ESTRAGON. — Au cirque.

VLADIMIR. — Au music-hall.

ESTRAGON. — Au cirque ¹⁷.

[...]

ESTRAGON. — De feuilles.

VLADIMIR. — De cendres.

ESTRAGON. — De feuilles ¹⁸.

La plupart du temps, les personnages ne se parlent pas de manière cohérente. On n'apprend rien des personnages tout comme ils n'apprennent rien les uns des autres. Lucky, un des deux personnages que les clochards rencontrent et le subordonné de Pozzo, ne semble pas être capable de penser sans parler ; selon son maître, Pozzo, il pense « [p]arfaitement. À haute voix » ¹⁹. En revanche, Estragon et Vladimir essayent « de converser sans [s']exalter, puisqu'[ils sont] incapables de [se] taire », et Estragon explique cela en disant « C'est pour ne pas penser » ²⁰. Quelques répliques plus tard, après un très long silence, Vladimir s'exclame, « Dis quelque chose ! », et puis, angoissé, « Dis n'importe quoi ! » ; enfin ils reviennent à leur attente de Godot ²¹. Ces deux sans-abris se parlent sans cesse parce qu'ils ne

¹⁷ *Ibid.*, 48.

¹⁸ *Ibid.*, 88.

¹⁹ *Ibid.*, 54.

²⁰ *Ibid.*, 87.

²¹ *Ibid.*, 88.

veulent pas penser à leur situation déprimante. Ils ne sont pas préoccupés par le fait qu'ils ne disent rien de considérable ; ils parlent dans l'intérêt de se distraire, pas dans l'intérêt d'apprendre ou même de communiquer. Beckett montre qu'on peut parler sans penser et sans vraiment dire quoi que ce soit d'important. Cette perte de la fonction du langage crée l'effet de l'absurde.

Comme la parole devient insensée et absurde, l'intrigue, ou plutôt le manque de cette dernière, le devient aussi. Vladimir et Estragon disent n'importe quoi afin d'oublier que leur vie n'est qu'une attente sans fin ; ils ne font que « passer le temps » et chercher une « diversion »²². Comme le dit Estragon : « On trouve toujours quelque chose... pour nous donner l'impression d'exister »²³. Quand Estragon fait remarquer que le temps « serait passé sans » ces distractions, Vladimir répond, « Oui. Mais moins vite »²⁴. Ils cherchent toujours quelque chose qui les distraira de leur attente. En tant que spectateurs ou lecteurs, on sait que cette attente est insensée, mais les personnages ne sont pas conscients de l'absurdité de leur situation. Le nihilisme résulte de cette quête de distraction. À la racine du mot nihiliste, on trouve *nihil*, latin pour *rien*. Le mot « rien » apparaît soixante-trois fois dans la pièce, y compris dans les didascalies. Par exemple, quand Vladimir pose la question « quoi faire? », Estragon répond « Ne faisons rien »²⁵. Les personnages ne font rien et ne disent rien de substantiel. Par exemple, ils cherchent sans cesse quelque chose dans leurs chapeaux, mais n'y trouvent rien²⁶. Mais ce qui est le

²² *Ibid.*, 97.

²³ *Ibid.*, 97.

²⁴ *Ibid.*, 67.

²⁵ *Ibid.*, 22.

²⁶ Aubrey D. Kubiak, « Godot: The Non-negative Nothingness », *Romance Notes* 48, n° 3 (2008) : 399.

plus important, c'est que, d'un point de vue rationnel, ils n'attendent *rien*, au contraire de ce qu'indique le titre de la pièce.

Le sujet de la pièce est l'attente, une caractéristique nécessaire de la condition humaine, et non pas Godot lui-même ²⁷. C'est cette attente qui donne une signification à la vie de Vladimir et d'Estragon. Certains chercheurs, tels que Günther Anders, pensent que Vladimir et Estragon ne peuvent pas être considérés comme des nihilistes parce qu'ils maintiennent l'espoir même en face de cette situation désespérée ²⁸. Cependant, selon Nietzsche, le nihilisme n'est pas du tout une croyance en rien, mais plutôt un abandon de la croyance en ce monde en faveur d'un autre qui est magnifié ²⁹. Cela décrit parfaitement la situation de Vladimir et Estragon. Ils ne croient pas en leur monde absurde, ils croient en Godot et en sa capacité de les sauver de ce monde vide de sens.

La rupture de communication peut être comprise aussi comme nihiliste. Comme le nihilisme représente un manque de croyance envers le monde actuel, la perte de la raison d'être du langage représente un manque de croyance envers le langage. Comme cela a été décrit auparavant, les personnages se répètent plusieurs fois pendant la pièce. La phrase « rien à faire » (la première réplique de la pièce) est répétée cinq fois ³⁰. De plus, plusieurs répliques sont séparées par des silences. Lucky même devient muet; il perd complètement sa capacité de communiquer. À un moment donné,

²⁷ Esslin, *Theatre of the Absurd*, 37.

²⁸ Günther Anders, « Being without time: On Beckett's play *Waiting for Godot* », dans *Samuel Beckett: A collection of critical essays*, établi par Martin Esslin (Englewood Cliffs, NJ : Prentice-Hall, 1965), 144.

²⁹ Valentine, « Nihilism and the Eschaton in Samuel Beckett's *Waiting for Godot* », 138.

³⁰ Beckett, *En attendant Godot*, 9, 28, 73, 96, 105.

Estragon lui-même annonce explicitement qu'il « n'écoute pas » et ensuite qu'il « ne comprend[] rien »³¹. Les personnages ne croient pas que ce qu'ils veulent exprimer sera compris ou même entendu ; ils ne croient plus dans le pouvoir du langage, donc ils se réduisent à la répétition et enfin au silence.

Outre la répétition des paroles, la pièce est remplie de répétitions de gestes. En fait, chaque acte de la pièce représente une journée qui est structurée presque exactement de la même façon que la précédente. En d'autres termes, chaque jour est une répétition de son précédent. Lorsque les deux sans-abris se rencontrent encore une fois dans le deuxième acte, le lendemain, Vladimir est toujours étonné de retrouver Estragon. Estragon s'endort ; Vladimir ne peut pas supporter le sentiment d'être seul, donc il le réveille, mais ne lui permet pas de raconter ses rêves ni ses cauchemars. Plus tard, Pozzo et Lucky arrivent ; Estragon ne se souvient pas d'eux. Après leur première rencontre avec Pozzo et Lucky, Vladimir dit « ils ont beaucoup changé » et Estragon répond qu'il n'y a que lui et Vladimir qui ne changent jamais³². La prochaine fois que Pozzo et Lucky arrivent sur la scène, ils ont changé radicalement : Pozzo est devenu aveugle et Lucky est devenu muet. Les deux personnages principaux sont pourtant toujours les mêmes. Ils n'évoluent jamais parce que chaque jour ressemble à celui d'avant aussi bien qu'à celui d'après ; il n'y a rien qui pourrait les faire changer.

Cette pièce fait penser à l'expression idiomatique « le changement est la seule constante ». Mais chez Vladimir et Estragon, cela n'est pas du tout le cas ; c'est plutôt la constance qui est la seule constante. Chaque jour se termine avec le garçon qui travaille comme

³¹ *Ibid.*, 15.

³² *Ibid.*, 67.

messenger pour Godot, qui leur annonce que Godot n'a pas pu venir mais qu'il viendra « sûrement demain »³³. Ce garçon, comme Pozzo et Lucky, ne reconnaît jamais les deux sans-abris. Vladimir réfléchit qu'on ne les « reconnaît jamais »³⁴. L'incapacité qu'on a à reconnaître les deux hommes démontre comment on ne reconnaît jamais les habitudes qui nous empêchent d'évoluer. Beckett critique les habitudes dont on n'est jamais conscient, en démontrant à quel point elles sont absurdes ; elles nous empêchent de nous améliorer.

Dans cette pièce qui semble à première vue ne pas avoir de sens, Beckett présente deux personnages qui ont réussi à trouver du sens dans un monde absurde, à l'aide du nihilisme de Nietzsche. Cependant, le sens qu'ils ont créé est également absurde. L'écrivain critique la manière dont on peut laisser la vie devenir répétitive et pleine d'habitudes insensées et dont on peut déformer le langage à tel point qu'il n'accomplit plus sa fonction communicative. Il commente également le fait que le sens du langage, par exemple le sens d'une pièce de théâtre, se trouve non pas dans les mots ou les répliques eux-mêmes, mais dans les sens arbitraires qu'on attribue à ces mots en tant que lecteur ou spectateur. De la même manière, la vie de Vladimir et celle d'Estragon n'ont pas un sens inhérent, donc les personnages se tournent vers le nihilisme et créent un sens appauvri sous la forme de l'attente absurde de Godot.

³³ *Ibid.*, 71.

³⁴ *Ibid.*, 67.

RÉFÉRENCES

- Anders, Günther. « Being without time: On Beckett's play *Waiting for Godot* », 140–151. *Samuel Beckett : A Collection of Critical Essays*, établi par Martin Esslin. Englewood Cliffs, NJ : Prentice-Hall, 1965.
- Beckett, Samuel. *En attendant Godot*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1952.
- Beckett, Samuel. *Waiting for Godot*. In *A Samuel Beckett Reader*, établi par Richard W. Seaver. New York: Grove Press, 1976.
- Corfariu, Manuela, et Daniela Roventța-Frumușani. « Absurd dialogue and speech acts—Beckett's 'En attendant Godot' ». *Poetics* 13, n^{os} 1–2 (1984) : 119-133.
- Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. Londres : Eyre & Spottiswoode, 1966.
- Kubiak, Aubrey D. « Godot: The Non-negative Nothingness ». *Romance Notes* 48, n^o 3 (2008) : 395–405.
- Mercer, Vivian. *Irish Times*, le 18 février 1956, p. 6.
- Oxford English Dictionary Online. « Nihilism ». www.oed.com (consulté le 8 avril 2019).
- Robert, Paul, Alain Rey et Josette Rey-Debove, édit. *Le Nouveau Petit Robert*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 1993.
- Valentine, John. « Nihilism and the Eschaton in Samuel Beckett's *Waiting for Godot* ». *Florida Philosophical Review* 9, n^o 2 (2009): 136–147.
- Word Reference Dictionnaires de langue en ligne. « Bander ». <http://www.wordreference.com/fren/bander>. Consulté le 7 avril 2019.

« La répétition de fille folle »¹: Le féminisme blanc et la romance millénaire dans *Trente* de Marie Darsigny

ARIANE LECOMPTE

En 2015, après une réception aux Nations unies, l'actrice Emma Watson a été accusée par plusieurs activistes de revendiquer une forme de féminisme blanc, c'est-à-dire que son féminisme mettait en valeur uniquement l'oppression des femmes blanches². C'était une des premières fois que le terme attirait l'attention des médias populaires. L'année suivante, Cat Marnell publie son premier livre, *How to Murder Your Life*, un texte autobiographique portant sur son enfance passée dans un quartier riche des États-Unis et sur sa dépendance au Ritalin. Ces deux événements furent des manifestations culturelles importantes représentant l'influence qu'une vie de privilèges peut avoir sur notre façon de penser et d'être, que nous en soyons conscients ou non : privilège dû à la couleur de sa peau, à son compte en banque bien rempli et à sa nationalité. *Trente* de Marie Darsigny, publié en 2018 aux Éditions du remue-ménage, est un livre qui expérimente avec la forme et le style du texte, en empruntant au roman, aux médias sociaux et au journal intime. Darsigny incorpore une panoplie de références culturelles et littéraires dans *Trente* et explore différents sujets tels que le féminisme, l'usage de drogues, la peur de vieillir et la réaction de la société par rapport

¹ Marie Darsigny, *Trente* (Montréal : Les éditions du remue-ménage, 2018), 9.

² Marissa G. Muller, « Emma Watson Addresses Her White Privilege and 'White Feminism' in Letter to Her Book Club », *W Magazine* (le 9 janvier 2018), <https://www.wmagazine.com/story/emma-watson-white-privilege-feminism>.

aux femmes. *Trente* nous offre l'occasion d'analyser ces sujets sous l'angle du privilège. Spécifiquement, cette analyse se concentrera sur le privilège détenu par la narratrice du récit en tant que femme blanche issue de la classe moyenne. *Trente* de Marie Darsigny revendique un féminisme construit grâce à des privilèges de femme blanche et pousse jusqu'au fétichisme l'usage des drogues. Le but de cette analyse est de comprendre l'impact de l'exclusion des femmes provenant des minorités visibles sur le mouvement féministe et comment la normalisation de l'usage des drogues se construit, ainsi que sa place dans la littérature contemporaine. Cette analyse sert à explorer la responsabilité littéraire et sociale des écrivain·e·s qui se proclament comme féministes.

Une vague blanche dans la « résistance féministe » de Marie Darsigny

Le féminisme blanc est une tendance du féminisme qui s'attarde uniquement sur les problèmes des femmes blanches sans considérer l'oppression sexuée et raciale que vivent les femmes des minorités visibles, qui peut différer grandement de ce que subit la femme blanche. Au fait, trop souvent dans certains groupes féministes, ce sont les femmes blanches qui prennent la parole et non les femmes des minorités visibles tel que le décrit Sarah Anne Dunne : « it is most commonly white, privileged and high-profile voices which continue to be valued and heard above others »³. Dans son roman, Marie Darsigny se réfère à plusieurs de ses idoles telles qu'Angelina Jolie, Elizabeth Wurtzel, Nelly Arcan et Joan Didion. Le point commun entre ces

³ Sarah Anne Dunne, « Lena Dunham's apology to aurora: celebrity feminism, white privilege, and censoring victims in the #MeToo Era », *Celebrity Studies* (2019) : 1. « Ce sont plus souvent les voix blanches, privilégiées et très médiatisées qui sont mises en valeur et entendues parmi les autres. » (ma traduction.)

artistes est qu'elles sont blanches, privilégiées et cisgenres. Évidemment, *Trente* est un livre qui nous donne accès à une intimité extraordinaire, un aperçu dans la tête d'une jeune femme ; ce n'est pas nécessaire pour toutes les femmes d'idolâtrer des artistes diversifiées. Par contre, le livre s'identifie comme étant féministe ; le mémoire de maîtrise dont il est issu est divisé en deux parties, la première étant *Trente* et la deuxième étant « L'écriture de la souffrance comme acte de résistance féministe »⁴.

De plus, *Trente* est publié aux Éditions du remue-ménage, une maison d'édition féministe. Donc, l'omniprésence de ce féminisme blanc et le manque de reconnaissance de ce féminisme non diversifié, qui ne représente qu'une infime partie d'un énorme mouvement féministe contemporain, créent un enjeu quant à la responsabilité de l'écrivaine et de son œuvre qu'elle décrit comme « résistance féministe ». Parmi les trente-six artistes nommé-e-s dans l'annexe « Refrains », seulement trois artistes, soit huit pour cent, sont issu-e-s des minorités visibles : les rappers Drake et Kanye West, ainsi que Joan Baez, artiste et activiste latinx dont la mère faisait partie de l'aristocratie anglaise. Quant aux références universitaires utilisées par Darsigny, seulement deux écrivaines sur vingt et un sont issues des minorités visibles, soit neuf pour cent. L'importance de parler du féminisme blanc dans la littérature, surtout dans la littérature professionnelle et féministe, est de pouvoir améliorer l'impact de la « résistance féministe »⁵. Une autre référence présentée est celle de Lena Dunham et son émission *Girls* ; Darsigny a même créé un collage

⁴ Darsigny, *Trente*.

⁵ Marie Darsigny, « *Trente*, suivi de l'écriture de la souffrance comme acte de résistance féministe », mémoire de maîtrise, l'Université du Québec à Montréal, 2018.

en hommage à cette émission ⁶. Lena Dunham est une célébrité controversée en raison d'une panoplie de propos, y compris parce qu'elle est souvent décrite comme exerçant un féminisme blanc : «Dunham's actions notably reflect a history of US feminism which is not quite history: the systemic marginalisation of women of colour's narratives and experiences and the subsequent universalizing of white women's experience of sexism and oppression» ⁷. Le manque de références à des artistes, des activistes et des écrivaines diversifiées, juxtaposé avec l'écriture de Darsigny, démontre un thème de privilège à travers le roman et un manque de prise de responsabilité par rapport à ce privilège. Au début du livre, elle explique sa déception en apprenant qu'elle n'a pas gagné le prix du récit de Radio-Canada : «je n'ai pas utilisé des mots comme *claquemuré* ou *sanatorium*, je n'ai pas parlé d'une enfance triste ou d'une mère morte, j'ai manqué la recette» ⁸. Le ton «pleurnichard» donne l'impression que, selon Darsigny, ce prix lui était dû. Elle critique le système au lieu de critiquer sa propre écriture — et elle regrette même de ne pas avoir vécu des traumatismes afin de pouvoir les écrire. Ce sarcasme vient renforcer la présomption d'écrivaine blanche privilégiée et suffisante et démontre un manque d'empathie avec celles qui auraient vécu des expériences traumatisantes.

⁶ Darsigny, *Trente*, 135.

⁷ Dunne, « Lena Dunham's apology to aurora », 2. « Les actions de Dunham reflètent l'histoire du féminisme aux É-U : la marginalisation systémique des histoires et des expériences des femmes des minorités visibles suivie de l'universalisation des expériences du sexisme et de l'oppression vécues par les femmes blanches. » (Ma traduction.)

⁸ Darsigny, *Trente*, 33.

La « Sad Girl Theory » comme féminisme de privilège

La Sad Girl Theory a été conçue par Audrey Wollen, une artiste blanche qui explique que la tristesse et le mépris de soi peuvent être des outils pour atteindre l'autonomie, pour unir les femmes⁹. Par contre, cette théorie est un exemple parfait d'un féminisme qui n'adopte pas une approche intersectionnelle, c'est-à-dire qui ne prend pas en considération les différents types d'oppression que vivent les femmes de différentes ethnies et races. Dans son article « When White Women Cry : How White Women's Tears Oppress Women of Color »¹⁰, Mamta Motwani Accapadi décrit comment la réaction que reçoivent les femmes blanches par rapport à leur tristesse est extrêmement différente de celle reçue par les femmes des minorités visibles : « White woman's reality is visible, acknowledged, and legitimized because of her tears, while a woman of color's reality, like her struggle, is invisible, overlooked, and pathologized based on the operating "standard of humanity" »¹¹. Comme l'explique Accapadi, une femme blanche est simultanément l'oppressée et l'opresseur¹². Cette complexité d'identité par rapport à des systèmes d'oppression crée beaucoup de tension lorsque les femmes blanches se font demander de reconnaître leur privilège.

⁹ Ava Tunnicliffe, « Artist Audrey Wollen on the Power of Sadness », *Nylon Magazine* (le 20 juillet 2015), <https://nylon.com/articles/audrey-wollen-sad-girl-theory>.

¹⁰ « Lorsque les femmes blanches pleurent : comment les larmes des femmes blanches oppriment les femmes des minorités visibles. » (ma traduction)

¹¹ Mamta Motwani Accapadi, « When White Women Cry: How White Women's Tears Oppress Women of Color », *The College Student Affairs Journal* 26, n° 2 (2007) : 210. « La réalité d'une femme blanche est visible, reconnue et rendue légitime grâce à ses larmes ; par contre, la réalité d'une femme des minorités visibles est, comme ses souffrances, invisible, ignorée et pathologisée sur la base de "standard pour l'humanité". » (ma traduction)

¹² Accapadi, « When White Women Cry », 208.

Darsigny discute du « vomir »¹³ émotionnel qu'elle fait subir à ses intérêts romantiques et défend ses actions en citant Daphne Merkin, qui explique que le monde a peur de l'intériorité personnelle :

Alors il semblerait que j'aime faire porter à toutes mes dates le poids des erreurs que j'ai faites avec mes ex, je suis comme ça, je leur crache mes souvenirs amers à la figure en espérant qu'elles ne bronchent pas d'un poil [...] moi mon truc c'est de vomir mes histoires au visage de mes victimes en sachant très bien qu'elles vont fuir, après tout « We live in a society that is embarrassed by interiority » [en italique dans l'original] ¹⁴.

Certes, Merkin élabore une théorie complexe et pertinente, mais Darsigny utilise sa tristesse et son état mental comme revendication féministe sans reconnaître que les femmes des minorités visibles n'ont pas ce privilège et qu'elles pourraient même vivre des répercussions négatives en écrivant sur le même sujet ou de la même façon que Darsigny. Accapadi décrit comment les stéréotypes à propos des Américaines-Asiatiques les caractérisent comme étant sans émotion et comment elles peuvent souvent devenir le bouc émissaire des larmes d'une femme blanche, en perpétuant une culture de victimisation de la femme blanche — ce ne sont donc pas toutes les femmes qui ont le privilège d'adopter la Sad Girl Theory ¹⁵. La revendication féministe est beaucoup plus complexe que ne l'explique Darsigny dans les pages de *Trente*. Afin qu'une revendication féministe soit productive, ne doit-elle pas être inclusive?

¹³ Darsigny, *Trente*, 95.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ Accapadi, « When White Women Cry », 209.

La toxicomane : un fétiche littéraire

Marie Darsigny parle de ses problèmes avec la dépendance dans *Trente*, un geste qui est courageux, difficile et surtout très important afin de diminuer ou même d'éliminer la stigmatisation qui entoure l'usage des drogues. Afin de parler de son usage de la drogue, Darsigny emprunte souvent des citations à Elizabeth Wurtzel et à Cat Marnell pour mieux décrire ses sentiments. L'usage de la drogue est extrêmement stigmatisé, certes, mais devient de plus en plus un fétiche. Cela dit, la fétichisation de l'usage de drogues est entièrement dépendante de la classe sociale du consommateur. Ingrid Walker explique que la perception sociale des drogues varie énormément, surtout si les drogues sont pharmaceutiques, ou des drogues de « party » (amphétamines, cocaïne, drogues de prescription, etc.), et surtout si les consommateurs sont issus d'une classe sociale supérieure : « Those differences are ideological, and have more to do with the social politics behind product commodification, user criminalization, social class, and how people think of addiction than they have to do with the drug itself »¹⁶. L'utilisation de drogues est aussi complexifiée par le privilège d'être blanc·he. En décrivant la dépendance d'Elizabeth Wurtzel et en la comparant à la sienne, Darsigny évoque parfaitement le fétiche créé par les médias (médias sociaux, télévisions, livres, etc.) : l'idée que l'abus de drogue est lié au luxe et à l'argent :

¹⁶ Ingrid Walker, *High: Drugs, Desire, and a Nation of Users* (Seattle : University of Washington Press, 2017), 43. « Ces différences sont surtout idéologiques et ont rapport à la politique sociale, à la source de la marchandisation des produits, à la criminalisation des consommateurs, à la classe sociale et à la manière dont on comprend la dépendance plutôt qu'à la question des drogues elles-mêmes. » (ma traduction)

Un symbole de pureté qui treize ans plus tard, treize ans après la parution de *More Now Again*, est souillé, comme une chemise blanche DKNY tachée par un vin rosé bu sur une terrasse du West Village, taché comme la réputation d'une auteure qui a écrit un livre dont le sous-titre est *A Memoir of an Addiction* ¹⁷.

Dans son livre, Ingrid Walker explique comment les marques de haute couture telles que Chanel et Jeremy Scott ont intégré des références à la dépendance aux drogues pharmaceutiques dans leurs lignes de vêtements. Les drogues pharmaceutiques obtenues par prescription médicale sont particulièrement propices au fétichisme tel que le Zoloft dans *Trente* ¹⁸. L'inclusion des drogues dans de nombreuses émissions de télé pour adolescents (*Gossip Girl*, *The OC*, etc.) ne fait que propager ce fétichisme — entre autres, Elizabeth Wurtzel et Cat Marnell tirent profit de ce phénomène culturel.

Nicole Flattery présente sa théorie pour expliquer la popularité des histoires de femmes riches, belles et dépendantes aux drogues en critiquant le livre de Cat Marnell *How to Murder Your Life* : « Female self-immolation has always been big business » ¹⁹. Darsigny utilise à travers son livre des métaphores construites à partir de la dépendance : « moi je préfère boire les mots de Lizzie comme une dépendante qui ne peut pas déposer la bouteille » ²⁰. *Trente* entoure Darsigny d'un mystère par rapport à la dépendance aux drogues, avec

¹⁷ Darsigny, *Trente*, 93.

¹⁸ *Ibid.*, 145.

¹⁹ Nicole Flattery. « I wait for Cat Marnell to Stop Playing Cat Marnell. She Doesn't. », *The Irish Times*, le 4 février 2017. « L'auto-immolation des femmes a toujours été très profitable. » (ma traduction)

²⁰ Darsigny, *Trente*, 119.

peu d'informations divulguées, mais avec beaucoup de répétitions sur le même sujet. En parlant minimalement de la consommation de drogues et en négligeant les détails plus sombres de cette consommation, elle préserve le fétiche tel qu'il est présenté par Marnell et Wurtzel. Donc, la stigmatisation souvent associée à l'usage de drogues est remplacée par le fétichisme du style de vie de l'écrivaine, ce qui crée une inégalité entre les consommateur·rices de drogues.

On peut identifier des inégalités entre différents types de consommateurs : les deux groupes les plus évidents sont les consommateur·rices des drogues de prescription qui ont les ressources nécessaires pour se procurer de l'aide, en opposition avec les consommateur·rices qui n'ont pas les ressources financières pour se procurer de l'aide et qui consomment habituellement les drogues les plus stigmatisées et les plus criminalisées (on peut réfléchir à la différence entre les consommateur·rices de l'héroïne et les consommateur·rices abusifs des opioïdes prescrits). Cette inégalité peut avoir des répercussions énormes quant à l'accessibilité aux ressources d'aide, à la criminalisation, à la possibilité d'emploi, à la perception de la société autour de soi, et même à la qualité des soins de santé. Comme cela a été mentionné ci-dessus, la prise de responsabilité et la reconnaissance de son privilège sont immensément importantes lorsqu'un artiste discute de sujets aussi difficiles et aussi stigmatisés que ceux-ci.

Dans son livre *Fighting for Space*, Travis Lupick discute des difficultés des communautés du Downtown Eastside à Vancouver qui sont dépendantes aux drogues. Dans ce livre, le D^r Gabor Maté discute des problèmes systémiques qu'engendre l'abus de drogues : «Most people addicted to drugs are engaging in one form or another of self-

medication [...]. But the substances that many of these people choose to use as medication have been made illegal—arbitrarily [...]. You make them afraid, you make them live outside the law, you ostracize them, and you demean them»²¹. De plus, dans son article, «Women and Addiction: The Importance of Gender Issues in Substance Abuse Research», Ellen Tuchman découvre que les femmes aux prises avec des problèmes d’abus de substances recherchent moins souvent des traitements que les hommes : «Barriers for young women that have been documented in the past two decades include pregnancy, lack of services for pregnant women, fear of losing custody when the baby is born, or fear of prosecution, voyeurism, and sexual harassment»²². Les thèmes qu’évoque Darsigny à l’égard de son usage des drogues représentent seulement une infime partie des expériences des femmes avec des problèmes de dépendance aux drogues. En négligeant de reconnaître son privilège, son écriture renforce la stigmatisation des femmes pauvres, sans domicile fixe et dépendantes aux drogues en valorisant l’usage de drogues par des femmes riches et privilégiés.

Récemment, dans les médias sociaux, l’écrivaine Caroline Calloway présentait des thèmes extrêmement semblables à ceux de Darsigny, Wurtzel et Marnell : la dépendance à l’Adderall (une drogue

²¹ Travis Lupick, *Fighting for Space* (Arsenal Pulp Press, Vancouver, 2017), 171. « La plupart des personnes dépendantes aux drogues pratique une forme de d’automédication, explique Maté [...]. Mais les substances que beaucoup de ces personnes choisissent d’utiliser comme médicaments ont été rendues illégales — arbitrairement, [insiste Maté;] vous leur faites peur, vous les faites vivre hors de la loi, vous les ostracisez et vous les rabaissez. » (ma traduction)

²² Ellen Tuchman, « Women and Addiction: The Importance of Gender Issues in Substance Abuse Research », *Journal of Addictive Diseases* 29, n° 2 (2019) : 132, DOI: 10.1080/10550881003684582. « Les obstacles pour les jeunes femmes incluent la grossesse, le manque de services pour les femmes enceintes, la peur de perdre la garde à la naissance du bébé ou la peur de poursuites, de voyeurisme et de harcèlement sexuel. » (ma traduction)

de prescription) et la dépression dans le contexte d'une vie extrêmement privilégié, sans une reconnaissance de ce privilège. L'écrivaine fantôme de Caroline Calloway, Natalie Beach, a écrit un essai pour *New York Magazine: The Cut* dans lequel elle décrit comment Calloway et elle tentaient de se convaincre que partager l'histoire de Calloway était un geste féministe en soi : « I'd argue to Caroline, trying to convince her that a white girl learning to believe in herself could be the height of radicalism (convenient, as I too was a white girl learning to believe in herself) »²³. Au contraire, parler de ses émotions et de son vécu en tant que femme blanche dans la société nord-américaine, ce n'est plus assez pour être considérée comme féministe radicale. En affirmant sa littérature comme étant féministe, spécifiquement une « résistance féministe », l'écrivaine a le devoir d'explorer les privilèges des femmes et la variété d'oppressions subies par les femmes et doit se battre pour la résistance féministe de toutes les femmes.

En somme, comprendre sa position en société en tant que femme et écrivaine blanche est important afin de pouvoir utiliser son privilège pour démanteler l'oppression systémique des femmes de toutes ethnies, races, emplois et positions financières. Peut-on réellement décrire un livre comme étant une résistance féministe si les histoires dans ce livre ne représentent qu'un pourcentage infime de femmes? Le but de cette analyse n'est pas d'accuser Darsigny d'être une « mauvaise féministe », mais de bien réfléchir aux responsabilités

²³ Natalie Beach, « I was Caroline Calloway », *New York Magazine: The Cut*, le 10 septembre 2019, <https://www.thecut.com/2019/09/the-story-of-caroline-calloway-and-her-ghostwriter-natalie.html>. « Je discutais avec Caroline, essayant de la convaincre qu'une fille blanche apprenant à croire en elle-même pourrait être le comble du radicalisme (pratique, car moi aussi j'étais une fille blanche apprenant à croire en elle-même). » (ma traduction)

engendrées en étant qu'écrivaine féministe au XXI^e siècle. Darsigny a été chanceuse lors de son processus de publication avec les Éditions du remue-ménage car *Trente* est son mémoire de maîtrise à l'Université du Québec à Montréal (UQAM), ce qui lui a permis d'avoir accès à des contacts aux Éditions du remue-ménage; bref, les obstacles pour publier son œuvre étaient minimes comparativement à ceux auxquels un-e artiste sans éducation supérieure doit faire face. Darsigny admet que son écriture, «c'est important de la faire pour soi»²⁴ et non pour les autres, mais cette approche individualise est-elle une forme productive de résistance féministe? Peut-on aborder un mouvement collectif avec une écriture individualiste? Au lieu d'ajouter au corpus littéraire un texte de plus écrit sur une femme blanche, belle (selon les normes de la société), cisgenre, privilégiée et éduquée, ne serait-il pas plutôt un geste radicalement féministe d'utiliser ses ressources et son privilège pour valoriser les voix des femmes défavorisées et stigmatisées?

²⁴ Darsigny, *Trente*, 126.

RÉFÉRENCES

- ACCAPADI, Mamta Motwani. «When White Women Cry: How White Women's Tears Oppress Women of Color.» *The College Student Affairs Journal* 26, n° 2 (2007) : 208–215.
- BEACH, Natalie. « I was Caroline Calloway. » *New York Magazine: The Cut*, le 10 septembre 2019. <https://www.thecut.com/2019/09/the-story-of-caroline-calloway-and-her-ghostwriter-natalie.html>.
- DARSIGNY, Marie. *Trente*. Montréal : Les Éditions du remue-ménage, 2018.
- . « *Trente*, suivi de, l'écriture de la souffrance comme acte de résistance féministe ». Mémoire de maîtrise, l'Université du Québec à Montréal, 2018.
- DUNNE, Sarah Anne. « Lena Dunham's apology to aurora: celebrity feminism, white privilege, and censoring victims in the #MeToo Era. » *Celebrity Studies*, 2019.
- FLATTERY, Nicole. « I wait for Cat Marnell to Stop Playing Cat Marnell. She Doesn't. » *The Irish Times*, le 4 février 2017.
- LUPICK, Travis. *Fighting for Space*. Vancouver : Arsenal Pulp Press, 2017.
- MULLER, Marissa G. « Emma Watson Addresses Her White Privilege and 'White Feminism' in Letter to Her Book Club. » *W Magazine*, le 9 janvier 2018. <https://www.wmagazine.com/story/emma-watson-white-privilege-feminism>.
- TUCHMAN, Ellen. « Women and Addiction: The Importance of Gender Issues in Substance Abuse Research. » *Journal of Addictive Diseases* 29, n° 2 (2019) : 127–138. DOI : 10.1080/10550881003684582.

TUNNICLIFFE, Ava. « Artist Audrey Wollen on the Power of Sadness. »
Nylon Magazine, le 20 juillet 2015.

<https://nylon.com/articles/audrey-wollen-sad-girl-theory>.

WALKER, Ingrid. *High: Drugs, Desire, and a Nation of Users*. Seattle :
University of Washington Press, 2017.

WILLIAMS, Monnica T. « How White Feminists Oppress Black Women:
When Feminism Functions as White Supremacy. » *Chacruna*, le
16 janvier 2019. <https://chacruna.net/how-white-feminists-oppress-black-women-when-feminism-functions-as-white-supremacy/>.

Cinema of the Occupation and Vichy France: Examining and contextualizing *Le Corbeau* and *Les Inconnus dans la maison*

MICHAEL PARAMCHUK

The period of Occupation and Vichy France was a trying time for French cinema. The months following the Franco–German armistice of June 22, 1940, saw France become a divided nation. The arts suffered and the film industry was no exception; film production slowed considerably in the months following the French defeat. Destroyed production houses and cinemas, a lack of production resources, such as film reels, and a separation of personnel from their equipment was to blame.¹ By late 1940, the *Comité d'organisation de l'industrie cinématographique* (COIC) was created to regulate and represent the French film industry and production slowly resumed.² I intend to examine two of the films produced and released during the years 1940–44 and provide a comparison and an overall critique of the Vichy and Occupation film industries and climates. These films will be Henri-Georges Clouzot's *Le Corbeau* and Henri Decoin's *Les Inconnus dans la maison*, both produced and financed by the Nazi-owned and operated Continental Films. Both films provide a unique take on France's occupied society and lend to our contemporary view of French film during the period.

In order to discuss both *Le Corbeau* and *Les Inconnus dans la maison*, this paper must provide background on the climate of French cinema leading up to the Occupation. This will be to situate the two

¹ Alan Williams, *Republic of Images: A History of French Filmmaking* (Harvard University Press, 1994), 248.

² Evelyn Ehrlich, *Cinema of Paradox: French Filmmaking under the German Occupation* (University of Columbia Press, 1985), 17–19.

films historically and provide a basis for explaining why the two films were met with opposition following the war. Following the Nazi rise to power in Germany in 1933, Franco–German cinematic relations were in a contentious position, referred to as “*Les tendres [ennemis]*” by Karen Fiss.³ Both countries had acquired an affinity for the other’s film culture. This affinity, especially prevalent in Germany towards French cinema, would see UFA (Universum-Film Aktiengesellschaft⁴) begin to produce films in 1936 strictly *en version française* to better engage with French film stars, and to penetrate the French film industry.⁵ Throughout the thirties, UFA representatives Raoul Ploquin and Alfred Greven coordinated tours of Germany for many French film stars. Both men would go on to play pivotal roles in Vichy and Occupation cinema during the 1940s.⁶

Following the period of rapprochement between the French and German film industries of the 1930s, relations cooled considerably. Beginning in 1938 with the Munich Crisis, France began preparing for war with Germany, and on 10 May 1940 Germany invaded France through the Ardennes Forest.⁷ The invasion prompted a mass exodus from France of filmmakers, actors and others in the film industry. Despite German advances, Marcel Pagnol would continue to work on

³ Karen Fiss, *Grand Illusion: The Third Reich, the Paris Exposition, and the Cultural Seductions of France* (University of Chicago Press, 2009), 131.

⁴ UFA was one of Germany’s largest media companies through the Third Reich. It was owned by media mogul and influential right-wing politician Alfred Hugenberg. Although never a member of the NSDAP, Hugenberg played a role in Adolf Hitler’s appointment as Chancellor of Germany in 1933.

⁵ Fiss, *Grand Illusion*, 132–3.

⁶ *Ibid.*, 206–7.

⁷ Evelyn Ehrlich, *Cinema of Paradox*, 1, 5.

his film, *La fille du puisatier*,⁸ releasing it before the end of 1940. Alan Williams notes that the film is “vintage Pagnol,” clarifying that the film was not immune from the culture and environment it was produced in as it is “noticeably more somber and slow paced” than his earlier works.⁹

As demonstrated, the French attempted to maintain their film industry through the German attacks into France in early 1940. Despite their best efforts, the French would be forced to cease production by June of that year.¹⁰ The next months would see a quick revival of the industry and by November, the COIC was created to standardize and oversee film production.¹¹ Pagnol’s *La fille du puisatier* was not exempt from screening through the new governing body, prompting scholars to refer to it as “both ‘the last film of the Third Republic and the first film of the Vichy regime’.”¹² Scholars have long debated the cinema of Vichy and Occupation. They have formed two distinct camps, the first classifying 1940 as a radical break in film, acting as a buffer between the “golden age” of the 1930s and modern cinema of the post-war. The second camp argues the 1940s were nothing but an extension of the golden age, prompting the article “15 ans d’années 30” by scholar Jean-Pierre Jeancolas. The article makes the argument that French wartime cinema was strictly a continuation of 1930s cinema, not a distinct style itself.¹³ While this paper will not explicitly focus on these

⁸ Pagnol’s *La fille du puisatier* stars Raimu (Jules Auguste Muraire), one of the most prominent stars of Occupation cinema. Raimu went on to work with Decoin in *Les Inconnus dans la maison* immediately after this project.

⁹ Williams, *Republic of Images*, 248.

¹⁰ Ehrlich, *Cinema of Paradox*, 12.

¹¹ *Ibid.*, 16–17.

¹² Ginette Vincendeau, “Marcel Pagnol, Vichy and Classical French Cinema,” *Studies in French Cinema* 9, no. 1 (2009): 5, <https://doi.org/10.1386/sfc.9.1.5.1>.

¹³ *Ibid.*, 5–6.

arguments, it will side more with the first camp for the purpose of explaining *Le Corbeau* and *Les inconnus dans la maison*. It will also interrogate why the two films are anomalies in an otherwise relatively status-quo industry in a tumultuous time in French national history.¹⁴

German reaction to the French film industry upon the armistice with the French was to dictate that the industry be overseen by the Ministry of Propaganda in Berlin, with a smaller *Filmprüfstelle* (Film Control Board) established in late July 1940.¹⁵ This paved the way for a full re-establishment of the industry and the formation of the Continental Film *société à responsabilité limitée*, a German-funded company that would hold a large stake in the French industry through wartime.¹⁶ Many of UFA's previous employees were assigned jobs with Continental. One such man was the aforementioned Greven, who would head Continental until 1944.¹⁷ Both Alan Williams and Evelyn Ehrlich have argued that the Nazi policies were rather jumbled following the armistice; however, German bureaucrats decided that film would be an excellent strategy to keep the French population

¹⁴ The assertion that the film industry maintained the status-quo is echoed by Evelyn Ehrlich, who contends that the first implementation of a new Vichy Film Office was well underway by August 1940 in an effort to keep the industry "French." Furthermore, the COIC was headed by Ploquin, a Frenchman who had extensive connections in the German film industry. Ehrlich, *Cinema of Paradox*, 17.

¹⁵ Ehrlich, *Cinema of Paradox*, 40.

¹⁶ Colin Nettelbeck argues that the "French cinematographic canon" was strengthened while Continental was in production in France. He argues that it helped indigenous French producers prepare for the expansion of the German and American film industries that would later penetrate the French market. Colin Nettelbeck, "Narrative Mutations: French Cinema and Its Relations with Literature from Vichy towards the New Wave," *Journal of European Studies* 37, no. 2 (June 2007): 162–163, doi:[10.1177/0047244107077824](https://doi.org/10.1177/0047244107077824).

¹⁷ Ehrlich, *Cinema of Paradox*, 43.

content under occupation.¹⁸ For this reason, the industry faced a surprisingly high amount of freedom, especially if they were produced by Continental. The majority of films produced in France in the period do not have explicit fascistic connotation, nor any allusion to Vichy's ideological slogan of "Travail, Famille, Patrie." Gregory Sims notes that, although the films of occupation were not necessarily conservative, they were not readily accepted by the resistance in many cases.¹⁹

Two such films were *Le Corbeau* and *Les Inconnus dans la maison*. Both films would face immense backlash following liberation in 1945 and their respective directors, Henri-Georges Clouzot and Henri Decoin, would be targeted by Resistance press as collaborators.²⁰ Theirs were two of the three films that would be banned following liberation.²¹ This paper will now examine the two films, providing analyses of each, and will look at contemporary and modern interpretations of the productions. Ultimately, I will attempt to argue

¹⁸ Williams, *Republic of Images*, 254.

¹⁹ Gregory Sims, "Henri-Georges Clouzot's 'Le Corbeau' (1943): The Work of Art as Will to Power," *MLN* 114, no. 4 (1999): 744, <http://www.jstor.org/stable/3251362>.

²⁰ Resistance publications and forces targeted stars such as Pierre Fresnay (*Le Corbeau*, *Les Inconnus dans la maison*) and their directors, calling for prison sentences or execution on charges of indignité nationale. The accusations were largely due to the fact that many of those involved in Occupation film associated with German high officials or profited from their part in the films. The French were keen to play up any aspect of resistance towards the Germans, especially under the presidency of Charles de Gaulle. Naomi Greene, "Mood and Ideology in the Cinema of Vichy France," *The French Review* 59, no. 3, (1986): 438, <http://www.jstor.org.ezproxy.library.uvic.ca/stable/392672>; Williams, *Republic of Images*, 273.

²¹ From 1940 to 1944, over 200 films were produced in Occupied France, a high number during such a time of crisis. Paris would see 379 films released in that four-year period, with a staggering 57.7% of films released in the nation's capital being produced in France. Of these films, Continental produced 30 and only 3 were banned following liberation in 1944. Ehrlich, *Cinema of Paradox*, 50, 192–204.

that the attacks on these films were not simply the hypersensitive reaction of a rebuilding nation; rather, the films contained themes that warranted their criticism.

Les Inconnus dans la maison was produced in 1941 and was directed by Decoin and written by Clouzot. It was one of Continental's first productions. The film is a "powerful example of French film noir."²² From the beginning of the film, one gets an ominous feeling and a sense of darkness. The film is introduced with a sequence narrated by Pierre Fresnay, a well-known actor from the period. Fresnay's narration, "il pleut dans la ville," fills the opening sequence and credits, replicating Benedictine chants. It evokes memories of church, although the dark atmosphere puts the audience on edge while drawing them into the film. The film itself follows a lawyer, Loursat (Raimu), who lives with his daughter Nicole (Juliette Faber) in a provincial French town. An unknown man is found dead in their house, and it is discovered that Nicole and her lover Manu (André Reybaz) are implicated in the murder of the unknown man. Loursat ends up providing the defense of Manu and eventually assists in finding the true killer.

Themes of distrust, lying, and defense are addressed throughout the film. All of this is against the backdrop of a dark, often haunting town. Fresnay's narration throughout also gives an air of someone always watching. It seems he knows everything that is happening, and this is further reinforced when his narration is not present through the court scene. Distrust and lying are in many different elements of the movie. There are lies between Loursat and Nicole, and deceit is present in Manu and Nicole's interactions

²² Judith Mayne, "Les Inconnus dans la maison/Strangers in the House," *Quarterly Review of Film and Video* 27, no. 5 (2010): 402, doi: 10.1080/10509208.2010.494993.

throughout the film. Loursat also has conflict with members of the community and airs his grievances in his opening address in court. Loursat ultimately comes to Manu's defence in court, and despite thorough questioning from the other councilors, Manu is found innocent.

All these themes present in the film did not sit well with the resistance audience, although the principal reason for its being banned following liberation was its anti-Semitic connotations. Ehrlich contends that it is the only film from the period that can be charged with such an accusation.²³ The movie is based on a Simenon novel in which the guilty party is Ephraïm Luska, a Jewish man who is an outsider.²⁴ The film was also shown alongside an anti-Semitic propaganda short, *Les Corrupteurs*, upon its initial release. The film was a sweeping success upon its release in France in 1942.²⁵ The first response from an English audience came in 1952 in the *Monthly Film Bulletin*. It was received with an unremarkable review: "the story is a fairly commonplace one and Henri Decoin's direction... does little to enliven the long and contrived court scene."²⁶ The author continues, "[it] does suggest a quality foreshadowing of Clouzot's own films *Le Corbeau* and *Quai des orfèvres*."²⁷ There is no mention of any anti-Semitic connotation, nor that the film had been banned in the years following liberation.

The second film to be discussed, Clouzot's *Le Corbeau*, has been extensively interrogated by scholars. Its dark atmosphere, the

²³ Ehrlich, *Cinema of Paradox*, 51.

²⁴ Mayne, "Les Inconnus dans la maison/Strangers in the House," 403.

²⁵ Ehrlich, *Cinema of Paradox*, 51, 54.

²⁶ "Les inconnus dans la maison, (Strangers in the House)," *Monthly Film Bulletin*, (1952): 153,
<http://search.proquest.com.ezproxy.library.uvic.ca/docview/1305817376?accountid=14846>.

²⁷ Ibid.

setting in a provincial village, and a strong feeling of the unknown allowed the film to resonate with viewers upon its release.²⁸ The theme of darkness in *Le Corbeau* mimics the feelings of dimness from *Les Inconnus dans la maison*. The Monthly Film Bulletin in Britain published a glowing review in 1948, the year it was re-released in France, calling it a film with an “unpleasant story — it is, however, gripping, exciting, rather shocking and none the less memorable.”²⁹ The review calls it one of the great films of France. The film was, however, not as well received by the French.³⁰

Le Corbeau is set in a provincial French town. Despite the dark atmosphere, the lighting is far brighter than in *Les Inconnus dans la maison*. The film follows Dr. Germain (Pierre Fresnay), a recently transferred doctor to the small town, and his encounters with Le Corbeau (“the Crow”)—an anonymous character who leaves a trail of poison-pen notes. Dr. Germain arrives at the town as a stranger: no one knows his background or anything about him generally. Le Corbeau leaves multiple notes through the film, beginning with a note accusing Dr. Germain of having an affair with Madame Vorzet, the wife of another doctor in town. The most notable is a note left to a patient stating that the patient’s illness is terminal. The film is resolved with Dr. Vorzet being discovered as Le Corbeau. Le Corbeau is then murdered in revenge by the mother of the aforementioned terminally ill patient. The themes of deceit, mystery, and authority all play central roles in the film.

²⁸ Nettelbeck, “Narrative Mutations,” 162.

²⁹ *Le Corbeau*. Online Video Format. Directed by Henri-George Clouzot (Continental Films, 1943).

³⁰ Louis Daquin, a member of the Comité de Libération du Cinéma Français, maintained the film was an attack on French character and patriotism in 1979, over thirty years after its release in France. Ehrlich, *Cinema of Paradox*, 177.

The film directly challenges aspects of French culture and society such as community, trust, and betrayal that were threatened during the Occupation. It therefore comes as little surprise that the film was met with such strong criticism from the French public. *Le Corbeau* directly attacks the bourgeois of the small town by having an unknown stranger (Dr. Germain) be attacked by co-workers, accusing and gossiping about one another. Perhaps the most direct attack to “Frenchness” is the attack on the Church. *Le Corbeau* drops a note during a funeral procession, thereby violating the procession and disturbing the sacred event. Thus, the film mirrors many themes also present in *Les Inconnus dans la maison*, although *Le Corbeau* certainly has a few differences, especially with respect to challenges to authority and the Church.

Through these analyses of themes central to *Le Corbeau* and *Les Inconnus dans la maison*, one can understand why the films were met with such strong opposition following liberation. Both films draw on many of the same themes deemed offensive by the Resistance, such as challenging the Church, mistrust, deceit, and the Other. Both films take place in a provincial setting, much different than the traditionally quick pace of Paris. Both of these towns have an ominous and dark atmosphere. One would expect the provincial town to foster a communal feeling, a trait that was held in high regard by liberated France. Each of the films challenges this directly by pitting members of each town against one another, making everyone a suspect in the respective mysteries. The films also challenge authority and the bourgeois establishment. *Les Inconnus dans la maison* uses the court system as its authority figure and challenges it: a lawyer who has not practised in a long time plays the central role in finding the perpetrator of the crime. Loursat’s outright attack on the bourgeois society of the

town can be interpreted as a challenge to French society. In contrast, *Le Corbeau* circumvents traditional law enforcement in dealing with crime. The hospital and physicians play a central role of authority in the film. When the head doctor is found guilty as *Le Corbeau*, the entirety of the system is challenged.

With respect to modern interpretations of the two films, there has been much work on *Le Corbeau*, both in popular media and academically. It is perhaps the most discussed film of the Occupation. In one popular article from March 2018, Karen Zarker draws a close comparison to the film and our present-day culture—likening the gossip and rumors in the film to present day “bullying” on social media.³¹ *Les Inconnus dans la maison* is less frequently discussed in an academic capacity compared to the other film I have addressed, although it was reviewed in a scholarly journal as recently as 2010.³² The review makes a point of acknowledging the film’s position as a film noir. The provincial setting and the unsettling atmosphere lend to this argument.³³ Both films are acknowledged as challenges to the Vichy regime and French Liberation culture, leaving little room for doubt as to why they were censored following the war.

In conclusion, this paper has attempted to show that the censorship of *Le Corbeau* and *Les Inconnus dans la maison* following the Second World War was warranted. This was largely achieved by situating the period historically, by attempting to describe French Occupation culture and providing background on German influence in

³¹ Karen Zarker, “‘Le Corbeau’ at the Film Forum (Trailer) (Premiere),” *PopMatters*, (March 2018): 2–3.
<http://search.proquest.com.ezproxy.library.uvic.ca/docview/2018415974?accountid=14846>.

³² See Mayne, “Les Inconnus dans la maison/Strangers in the House.”

³³ Mayne, “Les Inconnus dans la maison/Strangers in the House,” 402–403.

French cinema, and by identifying certain themes present in both films. These themes include challenging recognized authority and those in positions of power, challenging the church, and undermining values such as community and trust. All of these examples challenge Occupation era French society to some capacity. There is room for further expansion on this project, specifically through examining other films produced by Continental Films. This could include both contemporary and modern interpretations of the films produced by the company. Another interesting avenue of research that could be pursued further would be to examine which camp Occupation cinema falls into: does it belong to *les quinze ans des années 30* or was it truly a radical break in French cinema?

BIBLIOGRAPHY

- Le Corbeau*. Online Video Format. Directed by Henri-George Clouzot. Continental Films, 1943.
- “Le Corbeau.” *Monthly Film Bulletin* (1948): 50.
<http://search.proquest.com.ezproxy.library.uvic.ca/docview/1305810078?accountid=14846>.
- EHRlich, Evelyn. *Cinema of Paradox: French Filmmaking Under the German Occupation*. University of Columbia Press, 1985.
- FISS, Karen. *Grand Illusion: The Third Reich, the Paris Exposition, and the Cultural Seductions of France*. University of Chicago Press, 2009.
- GREENE, Naomi. “Mood and Ideology in the Cinema of Vichy France.” *The French Review* 59, no. 3 (1986): 437–45.
<http://www.istor.org.ezproxy.library.uvic.ca/stable/392672>.
- “Les inconnus dans la maison, (Strangers in the House).” *Monthly Film Bulletin*, (1952): 153.
<http://search.proquest.com.ezproxy.library.uvic.ca/docview/1305817376?accountid=14846>.
- Les inconnus dans la maison*. Online Video Format. Directed by Henri Decoin. Continental Films, 1942.
- MAYNE, Judith. “Les Inconnus dans la maison/Strangers in the House.” *Quarterly Review of Film and Video* 27, no. 5 (2010): 401–403. doi: 10.1080/10509208.2010.494993.
- NETTELBECK, Colin. “Narrative Mutations: French Cinema and Its Relations with Literature from Vichy towards the New Wave.” *Journal of European Studies* 37, no. 2 (June 2007): 159–86. doi:10.1177/0047244107077824.
- POTTER, Pamela M. *Art of Suppression: Confronting the Nazi Past in Histories of the Visual and Performing Arts*. University of California Press, 2016.

- SIMS, Gregory. "Henri-Georges Clouzot's 'Le Corbeau' (1943): The Work of Art as Will to Power." *MLN* 114, no. 4 (1999): 743–79. <http://www.jstor.org/stable/3251362>.
- VINCENDEAU, Ginette. "Marcel Pagnol, Vichy and Classical French Cinema." *Studies in French Cinema* 9, no. 1 (2009): 5–23. https://doi.org/10.1386/sfc.9.1.5_1.
- WILLIAMS, Alan. *Republic of Images: A History of French Filmmaking*. Harvard University Press, 1994.
- ZARKER, Karen. "'Le Corbeau' at the Film Forum (Trailer) (Premiere)." *PopMatters* (March 2018). <http://search.proquest.com.ezproxy.library.uvic.ca/docview/2018415974?accountid=14846>.

La narration dans *Prochain épisode* et *Kamouraska*

EMMA PEARCE

Introduction

Prochain épisode de Hubert Aquin et *Kamouraska* d'Anne Hébert partagent certains éléments de la nouvelle écriture, surtout en ce qui concerne la narration. Plus précisément, Aquin priorise l'autoréférentialité afin d'exprimer un engagement politique tandis que Hébert emploie l'éclatement de la voix narrative pour montrer des pulsions intérieures de la femme moderne. De toute part, leurs deux méthodes reflètent l'esprit révolutionnaire de l'époque, ayant pour but une certaine délivrance psychologique; soit en tant que héros-révolutionnaire politiquement engagé, soit en tant que femme assujettie.

La Nouvelle écriture, désirant briser les normes de la littérature traditionnelle, arrive sur scène au vingtième siècle, d'abord en Europe, et puis en Amérique du Nord¹. Cette écriture « inédite » se concentre sur la production du livre, qui n'est plus un plaisir dégagé, mais un récit de narration désordonné et complexe qui rejette l'idéalisme et la logique². On mêle le temps et l'espace, la réalité et le rêve, afin de faire travailler le lecteur. Arrivant au Québec au demi-siècle, la Nouvelle écriture s'accorde avec l'esprit révolutionnaire des années soixante et soixante-dix, pendant lesquelles plusieurs groupes minoritaires cherchaient à se reconstruire. La confusion délibérée au

¹ Marie Vautier, « FRAN412 : notes du cours » (PowerPoint, CourseSpaces, le 12 septembre 2018).

² *Idem*.

cœur de la narration devient un moyen d'exprimer cette quête d'identité, ce qui se mène souvent en fonction de l'Autre.

Partie I : *Prochain épisode*

L'une des voix les plus célèbres dans ce genre d'écriture est celle de Hubert Aquin, indépendantiste, romancier, et écrivain engagé. Au début des années soixante, Aquin s'apprête à conduire le Québec vers l'indépendance à tout prix. Il fonde « l'organisation spéciale », un groupe révolutionnaire clandestin désirant promouvoir l'indépendance du Québec par le moyen d'actes terroristes³. Arrêté le 5 juillet 1964 à Montréal pour possession d'une arme offensive, Aquin fut transféré à un institut psychiatrique, où il écrira son livre « près d'une fenêtre qui [lui] découvre un parc cintré par une grille coupante » représentant « la frontière entre l'imprévisible et l'enfermé »⁴. Incertain de l'avenir et sans avoir réussi ses attentes néonationalistes, Aquin transforme sa souffrance en livre autobiographique, intitulé *Prochain épisode*. Ce livre représente une quête de soi inscrite dans une écriture autoréférentielle, car il existe un brouillage entre la réalité et la fiction.

Publié en 1965, ce livre devient une projection de l'auteur emprisonné. Aquin s'intègre dans le récit comme « rempart contre la tristesse »; il s'agit d'une catharsis déguisée en métaphore d'une plongée dans l'eau cisalpine, une « noyade écrite » où il peut glisser, « variable », en tant que narrateur et personnage⁵. Par conséquent, la frontière est mince entre Aquin et le premier « je » du récit, qui devient « métanarrateur » ou « narrateur-prisonnier-écrivain » du

³ *Idem*.

⁴ Hubert Aquin, *Prochain épisode* (Montréal, Québec : Bibliothèque québécoise, 1995), 5.

⁵ *Ibid.*, 8.

roman, figeant le geste narratif dans le fleuve pur du discours ⁶. Cette première crise du sens met en relief l'écriture, la désignant comme « préoccupation centrale du sujet ». Cela permet au narrateur-écrivain — et, dans une certaine mesure, à l'auteur — de prendre la parole ⁷. En effet, dès le début du livre, le narrateur-écrivain perturbe le déroulement du récit pour nous renseigner sur son procès écrit.

Dans le but de « faire original » dans le genre du roman d'espionnage, le narrateur-écrivain nous invente un personnage principal ethnique : « et si j'introduisais un agent secret wolof [...] » se demande-t-il ⁸. Mais aussitôt que son personnage est créé, le narrateur-écrivain hésite, « figé, bien planté dans [son] alphabet qui [l'enchaîne] », car il se sent incapable de publier dans un genre avec tant de règles et d'auteurs renommés. Le genre du roman d'espionnage, tout comme sa cellule de prison, est un « lieu de réclusion, fermé et limitatif » ⁹. Cet empêchement initial et imprévu, cet échec écrit, transforme le roman en celui du « pseudo-policier » stéréotypé; son personnage principal devient un prototype ¹⁰. Par conséquent, le narrateur-écrivain demeure « dans l'imprécision et le souhait » tandis que son héros s'impatiente. L'action se déroule, mais le narrateur-écrivain ne peut plus la saisir ¹¹. À travers le discours autoréférentiel du narrateur-écrivain, Aquin articule son impuissance

⁶ Józef Kwaterko, *Le roman québécois de 1960 à 1975 : idéologie et représentation littéraire*, (Longueuil Québec : Éditions du Préambule, 1989), 130.

⁷ Kwaterko, *Le roman québécois de 1960 à 1975 : idéologie et représentation littéraire*, 124.

⁸ Aquin, *Prochain épisode*, 6.

⁹ Kwaterko, *Le roman québécois de 1960 à 1975 : idéologie et représentation littéraire*, 124.

¹⁰ *Ibid.*, 127.

¹¹ Aquin, *Prochain épisode*, 7.

en tant que romancier cloîtré, car son échec écrit est aussi une réflexion de son échec clandestin.

Au cours de ce dérèglement du récit, Aquin monte aussi la difficulté d'adapter un roman d'espionnage « au contexte québécois, » car écrire dans ce genre est équivalent à écrire avec « les normes de l'Autre »¹². L'Autre représente une force dominante et opposante par rapport à laquelle on se définit, souvent d'une façon « auto-accusatrice »¹³. « C'est vrai que nous n'avons pas d'histoire », dit le narrateur-écrivain, s'expliquant à travers les paroles dérisoires du lord Durham¹⁴. Durham représente un Autre mythique dans l'Histoire, relié à l'assimilation des Québécois, un discours encore pertinent dans le contexte des années soixante. Cette déculturation, incarnée dans la structure politique de la Confédération canadienne, évoque une « fatigue culturelle » qui emprisonne le narrateur-écrivain dans une convention qu'il n'a pas inventée, comme celles du genre du roman policier¹⁵. De cette façon, Aquin exige une émancipation de l'écrivain et de son peuple. Ceci provoque une deuxième crise de sens, cette fois identitaire, qui l'arrache hors de lui.

En se dédoublant en héros-révolutionnaire, que l'auteur emprisonné rêve d'être, le narrateur-écrivain espère oublier son internement. Il tente aussi d'éviter ses échecs personnels, qui sont reliés à ceux des Patriotes imprimés dans son esprit, ses frères

¹² François Harvey, « Hubert Aquin postcolonial : l'intertextualité générique dans Prochain épisode et Trou de mémoire », *Québec Studies* 48 (2010) : 74.

¹³ Janet M. Paterson, *Figures de l'Autre dans le roman québécois* (Montréal, Québec : Nota bene, 2004); Kwaterko, *Le roman québécois de 1960 à 1975 : idéologie et représentation littéraire*, 134.

¹⁴ Aquin, *Prochain épisode*, 90.

¹⁵ Hubert Aquin, « La fatigue culturelle du Canada français », *Liberté* 4, n° 23 (1962); Anthony George Purdy, *A Certain Difficulty of Being : Essays on the Quebec Novel* (Montréal, Québec : McGill-Queen's University Press, 1990).

clandestins incapables d'écrire leur victoire dans une Histoire « inexistante »¹⁶. Le narrateur-écrivain et son double ont des traits en commun, mais ce dernier éprouve la « capacité d'agir » en face de l'ennemi¹⁷. En effet, le héros-révolutionnaire réussit à maîtriser sa propre histoire, ayant dupé son « Autre », H. de Heutz, grâce à son « improvisation oblique dans le genre allusif »¹⁸. Cette agence humaine s'oppose à la lassitude du narrateur-écrivain envers son récit.

Cependant, lorsque H. de Heutz réapproprie l'histoire du héros et la lui ressert dans la forêt, le héros-révolutionnaire est immobilisé. En effet, il se trouve charmé « par une histoire dans laquelle il se trouve inscrit et dont il se croyait pourtant maître »¹⁹. La conscience historique collective de l'autonarration revient comme produit de sa transe, une vague d'échecs et de « batailles rangées » d'un passé colonial perçu comme réalité présente, qui freine les élans révolutionnaires du double²⁰. Rassemblé par l'échec en face de l'Autre, le héros-révolutionnaire fusionne avec le narrateur-écrivain; le filet impur de son récit le « transporte tout entier, dans le désordre d'une fuite »²¹. Les deux sont mis « hors combat prématurément » comme des produits de l'Histoire, des fragments inachevés d'un « livre

¹⁶ François Poisson, « Enseigner Prochain épisode d'Hubert Aquin, » *Québec français*, n° 164 (2012); Purdy, *A Certain Difficulty of Being : Essays on the Quebec Novel*.

¹⁷ Lucie-Mari Magnan et Christian Morin, *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois* (Québec, Québec : Nuit Blanche Editeur, 1997), 75.

¹⁸ André Berthiaume, « Le thème de l'hésitation dans Prochain Épisode », *Liberté* 15, n° 1 (1973); Aquin, *Prochain épisode*, 56.

¹⁹ Jean-François Hamel, « De révolutions en circonvolutions : Répétition du récit et temps de l'histoire dans Prochain épisode », *Voix et images* 25, n° 3 (2000), 553.

²⁰ Aquin, *Prochain épisode*, 93; Berthiaume, « Le thème de l'hésitation dans Prochain épisode », 136; Kwaterko, *Le roman québécois de 1960 à 1975 : idéologie et représentation littéraire*, 134.

²¹ Aquin, *Prochain épisode*, 115.

défait » qui leur ressemble²². De cette façon, la souffrance de l'auteur coule dans les veines de son narrateur-écrivain-héros, comme l'encre dans son stylo; « ce que j'invente m'est vécu »²³. Arrêté et emprisonné, le narrateur-écrivain-héros devient conscient de son échec révolutionnaire, tout comme celui d'Aquin.

Dès ce moment-là, l'acte révolutionnaire, ainsi que la liberté du narrateur-écrivain-héros-révolutionnaire, d'Aquin et du Québec, demeure conjugée au futur. Le titre du roman le dit bien, car son contenu est une réflexion du futur improbable du narrateur-écrivain, la « forme même de [son] avenir »²⁴. Il faut passer à l'acte, tuer H. de Heutz — qui incarne l'archétype de l'Autre — et « marcher au combat, mitraillette au poing », validant l'écriture à travers « un degré zéro de l'histoire, une configuration nationale et collective nouvelle »²⁵. Cependant, Aquin n'arrive pas à « inventer une histoire différente de la sienne » ni celle de ses frères Patriotes²⁶. Il n'existe ni fin ni dernier chapitre. On attend la révolution.

Partie II : *Kamouraska*

Cinq ans après la publication de *Prochain épisode*, Anne Hébert, la poète du songe par excellence, écrit *Kamouraska* dans la froideur de son petit appartement à Paris en pensant à sa terre natale, le Québec²⁷. Ses écrits, qui datent de la Révolution tranquille et de

²² *Ibid.*, 91.

²³ *Ibid.*, 86.

²⁴ Kwaterko, *Le roman québécois de 1960 à 1975 : idéologie et représentation littéraire*, 123; Aquin, *Prochain épisode*, 89.

²⁵ Aquin, *Prochain épisode*, 90; Kwaterko, *Le roman québécois de 1960 à 1975 : idéologie et représentation littéraire*, 136.

²⁶ Poisson, « Enseigner *Prochain épisode* d'Hubert Aquin, » *Québec français*.

²⁷ Marie Vautier, « FRAN412 : Hébert Anne bio » (document Word, CourseSpaces, 2018).

l'époque d'un postmodernisme bouleversant au bord de la deuxième vague féministe, révèlent une auteure qui « plie son style à ces besoins de renouveau » afin de créer un univers psychologique évoquant les thèmes de l'oppression, « du dilemme intérieur et de l'aspiration à la liberté »²⁸. Cette quête vers le renouvellement se manifeste dans l'éclatement de la voix narrative qui a pour but de montrer les multiples aspects de la femme faisant face à son for intérieur mis en question par l'Autre omniprésent.

Afin d'exprimer les pulsions contradictoires d'un seul personnage, Hébert nous présente ce qui semble être au début deux dames différentes qui n'en forment qu'une seule, « Élisabeth », variable selon la temporalité du récit²⁹. D'abord, on a la voix du présent : celle de la protagoniste Madame Rolland, une femme au foyer québécoise qui s'occupe de son deuxième mari, Monsieur Rolland. Cette voix s'exprime à la première personne et se charge de raconter l'intrigue du roman, le meurtre du premier mari de Madame Rolland par son amant, le docteur Nelson : « Un mari, deux maris, et l'amour qui m'a laissée pour compte un soir de février... Après le malheur de Kamouraska »³⁰. Cette voix tourmente la psyché de Madame Rolland. Elle fait en sorte que Madame Rolland se critique par rapport à son apparence, voulant être l'épouse parfaite qui fait son « devoir conjugal », élève ses nombreux enfants et participe à l'archétype de la mère validée par la société patriarcale³¹. « Que je fasse défaut un seul instant et tout redevient possible », se dit-elle³².

²⁸ Patricia Godbout, « Anne Hébert, le centenaire : réception, traduction, enseignement de l'œuvre », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 15 (2018), 57, 166.

²⁹ Magnan and Morin, *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois*.

³⁰ Anne Hébert, *Kamouraska* (Paris, France: Éditions du Seuil, 1970), 10.

³¹ Hébert, *Kamouraska*, 10.

³² *Ibid.*, 18.

La mort imminente de son mari, un phénomène hors de son contrôle, met en péril cette façade de respectabilité. L'heure de son médicament approchant comme celle de la vérité, elle se précipite pour lui donner ses gouttes. Ceci provoque une angoisse profonde, dont la raison relève de son mauvais passé.

À travers la narration de Madame Rolland, remplie d'analepses, on invite le lecteur à défiler le fil de l'intrigue en même temps que le narrateur dans un « accouchement de la vérité » qui ne sera accompli que dans une quête de soi onirique où lecteur et narrateur doivent reconstruire le passé par « touches isolées » qui ressemblent aux pièces d'un casse-tête effrayant³³. Ceci produit ce que Brochu appelle un « télescopage des époques », divisant Madame Rolland en deux narratrices : celle de sa jeunesse et celle de son premier mariage³⁴. Cette voix du passé évoque « les désirs les plus profonds de l'héroïne » rebelle, Élisabeth Tassy née d'Aulnières, poussée par la passion et rejetant des bienséances imposées par l'Autre³⁵. Accepter son identité véritable constitue la pièce finale du casse-tête.

Une troisième voix, abstraite, mais omnisciente, représente l'Autre provocateur qui oblige Élisabeth à se définir³⁶. Puisque l'Autre est une image appréhendée par Élisabeth, sa voix aide à dévoiler certaines critiques que cette dernière porte sur elle-même, reliées à ce qu'elle veut réprimer : « Coupable ! Coupable ! Madame Rolland, vous

³³ André Brochu, *Anne Hébert : le secret de vie et de mort* (Canada : University of Ottawa Press, 2000), 118, 121.

³⁴ Brochu, *Anne Hébert : Le secret de vie et de mort*, 122.

³⁵ Marie Vautier, « FRAN412 : La narration fragmentée dans *Kamouraska* » (résumé du livre *Kamouraska d'Anne Hébert : une écriture de la passion* de Robert Harvey, publié aux Éditions Hurtubise en 1982, CourseSpaces, 2018).

³⁶ Vautier, « FRAN412 : La narration fragmentée dans *Kamouraska* ».

êtes coupable ! »³⁷ Cette voix auto-accusatrice d'une conscience troublée, entre l'innocence et la culpabilité, est aussi une réflexion sur soi : l'état d'âme pulsionnel qui force Élisabeth à se sentir étrangère par rapport à elle-même, éclatée comme la narration : « Je dis "je" et je suis une autre »³⁸. Les personnages d'Aurélie et de George Nelson projettent l'image des forces immaîtrisables de sa psyché — la sorcière et le diable — ce qui lui permet de réaliser les pulsions sauvages du fond de son être. Il s'agit donc d'une « altérité intérieure » dont Madame Rolland se souvient avec peine³⁹. Incarné par une femme noire à la dernière page du texte, ce côté sauvage se réveille en elle, le véritable soi déterré comme la femme noire, bien qu'elle ait essayé d'enterrer son passé en laissant son amour, George, et en épousant son mari actuel⁴⁰. Monsieur Rolland n'est qu'un « fil fragile » auquel Élisabeth s'accroche désespérément de peur qu'elle se trouve seule, sans point de repère, « respectable » et pourtant inassouvie.

En outre, cette voix révélatrice des jugements intérieurs se met en contraste avec le narrateur omniscient à la troisième personne qui décrit les personnages de façon objective et « calculatrice » sans leur parler directement⁴¹. Ce narrateur froid s'oppose à l'intimité dominante du récit, marquant une distance envers le personnage⁴². Cependant, à travers les témoignages des étrangers ayant vu le docteur Nelson, Élisabeth abandonne son propre point de vue pour « adopter celui des autres », comme si elle était ce narrateur objectif

³⁷ Paterson, *Figures de l'Autre dans le roman québécois*; Hébert, *Kamouraska*, 31.

³⁸ Paterson, *Figures de l'Autre dans le roman québécois*; Hébert, *Kamouraska*, 115.

³⁹ Paterson, *Figures de l'Autre dans le roman québécois*.

⁴⁰ Brochu, *Anne Hébert : le secret de vie et de mort*.

⁴¹ Vautier, « FRAN412 : La narration fragmentée dans *Kamouraska* ».

⁴² Brochu, *Anne Hébert : le secret de vie et de mort*.

omniscient⁴³. Cela lui permet d'accompagner le docteur Nelson, de manière surnaturelle, tout au long de son trajet : « Je reprends ma garde dans l'auberge endormie... Je deviens translucide »⁴⁴. Cette réappropriation de la narration fait en sorte qu'Élisabeth maîtrise complètement le récit comme une émancipation de la femme.

Conclusion

À travers son roman, Anne Hébert critique la perception de la femme moderne par la société patriarcale. Cette critique de l'Autre mène à un regard oppressif sur soi et à un jugement fort de l'intérieur lorsqu'Élisabeth essaie de suivre ses désirs pulsionnels. De la même façon, l'autoréférentialité chez Aquin exprime une hésitation, un doute de soi provoqué par l'impuissance en face de l'Autre dominant, incarné dans l'incapacité d'écrire dans une structure étrangère. Ces deux auteurs sont donc des écrivains de la Nouvelle écriture par excellence, car dans leurs deux récits, on a une intrigue qui dépend d'une narration fragmentée, soit entre écrivain et narrateur, soit entre narratrice du passé et narratrice du présent. À travers cette narration éclatée, diverse et « inédite », Aquin et Hébert exigent une émancipation de soi, en tant qu'écrivain moderne, femme ou Québécois.

⁴³ *Ibid.*, 132.

⁴⁴ Brochu, *Anne Hébert : le secret de vie et de mort*; 132 ; Hébert, *Kamouraska*, 213.

REFERENCES

- AQUIN, Hubert. « La fatigue culturelle du Canada français ». *Liberté* 4, n° 23 (1962) : 299–325. <http://id.erudit.org/iderudit/59892ac>.
- . *Prochain épisode*. Montréal, Québec : Bibliothèque québécoise, 1995.
- BROCHU, André. *Anne Hébert : le secret de vie et de mort*. Ottawa, Ontario : University of Ottawa Press, 2000..
- BERTHIAUME, André. « Le thème de l'hésitation dans *Prochain Épisode* ». *Liberté* 15, n° 1 (1973) : 135–148..
- GODBOUT, Patricia. « Anne Hébert, le centenaire : réception, traduction, enseignement de l'œuvre ». *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 15, (2018) : 1-238. <https://savoirs.usherbrooke.ca/handle/11143/12397>.
- HAMEL, Jean-François. « De révolutions en circonvolutions : répétition du récit et temps de l'histoire dans *Prochain épisode* ». *Voix et images* 25, n° 3 (2000) : 541–562. doi: 10.7202/201503ar.
- HARVEY, François. « Hubert Aquin postcolonial : l'intertextualité générique dans *Prochain épisode* et *Trou de mémoire* ». *Québec Studies* 48 (2010) : 67–84.
- HEBERT, Anne. *Kamouraska*. Paris, France: Éditions du Seuil, 1970.
- KWATERKO, József. *Le roman québécois de 1960 à 1975 : idéologie et représentation littéraire*. Longueuil, Québec : Éditions du Préambule, 1989.
- MAGNAN, Lucie-Mari, et Christian Morin. *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois*. Québec, Québec : Nuit Blanche Éditeur, 1997.
- PATERSON, Janet M. *Figures de l'Autre dans le roman québécois*. Montréal, Québec : Nota bene, 2004.

- POISSON, François. « Enseigner *Prochain épisode* d'Hubert Aquin ». *Québec français*, n° 164 (2012) : 50–51.
- PURDY, Anthony George. *A Certain Difficulty of Being: Essays on the Quebec Novel*. Montréal, Québec : McGill-Queen's University Press, 1990.
- VAUTIER, Marie.« FRAN412 : notes du cours » (PowerPoint, CourseSpaces, le 12 septembre 2018).
- . « FRAN412 : Hébert Anne bio » (document Word, CourseSpaces, 2018).
- . « FRAN412 : La narration fragmentée dans *Kamouraska* » (résumé du livre *Kamouraska d'Anne Hébert : une écriture de la passion* de Robert Harvey, publié aux Éditions Hurtubise en 1982, CourseSpaces, 2018).

Partie 1 :

Réponses à *Une si longue lettre* de Mariama Bâ

Un recueil de textes du cours FRAN420

Contributions par

Shanta Borrego, Sally Cartwright, Zoe Lambrinoudis, Amel Mirhiz,
Fanie Pigeon De Sel, Curtis Rurka, Bethany Scholfield, Anna Sparrow et
Jamie Quibell

Dans son roman *Une si longue lettre*, la romancière sénégalaise Mariama Bâ nous raconte l'histoire d'une femme dont le mari prend une deuxième épouse, selon la coutume ancienne. Le récit annonce sa réaction tumultueuse. Voici les réponses des étudiants et étudiantes du FRAN420, *Contemporary Francophone Women Writing*

SHANTA BORREGO

Un des passages du roman qui m'a étonnée se trouve aux pages 108–9 : «Après les actes... Cette fois, je parlerai.»¹ Dans cet extrait, la déclaration de Tamsir : qu'il allait épouser Ramatoulaye, était faite spontanément sans aucune préparation. De surcroît, il lui a annoncé cette nouvelle pendant la période de deuil, sans avoir pris en considération l'état d'âme de cette dernière à ce moment-là. De fait, il est surprenant et inquiétant de se rendre compte que le frère aîné du défunt ne semblait pas du tout affecté par la mort de son jeune frère. Ce passage illustre l'égoïsme des hommes et leur manque de respect pour les femmes et pour leur propre famille. Il est aussi étonnant de lire comment les hommes traitent les femmes comme des objets et pas comme des êtres humains qui méritent un traitement égal. Enfin, Tamsir a insisté pour déclarer ses désirs devant l'imam durant la période de deuil. Je trouve que cet acte fait de la religion un complice pour atteindre ses objectifs indécents. En conclusion, cet extrait est un des plus choquants à cause de toutes les tromperies qu'il présente.

SALLY CARTWRIGHT

Les passages d'*Une si longue lettre* aux pages 141–3 et aux pages 151–4 ont attiré mon attention parce qu'ils présentent Ramatoulaye en train de redéfinir son rôle maternel². Elle confronte deux situations où ses filles choisissent des actions qui apportent, selon la communauté, de la honte à la famille. Le « trio » d'Arame, Yacine et

¹ Mariama Bâ, *Une si longue lettre* (Monaco : Groupe Privat/Le Rocher, 2005 [1979]), 108–9.

² *Ibid.*, 141–3, 151–3.

Dieynaba fume dans leur chambre, tout en faisant leurs études. Par ailleurs, sa fille Aïssatou est tombée enceinte d'un jeune homme avec lequel elle n'est pas mariée. Dans les deux cas, Ramatoulaye prend le temps de réfléchir à sa réaction. En interrogeant son implication — « Étais-je responsable d'avoir donné un peu de liberté à mes filles ? » —, elle ne les punit pas de manière déraisonnable³. Elle arrive plutôt à réagir avec de la compassion, car elle connaît aussi bien que ses filles les limitations imposées aux femmes par la communauté. Au lieu de se fâcher contre Aïssatou, elle choisit de faire ceci : « Je pris dans mes bras ma fille. Je la serrais douloureusement dans mes bras... »⁴. Ramatoulaye brise le cycle de la honte et de la colère au sein de sa famille, malgré les contraintes qu'essaie de lui infliger la société. Ces passages démontrent comment elle sépare ses émotions et ses propres préjugés de ses actions afin de maintenir des relations saines avec ses enfants.

ZOE LAMBRINOUDIS

*« Ma voix connaît trente années de silence, trente années de brimades. Elle éclate, violente, tantôt sarcastique, tantôt méprisante. »*⁵.

Ce passage du roman a vraiment attiré mon attention parce que je pense qu'il décrit parfaitement les luttes et les restrictions que les femmes subissent dans les mariages. Bien que cette citation donne un aperçu du mode de vie que les femmes mariées endurent, elle montre également la frustration interne accumulée par Ramatoulaye en trente ans de vie de couple. Au cours de cette période, elle a été réduite au silence, a dû servir les autres et se conformer aux attentes sociales des femmes dans une relation intime. Je pense que ce passage est également crucial pour décrire la personnalité de Ramatoulaye après la perte de son mari. Cette citation démontre son vrai caractère et sa

³ *Ibid.*, 143.

⁴ *Ibid.*, 154.

⁵ *Ibid.*, 109.

force en tant que femme rebelle et farouche, qui ne veut plus se plier aux attentes de la société en matière de genre sexuel.

AMEL MIRHIZ

« J’essaie de cerner mes fautes dans l’échec de mon mariage. J’ai donné sans compter, donné plus que je n’ai reçu. Je suis de celles qui ne peuvent se réaliser et s’épanouir que dans le couple. Je n’ai jamais conçu le bonheur hors du couple, tout en te comprenant, tout en respectant le choix des femmes libres. »⁶.

– Mariama Bâ

Mon attention s’est portée sur l’un des moments les plus intimes que nous livre Mariama Bâ. Nous retrouvons une Ramatoulaye éperdue, qui ne cesse de réfléchir au tournant que prend sa vie. Une des principales qualités que j’attribue à cette dernière est la dignité, Ramatoulaye est digne et réfléchie, elle reste maîtresse de ses émotions quand bien même le ciel lui tombe sur la tête.

« J’essaie de cerner mes fautes dans l’échec de mon mariage. J’ai donné sans compter, donné plus que je n’ai reçu. ». Ramatoulaye est une femme profondément et sincèrement amoureuse, ses pensées ci-dessus n’épellent la définition du don de soi : donner sans rien attendre en retour, faire primer les désirs d’autrui et surtout de l’être aimé. Le don de soi, ce concept qu’elle va incarner tout au long de sa lettre et qu’elle porte fièrement — car là se trouve l’accès à son bonheur. Malheureusement, le don de soi à trop forte dose est nocif. Ramatoulaye en fera les frais. Pour vivre, il faut inspirer et expirer, aucun être humain ne peut se limiter à expirer. Le don de soi est similaire, il faut savoir donner lorsqu’on reçoit, même quand l’être aimé jure qu’elle n’attend rien en retour. Ramatoulaye se livre, elle nous dévoile ses peurs, ses réflexions mais surtout sa remise en question en ce qui concerne son mariage. Voilà un passage qui me donne envie de me fondre dans le roman et de la consoler en lui disant

⁶ *Ibid.*, 106.

qu'elle n'a rien à se reprocher. Tel un dragon avec son trésor, Ramatoulaye garde tous les reproches pour elle et n'en partage aucun avec Modou. Tout au long de sa lettre, nous suivons une femme à la recherche de son bonheur et de son épanouissement. Elle les trouve à travers la figure de son époux. Mais lorsque son époux n'est plus, ses repères flanchent, elle est déboussolée. La dernière chose que j'aimerais aborder ici est l'utilisation de l'expression « femmes libres ». Elle se dissocie de ces femmes qui ont fait le choix de s'en aller pour diverses raisons. Elle se montre compréhensive à l'égard de son amie, mais ne se juge pas libre. Faux ! Être libre, c'est décider pour soi. Ramatoulaye décide de rester, elle le veut, elle le choisit, elle est libre. Elle pèse le pour et le contre, entend et comprend les reproches de ses enfants, de ses voisines, de ses pairs... Et malgré cette cacophonie ambiante, la seule voix qu'elle écoute reste la sienne. Dans certaines situations, il est plus difficile de rester. Ramatoulaye nous le montrera au fur et à mesure de son récit, la tête haute et le cœur plein d'espoir.

« Le don de soi devrait s'arrêter dès qu'il y a souffrance du moi »
– Bélinda Ibrahim

FANIE PIGEON DE SEL

Dans le chapitre cinq, Ramatoulaye tente de trouver refuge et réconfort loin de sa misère à travers la pratique de la gratitude. Elle est reconnaissante pour sa santé : « En pensant à vous [Aveugles, paralytiques] je rends grâce à Dieu de mes yeux qui embrassent chaque jour le ciel et la terre. Si la fatigue morale m'ankylose aujourd'hui, elle désertera demain mon corps [...] Ô santé, habite-moi [...] »⁷. Bien qu'elle semble avoir les meilleures intentions à travers cette pratique de conscience, elle éprouve, tout de même, beaucoup de mal. Son découragement, sa tristesse et sa rancœur persistent. « Ma rancœur demeure, mais déferlent en moi les vagues d'une

⁷ *Ibid.*, 31–32.

immense tristesse.»⁸. Je trouve ce passage très touchant et empreint d'un grand courage et d'une immense volonté d'être un être humain décent. De ce fait, Mariama Bâ construit la force de sa prose en peignant des personnages très humains. Enfin, ce genre de passage fait réfléchir le lecteur ou la lectrice et montre un bel exemple de résilience humaine.

BETHANY SCHOLFIELD

Dans le roman *Une si longue lettre*, la grossesse de la fille de la narratrice contribue à ses malheurs. Cette partie de l'histoire a attiré mon attention à cause de son rapport culturel relativement universel (à mon avis). Dans toutes les sociétés, il y a une bonne et une mauvaise manière de tomber enceinte. Si une femme est mariée, tout va bien, mais une femme célibataire dans la même position : c'est autre chose. Ramatoulaye compare la grossesse de sa fille à un vol. « Qui... ? Qui... ? » se demande-t-elle⁹. Qui a commis ce crime, cette abomination d'amour ? Des pensées pareilles apparaissent aussi dans notre société dans pareil cas. Tout d'abord, le suspect du « crime » vient à l'esprit et ensuite commence la multitude de jugements et de questions morales concernant « la victime ». Pourquoi est-ce que le mariage a une si grande place dans ce débat ? Une femme n'est-elle pas capable de s'occuper de son propre enfant ? Évidemment, la religion et d'autres restrictions spirituelles et légales entrent aussi en jeu. Néanmoins, le « miracle de la vie » reste un phénomène plein de mystères « inexplicable[s] »¹⁰.

ANNA SPARROW

« La petite Nabou entra, par mes soins, à l'école française. Mûrissant à l'ombre protectrice de sa tante, elle apprenait le secret des sauces délicieuses, à manier fer à repasser et pilon. Sa tante ne manquait

⁸ *Ibid.*, 32.

⁹ *Ibid.*, 151.

¹⁰ *Ibid.*, 152.

jamais l'occasion de lui souligner son origine royale et lui enseignait que la qualité première d'une femme est la docilité.»¹¹.

Ce qui m'intéressait de cet extrait était le contraste entre les deux femmes. Elles ont voulu le meilleur avenir pour la petite Nabou, mais elles l'ont envisagé de façons différentes. Ramatoulaye a fait de l'école une priorité là où la grande Nabou a privilégié les qualités de maîtresse de maison. C'est un contraste significatif qui souligne une différence, peut-être générationnelle, des opinions à propos du rôle de la femme. On devine, aussi, dans ce passage, que le rôle de la femme dans la société sénégalaise est encore débattu. De plus, ces perspectives sont tenues par les femmes, ce qui suggère que leurs désirs sont divers. Il n'existe pas de point de vue singulier auquel toutes les femmes doivent se référer. Au contraire, même dans une famille on trouve qu'elles ont des perspectives divergentes sur le sujet. En somme, c'est un extrait qui renforce la complexité des rôles de genres dans le contexte du roman *Une si longue lettre* de Mariama Bâ.

JAMIE QUIBELL

«Pour qui te prends-tu? [...] Tu piétines ta chance : Daouda Dieng un homme riche, député, médecin, de ton âge, avec une femme seulement. Il t'offre sécurité, amour et tu refuses! Bien des femmes même de l'âge de Daba, souhaiteraient être à ta place.»¹².

Ce passage a attiré mon attention parce qu'il illustre la réalité que vivent plusieurs femmes dans le Sénégal moderne. Les femmes doivent se contenter de leur situation, même si celle-ci fait de vous une veuve et vous soumet à la convoitise d'un homme qui a déjà une épouse. Les femmes ont peu de contrôle sur leur vie et ne peuvent éviter un destin qui leur est souvent imposé par leurs parents ou par la société. D'ailleurs, une situation similaire se produit dans le texte quand la

¹¹ *Ibid.*, 61.

¹² *Ibid.*, 129.

mère de Binetou l'encourage à épouser Modou. De part et d'autre, l'argent semble être l'élément moteur, ce qui est problématique pour plusieurs personnages, puisque l'indépendance ne peut pas être acquise dans la pauvreté. Dans le cas de la mère de Binetou, elle manque de ressources, malgré le désir d'atteindre un statut social enviable.