



# L'Hybride

Numéro 2

# L'Hybride

Numéro 2

Printemps  
2020

Le deuxième numéro de L'Hybride se présente encore davantage comme une étrange créature. Amalgame de critique et de création, il couvre une grande partie du spectre littéraire. Voici la voix, convergence des murmures et des cris, des étudiants en lettres et linguistique de l'Université du Québec à Trois-Rivières, en cette année 2020.

**Éditeur en chef**

Guillaume Houle

**Éditrice**

Océane Béland

**Comité de lecture**

Maggie Lévesque  
Marie-Janne Breton  
Myriame Ezelin  
Kylian Bonnetti  
Juliette Bossé

## La Satire dans *Putain* de Nelly Arcan

Guillaume Houle

### Introduction

La satire est expulsée d'un compartimentage traditionnel (case du genre, du thème ou de la figure de style) de par son caractère poreux. Elle ferait office de positionnement et, faute d'une meilleure typologie, d'optique. « En cherchant à étudier la satire, [les théoriciens] se sont retrouvés devant une monstrueuse hétérogénéité de formes apparemment réfractaires à toute définition unitaire. »<sup>1</sup> La satire se discrimine alors comme une prise de position, voilée, tressée à travers les strates narratives, semblable à une charge passive-agressive, insidieuse autant dans le fond que dans la forme. Le caractère ambigu et contradictoire de *Putain*, roman de Nelly Arcan brouillant les limites entre réalité et fiction, conviendra alors parfaitement pour notre étude. Nous y démontrerons que *Putain* est une charge satirique dirigée vers la psychanalyse. Il conviendra d'abord de bien tracer la chaîne événementielle pour appuyer notre propos. Ensuite, nous établirons une typologie pour classer l'œuvre dans les discours enthymématiques<sup>2</sup>. Enfin, nous expliciterons l'optique satirique qu'elle présente. La satire prendra alors les revers, dans *Putain*, d'une « ironie militante »<sup>3</sup>.

### Chaîne événementielle

La première partie de *Putain* est présentée en italique, sans la mention « préface », sans autre indication démarcatrice que celle d'un saut de page. La narratrice y est différente de celle du récit en caractère droit (celui qui suit), se trouvant plus proche de l'autrice, la description de l'enfance de cette dernière se superposant aisément à celle de Nelly Arcan et, à bien des égards, il est plausible de croire que cette partie soit autobiographique, ou du moins, de la supposer telle.

---

<sup>1</sup> DUVAL, Sophie, MARTINEZ, Marc, *La satire*, Paris, Éditions Armand Colin, 2000, p. 181.

<sup>2</sup> Ce type de discours comportera un enthymème, qui est un énoncé portant un jugement sur un sujet quelconque, c'est-à-dire qui opère une mise en relation de ce jugement avec un ensemble conceptuel qui l'intègre ou qui le détermine. Les confessions de Cynthia sont ici les enthymèmes qui s'intègrent au concept général de la psychanalyse.

<sup>3</sup> FRYE, Northrop, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 272.



« Ensuite il y a eu ma vie, celle qui n'a rien à voir avec tout ça<sup>4</sup>, avec ma mère, mon père ou ma sœur, il y a eu une adolescence de copines et de musique [...] »<sup>5</sup> La narratrice signale, dès le début du roman, l'existence de deux récits. Le plus important des deux est celui incluant la mère, le père et la sœur, autrement dit, le roman familial<sup>6</sup>, le récit en caractère régulier, la satire de toute la psychanalyse. Il nous semble que cette citation discrimine bien le caractère fictionnel de ce deuxième récit : « [...] toutes mes amies me le disent, enfin si j'avais des amies elles me le diraient toutes [...] »<sup>7</sup> Cette méprise signale, d'ores et déjà, que la narratrice invente le récit qu'elle narre, ou du moins signale la possibilité d'un mensonge.

L'autre histoire, celle que nous supposons appartenir à Nelly Arcan, plus banale, non exagérée et non déformée, est présentée succinctement dans ce qui ressemble à la préface, en italique. Cette opposition du récit réel et du roman familial satirique est cruciale pour notre analyse, puisque toute la satire s'appuie sur une exagération qui vise à discréditer un objet, et pour avoir exagération, il faut un appui sur une réalité non altérée. Nous affirmons que cette réalité est présentée dans le texte en italique (partie « autobiographique »).

Une fois cette réalité posée, nous pouvons envisager notre chaîne événementielle : une écrivaine, ou du moins, une étudiante en littérature, ayant des problèmes personnels et familiaux, consulte un psychanalyste (ou est forcée de le faire)<sup>8</sup>. Elle construira alors un récit qui visera strictement à ridiculiser la psychanalyse, à nier l'utilité de son traitement, puis prouvera, en guise de dénouement, l'échec d'une telle science en présentant ses piètres résultats sur son état de santé mentale, à la fin du récit, qui est resté inchangé : « voilà pourquoi vous ne devez pas attendre de moi une histoire, un dénouement<sup>9</sup> ». La narratrice affirme clairement qu'il n'y a pas de fin et, donc, pas de résolution de la problématique suicidaire. La fin en

---

<sup>4</sup> Le récit du roman familial est présenté en incise du pronom ça (la référence à la psychanalyse est évidente), alors que le récit autobiographique est présenté suivi des deux présentatifs « il y a ».

<sup>5</sup> ARCAN, Nelly, *Putain*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 14.

<sup>6</sup> Principe de psychanalyse englobant tous les conflits familiaux.

<sup>7</sup> Cette contradiction dans la narration du deuxième récit nous le présente indéniablement comme une fiction. ARCAN, Nelly, *Putain*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 54.

<sup>8</sup> Cette démarche semble imposée puisque la résistance (principe de psychanalyse qui suppose une négation du traitement par le patient), qui se manifeste ici, est très forte, et pourrait, dans une certaine mesure, justifier l'entièreté du récit satirique (il s'agit d'une supposition).

<sup>9</sup> ARCAN, Nelly, *Putain*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 44-45.

soi devient un argument satirique dans l'entreprise de démolition de la psychanalyse.

Attardons-nous un instant sur cet objet de la satire pour, déjà, lui donner quelques contours. Il convient de se rappeler que le complexe de castration est à la base de toute la théorie freudienne<sup>10</sup> et que Freud est incontestablement le père de la psychanalyse. Aussi, considérait-il très peu la femme dans sa théorie<sup>11</sup>, une partie de la critique de la psychanalyse venant de ce regard tout à fait misogyne sur la psyché humaine. Deux ouvrages, particulièrement, *Le livre noir de la psychanalyse*<sup>12</sup>, sous la direction de Catherine Meyer et *Le crépuscule d'une idole, l'affabulation freudienne*<sup>13</sup>, du philosophe Michel Onfrey, font, de long en large, le procès de cette science. Enfin, citons Freud pour mettre en relief cette problématique :

« La fille se sent gravement lésée, exprime souvent qu'elle voudrait avoir aussi quelque chose comme ça<sup>14</sup> et succombe alors à l'envie de pénis, qui laissera derrière elle des traces indélébiles dans son développement et dans la formation de son caractère et qui, même dans le cas le plus favorable, ne pourra être surmontée sans une grande dépense psychique. »<sup>15</sup>

Trois caractéristiques du complexe de la castration seront constamment reprises et grossies, dans *Putain* : la recherche du phallus, la haine dirigée vers la mère et le désir du père. Ce grossissement vise le discrédit, il se présente comme une charge.

### Discours enthymématique

Posons la plus grande difficulté de notre analyse, l'humour. Existe-t-il dans *Putain* ? L'humour, dans les discours enthymématiques, selon Angenot, est l'élément qui distingue la satire de la polémique et du pamphlet. Freud avait tenté une définition de l'humour dans l'un de ses articles et n'avait finalement réussi qu'à associer le

---

<sup>10</sup> D'une certaine façon, la fille est considérée comme une image miroir du garçon, plutôt qu'une entité propre. « La petite fille est un petit homme. » FREUD, Sigmund, *Œuvres complètes*, volume 15, Paris, PUF, 2002, p. 126.

<sup>11</sup> Le ressentiment de l'auteur pourrait venir de cette misogynie sous-entendue dans toute la théorie psychanalytique.

<sup>12</sup> BORCH-JACOBSEN et autres, *Le livre noir de la psychanalyse*, Paris, Les Arènes, 2005, 830 pages.

<sup>13</sup> ONFREY, MICHEL, *Le crépuscule d'une idole*, Paris, Éditions Grasset, 612 pages.

<sup>14</sup> Un pénis.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 134.

phénomène au Surmoi. Des suites, les recherches piétinent, toutes les définitions existantes se résumant ainsi : écart entre ce qui est et ce qui est présenté. Nous aurions aimé avoir une fondation plus solide pour notre analyse, mais nous nous contenterons pour l'heure d'un raisonnement par élimination à partir du modèle d'Angenot<sup>16</sup>. Nous affirmons que *Putain* est indéniablement traversée d'un discours agonique, qu'il n'est ni pamphlétaire ni polémique, donc nécessairement satirique.

Dans les discours enthymématiques, « [l]e genre satirique développe une rhétorique du mépris. »<sup>17</sup> Ce mépris sera palpable, dans *Putain*, à travers, entre autres, la crudité du rapport de la femme aux organes génitaux masculins. La femme, toutes les femmes, devient alors, d'un point de vue psychanalytique, la putain qui enchaîne les clients et leur queue, qui ne peut absolument rien faire d'autre, puisque la théorie de son médecin traitant la réduit à cet état de fait. « [...] Il faudrait beaucoup [de sens] pour faire de moi une femme et me distinguer des autres [...] »<sup>18</sup> La narratrice adopte ainsi la position de son ennemi à abattre pour ridiculiser la science qu'il prône, elle lui sert une explication formatée, un grossissement de la théorie freudienne : les femmes sont toutes les mêmes et elles veulent toutes la même chose, des queues. « [...] Je suis là pour ça<sup>19</sup>, les sucer, les sucer encore, ces queues qui s'enfilent les unes aux autres comme si j'allais les vider sans retour [...] »<sup>20</sup>

« Le satirique s'installe en un point extrême de divergence idéologique. Il coupe délibérément le discours adverse de ce qui peut le rattacher à une logique universelle [...] »<sup>21</sup> Évidemment, en attachant toutes les femmes à cette sempiternelle quête du phallus, en amplifiant ce trait démesurément, la crédibilité du complexe de castration s'en trouve amoindrie. Aussi, le rapport à la mère, froid et violent, conteste cette crédibilité. « [...] En attendant que ma mère meure je veux bien prendre tout ce qu'on peut m'offrir [...] »<sup>22</sup> Cette coupure, envisagée dans l'optique satirique que nous tentons de

---

<sup>16</sup> Voir Annexe pour schéma.

<sup>17</sup> ANGENOT, Marc, *La parole pamphlétaire ; Typologie des discours modernes*, Payot, Paris, 1982, p. 37.

<sup>18</sup> ARCAN, Nelly, *Putain*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 153.

<sup>19</sup> Reprise du « ça », terme psychanalytique qui définit le bassin pulsionnel.

<sup>20</sup> ARCAN, Nelly, *Putain*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 19.

<sup>21</sup> ANGENOT, Marc, *La parole pamphlétaire ; Typologie des discours modernes*, Payot, Paris, 1982, p. 36.

<sup>22</sup> ARCAN, Nelly, *Putain*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 142.

formuler, devient burlesque<sup>23</sup>. « Là où l'adversaire voit des conséquences et des conflits, le satirique ne voit que simulacres sans conséquence. Tout est dans le détachement, la vision " en dehors ". »<sup>24</sup> La coupure par rapport à la mère ne pourrait être plus complète. La narratrice n'attend plus que sa mort pour se suicider à son tour, le lien familial devenant ridiculement œdipien, proche du cliché tragique.

« Dans la satire, a-t-on supposé, la vérité serait tout entière du côté de l'énonciateur. Le satirique ne peut que reproduire en un miroir déformant l'absurdité de l'adversaire. »<sup>25</sup> Cet adversaire, que nous avons déjà identifié comme étant le psychanalyste, et plus généralement, sa science, n'a jamais la parole, il est ignoré totalement, il fait partie du lot d'hommes qui amène la narratrice à s'allonger. « [...] J'étais en analyse avec un homme qui ne parlait pas [...] »<sup>26</sup> Aussi, tout le récit se présente comme une réponse à une question que le lecteur ne pourra jamais connaître, pouvant seulement la supposer, le premier mot du deuxième récit étant « oui ». Le psychanalyste est alors réduit à une figure muette.

### Optique satirique

« Le satiriste démembrer le corps social avec une jubilation non dépourvue de sadisme et le fragmente en individus représentant les symptômes de chaque couche de la population [...] la parcellisation produi[san]t un effet d'amplification. »<sup>27</sup> Cette vivisection de la population se déploie, dans *Putain*, à travers la cellule familiale : les pères (les fils deviendront éventuellement des pères), les mères et les filles. La division est implacable. « [...] Je me raconte l'histoire d'une grande famille de femmes comblées par un seul homme [...] je me raconte une mère et ses deux filles, une mère qui serait la fille d'un homme et de qui elle aurait eu ses filles [...] »<sup>28</sup> L'idéal reste ce père qui comble toutes les femmes. « [...] Mais où va-t-on dans cette société où les filles sont putains et les pères clients, et depuis combien de temps s'en va-t-on ainsi, depuis toujours je le crains, depuis que les pères ont des queues et les filles des corps frais

---

<sup>23</sup> Le burlesque tient de l'humour. « L'humour surgit de l'écart entre l'état réel des choses et la façon dont cet état est représenté. » Voir CRITCHLEY, Simon, *De l'humour*, Paris, Éditions Kimé, 2004, p. 9.

<sup>24</sup> ANGENOT, Marc, *La parole pamphlétaire ; Typologie des discours modernes*, Payot, Paris, 1982, p. 36.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>26</sup> ARCAN, Nelly, *Putain*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 16.

<sup>27</sup> DUVAL, Sophie, MARTINEZ, Marc, *La satire*, Paris, Éditions Armand Colin, 2000, p. 190.

<sup>28</sup> ARCAN, Nelly, *Putain*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 75.



[...] »<sup>29</sup> La généralisation est totale. La psychanalyse, comme ici la satire, englobe l'ensemble du genre humain.

« [L]e grossissement [fait] basculer l'image du réel dans la fantaisie, l'extravagance et le surnaturel. »<sup>30</sup> Cette fantaisie de la femme faite putain par la psychanalyse se concrétise dans le nombre de clients de Cynthia (la narratrice) et dans l'absence de conséquence qu'engendre sa putasserie<sup>31</sup>. « Et ces trois mille hommes qui disparaissent derrière une porte ignorent tout de ce que j'ai dû construire pour exorciser leur présence [...] » Aussi, plus tard, lorsque Cynthia se rend chez un médecin pour un dépistage de maladie sexuelle, elle apprend qu'elle est en pleine santé<sup>32</sup>. « [...] comment mon sexe peut-il être normal [...] »<sup>33</sup>

« Dans le récit satirique, tout est tiré vers la matérialité, qui correspond sur le plan théorique au sens littéral des métaphores. »<sup>34</sup> Cette matérialité se manifeste ici dans le pénis. Le phallus, en psychanalyse, ne représente pas nécessairement l'organe physique, mais bien davantage une conception de ce qui manque pour atteindre le plaisir ; ainsi, il peut être représenté par une personne, une action ou même un objet. Dans *Putain*, seul le premier degré est conservé, toute la charge symbolique du phallus s'en trouvant évacuée, pour ne laisser place qu'à l'organe génital masculin. Le rabaissement se fait alors par une simplification d'un principe complexe, qui sera interprété littéralement. « La *reductio ad absurdum* constitue en effet une forme extrême de l'exagération. Le satiriste se saisit de l'argument de son adversaire et en déroule la logique jusqu'à des conclusions intenable de façon à en dévoiler l'illogisme [...] »<sup>35</sup>

« Enfin, le [...] procédé [de] la répétition multiplie dans une même œuvre les personnages coupables du vice que l'auteur a choisi de dénoncer et donne ainsi une image

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>30</sup> DUVAL, Sophie, MARTINEZ, Marc, *La satire*, Paris, Éditions Armand Colin, 2000, p. 191.

<sup>31</sup> Ce mot (putasserie) est nécessairement lié au comique puisqu'il est un étymon du verbe putasser. Le verbe « se prostituer » a exactement le même sens, mais l'auteur a choisi d'utiliser un mot vieilli, connoté et possédant une sonorité plutôt comique. La putasserie est à l'image de la théorie qui suppose la putasserie de toutes les femmes : tout à fait ridicule. Le simple mot putasserie incarne, selon nous, toute la charge satirique du récit.

<sup>32</sup> Voir citation 22.

<sup>33</sup> ARCAN, Nelly, *Putain*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 138.

<sup>34</sup> DUVAL, Sophie, MARTINEZ, Marc, *La satire*, Paris, Éditions Armand Colin, 2000, p. 199.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 199.

diffractée d'une société corrompue. »<sup>36</sup> Tous les hommes sont des pères, la narratrice l'énonce très tôt dans le récit, et le psychanalyste n'y échappe pas, il est le père originel<sup>37</sup> visé par la charge satirique, c'est lui qui a fait, avec sa théorie, tous les pères clients et toutes les filles putains. La répétition se manifeste évidemment dans les trois mille clients de Cynthia, tous identiques, tous pères, qui passent dans son lit, mais aussi dans la structure cyclique du récit. La même accusation dirigée vers le père se répète constamment. Cette faute lui étant attribuée laisse à penser que la narratrice aurait été maltraitée par son père ou qu'il aurait abusé d'elle. Or, ce n'est pas le cas. « Sans doute aurait-il mieux valu qu'il me viole [...] »<sup>38</sup> Le comportement de Cynthia n'est donc pas attribuable à un abus, mais bien à ce à quoi la psychanalyse réduit la femme. Dans cette logique, la fille, toutes les filles, désirera ainsi inconsciemment le viol du père.<sup>39</sup>

### Conclusion

L'humour reste largement ignoré dans l'étude des discours et des récits, surtout lorsqu'il s'entrelace à des textes qui ne sont pas franchement drôles, dans notre cas d'étude, le roman d'aveux. Cette perspective est, selon nos recherches, absentes dans l'étude d'Arcan. Ainsi, dans *Putain*, son existence était particulièrement ardue à démontrer et on pourrait très facilement détruire notre propos en affirmant que l'humour y est absent.

De but en blanc, le mot « putasserie » nous avait fait sourire, la crudité du langage nous avait déconcerté et, alors que la lecture se poursuivait, nous ne savions plus comment lire, un véritable malaise nous empêchant de comprendre la teneur du récit. Nous nous sommes souvenus de l'écriture de J.-K. Huysmans<sup>40</sup>, qui mêlait si bien l'ironie à son propos qu'il devenait presque impossible d'en extraire l'intention réelle, qui maniait l'humour avec tant de subtilité qu'il s'en trouvait presque effacé. Nelly Arcan nous avait déboulonné de belle façon. Si nous prenions le récit comme un aveu, il devenait franchement insoutenable. Si, cependant, nous le prenions avec plus de légèreté, que nous considérions le récit à la manière d'un roman et que nous regardions cette monstrueuse accumulation de sperme et de queues comme une

---

<sup>36</sup> DUVAL, Sophie, MARTINEZ, Marc, *La satire*, Paris, Éditions Armand Colin, 2000, p. 198.

<sup>37</sup> Nous pensons ici à Freud.

<sup>38</sup> ARCAN, Nelly, *Putain*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 164.

<sup>39</sup> Nous pensons qu'il s'agit ici du meilleur exemple d'une *reductio ad absurdum*, dans *Putain*.

<sup>40</sup> Le père des décadents.

exagération satirique, il nous vint à l'idée que le récit pouvait être humoristique, de l'humour le plus noir qui existe, nous en convenons.

C'est véritablement l'entrevue à *Tout le monde en parle*<sup>41</sup>, dans laquelle Nelly Arcan se fait malmener, au moment où elle se sent obligée de justifier ses dires, que nous avons saisi que le roman avait une réalité propre : « [...] si j'ai dit ça, je faisais référence au système de *Putain*, je suivais la logique de l'écriture de *Putain*<sup>42</sup> ». J'en suis venu à la conclusion que *Putain* était un roman complexe, finement construit, calculé — pas la purge maladroite d'une pseudo-Proust, pas les déambulations d'une pauvre victime dans le labyrinthe du complexe de castration — mais bien la révolte d'une femme qui met le feu au labyrinthe et qui le regarde brûler, une femme qui a méticuleusement étudié son ennemi avant de le mettre à mort avec une arme de choix : la satire.

## Bibliographie

### Œuvre étudiée

ARCAN, Nelly, *Putain*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, 187 p.

### Ouvrages théoriques et méthodologiques

ANGENOT, Marc, *La parole pamphlétaire ; Typologie des discours modernes*, Paris Payot, 1982, 425 p.

CRITCHLEY, Simon, *De l'humour*, Paris, Éditions Kimé, 2004, 118 p.

DUVAL, Sophie, MARTINEZ, Marc, *La satire*, Paris, Éditions Armand Colin, 2000, 271 p.

FREUD, Sigmund, *Œuvres complètes*, volume 15, Paris, Les éditions Puf, 2002, 400 p.

FRYE, Northrop, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1969, 312 p.

---

<sup>41</sup> La version québécoise.

<sup>42</sup> Entrevue avec Nelly Arcan, *Tout le monde en parle*, Radio-Canada, septembre 2007.

## L'influence du portrait en tant que figure du double dans *Le portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde

Arianne Larose

### Introduction

La figure du double est omniprésente dans la littérature de toute époque : « de la mythologie, en passant par les romantiques, jusqu'aux œuvres contemporaines »<sup>43</sup>. La récurrence de ce thème s'explique en partie par le fait qu'il « pose la question de la conscience de soi, des limites physiques de l'individu et de la prise en compte d'un schéma corporel stable<sup>44</sup> », question ontologique qui semble continuer à fasciner l'être humain.

À l'aide d'une approche mythocritique, nous nous attarderons sur cette figure du double dans *Le portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde, paru en 1890, dans l'optique d'étudier l'influence du tableau sur le protagoniste. De quelle façon un double peut-il modifier la vie de son modèle et jusqu'à quel point ? Même si cette figure a été traitée et étudiée à maintes reprises dans cette œuvre, l'originalité de notre analyse tient dans l'intérêt porté sur l'évolution de l'état d'esprit de Dorian Gray, en raison de l'apparition de sa réplique, le portrait.

Nous posons l'hypothèse que la présence du double est la cause des infortunes du personnage principal, même si ce dernier se croit sauvé par sa copie. Nous observerons de quelle façon la figure du double entraîne Dorian Gray dans une avenue narcissique, puis comment ce portrait engendre sa destruction intérieure. Nous adopterons, entre autres, la conception d'Otto Rank, selon laquelle l'utilisation d'un double dénote l'angoisse de la mort.

### La figure du double instigatrice d'une personnalité narcissique

En premier lieu, la figure du double, incarnée par le portrait, influence le personnage principal, le porte à développer une personnalité narcissique, ce qui entraînera l'éventuelle perte de sa morale.

Avant toute chose, il semble pertinent de définir le concept du double. Dans une perspective générale, il s'agit de « ce qui multiplie par deux un objet mais c'est aussi, parce qu'il [le double] lui [l'objet] vole son image, son

---

<sup>43</sup> Pierre Brunel (sous la direction de), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988, p. 525.

<sup>44</sup> Nathalie Martinière, *Figures du double : Du personnage au texte*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.



ombre ou son âme, ce qui le fractionne et le sépare d'une partie de lui-même, de son intégrité»<sup>45</sup>. En s'appuyant sur cette définition, il ne fait aucun doute que ce concept soit présent dans *Le portrait de Dorian Gray*. En effet, nous retrouvons, dans le portrait, la duplication du personnage principal, et donc, la segmentation de son intégralité. Dans le roman, le double est extérieur au personnage, puisqu'il est représenté par un portrait. De plus, il existe un rapport de complémentarité entre l'individu et sa copie, car ils sont en constante opposition dans leur apparence, mais aussi dans leur intériorité. Comme le portrait est une peinture, il s'agit d'une création de l'homme qui permet la duplication. Ce type de double, « chargé de tous les vices et turpitudes de son modèle, lui permet [au protagoniste] d'appréhender la réalité dans la répétition infinie d'une jouissance élevée dès lors au rang de concept »<sup>46</sup>. Dans notre étude, Dorian se servira du tableau pour pouvoir vivre sa vie comme il l'entend, sans limites morales.

Ce qui est particulier, dans le cadre de notre étude, c'est le fait que la duplication soit involontaire, la toile venant d'un ami du protagoniste. Avant même que le portrait ait les capacités de concentrer la mauvaise part de son âme, il aura le pouvoir de faire prendre conscience à Dorian de sa beauté et de le faire sortir de la naïveté qui l'habitait précédemment. En observant le portrait pour la première fois, « le sentiment de sa propre beauté l'envahit comme une révélation. Il ne l'avait jamais encore éprouvé »<sup>47</sup>. Ainsi, nous observons de façon claire la puissance de l'influence du portrait sur le protagoniste. L'utilisation du mot « révélation » est marquante, puisque ce nom commun réfère à une prise de conscience brusque, ou même, à l'apparition d'une volonté surnaturelle. Il est donc possible de comprendre, à travers ce passage, l'ampleur de l'impact du tableau sur Dorian Gray. Il ne devient narcissique qu'à la vue du portrait, au moment de sa prise de conscience de sa grande beauté. C'est à la suite de cette découverte qu'il fait le souhait que sa réplique absorbe les marques du temps à sa place, peu importe le prix à payer. À ce moment, Dorian éprouve une grande fascination pour son double, et donc, pour lui-même. Il développe un amour de soi grandissant qui n'est pas sans rappeler le mythe de Narcisse. Cette figure s'éprend de son image en voyant son reflet dans l'eau et sa vie bascule, lorsqu'il prend conscience de son exceptionnelle beauté. Narcisse est caractérisé par son incapacité à aimer autrui. En effet, il n'est capable

---

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> Marie-Claude Lambotte, « Double », dans *Universalis*.

<sup>47</sup> Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, France, Gallimard, coll. « Folio classique », 1992, p. 85-86.

d'amour que pour lui-même et sera puni pour cette faute<sup>48</sup>. Le lien avec le personnage de Dorian est frappant, chacun développe un amour de soi excessif et rejette l'amour d'autrui. Cet état mène à leur perte, en raison de l'existence de leur réplique. Ce fait renforce l'idée selon laquelle un double peut exercer un contrôle notable sur le sujet.

Cet amour de soi, jumelé avec l'angoisse de la mort, entraîne la perte de la morale du protagoniste<sup>49</sup>. À ce sujet, la grande importance du double, pour Dorian Gray, illustre son refus d'une vie éphémère, de la mort, sa beauté étant caractérisée par sa jeunesse, car il lui permet une prolongation de sa vie<sup>50</sup>. En effet, il refuse de vieillir, il ne veut pas être taché par la marque de ses erreurs morales, alors sa copie subira les conséquences de ses actes : « Jeunesse éternelle, passion sans limites, plaisirs subtils et secrets, joies sauvages et péchés plus sauvages encore : il lui fallait tout ça. Au portrait de porter le fardeau de sa honte, voilà tout. »<sup>51</sup> Ce passage illustre bien le rôle que chaque identité doit remplir. La duplication est utile à Dorian, car elle permet de segmenter son for intérieur pour qu'il n'incarne seulement la part respectable. Nous voyons également comment Dorian se sent puissant, grâce aux possibilités que lui offre le dédoublement, sans avoir à faire de compromis. Tranquillement, son double lui permet de s'éloigner de la réalité<sup>52</sup>, de commettre des actes répréhensibles sans mettre en danger son apparence. En lui permettant cela, la figure du double entraîne le personnage de plus en plus vers un affranchissement de sa morale<sup>53</sup>. Il n'a plus besoin, dorénavant, de suivre les règles, puisque son apparence, l'unique chose qui compte à ses yeux, reste intacte : « [Il] vaut mieux être beau que bon »<sup>54</sup>. Son seul désir est de rester jeune et beau. Une fois que c'est possible, il se donne tous les droits. Cette liberté, il ne la possédait pas avant l'existence de son double. D'ailleurs, il le mentionne lui-même, à mesure que le contraste entre sa beauté et la laideur du portrait s'agrandit : « il s'aime de plus en plus »<sup>55</sup>. C'est pourquoi nous pouvons dire que la figure du double est l'instigatrice de sa personnalité narcissique et, par extension, de sa perte de morale : elle rend possibles

---

<sup>48</sup> Pierre Brunel, *op.cit.*, p. 1043-1048.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 512.

<sup>50</sup> Ariane Gélinas, « Identité trouble : manifestations littéraires du double », *Postures*, 2011, n°14,

<sup>51</sup> Oscar Wilde, *op.cit.*, p. 203.

<sup>52</sup> Jean-Yves Heurtebise, « Je e(s)t un Autre - Philosophie et Esthétiques du dédoublement », *Sens public*, 2015, dans *Érudit*.

<sup>53</sup> Pierre Brunel, *op.cit.*, p. 511.

<sup>54</sup> Oscar Wilde, *op.cit.*, p. 335.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 239.

cette éternelle beauté et cette éternelle jeunesse par la séparation de son âme.

### La figure du double initiatrice d'une crise identitaire

En second lieu, le portrait, en tant que figure du double, engendre une crise d'identité chez Dorian Gray, qui mènera à la destruction intérieure de ce dernier, puis jusqu'à sa mort. En effet, sa personnalité est de plus en plus trouble, à cause de son double. Cette perte d'identité se constate dans plusieurs pans du récit. D'abord, avec cette figure naît un paradoxe, puisque les deux répliques sont identiques, du moins au départ, mais elles sont opposées par ce qu'elles incarnent. D'ailleurs, le sujet est tantôt attiré par son double, tantôt révolté par celui-ci. Il existe, en fait, une relation entre les deux entités, une relation complexe qui contribue à la perte d'identité du sujet<sup>56</sup>. Dorian Gray croit que le portrait le protège, car il s'agit d'une part de lui-même qu'il peut cacher. Cela lui permet de se créer une personnalité, une fausse identité, qui sert ses ambitions et ses vices<sup>57</sup>. La société ne voit en lui que sa beauté et sa pureté, alors qu'il cache sa laideur et sa vieillesse. Cependant, il ne voit pas que le portrait est justement sa pire menace. C'est la fragmentation qui crée chez lui une véritable destruction de son âme, jusqu'à le rendre fou. Il est intéressant de constater comment Dorian Gray croit accroître sa valeur, grâce à son double, alors qu'il vit une séparation de son âme, de son identité, de sa personnalité. La quête d'un meilleur soi ne peut se produire, parce qu'il n'est que façade, que paraître, et parce qu'il devient obsédé par son visage caché, effrayé que quelqu'un découvre le subterfuge<sup>58</sup>.

Une situation semblable figure dans *Dr Jekyll et Mr Hyde*, alors que la version maléfique prend le dessus sur l'être originel. Dans les deux cas, le protagoniste dupliqué en vient à s'affranchir de la morale par l'entremise du double. Nous observons également une confrontation entre le bien et le mal, dans ces deux récits, puisque les deux personnages recherchent une apparence respectable en donnant leur penchant négatif à un double qui incarnera le mal. Aussi, nous comprenons, à travers ces deux récits, les dangers qui se présentent lorsqu'un individu souhaite cacher une part de lui, puisque dans les deux cas, c'est le double qui aura le dernier mot<sup>59</sup>.

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 490.

<sup>57</sup> Pierre Brunel, *op.cit.*, p. 510.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 512.

<sup>59</sup> Pierre Brunel, *op.cit.*, p. 511.

Autrement dit, le tableau créera de nombreux questionnements chez Dorian Gray et nourrira des sentiments dévastateurs, sentiments qu'il n'éprouvait pas avant la création du portrait : la jalousie, l'égoïsme, la vanité et l'orgueil. Ainsi, on voit de quelle façon le paradoxe déchire l'identité de Dorian Gray, à son insu. En effet, il croit, grâce au double, pouvoir s'élever dans la société, alors qu'il chemine tranquillement vers son autodestruction.

Ensuite, il constate qu'il ne se reconnaît plus, le portrait exerçant un grand contrôle sur ce qu'il devient. Il le dit lui-même, c'est une tentation : « À chaque péché commis, une tache viendrait souiller et ruiner sa beauté. Mais il ne pécherait pas. [...] Il résisterait à la tentation. »<sup>60</sup> Encore une fois, nous remarquons l'intensité des mots utilisés. Un péché réfère à une « transgression de la loi divine »<sup>61</sup> et la tentation ramène à son désir du défendu. Le lexique rend compte de la puissance de l'influence de l'objet sur la vie du protagoniste. D'ailleurs, il finira par céder en acceptant d'être divisé et d'avoir un corps superficiel. Comme mentionné précédemment, il s'agit de la seule chose qui compte à ses yeux. Ainsi, nous observons nettement la façon dont le portrait a modifié l'être originel, mais aussi de quelle façon il cause un dédoublement de personnalité, voire une crise identitaire : il ne se reconnaît plus.

Son double intensifie toutes ses peurs puisqu'il le confronte constamment à la frontière qui existe entre les deux parts de lui-même. Il lui permet de comparer sa beauté et sa laideur, qui, au fond, lui appartiennent l'une et l'autre. Ses observations lui permettent de constater sa déchéance, il se voit disparaître<sup>62</sup>. L'homme déteste son double, mais ne veut jamais s'en séparer par peur d'être démasqué. De plus, il prendra conscience que son double est plus réel qu'il ne l'est lui-même, puisque son corps n'est qu'illusion alors que le portrait témoigne des vices du protagoniste, du mal qu'il a fait. Il est lui-même écœuré par l'être ignoble qu'il est devenu, que seul lui peut constater.

De plus, alors que sa beauté l'a toujours défini, il la rejette, autre marque concrète de sa perte d'identité. À ce sujet, nous pouvons lire : « C'était sa beauté qui l'avait perdu, sa beauté et sa jeunesse [...]. Sans l'une et l'autre, sa vie eût peut-être été exempte de toute souillure »<sup>63</sup>. Ainsi, sa quête de l'élégance et de l'éternelle jeunesse l'a manifestement mené à sa fin en lui faisant perdre son âme,

---

<sup>60</sup> Oscar Wilde, *op.cit.*, p. 183.

<sup>61</sup> *Antidote, op.cit.*

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> Oscar Wilde, *op.cit.*, p. 373.



son identité. Or, cette obsession n'aurait pu se déployer avec autant de force sans l'existence du double, du portrait.

Finalement, ces nombreux vices cachés finiront par le hanter. Il a causé deux morts dans sa vie et ses démons le rattrapent. Il devient fou à l'idée de mourir, puisque c'est une fin qu'il n'a jamais vraiment envisagée, se sentant protégé par son portrait. Ainsi, certaines inquiétudes l'habiteront continuellement : la peur de mourir et la peur qu'on réussisse à le démasquer, à voir la véritable personne qu'il est devenu. D'ailleurs, ses diverses tentatives d'oublier ses peurs, par l'adoption de nombreux passe-temps et par la consommation d'opium, témoignent d'un mal-être, de sa perte d'identité progressive. « Ses craintes engendrent une dépossession de lui-même, elles le vident de sa substance. »<sup>64</sup>

Il est incapable de vivre avec son double et incapable de vivre sans lui. La seule solution, semble-t-il, est de détruire le portrait. « L'action de ravager l'œuvre entraîne la mort du protagoniste et redonne au tableau son aspect initial. »<sup>65</sup> En d'autres mots, il choisira de détruire le portrait et donc, de s'autodétruire, incapable de supporter ce qu'il est devenu. Bref, nous observons bien de quelle manière le personnage est affecté par le double, puisqu'il cause une crise d'identité en lui permettant de se corrompre sans payer le prix et en le confrontant à ce qu'il est vraiment.

## Conclusion

Il ne fait aucun doute que le portrait est l'origine de la vie tumultueuse de Dorian Gray, car sans la présence de ce double, le protagoniste n'aurait pas pu constater l'étendue de sa beauté et développer sa personnalité narcissique. De plus, la présence du double est ce qui permet la séparation de l'âme de Dorian, et donc, ce qui crée la crise identitaire du personnage, jusqu'à causer son autodestruction.

La figure du double permet de percevoir l'ambivalence de l'identité humaine, de poser des questions sur la mort inévitable et, dans le cas de l'œuvre d'Oscar Wilde, de s'interroger sur le culte de la beauté par la société. Nous comprenons bien, donc, la récurrence de cette thématique dans la littérature. Dans l'ère moderne, cette figure peut prendre un tout autre sens avec les technologies : « La production du Double semblerait venir d'une fuite devant la réalité : notre seuil de tolérance de "vérité" étant dépassé par la "réalité", nous produisons un réel "virtuel" qui nous permet d'y échapper »<sup>66</sup>. À partir de cette idée, il serait

---

<sup>64</sup> Ariane Gélinas, *op.cit.*

<sup>65</sup> Jean-Yves Heurtebise, *op.cit.*

<sup>66</sup> *Ibid.*

pertinent d'observer, dans la littérature moderne, la figure du double, et d'étudier, avec l'angle de la réalité virtuelle, ce qui permet à l'individu de créer son double.

### **Bibliographie**

#### **Œuvre étudiée**

WILDE, Oscar, *Le Portrait de Dorian Gray*, France, Gallimard, coll. « Folio classique », 1992, 408 pages.

#### **Ouvrages théoriques et méthodologiques**

BRUNEL, Pierre (sous la direction de), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988, 1436 pages.

GÉLINAS, Ariane, « Identité trouble : manifestations littéraires du double », *Postures*, 2011, n°14.

HEURTEBISE, Jean-Yves, « Je e(s)t un Autre - Philosophie et Esthétiques du dédoublement », *Sens public*, 2015, dans Bibliothèque de l'Université du Québec à Trois-Rivières, *Érudit*.

LAMBOTTE, Marie-Claude, « Double », *Universalis*, dans Bibliothèque de l'Université du Québec à Trois-Rivières.

MARTINIÈRE, Nathalie. *Figures du double : Du personnage au texte*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

## Le symbolisme dans *Coraline* de Neil Gaiman

Mei-Han St-Louis

### Introduction

Rappelons-nous que les romans jeunesse, souvent oubliés, sont les premiers contacts de tout un chacun avec la littérature. Quelquefois, à caractère fantaisiste, ils nous permettent relativement tôt un questionnement sur le monde qui nous entoure. Certains, plus que d'autres, marqueront notre imaginaire pour les années à venir. Prenons, par exemple, le cas de l'auteur américain Neil Gaiman. On lui doit plusieurs romans, dont certains ont été adaptés à la télévision, comme *Good Omens* ou *American Gods*. Il a aussi écrit quelques romans pour la jeunesse, dont l'un qui se démarque : *Coraline*. Cette œuvre, qui a d'ailleurs été adaptée au grand écran il y a quelques années, nous présente Coraline, une jeune fille qui déménage dans une nouvelle maison divisée en différents appartements. Elle deviendra la voisine de personnages hauts en couleur qui l'aideront tous indirectement, car elle se retrouvera confrontée à un monde double, excitant au début, mais devenant vite angoissant, habitée par une étrange créature qui semble exister depuis des temps immémoriaux. Cet autre monde est accessible par le biais d'une étrange porte suivie d'un tunnel qui l'est encore davantage. Nous ferons une analyse des symboles dans *Coraline*. Considérant l'aspect troublant du roman, nous allons nous attarder sur la problématique suivante : en quoi les différents symboles (soit la porte, la clé et le chat) renforcent-ils le sentiment d'inquiétante étrangeté<sup>67</sup> ?

### La porte

Puisque le récit commence avec la découverte de la porte, nous amorcerons l'analyse en nous penchant sur celle-ci : « Coraline découvrit la porte quelque temps après avoir emménagé dans la maison. »<sup>68</sup> La porte symbolise le passage entre deux mondes et se présente comme une métaphore du mystère et du caché. Elle est très importante

---

<sup>67</sup> « Un état psychique, sentiment ou sensation, déterminé par la réapparition d'un objet ou d'une situation, autrefois investis et familiers, et dont la nouvelle perception leur confère un caractère de non-familiarité, d'étrangeté et d'inconnu, qui peuvent parfois entraîner un état de frayeur. » DANON-BOILEAU, Laurent, *Inquiétante étrangeté*, Collection Monographies et débats de psychanalyse, Presses Universitaire de France, dans Cairn.info, 2009, p. 7.

<sup>68</sup> « Coraline discovered the door a little while after they moved into the house », GAIMAN, Neil, *Coraline*, New York, Harper, 2002, p.1

pour la suite des événements. Plus tard, lorsque Coraline entreprendra de cataloguer la maison, comptant quatorze portes, dont treize qui ouvrent et qui ferment, la dernière étant bloquée. Cette fermeture de la dernière porte l'entoure déjà de mystère. Le *Grand dictionnaire des symboles et des mythes* nous apprend que la porte peut faire office de « protection contre les dangers et l'inconnu »<sup>69</sup>. Nous verrons plus tard que cette porte s'ouvre sur un monde habité par les doubles des habitants de l'appartement de Coraline, dont une créature qui ne possède pas de nom, mais qui souhaite se faire reconnaître par Coraline comme son « autre mère »<sup>70</sup>. Aux premiers abords, ce monde semble féérique et bien plus intéressant que le monde « normal ». Tous les habitants se plient aux demandes de la jeune fille et leur seul but est de la rendre heureuse.

Cependant, malgré l'émerveillement, Coraline garde une certaine réticence. Cela s'explique autant par l'étrange message qu'elle avait reçu un peu plus tôt, par le biais du vieil homme qui habite en haut de son appartement (« Ne traverse pas la porte »<sup>71</sup>) que par l'échange qu'elle avait eu avec un chat noir, errant autour de la maison, qui la félicitait d'avoir apporté une protection dans l'autre monde (une pierre triangulaire), gracieuseté des voisines du bas. La menace vient se concrétiser au moment où l'autre mère souhaite que Coraline vienne habiter chez elle pour toujours. Si la jeune fille devait accepter, elle aurait à se coudre les yeux avec des boutons. Rappelons que, dans plusieurs cultures, les yeux sont les fenêtres de l'âme. Ainsi, il faut comprendre que la jeune fille doit vendre la sienne à l'autre mère pour rester dans ce « paradis ». Bien sûr, elle refusera catégoriquement le pacte. Ainsi, l'autre monde devient générateur d'angoisse pour Coraline, qui souhaite maintenant le quitter à tout prix. Elle y parvient, mais elle devra vite y retourner, puisque l'autre mère a capturé ses véritables parents, afin de l'inciter à revenir. Coraline n'a donc d'autre choix que de retourner dans ce monde double, afin d'y secourir ses parents.

La porte, qui était au début si intéressante, devient inquiétante : « Elle avait le sentiment que la porte l'observait, idée qu'elle savait stupide, mais elle savait que c'était pourtant vrai, à un certain point. »<sup>72</sup> Ainsi, un banal

---

<sup>69</sup> JULIEN, Nadia, *Grand dictionnaire des symboles et des mythes*, Allier, Belgique, Marabout, 1997, p.315

<sup>70</sup> Other mother en anglais

<sup>71</sup> « Don't go through the door », GAIMAN, Neil, *Coraline*, New York, Harper, 2002, p.14

<sup>72</sup> « She had the feeling that the door was looking at her, which she knew was silly, and knew on a deeper level was somehow true. », GAIMAN, Neil, *Coraline*, New York, Harper, 2002, p.54



objet du quotidien se charge d'affect. Aussi, l'auteur la mentionne, dès l'incipit, ce qui souligne son importance et elle commence à se charger du sentiment d'inquiétante étrangeté.

### La clé

Bien sûr, toute porte se doit de posséder une clé. Celle-ci est porteuse de deux symboliques : l'ouverture et la fermeture. Elle est, en quelque sorte, la détentrice du secret : « On peut y voir encore le symbole du mystère à percer, d'une énigme à résoudre [...] »<sup>73</sup>. L'énigme réside évidemment dans le monde qui se cache derrière la porte et dans le tunnel qui le lie à l'autre. La description de la clef nous informe sur sa valeur : elle est la plus vieille, la plus grosse, la plus noire, la plus rouillée de toutes les clés de l'appartement. De plus, l'autre mère désire ardemment la posséder.

Lorsque Coraline revient dans le monde double, pour y confronter la créature, celle-ci ne tarde pas à récupérer la clé. L'autre père, qui n'est qu'une création contrôlée par l'autre mère, laisse tomber un indice qui n'échappe pas à la jeune fille : « Il n'y a qu'une seule clé. Une seule porte. »<sup>74</sup> Ainsi, dans ce monde double, la clé reste unique et l'autre mère possède maintenant le seul moyen d'en sortir. La clé devient alors le symbole d'une liberté qu'il faut regagner à tout prix. Éventuellement, Coraline réussira à récupérer la clé des mains de l'autre mère et à s'enfuir pour ce qu'elle croira être l'éternité. Cependant, lorsqu'elle entendra un bruit étrange dans la maison, elle saura que l'autre mère n'abandonnera jamais : « Elle savait ce que c'était et elle savait ce que ça cherchait. [...] C'était la main droite de l'autre mère. La main voulait la clé noire. »<sup>75</sup> Cette présence partielle confirme, pour Coraline, que la clé est le seul vrai lien entre son monde et celui de l'autre mère.

Il est vrai que la porte est aussi très importante et, même si l'autre père sous-entend qu'il n'y a qu'une seule porte, elle est nécessairement double, puisqu'il y en a une de chaque côté du tunnel. La jeune fille doit alors trouver une façon de se débarrasser de la clé, car tant qu'elle existe, l'autre mère aura toujours la possibilité de revenir dans le vrai monde, ou du moins, d'attirer encore de pauvres âmes dans son antre. La clé générera autant d'angoisse chez les

---

<sup>73</sup> JULIEN, Nadia, *Grand dictionnaire des symboles et des mythes*, Allier, Belgique, Marabout, 1997, p.84

<sup>74</sup> « There is only one key. Only one door », GAIMAN, Neil, *Coraline*, New York, Harper, 2002, p.62

<sup>75</sup> « She knew what is was, and she knew what it was after. [...] It was the other mother's right hand. It wanted the black key. », GAIMAN, Neil, *Coraline*, New York, Harper, 2002, p.145

deux personnages : chez Coraline, car elle sait que la main droite de l'autre mère se promène librement chez elle, à la recherche de la clé, et chez l'autre mère, car elle vient de perdre son seul lien avec le vrai monde. Coraline arrivera finalement à se débarrasser de la clé et de la main en usant de la ruse et en les jetant toutes deux dans un puits extrêmement profond, la chute symbolisant aussi la fin de l'autre mère. En somme, ces deux objets, que Coraline voit au quotidien, dans le contexte de l'œuvre, deviennent générateurs d'inquiétante étrangeté, cette frayeur qui se rattache aux objets les plus familiers.

### Le chat

Dans plusieurs cultures, le chat noir symbolise le malheur. Quelquefois, il est aussi porteur de pouvoirs magiques.<sup>76</sup> Dans *Coraline*, le chat est vu comme un adjuvant pour le protagoniste ; cependant, sa présence suggère également le danger. Le chat reste inoffensif pour Coraline, l'aidant dans sa quête pour vaincre l'autre mère. Il retrouvera Coraline dans le monde réel, alors qu'elle avait réussi à lui échapper. Lorsqu'elle se rendra compte que ses parents ont été enlevés, le chat nourrira alors ses peurs en lui confiant la quête d'aller les sauver.

Initialement, le chat se montre d'une certaine arrogance envers la fillette, ce qu'elle n'appréciera pas. Cependant, en sachant que le chat n'a pas de double qui pourrait obéir à la créature, elle nouera une amitié avec lui. Le fait qu'il soit capable de parler, dans l'autre monde, vient renforcer le sentiment, chez Coraline, qu'il n'est pas réel. Ensuite, la jeune fille fera cette réflexion : « Tout était si familier – c'est ce qui rendait le tout si étrange. »<sup>77</sup> Ce qui est étrange pour la jeune fille ne l'est pas pour son compagnon félin. Il est sous-entendu, à de nombreuses reprises, que le chat sait très bien ce qu'est ce double monde et connaît aussi la véritable nature de l'autre mère : « “Elle ?” “Celle qui se dit être ton autre mère, ” dit le chat. “Qu'est-ce *qu'elle est* ? ” demanda Coraline. Le chat ne répondit pas [...] »<sup>78</sup>

Le chat contribue à renforcer le sentiment d'angoisse chez Coraline. En partie, il incarne ce sentiment d'inquiétante étrangeté. Sa présence vient aussi chercher un autre type d'angoisse : l'inconnu. Lovecraft a dit : « Le sentiment le plus puissant et le plus ancien chez l'humanité

---

<sup>76</sup> *Encyclopédie des symboles*, Paris, Livre de poche Librairie générale française, 2000, p.124

<sup>77</sup> « It was so familiar – that what made it feel so truly strange. », GAIMAN, Neil, *Coraline*, New York, Harper, 2002, p.69

<sup>78</sup> « “She ?” “The one who says she’s your other mother,” said the cat. “What *is she* ?” asked Coraline. The cat did not answer [...] », *ibid.*, p.72

est la peur et la peur la plus puissante et la plus ancienne est la peur de l'inconnu. » Au fil de l'histoire, le lecteur apprendra que le chat ne joue pas franc jeu. Par exemple, il suggère de mettre l'autre mère au défi en déclarant que son espèce aime ce genre de jeu. Coraline se contentera alors de lui divulguer le moins d'information possible. Elle apprendra que l'autre mère a déjà réussi à attirer d'autres enfants, pour les tuer au bout d'un certain temps, qu'elle est capable de modeler ce monde comme elle le souhaite et qu'elle peut créer des êtres vivants qui doivent lui obéir. Nous ne savons pas ce qu'elle est, ou encore si elle est native de ce monde, puisque le chat mentionne qu'il est probable qu'elle l'ait trouvé : « A-t-elle créé cet endroit, alors ?, demanda Coraline. Créer, trouver – quelle est la différence ?, demanda le chat. »<sup>79</sup> Le fait que le chat en sache autant sur l'autre mère, et qu'il soit capable de parler uniquement dans ce monde, vient aussi semer le doute, chez le lecteur, quant à sa nature.

### Conclusion

Si nous faisons un rapide résumé de notre analyse, nous voyons de quelle manière des objets du quotidien, et un animal domestique, font naître chez le protagoniste, et chez le lecteur, le sentiment d'inquiétante étrangeté. Le symbolisme de la porte, suggérant une protection, vient avertir, dès le début de l'histoire, des dangers potentiels. Ensuite, elle se transforme en menace, marquant le retour de l'angoisse. Une clé anodine devient ainsi l'objet le plus important et le plus effrayant de l'histoire, toujours sur le point d'être perdu aux mains de l'autre mère. Finalement, la présence du chat devient angoissante, car il confirme souvent les doutes de la jeune fille quant au monde double. Cependant, nous avons omis un symbole important dans cette analyse : le tunnel. Il est le lien principal entre les deux mondes et Coraline doit le traverser plusieurs fois. Cependant, diverses descriptions laissent supposer au lecteur qu'il est encore plus dangereux que l'autre mère et que l'autre monde : « Elle savait que si elle devait tomber dans ce corridor, elle ne s'en relèverait jamais. Peu importe ce que ce corridor était, c'était beaucoup plus ancien que l'autre mère. C'était profond et lent, et il savait qu'elle était là... »<sup>80</sup> Cette description sous-entend une entité inconnue venue de temps immémoriaux, dont l'invisibilité nous

---

<sup>79</sup> « “Did she made the place ?” asked Coraline. “Made it, found it – what’s the difference ?” asked the cat », *ibid.*, p.73

<sup>80</sup> « She knew that if she fell in that corridor she might never get up again. Whatever that corridor was was older by far than the other mother. It was deep and slow, and it knew that she was there... », *ibid.*, p.134

rappelle une certaine horreur cosmique, évoquant sans équivoque l'univers lovecraftien. Il conviendrait de creuser la question dans une analyse subséquente.

### **Bibliographie**

#### **Œuvre étudiée**

GAIMEN, Neil, *Coraline*, Albin Michel, 2003, 160 p.

#### **Ouvrages théoriques et méthodologiques**

DANON-BOILEAU, Laurent, *Inquiétante étrangeté*, Collection Monographies et débats de psychanalyse, Presses Universitaire de France, dans Cairn.info, 2009

*Encyclopédie des symboles*, Paris, Livre de poche Librairie générale française, 2000,

JULIEN, Nadia, *Grand dictionnaire des symboles et des mythes*, Allier, Belgique, Marabout, 1997,

## Véronique Grenier : le cyclisme du parc à travers celui de son écriture

Maggie Lévesque

Les œuvres capables de faire travailler mon intellect et de capter mon attention dès les premières lignes me charment beaucoup. Je déteste avoir tout cuit dans le bec, et avec *Carnet de parc* de Véronique Grenier, elle-même enseignante de philosophie, je suis merveilleusement bien servie ! En effet, l'autrice de ce recueil de poésie réussit à entrer son lecteur dans l'univers clos et étourdissant dans lequel est enfermée sa protagoniste.

Un fil conducteur organise ce projet, car un lien s'établit entre l'histoire et la structure. D'une part, le recueil présente une fille qui habite dans un centre X avec des inconnus, qui joue souvent au parc avec les autres et pour qui *on* lui planifie diverses activités plus ou moins palpitantes. À travers tous ces divertissements, elle se cherche tant physiquement que psychologiquement. La spécialité du centre n'est pas mentionnée, mais on se doute qu'il s'agit d'un endroit pour ceux qui n'aiment plus la vie : « Au parc du last call, on se teste l'espoir, le vouloir, le soi, une épreuve à'fois » (quatrième de couverture). Le « on », quant à lui, réfère probablement aux intervenants qui s'y trouvent. D'autre part, la structure de ce projet calque le monde dans lequel la protagoniste est projetée, puisque la table des matières et le titre de chaque poème sont absents. Le personnage principal et le lecteur n'ont plus aucun point de repère : ils cherchent leurs bornes respectives dans leur existence ou dans leur lecture, ajoutant ainsi une cohérence remarquable entre le fond et la forme.

### L'image du cycle

La table des matières n'est peut-être pas définie, mais cette absence n'empêche pas un certain plan dans l'élaboration du recueil de poésie. En effet, plusieurs éléments prouvent que l'autrice s'est appliquée à construire une création complètement pensée par son image du cycle chez le personnage et chez le lecteur. D'abord, un paragraphe revient exactement dix fois :

« C'est un lieu rond. On y arrive du dessus parce qu'on l'a ressenti. Un jour de trop. Il y a des arbres. Un plan d'eau. Des aires de jeux. De repos. Faut faire le tour. Longer le bord. Choisir la vie, le vide. »<sup>81</sup> (p. 11)

---

<sup>81</sup> Grenier, Véronique, *Carnet de voyage*, Montréal, Les Éditions de ta mère, 2019.

Cependant, chaque fois que cette section réapparaît, la dernière phrase est effacée. Lors de la dixième reprise, seule la première phrase est gardée, mais accompagnée des deux derniers mots de la première apparition dudit passage : « C'est un lieu rond / Le vide » (p. 89). De plus, le parc dans lequel la fille habite est un cercle : « ce parc est rond » (p. 16). Aussi, la narratrice marche fréquemment à l'extérieur et elle « tourne en rond » (p. 74) dans le parc. Ainsi, le paragraphe répétitif, la forme du lieu et les promenades prises par la protagoniste créent un univers cyclique qui ne se referme pas nécessairement sur lui-même. En fait, chaque passage répétitif de l'histoire mène à une nouvelle notion, que ce soit par l'effacement d'une phrase, un arrêt quelconque dans le parc ou une expérience inexplorée jusque-là par le personnage principal.

### La perte de repères

Le monde clos et répétitif présent dans le recueil laisse croire à un contrôle parfait chez celui qui y habite, car la routine s'y installe. Étonnement, il s'agit plutôt d'une perte de repères généralisée. L'écriture mixte de l'auteure permet encore mieux de faire vivre au lecteur ce que le personnage principal éprouve. Effectivement, le jocal, le mélange du français et de l'anglais, l'utilisation de l'italique et le mélange des minuscules et des majuscules peuvent compromettre la compréhension du lecteur, compréhension que la narratrice ne trouve pas. En effet, la fille dans l'histoire se pose quelques questions existentielles, telles que sa présence sur terre : elle aurait préféré choisir « [d']être ou de ne pas être » (p. 31) sur la terre, mais ce sont d'autres personnes qui ont décidé à sa place. Justement, l'unique dessin dans l'œuvre représente cette idée de volonté ou de non-volonté de vivre : un arbre avec une « switch » (p. 81) on/off inscrite dessus. Ainsi, elle cherche des côtés positifs à travers ce sentiment d'inutilité : trouver « le bonheur dans les petites choses simples » (p. 84), ce qu'elle peine à acquérir.

Bref, l'espace créé dans *Carnet de parc* reflète bien l'existence tourmentée et solitaire que subit la narratrice. Non seulement on s'aperçoit que la fille se sent prisonnière tant par le parc que par ses idées, mais on l'éprouve aussi. C'est un excellent livre pour ceux et celles qui souhaitent explorer la vie dans un huis clos.

## La fiabilité narrative

Caroline Dion

### Les dispositifs de la tromperie

Dans les romans policiers, de nombreux dispositifs sont mis en place afin de capter l'attention du lecteur et de le surprendre. En effet, la séduction, qui pousse un lecteur à choisir un polar plutôt qu'un autre, est essentielle pour l'auteur, lors de la rédaction, mais il ne faut pas s'y reposer entièrement. Le lecteur s'attendra, après avoir lu une œuvre, à être satisfait, et cette satisfaction est conditionnelle aux attentes du lectorat, ou encore, elle s'obtient par l'effet de surprise que peuvent entraîner les rebondissements dans le récit. Il est aisé de constater qu'Agatha Christie en a usés, à la lecture du *Meurtre de Roger Ackroyd*<sup>82</sup>, et que, coup de théâtre, le véritable meurtrier était en fin de compte le narrateur, le docteur Sheppard. En effet, il est difficilement concevable que le narrateur, celui en qui le lecteur place sa confiance pour le guider dans le récit, puisse le trahir. Ce n'est que tard dans l'histoire que le lecteur réalisera qu'il a fait preuve d'inattention et de crédulité. L'étude qui suit s'attardera sur les mécanismes narratifs qui ont permis à Agatha Christie de duper le lecteur.

### La focalisation narrative

D'abord, le choix du point de vue narratif est essentiel, étant donné l'identité du meurtrier. En effet, s'il avait été celui d'un narrateur omniscient, la tromperie aurait été impossible. Il pourrait aisément omettre les détails sans que cela soit problématique, puisqu'il n'a aucun engagement avec le lecteur. Le narrateur omniscient sait tout ce qui est déjà arrivé, ce qui arrivera et a un accès à tous ce que les personnages disent ou pensent. Or, il choisit, en quelque sorte, les informations qu'il transmet au lecteur et les omissions qu'il fait n'entrent pas en contradiction avec le point de vue narratif.

En contrepartie, le point de vue narratif interne, utilisant le pronom « je », prive le lecteur de multiples informations qu'aurait pu lui procurer une vision globale. Cependant, contrairement au narrateur omniscient qui a un don d'ubiquité et qui ne se concentre pas entièrement sur un personnage, le point de vue narratif interne donne accès à tout ce qui se passe du point de vue d'un personnage précis. Son utilisation peut amener une touche très intéressante au récit, de par cette notion d'intériorité qu'il

---

<sup>82</sup> Agatha Christie, « Le Meurtre de Roger Ackroyd », Livre de poche, 1926.

approfondie davantage, en comparaison avec un narrateur omniscient.

Dans *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, il va sans dire que l'emploi de la première personne vient brouiller les pistes du lecteur, puisque qu'il devrait normalement avoir la possibilité de savoir avec exactitude tout ce qui passe dans la tête du narrateur. Or, le docteur trouve le moyen, grâce à la rédaction du compte rendu de l'enquête, au centre du récit, de se détourner, en quelque sorte, de cette nécessité d'être complètement franc et ouvert avec le narrataire. Les sentiments personnels, qui se limitent uniquement à ceux du docteur, viennent poser obstacle à l'objectivité du lecteur, puisque sa confiance est placée en lui et qu'il croit partager ses objectifs. Toutes les informations qu'il reçoit ont été analysées et interprétées préalablement par le narrateur. Le fait d'être plongé dans cette narration à la première personne du singulier prive le lecteur d'impartialité, puisqu'il se crée automatiquement une forme d'alliance entre le narrateur et le lecteur. Ce dernier pense que le docteur Sheppard recherche réellement le meurtrier : « Le lecteur cherchait l'assassin derrière tous les « il » de l'intrigue : il était sous le « je ». Agatha Christie savait parfaitement que dans le roman, d'ordinaire, le « je » est témoin, c'est le « il » qui est acteur<sup>83</sup>. C'est la réciprocité du pacte entre l'auteur et le lecteur qui est rompue dans le roman et qui vient précisément remettre en question la fiabilité du lecteur.

### La fiabilité du narrateur

La focalisation narrative aura permis cette supercherie. Le docteur Sheppard semblait avoir un alibi incontestable, sauf pour tout ce qui a trait à sa profession. Qui plus est, il est difficile d'imaginer quelque motif ayant pu l'amener à commettre le crime. Ainsi, alors que tous les autres personnages restent suspects, le docteur Sheppard paraît exempté de tout soupçon. Le récit se complique lorsque surviennent les omissions du narrateur. Le lecteur réalise, après avoir trouvé l'identité du véritable meurtrier, que sa lecture était faussée par la paralipse du meurtre. En effet, lorsque le docteur racontait son emploi du temps, sa crédibilité ne pouvait être remise en cause, puisqu'il paraît inconcevable que le narrateur à la première personne puisse mentir au lecteur.

À de nombreuses reprises, le lecteur contemple le docteur qui participe à l'enquête, mais ces réactions, lors de ses investigations, restent souvent mystérieuses, pouvant être associées à de l'incompréhension ou encore à

---

<sup>83</sup> Roland Barthes, « Le Degré zéro de l'écriture », Paris, 1953.



ces propres doutes quant aux tournures de l'enquête. Les informations données par le narrateur sont prises pour acquies : « Sheppard, équivalent discursif de *La lettre volée* de Poe, crève littéralement les yeux du lecteur pour peu que celui-ci [...] ne voie en lui qu'un véhicule d'informations diégétiques. »<sup>84</sup> Les pensées du docteur viennent dérégler les repères du lecteur. L'emploi de la première personne du singulier donne accès à son intériorité et à ses sentiments, qu'il justifie parfois, sauf lorsqu'il s'agit des réactions qui pourrait compromettre le mystère entourant son implication dans le meurtre. Ainsi, le lecteur ne réalise pas la supercherie, puisqu'en plus de ne jamais aborder son crime, en dévoilant sa culpabilité, il pousse la tromperie jusqu'à ne jamais évoquer ses sentiments ou ses pensées. Ce n'est qu'après une relecture ou en connaissant déjà la fin que le lecteur peut associer ses réactions à son geste.

Ce qui vient brouiller la première partie du récit, en ce qui a trait à la crédibilité accordée à la narration à la première personne, est le fait qu'il s'agisse d'une mise en abyme. Le récit, jusqu'au chapitre 23, n'était en fait que le compte rendu du docteur par écrit, récit qui allait être présenté à Hercule Poirot. Il allait donc de soi que son auteur n'allait pas se compromettre en remettant un compte rendu contenant l'aveu de sa culpabilité, et ce, à un inspecteur. La tromperie devient donc acceptable et logique, grâce au procédé du récit enchâssé. Le mensonge semble légitime, puisque le lecteur n'est pas un spectateur de ce qui se déroule dans l'intériorité du personnage. La dimension écrite du récit de Sheppard excuse le détournement de la vérité, puisque les informations lacunaires l'auraient immédiatement fait arrêter. Il est tout de même possible de constater des petits clins d'œil, dans le texte, qui viennent, en quelque sorte, justifier le silence du docteur : « En tant que médecin, il va de soi que je suis tenu au secret professionnel. »<sup>85</sup> Ce qui est consigné par écrit n'est donc pas ce qui se passe réellement, mais bien ce que ce dernier choisit de mettre sur papier.

Pourquoi le lecteur est-il porté à croire sur parole le narrateur ? Certains indices et même certaines réactions auraient pu lui mettre la puce à l'oreille quant à la culpabilité du docteur. Ayant accès à son intériorité, le lecteur le juge nécessairement fiable : « Les narrateurs [...] occupent une position de plus grande autorité que les autres personnages, ce qui fait que nous cherchons moins souvent des marques de non-fiabilité chez les narrateurs-

---

<sup>84</sup> Richard Saint-Gelais, « Rudiments de lecture policière », *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, Librairie Droz, Belgique, 1997, p.794.

<sup>85</sup> Agatha Christie, « Le Meurtre de Roger Ackroyd », *op. cit.*, p. 6.

personnages que chez des personnages d'autres types. »<sup>86</sup> Sans même en avoir connaissance, le lecteur accepte ce que le narrateur affirme, sans s'interroger davantage sur les aspects qui pourraient mettre sa pensée ou ses réactions en doute : « Le fait d'être le narrateur n'est qu'un des facteurs pouvant affecter la confiance qu'on accorde au sujet parlant. »<sup>87</sup> Effectivement, pourquoi le lecteur accorderait-il plus de fiabilité au narrateur, même si ce dernier lui donne, techniquement, un accès privilégié à son affect. Ce que nous lisons n'est que ce qu'il, en tant que narrateur, choisit de révéler à Hercule Poirot, puis au lecteur. Rien ne l'oblige à dire seulement la vérité. Cette vérité apparaît implicite, mais rien ne prédispose à sa nécessité. Rien ne stipule qu'un narrateur à la première personne ne peut mentir ou omettre des détails essentiels à l'avancement ou à la résolution du récit d'enquête.

Le sentiment suivant la lecture du *Meurtre de Roger Ackroyd* est, pour de nombreux lecteurs, celui d'avoir été dupé. Certains iront jusqu'à accuser Agatha Christie de ne pas respecter les règles du roman policier (les 19 lois du bon polar, selon Borges, par exemple<sup>88</sup>). Quelques lecteurs et critiques s'en prendront à Christie pour la supercherie du roman :

« [...] nous pensons aux narrateurs comme à des auteurs, ou alors nous les considérons comme des instances vaguement apparentées à la catégorie des auteurs. Il est naturel, pour nous, de commettre cette [deuxième] erreur ; car pour nous l'auteur est responsable du texte que nous avons devant nous, et le narrateur est quelqu'un dont il est fictionnel de dire qu'il est responsable du texte que nous avons devant nous. »<sup>89</sup>

Agatha Christie est certes l'autrice du roman, mais l'auteur du compte rendu, qui constitue le roman, est le docteur Sheppard. Il y existe un paradoxe entre la fiabilité, que l'on semble exiger du narrateur, et le genre policier lui-même. Le polar est bâti autour de la recherche du coupable et du doute entourant les personnages. Il apparaît que ce paradoxe est au cœur du problème de fiabilité entre le narrateur et le genre policier : « Le soupçon dans le roman policier traditionnel s'arrête au seuil de la voix du narrateur

---

<sup>86</sup> Gregory Currie « L'interprétation du non-fiable : narrateurs non-fiables et œuvres non-fiables » *Vox Poetica*, Université de Nottingham, consulté le 9 novembre 2019.

<sup>87</sup> *Idem*.

<sup>88</sup> Quelques exemples de ces règles : règle 16 : le meurtrier ne peut être un majordome ; règle 18 : l'assassin ne peut être le narrateur.

<sup>89</sup> Gregory Currie « L'interprétation du non-fiable : narrateurs non-fiables et œuvres non-fiables », *op. cit.*

et, davantage encore, à celle de l'auteur, garant de la vérité fictionnelle. »<sup>90</sup>

Il semble que le lecteur ne puisse désormais plus se fier ni au narrateur ni à l'auteur. Le lecteur conçoit le roman policier lui-même comme une enquête ; « Le lecteur devient alors détective, non plus seulement avec l'auteur et le narrateur, mais contre eux. »<sup>91</sup> Le lecteur doit donc aiguïser ses soupçons par rapport à tous les paramètres et personnages, malgré le réflexe d'avoir au moins une source fiable, un allié envers qui placer sa confiance sans être trompé. Dans cette même perspective, quand le lecteur est berné par le narrateur, il a également le sentiment d'être trahi par l'auteur, comme si les deux étaient intrinsèquement liés : « [...] notre prédisposition à confondre les narrateurs avec les auteurs, et du fait que les auteurs maintiennent sans aucun doute des rapports privilégiés avec les histoires qu'ils racontent, pourvu que ces histoires soient fictionnelles. »<sup>92</sup> Sachant que le récit se déroule à la première personne, le lecteur aura tendance à l'associer à l'auteur. Ce phénomène est présent dans *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, puisque le narrateur lui-même est en quelque sorte l'auteur du récit enchâssé que nous lisons. Le lecteur croit se retrouver avec deux trompeurs : le narrateur et l'auteur.

### La contre-enquête fictionnelle

L'impression qui demeure, après avoir lu *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, est également celle d'avoir été tenu complètement hors de l'enquête. En effet, les seuls indices qui auraient pu guider le lecteur vers l'identité du tueur étaient détenus par Hercule Poirot, qui les révèle à la toute fin : « Là, ce sont diverses démarches *antérieures* de Poirot qui apparaissent soudain au grand jour, après avoir échappé au récit de l'enquête lui-même. »<sup>93</sup> Étant suspecté par Poirot, l'information n'était pas divulguée à Sheppard, étant donc inaccessible au lecteur : « En fait, le petit Belge résout l'énigme indépendamment de la lecture du manuscrit de Sheppard, à l'aide d'un certain nombre d'informations recueillies *à l'insu du narrateur* et, *a fortiori*, puisque son récit ne les enregistre pas, du lecteur »<sup>94</sup> La seule personne qui disposait de toutes les informations et

---

<sup>90</sup> Charlotte Thimmonier, « La contre-enquête au cœur de la fiction » Éditions Raison publique, Paris, 2012.

<sup>91</sup> *Idem*.

<sup>92</sup> Gregory Currie « L'interprétation du non-fiable : narrateurs non-fiables et œuvres non-fiables », op. cit.

<sup>93</sup> Uri Eisenzweig, « *Le Récit impossible* », Paris, Christian Bourgois éditeur, 1986, p. 60-61.

<sup>94</sup> Uri Eisenzweig, « *Le Récit impossible* », op.cit. p. 60-61.

qui pouvait manipuler le lecteur était l'auteur elle-même : « L'auteur [est le] seul dépositaire véritable de l'autorité de la fiction. »<sup>95</sup> Dans l'œuvre, Hercule Poirot n'émet pas vraiment d'hypothèses fortes, les témoignages et alibis ne semblant pas être des preuves authentiques et vérifiables. Le lecteur ne peut que suivre, du mieux qu'il peut, Poirot qui recueille les témoignages en n'émettant que rarement des hypothèses concluantes. La formation d'une contre-enquête survient avec le récit de Poirot, qui s'ajoute à la toute fin, après celui rédigé par le docteur Sheppard, amenant un tout nouvel éclairage à l'enquête, de par des éléments que le narrateur avait choisi de cacher délibérément au narrataire. Poirot reconstitue l'enquête en dévoilant au lecteur les éléments qui lui ont été cachés volontairement : « la contre-enquête fictionnelle propose une autre interprétation, un autre texte, à partir des mêmes éléments »<sup>96</sup> Ainsi, le lecteur se retrouve dans le même récit d'enquête, mais depuis une vision toute nouvelle. Les personnages et leurs témoignages restent les mêmes, mais la compréhension de la situation change complètement. L'objectif de cette contre-enquête est de créer l'effet de surprise dans le dévoilement du véritable meurtrier.

### **Agatha Christie et son « narrateur-tueur » ou « narrateur »**

Bien que le roman ait été le sujet d'une dure critique et ait fait scandale à l'époque de sa publication, il demeure que *Le Meurtre de Roger Ackroyd*<sup>97</sup> a créé une si forte impression sur le lectorat de roman policier qu'il est resté parmi les œuvres les plus marquantes du genre. Or, l'utilisation du « narrateur-tueur » a été pour plusieurs un manquement vis-à-vis du lecteur. De nombreuses critiques se sont insurgées contre les éléments abordés plus tôt, soit la fiabilité du narrateur, qui a été complètement chamboulée par le point de vue narratif. Aussi, le phénomène de contre-enquête a posé problème pour les lecteurs désireux d'avoir tous les indices disponibles à la résolution du crime. Toutefois, malgré la tromperie, Agatha Christie reste une autrice incomparable et *Le Meurtre de Roger Ackroyd* vient confirmer un talent certain et une capacité d'ahurir ses lecteurs. Elle provoque l'admiration par son style d'écriture reconnu et remarquable. On lira dans l'édition du *New York Times Book Review* de 1926 :

---

<sup>95</sup> Charlotte Thimmonier, « La contre-enquête au cœur de la fiction », op. cit.

<sup>96</sup> *Idem.*

<sup>97</sup> *Idem.*

M<sup>lle</sup> Christie n'est pas uniquement une romancière experte doublée d'une remarquable narratrice, elle sait aussi, plutôt bien, ne dévoiler que le minimum d'indices concernant le véritable meurtrier. En l'occurrence, grâce à l'ingéniosité de l'auteur, l'identité du meurtrier s'avère franchement déconcertante étant donné son rôle dans l'histoire ; et pourtant la description vague du personnage en fait un suspect tout à fait convenable. Le lecteur expérimenté le repèrera probablement, mais on peut dire à coup sûr qu'il aura souvent des doutes pendant le déroulement de l'intrigue.<sup>98</sup>

L'œuvre étudiée suscite toujours l'ébahissement des lecteurs, qui n'arrivent pas ou peu souvent, malgré tous leurs efforts, à déjouer l'adresse d'Agatha Christie et de son narrateur-tueur tant critiqué. L'étude du point de vue narratif interne, dans *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, permet la mise en relief de nombreuses similitudes avec les romans policiers plus psychologiques, ceux où le lecteur se retrouve au cœur de l'affect du criminel. Il s'agit d'une piste d'analyse fort intéressante pour une étude comparative entre ces types de roman et le polar étudié.

## Bibliographie

### Œuvre étudiée

CHRISTIE, Agatha, *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, Livre de poche, 1926.

### Ouvrage théorique et méthodologique

BARTHES, Roland, « Le Degré zéro de l'écriture », Paris, 1953,

CURRIE, Gregory « L'interprétation du non-fiable: narrateurs non-fiables et œuvres non-fiables », Vox Poetica, Université de Nottingham.

EISENZWEIG, Uri, « *Le Récit impossible* », Paris, Christian Bourgois éditeur, 1986, 357p.

« Review », *The New York Times Book Review*, n°18, New York, 18 juillet 1926.

SAINT-GELAIS, Richard, « Rudiments de lecture policière », Revue belge de Philologie et d'Histoire, Librairie Droz, Belgique, 1997.

THIMMONIER, Charlotte, « La contre-enquête au cœur de la fiction », Éditions Raison publique, Paris, 2012.

---

<sup>98</sup> « Review », *The New York Times Book Review*, n°18, New York, 18 juillet 1926.

## Le gouvresque d'internet

Maggie Lévesque, Juliette Bossé et Myriame Ezelin

LAURIE NATEUR

*En regardant son cellulaire.* Vivre sans lendemain. Vivre avec la réalité, avec le concret, concrètement. Ne pas vivre dans la virtuosité de la virtualité. Parce qu'elle n'existe pas à ce moment-là. Lalalalalalalala. Tu es maintenant mon seul ami. Mon seul fil qui me retient au monde commun des communications. Les autres, ils ne me voient pas sans ce filtre. Et si cet écran se brisait, ils me jugeraient. Tous sont enfermés dans l'irréalité virtuelle. Même les étoiles surfent sur le net. Depuis que je reçois toutes ces alertes, je suis alertée par l'inerté et j'ai envie d'être alitée. Dans l'alternatif de mon monde aliéné de toute cette faune téléludique, on peut voir pleins d'idioties, de conneries. Sur Face de Bouc (bêêêê), on se retrouve face à un mur, on voit des opinions publiques sur la voie likée. J'ai conscience que tu n'es pas réelle, mais j'ai besoin de toi pour me garder au monde.

*Anne Droïd et Nat Flexe entrent dans la pièce. Elles voient Laurie Nateur qui finit de parler devant son cellulaire. À la fin de son monologue, elle s'adonne à une autre occupation, c'est-à-dire écrire l'alphabet complet sur un tableau blanc.*

ANNE DROÏD

Ha ! Tu vois ! Elle parle toute seule à son écran. C'est une narcissique ! Il n'y a aucun doute !

NAT FLEX

C'est vrai, il faut l'interner net ! Ou si ce n'est pas ça, c'est l'internetie !

ANNE

L'internetie... oui !

NAT

Oui ! C'est sûr, il n'y a plus aucun doute.

ANNE

Mais il faudrait quand même des preuves irréfutables.

NAT

As-tu l'Apple avec toi ?!

ANNE

Oui. Je l'ai achetée chez Sonnie ! C'est mon ami Sam qui m'a servi !

NAT

Ok, écoute mon plan : on lui fera croquer l'Apple pour qu'elle devienne comme Ève. Elle ne pourra plus s'arrêter !

ANNE

Et pendant ce temps, je me placerais dans cette position.

*Anne se place derrière Laurie avec son cellulaire devant elle.*

ANNE

Si elle croit que je la filme à son insu, c'est qu'elle est paranoïaque, en plus d'être internetie.

NAT

Et pourtant, c'est un geste anodin... ça se fait tous les jours. Je n'y vois rien de mal.

ANNE

Appelle-la !

NAT

Dring dring ! Drong drong ! Dring drong bing bong !

*Laurie Nateur arrive devant les deux autres en sursautant. Anne tient une pomme dans ses mains. Anne se met en position avec son cellulaire en direction de Laurie.*

NAT

Croque dans cette pomme bien rouge. C'est une preuve de j'aime de la part de Nat et moi.

LAURIE

*Hésitante, elle doute... elle prend la pomme avec méfiance. Merci...*

*Elle croque dans la pomme. Suspicieuse, elle jette la pomme dans une poubelle en avalant difficilement sa croquée.*

NAT

Ma pomme !

ANNE

Quelle arrogance ! Elle rejette notre cadeau.

LAURIE

Es-tu en train de me filmer ?

*Laurie change subitement de comportement et devient très joyeuse.*

LAURIE

*Gaiement.* Courir dans les champs (elle imite le vent en sifflant). Dans les champs avec ses amis mi mi mi. Rrrrrrrres aux éclats jusqu'à éclater. Hihihhi hahahaha mouhahahaha ! Moi, qui joue avec un ballon. Toc, toc, toc, toc... Drible vers la droite, diable vers la gauche. Panier ! Tchoum !!! Youpi, youpidou.

NAT.

Oh mon dieu ! Elle est complètement déconnectée de notre réalité.

ANNE

C'est pire que ce qu'on croyait !

NAT

Effectivement, elle est folle à lier. Dans la démence totalement entière, elle n'en ressortira plus. Nous devrions abattre ses souffrances pour supprimer ce virus.

ANNE

Bloquons-la !

LAURIE

Elles sont emprisonnées dans leurs péchés. Contrairement à moi, qui ai recraché. Elles ont croqué Apple comme Ève et maintenant elles ne peuvent plus s'arrêter.

*Nat prend le cellulaire des mains de Laurie. Laurie tombe par terre et meurt.*

ANNE

On pourrait faire un Netflix and chill pour fêter ça !

NAT

Bonne idée !



## Du bout des doigts

Mélanie Viau

Ma mort est double  
 Mon sort acharné  
 Me sert deux fois  
 Aux mêmes marées montantes

Réitérer est le mot de toutes mes souffrances  
 Le mot des odeurs nauséabondes  
 Qui s'enfilent une à une sur ma peau couleur honte

J'ai ligoté mille silences pour un sursaut  
 Pour un adieu  
 du bout des yeux

J'ai ligoté mille revanches pour un cri qui s'accouple  
 Pour un adieu  
 du bout des doigts

## Pyromanie

Isabelle Lévesque

Mon cœur n'est que poussière. Il ne reste rien de moi, plus maintenant. Tu m'as laissée là, sur le bord du trottoir, et j'ai pleuré. J'ai pleuré, j'ai tellement pleuré que tu es parti. Tu n'as pas dit adieu, tu n'as pas dit au revoir; tu n'as rien dit. Je ne suis que poussière. Il n'y a rien à reconstruire, pas ce soir. Mes cendres se mêlent à mes larmes. Je m'enfuis dans le vent. Mes parcelles s'envolent, ma braise s'est éteinte. Poussière grise de peau morte, je suis un feu qui n'a plus aucune force. Tu m'as consumée, comme un vulgaire bout de bois. J'ai été si aveugle, moi qui te savais pyromane.

## ALONE: Adieux.

Coralie Hovington

### Seule.

Seule dans mon lit au réveil. Seule pour manger.  
Seule pour rire des blagues pourries à la TV.  
Seule pour dormir.

Je ne suis pas seule physiquement. Ma famille, mes amis, mes collègues de travail sont tous là pour égayer mes journées.

Pourtant, la solitude me rattrape à chaque jour, à chaque moment de la journée.

Je ne suis pas seule **physiquement**,  
seulement **mentalement**.

Mon esprit se sent seul. Comme s'il lui manquait quelque chose, **quelqu'un**.

Ce ne sont pas mes camarades de classe qui me manquent, seulement ta **présence**.

Ce n'est pas la nourriture des restaurants qui me manque, seulement celle faite par **toi**.

Ce ne sont pas les séries télévisées qui manquent, seulement celles vues en **ta compagnie**.

**Toi**, tu me manques.

Mais malgré tout...

**Ceci est un adieu.**

Un adieu bien mérité, bien avoué. Après tout, tu dois m'avoir oublié, comme celles que tu as "aimées" avant moi.

**Ceci est un adieu**, un dernier vestige de ce qui s'est ou ne s'est pas passé entre nous.

Je resterai **moi**, tu resteras **toi**.

Je serai **seule**, tu seras **toi**.

**Seule**, mais **entourée**.

Et tu ne seras **pas** là.

**Adieu, Koala.**

## Cafouillage et gribouillis

Maggie Lévesque

Tu ramolli mon cœur  
Comme si tu m'ensorcelais  
Tu embrouilles mes idées  
Comme si tu me saoulais  
Tu alourdis ma tête  
Comme si tu me droguais

Étalée sur la parquette  
Je mélange mes odeurs à celles du tapis  
Les miennes désenchantées  
Les siennes rugueuses, râpeuses  
J'attends que tu m'y rejoignes  
Qu'on entremêle nos parfums  
Amalgame de saveurs exotiques

Depuis la fenêtre aux carreaux embués  
Sur mon corps humide et nu  
Glissent des lumières fébriles et dansantes  
Coule un torrent de pluies musicales

Emprisonne-moi de tes bras  
Noie-moi de tes baisers savoureux  
Habille-moi de ta chaleur  
Berce-moi de tes paroles

Tes boucles dorées chatouillent  
Chaque parcelle de ma peau  
Tes mains parcourent mes contours  
Y décèlent de beaux défauts  
Des rondeurs, une cicatrice, une tache  
Moi, toute petite larme dans un océan  
Toi, tsunami en pleine crise

La voix enrouée  
Tu me murmures des secrets inaudibles à l'œil nu  
Je te cris mes sentiments les plus intimes  
Par mes yeux, mes pensées, mes caresses  
Tu me chantes des comptines  
Me libérer de mon mutisme  
Je te danse mes dessins  
Te sortir de ta torpeur

Ta peau : douce et duveteuse  
Tes lèvres : monochromes  
Tes yeux : limpides  
Tes mains : en forme d'étoiles stellaires

Dans une chaloupe pleine de mer  
La houle veut m'éjecter de cette aventure  
Deviendrai-je naufragée ?

### **Cratères**

Isabelle Lévesque

Il me faut panser les cratères  
De mon ventre  
Quand j'entends ta voix qui résonne  
Au creux de mes entrailles  
Je n'ai jamais eu de force  
Ou de courage  
Mes pieds brûlent sur l'asphalte  
Et mes mains  
Sur le volant de mon avenir  
Le ciel grésille  
Il pleut à noir debout  
Les yeux rivés sur la ligne jaune  
Quelques notes en arrière-plan  
Il me faut panser les blessures  
De demain

## JE REDEMANDE TON NOM

Myriame Ezelin

Je crache les fruits cariés et les viandes vertes  
sur ta condition qui ne révèle rien  
j'exige qu'on jette aux ordures  
ta moralité indigeste et tes idéaux crevés

Je ne veux certainement pas le cancer des chacals

J'aurais voulu que tu me parles des reines aux bouches  
noires  
de l'île originelle gonflée de naissances rouges  
des esclaves aux poumons troués de rugissements  
qui ont maintes fois déchiré le sol  
et tu le sais

J'aurais voulu que tu me parles  
de ma patrie

Aux ordures tes artifices  
je m'évade ton sanctuaire  
l'écume sèche plein les cheveux et le menton  
des sacs bourrés d'explosifs sur le dos  
éventrer tous les chemins de Rome

J'ai rêvé d'un amas d'enfants endormis  
bercés par les seins bleus de la Guadeloupe  
les femmes aux gorges de cannelle et de safran  
chantaient qu'ils étaient encore la source invaincue  
des lendemains rédempteurs

Depuis je redemande ton nom  
accroupie sur les ruines de ton royaume  
l'urine et les fluides acides ruisselant  
sur la poussière de tes lois

Je redemande ton nom encore et encore  
jusqu'à m'en fendre la poitrine  
pour que l'on se rencontre enfin  
aux origines de notre effondrement

Je nage jusqu'à mes mères  
aux jupes tachées de fruits rouges  
aux bras chargés de mémoires  
leurs rires honorent l'île  
qui ne m'a jamais vu naître

Tu as noyé mes frères sous tes marées jalouses

j'ai mangé leurs cadavres sur le rivage  
pour m'arracher au vide que tu m'imposais

Tu as voulu le silence sur ton pays  
je t'ai offert une armée ensanglantée  
du fond de ma gorge  
et les globes oculaires de tes fils  
qui te regardaient encore sur le sable

J'ai abandonné ta conformité  
dans les flancs vidés de la charogne  
ton dernier héritage  
que tu voulais propre pour ma jeunesse

Que les remous m'amènent  
aux premières naissances

### **Chez mes humains fous**

Mélanie Viau

Chez mes humains fous  
Il y avait des fleurs  
Qui poussaient au creux des mauvaises herbes  
Et des nénuphars au creux des yeux

Comme le temps avait bâclé sa besogne  
de peur d'apercevoir nos soupirs cadavériques  
Moi et mes humains fous  
Perdîmes des années de visages  
Des années de visages à contempler nos regards  
fiévreux

Et comme mes jambes ne pouvaient me porter  
Hors de chez mes humains fous  
Je rompis mes membres éclatés  
jusqu'à la prison voisine  
En quête de matins larges  
Et d'un hier qui sonnerait plus comme l'hiver

## Les premières lueurs

Maggie Lévesque

Couleurs de rouge dans les yeux d'un passant  
 Non celles du feu, mais bien celles des feuilles  
     Tapis de rougeoiement  
 Qui crissent sous des souliers neufs  
 Ou qui glissent sous des pieds nus  
 Regards au loin, jusqu'au firmament

Sentier silencieux sous un ciel frileux,  
 Les empreintes se font entendre cent pieds à la ronde  
     À cause de l'écho du grand sillon.  
     Myriade d'odeurs majestueuses,  
     De l'épinette à l'érable,  
 Elles sont toutes aussi colorées les unes que les autres.

Une couverture de laine aux carreaux rouges réchauffe  
     les cœurs amoureux  
 Un banc de parc abandonné y laisse sa trace par la  
     poussière du temps qui s'y accumule

Les rayons chatouillent ta peau de pêche  
 L'asphalte râpe la plante de tes pieds  
 La pluie rafraîchie ta gorge qui s'assèche  
 Le gaz rend ta respiration fripée

## Loque amoureuse

Camille St-Georges

zeste d'amour au coin du lit  
 je te regardais rapailler tes vêtements  
 je ne faisais qu'un avec les draps  
 avec les restants de nos ébauches  
 toi tu rayonnais  
 comme le soleil comme du roux dans une marée blonde  
 come un oiseau qui crie en hiver  
 moi j'étais veilleuse  
 lumière qui s'éteignait parce que ta brillance prenait toute  
 la place  
 elle était là notre débauche  
 ta gloire  
                   ma moisissure

j'ai posé le pied sur le plancher  
 une latte a craqué  
 j'ai compris ce que tu voulais dire  
           marcher sur des œufs  
           puis te détruire à me guérir  
           sacrifier ta lumière  
           pour un trou noir inconscient  
 mais je tenais à te l'avouer  
 ce n'était pas de ta lourdeur que je m'effondrais  
           c'était de ma propre faiblesse  
           chêne ou acajou en mort  
                   a v a n c é e

loque amoureuse depuis que tu voulais t'en aller

je me suis regardé dans le miroir  
 et ses tâches de rousseur m'ont fixé m'ont jugé m'ont  
 démangé  
 ses yeux brillaient mes yeux piquaient  
 elle tanguait sous le rythme de tes caresses  
 je me berçais  
 vagues tumultueuses  
 sur ses joues roses  
                   sur nos joues rouges  
 notre cœur s'arrachait à la musique  
 tes mains sur nos hanches  
                   ta langue sur la sienne  
 tu l'aimes  
 je ne suis pas elle  
 juste une étoile  
 même pas encore née  
 juste une éclaircie  
 dans le printemps qui refuse d'arriver



« *Speak white* soyez à l'aise dans vos mots nous sommes un peuple rancunier mais ne reprochons à personne d'avoir le monopole de la correction de langage »  
— Michèle Lalonde, *Speak white*

### ***Speak fit***

Camille St-Georges et Sarah Landry

#### *Speak fit*

Il est si beau de vous entendre parler de *weight loss*  
Ou de vos muscles saillants qui brillent sur vos photos  
Instagram

Nous sommes un peuple gras et lâche  
Mais nous ne sommes pas insensibles à la beauté des  
ventres plats  
Posez avec la grâce de Kardashian et Efron et Rioux et  
Tatum

#### *Speak fit*

Et pardonnez-nous de n'avoir pour résultat  
Que la sueur de nos troubles alimentaires  
Et la platitude d'un verre d'eau froide

#### *Speak fit*

Parlez de régimes et d'autres  
Parlez-nous de grands squats  
Ou de la torture de la planche  
Du charme des voyages en Hoaka Swimwear  
Des randonnées à 30° Celsius  
Parlez-nous de vos recettes santé  
Nous sommes un peuple affamé  
Mais surtout fort capable d'avaler  
Vos satanés jus de céleri  
Ou vos smoothies à la poudre protéinée

Mais quand vous *really speak fit*  
Quand vous *torture some young souls*  
Pour parler du *healthy living*  
Et parler des standards de beauté  
Et des corps de rêve  
Un plus fort alors *speak fit*  
Haussez vos voix de coach  
Nous sommes un peu durs d'oreille  
Nous voudrions bien aimer nos corps  
Tout en n'entendant que notre souffle hachuré sur le  
tapis roulant

#### *Speak fit and loud*

Qu'on vous entende  
Du ÉconoFitness au Énergie Cardio

Oui quelle admirable langue  
 Pour critiquer  
 Donner la faim  
 Fixer l'image de la beauté  
 Rappelez l'importance du *thigh gap*  
 Et démoniser la cellulite et les vergetures

*Speak fit*

*Tell us to stay positive*

*And that we need to trust you*

*Speak fit*

Parlez-nous énergie, bien-être, beauté

*Speak fit*

C'est un mode de vie sain

Pour souffrir

Mais pour s'aimer

Mais pour s'aimer à perte d'âme

Mais pour s'aimer

Ah!

*Speak fit*

Bougez

Mais pour nous dire

La honte d'un corps difforme

Pour raconter

Une vie de peuple-suiveur

Mais pour nous observer chez nous le soir

À l'heure où les ventres crient le vide de notre  
 existence

Mais pour vous dire oui que les ventres parlent oui  
 À chaque bouchée dont nous refusons de nous emplir

Rien ne vaut une langue de pleurs

Notre parlure pas très noble

Tachée de désirs inatteignables et de détermination  
 malsaine

*Speak fit*

Soyez à l'aise dans votre obsession du corps

Nous sommes un peuple naïf

Mais ne reprochons à personne

De nous faire oublier l'importance

D'un esprit en santé

*Speak fit*

*Tell us again about Beauty and Self Confidence*

Nous savons que se mettre en forme est un jeu  
 dangereux

Comme deux doigts au fond de la gorge

Et comme les calories que nous refusons d'approcher

*Speak fit*

D'Hollywood aux chambres à coucher relayez-vous

*Speak fit* comme à L.A.

*Fit* comme chez Victoria Secrets

*Be delightful*

Et comprenez notre moue mitigée

Quand vous nous demandez poliment

*How much did you lose?*

Et nous entendez vous répondre

*We're getting there*

*Just a few pounds*

*Before*

*We are thin*

Nous savons

Que nous ne sommes pas maigres

## Vague à l'âme

Isabelle Lévesque

Ainsi nos regards se perdent, lointains, dans l'abîme d'un horizon que l'on ne connaîtra jamais entièrement. Alors l'amour dont nos cœurs regorgent frétille, il nous brûle les entrailles. Il est si fort que l'on voudrait parfois pouvoir l'éteindre. Rien ne devrait pouvoir être aussi grand, si ce n'est le ciel, les étoiles et leur lumière. Et la caresse de nos rêves sur nos âmes se transforme peu à peu en larmes, car on ne peut faire autrement que de ressentir. On ne peut être vide même quand on se persuade qu'on l'est. Et alors la brise souffle doucement sur nos joues, tiède comme un doux vent d'été. On se rend tout à coup compte que tout est si beau. Tout est tellement beau que l'on ne peut réprimer les sanglots qui font tressaillir nos corps, ni les frissons au creux de nos ventres, ni même l'émotion qui explose dans nos gorges, et nous empêche de parler, même de respirer. Et on ne sait pas comment s'arrêter; comment arrêter d'avoir si mal. Arrêter de souffrir du simple fait que l'on existe. On ne sait pas, on ne sait absolument rien. Si ce n'est que le vent est parfois doux parfois fougueux, si ce n'est que le ciel est immense. Si ce n'est que l'on aime, que l'on voit, que l'on sent et que l'air s'engouffre dans nos poumons, sans que l'on ne puisse rien y faire. Si ce n'est que l'on est, si ce n'est que l'on vit. Et c'est tout.

## Résistance

Mélanie Viau

Je ris à rebours  
Faut-il aimer les gens qui nous tendent la main ?

Mes doigts glissent  
Trop vite  
Des leurs  
Dans le claquement dur  
De mes pieds solitaires contre le pavé

J'ai renoncé aux heures sans fin  
Des protestations aiguës et mortifiantes  
Des bras qui ne veulent laisser partir

Et pourtant  
Mon regard porte déjà si loin  
Que je ne vous vois déjà plus  
Que par l'ombre de vos mots

Des visages qui deviennent marécages brumeux  
Je n'étais  
qu'un désert glacial  
Pour vous tous

## Petits poèmes d'amour

Isabelle Lévesque

No. 1

L'alarme me réveille  
Elle m'extirpe du silence  
De ma tête contre ma tête  
Elle m'arrache à la chaleur  
De mon corps contre ton corps  
Mais chaque matin  
Je ne sais pas si j'y survivrai

No. 2

J'entends ton nom dans la pluie  
Il ruisselle sur moi comme des gouttes sur une fenêtre  
Une larme s'échappe de mon miroir  
Ce n'est pas encore l'été et tu te glaces  
Il y a déjà toute une saison que je ne t'attends plus.

No. 3

Les soirs comme aujourd'hui, ton souvenir se brise  
dans ma gorge. Il y a longtemps que je ne pense plus à  
toi, il y a longtemps que je ne t'espère plus en tournant les



## Dimanche, 6 octobre 2019

Isabelle Lévesque

Ce matin, je suis partie de St-Pierre-les-Becquets pour aller travailler, un peu en retard ; le givre perlait sur mes fenêtres d'auto et, vestige de l'été, je ne retrouvais plus mon grattoir. À l'heure où je suis sortie, il faisait une noirceur profonde, sans lumière ; seul l'horizon affichait une faible lueur. Entre mon arrivée et mon départ, j'ai vu passer toutes les étapes du lever du jour, et dans la noirceur fragile le ciel s'allumer tranquillement. Pendant un moment, il faisait si rosé que la route elle-même avait pris cette teinte. Il y a dans l'aube en campagne un moment si contrasté qu'on croirait à l'apocalypse. Rose, orange, sans smog pour étouffer la pureté de la lumière. Et lorsque l'on s'arrête pour écouter, aucun bruit, pas d'autres voitures, pas d'autoroute, pas de sirènes. Sur le sol, un frimas pâle se révélait peu à peu, à mesure qu'il faisait clair. Et dans le rétroviseur de ma voiture, un ciel comme une explosion. La cime des arbres se découpait au couteau, le champ commençait doucement à apparaître, on devinait à peine les feuilles des arbres, rouges, jaunes, vertes quelquefois. Et alors un chevreuil apparut, debout au beau milieu de la 132. La posture droite, le regard tourné vers moi. Si beau, si fier, si innocent dans un paysage si grand et surtout, très vide. Je l'ai regardé le plus longtemps que j'ai pu avant qu'il ne se sauve à grandes enjambées le long du bois. À quelques kilomètres, la rivière Bécancour reflétait le début du jour, nuageuse, tapissée d'une brume en flocons de coton. Plus loin, le pont Laviolette surplombait un fleuve grandiose flamboyant de couleurs. Seule sur le pont, je me sentais comme unique au monde. Mais alors que devant moi se dressaient ces paysages majestueux, le matin s'affirmait de plus en plus, si bien qu'une fois à Trois-Rivières, il ne restait plus rien de la nuit. Et le rêve, et les ombres, les contours, les couleurs, si intenses et précis qu'ils aient pu être, et les images féériques pourtant bien réelles qui m'avaient tant émues se sont évanouis à l'instant où je suis entrée dans le stationnement, ramenée brutalement les deux pieds sur terre, dans la froide réalité d'une grise journée d'automne.

## Visite guidée

### Mei-Han St-Louis

Les bûcherons, fatigués de se faire taillader par d'incolores  
forêts,  
Titubent à même les pitounes qui barrent ostensiblement  
des idées  
Leurs cris puent fort la mélasse, l'huile verte et le sapin  
Partout autour, poux et fèves au lard dorment joyeusement  
Et le cheval, noyé sous la jalouse rivière, ne peut  
s'empêcher de rire furieusement

Les draveurs se font toujours beaux pour courtiser *la*  
rivière  
Pourtant, de tous les billots qui rêvent lestement sur *Terre*,  
Un seul n'est pas assez pour remporter la flamboyante  
victoire  
Des charmants embâcles, celui avec la taille *bleue* se fait  
remarqués  
Et les chauffeurs de bûches, *comme* les spécimens qu'ils  
aiment,  
Vont souvent chercher *une* spectaculaire agonie  
L'enfant prodige se lève avec la couleur *orange* dans la main

**Il était grilheure** lorsque chantait la machine  
**Sur l'alloinde** les pâtes en formation se dépêchaient de  
tremper  
**Tout flivoreux** étaient les feutres, tristes d'un tel abandon  
après un pressant Carême  
**Les verchons** coulaient sous la chaleur des sels et du bruit

À la fin, tu es las de ce monde ancien – disait la CIP  
Au bout de tout ce cheminement, les bûcherons arrêtaient  
de tituber  
Les draveurs ne s'entretenaient plus  
Et ils suivaient dans un rythme embarrassant  
Chomsky, Éluard, Carroll et Apollinaire scander : Papier !  
Papier !

## La compagnie Renégats

Guillaume Houle

Slata traînait un lourd sac de bure sur ses épaules, claudiquant de gauche à droite au milieu de la troupe de renégats, arrivé au bout de lui-même, ne sachant trop comment il faisait encore pour suivre cette route perdue, masquée par le gris permanent d'un ciel en deuil. Il aurait aimé plus que tout balancer ce satané sac rempli de pommes de terre, mais il savait pertinemment que ça lui était défendu. S'il avait eu le malheureux dessein de ne pas livrer le colis à temps, à l'auberge, la charge n'en serait devenue que plus accablante pour les trajets subséquents, ses digressions passées ayant cent fois confirmées ce fait et appesanties son labeur. Le sac, sanglé très serré à ses épaules, devait faire dans les cent kilogrammes, pas moins, et les sangles de cuir lui dévoraient la peau des aisselles avec acharnement depuis une semaine, des halos sanglants se dessinant sur sa chemise noire de sueur. Les renégats marchaient jour et nuit, chacun traînant leur fardeau comme une sentence.

Natalet se trouvait à l'avant du convoi, à quelque dix mètres des trois autres, faisant de son mieux pour motiver la compagnie, hurlant certains jours une affreuse plainte et le reste du temps un chant de guerre puisé dans le bonheur des jours anciens, faisant, en quelque sorte, figure à la fois de barde et de chef. Sa seule ambition, depuis son châtement, s'était réduite, et encapsulée avec les années, à savourer un repas ne se résumant pas à des pommes de terre rances flottant dans une sauce brune insipide et coiffées de fromage ranci, ragoûts infâmes de taverne qui lui soulevait invariablement le cœur, dont, d'ailleurs, sa troupe traînait les ingrédients d'un bout à l'autre de ce pays déchu nommé Retre, qui se prononce le plus souvent, dans cette partie du monde : *Rètré*.

Alors que Natalet quittait une taverne, identique et à celle qu'il avait quittée une semaine plus tôt et à celle dans laquelle il échouera une semaine plus tard, planté sur le pas de la porte, un tavernier jovial lui promettait une ration de fraises, de crème, de saumon ou de truite, de fruits de mer, on lui avait même un jour promis du flanc, son péché mignon, mais chaque fois, grisé d'espoir, invariablement, alors qu'il consultait le menu de l'auberge, papier ciré couvert de graisse et d'on ne sait quoi d'autre, encore souriant d'une naïveté constamment renouvelée, l'eau déjà à la bouche en fantasmant sur le festin qui l'attendait : parfaits à la fraise, saucisses rôties, jambon à l'érable; ayant sentit, juste au bout de son nez, tout au long du voyage, la récompense pour sa patience éternelle, la torture se terminant enfin, seulement alors, il se voyait indubitablement servir cette satanée bouillie de pommes de



terre pourries accompagnée de sauce glaireuse, semblable au crachat d'un dieu vengeur et invétéré chiqueur de tabac, couverte de fromage passé depuis plusieurs jours, le lait caillé formant un dépôt indigeste sur les pépites jaunâtres. Les « C'est tout ce que nous avons au menu. » Les « Désolé, mon brave. La prochaine taverne aura des petits gâteaux et du pudding, c'est promis » résonnaient toujours avec la même fausseté. Petits gâteaux, pigeonneaux, tête fromagée, oreilles de Christ, crème glacée à l'érable, pêche, pomme, poire, ananas : tout autant de mensonges qui nourrissaient le désespoir et la déception de Natalet. Or, il repartait, après une nuit passée dans un lit infesté de punaises, ayant renouvelé sa naïveté dans le sommeil, ayant rechargé l'amère confiance que la récompense ne se trouvait pas loin, dans le prochain bouge, à la prochaine table encore poisseuse de bière, de bile et de gras. Dévoré de haine et d'envie, il repartait en ravalant ses idées de mort impossibles.

Morphémée tenait une torche de la main gauche — gauche dans tous les sens — le plus loin possible de son visage, et une flasque d'alcool presque pur de l'autre. Pour diminuer la brûlure constante de la flamme, il avait, au début de sa sentence, essayé avec acharnement de positionner la torche dans tous les angles imaginables, puis au-dessus de sa tête, en tirant le bras le plus loin possible de son visage, mais, sans résultat, elle le lui dévorait invariablement : pas moyen d'échapper à la torture du feu. Maintenant, alors qu'il avait parcouru ce monde morose couvert de cendre depuis des lustres, il ne se baderait plus de rien, laissant les flammes le lécher autant qu'elles le pouvaient, condamné à tenir ce feu, à le traîner ironiquement de la main gauche, devant éclairer la voie aux voyageurs perdus, tout ça pour lui rappeler, chaque jour, chaque heure et chaque minute, à jamais, son péché mortel, Morphémée devenant, pour les misérables, un phare, source infinie de lumière.

Saoul en permanence, aveuglé par la brûlante lumière jaune, même lorsqu'il fermait les paupières, Morphémée ne pouvait trouver le repos, chassant son seul réconfort dans sa flasque d'eau-de-vie. Cette existence l'avait rendu très malade, son ventre le torturant en permanence, l'alcool lui dévorant le foie comme un rapace enragé. Chaque jour, il lui semblait agoniser jusqu'au soir et chaque matin, seulement s'il avait pu dormir dans une auberge, il renaissait à neuf, vierge, pur, prêt à se donner entier à son vice, et à se refaire avaler par lui. Or, lorsqu'il voyageait, ne pouvant s'arrêter pour dormir, quelquefois une semaine durant, la journée d'agonie se prolongeait sur des jours, voire des semaines, le rendait si malade que sa peau et ses yeux prenaient un teint jaunâtre, que ses cheveux se

décoloraient, que des plaques croûteuses envahissaient sa peau, que son visage se couvrait d'acné et que sa gueule, ultimement, écumait une spumeuse et abondante hémorragie. Il buvait comme un désert, insatisfait de tout, alors que la flasque ne semblait jamais se vider.

Esphysi, comme Slata, devait transporter des pommes de terre. N'ayant pas les épaules ni les bras d'un Slata, il poussait et faisait rouler un immense sac qu'il avait ficelé comme un boulet avec de la corde et des crochets. Slata ne manquait pas une occasion de souligner tout le ridicule de sa méthode, mais Morphtémée, saoul comme toujours, l'encourageait, les jours où il avait encore le cœur à parler. Esphysi tenta jadis, de mille et une façons, de transporter son fardeau sans avoir à le traîner, mais c'était la seule méthode qui lui permettait vraiment d'abattre la tâche.

Comme le voyage tirait à sa fin, que le boulet frappait violemment le mur extérieur de l'auberge brune, semblable à toutes les auberges — Morphtémée avait d'ailleurs inventé l'expression : brun comme une auberge, lors d'un de ses délires éthyliques — alors qu'Esphysi avait donné au boulet une vigoureuse dernière poussée, Morphtémée, chancelant, vomissant une large flaque de sang à ses pieds, balança la torche qui lui décolla enfin de la main et cogna à la porte. Natalet dévisagea le ciel sans émotion, presque convaincu que cette journée en serait une d'anthologie, qu'il se régalerait enfin.

Une interminable semaine de voyage se conclut lorsque la moitié de la compagnie Renégats franchit la porte de l'Aphrodite, taverne miteuse qui n'avait absolument rien d'aphrodisiaque ou même de divin. Esphysi et Slata restèrent à l'extérieur un moment, s'étirant en produisant les craquements osseux les plus déments, puis s'effondrant au sol, courbatu par l'effort surhumain qu'ils avaient fourni, profitant de la délicieuse légèreté de leur simple corps.

Dans l'auberge, Morphtémée s'envoya encore une longue rasade d'eau-de-vie alors qu'une crampe le fit plier en deux et le contraignit à hurler de douleur. Les quelques clients de la taverne tournèrent sur lui un regard inquiet alors qu'il fonçait aux latrines en beuglant.

Natalet fit son chemin vers le centre de la taverne, se frotta les mains, puis pinça sa barbe avec force. Un menu traînait sur une table vacante et il s'en approcha lentement, très lentement. Il observa autour de lui, regarda les quelques clients éparpillés, attrapa le bout de papier crotté et y chercha les gâteaux, les fraises, le flanc... Furieux, il plaqua le menu sur la table et se laissa choir sur une chaise, risquant sérieusement de la réduire en miettes. « Foutre Zeus, encore de la poutine ! », dit-il en éclatant en sanglots.

## Table des matières

### **La Satire dans *Putain* de Nelly Arcan**

Guillaume Houle.....Page 4

### **L'influence du portrait en tant que figure du double dans *Le portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde**

Arianne Larose.....Page 12

### **Le symbolisme dans *Coraline* de Neil Gaiman**

Mei-Han St-Louis.....Page 19

### **Véronique Grenier : le cyclisme du parc à travers celui de son écriture**

Maggie Lévesque.....Page 25

### **La fiabilité narrative**

Caroline Dion.....Page 27

### **Le gouvresque d'internet**

Maggie Lévesque.....Page 34

### **Du bout des doigts**

Mélanie Viau..... Page 37

### **Pyromanie**

Isabelle Lévesque..... Page 37

### **ALONE: Adieux.**

Coralie Hovington.....Page 38

### **Cafouillage et gribouillis**

Maggie Lévesque.....Page 39

### **Cratères**

Isabelle Lévesque.....Page 40

### **JE REDEMANDE TON NOM**

Myriame Ezelin.....Page 41

### **Chez mes humains fous**

Mélanie Viau.....Page 42

### **Les premières lueurs**

Maggie Lévesque.....Page 43

### **Loque amoureuse**

Camille St-Georges.....Page 44

***Speak fit***

Camille St-Georges et Sarah Landry.....Page 45

**Vague à l'âme**

Isabelle Lévesque.....Page 47

**Résistance**

Mélanie Viau.....Page 48

**Petits poèmes d'amour**

Isabelle Lévesque.....Page 48

**Fantasmes**

Camille St-Georges.....Page 49

**Dimanche, 6 octobre 2019**

Isabelle Lévesque.....Page 50

**Visite guidée**

Mei-Han St-Louis.....Page 51

**La compagnie Renégats**

Guillaume Houle.....Page 52

