

« Sœurs de cœur »

Représentations du duo féminin dans *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert et *Parallèles* de Marguerite Andersen

Suivi par

Ressac

Louna Renard

Une thèse soumise à l'Université d'Ottawa
dans le cadre des exigences
du programme Maîtrise ès arts
Lettres Françaises

Département de français
Faculté des Arts
Université d'Ottawa

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	iii
RÉSUMÉ	iv
PREMIÈRE PARTIE	1
1. INTRODUCTION	1
1.1. <i>Que sont mes amies devenues ?</i>	1
1.2. <i>État de la question</i>	3
1.3. <i>Annonce du plan</i>	4
2. SPÉCIFICITÉ DE L'AMITIÉ	7
2.1. <i>Femme double et joie de vivre</i>	7
2.2. <i>L'écriture comme pilier</i>	15
2.3. <i>Rire</i>	20
3. OBSTACLES ET PERTURBATIONS	29
3.1. <i>Regard</i>	30
3.2. <i>Milieu social et parallélisme</i>	35
4. ANCRÉES DANS L'AUTRE.....	40
4.1. <i>Secrets</i>	41
4.2. <i>Qualités de l'autre et force de l'amitié féministe</i>	43
4.3. <i>Loyauté et affection</i>	47
5. CONCLUSION GÉNÉRALE	51
DEUXIÈME PARTIE	55
<i>RESSAC</i>	55
RÉFLEXION AUTOCRITIQUE.....	88
<i>Introduction</i>	88
<i>Ruptures typographiques</i>	91
<i>Ruptures temporelles</i>	100
<i>Ruptures énonciatives</i>	104
<i>Conclusion</i>	108
BIBLIOGRAPHIE	109

REMERCIEMENTS

Je souhaite avant tout remercier ma directrice de thèse, Claudia Bouliane, pour ses encouragements constants, pour ses commentaires poussés et constructifs qui m'ont toujours permis d'aller plus loin dans mes réflexions, pour les discussions qui me laissaient à chaque fois optimiste et remotivée. Je lui suis très reconnaissante pour sa patience, ses conseils, sa disponibilité, sa clarté sur ses attentes et ses nombreuses recommandations de lecture.

Je remercie aussi l'ensemble du corps professoral du département de français de l'Université d'Ottawa. Au-delà des cours que j'ai eu la chance de suivre depuis le début de mon baccalauréat, les nombreux échanges que j'ai pu avoir, notamment au cours des séminaires de maîtrise, m'ont été d'une aide précieuse lorsque naissait ce projet. De même, je remercie les membres du jury, Geneviève Boucher et Mawy Bouchard, pour leur temps et leur intérêt envers ma recherche.

Je tiens également à adresser mes remerciements au Conseil de Recherche en Sciences Humaines pour m'avoir accordé la bourse de recherche à la maîtrise qui a permis d'alléger les contingences matérielles diverses qui viennent avec l'écriture d'une thèse.

Merci aussi à ma famille, ma mère qui m'a encouragée à poursuivre vers les études supérieures, mon père sans qui la mise en page de cette thèse serait bien chaotique, mes frères, Timéo et Lubin, pour leur soutien qui est aussi discret que solide.

Enfin, je souhaite adresser ce projet et ces remerciements à mes amies, sans qui je ne serais pas la personne que je suis, sans qui cette thèse ne serait pas complète. Elles s'y sont toutes glissées et en sont le cœur ; un merci tout particulier à Mila, à Blanche et à Lauren, mais aussi à Madeleine, Isabelle, Julia, Créa, Sezgi, Tuana, Helin et Ekin pour m'avoir écoutée, soutenue, encouragée, distraite et poussée toujours plus loin.

RÉSUMÉ

Partie recherche

La présence des amitiés féminines dans la littérature franco-canadienne n'est pas tout à fait ancienne. En effet, un long silence a été observé quant à ces amitiés, qui n'étaient pas prises en compte comme l'étaient celles entre les hommes. La représentation littéraire des amitiés féminines prend alors une importance particulière. La visée de cette thèse sera d'étudier deux duos fusionnels féminins : Nora et Olivia, des *Fous de Bassan* d'Anne Hébert, et Marguerite et Lucienne, de *Parallèles* de Marguerite Andersen. Les apparentes différences de ces deux duos, que ce soit l'âge, le milieu, le moment où se noue l'amitié ou encore le contexte social, mettent en réalité en lumière leurs similarités. Cette thèse a pour ambition d'établir quelles sont les caractéristiques des « sœurs de cœur », c'est-à-dire à quels enjeux internes ou externes elles doivent faire face et de quelles façons ces perturbations nuisent à la loyauté et à l'affection qu'elles éprouvent l'une pour l'autre.

Partie création

Dans la partie création, on suit un duo féminin, Joana et Mathilde, au cours de leur amitié, de ses débuts jusqu'à sa fin. Leurs circonstances font qu'elles sont souvent séparées mais maintiennent malgré tout une grande proximité, amplifiée par leurs fréquentes retrouvailles et les années vécues ensemble. Elles ont chacune des difficultés particulières qu'elles traversent indépendamment tout en tirant soutien et réconfort l'une dans l'autre. J'explorerai dans cette création littéraire le rôle que deux femmes peuvent jouer l'une pour l'autre et l'émerveillement de l'amitié fusionnelle à divers âges de la vie. Je tenterai aussi de transcrire les défis qui viennent avec un tel attachement à une autre personne, comme le besoin d'espace qui est souvent inhérent aux relations très intenses. Mon but dans ce texte sera cependant de représenter un duo solide, comme une forme de symbiose dont les deux participantes sortent grandies.

Autoréflexion

Les deux œuvres à l'étude ainsi que la création emploient la forme fragmentaire, dont la définition ne fait pas l'unanimité du fait de sa complexité. Plusieurs types de ruptures composent la forme fragmentaire et l'autoréflexion aura pour objectif d'explorer les différentes ruptures présentes dans les textes à l'étude, de saisir leur sens et l'effet qu'elles peuvent avoir, et de montrer comment elles se manifestent aussi dans la partie création. Le processus de création m'aura également donné de nouveaux outils pour mieux comprendre la représentation de la femme double mais aussi la forme fragmentaire ; je détaillerai donc en quoi la création littéraire a influé sur les résultats de ma recherche, et inversement.

PREMIÈRE PARTIE

1. Introduction

1.1. *Que sont mes amies devenues ?*

Il y a, parmi les amitiés que l'on peut nouer au cours d'une vie, des relations qui se démarquent par leur intensité, des amitiés qui, d'une manière ou d'une autre, durent toujours¹. Sont alors souvent employés les mots d'« âmes sœurs » pour désigner pareille connexion entre deux personnes, puisqu'en effet l'amitié est telle que l'on a l'impression d'une fusion des êtres :

Nos âmes ont charrié si uniment ensemble, elles se sont considérées d'une si ardente affection, et de pareille affection découvertes jusqu'au fin fond des entrailles l'une à l'autre, que non seulement je connaissais la sienne comme la mienne, mais je me fusse certainement plus volontiers fié à lui de moi qu'à moi².

Les femmes ont cependant été longtemps jugées incapables d'une telle relation. Michel de Montaigne, dans ce même essai « De l'amitié », stipule que « leur âme ne semble [pas] assez ferme pour soutenir l'étreinte d'un nœud si pressé et si durable³ » ; Aristote, qui s'est lui aussi penché sur la question de l'amitié⁴, était du même avis⁵. Avec cet état d'esprit, il n'est pas étonnant que la littérature ait longtemps été pauvre en amitiés fusionnelles féminines. Virginia Woolf le souligne dans *Une Chambre à soi*, en des termes qui sont repris presque systématiquement dans les recherches sur la présence des amitiés féminines dans la littérature⁶. Elle lit, dans un roman⁷, la simple phrase « *Chloe liked Olivia* » et est stupéfaite de la rareté d'une telle affirmation et de toute la complexité qu'elle sous-entend : « Pour la première fois

¹ Carole-Line Nadeau, « Nos "chums" de filles », *La Gazette des femmes*, 1994, p. 7-10.

² Michel de Montaigne, « De l'amitié », Paris, Fayard, coll. « 1001 nuits », 2023 [1580], p. 11.

³ *Ibid.*, p. 8.

⁴ Aristote, François Stirn, *Ethique à Nicomaque : livres VIII et IX sur l'amitié*. Paris, Hatier, 1983.

⁵ Elijah Millgram, « Aristotle on Making Other Selves. » *Canadian Journal of Philosophy* 17, n° 2 (1987) p. 361–76.

⁶ Notamment dans *Le Cœur pensant* d'Éline Audet, *Among Women* de Louise Bernikow, « Mettre l'amitié au premier plan : passés et futurs féministes » de Sasha Roseneil, « "L'amitié c'est mieux que la famille". Rapports amicaux entre femmes dans le roman québécois » de Lori Saint-Martin, etc.

⁷ Roman inventé par Woolf pour l'argumentaire de son essai.

peut-être dans la littérature, Chloé aime Olivia. Cléopâtre n'aimait pas Octavie. À quel point, si cela avait été, *Antoine et Cléopâtre* s'en fût-il trouvé modifié ! [Q]ue des rapports plus compliqués entre ces deux femmes eussent été intéressants⁸ ! » Les relations entre les femmes sont pourtant tout aussi complexes, et depuis tout aussi longtemps, que celles entre les hommes. Pourquoi alors cette représentation décalée de la réalité des amitiés féminines ? D'abord, parce que les femmes ont été exclues de la littérature durant des siècles. Les rapports féminins ont donc longtemps été écrits par des hommes, qui n'en avaient qu'une perception approximative. Nombreux sont les romans où un narrateur nous dit que des femmes se parlent, sans pouvoir nous préciser de quoi elles parlent, puisqu'il n'est pas inclus dans la conversation ; ce que deux femmes seules entre elles peuvent dire et faire relève du mystère⁹. Ensuite, une sur-représentation d'une rivalité féminine contribue à la perpétuation de cette rivalité alimentée par le patriarcat, qui bénéficie de cet état. Ces deux faits vont ensemble et en résulte une image faussée des rapports entre les femmes : « Le bruit constant à propos des femmes qui n'aiment pas les femmes existe en tandem avec le silence historique sur les femmes qui ont toujours aimé les femmes¹⁰. »

Les amitiés fusionnelles dans la littérature sont quasi-exclusivement masculines jusqu'à la fin du XVII^e siècle, mais les récits d'amitiés féminines sont de plus en plus courants au fil du temps¹¹. Qu'en est-il alors des textes qui représentent les amitiés féminines ? C'est la question que nous nous posons ici et l'axe central de notre recherche. Comment ces amitiés sont-elles racontées dans la littérature franco-canadienne ? Qu'est-ce qui, dans la littérature, fait qu'une amitié féminine est fusionnelle ? Comment naissent et meurent ces amitiés passionnées ? Quels sont les outils employés pour écrire la complicité ? Sous quel angle les relations d'amitié entre

⁸ Virginia Woolf, *Une Chambre à soi*, trad. Clara Malraux, Paris, Éditions 10/18, 1996 [1929], p. 123.

⁹ Louise Bernikow, *Among Women*, New York, Harmony Books, 1980, p. 2-16.

¹⁰ Janice Raymond, *A Passion for Friends: Towards a Philosophy of Female Affection*, Boston, Beacon Press, 1986, p. 173. Nous traduisons.

¹¹ Penelope Anderson, « The Absent Female Friend: Recent Studies in Early Modern Women's Friendship », *Literature Compass*, n°7/4, 2010, p.243-253.

les femmes sont-elles mises en texte ? Est-ce une représentation plutôt positive ou négative ? Quels sont les procédés d'écriture utilisés pour décrire le poids du regard de l'Autre ? Dans quelle mesure le masculin fait-il intrusion dans le duo, et quelles sont les formes de cette irruption du regard de l'homme ? Quels sont les obstacles auxquels ces amitiés sont confrontées ? Nous tenterons, au cours de cette thèse, de répondre à ces questions ou tout au moins de formuler des éléments de réponse.

1.2. *État de la question*

Dans les récits d'amitié fusionnelle que nous avons pu lire reviennent certains schémas, certains traits de caractère d'un personnage ou encore certaines trames narratives. Une exploration exhaustive de toutes les représentations du duo nous paraissant irréalisable dans le cadre d'une thèse de maîtrise, nous avons choisi de nous concentrer sur deux romans montrant des couples d'amies qui, par les dissemblances de leur situation, permettent une vision diversifiée de la représentation du duo dans le roman franco-canadien des années 1980 à 2000 : *Les Fous de Bassan*¹² d'Anne Hébert et *Parallèles*¹³ de Marguerite Andersen.

L'œuvre d'Hébert a fait couler beaucoup d'encre, spécialement sur les relations entre ses personnages féminins, qui sont souvent complexes et torturés, que l'on pense à Aurélie et Élisabeth dans *Kamouraska*¹⁴ ou à Catherine et Aline des *Chambres de bois*¹⁵. Il en va de même dans *Les Fous de Bassan* ; Nora, Olivia, Felicity, Maureen, les mères et les grands-mères ont toutes leur rôle à jouer les unes par rapport aux autres. Cette solidarité féminine qui règne à

¹² Anne Hébert, *Les Fous de Bassan*, Paris, Éditions du Seuil, 1982. Les références à cette œuvre seront désormais faites au moyen de l'abréviation *FB* et du numéro de folio placés entre parenthèses dans le corps du texte.

¹³ Marguerite Andersen, *Parallèles*, Sudbury, Prise de parole, 2004. Les références à cette œuvre seront désormais faites au moyen de l'abréviation *P* et du numéro de folio placés entre parenthèses dans le corps du texte.

¹⁴ Anne Hébert, *Kamouraska*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

¹⁵ Anne Hébert, *Les Chambres de Bois*, Paris, Éditions du Seuil, 1958.

Griffin Creek a été très étudiée¹⁶, ainsi que la violence masculine qui cherche à violer ce lien¹⁷. Si les personnages de Nora et d'Olivia ont tous les deux intéressés les études féministes, l'une pour sa liberté d'esprit et son refus du destin féminin traditionnel¹⁸ et l'autre pour son lien avec une généalogie féminine, comme un traumatisme intergénérationnel qui se transmet de mère en fille¹⁹, c'est moins le cas de la relation entre les deux cousines.

Quant à l'œuvre d'Andersen, qui est plus récente et moins étudiée, elle a aussi attiré la critique féministe pour *De Mémoire de Femme* et surtout *La Mauvaise Mère*, qui communiquent une expérience de la maternité et de la honte qui accompagne les choix priorisant la femme au-delà de la mère. C'est toutefois la pratique de l'autofiction d'Andersen, laquelle mêle fiction et réalité dans la plupart de ses romans²⁰, qui a retenu le plus les spécialistes de son œuvre²¹. Le roman *Parallèles* n'ayant pas encore été analysé autrement que pour l'autofiction²², la relation Marguerite-Lucienne reste à être mise en lumière, ce dont se chargera cette thèse.

1.3. Annonce du plan

Les sœurs de cœur que nous allons étudier ici diffèrent donc en de nombreux points. Tout d'abord par leurs circonstances : Nora et Olivia des *Fous de Bassan* sont deux jeunes cousines amies depuis la plus tendre enfance qu'on suit pendant l'été de leurs quinze et dix-sept ans dans

¹⁶ Isabelle Boisclair, « La solidarité féminine comme réponse à la domination masculine : étude de deux motifs genrés dans l'œuvre d'Anne Hébert », dans *Féminin/masculin dans l'œuvre d'Anne Hébert*, Cahiers Anne Hébert, n°8, Sherbrooke, Fides, 2008, p. 15-36.

¹⁷ Arlette Bouloumié, « Femmes, folie, fureur dans *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert » dans *Aux frontières des deux genres*, sous la direction de Carmen Boustani, Karthala, coll. Lettres du Sud, 2003, p. 404.

¹⁸ Lucie Guillemette, « Les figures féminines de l'adolescence dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert. Entre le mythe du prince charmant et l'agentivité », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 8, n°2, 2005, p. 153-177.

¹⁹ Audet, Éline. *Le Cœur pensant : courtepoinde de l'amitié entre femmes*, Sherbrooke, Loup de gouttière, 2000.

²⁰ Julie Tennier, « Marguerite Andersen et le moi en l'absence de l'autre : De mémoire de femme », *Voix Plurielles*, vol. 9, n°1, 2012, p. 50-68.

²¹ Julie Tennier-Gigliotti, « Le "vécrire" dans l'œuvre romanesque de Marguerite Andersen », [thèse de doctorat, littérature], Toronto, Université de Toronto, 2014.

²² Qi Feng, « Le mélange de la réalité et de la fiction dans trois romans de Marguerite Andersen : *De mémoire de femme*, *Parallèles* et *Le figuier sur le toit* » [thèse de doctorat, littérature] Limoges, Université de Limoges, 2014.

un cadre qui est un petit village appelé Griffin Creek, tandis que Lucienne et Marguerite de *Parallèles* sont deux femmes assez âgées, à la retraite, dont le parcours depuis la naissance est retracé par Marguerite qui fait office de narratrice, jusqu'à la mort pour Lucienne, le tout à divers endroits du monde. *Les Fous de Bassan* nous montre la fin d'une amitié avec l'implosion du duo, puis leur mort violente ; *Parallèles* raconte plutôt ses origines en suivant la vie de deux femmes jusqu'à leur rencontre, la naissance de leur duo, puis finalement sa fin avec la mort de l'une d'entre elles. De plus, les deux romans ont été écrits à des époques différentes : 1982 pour le roman d'Anne Hébert, 2004 pour celui de Marguerite Andersen. Malgré toutes ces différences, l'essentiel lie ces deux œuvres : il s'agit de romans écrits par des femmes canadiennes francophones, respectivement québécoise et franco-ontarienne, reconnues pour leurs plumes introspectives, représentant deux personnages féminins unis par une amitié fusionnelle.

Notre étude se concentrera sur trois aspects communs dans les trames narratives des deux romans. Tout d'abord, nous nous pencherons sur les spécificités du duo, c'est-à-dire ce que les deux amies ne peuvent faire qu'ensemble, ce qui définit en quelque sorte leur relation. Dans *Les Fous de Bassan*, Nora et Olivia sont liées depuis l'enfance par une amitié très forte, qui fait qu'elles se considèrent et sont considérées comme un seul être, une sorte de femme double ; la perception que la communauté a d'elle comme une seule entité contribue d'ailleurs à nourrir cette amitié fusionnelle. Dans *Parallèles*, c'est l'écriture qui unit les deux femmes et c'est sa pratique qui nourrit leur amitié, à ses débuts surtout. Enfin, la troisième spécificité de l'amitié, laquelle s'avère commune aux deux duos, est le rire. Nous verrons que la représentation du rire féminin n'est pas anodine, et qu'il apparaît tout particulièrement chez le personnage de Nora, au point que le rire de la jeune fille est décrit ou mentionné à presque chaque apparition de son personnage.

Ensuite, nous détaillerons les obstacles et perturbations qui viennent nuire à la dynamique des deux amies. Dans *Les Fous de Bassan*, il s'agit du regard masculin, celui du personnage de Stevens surtout, qui causera d'ailleurs la perte des deux jeunes filles et sera la raison principale de leur éloignement l'une de l'autre ; la théorie du désir triangulaire de René Girard nous permettra alors d'analyser la rivalité nouvelle des deux jeunes filles sous l'angle de la critique anthropologique de la littérature. Dans *Parallèles* entre surtout en jeu la différence du milieu social d'origine des deux femmes. Lucienne est issue de la classe populaire et a grandi dans un environnement très religieux, tandis que Marguerite est plus bourgeoise et a reçu une éducation très complète. Les deux personnages ne se comprennent pas toujours, surtout en ce qui concerne la religion, qui a une importance capitale pour Lucienne et qui n'a pas de réelle influence sur Marguerite. Les questions morales qui tourmentent son amie laissent la narratrice indifférente, et ces incompréhensions sont la conséquence directe des disparités de leur enfance.

Enfin, nous nous tenterons de comprendre ce qui maintient les sœurs de cœur ancrées l'une dans l'autre. Alors que des obstacles s'opposent à une amitié saine, plusieurs facteurs maintiennent les amies unies. En premier lieu, le secret ; s'ouvrir à l'autre nécessite une confiance totale, comme représenté surtout dans *Parallèles*, et lorsque le secret s'évante et que les personnages cessent de se confier entre elles alors cela marque la fin de l'amitié, ce qui est montré surtout dans *Les Fous de Bassan*. Marguerite et Lucienne restent unies malgré leurs différences et les incompréhensions qui perturbent leur dynamique, car elles se portent un grand respect et s'admirent beaucoup. La reconnaissance des forces de l'autre leur permet aussi à elles-mêmes de s'améliorer. Dans *Parallèles*, c'est surtout montré à travers le personnage de Lucienne, qui est plus timide que celui de Marguerite et qui admire beaucoup cette dernière ; la narratrice décrit les hantises de Lucienne et lui prodigue conseils et soutien, notamment en se comparant à son amie, afin que cette dernière progresse vers une émancipation féministe. Dans *Les Fous de Bassan*, au contraire, les obstacles ont raison du duo. Cependant, même à la suite

de la rupture, même alors que la confiance est brisée, subsiste une forme de loyauté et une affection certaine due aux années d'amitié fusionnelle, qui ne peuvent être oubliées facilement. Les deux jeunes filles sont quand même représentées en train de rire jusqu'à la fin, et la scène de leur mort les unira finalement plus que jamais.

2. Spécificité de l'amitié

Nous emploierons ici le terme de spécificité de l'amitié pour désigner ce qui est le propre d'une amitié en particulier, c'est-à-dire les choses que les deux amies ne font qu'ensemble, qui sont uniques à leur relation. Dans *Les Fous de Bassan*, Nora et Olivia ont grandi l'une avec l'autre et ont ainsi développé une amitié fusionnelle, dont la spécificité principale est la joie de vivre partagée, en dépit de l'univers sombre dans lequel elles évoluent. Dans *Parallèles*, c'est autour de l'écriture que l'amitié de nos protagonistes s'est forgée, après une vie difficile et pleine de tracas. En outre, dans les deux œuvres, le rire joue un rôle particulièrement important, comme spécificité de l'amitié mais pas uniquement ; dans le roman d'Andersen, il montre la complicité et la libération de Lucienne ; dans celui d'Hébert, il est la force de vie de Nora, et paradoxalement la raison de son meurtre.

Nous nous pencherons donc d'abord sur l'amitié fusionnelle de Nora et Olivia et sur l'urgence de vivre qui les habite toutes les deux. Nous regarderons ensuite la façon dont la pratique de l'écriture, axe central de l'amitié Marguerite-Lucienne, jette les bases d'une amitié féministe, renforcée par l'autonomie des deux femmes. Enfin, nous explorerons ce que la présence du rire des femmes dans ces deux romans sous-entend et cherche à représenter.

2.1. Femme double et joie de vivre

Les deux héroïnes tragiques des *Fous de Bassan* sont Nora et Olivia, deux cousines qui ont grandi ensemble à Griffin Creek, petit village de mer imaginaire. Nora est la première des deux

Atkins à prendre la parole, avec le « Livre de Nora Atkins », dans lequel sa relation avec sa cousine Olivia est clairement définie : « Sœurs siamoises depuis notre enfance, jamais séparées, pleines de secrets non-dits et partagés dans l'émerveillement de vivre. » (*FB*, p. 121) Nous développerons plus tard le rôle du secret dans l'amitié en général et particulièrement dans celle-ci ; pour lors, c'est cette appellation de « sœurs siamoises » qui revient aussi dans la bouche d'Olivia (*FB*, p. 221) qui nous intéresse, puisqu'elle contient à la fois la notion de sororité, qui est sous-entendue à d'autres reprises dans le texte, et la notion d'êtres siamois. L'expression « sœurs siamoises » désigne des « jumelles rattachées l'une à l'autre par deux parties homologues du corps. Au figuré : amies inséparables²³ ». Si l'emploi figuré est évidemment le premier sens ici, le choix de cette expression spécifique est pertinent dans ce contexte : les deux jeunes filles sont décrites constamment ensemble à part lorsqu'elles prennent la parole individuellement, mais aux yeux du reste du village elles forment un tout, « les petites Atkins », « Nora et Olivia », « Olivia et Nora » ou encore « NoraOliviaNoraOlivia », comment l'écrivent les jumelles Pat et Pam sur les murs de leur maison (*FB*, p. 37). Ce lien entre les deux filles, exprimé par la jointure de leurs noms plutôt que d'une partie de leurs corps, fait d'elles une entité commune, un seul être double : des siamoises. Il est d'ailleurs intéressant que ce lien entre les deux cousines soit ainsi présenté par de vraies jumelles, servantes du pasteur, qui forment aussi un tout, car elles sont « [i]dentiques, interchangeable » (*FB*, p. 19) et elles « se complaisent en elles-mêmes », comme l'ont longtemps fait Nora et Olivia. La première mention du nom des cousines est faite par Pat et Pam, qui adoucent d'une certaine façon la fusion des deux cousines et lui confèrent une légitimité.

Nora et Olivia sont perçues ainsi par tout le village, pas seulement par les jumelles. Par exemple, le pasteur interprète ainsi la vision qu'a Perceval des Atkins : « Perceval a les yeux fixés sur ses deux cousines Nora et Olivia. Un seul animal fabuleux, pense-t-il, à deux têtes,

²³ *Le Robert, Dico en ligne* : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/siamois>.

deux corps, quatre jambes et quatre bras, fait pour l'adoration ou le massacre. » (*FB*, p. 31) La figure hybride imagée ici a des allures de monstre, ce qui n'est pas étonnant, puisque les sœurs siamoises appartiennent au registre du monstrueux, dans la mesure où elles sortent des codifications normales²⁴. Il faut cependant souligner que la vision des filles comme une seule créature est toujours écrite sous un angle positif, comme dans le cas cité à l'instant où Perceval les voit comme un animal fabuleux, et non monstrueux.

Stevens aussi ne les voit que comme une créature unique, ce qui causera d'ailleurs l'éclatement du duo : « [J]e les tutoie comme une seule et même créature à deux têtes, quatre bras, quatre jambes et deux petits sexes cachés » (*FB*, p. 104) Stevens lui-même les adoube d'ailleurs comme sœurs, il se plaît à les imaginer ainsi : « J'aime savoir Nora et Olivia ensemble, dans la même maison, partageant les mêmes occupations, s'asseyant à la même table, comme des sœurs, dormant dans le même lit », et « leur odeur de fille et de sœurs » (*FB*, p. 100, 101) vient nourrir ses fantasmes de femme double. On voit ici encore que la représentation des sœurs siamoises ne se fait pas de façon péjorative, bien que Stevens, par cette vision fantasmée des cousines, les déshumanise en les objectifiant.

Leur amitié fusionne donc les deux jeunes filles en un seul être siamois, « NoraetOlivia », qui est désiré de nombre des habitants de Griffin Creek²⁵. D'ailleurs, comme nous l'explorerons en détail plus loin, les deux cousines ne réussiront à se détacher l'une de l'autre qu'une fois mortes : Olivia reste dans la mer et Nora, dont le corps est ramené par la marée, est enterrée à Griffin Creek. On pourrait cependant arguer que l'esprit de Nora a complètement cessé d'exister alors que celui d'Olivia perdure dans l'écume et le vent, et que là où les os d'Olivia sont « dissous comme le sel » (*FB*, p. 224) le corps de Nora est rescapé ; on pourrait voir dans cette perduration d'un esprit et d'un corps un seul être hybride. Cette conclusion rejoindrait les

²⁴ Edith Girval, « Sur *Sisters* de Brian de Palma : Le double et le monstre », dossier « Je e(s)t un Autre - Philosophie et Esthétiques du dédoublement », *Sens Public*, 2015.

²⁵ Arlette Bouloumié, « Femmes, folie, fureur dans *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert », dans *Aux frontières des deux genres*, sous la direction de Carmen Boustani, Karthala, coll. Lettres du Sud, p. 404.

mentions des « sœurs siamoises » qui reviennent à la fois dans la narration de Nora comme celle d'Olivia, qui tendent elles aussi à se représenter elles-mêmes comme une seule femme double.

Les deux jeunes filles ne sont donc biologiquement parlant ni jumelles ni sœurs, mais au-delà-des liens du sang elles sont unies par une sororité mythique : dans le texte, il est à plusieurs reprises sous-entendu que les deux filles sont issues de la mer. Par exemple, Stevens parle d'Olivia « seule au monde dans son eau natale » (*FB*, p. 97) et Nora explique son amour pour la mer en disant « [j]'y suis née²⁶ » (*FB*, p. 114). Les deux filles seraient donc nées de la même mer ; l'homonymie mer/mère est également à prendre en compte, puisqu'elle pointe un lien qui évoque indubitablement celui des sœurs de cœur. Nous entendons ici par sœurs de cœur un lien si fort entre deux filles qu'elles se sentent sœurs bien qu'elles ne le soient pas ; c'est le cas de Nora et Olivia, qui emploient elles-mêmes cette idée de sororité pour décrire leur relation : « sœurs siamoises depuis l'enfance, jamais séparées » (*FB*, p. 121), « Nora, ma cousine, ma sœur » (*FB*, p. 224) ou encore « ma sœur d'enfance » (*FB*, p. 122). Cette perception des deux filles comme une seule entité découle de leur enfance en commun, de leurs sorties à la marée haute avec leur grand-mère Felicity, où elles vont voir l'aube naissante et nager dans la mer des premières heures du jour : « Tout juste le plaisir de me sentir exister, au plus vif de moi, au centre glacé des choses qui émergent de la nuit, s'étirent et bâillent, frissonnent et cherchent leur lumière et leur chaleur, à l'horizon. » (*FB*, p. 111) On retrouve là encore la connexion à la mer, dans laquelle Nora se sent comme un fœtus : « Dans une autre vie j'ai pu séjourner longtemps dans la mer, sans avoir besoin de respirer, les poumons pas encore dépliés, semblable à quelqu'un qui bloque sa respiration terrienne et se laisse aller aux délices de l'existence sous-marine. » (*FB*, p. 116) Olivia aussi ressent ce besoin de retourner à la mer : « Je prendrai ma mère avec moi et je l'emmènerai très loin. Au fond des océans peut-être [...]. » (*FB*, p. 88)

²⁶ Nous soulignons.

L'association entre leurs sorties à l'aube avec Felicity et les sensations prénatales évoque l'image de la mer comme utérus, comme ventre maternel, comme origine du monde, d'où les femmes sont issues et où elles retournent avec leur progéniture, une fois (grand-)mère. Olivia est ainsi conseillée par ses « grand-mères d'équinoxe, [ses] hautes mères, [ses] basses mères, [ses] embellies et [ses] bonaces, [ses] mers d'étiage et de sel. » (*FB*, p. 218) Le jeu sur l'homonymie mer/mère est d'ailleurs récurrent dans le texte : Olivia utilise, pour désigner le chœur féminin qui la conseille et qui est composé de ses ancêtres féminins, l'appellation : « grandes femmes liquides » (*FB*, p. 221). Éleine Audet, dans son livre sur l'amitié entre femmes, écrit qu'il existe dans *Les Fous de Bassan* une incompatibilité totale entre les hommes et les femmes ; pour elle, les femmes ne font qu'un avec la nature et elles sont « régies elles aussi par les lois du règne animal, végétal et même minéral²⁷ ». L'incompatibilité de ces dernières avec les hommes vient de la violence de ceux-ci, qui « ne peuvent que fouler au pied ces femmes engluées dans la nature et ses lois implacables²⁸ » et qui « ont toujours l'air de vouloir tuer quelque créature vivante » (*FB*, p. 40). Si les femmes sont liées à la mer, à la nature, alors les hommes sont des chasseurs ; l'allusion est d'ailleurs récurrente dans le texte. Stevens est souvent comparé à un prédateur et les deux cousines, à des proies. Il faut cependant garder en tête que cette interprétation est essentialiste et tient du mythe de l'éternel féminin, qui suppose que la féminité est innée et non acquise, et relèverait donc de la nature plutôt que de la culture²⁹. Or cette idéologie a été déconstruite par Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe*, où elle explique que la notion du genre féminin est sociale et donc construite. Les comportements dits féminins ne sont pas dus au sexe féminin, mais à l'éducation qui a été reçue

²⁷ Éleine Audet, *Le Cœur Pensant : Courtepointe de l'amitié entre les femmes*, Québec, Le Loup de Gouttière, 2000, p. 179.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Pascal Picq, « L'éternel féminin en paléontologie et en préhistoire », dans *Féminin/Masculin : Mythes et idéologies*, sous la direction de Catherine Vidal, Barcelone, Belin, 2015, p. 111-130.

et qui inculque que certains comportements sont le propre de la femme. Beauvoir établit dès le début de la deuxième partie de son essai qu'

[o]n ne naît pas femme : on le devient. Aucun destin biologique, psychique, économique ne définit la figure que revêt au sein de la société la femelle humaine ; c'est l'ensemble de la civilisation qui élabore ce produit intermédiaire entre le mâle et le castrat qu'on qualifie de féminin³⁰.

L'idéologie essentialiste a donc été déconstruite, mais il n'en demeure pas moins que *Les Fous de Bassan* revêt de nombreux éléments sous-tendant cette interprétation et peut donc s'inscrire dans ce paradigme.

Le personnage de Felicity prend dans ce contexte une importance nouvelle ; c'est une figure matriarcale qui prend le parti des femmes, qui « a toujours préféré les filles » (*FB*, p. 37) et qui initie Nora et Olivia à sa liberté avec les sorties à l'aube. Le pasteur écrit qu'elle « règne sur la mer » (*FB*, p. 35) et qu'une fois à l'eau elle est plus libre : « Une heure à peine de solitude (loin des tâches conjugales et domestiques) avec ses mains inoccupées, [...] son cœur défait de tous les nœuds d'orgueil et de vertu ; aimant et haïssant en paix, dans le calme du matin. » (*FB*, p. 34). Grâce à ce retour aux sources, Felicity quitte la mer après sa baignade aux aurores comme une femme nouvelle ; elle a en sortant de l'eau une expression rêveuse ; son nom signifie d'ailleurs la « sérénité retrouvée³¹ ». Quand son fils Nicolas Jones la rejoint, « [l]e reflet du rêve persiste sur son visage pacifié, s'attarde aux commissures des lèvres, lui donne l'air d'émerger d'un mystère joyeux » (*FB*, p. 35-36). C'est dans l'eau qu'elle se détache des habitants de Griffin Creek et des hommes qui sont souvent violents envers leur épouse (Felicity a, comme la mère d'Olivia, des taches sur le corps). Elle y amène ses petites-filles, car « le corps se déleste de ses peines et de ses humiliations dans la mer³² » ; en partageant sa liberté

³⁰ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1976 [1949], p. 13.

³¹ Arlette Bouloumié, « Femmes, folie, fureur dans *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert », dans *Aux frontières des deux genres*, sous la direction de Carmen Boustani, Karthala, coll. « Lettres du Sud », p. 413.

³² Elaine Audet, *Le Cœur pensant : courtepoincte de l'amitié entre les femmes*, « L'amitié dans l'œuvre », Québec, Le Loup de Gouttière, 2000, p. 180.

avec Nora et Olivia, elle les entraîne sur un terrain inaccessible aux hommes qui, comme Stevens, le pasteur Nicolas et Perceval, ne peuvent que les regarder de loin. En compagnie de Felicity, elles sont intouchables : « Désirant toucher de ses mains pataudes ses cousines ruisselantes et craignant d'être puni pour cela, Perceval pleure tout à fait. » (*FB*, p. 39) Pour Audet,

[à] l'exemple des Fous de Bassan qui pillent les profondeurs de la mer, ce que les hommes cherchent à atteindre, par le viol et le meurtre, n'est rien d'autre, en fait, que cette profondeur sous-marine à l'origine de toute vie. Dans la rage contre l'évidence d'être nés d'une femme et de ne jamais pouvoir réussir à épuisier la mer ni la complicité entre les femmes³³.

Stevens, en agressant Nora et Olivia sur la plage et en faisant disparaître leur corps au fond de l'océan, viole cette sphère féminine qui l'exclut. La mer représente donc une zone de liberté pour les femmes de Griffin Creek, et plusieurs d'entre elles ont d'ailleurs des caractéristiques physiques associées au monde marin. Irène, la femme du pasteur, est « pareille à un poisson mort, sa vie froide de poisson, son œil de poisson, sous la paupière sans cil, son odeur poissonneuse » (*FB*, p. 23-24), pour tout le village elle « joue au poisson mort » (*FB*, p. 98), elle ne peut donner la vie et est donc considérée comme morte car le devoir de procréation est primordial à Griffin Creek³⁴. Olivia a « un orteil qui est collé à l'autre par une petite peau, comme un canard (*FB*, p. 81), et à cause de ce pied palmé Stevens la compare plus tard à une sirène (*FB*, p. 97). La mère de Stevens, comme les fonds marins, est d'un froid polaire : « Cette femme a une très mauvaise circulation, dit le Dr Hopkins. Elle dégage du froid comme d'autres la chaleur. » (*FB*, p. 86) Felicity, enfin, est comparée à deux reprises à un dauphin, d'abord par Nora (*FB*, p. 115), puis par Perceval, qui « prétend que [s]a grand-mère est un dauphin et qu'elle n'a qu'un seul désir, entraîner ses deux petites-filles vers la haute mer, sur des coursiers d'écume » (*FB*, p. 71). Olivia retrouve d'ailleurs la forme du bas de la robe de sa mère morte

³³ *Ibid.*, p. 180-181.

³⁴ Aurélie Chevant, « La parole de l'eau : symboles marins et répression sexuelle dans *Les fous de Bassan* », *Les Cahiers Anne Hébert*, n°14, 2015, p. 26.

dans les traces de l'écume sur la mer, écume qu'elle deviendra elle-même à sa propre mort, écume qui abrite le chœur des femmes de Griffin Creek. Quand Felicity emmène ses petites-filles à l'aube dans la mer, elle leur permet une escapade loin des attentes du village, mais elle renoue aussi avec une part de son identité qui est liée à l'océan.

Le rituel exclut le reste du village, et surtout les hommes qui ne comprennent pas ce qu'il représente. Aller se baigner ainsi est quelque chose qu'elles ne font avec personne d'autre que leur cousine, en compagnie de Felicity ; il s'agit donc d'une spécificité de leur amitié. Elles partagent ces moments de liberté qui leur sont encore permis parce qu'elles sont jeunes et enfantines, mais surtout protégées par leur grand-mère. Pour Olivia, qui depuis la mort de sa mère a son foyer à charge, il s'agit déjà d'instant volés où elle peut retrouver les jeux de son enfance avec celle qui l'accompagne depuis le plus jeune âge, Nora. On a vu que les hommes de Griffin Creek sont violents et Olivia habite désormais seule avec trois d'entre eux, qui comptent sur elle pour tenir le foyer. Le répit à l'aurore avec Nora représente donc pour elle exactement ce qu'il représentait pour Felicity, alors qu'elle s'échappait avant le réveil de son mari, quand les enfants dormaient encore. On voit donc que le cycle se répète, mais que Felicity cherche à en préserver ses petites-filles en leur permettant cette échappatoire qui contribue à rapprocher plus encore les deux amies, mais qui les exclut aussi : elles détonnent par rapport au reste du village. Griffin Creek est figé dans le respect de la morale et ses habitants surveillent les mœurs les uns des autres : « Ces gens-là ne sont jamais seuls. S'entendent respirer. [...] Leurs pensées les plus secrètes sont saisies à la source, très vite ne leur appartiennent plus, n'ont pas le temps de devenir parole. » (*FB*, p. 31) Dans cette atmosphère pesante où chacun est sur ses gardes, c'est seulement ensemble que les deux cousines peuvent partager « l'émerveillement de vivre » (*FB*, p. 121) qui les habite. En effet, ce qui lie les deux filles au-delà du temps passé ensemble, c'est leur partage de la joie de vivre. Chacune d'entre elle est pleine de vie d'une façon ou d'une autre. Olivia, parlant d'elle-même plus jeune, déclare :

« C'est une enfant faite pour vivre de la pointe de ses ongles à la racine de ses cheveux. » (*FB*, p. 205) Nora, quant à elle, affirme résolument : « Je suis faite pour vivre. Je crois bien que je ne mourrai jamais. » (*FB*, p. 131) Au cours de l'été, elles passent leur temps ensemble, à faire des visites. Elles sont complices, unies par cette même « urgence de vivre » (*FB*, p. 201). Cette joie de vivre s'exprime notamment par le rire, comme nous le verrons en détail plus loin.

2.2. *L'écriture comme pilier*

Parallèles de Marguerite Andersen est une autofiction³⁵ qui raconte l'histoire de deux femmes et de leur amitié tardive depuis le point de vue de l'une d'entre elles, Marguerite. Cette dernière retrace son enfance, ses exils ainsi que tout ce qui l'a menée à sa rencontre avec Lucienne – c'est l'élément autobiographique du roman. Ce faisant, elle expose en parallèle le parcours de Lucienne, s'appuyant sur ce que son amie lui a raconté, sur ce qu'elle retrouve dans ses carnets, et inventant le reste, ce qui constitue la partie fictionnelle de *Parallèles*. Marguerite montre les deux vies en prenant pour point de départ et axe central l'écriture. En réfléchissant à leur rapport à l'écriture, elle se penche sur elles et sur leur relation : « Nous nous sommes rencontrées grâce à l'écriture, avons développé notre amitié à travers elle [...]. L'écriture, point de départ et point d'arrivée. » (*P*, p. 251) Toute la trame narrative étant articulée autour de l'écriture et de la relation que chacune d'entre elles a à sa pratique, la création littéraire représente donc une spécificité primordiale de leur amitié, donc quelque chose qu'elles font principalement ensemble.

Les premiers vrais échanges des deux femmes ont lieu au cours d'une rencontre d'écrivains et se poursuivent dans un même contexte, avant que les deux femmes ne se rapprochent du fait

³⁵ Benoit Doyon-Gosselin et Maria Cristina Greco, « Le mal de mère : Solidarités féminines dans l'œuvre de Marguerite Andersen et Hélène Harbec », *Tangence*, n° 117, 2018, p. 104 et p. 109.

de leurs similarités, notamment en rapport au reste du groupe qui est hétéroclite puisque composé de toute une panoplie d'écrivain.e.s dont les textes abordent des thèmes variés dans des styles différents (p. 178-179). Dans ce groupe, Marguerite et Lucienne se ressemblent ; elles sont toutes les deux complètement indépendantes (à la retraite, sans mari, sans enfants à la maison) et choisissent donc de se consacrer pleinement à l'écriture, puis l'une à l'autre alors qu'elles se rapprochent petit à petit. Elles associent d'ailleurs toujours l'écriture à leur amitié, puisque ç'en est le fondement même : « Tu liras ce que j'écris ? demande Marguerite. Tu corrigeras mes fautes ? Elles rient. L'amitié sera solide. » (*P*, p. 181) Montrer ses textes bruts met dans une position de vulnérabilité et requiert une forte confiance en l'autre née de la certitude que la personne ne jugera pas mais donnera son avis honnête ; pointer les défauts tout en encourageant. C'est justement parce que ce pacte demande courage et confiance que l'amitié nouvelle est perçue dès le début comme solide.

Les deux femmes sont donc indépendantes et créent ensemble. Leur amitié, ancrée dans l'action, a toutes les caractéristiques d'une amitié féministe, qui ne peut « exister qu'entre des personnes autonomes³⁶ » ; l'idée est de se lier à l'autre comme individu et non « par faiblesse³⁷ ». Elles existent toutes les deux seules, en tant qu'individus responsables, or la souveraineté individuelle signifie qu'il n'y a pas de nécessité fondamentale à créer un lien. L'amitié naît par réelle appréciation de l'autre et pas seulement par solidarité. Évidemment, l'un n'empêche pas l'autre, mais ce n'est que quand elles sont finalement autonomes que leur amitié est réellement choisie par affinité. Par exemple, dans *Les Fous de Bassan*, Nora et Olivia ne sont pas encore autonomes : elles sont mineures et tout le village les surveille. Leur amitié naît par la promiscuité, puisqu'elles sont ensemble depuis la naissance de Nora, même si sa longévité est due à leur bonne entente ; Nora et Olivia sont amies parce qu'elles s'apprécient et

³⁶ Sasha Roseneil, « Mettre l'amitié au premier plan : passés et futurs féministes », *Nouvelles Questions Féministes*, Vol. 30, 2011, p. 64.

³⁷ Mary Daly, *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*, Boston, Beacon Press, 1978, p. 342.

qu'elles ont des choses en commun, pas uniquement parce qu'elles sont les deux seules jeunes filles de leur âge à Griffin Creek. La relation des deux cousines ne peut donc, contrairement à l'amitié de *Parallèles*, être considérée comme une amitié féministe, du moins selon la définition qu'en donne Sasha Roseneil. Cependant, la relation qui les unit est complexe et d'autres définitions d'une amitié féministe, qui prendraient en compte la volonté de protection mutuelle ou encore l'opposition au masculin que les deux filles représentent, pourraient inclure le duo des *Fous de Bassan*.

Le deuxième élément d'une amitié féministe pour Roseneil est l'ancrage dans l'action. Marguerite et Lucienne se sont rencontrées en créant et ont continué à créer ensemble, bâtissant ainsi leur relation dans le *faire*. Le mouvement féministe de deuxième vague est un mouvement actif qui vise entre autres à ce que les femmes aient les opportunités pour accomplir leurs désirs et ne plus demeurer la « femme de », la « fille de », la « sœur de »³⁸. Les amitiés dépendent certes d'une compatibilité dans l'*être*, elles marchent « parce que c'était [elle], parce que c'était moi³⁹ », mais le fait d'*agir* ensemble est ce qui en fait une amitié féministe : « La possibilité de l'amitié entre les femmes, notamment en dehors de la sphère privée, ouvre des perspectives de créativité et d'expériences qui sont inimaginables lorsque les femmes ne sont perçues qu'en relation aux hommes⁴⁰. » *Parallèles* est complètement ancré dans cette idée, puisqu'une amitié active et orientée autour de projets est montrée. Par exemple, tout au long du roman, Marguerite et Lucienne se prêtent beaucoup à l'écriture. Elles en parlent souvent : Lucienne, complexée par son ignorance, questionne beaucoup Marguerite, qui se plait à lui répondre, et ainsi les deux femmes discutent souvent de leur écriture, de leur style, de leurs projets. Il y a d'ailleurs une scène dans laquelle elles s'adonnent ensemble à un exercice de création au cours duquel elles

³⁸ Pauline Gornet, « Évolution des féminismes du 19^{ème} siècle à nos jours. Définition et objectivation des quatre vagues féministes », mémoire d'études féministes réalisé à la Faculté des sciences économiques, sociales, politiques et de communication, Université catholique de Louvain, 2022, p. 19.

³⁹ Michel de Montaigne, *De l'amitié*, Paris, Fayard, coll. « Mille et une nuits », 1580, p. 10.

⁴⁰ Roseneil, *loc. cit.*

s'installent sur le balcon et doivent écrire sur ce qui les entoure et sur ce que la vue leur évoque. Il en résulte deux poèmes similaires dans les thématiques, puisque les deux écrivaines font preuve de mélancolie en écrivant sur les fleuves de leur enfance, loin de Toronto. Plus surprenant encore, sur la dizaine de lignes qui compose les deux poèmes, une ligne de Lucienne « Oh ! que j'aimerais retourner » (*P*, p. 258) se retrouve dans le poème de Marguerite « oh que j'aimerais retourner » (*P*, p. 259), et ce, alors que les poèmes sont écrits individuellement et sans se concerter. On en déduit une hantise parallèle dans l'écriture des deux femmes : la nostalgie du lieu de leur enfance (nous verrons plus tard en quoi le trauma de Lucienne et Marguerite pèse sur leur vie et leur rapport à l'écriture). Il est également remarquable que les deux amies s'influencent l'une l'autre, dans le style mais surtout dans les thématiques abordées, puisque des préoccupations réelles qu'elles analysent ensemble au cours de leurs discussions transparaissent de toute évidence dans leur écriture. Leur complicité se traduit donc également dans la création littéraire, pilier central de leur amitié.

Cette scène m'intéresse tout particulièrement, puisque comme nous l'avons vu, cette représentation des deux protagonistes *créant* ensemble n'est pas anodine. En effet, les femmes ont longtemps été exclues de l'acte créatif de l'esprit et reléguées à celui du corps : la procréation. Acte purement physique qui, avant les récentes avancées en médecine, n'était possible pour l'espèce humaine qu'avec la participation d'un homme, la procréation a été présentée comme le but d'une vie pour les femmes, mais l'acte sexuel en lui-même était mal vu pour elles ; le modèle suprême étant celui de la Sainte Marie qui, ultime paradoxe, fut mère en demeurant vierge. La prépondérance de cette figure souligne bien les injonctions contradictoires imposées aux femmes en ce qui concerne la procréation. Lucienne y est d'autant plus sensible qu'elle a reçu une éducation très religieuse et Marguerite reste réceptive aux attentes de l'époque pour les femmes. Par exemple, elles n'ont jamais songé à ne pas avoir d'enfants et elles n'éduquent pas leurs filles de la même manière que les garçons : elles sont

toujours plus attentives, plus critiques, mais aussi plus prudentes lorsqu'il s'agit de ces dernières (P, p. 172-173). Il est intéressant de noter aussi que Marguerite et Lucienne n'ont pas commencé à écrire sérieusement avant que leurs enfants soient grands, voire parents eux-mêmes en ce qui concerne Lucienne. Leur progéniture a consumé le temps qui aurait pu être dédié à l'écriture : « De nombreuses femmes ne se tournent vers l'écriture que lorsque leurs enfants ont grandi. Un petit enfant, ça ne veut ni que sa mère s'enferme dans la salle de bains, ni qu'elle reste plongée dans un livre. Comment pourrait-elle rester assise à un bureau, à écrire pendant des heures ? » (P, p. 179) On retrouve ici les affirmations de Virginia Woolf dans son essai *A Room of One's Own*, qui expliquait qu'écrire requérait un espace à soi dans lequel on peut être longtemps sans perturbations extérieures ainsi que la capacité de satisfaire ses besoins financiers⁴¹. Réunir ces conditions est bien plus aisé pour un homme que pour une femme, surtout une femme qui a des enfants à sa charge.

La représentation de la création des femmes, par opposition à la procréation, prend alors une importance nouvelle. Non seulement c'est un acte qui a été traditionnellement refusé à la femme, mais en plus il peut se faire sans la présence de l'homme. L'acte créatif a longtemps été l'apanage de l'homme, partant du principe que « [s]i les femmes ne peuvent être créatrices, c'est que la nature ne les y a pas destinées, dans un monde où chacun et chacune doit garder la place que lui assigne son corps⁴² ». La biologie est utilisée de manière récurrente pour s'opposer aux actions physiques comme intellectuelles des femmes. La réappropriation de l'acte créatif par les femmes est pour ces raisons une clé de la résistance au patriarcat, et ce n'est d'ailleurs pas la seule forme d'opposition que présente Andersen dans *Parallèles*. En effet, non seulement Marguerite et Lucienne écrivent, mais en plus elles écrivent *ensemble*. Le mentorat de Marguerite avec Lucienne et les mêmes exercices qu'elles font en compagnie l'une de l'autre,

⁴¹ Woolf, op. cit., p. 8

⁴² Christine Détrez, « La place des femmes en littérature : Le canon et la réputation », *Idées économiques et sociales*, n° 186, 2016, p. 24-29.

tout pointe vers une relation de partage et d'apprentissage collectif, ce qui va à l'encontre du modèle de rivalité entre les femmes, qui est la conséquence directe d'une société hétéronormée qui pousse les jeunes filles à rechercher l'attention masculine et à voir leurs consœurs comme des obstacles à cette attention⁴³.

Marguerite et Lucienne, en se prêtant ensemble à l'acte créatif, parviennent à la fois à réaffirmer leur indépendance et à s'opposer à l'archétype de rivalité entre les femmes. Leur sororité, ancrée dans le faire et dans l'apport à l'autre, fait donc de leur relation une amitié féministe.

2.3. Rire

Marguerite Andersen et Anne Hébert montrent toutes les deux la complicité qui unit leurs protagonistes avec le rire et les plaisanteries qu'elles échangent. Or le rire des femmes a rarement été représenté sous un bon jour, et ce pour trois raisons : « Le rire menace trois prédicats de la condition féminine : la beauté, car il distend les traits du visage ; la bienséance, car il joue irrévérencieusement avec les codes sociaux ; et enfin la bienveillance, car il est fondamentalement méchant⁴⁴. » Celle qui rit, ou pire encore celles qui rient ensemble, s'exposent donc à la réprobation générale, et leur représentation est généralement négative. En effet, le rire féminin est souvent indicateur d'un personnage fantasque, taxé d'hystérie ou de folie. Ces deux derniers termes, qui apparaissent notamment dans *Les Fous de Bassan* dans la bouche de Stevens pour qualifier l'hilarité de Nora Atkins : « Son rire hystérique sous mes doigts. Cette fille est folle. » (FB, p. 244), ne sont pas anodins ; ils ont longtemps été utilisés pour parler d'une femme qui réclame son plaisir et sa liberté⁴⁵. La femme qui rit se retrouvait donc systématiquement discréditée, car « un lien physiologique, fantasmatique et idéologique

⁴³ Annik Houel, « Heurs et malheurs du féminisme », *Le Journal des psychologues*, n° 347, 2017. p. 43-47.

⁴⁴ Laure Flandrin, *Le Rire. Enquête sur la plus socialisée de toute nos émotions*, Paris, La Découverte, 2021, p. 256.

⁴⁵ Sabine Melchior-Bonnet, *Le rire des femmes : une histoire de pouvoir*, Paris, Presses Universitaires de France, Hors collection, 2021, p. 281.

unit hystérie et rire des femmes, sur lesquelles pèse constamment un soupçon de folie, surtout lorsqu'il s'y joint une gestuelle fantasque ou débridée⁴⁶ ». Le rire féminin a donc été longtemps méprisé et le rire masculin, quant à lui, écartait les femmes. Les hommes riaient entre eux, d'un rire de connivence et de supériorité dont les femmes sont exclues : « Dans la lente construction des sexes échafaudée par la culture patriarcale au cours des siècles, le rire est bel et bien le propre de l'homme, au sens masculin du terme. Ce sont les hommes qui rient et qui font rire⁴⁷. » Dans cette optique, la représentation du rire féminin prend toute son importance.

Les deux romans qui nous intéressent sont peuplés d'éclats de rire, tantôt complices, tantôt moqueurs. Dans *Les Fous de Bassan* comme dans *Parallèles*, le rire a fonction de manifestation de la complicité qui unit les deux amies. À plusieurs reprises dans *Parallèles*, les deux femmes rient ensemble, notamment à des moments clés comme le pacte de l'écriture (P, p. 181) ou encore lorsque Marguerite pousse Lucienne à sacrer pour se lâcher un peu (P, p. 211-212). La narratrice pointe elle-même ce moteur de leur amitié : « Nous rions. Nous rions si bien ensemble. » (P, p. 256) La répétition souligne clairement que c'est ensemble qu'elles rient le mieux. Le rire, tout comme l'écriture, est donc une des spécificités de l'amitié de Marguerite et de Lucienne. Malgré les thèmes lourds abordés, les hantises et les remords partagés par les deux femmes, il n'en reste pas moins que leurs échanges sont souvent légers, taquins et se finissent régulièrement en éclats de rire. Dans *Les Fous de Bassan* le rire est aussi une spécificité de l'amitié des deux jeunes filles : les deux cousines sont unies par la rigolade, par l'insouciance et par l'envie de vivre ; même en rupture, elles continuent de rire ensemble. Cela se produit par exemple elles passent la soirée du 31 août chez leur cousine Maureen. À ce moment-là, elles cherchent déjà à s'affranchir l'une de l'autre, pourtant leur vieille complicité demeure : « Fous rires avec ma cousine Nora. » (FB, p. 202) On peut voir ici comme dans *Parallèles* comment

⁴⁶ *Ibid.*, p. 283.

⁴⁷ Olivia Gazalé, *Le paradoxe du rire : et si ce n'était pas toujours drôle ?*, Paris, Éditions Seghers, 2024, p. 248.

le rire est utilisé pour montrer leur connivence, et on retrouve encore le vocabulaire de la folie ; les amies rient ensemble et leur rire est débridé, incontrôlable, fou.

Olivia, en ressassant ses souvenirs, s'arrête sur Nora : « Elle rit. Ses dents éclatantes. Son petit menton pointu. Son haleine de fudge chaud. » (FB, p. 203) Quand Stevens tue Nora en étouffant son rire avant de faire subir le même sort à Olivia, il détruit ce qui unit les deux filles, et elles meurent dans le même mouvement. Le rire, en plus d'être une spécificité de leur amitié, est la force de vie de Nora et d'Olivia. C'est une provocation pour Stevens, et son acte représente donc la vengeance de l'homme exclu. La présence du rire dans les deux romans est particulièrement importante lorsqu'il s'agit du rire entre femmes, puisque, comme nous l'avons vu, l'humour a longtemps été considéré comme une qualité masculine. La représentation de personnages féminins riant ensemble, se trouvant drôles et bâtissant une amitié autour, entre autres, de l'humour contredit donc l'idée que l'humour serait réservé aux hommes et qualifierait l'amitié entre hommes.

Dans *Les Fous de Bassan*, le rire est plus particulièrement associé au personnage de Nora. Son rire est un symbole récurrent tout au long du roman. La jeune fille est décrite par son amie comme « légère et joyeuse à l'intérieur même de son sommeil » (FB, p. 222) et presque à chaque fois qu'une scène incluant Nora a lieu, celle-ci rit à un moment ou à un autre, jusqu'à la scène même de sa mort dans laquelle son assassinat par Stevens est montré par la disparition du rire de Nora : « Son rire de gorge en cascade. [...] Son rire hystérique sous mes doigts. Cette fille est folle. La boule dure du rire, dans sa gorge, sous mes doigts. Simple pression des doigts. [...] Un petit silence. » (FB, p. 244-245) Nous avons déjà noté que ces adjectifs ne sont pas anodins, puisque souvent utilisés pour qualifier le rire des femmes ; Nora, par son insolence, sa liberté et sa recherche du plaisir est l'incarnation de ce que la société puritaine de Griffin Creek et les hommes comme Stevens Brown veulent écraser. C'est par l'étouffement de son rire que Nora meurt, parce que son rire est ce qui la caractérise, comme montré par la citation en épigraphe

du « Livre de Nora Atkins ». Chaque partie du livre présente en épigraphe une citation donnant des indications quant au narrateur qui va prendre la parole. Pour Olivia, il s'agit d'une information sur sa situation. La citation est extraite du conte *La Petite Sirène* de Hans Andersen où cette dernière se transforme en écume à sa mort : « Ton cœur se brisera et tu deviendras écume sur la mer. » (FB, p. 197) Cela laisse entendre qu'Olivia a subi un sort similaire, ce qui est confirmé plus tard : « Légère comme une bulle, écume de mer salée plus rapide que la pensée, plus agile que le songe » (FB, p. 204) ; « Transparente et sans épaisseur, ayant franchi la passe de la mort, désormais dépendante des vents et des marées, je reste là sur la grève comme quelqu'un de vivant qui attend un train. » (FB, p. 210)

Pour Perceval, c'est un indice sur sa personnalité ou sa mentalité. Il s'agit pour lui de la citation de Shakespeare : « It is a tale told by an idiot, full of sound and fury⁴⁸ » (FB, p. 137), qui annonce déjà la forme des propos qui vont suivre ; cet extrait renvoie également à un autre narrateur dit « idiot ». En effet, Perceval est semblable au personnage de Benjy Compson dans *The Sound and the Fury*⁴⁹ de William Faulkner, qui a été une influence majeure des *Fous de Bassan* et de *Kamouraska*⁵⁰. En effet,

les deux personnages, malgré leur débilite mentale, se voient attribuer des rôles de narrateurs, et ils doivent prendre en charge le récit. Leur discours est particulier, se composant principalement de perceptions sensorielles (ils décrivent ce qu'ils voient, ce qu'ils entendent, ce qu'ils peuvent ressentir)⁵¹.

Le discours fracturé et axé sur les sens des deux personnages permet notamment de donner accès à des informations qui échappent aux autres narrateurs⁵² ; être dans leur tête nous informe de ce qu'ils ne disent pas : « Non, non, je ne dirai rien, ni l'auto étrangère, ni le gros bateau, ni

⁴⁸ William Shakespeare, *Macbeth*, Washington DC, Folger Shakespeare Library, 2012 [1623], p. 179.

⁴⁹ William Faulkner, *The Sound and the Fury*, New York, The Modern Library, 1929.

⁵⁰ Gregory Reid, « Wind in August: *Les Fous de Bassan*'s reply to Faulkner », *Studies in Canadian Literature*, vol. 16, n° 2, 1991, p. 116.

⁵¹ Adela Gligor, « Figures du marginal dans *Kamouraska* et *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert », sous la direction d'Arlette Bouloumié dans *Figures du Marginal dans la Littérature Française et Francophone, Nouvelles Recherches sur l'Imaginaire* n° 29, Angers, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 81-92.

⁵² Julie Ouellette, « Là où les chiens aboient, et La rhétorique de l'idiot », [Thèse de doctorat, littérature], Montréal, Université McGill, 1998, p.74.

le petit bateau. » (*FB*, p. 154) Perceval porte ainsi une grande attention à ce qui l'entoure et nous le restitue de façon certes chaotique et fragmentée mais compréhensible. Ce type de propos, présent aussi chez Faulkner avec Benjy Compson même si moins pourvu de logique⁵³, rappelle à Françoise Pitavy le discours autiste⁵⁴. Perceval est le seul du village à échapper aux suspicions des policiers, qui se fient d'ailleurs à lui : « Les deux policiers, le gros et le maigre, donné l'ordre de me laisser courir partout, à ma guise. M'ont lâché dehors comme si j'étais un chien, capable de suivre des pistes. » (*FB*, p. 162) Il n'est pas un suspect à cause de sa différence, car les policiers le jugent incapable d'un tel acte. Leur confiance pour les aider sera cependant trahie, puisque Perceval ne dit jamais rien de ce qu'il sait.

Quant à Nora, la citation de son livre est : « [...] rit à torrent et ventre à terre et à toute volée et à tire-d'aile et à flots et comme elle l'entend. » (*FB*, p. 109). Il s'agit d'une citation tirée du livre *Le Rire de la Méduse et autres ironies*⁵⁵, de l'autrice féministe Hélène Cixous, que Marguerite Andersen cite aussi dans l'exergue de sa toute première partie : « Écrire : ...pour faire reculer l'oubli⁵⁶ » (*P*, p. 7). Cet extrait met déjà en avant le caractère impétueux de Nora par le truchement d'une association aux oiseaux, libres et capricieux. Cette comparaison peut étonner, puisque tout au long du roman les femmes sont plutôt liées à la mer, tandis que les hommes sont assimilés aux oiseaux pêcheurs, aux fous de Bassan qui pillent les eaux. Cependant, Nora se démarque des autres personnages féminins du roman, elle parle et rit haut et fort, comme un homme pourrait le faire : elle « se trouve en opposition avec la longue tradition de la femme québécoise soumise [et] représente la nouvelle femme⁵⁷ », ce qui se retrouve notamment dans sa relation avec sa cousine. Comme nous en avons discuté plus tôt, Olivia a son foyer à charge ; elle est « trop sage » (*FB*, p. 248) et elle suit la tradition des femmes

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Françoise Pitavy, *Le Bruit et la fureur de William Faulkner*, Paris, Gallimard, 2001, p. 127.

⁵⁵ Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010, [1975].

⁵⁶ Hélène Cixous, *Entre l'écriture*, Paris, Des femmes, 1986, p. 11.

⁵⁷ Vlad Dima, « Les personnages dans les *Fous de Bassan* : la nature de leurs identités », *Dalhousie French Studies*, n° 84, 2008, p. 83.

venues avant elle, qui la guident dans ses choix. Nora, quant à elle, agit comme elle le veut, sans contraintes, et a une propension à tout prendre à la légère. On comprend cependant que le rire de Nora est aussi un moyen de se protéger : « Je l'appelle "vieux salaud", mais je ris trop pour qu'il me prenne au sérieux. » (*FB*, p. 119) En riant souvent et de tout, Nora peut se permettre d'agir comme elle le veut et de dire ce qu'elle pense dans un village où l'on n'en tolère d'habitude pas tant des femmes ; une fois qu'elles sortent de l'enfance, on exige d'elles silence et soumission⁵⁸. Le village aime les deux cousines, Olivia parce qu'elle se conforme à ce qui est réclamé d'elle en s'affichant douce et tranquille, Nora parce que sa jovialité la place à l'abri ; le rire féminin étant méprisé et mal considéré, les propos de la jeune fille accompagnés de ses éclats de rire ne sont pas pris au sérieux, elle est donc libre d'agir et de parler comme elle l'entend.

Celui que la liberté de Nora dérange le plus, c'est Stevens. Il cherche à réduire la jeune fille à l'impuissance, à la « mater », selon ses propres termes (*FB*, p. 245), et puisqu'elle est représentée par le rire, c'est en cherchant à faire cesser le rire de sa cousine qu'il la tue. Des années plus tard, il se remémorera toujours avec contentement ce meurtre : « [J]e me suis plu en cet agenouillement de Nora Atkins, ma cousine, sur le sable. [...] [C]ette fille n'en finit pas de m'apparaître et tombe à genoux devant moi, bascule sur le sable, avec son envie de femme, son mépris de femme, matée et domptée. » (*FB*, p. 245) Le vocabulaire de la domination auquel recourt Stevens (« matée et domptée ») est celui employé pour parler d'animaux, mais aussi celui qui a d'abord été utilisé pour parler de Stevens enfant : « Quelqu'un dit que ce garçon est intraitable et qu'il faudrait le mater. » (*FB*, p. 206) À Griffin Creek, la violence se transmet de père en fils, chacun reproduit les schémas du précédent. John Brown, le père de Stevens, de Perceval et des jumelles est un homme violent qui bat ses enfants, ses fils surtout. Stevens grandit et emploie le même vocabulaire, il manifeste ainsi son mépris envers Nora et Olivia (et

⁵⁸ Arlette Bouloumié, « Femmes, folie, fureur dans *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert », dans *Aux frontières des deux genres*, sous la direction de Carmen Boustani, Karthala, coll. « Lettres du Sud », p. 406.

les femmes en général) et exprime le besoin de dominer dont il a été victime enfant. Perceval déborde de furie et tente de violer Nora. Les jumelles seront quant à elles abandonnées au pasteur, qui est lui aussi une brute : il gifle Nora à toute volée et est dur avec celles qu'il appelle ses servantes.

En plus du vocabulaire de la domination, le geste hautement symbolique de la soumission qu'est l'« agenouillement », répété qui plus est (« tombe à genoux devant moi »), montrent à quel point la liberté de Nora lui est insupportable ; il cherche à écraser totalement ce que représentait sa cousine, lui et tous les hommes du village d'ailleurs : « La seule relation que les hommes de Griffin Creek établissent avec leur femme est une relation de violence⁵⁹ ». On pense ici notamment à la mère d'Olivia et à Felicity avec leurs taches sur le corps. En assumant pleinement ses désirs Nora perturbe Stevens qui a dans la tête que les femmes doivent être sages, puisque dans le village la tradition génère plutôt des filles comme Olivia, ayant leur foyer à charge et se contrôlant au possible. Il ambitionne dès le début d'établir un rapport de force et de dominer Nora : il l'évite quand elle le cherche, la traite avec condescendance, la compare avec sa cousine, se dérobe à sa compagnie et insulte sa fierté. Stevens sait que Nora a envie de lui et refuse qu'elle ait le moindre contrôle sur leur relation ; il veut « remettre les femmes à leur place » (*FB*, p. 88) et s'approprier le désir de ses cousines de Griffin Creek, les soumettre à son bon vouloir : « Débarrassées des oripeaux, réduites au seul désir, humides et chaudes, les aligner devant soi, en un seul troupeau bêlant. » (*FB*, p. 82) À nouveau ici l'animalisation des femmes et le besoin de les humilier avec cette nudité, cet alignement qui laisse deviner une manipulation, une soumission des femmes à cette dégradation. Le désir est en effet vu comme un péché chez les femmes et doit donc être caché, d'où l'envie répétée de Stevens de « les démasquer toutes » (*FB*, p. 82) afin de mieux pouvoir les réduire « au seul désir ». La volonté

⁵⁹ *Ibid.*, p. 402.

d'humilier la femme, qu'elle soit soumise ou rebelle, se retrouve finalement dans l'attitude de Stevens à l'égard de toutes.

Nora quant à elle est frustrée de ces jeux du chat et de la souris, qu'elle trouve ridicules : « [I]l serait si facile de s'entendre comme deux personnes, égales entre elles, dans l'égalité de leur désir. » (*FB*, p. 127) Stevens ne les considère pas comme égaux, pour lui c'est une « [é]preuve de force » (*FB*, p. 90), alors que Nora par son effronterie et ses rires, s'affirme comme femme libre et comme son égale, et défie ainsi les convictions de Stevens. L'égale de Nora ne peut donc pas être Stevens, qui se croit supérieur, mais plutôt Olivia, avec qui elle rit et qui aime le rire de Nora, le qualifiant de « léger et cristallin » (*FB*, p. 203), là où Stevens le voit comme « hystérique » (*FB*, p. 244) et preuve de sa folie. Olivia non seulement célèbre son rire mais rejoint Nora dans son hilarité, ce qui fait d'elles des égales.

Le rire est important aussi du point de vue d'Olivia. Elle s'efforce effectivement de rester « lisse et droite » (*FB*, p. 217) parce qu'elle a promis à sa mère sur son lit de mort « d'être bien obéissante et de prendre soin de la maison » (*FB*, p. 209) ; elle continue ainsi la tradition des femmes de son village et est vue par la communauté comme une fille sage. En outre, avoir ses frères et son père à sa charge a fait d'elle une adulte. Ainsi, selon Perceval, ce sont les « hommes d'Olivia » qui « [I]'ont rendue tranquille comme une statue avec ses cheveux mousseux de chaque côté de son beau visage tranquille » (*FB*, p. 174). Les hommes à la charge d'Olivia sont donc, pour Perceval mais aussi pour Nora, les responsables du calme de la jeune fille. Si pour Perceval la transformation est positive (son « beau visage tranquille » et surtout la comparaison à une statue : immobile, belle, sérieuse, silencieuse), pour Nora ce n'est pas le cas, elle la trouve « malheureuse et trop solennelle, depuis qu'elle a fait vœu d'obéissance à sa mère mourante » (*FB*, p. 122). Lorsqu'Olivia est avec Nora, cependant, cette image de statue vole en éclat : « [f]ous rires avec ma cousine Nora. » (*FB*, p. 202) Ici, non seulement le rire transgresse l'image doxique des filles du village qu'Olivia a tenté d'adopter, mais en plus il ne s'agit pas de petit

rire discret ou de gloussement réprimé, mais bien de fous rires, donc d'un rire incontrôlable vouant au diable les conventions qui immobilisent d'habitude Olivia, parce que « le rire est contraire à l'image de la femme modeste et pudique⁶⁰ ». La jeune fille s'efforce donc de s'occuper de sa famille et de tenir sa maison tout en résistant à son désir pour Stevens ; elle cherche à demeurer solide, tranquille, « lisse ». Pourtant, en compagnie de Nora, elle retrouve un peu de son insouciance, notamment à travers leurs fous rires.

Le rire, en plus de montrer leur complicité, les détache aussi des autres ; leur rire est complice, mais le reste du village n'y est pas convié. Par exemple, lorsqu'elles font leurs visites, lors de la soirée du 31 août où elles s'arrêtent chez Maureen, elles passent deux heures à rire et si leur cousine se joint occasionnellement à leur hilarité, elle demeure en périphérie : « Parfois Maureen rit avec nous. Mais ses yeux ne bougent pas (continuent de nous regarder), ne se plissent pas de rire, conservent leur air sauvage scandalisé. » (*FB*, p. 203) Il est visiblement plus difficile pour elle que pour les deux amies de se détacher complètement de l'image de la femme prêchée au presbytère. En effet, dans le monde chrétien, le modèle féminin est celui de la Vierge Marie, qui demeure sérieux, s'autorise tout au plus un sourire retenu :

Elle est pure, bonne et grave. Mieux, elle est grave parce qu'elle est pure et bonne : sa gravité reflète sa pureté et sa bonté. Et lorsqu'elle esquisse parfois un pâle sourire, c'est uniquement en direction de son enfant. Le sourire vient en effet de l'âme et témoigne de la spiritualité, tandis que le rire vient du corps et en révèle la bestialité⁶¹.

On parle de « fou rire », jamais de « fou sourire » parce que celui-ci est plus contrôlable, plus gentil, plus doux, en somme plus conforme à ce qui est attendu d'une femme. Nora et surtout Olivia subissent la domination masculine qui règne dans le village et Olivia se plie aux codes qui la justifient ; se laisser aller avec Nora à l'hilarité partagée représente pour elle un

⁶⁰ Sabine Melchior-Bonnet, *Le rire des femmes : une histoire de pouvoir*, Paris, Presses Universitaires de France, 2021, p. 7.

⁶¹ Olivia Gazalé, *Le paradoxe du rire : et si ce n'était pas toujours drôle ?*, Paris, Éditions Seghers, 2024, p. 249.

répétition des conventions, une émancipation le temps d'un éclat de rire à laquelle Maureen, exclue de leur complicité, n'a pas vraiment accès : elle adopte un air scandalisé.

La dynamique des deux cousines ressemble d'ailleurs à celle du duo de *Parallèles*, avec Lucienne plus réservée qui vit dans le respect de sa religion et Marguerite qui la fait rire et cherche à la sortir de ses remords. Dans les deux cas, elles ne rient jamais aussi bien qu'ensemble et le fait de pouvoir rire impunément et même d'y être encouragées par leur amie a pour Olivia comme pour Lucienne un effet libérateur.

3. Obstacles et perturbations

Le duo féminin, tout au long des deux romans, fait face à différentes péripéties, et plusieurs éléments perturbent leur dynamique. Ces obstacles sont très différents dans *Les Fous de Bassan* et dans *Parallèles*. En effet, dans le premier, c'est l'intrusion du regard masculin dans les rapports du duo qui menace de le faire voler en éclat en instaurant une rivalité entre les deux jeunes filles, qui cherchent alors à exister seules aux yeux de l'être convoité, le même pour Olivia et Nora, ce que nous étudierons à la lumière de la théorie du désir triangulaire de René Girard. Le regard masculin est d'ailleurs un enjeu fondamental dans *Les Fous de Bassan*, au-delà de la rivalité qu'il crée, puisqu'il est réifiant et pèse sur les femmes depuis l'enfance, encouragé par une société qui s'approprie le corps des femmes, notamment par les injonctions à la procréation. Le tout est autorisé par la religion, puisque sa personnification, le pasteur Nicolas, participe lui-même à ce voyeurisme qui finit par jouer une part importante dans le développement des filles ; elles en viennent à trouver normaux ces comportements, même de la part d'un homme d'Église. Irène, qui est stérile, n'est plus intéressante pour son mari, elle lui évoque un poisson mort, comme si son impossibilité à donner la vie la dénuait de la sienne aux yeux du pasteur comme pour le reste du village.

Dans *Parallèles*, ce qui pose obstacle à l'amitié de Lucienne et Marguerite, ce sont les disparités de leur éducation, laquelle relève aussi d'un contrôle social exercé par l'Église ; cette dernière joue toujours un rôle prépondérant dans l'éducation au Québec de l'époque de Lucienne, malgré l'évolution des mœurs depuis celle des *Fous de Bassan*. Les deux femmes ont grandi de manière fondamentalement différente, ce qui génère des incompréhensions et des déceptions entre elles, surtout du côté de Marguerite. Chacune des deux amies fait face à des problèmes personnels qui sont la conséquence de traumatismes liés à sa jeunesse. Celles-ci étant si différentes, les hantises de l'une ne sont pas comprises par l'autre, et inversement. Cependant, elles tirent de la force et du courage dans le cheminement parallèle mais distinct de l'amie à leur côté.

3.1. Regard

Nora et Olivia grandissent donc comme un tout, sans opposition ni séparation, en partageant « l'émerveillement de vivre » (*FB*, p. 121), et sont vues comme une entité unique par les autres sans que cela les dérange, jusqu'à ce que Stevens arrive. Les deux filles désirent son attention, alors son regard posé sur elles est ce qui les sépare en fin de compte : « Il a suffi *d'un seul regard* posé sur nous deux ensemble, comme sur une seule personne, du fond de l'église, par un garçon insolent, pour que rien ne soit plus jamais comme avant entre nous⁶². » (*FB*, p. 121). L'intrusion du regard masculin dans le duo les met en compétition et perturbe leur complicité ; les deux filles qui se plaisaient à n'être qu'une veulent chacune se détacher de l'autre pour exister pleinement, en tant qu'être unique dans le regard de Stevens. Il est ironique que ce ressenti soit partagé par les deux cousines et que leur envie d'indépendance naisse au même moment et soit due au même homme. Il faut cependant prendre en compte l'ancienneté du désir d'Olivia pour Stevens, et réciproquement d'ailleurs. La jeune fille était déjà attirée par le garçon

⁶² Nous soulignons.

dans l'enfance : « Ses doigts chauds sur ma joue dans le soleil d'été. Lui comme un soleil pâle échevelé. » (*FB*, p. 207) Nora, quant à elle, n'est intéressée par son cousin que lorsque, une fois adulte, il retourne à Griffin Creek après plusieurs années passées loin du village ; Olivia enfant ne cherchait justement pas à s'affranchir de Nora parce qu'elle n'était pas sa rivale. On peut donc se demander, lorsque Stevens revient, pourquoi c'est par lui que Nora est intéressée et non pas par Bob Allen ou un autre, puisqu'elle fréquente plusieurs garçons de son âge. On peut également s'interroger à savoir pourquoi Olivia reste attirée par Stevens alors qu'elle est persuadée qu'il est mauvais. À cet égard, la théorie du désir triangulaire de René Girard peut nous apporter quelques réponses. En effet, son essai *Mensonge romantique et vérité romanesque*⁶³ affirme que « tout désir est intermédié par un médiateur qui lie le sujet désirant avec l'objet désiré. Ainsi, le sujet ne perçoit l'objet que par l'entremise du médiateur [qui] configure et fausse l'image authentique de l'objet désiré [...]. C'est par vanité que le sujet désirant croit aveuglément que son désir est spontané et *qu'il essaye opiniâtrement de le poursuivre*⁶⁴. » La poursuite de Stevens par leur amie conforte Olivia et Nora dans leur poursuite du jeune homme ; elles y attacheraient moins d'importance si l'autre n'y portait aucun intérêt. Leur rivalité et leur désir de Stevens s'avèrent intrinsèquement liées.

René Girard fait également la distinction entre la médiation externe et la médiation interne, en fonction de la distance (à la fois physique et émotionnelle) qui sépare les trois partis. Dans *Les Fous de Bassan*, il s'agit de médiation interne ; les trois personnages sont très proches physiquement (puisque confinés dans le village) mais aussi émotionnellement, il est donc difficile de comprendre qui est sujet désirant, qui est médiateur. On peut postuler que, son désir étant plus ancien, Olivia serait le sujet désirant et Nora, par mimétisme, désirerait aussi Stevens et serait donc le médiateur. Dans le cas de la médiation interne, le médiateur (ici Nora),

⁶³ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Éditions Grasset, 1961, p. 16.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 17.

sans nécessairement cesser de l'être, se transforme en rival, suscitant la jalousie et la haine du sujet désirant (Olivia), mais aussi l'occultation de cette médiation, qui devient dès lors inconsciente. Olivia commence donc par désirer Stevens, qui la désire en retour. Lorsqu'il revient, Stevens a encore de l'effet sur Olivia et il suscite soudain le désir de Nora. Stevens est attiré par les deux, ce qui les met en rivalité, d'autant plus qu'il verse de l'huile sur le feu en les comparant l'une à l'autre. Les deux cousines s'obstineraient dans leur désir de Stevens spécifiquement, car le fait que l'autre le désire aussi rend Stevens plus désirable, et les place en compétition. Soudain, leurs différences leur apparaissent : « J'existe sans elle, et elle sans moi, il faut qu'elle le sache, ma sœur d'enfance qui est malheureuse et trop solennelle. » (*FB*, p. 122)

L'insouciant Nora s'éloigne d'Olivia, qui a la charge de sa maison et est donc plus responsable. La présence de Stevens exacerbe encore plus ces dissemblances, puisque Nora devient plus irréfléchie et Olivia plus méfiante dès que le garçon est concerné. Nora le suit en forêt et cherche à le provoquer ; Olivia se cache derrière le grillage de chez elle et martèle qu'il est mauvais. Le retour de Stevens à Griffin Creek met donc à rude épreuve le lien entre les deux jeunes filles. Par exemple, lors de la nuit de tempête qu'Olivia passe chez Nora, les deux cousines dorment pour la première fois séparément, puisque la première va se coucher sur le sol : « Ne peux plus supporter le corps de ma cousine Nora » (*FB*, p. 222) Les deux amies ne sont désormais plus sur un pied d'égalité ; Olivia s'abaisse au sol, elle désire Stevens mais ne cherchera pas son regard, elle se coupe de Nora. Cette nuit marque d'ailleurs une rupture définitive entre les deux filles : Stevens les appelle de manière indistincte, tantôt Nora, tantôt Olivia, les mélangeant, les confondant : « [I]l appelle, est-ce moi, est-ce Olivia, il supplie, des prières confuses. » (*FB*, p. 133) Mêler ainsi les deux cousines les détache l'une de l'autre, elles en veulent à l'autre d'être là alors que chacune voudrait être unique : « Envie de la griffer pour la punir d'exister à ce moment précis où je voudrais être seule au monde, face à celui qui m'attire dans la nuit. » (*FB*, p. 222) Finalement, plus Stevens les lie, plus elles s'écartent l'une de l'autre, et par conséquent

plus elles seraient prêtes à tout pour exister chacune comme être unique pour le garçon : « [Q]u'il s'adresse à moi toute seule et non point à Nora en même temps, comme si nous étions des sœurs siamoises, que son œil fou se pose sur moi seule, à l'exclusion de Nora, et je le suivrai hors de la maison. » (FB, p. 221) On voit ici le retour de l'appellation de sœurs siamoises, qui était apparue au début dans la bouche de Nora pour définir sa relation avec Olivia, mais cette fois-ci le terme prend un tour péjoratif et n'est plus une affirmation, Olivia s'en détache avec le « comme si ». Là où elles étaient heureuses de leur proximité, celle-ci devient restrictive et les deux jeunes filles ont alors la réalisation de l'indépendance de leur existence : « J'existe sans elle, et elle sans moi, il faut qu'elle le sache, ma sœur d'enfance. » (FB, p. 122) Si la notion de sororité demeure, car on ne peut effacer ainsi les années de complicité totale, ce n'est pas le cas du terme « siamoises » qui a disparu.

Il faut également souligner à quel point c'est le *regard* de Stevens plus que toute autre chose que désirent les deux cousines : « [Q]ue *son œil fou* se pose sur moi seule⁶⁵. » (FB, p. 221) C'est également ce contre quoi le chœur des femmes, des mères et des grand-mères cherche à mettre Olivia en garde, comme le montrent les nombreuses occurrences où il est question des échanges de regard avec Stevens : « Stevens *examine* Olivia. » (p. 213) ; « Elle l'a *regardé* en plein visage. Elle a été *regardée* par lui en plein visage. » (p. 215) ; « Ne pas lever les *yeux* vers lui. » (p. 219) ; « Qu'il me *regarde* surtout, que je sois *regardée* par lui, la lumière de *ses yeux pâles* m'éclairant toute, de la tête aux pieds. Le *voir*. Être *vue* par lui. » (p. 220) ; « [...] avant que Stevens pose sur moi *ses yeux* d'enfant » (p. 220) ; « S'il me *voyait* rougir devant lui, à cause de lui qui me tourmente, une fois, une fois seulement et je mourrai de honte. » (p. 217) ; ou encore « [...] prise dans le *regard* de Stevens comme dans un filet » (p. 216). Cette dernière citation relève bien l'état des choses : une fois que les deux filles ont regardé Stevens et ont été

⁶⁵ Nous soulignons.

regardées par lui, elles ont été prises au piège et n'ont cessé d'être à nouveau regardée par lui, allant jusqu'à s'entre-déchirer.

Le regard masculin joue dans le développement des jeunes filles à Griffin Creek un rôle crucial. Étant donné la nature patriarcale de la société du village, les filles grandissent dans la soumission aux hommes, imposée non seulement par eux mais dont la continuité est assurée par les femmes⁶⁶. En effet, ce sont généralement celles-ci qui sont en charge de l'éducation des jeunes filles, à qui elles transmettent des valeurs et des enseignements dont elles ont-elles-même bénéficié, et qui perpétuent les rôles genrés⁶⁷ : la mère d'Olivia, sur son lit de mort, fait jurer à Olivia « d'être bien obéissante et de prendre soin de la maison » et à son père et ses frères de « veiller sur la petite » (*FB*, p. 209), ce qui s'avère au final être plus un fardeau qu'autre chose : « Se contentent de monter la garde autour de moi, afin que je sois prisonnière de la maison. » (*FB*, p. 210) Les femmes du village perpétuent l'éducation reçue, ne pouvant finalement offrir que du réconfort (les étreintes d'Olivia avec sa mère, les sorties des cousines à l'aube avec Felicity). Une fois mortes, elles continuent cependant de veiller sur Olivia, sous une forme ambiguë que prend aussi la jeune fille à sa mort ; ce peut être le vent : « une cohorte de femmes dans l'ombre et le vent la priant de continuer à repasser comme si de rien n'était » (*FB*, p. 215), ce qui expliquerait qu'Olivia les entende, elle qui est « ouverte aux quatre vents, cette fille est ouverte aux quatre vents » (*FB*, p. 77). Il est également sous-entendu qu'Olivia devient « écume sur la mer » comme annoncé par l'exergue de sa prise de parole ; elle se dit « transparente et sans épaisseur, ayant franchi la passe de la mort, désormais dépendante des vents et des marées, je reste là sur la grève. » (*FB*, p. 210) Il est cependant aussi mentionné qu'Olivia voit dans la mer le visage de sa mère, que l'écume est sa robe : « [P]eut-être même verrais-je son visage dans le miroir de l'eau et son bruit d'orage ? » (*FB*, p. 211) Le chœur des femmes, ses ancêtres,

⁶⁶ Lori Saint Martin, « "L'amitié, c'est mieux que la famille". Rapports amicaux entre femmes dans le roman québécois », *Nouvelles Questions Féministes*, Lausanne, Éditions Antipodes, 2011, p. 84.

⁶⁷ Pierre Bourdieu, « La domination masculine », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 84, (septembre 1990), p. 26-29.

la continuité des femmes de Griffin Creek, vivent à travers Olivia ce qu'elles ont vécu auparavant, tentant de l'empêcher. Il est important de souligner que le chœur des femmes met Olivia en garde contre Stevens, mais surtout contre son regard : « Elle l'a *regardé* en plein visage. Elle a été *regardée* par lui en plein visage. Mon Dieu *il ne fallait pas* disent-elles toutes dans l'ombre et le vent, les mères et les grand-mères alertées. » (*FB*, p. 215) ; « Mes mères et mes grand-mères me recommandent tout bas *de ne pas lever les yeux vers lui* » (*FB*, p. 219). Elles ont conscience que le piège passe par le regard, qu'une fois qu'Olivia le regarde, une fois qu'elle est regardée par lui, alors la machine est en route ; le regard masculin est la source même du danger, elles prêchent donc méfiance et rejet auprès d'Olivia. En effet, le regard masculin est souvent possessif et plein d'objectification : regarder une femme est à Griffin Creek une forme d'appropriation, un échange de regards concrétise le tout. Le chœur des femmes craint pour sa descendante qui sent peser sur elle le regard insistant de Stevens et qui devine les intentions néfastes de son cousin. Olivia a de fait hérité de la terreur de ses ancêtres : « Cet homme est mauvais. Il ne désire rien tant que réveiller la plus profonde épouvante en moi pour s'en repaître comme d'une merveille. La plus profonde, ancienne épouvante qui n'est plus tout à fait la mienne, mais celle de ma mère enceinte de moi et de ma grand-mère qui... » (*FB*, p. 202) Ce traumatisme est en fait intergénérationnel, puisque perpétué par le climat patriarcal de Griffin Creek, alimenté de plus par la forte influence de la religion, qui n'est pas plus tolérante envers les femmes, comme le souligne Stevens : « Au nom de Dieu et de la loi de l'Église qui sait remettre les femmes à leur place. » (*FB*, p. 88) Nous avons déjà vu pour que pour lui comme pour l'Église, la place des femmes c'est à genoux sur le sable, à ses pieds.

3.2. Milieu social et parallélisme

Tout au long de la partie « Doutes » du roman, Marguerite relate les angoisses de son amie, qui sont nombreuses mais peuvent se résumer ainsi : « Elle reste marquée par la crainte de mal faire. » (*P*, p. 208) Le ton de la narratrice est compatissant et on sent également une pointe de

déception de voir Lucienne torturée par son éducation catholique et bien-pensante. De même que dans *Les Fous de Bassan*, on retrouve ici encore le rôle capital que joue la religion dans l'éducation de bien des jeunes filles québécoises du XX^e siècle, qui les amène à se plier toute leur vie au bon vouloir masculin ; Lucienne, une fois veuve et sous sa propre autorité, s'en remet plutôt à celle de Dieu et cherche absolument à se punir de ses fautes. Elle est obsédée par la question du bien et du mal (elle en rêve la nuit et en est paralysée le matin) et se considère comme une mauvaise personne, égoïste et ignorante, qui profiterait des autres sous un masque hypocrite. Elle s'enferme donc mentalement dans le ressassement de ses actes « mauvais » et de tous les péchés qu'elle a pu commettre au cours de sa vie, s'enferrant dans la culpabilité et s'interdisant toutes sortes de plaisirs. Marguerite cherche activement à pousser Lucienne à se dépasser et à se laisser aller un peu : « Ça te ferait du bien de dire merde, putain de merde ! » (*P*, p. 211) S'ensuivent des tentatives de plus en plus franches de Lucienne de sacrer, et qui finissent en éclats de rire : « Elle rit. Jamais je ne l'ai vue rire autant. » (*P*, p. 212) À nouveau, le rire sert à cimenter leur lien, sort Lucienne de sa carapace et enchante Marguerite.

Les jurons employés par Lucienne dans cette scène, issus du français canadien, sont tournés autour de la religion : « crisse » (Christ), « câlce », « tabarnak » (tabernacle), « hostie », etc... Étant donné que Lucienne est une fervente catholique du fait de son éducation chez les religieuses, qu'elle se permette de jurer ainsi manifeste à la fois une rébellion contre ce qui serait moralement autant que socialement acceptable. Or c'est la peur de la déchéance morale et la crainte d'être rejetée par la société qui ont façonné Lucienne. L'acte apparemment bénin de proférer des jurons représente bien plus que cela à ses yeux et Marguerite le sait bien, puisqu'elle pousse son amie se révolter contre la prison mentale que ses années passées chez les sœurs et son mariage ont contribué à élever dans la tête de Lucienne. Ce sont des valeurs qui ne touchent que peu Marguerite, qui n'a pas grandi dans un environnement très catholique comme son amie, d'où la frustration qu'elle peut ressentir de temps à autre devant l'entêtement

de Lucienne pour s'enfoncer dans la misère morale et la culpabilité : « [...] page après page, elle s'accuse de son ignorance, de son indécision [...]. J'ai envie de la prendre par les épaules, de la secouer. » (*P*, p. 212-213) Malgré l'agacement de la narratrice, qui se ressent assez souvent dans les différents événements narrés, on perçoit, plus fort encore, son désir de voir Lucienne libérée des entraves qu'elle se met elle-même et enfin soulagée du poids de sa conscience. C'en devient presque une obsession pour Marguerite qui en rêve la nuit : « Cheveux au vent, elle ignore les policiers, les feux de circulation. Elle roule, elle avance. C'est ainsi que j'aime imaginer mon amie. » (*P*, p. 229) On peut voir là encore à quel point Marguerite souhaite le meilleur pour Lucienne : suivre ses pulsions et ses désirs sans honte ni culpabilité, sans s'effacer constamment à la pensée même du qu'en-dira-t-on. Elle l'imagine même violer la loi, action qui ne correspond pas au personnage de Lucienne, mais plutôt à celui de Marguerite. En fait, les différences entre les deux femmes viennent surtout de leur origine sociale. C'est un obstacle majeur à l'amitié, puisqu'il crée beaucoup d'incompréhension et est souvent motif de rupture amicale : « Il nous faut reconnaître [...] que l'amitié n'est pas toujours facile, qu'elle peut avoir à se confronter à la différence, qu'elle échoue trop souvent à franchir les frontières de race, d'ethnicité et de classe, et que parfois, elle sombre lorsque les ami·e·s ne se reconnaissent plus mutuellement⁶⁸. » Les référents des deux amies ne sont tout simplement pas les mêmes. Par exemple, Marguerite pouvait en grandissant se permettre des bêtises, sa famille était bourgeoise et les actions de sa jeunesse n'avaient que peu de conséquences pour elle, tandis que c'était loin d'être le cas pour Lucienne. Marguerite aime imaginer son amie libre, cheveux au vent, détachée des attentes sociales parce que c'est ainsi qu'elle aurait été sans son passage visiblement traumatique chez les religieuses. Pour elle, se détacher des attentes sociales est finalement le mieux qui puisse arriver à Lucienne. Mais si c'est ce que Marguerite veut pour son amie, rien ne dit que c'est ce qui est réellement le mieux pour Lucienne. Il s'agit d'un

⁶⁸ Roseneil p.73.

jugement de valeur, de la même façon qu'un parent qui a fait de longues études peut être persuadé que son enfant a besoin d'en faire autant pour être heureux, alors que celui-ci aurait parfaitement pu l'être sans cela. Marguerite peut donc avoir de la difficulté à concevoir en quoi la religion de Lucienne peut lui apporter un quelconque réconfort, comment elle peut continuer à s'enfermer dans sa culpabilité. Elle lui prodigue des conseils, l'incite à se lâcher, à se détendre ; elle a parfois une attitude qui se rapproche du rôle de mentore, et se demande rétrospectivement si elle s'est montrée complaisante. Marguerite craint que son éducation de classe sociale plus élevée entache sa relation avec Lucienne :

Mes origines, mes études, mes expériences, si différentes de celles de Lucienne, ne devaient-elles pas fausser toute intimité ? [...] J'ai dû être condescendante, c'est certain. Je prétendais ignorer nos différences, mais comment pouvais-je les oublier ? J'admiraï mon amie. Mais j'aurais dû le lui dire, le lui répéter (*P*, p. 217)

C'est le problème de la narration unique de Marguerite : nous ne saurons pas si Lucienne avait parfois l'impression d'être prise de haut. De leurs interactions se dégage clairement un grand respect l'une pour l'autre, mais Lucienne est davantage passive dans leur relation. Cela rappelle la relation Elena-Lina de *L'Amica Geniale*⁶⁹ d'Elena Ferrante, où Lina, plus vive, mène la danse pendant leur jeunesse ; la dynamique s'inverse alors qu'Elena poursuit ses études, Lina cherche davantage son avis et à mesure qu'elles naviguent les classes sociales (Lina par exemple fréquente pendant un temps un riche commerçant) leur relation en subit les frais, voyant s'inverser les rôles de l'amie plus active et celle plus passive.

Dans *Parallèles*, c'est plutôt Marguerite qui mène la danse dans leur amitié : « Notre amitié est solide. Lucienne ne risque pas de me perdre, je ne risque pas de la quitter. » (*P*, p. 210) Marguerite n'a pas l'air préoccupée par la possibilité que Lucienne s'en aille. Il est assez ironique que finalement, ce soit bel et bien Lucienne qui parte la première : elle décède d'un

⁶⁹ Elena Ferrante, *L'amie prodigieuse/L'amica geniale*, trad. de l'italien (Italie) par Elsa Damiens, Paris, Gallimard, 2014.

cancer. Comme dans les *Fous de Bassan*, c'est la mort qui vient séparer totalement les deux amis.

Cela dit, Marguerite elle-même n'est d'ailleurs pas non plus épargnée par les remords personnels. En fait, les deux femmes sont l'une pour l'autre un miroir qui renvoie les complexes, les défauts, les remords : « Lucienne se reproche son ignorance, je me reproche ma lâcheté. » (P, p. 221) Son peu d'instruction saute aux yeux de Lucienne, surtout en comparaison avec Marguerite qui a reçu une éducation complète, et la lâcheté que se reproche cette dernière est notamment due à ses origines bourgeoises, à son éducation et à sa passivité dans sa jeunesse, puisqu'elle a grandi pendant les années hitlériennes et a été endoctrinée temporairement ; c'est l'opposition secrète de ses parents au régime qui a fait qu'elle est revenue « sur le droit chemin ». Son action auprès de Lucienne rappelle par ailleurs le prêche de la convertie : Marguerite a suivi une idéologie extrême, elle se retrouve un peu dans son amie qui suit sa religion avec une ferveur qui la détruit petit à petit et cherche à l'aider à s'en détacher, à prendre ses décisions sans être terrorisée par ce que les autres en pensent et surtout par la morale.

Marguerite reste cependant marquée par ces moments où elle a suivi l'opinion publique imposée par le dictateur, et se reprochera toute sa vie de s'être ainsi laissé convaincre par les masses. Elle est également consciente que c'est grâce à ses parents que la période de la guerre n'a pas été trop rude pour elle et qu'elle a pu quitter l'Allemagne au moment opportun. Ses privilèges lui paraissent encore plus évidents quand elle pense à l'enfance de Lucienne et aux conditions dans lesquelles celle-ci a grandi. Nous verrons d'ailleurs plus tard en quoi l'amitié féministe, comme celle de nos deux protagonistes, peut aider à transcender les classes sociales et comment, de la même façon qu'une amitié entre femmes est plus solide si elle est féministe, le féminisme a besoin de l'amitié des femmes pour le cimenter.

Leurs hantises respectives ont façonné les deux femmes en ce qu'elles sont devenues, et elles sont donc toutes les deux à faire face, chacune à sa façon, à leurs propres problèmes.

Marguerite ne peut pas à elle seule libérer Lucienne de ses démons moraux ; Lucienne ne peut délivrer Marguerite de sa culpabilité. Cependant, si la gestion de leurs problèmes respectifs se fait principalement seule, l'aide et le soutien apportés par l'amie ont une influence non négligeable sur la guérison ; elles rient, écrivent, parlent énormément ensemble, ce qui les empêche de se morfondre. Les deux femmes partagent leur fardeau, suivent des chemins parallèles mais distincts et se renvoient l'une à l'autre ce qui les complexe ; ce faisant, elles se permettent de continuer à avancer, avec une épaule sur laquelle s'appuyer. Dans *Parallèles*, Andersen nous montre des personnages complexes, torturés par différents démons. Le soutien inébranlable que les deux amies s'apportent n'en est que plus vrai : il s'agit de guérir côte à côte et chacune à sa manière en même temps ; c'est le réconfort de simplement savoir qu'on n'est pas seule.

4. Ancrées dans l'autre

Toutes ces perturbations dans la dynamique de nos duos n'atteignent pas l'amour que se portent Lucienne et Marguerite et, si elles viennent à bout de l'amitié qui unit Nora et Olivia, il n'en subsiste pas moins du respect pour l'autre et des restes d'amour, car si les obstacles qui opposent les protagonistes des deux romans ne sont pas négligeables, elles sont liées de plusieurs manières. D'abord, par le secret. Dans *Parallèles*, il sert à montrer à quel point les deux amies se sont rapprochées, à quel point elles se confient tout. Dans *Les Fous de Bassan*, la fin du secret marque la perte de confiance et la fin du duo. Ensuite, le respect né de la reconnaissance des forces de l'autre, qui pousse Marguerite et Lucienne à s'améliorer, à fournir des efforts pour être plus proches de la personne qu'elles voudraient chacune être (persona idéalisée qui possède d'ailleurs les qualités de l'amie). Enfin, *Les Fous de Bassan* montre à plusieurs reprises que même une fois le lien entre Nora et Olivia définitivement entaché, les

deux jeunes filles continuent de ressentir de l'affection l'une pour l'autre. La scène de leur meurtre, racontée par Stevens, les représente même plus unies que jamais.

4.1. *Secrets*

Nous avons déjà exploré en quoi le rire permet de cimenter l'amitié qui lie nos protagonistes, dans *Parallèles* comme dans les *Fous de Bassan*. L'autre élément incontournable du duo, qui est commun à toutes les vraies amitiés, c'est le secret. Par secret j'entends ici le partage exclusif d'informations, de ressentis, d'expériences, de peurs ou de regrets avec l'amie, à la condition que cela ne soit pas éventé. Les deux amies deviennent la gardienne du secret l'une de l'autre. Un tel partage nécessite une confiance totale en l'autre, aussi une amitié sans secret est généralement le signe d'une amitié sans confiance : « Mais point d'amitié sans la possibilité du secret absolu. Un ami digne d'un tel secret est aussi improbable, peut-être aussi introuvable qu'un cygne noir⁷⁰. »

Dans *Les Fous de Bassan*, le secret est là au début, il est même mentionné lorsque Nora définit sa relation avec Olivia : « [S]œurs siamoises depuis notre enfance, jamais séparées, pleines de secrets non dits et partagés dans l'émerveillement de vivre. » (*FB*, p. 121) Le secret est donc une composante majeure du lien des deux jeunes filles, elles n'ont plus besoin de mots pour se comprendre, tout est déjà dit : « toutes deux enfantines et sans langage véritable » (*FB*, p. 121). C'est ici que le terme « fusionnelle » qualifiant leur amitié prend tout son sens : leur proximité et leur communion sont telles qu'elles sont en symbiose, elles communiquent sans ouvrir la bouche. Tout au long du roman, elle ne se parlent pas ; à aucun moment voit-on Olivia dire quelque chose à Nora, ou inversement. On sait qu'elles passent du temps ensemble, qu'elles rient ensemble, mais elles ne dialoguent pas.

⁷⁰ Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*, Paris, Galilée, 1994 p. 283.

Lorsqu'elles commencent à cesser de tout partager, lorsqu'elles en viennent à ne plus protéger les confidences de l'autre, leur amitié s'effondre. Nora raconte à Stevens qu'Olivia a un orteil palmé : « Elle a un défaut au pied droit. Un orteil qui est collé à l'autre par une petite peau, comme un canard. C'est écœurant ça. » (*FB*, p. 81) Olivia, quant à elle, ne dit pas à Nora qu'elle aimait Stevens avant son départ. Il n'y a plus de confidences parce qu'il n'y a plus de confiance. Dans les *Fous de Bassan*, nous assistons au naufrage du duo Olivia-Nora, et la première fissure de la coque est l'arrivée de la méfiance ; une fois la confiance brisée, le duo est voué à disparaître – littéralement comme figurativement dans le cas de Nora et d'Olivia.

Dans *Parallèles*, c'est au contraire la naissance d'une amitié que nous observons. Nous suivons au fil du récit le rapprochement de Marguerite et de Lucienne ainsi que le bourgeonnement de la confiance qu'elles se portent. En effet, leur amitié est profonde et s'étend sur toute une variété de sujets et d'activités. Elles écrivent ensemble, elles se confient leurs peines et leurs remords, et surtout elles parlent énormément, de tout et de rien. En effet, là où nous avons vu que Nora et Olivia n'échangent pas de paroles, *Parallèles* regorge de dialogues, de débats, d'échanges taquins ou plus sérieux entre Marguerite et Lucienne. Leurs discussions leur font beaucoup de bien à toutes les deux : quand, après la mort de Lucienne, Marguerite se tourne vers l'écriture, le seul souvenir de leurs conversations l'apaise : « J'imagine joyeusement ce que nous aurions pu nous dire. » (*P*, p. 251) Elles n'hésitent pas à se contredire, elles ont des avis différents, qui sont comme nous l'avons déjà vu liés pour la plupart à la disparité de leur éducation, ce qui nourrit leur lien plus encore. Marguerite exerçant une certaine influence dans le monde littéraire francophone, exprimer son opinion sur certains sujets peut être dangereux ou porter à la polémique, mais ce n'est à aucun moment un enjeu de leur relation. Jacques Derrida, sur ce point, estime que

[...] l'amitié morale exige une confiance absolue, une confiance telle que les « deux personnes » doivent partager non seulement leurs impressions, mais même leurs « jugements secrets ». [...] C'est très dangereux et bien rares sont les amis fiables, ceux qui sont ainsi capables de ne chercher à la détention ou à la circulation de ce

secret aucun bénéfice public, aucune conséquence politique ou institutionnelle. Ils sont bien rares, et cela invite à la prudence⁷¹.

Il n'est pas facile de tout partager avec quelqu'un, surtout lorsque ce sont des choses qui peuvent mettre en danger, mais simplement la perspective de s'ouvrir totalement à l'autre ne vient pas facilement. Seules une confiance absolue en l'autre et la certitude qu'elles ne se jugeront pas ou qu'elles ne le répèteront pas leur permettent de se dévoiler ainsi l'une à l'autre. C'est parce que Lucienne sait que Marguerite est là pour elle qu'elle se sent libre de lui confier ses peurs et ses secrets, et c'est parce que Marguerite aime et admire Lucienne qu'elle ne la juge pas et qu'elle lui offre des encouragements et un soutien inconditionnel. L'inverse est vrai aussi : Marguerite confie sa honte à Lucienne sans que cela ne change quoi que ce soit à l'estime que son amie lui porte. C'est dans ce climat de confiance et de bienveillance qu'elles se sentent libres d'être vulnérables, ce qui finit par mener à la complicité.

En fait, que ce soit montré par la déchéance d'un duo où par l'avènement d'un autre, le secret et la confiance qu'il requiert ne sont pas commune mesure : « L'existence et la nécessité du secret sont alors corrélatives de la raréfaction dont nous avons tant parlé. C'est à cause du secret qu'il faudrait dire : qui a beaucoup d'amis n'en a point⁷². » Le duo est le plus propice au secret, puisque comme nous l'avons vu il nécessite la confiance, et plus on partage quelque chose à un grand nombre de personnes, plus le bruit a de chances de courir. L'amitié fusionnelle représente donc en quelque sorte la quintessence de la confiance qui peut exister entre deux personnes.

4.2. Qualités de l'autre et force de l'amitié féministe

Dans toutes les représentations de duos amicaux féminins, surtout dans les moments de rencontre, vient le moment où les deux personnages prennent conscience des qualités de l'autre

⁷¹ *Ibid.*, p. 289.

⁷² *Ibid.*

et développent un respect mutuel ; l'évaluation du caractère de l'une par l'autre donne fréquemment lieu à un ou plusieurs passages descriptifs où sont exposés les forces et faiblesses de l'amie. Ce respect né de la reconnaissance des forces de l'autre est souvent le pilier de l'amitié, et dans les histoires montrant la fin d'un duo, il demeure après que les deux personnages ne sont plus amies (nous verrons dans la section suivante comment cela se manifeste dans les *Fous de Bassan*).

Parallèles montre, comme nous l'avons déjà dit, la naissance d'un duo. Nous assistons donc à la première rencontre des deux personnages ; nous découvrons la première impression qu'a eue Marguerite de Lucienne et sommes à même de mesurer à quel point sa perception de son amie évolue au cours du roman et d'apprécier l'image qu'elle a gardée de Lucienne après la mort de cette dernière. La reconnaissance des qualités de l'autre se fait progressivement ; au début de l'amitié, les personnages se jaugent et s'examinent en se concentrant sur les aspects plus accessibles de l'amie, comme son apparence ou ses manières. On le voit par exemple à la première impression qu'a eue Marguerite de Lucienne : « Quelle patience, quelle gentillesse dans cette voix. Je fais un effort. » (*Parallèles*, p. 177) Ces réflexions ne nécessitent pas une grande connaissance de l'autre, puisque Marguerite décèle cela dans la voix de Lucienne qui est au téléphone, pour s'enquérir de ce qu'elle doit apporter à une réunion d'écrivains. Ce n'est que la première fois qu'elles interagissent, mais déjà Lucienne sans le savoir pousse Marguerite à faire des efforts pour son amie qui est « d'une gentillesse exquise » (*P*, p. 191). Ce schéma est d'ailleurs récurrent dans leur dynamique : l'influence de Lucienne incite Marguerite à être plus gentille, à se remettre en question.

Au fil du temps, alors que les amies apprennent à mieux se connaître, elles décèlent de nouvelles qualités qu'elles ignoraient l'une de l'autre et qui n'apparaissent que grâce à du temps passé ensemble : « Elle est forte en arithmétique » (*P*, p. 187), « elle n'accumule pas de dettes, limite ses dépenses » (*P*, p. 188), « Lucienne sait distinguer entre peluche et feutre, galon et

ganse, travail de modiste et travail d'amateur » (*P*, p. 188). L'intérêt du début se mue alors en admiration, en respect pour l'autre, qui n'est pas amoindri par la découverte des défauts qui vient avec une meilleure connaissance de l'autre. Marguerite décrit les qualités de Lucienne d'une façon à la fois protectrice et enfantine – on peut penser à une enfant qui ferait l'éloge de sa meilleure amie avec des détails qui échapperaient aux adultes, ou qui du moins ne sont pas ceux qui leur viendraient à l'esprit. De fait, Marguerite par l'écriture même du roman, expose Lucienne, avec ses défauts et ses hantises, et les rappels récurrents de ses nombreuses qualités présentent la Rimouskoise sous un meilleur angle, lequel est la preuve du biais de la narratrice qui tient son amie en haute estime. Ce biais est cependant peu important, puisque la visée du roman n'est pas de faire un portrait fidèle de Lucienne, mais plutôt de montrer le lien spécial qui unissait les deux femmes.

Par ailleurs, Lucienne non plus ne tarit pas d'éloges sur son amie, car elle a beaucoup d'admiration pour Marguerite : « Tu es énergique, tu es libre, forte, tu sais beaucoup de choses, [...] tu t'exprimes avec autorité. » (*P*, p. 210) Les attributs de Marguerite les plus admirés par Lucienne dans ce passage sont d'ailleurs des qualités traditionnellement masculines, comme la force, l'instruction ou l'autorité. Il est féministe de sa part de les apprécier chez une femme, surtout étant donné qu'elle-même a grandi en se censurant constamment parce qu'elle pensait que c'était ainsi qu'elle était la plus aimable. Marguerite possède plusieurs traits de caractère qui seraient jugés mauvais chez une femme par l'éducation catholique et patriarcale qu'a reçue Lucienne ; pourtant, chez son amie, ils sont dignes d'admiration : elle cherche même à lui ressembler le plus possible. Marguerite a conscience de l'estime que son amie a pour elle et pour combattre la tendance de Lucienne à se déprécier, elle n'hésite pas à se comparer avec elle pour souligner leur équivalence : « Tu es toute aussi forte, tout aussi courageuse que moi. » (*P*, p. 213) La comparaison n'a d'effet que parce que Lucienne et Marguerite s'admirent en plus de s'apprécier, et c'est ici que le respect de l'amie affecte le plus l'autre et l'incite à changer,

comme on peut le lire au fil du roman. On peut se demander d'ailleurs si, avec *Parallèles*, Marguerite Andersen ne nous propose pas une sorte de mode d'emploi nous expliquant comment l'amitié entre femmes peut être le vecteur de l'émancipation féminine. Le personnage de Marguerite représente l'amie féministe qui, bien que ce soit par une amitié plus intime que politique car porteuse « d'un soutien personnel, d'intimité et de sollicitude, et, comme telle, productrice de l'identité individuelle⁷³ », pousse néanmoins Lucienne à remettre en question sa vision du monde patriarcale et à suivre ses envies plutôt que ses craintes morales. On peut trouver des motifs de croire à de telles intentions de la part d'autrice, comme lorsqu'elle affirme le féminisme de ses convictions lors de la rencontre de la société des écrivains de Toronto en tenant des propos semblables à ceux de Virginia Woolf quand elle dit qu'il est beaucoup plus difficile pour une femme de trouver le temps et l'espace à soi nécessaire à la pratique de l'écriture, parce qu'elle est soumise à plus d'obligations et à une charge mentale plus lourde. Elle dit alors qu'elle sent que les autres n'apprécient pas trop son « discours féministe » (*P*, p. 179). De plus, les thématiques choisies par Andersen pour ses autres romans sont lourdes de sens : *La Mauvaise Mère* parle de maternité et de la culpabilité souvent inhérente à cette condition, *De Mémoire de femme* aborde les difficultés de la vie d'une femme qui ne seront pas présentes dans celle d'un homme, surtout en ce qui concerne les relations amoureuses et les rapports de force qui s'y jouent. Prêter alors des intentions féministes à Andersen avec *Parallèles* et sa représentation de l'amitié entre les femmes est tout à fait vraisemblable.

L'amitié entre les femmes est donc un acte de résistance au patriarcat, et par conséquent nécessairement politique : « L'amitié féminine donne de la profondeur et de l'esprit à un acte profondément politique⁷⁴. » Cela, à la fois par son opposition au schéma de rivalité féminine,

⁷³ Roseneil, *loc. cit.*, p. 57.

⁷⁴ Janice Raymond, *A Passion for Friends: Towards a Philosophy of Female Affection*, Boston, Beacon Press, 1986 (nous traduisons).

mais aussi parce que l'amitié « remet en question l'image qu'ont les femmes d'elles-mêmes, cette image réductrice inculquée par des siècles d'aliénation et de patriarcat⁷⁵ ».

Par exemple, Lucienne s'est reproché toute sa vie de ne pas oser sortir des sentiers battus. Or, après avoir connu Marguerite, après l'avoir enviée et avoir cherché à lui ressembler, elle finit par faire à son tour preuve de courage, par sortir du cadre d'écriture qu'elle suivait jusqu'à présent pour se lancer dans la poésie : « elle s'arme de courage et de sa plume » avant de laisser à sa mort « des lignes fortes et lucides sur son combat » (*P*, p. 238), comme le décrit Marguerite. On voit là que la narratrice utilise pour parler de Lucienne les termes que celle-ci avait plus tôt employés à son égard (courage, force), ce qui met en lumière à quel point les deux amies s'influencent mutuellement. Elle emploie également des termes guerriers (s'armer, combat), peut-être pour faire ressortir l'idée que la lutte de Lucienne était double : contre le cancer, à la fois physiquement et mentalement, mais aussi contre les diverses restrictions qu'elle s'imposait et contre la honte et la culpabilité qui la rongeaient, au point qu'elle faisait sans cesse des cauchemars et était dans un état d'esprit perpétuellement épuisé : « Gêne, embarras, honte. Désir de se cacher. Rencontres avec des misérables, dans la saleté, la grisaille, le désordre, la confusion. Comment Lucienne pouvait-elle se réveiller heureuse ? » (*P*, p. 229) Trouver le bonheur et la paix d'esprit avant sa mort et l'écrire sous une forme qui ne lui était pas familière sont les signes de la victoire de Lucienne dans ses combats, car bien que le cancer l'emporte finalement, la vieille femme, en se battant, en écrivant, ne sera pas morte comme elle a vécu.

4.3. Loyauté et affection

Comme nous l'avons déjà mentionné, il y a dans *Les Fous de Bassan* la représentation de la mort du duo – dans tous les sens du terme. Nous avons déterminé que le duo commence à

⁷⁵ Audet, Éline. *Le Cœur pensant : courtepoinette de l'amitié entre femmes*, Sherbrooke, Loup de gouttière, 2000, p. 12.

éclater avec la perte de confiance et la fin du secret, causés par l'intromission de Stevens dans la dynamique. Pourtant, même à ce moment, il serait faux de dire que leur amitié est déjà finie. Les deux jeunes filles ont grandi ensemble, ont tout partagé au point d'être devenues aux yeux du village un seul être hybride, et à leurs propres yeux aussi puisqu'elles se définissent toutes les deux comme des sœurs siamoises. Il est difficile pour une amitié aussi longue et aussi ancrée dans l'enfance qu'est celle de Nora et Olivia de prendre fin brutalement sans qu'il ne subsiste ni respect, ni affection, ni loyauté. Dans *Les Fous de Bassan*, les deux filles sont tiraillées entre d'une part leur envie d'indépendance nouvelle nourrie par la rivalité amoureuse et d'autre part l'affection filiale qu'elles se portent et la force des années passées à vivre comme une fille double. Cette ambiguïté est montrée à plusieurs moments clés du roman. Par exemple, au cours de la nuit de tempête durant laquelle Stevens saoul vient appeler les deux filles dans l'espoir de les entraîner dans la nuit avec lui, Olivia ne supporte déjà plus le corps de sa cousine contre le sien et va s'étendre par terre, quittant le lit de Nora qu'elles partagent habituellement. Elle est tourmentée par la colère contre la présence de sa « siamoise » et animée par l'envie d'exister seule comme une personne indépendante. Alors qu'elle se débat entre son ressentiment envers son amie et son désir de Stevens, c'est finalement la compagnie de Nora et de sa famille qui l'apaise jusqu'au sommeil : « Les respirations paisibles de Nora et de ses petites sœurs endormies me bercent et me calment. » (*FB*, p. 222) Malgré leurs désaccords, la présence familière de sa cousine offre à Olivia le même réconfort qu'avant le retour de Stevens à Griffin Creek. La jeune fille est perdue entre son désir pour lui et les injonctions à être raisonnable que lui souffle le chœur des femmes, mais dans ce chaos c'est finalement encore Nora qui la comprend le mieux, puisqu'elle est aussi affectée par Stevens et par cette envie d'existence indépendante de l'autre ; leur dynamique change, certes, et la confiance entre elles est rompue, mais sans être la confidente l'une de l'autre elles savent finalement déjà tout ce que l'autre traverse aussi, simplement parce que toutes ces années passées à tout partager au point de ne

faire qu'une font que même une fois qu'elles n'échangent plus de secrets, elles peuvent deviner et sentir ce qui trouble l'autre – surtout puisqu'ici leurs expériences respectives avec Stevens se rejoignent. Par ailleurs, toujours au cours de cette même soirée de tempête, Nora accueille Olivia chez elle et ne la considère en sécurité que parce qu'elle est avec eux : « Ma cousine Olivia est avec nous, bien à l'abri avec nous. » (*FB*, p. 131) Cette répétition d'« avec nous » avec l'ajout de « bien à l'abri » sous-entend qu'Olivia n'est bien à l'abri qu'avec Nora et sa famille ; Olivia se sent effectivement enfermée dans sa maison dont elle a la charge : « un vague bruit de chaînes remuées à chacun de ses gestes. » (*FB*, p. 80). Être ainsi hébergée chez son oncle et sa tante lui permet d'échapper à ses frères qui la surveillent et la gardent « prisonnière de la maison » (*FB*, p. 210). Cet abri partagé quand les temps sont rudes (ici littéralement, puisqu'il y a une tempête) unit plus encore les deux filles ; Olivia dort d'ailleurs dans la même chambre que Nora et ses sœurs, comme si elle était réellement la sœur de Nora, et en temps normal elle partage même son lit.

De plus, lors de la scène du meurtre des deux cousines, alors que Nora s'énerve et injurie Stevens, elle « dit à Olivia de se méfier de [lui] » (*FB*, p. 244), et Olivia quant à elle « tente d'apaiser sa cousine » (*FB*, p. 244) avant que Stevens ne s'emporte. Les deux amies, même si elles sont plus ou moins en opposition, n'en demeurent pas moins protectrices l'une de l'autre. Nora désire l'attention de Stevens, mais met Olivia en garde contre lui ; Olivia aussi cherche le regard de Stevens, mais elle perçoit qu'il est mauvais et veut protéger Nora de ses foudres. Les cousines ont finalement toutes les deux plus conscience du mal qu'il pourrait faire à l'autre que de celui qu'il pourrait leur faire à elles, ou en tout cas elles n'ont pas le même instinct de préservation quand il s'agit d'elles-mêmes.

Cette scène qui signe la mort du duo les montre d'ailleurs plus unies que jamais, et ce de trois façons différentes. Elles sont d'abord unies dans la colère contre Stevens, laquelle se traduit par le vent qui soudainement se déchaîne, d'abord quand Nora s'énerve contre son

cousin : « *Moi je prétends* qu'à mesure que Nora m'injurait et m'insultait, [...] le vent s'est levé entre cap Sec et cap Sauvagine. J'ai senti la menace de la tempête *à l'intérieur même de ma tête* » (FB, p. 244), puis quand, quelques instants plus tard, Stevens viole Olivia : « Et moi j'affirme avoir éprouvé la rage de la tempête *dans tout mon corps* secoué et disloqué, tandis qu'Olivia se débattait, partageant avec moi le même ressac forcené. » (FB, p. 246) On voit là que cette colère, c'est Stevens qui en est la cible, et donc c'est lui qui *prétend* et qui *affirme* que la tempête s'est levée, c'est dans *son corps* à lui et dans *sa tête* à lui qu'il a ressenti toute la rage des éléments.

Nora et Olivia sont aussi unies dans la mort, puisqu'elles subissent le même sort : « La boule dure du rire, dans sa gorge, sous mes doigts. Simple pression des doigts. [Nora] s'écroule sur les genoux comme un bœuf que l'on assomme » (FB, p. 244) et « Le cri sous mes doigts, dans sa gorge. Vrai c'est trop facile. Déjà une fois tout à l'heure. Nora. La source du cri s'amenuise en un petit filet. Très vite Olivia rejoint Nora à mes pieds, sur le sable de Griffin Creek, où les filles punies ne sont plus que de grandes pierres couchées. » (FB, p. 246) On peut remarquer d'ailleurs la comparaison à des pierres, comme des statues ; elles sont enfin ce que Stevens pense que les femmes doivent être : sages et silencieuses. Il semble d'ailleurs hors de question que l'une d'entre elle survive ; Stevens, qui relate les événements, ne semble même pas considérer cette possibilité. Si l'une des deux amies meurt, alors l'autre aussi. Ce schéma rappelle la dynamique de Zaza et Sissy dans *Bondrée*⁷⁶ d'Andrée Michaud ; la première est assassinée au début du roman, et la deuxième est totalement abattue, semble hanter le village et finit par être assassinée à son tour, par le même meurtrier. Les deux jeunes filles étaient amies « de toujours et pour toujours, à la vie à la mort, à la vie à l'éternité » (*Bondrée*, p. 8), comme Nora et Olivia.

⁷⁶ Andrée Michaud, *Bondrée*, Québec, Éditions Québec Amérique, 2014.

Enfin, elles sont unies dans l'agenouillement. Nora d'abord, qui comme nous en avons déjà discuté chute ainsi quand Stevens l'étrangle en tuant son rire, puis Olivia qui se précipite auprès de sa cousine : « [...] Olivia, un instant agenouillée auprès de Nora, penchée sur la face violette de sa cousine. » (FB, p. 245) On note que la jeune fille va d'ailleurs urgemment auprès de sa cousine avant de chercher à s'enfuir, et ce, alors qu'elle sait très bien à quel point Stevens est dangereux. Même une fois qu'elles prennent d'un commun accord leur indépendance, le lien que les deux jeunes filles partagent était trop fort et trop ancien pour qu'elles se détachent réellement l'une de l'autre.

5. Conclusion générale

Après une longue absence dans la littérature franco-canadienne comme dans d'autres corpus littéraires mondiaux⁷⁷, la représentation des amitiés féminines n'est désormais plus une rareté. Nous nous sommes demandé, dans le cadre de cette thèse, quelle était l'image rendue par les représentations des amitiés féminines qu'on y rencontrait. Nous cherchions à savoir quels étaient les thèmes mais aussi les procédés stylistiques qui allaient de pair avec la narration de l'amitié entre femmes. Nous avons donc tenté d'éclairer la mise en œuvre des amitiés fusionnelles féminines que nous proposent Anne Hébert et Marguerite Andersen. Nous avons cherché à savoir, compte tenu des différences des amitiés représentées dans leurs œuvres respectives, quels en sont les points communs.

En effet, les duos Nora-Olivia et Lucienne-Marguerite sont, comme nous l'avons vu, opposés au premier abord : d'un côté, nous avons deux jeunes filles, inséparables depuis la plus tendre enfance, sans « langage véritable », perçues comme une entité unique, mais qui soudain souhaitent exister seules dans le regard d'un homme et qui tentent de se détacher l'une de l'autre,

⁷⁷ Virginia Woolf, *op. cit.*, p. 122-132.

sans vraiment y parvenir ; de l'autre, nous avons deux femmes d'âge mûr, à la retraite et vivant seules, qui développent un lien fort à travers la pratique de l'écriture et beaucoup de temps passé à rire et à débattre, car elles s'avèrent souvent en désaccord, et qui se poussent l'une l'autre à s'améliorer.

Pourtant, des thèmes reviennent dans nos deux duos, des scènes se ressemblent, se font écho. Tout d'abord, les fous rires, dont la représentation est lourde de sens au vu du stigma qui pèse encore de nos jours sur le rire féminin⁷⁸. Les deux amies rient ensemble, d'un rire qui permet, mieux encore que les dialogues et les marques d'affection, de montrer la complicité des personnages. Ensuite, le partage du secret scelle aussi leurs amitiés. À travers la vulnérabilité que les confessions requièrent bourgeoise la confiance⁷⁹ ; la vraie trahison des *Fous de Bassan* survient avec le secret brisé, quand les confidences cessent. Il convient cependant de noter que même à ce point-là, le rire persiste. Enfin, les deux amitiés représentées dans les romans sont exclusives. Aussi sûrement que le secret partagé instaure une amitié, l'exclusivité est l'armature du duo. Nora et Olivia sont amies entre elles, Lucienne et Marguerite aussi. Aucune de ces femmes n'a d'autre amie (ou ami) proche ; lorsqu'elles sont ensemble elles sont seules au monde.

Un autre point commun de ces récits d'amitié est la fin tragique. En effet, dans *Les Fous de Bassan*, le duo des Atkins implose, puis elles finissent assassinées. Dans *Parallèles*, Lucienne décède d'un cancer et Marguerite demeure seule avec son deuil. Or, malgré ces difficultés, « l'amitié entre femmes apporte aux personnages consolation, force de résistance, ou plaisirs intimes et quotidiens selon le cas⁸⁰ ». Olivia et Nora doivent l'une à l'autre des souvenirs heureux et le réconfort d'une compagne d'infortune au cours de leur enfance et de leur adolescence dans le village patriarcal et souvent brutal de Griffin Creek. Lucienne et Marguerite,

⁷⁸ Gazalé, *op. cit.*, p. 247-276.

⁷⁹ Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*, Paris, Galilée, 1994 p. 283.

⁸⁰ Saint-Martin, *op. cit.*, p. 90.

par la pratique commune de l'écriture (art qui se pratique généralement seul) et par leurs débats et longues discussions, s'émulent et s'encouragent : « [L]’amitié entre femmes possède un grand potentiel à la fois d’attraction et de transformation personnelle et sociale⁸¹. » En effet, *Parallèles* peut, comme nous l’avons dit, être interprété comme un guide montrant comment l’amitié entre femmes peut être le vecteur de l’émancipation féminine. Quant aux *Fous de Bassan*, on pourrait le lire comme une mise en garde contre les passions amoureuses de la jeunesse, qui peuvent abîmer ce qu’il y a de plus précieux le temps d’un embrasement.

La visée de cette thèse était premièrement de tenter d’éclaircir le lien extrêmement complexe qui unit Nora et Olivia ; notre approche se limitait à l’amitié qui unissait les deux jeunes filles et aux liens entre les femmes de Griffin Creek, surtout la lignée des ancêtres. Deuxièmement, nous voulions une analyse détaillée de *Parallèles*, qui demeure peu étudié. Nous avons concentré nos recherches sur la relation Lucienne-Marguerite, mais les deux femmes ne se rencontrent qu’aux deux-tiers du livre, les premières pages étant consacrées à la fiction documentaire de leurs vies. Troisièmement, nous avons cherché à lier ces deux œuvres pour en mettre en relief les parallèles ; les deux duos proposés se complètent et les étudier ensemble permet un aperçu plus entier de la représentation des amitiés fusionnelles féminines que peut proposer la littérature franco-canadienne récente.

Malgré les similarités des amitiés que l’on a étudiées, les relations entre les femmes sont toutes uniques, qu’elles soient fictives ou réelles. Ces amitiés ont toutes quelque chose à nous apprendre ; c’est le cas de celles de la vraie vie, mais aussi de celles que l’on lit, qui nous offrent une perspective nouvelle, avec des personnages dont l’expérience vécue se distingue de la nôtre.

Le lecteur ou la lectrice peut en effet sentir une plus grande proximité avec un personnage principal qui a de forts liens d’amitié avec un autre personnage, parce que ce sont des liens qu’il

⁸¹ *Ibid.*

ou elle connaît et que cela fournit un ancrage émotif clair orientant sa perception de leur trajectoire. De plus, on ne peut s'empêcher en lisant des récits d'amitié de penser à ceux de la vraie vie et les différences entre ces relations amicales représentées et celles réelles du lectorat font que, lorsqu'il quitte ces récits, il regarde ses propres amitiés d'un nouvel œil, riche de points de vues diversifiés.

DEUXIÈME PARTIE

RESSAC

La douleur infinie de celui qui demeure
Comme un pâle reflet de l'infini voyage
Qui attend celui qui part.

Pierre Bottero, *Le Pacte des Marchombres : L'Envol*

Joana – REFLET

Il y a quelques petits nuages qui flottent loin, loin, loin sous les plus gros. Tellement bas qu'en sautant du train je pourrais les toucher, ces fragments de brume entraperçus alors que je file à toute allure.

Je pense tout de suite à Mathilde, qui s'intéresse au ciel et à l'astronomie avec l'air de ne pas y toucher. Spontanément, j'essaie d'attraper mon téléphone dans le but de lui envoyer un message, de prendre peut-être une photo mais, les doigts déjà tendus vers la tablette sur laquelle il est posé, je me ravise, repose ma main sur ma cuisse. Un malaise m'envahit, un malaise qui ne m'est pas familier.

Je n'irai pas jusqu'à dire qu'on s'est disputées. On ne se dispute pas, ou du moins pas comme on se dispute avec les autres. C'est particulier, avec Mathilde, ça l'a toujours été, dès qu'elle m'a choisie et qu'on ne s'est plus quittées. Jusqu'à maintenant...

Je n'ai plus envie d'y penser. J'en ai marre de me demander sans cesse ce que je fais ici, à regarder se succéder les vallées portugaises. Je n'en peux plus de revoir le regard blessé de Mathilde, qui n'a pas compris – comment aurait-elle pu, puisque je n'ai pas réussi à lui expliquer ?

Je ferme les yeux, remets mes écouteurs et lance un morceau au hasard, le volume suffisamment fort pour noyer mes pensées. Mais quand je tourne la tête vers la fenêtre pour contempler les paysages qui défilent, tout ce que je peux voir c'est le reflet de mes yeux lâches dans la vitre.

Mathilde - PLAFOND

« Comment ça, elle ne te répond plus ? s'exclame Axel.

– Je lui ai proposé de l'appeler l'autre jour et elle n'a pas répondu.

– T'es sûre qu'elle a vu ?

– Oui, soupiré-je.

– Elle est gonflée. »

Je fronce les sourcils. Je sais que c'est moi qui ai lancé le sujet en râlant sur Joana, mais la remarque d'Alex m'agace. Celui-ci s'agite sur le pouf dans ma chambre et, tout à son indignation, il n'a pas l'air de se rendre compte qu'il va trop loin. Je me demande parfois s'il ne serait pas un peu jaloux de ma relation avec Joana. Je hausse les épaules et prends la défense de mon amie :

« Elle doit être occupée. Sa famille avait tout un programme.

– Peut-être, mais quand même. Vous aviez prévu de passer la semaine ensemble dans un chalet, et d'un seul coup elle te dit qu'elle va avec ses parents au Portugal sans explication ! La moindre des choses c'est de répondre à tes messages. Ça ne lui ressemble pas. »

Je retiens la remarque acerbe (« Qu'est-ce que tu en sais, toi, de ce qui lui ressemble ou non ? ») qui me vient spontanément aux lèvres. La vérité, c'est que je n'en veux pas *vraiment* à Joana. Je la connais suffisamment pour savoir que Joana a toujours une raison. J'ai juste décidé d'attendre de savoir si c'est une bonne raison avant de me mettre ou non en colère, même si je me doute un peu de ce qui la tracasse. Je n'en veux pas vraiment non plus à Alex, qui fait probablement de son mieux pour me reconforter. Je m'enfonce plus profondément dans mon pouf, basculant la tête en arrière jusqu'à apercevoir les étoiles en plastique phosphorescentes collées au plafond de ma chambre. Vivement que Joana rentre.

Joana - KANT

Le temps ne passe jamais aussi lentement qu'en cours avec Bobinsky. Je l'écoute déblatérer en gribouillant dans mon cahier, attendant une information digne d'être ajoutée aux quelques lignes que j'ai notées depuis le début du cours – il y a déjà deux heures. Un bruit sec à ma droite détourne mon attention du professeur s'éternisant sur l'impératif catégorique de Kant.

La fille assise à une chaise de moi relève la tête de son cahier noirci de notes et je croise son regard. Elle a un sourire penaud, désigne son crayon dont la mine est cassée et chuchote :

« Est-ce que je peux t'emprunter de quoi écrire ? Je n'ai rien à part ça. »

Je hoche la tête, farfouille dans ma trousse et lui tends un stylo. Elle le prend avec un air reconnaissant et m'offre un pouce en l'air en guise de remerciement. Je lui souris, reste encore une seconde à la dévisager, puis je me tourne à regret vers Bobinsky qui continue son monologue, imperturbable.

Quand la dernière heure s'achève enfin, la fille se tourne vers moi et fait mine de me lancer le stylo. Je l'interromps :

« Garde-le pour le reste de la journée.

– T'es sûre ? Je peux me débrouiller. »

Le son grave de sa voix me surprend une seconde.

« Oui, oui. Si tu y tiens, tu n'as qu'à me le rendre la semaine prochaine.

– Merci ! C'est gentil. Je te le rends au cours suivant.

– Pas de souci. »

Je me détourne, attrape mes affaires et enfile mon manteau. Pour sortir de la paillasse sur laquelle je suis installée, il faut que la fille se décale ou sorte pour me laisser passer, alors je me plante là les bras ballants en attendant qu'elle le réalise.

La fille n'a pas l'air perturbée outre mesure, elle continue de ranger tranquillement ses affaires. Au moment où je m'apprête à lui signaler qu'elle me bloque, elle reprend la parole :

« Comment tu t'appelles, d'ailleurs ?

– Joana. Et toi ?

– Oh, c'est joli. Moi, c'est Mathilde. Tu es en programme de philo ?

– Oui, toi aussi ? dis-je en m'appuyant contre le pupitre derrière nous, résignée à l'attendre.

– Non, je suis en anthropo. C'est un cours au choix, répond-elle en enfilant enfin son manteau. »

Je hausse un sourcil.

« Pour ma défense, je ne m'attendais pas à ça, rigole-t-elle en s'engageant dans l'allée. On m'a dit philo, j'ai pensé débat, rhétorique, échanges dynamiques ou au moins cours engageant.

– Tu n'as pas eu de chance. Les autres cours sont plus sympas. »

Nous nous taisons en arrivant au niveau du prof. Je lui adresse un sourire gêné qu'il ne remarque pas.

Mathilde me tient la porte en faisant une courbette. Je ris en la remerciant, et nous sortons du cours ensemble.

Mathilde – INTRO

L'espace d'étude est quasiment désert quand Joana et moi arrivons ce matin. Vu l'heure, ce n'est pas si étonnant. Nous nous installons à une table près des grandes fenêtres, face à face, et sortons nos affaires, dans une chorégraphie répétée des centaines de fois. Joana place automatiquement sa trousse au milieu, accessible pour moi aussi, en haussant un sourcil narquois. Je lui tire la langue en me disant que vraiment, moi aussi il faudrait que j'apprenne à lever un seul sourcil à la fois, c'est beaucoup plus stylé.

« OK, trêve de plaisanteries, décrété-je. Il est huit heures, à neuf heures, on prend une pause. Sur quoi est-ce que tu vas bosser d'ici là ?

– J'ai une disserte à rendre vendredi, donc d'abord sur ça. D'ici la pause, je veux avoir fait le plan, trouvé les citations que je veux utiliser et commencer la première partie.

– Pas l'intro ?

– Je ferai l'intro à la fin. Je ne suis pas comme toi à écrire les dissertes d'une traite.

– Bah, ce qui marche pour moi marche pour moi, dis-je en haussant les épaules.

– Et pour toi ? me demande-t-elle.

– J’ai plusieurs trucs à lire, je vais commencer par un article. Idéalement, ça serait bien que je l’aie fini d’ici la pause.

– OK. On est parties ?

– *Yes*. On est parties. »

Mathilde - ÉTIENNE

Quelques coups résonnent dans l’entrée. Je me précipite, l’*eyeliner* sur un seul œil, le mascara dans la main.

J’ouvre la porte du studio dans lequel je vis seule. Évidemment, c’est Joana, et comme d’habitude elle est en retard.

« Tu n’es même pas en tenue ! m’exclamé-je en la prenant dans mes bras. »

Je souris en sentant la force de son étreinte. J’adore les câlins de Joana.

« Pardon Mathilde ! J’avoue, je me suis endormie. J’ai des vêtements dans mon sac, pour le maquillage, ça va si j’utilise le tien ? demande-t-elle en retirant ses bottes de neige.

– Oui, mais c’est moi qui ferai ton *eyeliner*. Tu mets toujours trois siècles.

– C’est vrai ? Merci, tu gères. »

Nous nous faufile dans ma salle de bains minuscule pour se préparer. Joana se change dans mon dos pendant que je finis mes yeux. Dans ma vision périphérique, j’aperçois des éclairs de peau bronzée et, quand elle se redresse, ses yeux verts me percutent de plein fouet.

« Je sais pas comment tu fais pour que ton *eyeliner* soit aussi symétrique, râle -t-elle.

– C’est mon pouvoir magique. Jolie robe, ajouté-je en m’adossant au lavabo et en lui faisant signe de se rapprocher de la lumière.

– Merci. Je l’ai trouvée dans la garde-robe de ma mère.

– Elle a du style. »

Le silence s'installe, troublé seulement par la musique qui nous parvient de ma chambre. Ma paume s'appuie sur sa joue pendant que, concentrée, je dessine le prolongement des paupières de Joana. Elle est distraite, ses yeux papillonnent à gauche et à droite ; ses longs cils chatouillent mes doigts. D'une pression de l'index sur sa mâchoire, je lui indique de tourner la tête pour que je puisse faire l'autre côté. Sous ma main, je sens un coin de ses lèvres se soulever.

« Quoi ? demandé-je, souriant à mon tour.

– T'es marrante quand t'es concentrée. On dirait que tu vas me tuer.

– Si j'étais toi, je ne sais pas si je me moquerais de quelqu'un qui a un feutre à un centimètre de ton œil. »

Joana se contente de hausser un sourcil dubitatif. Je finis son *eyeliner* en retenant un rire, puis je la laisse mettre du mascara le temps d'aller chercher une bouteille et deux verres à pied. Je nous sers du vin blanc et lui tend son verre. Elle le saisit et, croisant mon regard, le fait tinter contre le mien.

« À la tienne, Étienne. »

Joana - ASCENSION

La salle d'escalade est bondée, évidemment. J'ai beau m'y attendre, les voix qui résonnent dans le hangar me suffoquent une seconde. Pour me distraire, je parcours du regard les murs moins bariolés que d'habitude, puisque toutes les voies qui ne font pas partie de la compétition ont été retirées. Mon regard s'élève jusqu'aux dernières prises, surmontées d'un compteur, et le vertige me saisit. Je détourne les yeux pour chercher Mathilde dans la foule en me rapprochant du départ des voies et je finis par l'apercevoir, en train de réajuster son baudrier en discutant avec son assureuse, Sasha. J'aurais bien aimé l'assurer de temps en temps, quand elle m'emmène grimper parfois, mais mon vertige fait que non seulement je suis incapable de

m'élèver sur les murs mais simplement regarder son ascension me donne la nausée. Nous allons donc généralement dans une salle de bloc, où la hauteur maximale des murs est de trois mètres et où je peux escalader avec Mathilde. Sasha l'accompagne quand elle doit s'entraîner sur les grandes voies et aujourd'hui, même si l'assurage est fait automatiquement à cause de la vitesse, elle est là pour la filmer et l'encourager.

J'interpelle Mathilde qui redresse la tête et m'aperçoit. Le sourire qui lui fend le visage est un reflet du mien, et elle me fait signe de me rapprocher. Je m'avance jusqu'au cordon qui retient le public et lui tend une barre de céréales. Je sais qu'elle n'a pas dû manger grand-chose à cause du stress.

« Merci. Je suis impressionnée, tu es presque en avance ! me taquine-t-elle en déchirant l'emballage.

– Ça peut m'arriver, rétorqué-je en levant les yeux au ciel. Pas trop stressée ? Ce n'est peut-être pas ta première compète, mais c'est certainement la plus grosse.

– Tranquille, ment-elle. Je pense que Sasha est stressée pour deux, ajoute-t-elle en pointant du menton son assureuse qui tripote le matériel posé près du départ. Je crois que ce doit être la huitième fois qu'elle vérifie que tout fonctionne.

– Je la comprends. Vu la difficulté des voies, mieux vaut être sûre que tu ne risques rien même si tu tombes.

– Si je tombe ?! Mais à qui crois-tu parler ? fait-elle mine de s'offusquer. »

Je rigole en faisant semblant de lui envoyer un coup dans l'épaule. Alors qu'elle se tient le bras en prétendant agoniser, on demande aux compétitrices de plus de 18 ans de se préparer au départ. Mathilde m'adresse un signe de la main désinvolte et rejoint Sasha, qui a l'air de s'être ressaisie et me salue de loin. Je lui souris, mais je sais que je dois être blanche comme un linge. La gorge nouée, je regarde mon amie resserrer ses chaussons, plonger ses doigts dans la poche de craie que lui tend Sasha et se positionner face à la voie, les mains sur les prises de départ.

Les sons autour de moi se brouillent et je n'entends plus que les battements de mon cœur. Mon sang bat à mes tempes et mon ventre se tord. J'ai presque les larmes aux yeux quand Mathilde s'élançe (le signal de départ doit avoir retenti) et file, gracieuse, se hissant d'une prise à une autre, toute en technique et en finesse. Je n'ose pas regarder les autres. En escalade de vitesse, tout se passe tellement vite, c'est l'affaire d'une poignée de secondes, et je sais que quand j'analyserai les vidéos plus tard avec Mathilde tout me paraîtra super rapide, mais là les secondes fondent et mon anxiété croît à mesure que mon amie s'élève. Elle saisit les prises, tous les détails m'apparaissent exacerbés, son profil concentré, la sueur sur son visage, et surtout le dessin de ses muscles, le contour de ses avant-bras, la contraction de ses biceps, la façon dont ses quadriceps ressortent alors qu'elle se ramasse pour bondir, ses cheveux en suspens alors qu'elle saute, et enfin elle touche le compteur, le son strident du beeper déchire le silence cotonneux qui me noie et les exclamations soudain me percent les tympans.

Suspendue par la corde, loin tout là-haut, Mathilde agite le poing, un sourire hilare dessiné sur son visage. Dans la cohue, son regard trouve le mien.

Mathilde – VERTIGE

Le goût de fin du monde quand les chemins se séparent. Je ne veux jamais jamais jamais être sans toi. L'idée de ne pas t'avoir dans ma vie m'anéantit. J'ai l'impression de partir au combat en ayant déjà tout perdu, en n'ayant rien à gagner, rien à défendre. Je suis écartelée, cassée en deux lentement, doucement, terriblement. Je dois partir parce que je ne sais pas rester. Je dois partir parce qu'il ne peut en être autrement, mais je veux que tu saches que te quitter est la chose la plus dure que j'ai faite de ma vie. Je ne vois pas d'après, je ne vois que toi, que nous, que les moments que l'on partage et qui au fil des jours prennent la teinte jaunie des souvenirs déjà vieux. Je ne trouverai jamais quelqu'un d'autre comme toi, je n'aimerai jamais personne de la façon dont je t'aime, toi et tes yeux, toi et ton rire, toi et tes silences, toi et tes larmes, toi

quand tu es avec moi, parce que c'est toi, parce que c'est moi. J'en viens à hésiter alors que je ne veux que partir ailleurs, alors que je n'ai qu'une hâte, c'est de m'envoler – mais tout d'un coup, j'ai le vertige. Je ne veux jamais jamais être sans toi et c'est déjà trop tard.

Joana – MÉTÉO

Le curseur clignote devant mes yeux. Son immobilité me nargue et sa régularité m'irrite. Lasse, je finis par fermer mon ordinateur et je le pousse dans un coin de mon bureau. Je verrai ça plus tard.

Je me renverse en arrière, basculant sur deux pieds de ma chaise, en équilibre précaire. Je regarde les chemins que la pluie dessine le long des vitres. Temps de merde. Il fait froid, mais pas assez pour qu'il neige. J'ai envie de mettre de la musique, mais je n'ai pas envie d'un morceau particulier, alors je fais défiler du pouce les artistes enregistrés sur mon téléphone. Aucun n'accroche mon regard.

Par habitude, je vais dans mes messages. Je clique sur la photo de profil de Mathilde (elle sourit, ses lèvres ornées d'une moustache de chantilly) et ouvre notre conversation. J'hésite à taper un message. Que dire ?

Au lieu, je regarde sa localisation. Le point si loin du mien. La vision de ces deux petits cercles séparés par un océan me fatigue, alors je zoome sur celui de Mathilde. Est-elle chez elle ? À l'université ? Sort-elle de cours ? Je calcule mentalement l'heure européenne. Je lutte contre la tentation de vérifier la météo de sa ville.

C'est ridicule. Je n'ai qu'à lui demander si je veux tant savoir.

Enfin, je me décide. Je clique sur l'icône d'appel vidéo. Mon téléphone sonne depuis à peine quelques secondes quand Mathilde décroche.

« Allô Jojo ! »

Son ton est jovial. Elle est dehors, il fait beau, et son sourire me réchauffe un peu. Elle rayonne autant que le soleil qui fait briller ses cheveux sombres.

« Coucou ma belle. Alors, ça avance ton installation ?

– Oui ! Je te montrerai quand je serai à l'appart. Sasha a installé des plantes un peu partout, ça me rappelle ta chambre, j'adore l'ambiance.

– Comment va-t-elle ? Un peu mieux ? »

Mathilde fait une grimace préoccupée. Pour elle, ce n'est pas le premier départ, et probablement pas le dernier non plus. Elle a l'ailleurs dans le regard. Pour Sasha, c'est différent. Comme moi, elle a vécu toute sa vie à Ottawa et, à part une tante en Suisse, rien ne l'attendait en Europe. Une fois passée l'euphorie de partir au Danemark et l'émerveillement premier, le choc de ne pouvoir dépendre que de Mathilde, de se retrouver presque totalement seule en pays étranger fut rude pour elle.

« C'est pas facile. Elle ne sort pas beaucoup de l'appart, même si je lui répète que c'est la meilleure chose à faire.

– Laisse-lui un peu de temps. Vous n'êtes pas parties depuis longtemps, dis-je alors que cela fait mille ans que son absence me troue le ventre.

– Je sais, je sais. »

Elle dit ça, mais je vois bien qu'elle est un peu perplexe.

« Et toi ? Tout va bien ? »

J'avais beau m'attendre à la question, je reste un instant sans voix. Que dire ? Que taire ?

« Ça roule. Je n'avance pas beaucoup sur le projet de recherche de...

– Celui hyper important, là ?

– Oui, c'est ça. Je me perds un peu dans ce que je veux dire. Ça part un peu trop dans tous les sens. J'ai du mal à faire un plan.

– Demande à ChatGPT, propose Mathilde avec un sourire narquois. »

Je lève les yeux au ciel. Elle sait pertinemment que les intelligences artificielles m'insupportent.

« Quel temps fait-il chez toi ? demande mon amie. »

Je suis surprise par l'envie soudaine de lui mentir. De lui dire qu'il neige, que c'est magnifique, qu'elle rate quelque chose.

« Il fait triste, dis-je finalement en observant le soleil qui joue dans les cils de Mathilde. »

PARALLÈLES

Leurs talons leur font mal aux pieds. Elles oscillent de l'un à l'autre pour aider la circulation en tentant de garder contenance. Les noms s'égrènent, la toge leur chatouille les mollets et soudain elles ont trop chaud. Devant elles la file raccourcit, trois chapeaux carrés, deux chapeaux carrés, un chapeau carré et enfin leurs noms à elles, elles s'avancent, la lumière les éblouit, elles peuvent lire en grandes lettres leur prénom et leur nom de famille suivis de leur mention. Les applaudissements sont les clapotis fatigués d'un public assez las, elles arrivent jusqu'au monsieur qui leur remet leur diplôme, leur sert la main en les félicitant. Elles finissent de traverser l'estrade, saluent leurs professeurs, descendent les escaliers avec prudence – *plus jamais je mets des talons aussi hauts pour une cérémonie aussi longue* – et les voilà libres, diplômées de maîtrise, nostalgiques un petit peu. Cette cérémonie leur en rappelle une autre, où elles étaient ensemble. Leur famille les rejoint, les félicite, leurs amis les entourent et les acclament, mais le brouhaha ambiant sonne discordant à leurs oreilles, comme un accord auquel il manquerait une note.

Elles passent la porte, un peu nerveuses. Les petits talons de leurs chaussures claquent à chacun de leurs pas, leur tailleur gris leur colle à la peau – *j'espère que je n'ai pas d'auréoles*. Elles entrent dans la pièce, saluent les trois silhouettes qui leur font face. Leurs lèvres sont tirées

en un sourire crispé et leurs mains sont moites, mais elles s'efforcent de prendre un air détendu, en confiance. Les questions sur leur parcours s'enchaînent, elles y répondent avec aisance, leurs épaules se relâchent un peu. Ils les interrogent ensuite sur leurs capacités, sur leurs attentes ; ils vont un peu plus dans les détails du poste. Les jeunes femmes restent sereines – *ce poste, je le veux*. Arrive la fin de l'entretien, poignées de mains, sourires un peu plus sincères qu'au début et les voilà qui quittent la pièce.

Le soleil d'été les accueille en sortant. Elles marchent quelques instants, s'installent sur un banc public, respirent enfin. Elles finissent par sortir leur téléphone, appellent leur contact d'urgence.

« Alors ?! »

Le soleil, l'espace d'un instant, semble briller un peu plus fort.

La chambre luit des éclats bleutés d'une télévision. À l'écran, une rousse enchaîne les cascades sous une pluie de coups de feu.

Les jeunes femmes sont installées dans un lit, les jambes sont sous la couette, leur tête est posée contre son épaule, leurs doigts sont dans les siens. Leurs paupières sont lourdes, elles s'apprêtent à plonger dans une douce somnolence lorsqu'une pression contre leur front les tire de leur torpeur. Elles lèvent la tête, croisent le regard soudain lourd de leur amour et puis ses lèvres sont sur les leurs, le baiser est tendre une seconde, puis insistant. Une main se glisse contre leur taille, une autre se perd dans leurs cheveux. Dans un soupir, les jeunes femmes se laissent emporter.

Le réveil sonne. Elles se réveillent, *snoozent*, se retournent, se rendorment. Se retournent à nouveau, s'étirent. Attrapent leur téléphone, s'envoient un texto, jettent un œil à la météo. Elles somnolent en réfléchissant à leur journée, puis finissent par s'extraire difficilement du lit.

Elles s'habillent machinalement, mangent machinalement, embrassent leur partenaire machinalement, vont à leur travail machinalement, saluent leurs collègues machinalement, travaillent machinalement à ce poste qu'elles voulaient tant au début. Les heures passent, les jours se brouillent, se ressemblent, se mélangent et elles vivent machinalement.

Chacune d'elles, sur son continent, dans sa ville, a l'impression de ne plus exister qu'à moitié.

« Ça ne peut plus durer, se dit Mathilde.

– Ça ne peut plus durer, songe Joana. »

Mathilde – FUIITE

Je jette un coup d'œil à l'horloge de la cuisine en me préparant un thé. Si je prends en compte les cinq minutes de retard « joaniennes », j'ai le temps d'en faire un pour Sasha aussi.

J'hésite. La porte de notre chambre reste résolument fermée. Cette porte, ce petit salon, ce canapé, ces meubles ne m'ont jamais paru aussi étrangers. Je ne suis plus à ma place ici, tout l'appartement me renvoie dans la face que l'équilibre précaire est brisé. Que c'est de ma faute, cette fois encore. Je repose la théière.

Je finis par entrer dans le bureau, petite pièce supplémentaire que Sasha avait réaménagée en salle de sport et en poste de télétravail. J'y ai bougé la plupart de mes affaires ces derniers jours et je dors sur le canapé. J'allume l'ordinateur et me connecte sur un logiciel de vidéoconférence. Joana me rejoint quelques instants plus tard.

« Allô Mathilde !

– Coucou Jojo. »

L'image est en mouvement, elle est en train de s'installer. Elle s'agite encore un peu et enfin elle me sourit depuis le lit de sa chambre.

« Ça fait bizarre de faire ça sérieusement et pas juste sur nos tels comme d'habitude. Ça va ?

– Ça pourrait aller mieux. »

Je reste silencieuse un instant. Joana attend. C'est facile de dire à mes amis d'ici que c'est un peu compliqué en ce moment, mais que je ne m'inquiète pas trop, ça va finir par s'arranger. C'est plus difficile de mentir ainsi à Joana.

« Je crois que c'est fini avec Sasha. On s'est disputées il y a quelques jours... C'est de ma faute, j'ai fait les choses dans mon coin, sans lui en parler, c'était pas la première fois, je... »

Le nœud dans ma gorge se serre un peu plus. Joana continue d'attendre.

« Tu te rappelles quand tu es partie au Portugal sans m'en parler avant ? J'ai fait quelque chose de semblable. Ces derniers temps, je suis sur les nerfs et déconnectée à la fois. Tout m'irrite, et en même temps, si j'y réfléchis vraiment, tout m'indiffère. Je me suis dit que j'avais besoin d'air, qu'il fallait que je parte, j'ai regardé différents lieux de voyage, commencé à faire des calculs pour les prix, mais Sasha est tombée dessus. Elle était furieuse que je fasse ça dans son dos, d'autant qu'elle m'a déjà reproché cette tendance à faire les choses dans mon coin. Elle a dit... »

La phrase ne veut pas sortir. Je me tais un instant, respire un peu, regarde par la fenêtre le soleil se coucher sur Odense.

« Elle a dit que j'avais rompu sa confiance. Que j'étais incapable de lâcher prise, que je mentais constamment, à nos amis, à elle, à moi-même. »

Poursuivre est hors de mes moyens. Je ne veux pas dire à Joana que cela m'a blessée parce que je sais que c'est vrai. Je ne veux pas lui dire qu'elle m'a reproché d'être plus honnête avec Joana qu'avec elle, qu'elle me soupçonnait d'avoir été ou d'être toujours amoureuse de mon amie. Je ne veux pas lui dire non plus que j'en veux à Sasha, même si je ne sais pas trop pourquoi. Nos années ensemble m'apparaissent soudain comme un terrain miné. Avec tous ces malaises, ces reproches, comment pourrait-on passer par-dessus, poursuivre malgré tout ? Je ne peux l'imaginer et je sais que Sasha non plus.

« Je suis vraiment désolée, Mathilde. Des fois, ce n'est pas parce qu'on ne s'aime plus que les choses ne marchent pas. Qu'est-ce que tu vas faire ? me demande finalement Joana.

– Partir, je pense. Je ne peux pas rester. Je ne sais pas trop où, par contre. Soit je reste dans le coin, dans les pays scandinaves, soit je retourne au Canada. Peut-être au Québec, ça me manque de vivre en français. »

Joana laisse échapper une exclamation de joie. Je souris.

Nous faisons des plans sur la comète pendant près d'une heure. Joana vit seule avec son petit ami depuis que ses parents sont rentrés au Portugal, alors elle propose de m'héberger chez elle le temps que je trouve une solution si je décide d'aller au Canada – et plus nous parlons, plus j'en ai envie, plus l'anticipation fait battre mon cœur, plus l'ivresse de partir – de rentrer ? me saisit. Joana m'explique que de son côté, c'est un peu tendu, qu'elle n'a pas trop envie d'en parler, mais que ça lui ferait du bien de me voir, que je lui manque.

Quand je raccroche et que je ferme l'ordinateur, le silence soudain me prend par surprise. Il fait nuit dehors, mais j'ai envie d'air frais. J'enfile mes chaussures, prends une veste – le vent souffle fort ici – et je sors.

Odense m'accueille de sa douceur tranquille. Avoir établi à voix haute qu'il fallait que je parte donne tout à coup à la ville des allures fantomatiques. Je ne la vois pas vraiment telle qu'elle est, mais plutôt comme la somme de tous les moments que j'ai vécus ici, dans cette rue-là, dans ce café-ci. Je pense à mes amis, à qui il va falloir que j'annonce ce départ aux allures de fuite. Je pense à Sasha, avec qui il va falloir parler, m'expliquer. Je pense à Odense et au sel dans le vent.

J'ai envie de pleurer.

Joana – AUTOMNE

J'ai la tête qui tourne. J'ai un peu trop bu ce soir, ou peut-être est-ce l'ivresse de revoir Mathilde bientôt. Cela fait plus de trois ans déjà qu'elle est partie, plus de trois ans que notre amitié persiste difficilement à travers des appels vidéo.

Je jette un œil à mon téléphone. Il est tard, le dernier bus est passé il y a longtemps déjà et je n'ai pas envie de prendre un taxi. L'été est fini depuis un moment, mais il fait bon, même si le fond de l'air est frais, alors j'ai envie de marcher. Envie de prendre le temps.

Je marche lentement, je fais un détour par la rivière. Je l'imagine à travers les saisons – en ce moment, elle est paisible, bordée d'arbres flamboyants, les fameuses couleurs de l'automne canadien. Dans quelques mois les feuilles seront tombées et la glace aura tout recouvert, on ne pourra pas distinguer où finit l'eau et où commence la berge ; les rares trouées d'eau fumeront dans l'air glacial. Au printemps, la neige et la glace fondront et la rivière s'affolera un peu, viendra chatouiller les chemins qui la bordent. Pendant l'été, ma saison préférée, les enfants viendront y tremper leurs pieds sous les yeux attentifs de leurs parents. Les pelouses que je traverse à présent seront verdoyantes et parsemées de pissenlits. Je viendrai souvent y pique-niquer, me balader ou me reposer. J'y allais souvent avec Mathilde, même si elle préfère l'hiver. Elle dit que, en Guinée, elle a eu assez chaud pour toute une vie et que de toute façon, elle est tombée amoureuse du Nord alors il n'y a plus de retour en arrière. J'aime l'idée qu'elle aime le lieu où je suis. J'aime savoir qu'elle reviendra.

J'ai quitté le parc et les berges de la rivière. Plus je m'approche de notre appartement dans Vanier, plus mes pas sont hésitants. Je ne sais pas trop pourquoi. Justin doit déjà dormir depuis un moment, mais j'ai peur de le réveiller. Je n'étais pas censée rentrer aussi tard.

Je m'assois sur le porche de notre petit immeuble. Le vent me caresse le visage et sa fraîcheur me fait du bien. J'enlève mes chaussures.

J'ignore combien de temps passe avant que je me décide à rentrer. Peut-être quelques heures ; l'alcool brouille le temps et je me sens si bien enveloppée par la nuit de coton.

Je me glisse dans notre maison dans notre chambre dans notre lit dans le silence. Justin remue dans son sommeil, se retourne, entoure mon corps de son bras avec un bruit satisfait. Sa respiration contre ma nuque fait danser mes petits cheveux, me chatouille un peu et je retiens un gloussement. Je ferme les yeux, le monde tourne tourne tourne autour de moi. J'ai trop chaud et le bras de Justin pèse sur ma cage thoracique. Je sombre sans m'en rendre compte.

Mathilde – GLACES

Être ensemble nous est tellement naturel que le concept même d'être séparées me paraît étranger, à moi qui suis pourtant partie, à moi qui ne compte pas rester.

À l'aéroport, la force de son étreinte a mis des larmes dans mes yeux. Je les ai noyées dans ses cheveux, respirant à plein nez son odeur, me faisant la remarque stupide qu'elle avait un nouveau parfum – évidemment, en trois ans...

Ses yeux verts et sa main sur ma joue, son sourire qui n'avait pas changé ont éclipsé ses cheveux chatouillant maintenant sa taille, une cicatrice que je savais venir d'une mauvaise chute sur le bas de sa mâchoire, des cernes plus prononcés et toutes ces petites nouveautés qui ne m'appartenaient pas.

Nous ne sommes pas allées chez elle tout de suite. Nous avons marché, fais des prédictions pour la première neige, parlé de tout et de rien comme auparavant. J'ai pris des nouvelles de mes amis d'ici avec lesquels je ne suis pas restée en contact, lui ai parlé de ceux que j'avais prévu de voir. Nous avons fait des plans pour le temps des fêtes qui approchait à grands pas. Enfin, elle m'a emmenée chez elle.

Je n'ai rien trouvé à redire de Justin le jour de mon arrivée, et après quelques semaines passées à vivre avec lui et Joana, je l'aime bien. Affable, drôle, bon vivant et démonstratif, mais pas exubérant pour autant, il est un beau contrepoint à Joana, plus discrète au premier abord.

J'aime la voir aimée, mais j'avoue que cela me fait étrange de la voir aussi proche de quelqu'un d'autre que moi.

Les semaines ont passé et j'ai déniché un travail à temps plein à Montréal. Je pars demain. J'ai hâte d'aller habiter à Montréal, que je n'ai visitée qu'en passant, mais quitter à nouveau Joana me mine et la perspective de sa proximité est ma seule consolation.

Alors que nous marchons dehors, dans la neige, près de la rivière et de ses glaces, je me retiens de lui demander de venir avec moi. Je sais qu'elle le considèrerait vraiment. Je sais aussi que lui demander de faire l'effort de partir quand je ne fais pas celui de rester est égoïste. Je me tais donc.

« J'adore le crissement de la neige sous mes pieds, dit soudain mon amie.

– Plus que le soleil sur ta peau ? je la taquine.

– N'exagérons rien, sourit Joana en levant les yeux au ciel. »

Elle s'arrête soudain, se retourne.

« Quoi ? demandé-je. Qu'est-ce qu'il se passe ? »

Les yeux fixés sur nos empreintes côtes à côtes dans la neige, Joana me prend la main sans répondre.

Joana – PANIQUE

Je crois que la plupart des gens, dans une situation de crise, paniquent. Je suis dans une situation de crise, alors je suppose que je suis en train de paniquer. Cela ne m'est jamais vraiment arrivé ; j'ai le cœur qui bat la chamade, la respiration saccadée, les genoux qui tremblent – d'ailleurs, je m'effondre plus ou moins à terre. Et Justin qui est parti il y a deux semaines déjà... Que faire ? Déjà, j'examine mes options, ce choix est trop gros, trop lourd, est-ce vraiment à moi que cela arrive ? Vite, vite, appeler Mathilde.

Joana – PELOUSE

Dans le bus pour Montréal j'avais les mains posées sur mon ventre et les yeux tournés vers l'extérieur, vers les forêts qui défilaient. Je ne tremblais plus, ma décision était prise, je me préparais simplement à faire face aux conséquences.

Mathilde m'attendait à la gare d'autocars. Elle a pris mon sac, mais m'a laissé ma valise – je lui en fus reconnaissante. Tout le monde est aux petits soins avec moi depuis quelques semaines, ça en devient insupportable. Je ne suis pas en sucre.

Tout au cours de la semaine j'ai regardé mon amie naviguer à travers la ville comme un poisson dans l'eau. Les capacités d'adaptation de Mathilde m'ont toujours fascinée, et même si cela fait plus d'un an qu'elle s'est établie ici, je sais pour lui avoir rendu visite souvent qu'elle était déjà aussi à l'aise au début.

Le soleil réchauffe ma peau. Nous sommes installées sur la pelouse du mont Royal. La montée m'a fatiguée, c'est étrange de sentir mon corps s'épuiser si vite. Je regarde mon ventre, on devine à peine une rondeur. Incroyable que je sois en train de fabriquer un être humain.

Je redresse la tête, remarque Mathilde qui fixe aussi mon ventre. Je sais qu'elle ne comprend pas trop pourquoi j'ai choisi de ne pas avorter, surtout vu la précarité de ma situation. Elle ne veut pas d'enfants et, jusqu'à récemment, je ne pensais pas en vouloir, en tout cas pas tout de suite. Ce qui compte c'est que, me comprenant ou non, elle n'en est pas moins là.

C'est moi qu'elle regarde à présent. Je souris, lui prends la main, me perds un peu dans son regard sombre et sérieux. Elle entrouvre la bouche, hésite. Détourne le regard. Me regarde à nouveau, l'air décidé. Me pose enfin la question qu'elle retourne et qu'elle n'ose pas poser depuis une semaine.

« Et si tu restais vivre ici ? Avec moi ? Justin ne peut pas revenir avant plusieurs mois, et puis de toute façon vous avez décidé de ne pas vous remettre ensemble. Ça complique un peu les choses d'être à Montréal en termes de garde, mais on peut trouver des solutions... »

Ça me fait un peu de peine de voir qu'elle se prépare au choc de mon refus, mais ça rend le fait d'accepter encore plus évident à mes yeux.

Mathilde - JOINTURES

Le cri de Joana déchire l'air et je serre sa main plus fort. Ce n'est pas le premier et ce ne sera pas le dernier.

Cela fait des heures que nous sommes là, Joana, moi, l'infirmière, la sage-femme qui va et vient et le petit être dont on aperçoit la tête et qui se fraye un chemin vers nous. Le bruit des machines, les cris de mon amie et les instructions des médecins forment un chaos sonore que je ne perçois plus.

Mon monde se résume aux doigts de Joana qui écrasent les miens. Ses jointures sont blanches, le contraste contre ma peau donne à sa main des allures de morte-vivante – l'idée ne me quitte plus depuis que l'image a surgi dans ma tête.

Je redresse la tête, croise le regard de Joana. Le vert de ses yeux est liquide, ça me fait un choc d'y voir briller des larmes, elle que je n'ai jamais vue pleurer. Ses sourcils sont froncés, ses lèvres sont retroussées en un rictus crispé, ses dents sont serrées ; elle est concentrée.

Je ne saisis pas un mot de ce que le personnel médical raconte. Tout mon être est au diapason de Joana, chaque grimace de douleur, chaque cri d'agonie, comme si en ne manquant pas une miette de son calvaire je pouvais l'alléger, comme si la force de mon regard pouvait empêcher l'être de déchirer plus encore le corps de mon amie.

Un énième grognement de souffrance résonne et les doigts de Joana ensèrent toujours les miens. Mes phalanges gémissent, ma circulation est coupée, mais cette douleur est bienvenue, toute pâle qu'elle soit en comparaison de celle de Joana.

Un cri nouveau se joint soudain à ceux de mon amie. Le personnel médical s'agite et nos regards se posent sur le minuscule amas de chair rose entre les mains de la sage-femme. La fille de Joana est née.

On finit de s'agiter entre les jambes de mon amie et on lui pose son bébé entre les bras. Les larmes qui brillent dans ses yeux sont un reflet des miennes ; le monde est flou tout autour mais Joana, épuisée, le front trempé de sueur et un sourire soulagé sur les lèvres se détache et m'apparaît clairement.

On me propose des ciseaux chirurgicaux. Après un regard complice échangé avec Joana, je les saisis, m'approche du cordon, positionne l'instrument et snip ! Voilà le lien brisé.

Mathilde – RONDEURS

« Pour une fois, c'est toi qui pars... », dis-je avec un sourire triste.

Est-ce ainsi qu'elle s'est sentie lorsque j'ai quitté le Canada ? Quand je suis partie à Montréal ? Quel étrange sentiment d'être celle qui reste, celle qui veut supplier de ne pas partir, de rester – on est bien là, non ? Ne me quitte pas...

Joana me sourit, mais son sourire ne monte pas jusqu'à ses yeux, qui sont pleins de doutes. La voiture est chargée, il ne reste plus rien d'important chez nous, et ce qui reste pourra être récupéré plus tard ; après tout Ottawa n'est pas loin. Il n'y a plus rien à faire, plus rien à dire pour la retenir un peu. Déjà, elle se détourne...

« Anaïs ! Viens dire au revoir ! », appelle-t-elle.

La fillette descend de la voiture, trotte jusqu'à moi, les bras déjà levés pour s'agripper à mon cou. Je me penche, l'attrape, la cale contre ma hanche. Elle me fait un bisou en chuchotant :

« Moi, je veux pas que tu restes ici, Mat. Viens avec nous ! »

Je l'observe en riant de son ton impérieux. Je détaille ses petits cheveux blonds, tout fins, hérités de son père, je regarde les rondeurs de ses joues, la petitesse de ses doigts, la mine boudeuse de ses lèvres et, surtout, l'émeraude de ses yeux. Je sais qu'en levant mon regard vers sa mère, je trouverai leur reflet.

Joana nous enlace toutes les deux, nous serre fort comme elle seule le fait. Anaïs rigole, passe ses bras autour de nos cous. J'aimerais que la seconde suivante n'arrive jamais. Il me semble que je n'y survivrai pas.

Joana – PÉRIPÉTIES

« Maman ! Y a une lettre de Mat ! »

Je me redresse, ferme le livre que j'étais en train de feuilleter après y avoir soigneusement glissé un signet. J'entends les pas d'Anaïs qui traversent l'appartement et là voilà qui entre dans ma chambre. Elle se jette sur mon lit, une enveloppe à la main.

« C'est d'où ? s'exclame-t-elle.

– Laisse-moi une seconde, souris-je en me débattant avec l'enveloppe. »

Je finis par en tirer une carte postale. Je sais pertinemment où est Mathilde, puisque nous communiquons régulièrement et qu'elle m'envoie de nombreuses photos, mais Anaïs préfère ne suivre ses péripéties qu'à travers les cartes que nous envoie mon amie, elle trouve le côté vieillot très romantique, alors je prends garde à ne pas *spoiler*.

« Bergen, en Norvège, dis-je en orientant la carte vers elle. »

Elle pousse une exclamation admirative en détaillant les petites maisons colorées qui ornent la carte. Je la retourne après quelques instants de contemplation et nous nous penchons ensemble pour déchiffrer ses pattes de mouche.

Coucou Jo et Anaïs !

Comme vous pouvez le voir, je suis à Bergen, en Norvège, ça te plairait beaucoup Anaïs, tout est très coloré ! Les gens sont vraiment gentils. J'aime être près de la mer et en même temps entourée de montagnes. Au sommet de la plus populaire, Fløyen, on peut voir Bergen et tout le fjord, c'est vraiment beau. Il paraît qu'en hiver, c'est un bon endroit pour voir des aurores boréales. Je pense que je vais rester ici plus longtemps que prévu, l'ambiance sereine me fait vraiment du bien, le printemps est magnifique, mais je veux voir l'hiver ici. La lumière est incroyable, très pure, je suis sûre que la voir sur la neige et les glaces vaut le coup de rester. On s'appelle bientôt !

Mathilde, qui pense à vous

PS : La prochaine fois je vous envoie un colis avec de la bouffe ☺

Anaïs sourit. Sa déception est presque invisible, mais moi qui la guette – et qui ressent la même chose – je vois bien qu'elle est triste.

« Elle reviendra, va. Elle va continuer à t'écrire, et puis on l'appellera. »

Ma fille enfouit sa tête contre mon épaule et je glisse mes doigts entre ses cheveux fins. Elle ne pleure pas, ne dit rien, reste juste silencieuse un long moment. Je continue de masser son crâne en relisant les mots de la carte. Elle m'a dit, lors de notre dernier appel, qu'elle pensait s'installer à Bergen, qu'elle était tombée sous le charme. Je vois bien qu'elle a essayé d'être un peu subtile dans sa lettre, mais Anaïs n'est pas dupe. Mathilde n'a jamais exprimé au cours de ses voyages une envie de rester ; ma fille sent que c'est définitif.

« Tu sais, quand elle est partie, je me suis dit que je ne la reverrais jamais, chuchote-t-elle. »

Je la serre plus fort dans mes bras, pose un baiser sur le sommet de son crâne.

« Mathilde et moi, on était ensemble à l'université, commencé-je.

– Je sais, me coupe-t-elle.

– Je peux finir, oui ? dis-je en haussant un sourcil. On était ensemble à l'université, et après elle est partie au Danemark avec sa blonde – Sasha, tu ne la connais pas – pour faire une maîtrise.

Elle est restée là-bas un peu plus de trois ans avant de revenir au Canada quelques années avant que tu naisses. Quand elle est partie, c'était comme si le monde avait perdu tout son sens. J'ai eu l'impression de n'avoir jamais eu qu'elle comme amie, que plus personne ne me comprendrait jamais. Et surtout, j'avais l'impression que c'était fini. Qu'on ne se reverrait plus, ou que si on se revoyait ça ne serait plus jamais comme avant, que quelque chose avait cassé.

– Et alors ? »

Anaïs a redressé la tête pour croiser mon regard. Son expression est sérieuse, je sens que ma réponse est très importante.

« Alors je me trompais, dis-je simplement. »

Mathilde – ABSENCE

J'ai envie d'écrire à Joana. On s'appelle plutôt, d'habitude, mais ça ne serait pas non plus la première fois. Elle me manque plus encore que d'habitude ce soir. Je me lève en prenant garde à ne pas réveiller Greta assoupie à mes côtés, marche jusque dans le salon éclairé par un rayon de pleine lune filtré par la fenêtre, trouve une feuille et un stylo.

Joana,

Ton absence m'est lourde ce soir. Peut-être parce que je te sais seule... Si moi, de l'autre côté de l'océan, je m'inquiète pour Anaïs et suis émue de son départ, je n'ose pas imaginer comment tu te sens.

Je rentre d'une réunion de groupe comme celles qu'on a pu avoir avec la bande de Montréal ou nos amis de la fac, avant. C'est drôle, mais je pense que tu me manques le plus quand je suis dans un groupe. C'est cela qui me hante et me maintient éveillée ce soir, mes souvenirs de toi et moi quand on est avec les autres. Quand, au milieu de plusieurs amis, quelqu'un fait une blague ou dit une bêtise ou fait quelque chose, n'importe quoi vraiment, et voilà mon regard qui cherche le tien – et qui le trouve immédiatement. J'adore te chercher des

yeux et voir que, toi aussi, tu voulais croiser mon regard. Sourires complices, yeux qui pétillent, promesses silencieuses d'en discuter plus tard, rire étouffé mais prêt à jaillir dès que nous serons seules. J'ai l'habitude de te chercher autour de moi quand je veux une complice, et nos années à Montréal à vivre ensemble et regarder grandir ta fille en ont fait un réflexe, c'est toujours si dur de me retrouver à nouveau coupée de toi, de mon éternelle partenaire. Aujourd'hui, évidemment, il y a Greta, mais je sais que tu sais que ce n'est pas pareil.

Il se fait tard – tôt ? Tu sais, je me disais, si tu te sens seule maintenant qu'Anaïs est à Toronto, tu pourrais venir me rendre visite ? Je peux venir aussi, mais ça me ferait plaisir que tu rencontres Greta, que tu viennes voir la ville qui est devenue mienne ; je pense que sa tranquillité te plairait. Peut-être même que si ça la tente on peut faire ça pendant des vacances d'Anaïs ou sa semaine de lecture ?

Je t'embrasse et je pense à toi <3

Mathilde

Je repose mon stylo, bascule en arrière dans le canapé, me perds dans des rêveries de Joana et Anaïs ici, à Bergen, avec Greta et moi. Mes personnes préférées réunies au même endroit... Le sommeil me cueille à mon insu.

Joana – FANTÔME

Elles ont décidé que ce serait Mathilde qui descendrait l'allée en premier, alors j'attends à ses côtés aux portes de l'église que commence la marche nuptiale qu'elles ont choisie. Elle resplendit aujourd'hui et, quand je croise son regard, le sourire qu'elle m'offre est plein de joie. Je serre sa main dans la mienne, ajuste un peu ma veste de costard, brosse mon pantalon et lâche ses doigts pour lui offrir mon bras.

« Une véritable *gentlewoman*. Je ne te savais pas si galante, murmure-t-elle alors que la musique résonne dans l'église.

– Pour toi seulement, chuchoté-je.

– Quel honneur.

– Tu n’imagines pas. »

Nous nous taisons en passant les portes, le fantôme d’un sourire amusé encore sur les lèvres. Je suis soudain un peu émue en descendant l’allée avec Mathilde à mon bras, au milieu de ses proches et de ceux de Greta. En levant la tête j’aperçois Anaïs, qui est demoiselle d’honneur, derrière le prêtre. Elle a les larmes aux yeux et un sourire un peu fier illumine son visage. Je lâche le bras de Mathilde en arrivant à l’autel et rejoins Anaïs en retrait.

J’observe mon amie, qui se tient droite comme toujours, dominant l’assemblée, attendant son aimée. Greta enfin fait son entrée, toute de blanc vêtue, ses cheveux pâles relevés en un chignon sophistiqué. Ses neveux portent sa longue traîne, et le sourire qu’elle adresse à Mathilde exclut le reste du monde. Elle rejoint mon amie, se positionne face à elle. Les deux femmes se prennent les mains, les yeux dans les yeux, et alors que le prêtre prend la parole je n’ai jamais été aussi heureuse de me sentir intruse.

Joana – DÉSACCORD

« Allô, Mathilde ? »

C’est la deuxième fois que j’essaie de la joindre, et d’habitude si je la manque, j’attends qu’elle me rappelle. C’est un peu différent aujourd’hui.

« Allô, Jo ! Je suis désolée, je viens de voir ton appel manqué. Tout va bien ?

– Oui, oui, rien de grave. J’ai eu Anaïs au téléphone, elle me fait une « mathilde ».

– Elle fait une moi ? C’est-à-dire ? Elle a décidé de partir à l’autre bout du monde sur un coup de tête... ?

– Et sans en parler avant, surtout.

– Mais non ! Wow, je suis si fière, ma petite filleule est grande maintenant... »

Je lève les yeux au ciel, mais je suis contente que Mathilde le prenne à la légère. Ça dédramatise un peu la situation.

« Et elle part où, alors ?

– Tokyo.

– Oh wow ! Ça rigole pas, c'est vraiment l'autre bout du monde. Comment tu te sens ?

– Ça va. Je n'ai pas hyper bien réagi sur le coup, je pense, j'étais un peu surprise.

– Tu l'as noyée sous les conseils, interdictions, recommandations, etc... ?

– Évidemment, mais j'ai surtout remis en question sa décision de partir.

– Aïe...

– Comme tu dis. »

Anaïs, en plus d'être têtue comme une bourrique, déteste que j'exprime un désaccord quelconque sur ses choix de vie, et cela s'est encore amplifié depuis qu'elle a fini son doctorat. Déjà qu'elle est décidée à partir, si en plus elle est en colère contre moi, elle serait capable de refuser toute aide et de m'ignorer jusqu'à ce qu'elle soit bien installée au Japon.

« Tu veux que je lui parle ?

– Tu voudrais bien ? Tu seras plus convaincante que son père. Dis-lui que j'étais surprise, mais qu'évidemment je suis prête à l'aider. Je pourrais même aller lui rendre visite.

– Oh ! Je pourrais venir ?

– Si tu veux, dis-je avec un sourire. Greta aussi, si le cœur lui en dit. »

Le silence à l'autre bout du fil dure une seconde de trop, se pare d'une lourdeur nouvelle.

« Je lui proposerai, dit-elle.

– Tout va bien à Bergen ? demandé-je. »

À nouveau cette hésitation qui me rappelle soudainement les derniers mois de Mathilde à Odense.

« Je me suis disputée avec Greta ce matin. C'est bête, c'est parti de pas grand-chose. J'irai lui parler tout à l'heure, on va en discuter, ça va s'arranger, ça s'arrange toujours quand on en discute avec Greta. »

– ...Ok, dis-je après un silence. C'est rien de grave ?

– Non, je ne pense pas. Un malentendu, je crois. Bon, Jo, je te laisse, je vais appeler ma filleule préférée, plaider la cause de mon amie préférée.

– Ça marche. Bye, ma belle.

– Bye, Jo. »

Et c'est bête, après ces décennies d'amitié, mais l'entendre m'appeler sa meilleure amie me procure autant de joie que quand nous avons vingt ans.

Mathilde – RUPTURE

Je me demande, assise dans mon costume propre, avec Greta aussi soigneusement habillée que moi à ma droite, toutes les deux installées joliment proprement respectablement devant les papiers de divorce, comment on a pu en arriver là. J'écoute l'avocat déblatérer, j'ai conscience des regards en coin que me lance de temps à autre celle que j'appelais ma femme amoureusement, avec adoration presque, il y a quelques mois à peine, et je suis stupéfaite de la rapidité avec laquelle les gouffres s'ouvrent, les abîmes se créent, à quel point tout peut s'effondrer d'une seconde à l'autre.

Il a suffi qu'un couple d'amis adoptent un enfant, il a suffi que Greta les voie, tous les trois, une parfaite petite famille, les pères heureux s'extasiant sur leur progéniture comme se doit de le faire tout parent qui se respecte, il a suffi que Greta prenne conscience de la possibilité que cela aurait pu être nous pour qu'une fissure apparaisse. J'ai toujours été claire sur le fait que je ne voulais pas d'enfants. Anaïs, que je considère comme ma nièce et que j'ai aidé à élever pendant les premières années de sa vie, est l'unique concession que j'ai faite à mon refus de

vivre avec des enfants – et encore, cela n’a pas duré si longtemps, si Joana n’était pas partie j’aurais probablement fini par le faire. Greta savait – « *tu savais, enfin !* » –, c’est le seul reproche auquel j’ai pu m’accrocher lorsque les fissures nous ont explosé à la gueule et que les embrouilles et les disputes ont commencé à s’enchaîner, c’est le seul tort qu’elle a pu admettre. Les gens changent d’avis, c’est aussi simple que ça ; les années de vie commune, de vie conjugale, n’auront finalement rien changé. Greta a établi qu’elle souhaitait un enfant plus que de rester avec moi, et j’ai établi que je souhaitais rester sans enfants plus que je ne voulais rester avec Greta ; à partir du moment où ces faits furent clairs, la rupture était inévitable.

Me voilà donc, à signer un divorce aux côtés de mon ex-femme, une dernière action que nous faisons à deux. Nous resterons en bons termes, je pense, malgré le chaos des derniers mois ; après tout, c’est la faute de personne – et pourtant, c’est amèrement que je pense ces mots.

Nous quittons la pièce, mais c’est le bâtiment, la ville, le pays, le continent que j’ai envie de quitter. Il est grand temps que j’aille rendre visite à ma filleule, songé-je en échangeant une dernière embrassade avec Greta. Nous sommes déjà un peu ailleurs, toutes les deux, et quand nous nous quittons, c’est sans regard en arrière.

Joana – TRAHISON

« Mais c’est pas possible, tu triches encore, Mathilde !

– Moi ? Moi ?! Mensonge, calomnie, diffamation !

– Diffamation, et puis quoi encore, ramasse la carte que tu viens de balancer derrière ton épaule avant de t’offusquer !

– Balancée derrière mon épaule ? Mais enfin Joana, ne suis-je pas l’image même de l’innocence ? Comment oses-tu accuser ce visage angélique ?

– Tu sais ce qu’il mérite, ton visage angélique ? »

Je saisi un coussin du canapé d'un bras et tente de le lui envoyer à la figure. Mes jointures protestent et j'aurais manqué mon but si Mathilde ne s'était pas soudainement pliée en deux de rire en entendant le craquement sonore de mes articulations. Mon amie se redresse, prête à protester, et ce faisant, fait tomber trois cartes visiblement dissimulées dans sa manche. Je pousse un hululement outré.

« Essayer d'arnaquer comme ça une pauvre et frêle vieille dame, tu n'as pas honte ? Escroc !

– Frêle vieille dame ? Tu viens de me balancer un oreiller dans la face ! Je suis délicate, moi, ajoute-t-elle en ajustant son chignon grisonnant – duquel tombe une énième carte.

– Trahison ! hurlé-je. »

Je ris trop pour continuer sur ma lancée et les hoquets de Mathilde me signalent qu'elle est dans le même état que moi. Notre cabine résonne de nos éclats de rire, petit point lumineux dans le silence nocturne d'une forêt canadienne.

Mathilde – CHUTE

Je suis réveillée au milieu de la nuit par un sursaut violent. Je hoquette, me redresse, tente de me lever, m'empêtre dans mes draps, chute au sol. Le sang bat à mes tempes de manière erratique, toute régularité oubliée, et brutalement une douleur atroce dans ma cage thoracique me cloue au sol. J'ai la certitude absolue, à ce moment-là, que je vais mourir. Je pense à appeler Joana une seconde, oublie aussitôt – je suis incapable d'émettre le moindre son.

Tout à coup, mon corps se tait. Les palpitations de mes tempes, assourdissantes à peine une seconde plus tôt, cessent brutalement, alors même que la douleur prend une ampleur nouvelle. Je me croyais dans le noir, dans ma chambre au milieu de la nuit, mais brusquement ma vision disparaît et je bascule dans l'obscurité totale.

Des souvenirs m'apparaissent à toute allure, trop vite pour que je puisse les saisir vraiment, je ne devine que des visages des lieux des moments – Joana Japon Greta Bergen Anaïs

Montréal Sasha Odense Joana Ottawa ma mère Kindia – quand soudain, dans le silence absolu et éternel de mon corps, résonne le tintement de deux verres entrechoqués, suivis de deux voix qui s'exclament joyeusement :

« À la tienne, Étienne ! »

Joana

Le monde se tait.

Il en est toujours ainsi quand la neige tombe. Les bruits sont absorbés, tout s'efface, le croquis disparaît sous la gomme, tout n'est plus que coton.

Sur la page blanche apparaissent alors des nuances de gris. Les gens marchent, leurs traces dessinent à nouveau courbes et arabesques.

Je suis assise sous un arbre. Le vent glacial me mord les joues et me met les larmes aux yeux – ou peut-être est-ce ton absence ?

Je suis assise sous un arbre et je ne sais pas trop ce que je fais là, à observer le reflet du ciel dans le miroir d'un lac gelé, à admirer les dessins qui se forment dans l'étendue immaculée autour de moi dans le monde qui s'est tu parce qu'il n'a plus de nom.

Je suis assise sous un arbre et je cherche ta silhouette parmi les promeneurs. Je cherche en vain, évidemment, mais en te cherchant je te fais exister un peu, si on cherche quelqu'un, c'est bien parce qu'il peut être trouvé.

Je te cherche donc, assise sous mon arbre, mais finalement, tout ce que je vois vraiment c'est le tracé solitaire de mes pas dans la neige, c'est l'absence de tes empreintes auprès des miennes. Où es-tu ?

RÉFLEXION AUTOCRITIQUE

Introduction

J'ai longtemps ressenti le déficit dans la représentation des amitiés féminines dont il a été question dans la partie recherche, et pas seulement dans la littérature. Ayant moi-même toujours eu des amitiés féminines très fortes et assez peu d'amis au masculin, l'absence de représentation des amies dans les récits m'a souvent mise mal à l'aise. Dans tous les films Disney que l'on regarde enfant (qui sont d'ailleurs tirés de contes pour la grande majorité), les personnages féminins n'ont pas de femme de leur côté : la belle-mère de Blanche-Neige cherche à la tuer, les demi-sœurs de Cendrillon déchirent sa robe et l'empêchent d'aller au bal, Wendy est la seule fille du Pays imaginaire à part les sirènes qui la jalourent, Raiponce ne croise jamais de fille de son âge, Aurore passe la plupart du film à dormir seule dans son coin. À l'occasion, une figure maternelle peut venir en aide à l'héroïne, mais ce personnage-là est souvent codé fictif (les fées de la Belle au Bois dormant et de Cendrillon par exemple) et surtout, il n'y a pas de complicité amicale, il ne s'agit pas d'amies.

Ce vide s'est beaucoup réduit au cours des dernières années. Beaucoup s'attellent à le combler, mais il demeure tel que les duos féminins que j'ai croisés dans mes lectures restent dans ma mémoire, parce qu'ils ne sont pas monnaie courante. Ce fut le cas de de Nora et d'Olivia, de Lucienne et de Marguerite. Le duo de *Parallèles* donne espoir pour moi qui suis jeune, parce qu'il montre une amitié entre des personnes âgées, qui naît quand les deux femmes sont déjà vieilles ; je me suis demandé si cette amitié était réellement différente de celle que peuvent avoir deux jeunes filles. *Les Fous de Bassan* m'a touchée par l'ensemble de ses personnages féminins, par l'aspect tragique de la condition féminine qu'il présente, mais aussi par la solidarité qui unit les femmes de Griffin Creek⁸². J'ai aussi trouvé le duo Nora-Olivia

⁸² Isabelle Boisclair, « Féminin/masculin dans l'œuvre d'Anne Hébert », *Les Cahiers Anne Hébert*, Sherbrooke, 2008, p. 26-34.

touchant, malgré un agacement au début envers ce qui apparaît être comme un énième cas de compétition entre les femmes, pour un homme qui plus est ; je restais cependant avec l'impression que ce n'était pas complètement vrai. Cette recherche m'a permis d'aller au bout de ma pensée et de constater la richesse de la relation des deux cousines, qui va au-delà d'une amitié d'enfance et plus tard au-delà de la simple rivalité.

La thèse en recherche-crédation m'a permis à la fois de pousser plus loin mes réflexions sur ces duos et de mieux comprendre les enjeux concernant la représentation de l'amitié entre les femmes et les thématiques qui viennent souvent avec ce sujet. La recherche m'a aussi fourni les outils pour monter ma propre création, j'ai mieux compris au fil de la recherche le genre de relation que je souhaitais pour mes propres personnages, des manières dont on pouvait écrire la complicité et la confiance.

Je voulais d'abord montrer une amitié féministe, comme définie par Roseneil⁸³ : l'amitié volontaire de deux personnes indépendantes. En se rencontrant, Mathilde et Joana devaient être en pleine capacité de s'apprécier à leur juste valeur, qu'elles puissent être en mesure de se choisir réellement, comme l'ont fait Marguerite et Lucienne. Je souhaitais ensuite qu'elles gardent leur indépendance, d'où la distance physique mais rarement émotionnelle. Il a d'ailleurs été complexe de présenter un réel duo féminin, des « sœurs de cœur », alors qu'elles étaient très souvent séparées, et ce, sur de longues périodes. Mathilde et Joana traversent des moments pénibles, qu'elles vivent chacune de son côté. Elles s'appuient l'une sur l'autre, mais c'est d'abord seules qu'elles font face aux défis posés par la vie ; c'est également le cas des deux duos étudiés précédemment. Cependant, cela ne diminue pas l'importance de l'amie quand les temps sont durs ; cette dernière, en plus d'apporter soutien et réconfort, est « témoin de la continuité de sa vie. Elle est une mémoire intime porteuse de la totalité des souvenirs, une plus-soeur⁸⁴ », comme en témoigne le travail de mémoire de Marguerite pour Lucienne.

⁸³ Roseneil, *loc. cit.*, p. 64.

⁸⁴ Audet, *op. cit.*, p. 18.

L'indépendance était donc importante à mes yeux, mais il me fallait néanmoins illustrer comment Mathilde et Joana sont là l'une pour l'autre peu importe la distance.

Une autre difficulté qui s'est révélée tôt dans le processus de création a été la forme à adopter pour raconter le récit de cette amitié féminine. Je savais vouloir suivre mon duo sur toute son existence, mais j'étais limitée par le format de la thèse en recherche-crédation ; je pouvais difficilement suivre l'exemple d'Elena Ferrante dans *L'Amie prodigieuse* et aller dans le détail au cours de quatre romans consécutifs. J'ai alors remarqué qu'Anne Hébert et Marguerite Andersen utilisaient toutes les deux la forme fragmentaire, dans les romans à l'étude mais aussi d'autres de leurs œuvres.

Nombre de critiques se sont penchés sur la question du fragment littéraire, pourtant il est difficile d'en établir une définition consensuelle. Ce terme désigne en général soit un morceau extrait d'une œuvre et inséré dans une autre, soit une œuvre nouvelle délibérément morcelée⁸⁵. Hébert et Andersen utilisent les deux formes, et pas uniquement dans les œuvres à l'étude. La première est généralement la forme la plus courante de fragmentation, car l'intertextualité qu'elle induit permet un jeu avec le lecteur hors du texte : une citation renvoie à une autre, et les mots cités ont peut-être un tout autre sens dans l'œuvre originale. Le lecteur a donc une part de responsabilité dans le succès de l'insertion du fragment d'un texte dans un autre⁸⁶. La seconde forme, qui tient plutôt du genre étant donné que la structure particulière du fragment affecte l'œuvre au point d'en devenir une composante principale, suppose l'éclatement volontaire d'un texte, lequel a souvent pour objectif de traduire une émotion intense : « Étymologiquement, le terme de fragment renvoie à la violence de la désintégration, à la dispersion et à la perte⁸⁷. » Cette lecture de la signification initiale du mot qui nomme cette

⁸⁵ Françoise Daviet-Taylor et Laurent Gourmelen, « Avant-propos », dans Laurent Gourmelen et Françoise Daviet-Taylor (dir.), *Fragments : Entre brisure et création*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Nouvelles Recherches sur l'imaginaire », 2016, p. 9.

⁸⁶ Michel Gaillard, « Le fragment comme genre », *Poétique*, n° 120, 1999, p. 387-402.

⁸⁷ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire : définitions et enjeux*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1997, p. 1-10.

forme éclaire spécialement *Les Fous de Bassan*, œuvre qui traite de violence dans ses manifestations multiples et qui donne la voix à des personnages complexes et diversement traumatisés. La forme fragmentaire retranscrit également dans ce roman l'éclatement du duo ; à la mort de celui-ci, la temporalité se brise et tout le roman est éclaté. La seule prise de parole un peu linéaire, celle de Nora, a lieu avant son assassinat. Dans *Parallèles*, la forme fragmentaire est plus douce et s'explique plutôt par la pensée volatile de la narratrice âgée qui puise dans le réel comme dans son imagination pour créer un récit pouvant rendre justice à son amie, dans toutes ses facettes.

Ces deux œuvres sont éclatées, mais plusieurs types de rupture les caractérisent. J'observerai d'abord les ruptures typographiques, qui cassent la fluidité du texte tel qu'il apparaît sur la page, et la façon dont elles intègrent fréquemment l'intertextualité. Les italiques m'intéresseront particulièrement par la diversité de leur usage, de même que les blancs textuels par leur lien avec le non-dit. J'analyserai ensuite les ruptures temporelles ; en effet, la temporalité n'est pas linéaire dans ces deux œuvres, et les sauts dans le temps et autres flashbacks sont souvent lourds de sens.

Ruptures typographiques

Adela Gligor nomme « typographiques » les ruptures qui se manifestent par « des segments textuels séparés par des blancs, par des points de suspension qui signalent l'inachèvement d'une phrase ou encore par des caractères en italique qui révèlent la présence d'une citation, fragment extirpé de son texte d'origine et inséré dans le nouveau texte⁸⁸ ». *Les Fous de Bassan* et *Parallèles* contiennent tous les deux plusieurs de ces ruptures typographiques, dont une partie importante fait référence à une autre œuvre. Ce type de fragment, soit un extrait de texte exogène intégré au corps du texte, est paré d'un nouveau sens, et c'est au lecteur de retrouver

⁸⁸ Adela Gligor, « L'écriture fragmentaire des *Fous de Bassan* », Gourmelin et Daviet-Taylor (dir.), *Fragments* : *op. cit.*, p. 189-203.

l'ancien, celui qu'il avait à l'origine. L'intertextualité permet d'ajouter aux mots de quelqu'un d'autres une strate de sens : « Dans cette mesure, une lecture intertextuelle n'est pas un simple rappel érudit des sources ou des emprunts d'un auteur, mais un levier pour l'interprétation. Elle incite à être attentif à la lecture que l'auteur fait des mots, des textes ou des genres qu'il absorbe et détourne dans son propre texte⁸⁹. » Le texte ainsi conçu devient un assemblage assimilé à une mosaïque : un mélange en apparence hétéroclite, mais donnant un rendu plus ou moins uniforme.

Les italiques, autre forme de rupture qui accentue l'effet des changements abrupts dans le texte fragmentaire, sont par ailleurs légion dans les deux romans, et soulignent parfois un changement de langue ou annoncent une citation. Chez Hébert, la multiplication des formes de fragmentation dans le texte produit quelquefois des passages morcelés au point d'affecter leur lisibilité immédiate : « Mes mains consacrées. Un jour... Le Seigneur est mon berger. Jusqu'à quand ? *That is the question.* » (FB, p. 22) Notons tout d'abord les phrases nominales. La première semble au premier abord ne faire référence à rien en particulier mais renvoie peut-être à l'attouchement de Nora par le pasteur, lorsqu'il a plongé lesdites mains dans le corsage de sa nièce. Ce renvoi est accentué par la deuxième phrase nominale qui est coupée par des points de suspension ; l'idée sous-entendue pourrait être : un jour, ces mains consacrées commettront le péché. Arrive alors, par les premiers italiques, une référence à la Bible, plus précisément au Psaume 22, qui prône la confiance en Dieu et enjoint de ne pas douter de ses desseins. Des citations extraites de différents textes bibliques sont récurrentes dans cette partie, mais aussi dans les autres, bien que dans une moindre mesure. Les valeurs morales ressassées par le pasteur reviennent fréquemment dans sa bouche comme dans la narration, et dans le propos des autres personnages. Il est intéressant de voir qu'elles se retrouvent le plus chez Nora (après le pasteur lui-même), peut-être du fait de la connexion particulière qu'ils ont : « [C]'est qu'elle me

⁸⁹ Violaine Houdart-Merot, « L'intertextualité comme clé d'écriture littéraire » dans *Enseigner l'écriture littéraire ?*, *Le français d'aujourd'hui* n°153, Paris, Armand Colin, p. 25-32.

ressemble et que je lui ressemble. [...] Dieu nous ayant tirés, l'un et l'autre, malgré la différence d'âge, de la même terre charnelle et chaude. » (FB, p. 30) Nora prête, selon Nicolas, une attention extrême à chacun de ses gestes, à chacun de ses mots lorsqu'il prêche à l'église. La récurrence d'extraits religieux dans la partie de la jeune fille corrobore plutôt cette impression qu'a le pasteur. Celle qui fait le moins référence à son oncle et à l'église, c'est Olivia. Cela peut être dû au fait que cette dernière, une fois morte, continue à arpenter les côtes de Griffin Creek sous forme d'écume, une idée païenne. Elle a d'ailleurs une assez forte tendance au mysticisme, parle des voix des femmes qui la guident, un chœur féminin qui n'a rien de chrétien. La présence des passages religieux en italiques nous en apprend donc aussi sur la spiritualité des deux cousines, sans en faire état explicitement.

Les deuxièmes italiques de la citation du pasteur sont une prise de parole en anglais. La rupture est donc linguistique en plus d'être typographique, procédé récurrent fournissant un nouveau signe d'un déchirement de la communauté entre deux langues. La citation est un extrait de la pièce de William Shakespeare, *Hamlet*, c'est-à-dire le célèbre « *To be or not to be ? That is the question*⁹⁰ » de l'acte 3, scène 1. Hébert n'insère que la deuxième partie de cette fameuse citation, se reposant sur les connaissances de son lectorat, ou au moins sur sa curiosité qui le poussera à chercher la source de cette phrase exogène. L'extrait original est tiré d'une méditation de Hamlet qui hésite à venger son père en tuant sa mère et son beau-père, une réflexion sanglante laquelle paraît étrange ainsi liée à un pasteur vieillissant dans la culpabilité, sauf si l'on prend en compte le fait que la célèbre question est dénuée d'investissement réel. Hamlet se demande s'il doit s'engager dans une vengeance meurtrière ou non, et pourtant le questionnement est passif : la question est d'être ou non, pas de tuer ou de venger ou non. Le fait de simplement exister n'est pas un effort actif. Pour le pasteur, il s'agit simplement de cela :

⁹⁰ William Shakespeare, *Hamlet*, Washington DC, Folger Shakespeare Library, 2012, p. 127.

être ou non. Il continue d'exister, sans objectifs ni actes concrets, et il se demande, assis dans son fauteuil, s'il devrait continuer à être ou cesser, une méditation passivement suicidaire.

Si l'on lit les phrases « Le Seigneur est mon berger. Jusqu'à quand ? *That is the question.* » (FB, p. 22) comme elles apparaissent, sans jeu intertextuel, le sens peut être plus simple. En effet, on pourrait mettre en doute la foi du pasteur, ou du moins sa confiance en les desseins de Dieu que prône le psaume auquel il fait référence ; il se demande jusqu'à quand le Seigneur demeurera son berger, jusqu'à quand il pourra s'en remettre au Ciel sans douter, jusqu'à quand sa foi lui permettra de nier sa culpabilité.

Cet extrait du « Livre du Révérent Nicolas Jones » est représentatif du reste de la partie du pasteur : elle contient des références, des sauts dans le temps et de multiples ruptures. Le pasteur se fait vieux, il est habité par les sermons qu'il a prêchés, hanté aussi par les événements de l'été 1936 au cours duquel sa femme s'est suicidée, puis Nora et Olivia ont été assassinées ; il se perd dans ses souvenirs et sa pensée n'est pas linéaire, d'autant que ses actions de cet été tranchent avec ses sermons. Il est rempli de culpabilité et ces zones d'ombres dans ses souvenirs sont représentées notamment par la fragmentation de son discours.

On retrouve des italiques dans *Parallèles*, qui indiquent aussi des changements de langue : de l'anglais surtout, étant donné que toute une partie du roman se déroule à Toronto, mais aussi de l'allemand pour l'enfance de Marguerite, du danois pour son mari et celui de Lucienne ainsi que du latin pour son père. La présence de ces langues dans ce livre en français a aussi vocation de mise en contexte. La langue en italiques la plus présente est l'anglais : Marguerite et Lucienne font leur vie en français dans la capitale ontarienne et, en passant autant de temps à converser, à lire et à écrire en français, elle se forment indubitablement une bulle que l'anglais vient rompre. Cette rupture est retranscrite à l'écrit par les italiques. Les ruptures linguistiques sont souvent du discours rapporté ; quelqu'un s'adresse à Marguerite en anglais, alors c'est ainsi qu'elle le retranscrit. Le livre entier d'ailleurs est écrit en français, qui est la deuxième

langue de l'autrice comme de la narratrice. Le personnage de Marguerite n'est pas parti de l'Allemagne le cœur serein et elle se reproche beaucoup son inaction au cours de la Seconde Guerre mondiale ; dès qu'elle se présente, elle se prépare à ce qu'on la juge : « *From Germany*, je dis et attends qu'on me condamne de venir d'un pays meurtrier. » (P, p. 51) Le fait d'introduire sa nationalité en anglais, créant par là une rupture linguistique, met d'ailleurs tout de suite une distance, la détache de sa réponse. De plus, le fait qu'elle écrive en français la coupe davantage de ses racines allemandes, puisque peu sont en mesure de lire cette langue. Comme le pasteur Nicolas, Marguerite est hantée par son passé : « Hélas, il suffit de peu pour que je retombe dans cette maudite culpabilité qui éteint toute joie. » (P, p. 51) Ces états d'âme, pour l'un comme pour l'autre, sont exprimés par la rupture linguistique.

Les références présentes dans *Parallèles* sont claires, signalées en plus des italiques par une mise en contexte, comme : « Tournier encore : Celui qui n'est pas capable d'admiration est un misérable. » (P, p. 13) Ces intertextes littéraires sont très récurrents, de même que la mention d'un livre ou d'un auteur. Cela permet de refléter l'éducation complète de Marguerite ainsi que l'étendue de sa culture ; elle fait des liens avec tout ce qu'elle a pu lire, ce qui donne l'impression d'un esprit vif, mais aussi d'une pensée volatile, qui se perd parfois. Ces références représentent aussi l'écart des connaissances entre les deux amies. C'est la narratrice qui accumule ces références, et on sait que la culture est une source d'insécurité pour Lucienne et un point tendu avec Marguerite. Les prises de parole de Lucienne ne comportent que peu de références intertextuelles, ce qui contraste avec la pensée de Marguerite, sans cesse en train de faire des liens.

Les italiques de citation les plus récurrents sont ceux signalant un écrit rapporté de Lucienne : ses poèmes, ses journaux et autres textes. Ces ruptures-là permettent une prise de parole de Lucienne et nous offrent une nouvelle perception de cette dernière. En effet, la narratrice, Marguerite, n'est pas fiable lorsqu'elle nous parle de Lucienne. C'était son amie et

elles n'étaient pas forcément d'accord sur certaines choses. Ouvrir le texte à l'expression de Lucienne, c'est fracturer l'image que nous en propose Marguerite ; c'est aussi fournir l'occasion au lectorat de forger sa propre opinion.

Les italiques présents dans mon texte désignent des mots d'anglais ici et là, qui ont pour but de rappeler le contexte linguistique d'Ottawa, ainsi que deux échanges épistolaires. Tout d'abord, il s'agit d'une carte postale lue depuis le point de vue de Joana, dans laquelle Mathilde s'exprime à travers la prise de parole de son amie, comme une mise en abyme, puis une lettre que l'on découvre au moment où Mathilde l'écrit. L'écriture comme la lecture d'une lettre sont des moments intenses au cours desquels on pense uniquement à l'autre, malgré son absence. Étant donné que les deux femmes s'écrivent souvent, il me semblait que montrer ces moments de communion *in absentia* et en décalé pouvait donner un bon aperçu de la façon dont leur amitié persiste malgré la distance.

Il y a aussi plusieurs instances d'intertextualité dans *Ressac*. Par exemple, Joana est à un moment en cours de philosophie où la séance porte sur Kant et l'impératif catégorique ; je voulais faire un renvoi subtil à *Parallèles* et à sa narratrice qui est friande de philosophie (elle cite entre autres Pascal, Sartre, Chateaubriand) et adhère particulièrement aux idées de Kant : « Elle m'a demandé ce que je pensais, je lui ai expliqué l'impératif catégorique de Kant, mon principe de base. » (*P*, p. 208) On pourrait y lire un principe d'équité, qui préside à la relation égalitaire des sœurs de cœur. Au premier départ de Mathilde, celle-ci se dit qu'elle n'aimera jamais quelqu'un comme elle aime Joana, « parce que c'est toi, parce que c'est moi ». On trouve ici un écho de la célèbre citation de Montaigne dont il a déjà été question au sujet de son amitié avec Étienne de la Boétie, qui ne pouvait exister que « parce que c'était lui, parce que c'était moi ». Cette phrase m'a marquée quand je l'ai entendue pour la première fois, il me semble que cela résume parfaitement le mystère de la nature de certaines amitiés ; certaines connexions ne s'expliquent pas. Une troisième rupture intertextuelle a lieu lorsque Joana retourne à Ottawa

avec sa fille, laissant Mathilde à Montréal. Cette dernière n'a pas l'habitude d'être celle qui reste et a envie de supplier Joana de ne pas partir, elle veut lui dire « Ne me quitte pas ». Cette phrase est extraite d'une chanson de Jacques Brel qui porte le même nom, dans laquelle un homme supplie une femme de ne pas le quitter. Il fait mille promesses insensées, mille aveux désespérés, comme si le départ de cette femme l'anéantirait totalement. C'est l'impression que j'ai voulu transmettre en faisant référence à ce morceau, mais en déplaçant la relation de l'amour vers l'amitié, laissant entendre que les liens amicaux, même de nature différente, peuvent avoir la même intensité et provoquer lors d'une séparation de semblables désespoirs.

Les segments textuels séparés par des blancs sont très courants dans les deux romans à l'étude, et particulièrement lourds de sens dans *Les Fous de Bassan*. C'est la forme la plus courante du fragment textuel, et c'est également celle employée dans la partie créative de notre recherche. C'est aussi la rupture la plus visible, puisqu'elle représente clairement un trou dans le texte, une déchirure entre ce qui venait et ce qui suit. *Les Fous de Bassan* est organisé en six grandes parties (chacune introduite par un saut de page, avec une page comprenant seulement le titre de la partie et un nouveau saut de page), qui sont les prises de parole de cinq personnages différents (bien que, dans le cas de Perceval, la partie soit parsemée du point de vue de l'ensemble du village en sus), et ces grandes parties sont composées de fragments séparés par des blancs. *Parallèles* comporte quant à lui quinze parties de longueurs variées (chacune est introduite comme celles des *Fous de Bassan*) lesquelles se divisent en tout petits chapitres, s'étendant parfois sur un paragraphe, parfois sur quelques pages. Ceux-ci ne sont pas introduits par un saut de page, mais simplement par un blanc et un numéro.

Ces ruptures hors du texte permettent généralement dans les deux romans d'indiquer un changement de temporalité, c'est-à-dire que quand il y a un saut de ligne on comprend que l'on ne se trouve plus au même moment, qu'il est question d'autre chose à présent. Les ruptures

typographiques sont la manifestation sur la page des ruptures dans la continuité temporelle, mais aussi dans la tonalité émotive et dans les thématiques du texte ; elles sont un moyen d'accentuer les déchirures et de les faire apparaître physiquement. Cependant, dans *Les Fous de Bassan*, il y a parfois un blanc textuel qui n'indique pas de changement narratif, on est toujours dans la même temporalité. Par exemple dans le « Livre de Nicolas Jones », ce dernier se redresse dans son fauteuil et appelle les jumelles :

Je réveille les jumelles. Du pied de l'escalier, les mains en porte-voix, je hurle.
– Pat ! Pam !

Les yeux gonflés, les tresses dénouées, les vieilles petites filles frissonnent dans leur chemise de nuit. (*FB*, p. 22)

Le blanc textuel surprend ici, puisque les deux fragments se suivent et qu'il n'y a pas de changement ni narratif ni temporel. Pour Gligor, cette fragmentation en apparence injustifiée est une représentation de la perte de contrôle de Nicolas Jones, tant sur sa vie que sur son esprit : « [L]es différents fragments apparaissent comme des “éclats” d'une réalité qui échappe de plus en plus au narrateur⁹¹. » Le fragment pourrait donc servir ici à exprimer la compréhension parcellaire du pasteur vieillissant. Sa partie contient d'ailleurs le plus de ruptures, typographiques et temporelles surtout, avec celle de Perceval, laquelle comporte des ruptures énonciatives que nous verrons plus tard. Le blanc textuel de cet extrait pourrait aussi être un reflet de la nature extrêmement autocentrée du pasteur, qui n'a pas d'intérêt pour ce qui se déroule au-delà de sa personne. Ce qui a lieu en dehors de son point de vue ne serait donc pas décrit. Une autre interprétation de ce blanc textuel le mettrait en relation avec le temps. Comme nous allons le voir en détail plus loin, il est question à plusieurs reprises dans le roman d'un temps qui s'est figé le soir du 31 août ; après la mort des deux amies il ne s'écoulerait plus de la même manière. Ce blanc ici pourrait montrer en quoi une attente brève peut s'étirer et durer,

⁹¹ *Ibid.*, p. 193.

comme si le temps avait perdu toute régularité ; cela donne une impression de mollesse et de lourdeur, renforcée par l'inactivité du pasteur et l'étrangeté des jumelles, les deux « vieilles petites-filles ». Leur corps s'est usé avec le passage des années, mais leur esprit est resté celui des fillettes de l'été 1936 – date qu'elles griffonnent d'ailleurs sur les murs d'une pièce de la maison du pasteur, avec le nom des trois mortes de cet été-là, dans lequel elles ne cessent d'exister. Beaucoup peut donc être dit dans un silence, dans une absence de texte. Ces non-dits typographiques sont le reflet de silences qui hantent le roman. Tout d'abord, la relation Nora-Olivia est une relation secrète. On ne sait pas ce qu'elles se disent (elles n'ont pas d'échange), on ne sait pas de quoi elles rient ; leur relation n'appartient qu'à elles. Les femmes de Griffin Creek sont, à l'exception de Nora et de Felicity, à l'image d'Irène, la femme du pasteur, dont « la discrétion [...] a toujours été remarquable. Jamais un mot plus haut que l'autre. Ni scène ni dispute. La voilà qui s'efface comme un dessin que l'on gomme. » (*FB*, p. 48-49) Elles sont maintenues dans le silence, par contraste avec les hommes qui existent bruyamment, au point que ç'en soit insupportable pour Olivia, qui attribue le mal-être de sa mère aux bruits constants qui viennent avec le partage de son logis avec des hommes :

Ils parlent fort. Jurent dès qu'ils se croient seuls. [...] Peut-être mes frères marchent-ils trop fort dans la maison en claquant du talon ? Peut-être jurent-ils trop fort ? Ou bien est-ce le pas lourd de mon père qui résonne trop bruyamment dans les chambres de bois ? (*FB*, p. 208)

La présence des hommes dans la maison s'entend et se ressent comme un poids constant. Olivia souligne l'air toujours triste de sa mère, se demande si ces bruits masculins quotidiens y sont pour quelque chose, elle rêve de l'emmenner dans un lieu sous-marin où elles seraient en paix : « Nous vivrons ensemble sans bruit et sans effort. » (*FB*, p. 208) Ces bruits qui prennent la place dans leur maison sont une forme de domination sur Olivia et sa mère, qui sont discrètes et silencieuses. Stevens tue les deux cousines en les étranglant, en les forçant au silence lorsque Nora s'exprime haut et fort : « Ce qui rompt le silence dans *Les Fous de Bassan*, c'est le

moment où elle ouvre sa bouche et remet en cause l'ordre établi tout autant que le viol et le meurtre qui suit ⁹²».

L'ordre établi nie donc la parole aux femmes ; dès lors la communication entre elles passe par le silence. Nora, trop jeune encore, rêve d'avoir accès à ce que Stevens qualifie de « monde feutré des femmes » (*FB*, p. 88) lorsqu'elle observe sa mère et les autres femmes du village, qui lui paraissent sages et toutes-puissantes : « Si je pouvais les écouter, avec leurs silences, de place en place, je saurais tout ce qu'une femme doit savoir. » (*FB*, p. 115) Les blancs textuels sont donc une expression physique du silence et du secret qui sont omniprésents dans *Les Fous de Bassan*. Tout au long du récit, ce qui n'est pas dit est lourd de sens.

J'ai moi aussi choisi d'employer les blancs textuels entre mes fragments pour d'autres raisons que la lisibilité : ils forment à la fois une rupture typographique et une rupture temporelle. Ces blancs signifient un saut dans le temps, au cours duquel se déroule des événements dont il est ou non question. Il m'a semblé que cela représentait bien la relation qui unit Mathilde et Joana : étant la plupart du temps à distance, il y a des aspects de leur quotidien qui échappent totalement à l'autre. Cependant, les moments où leurs vies respectives se croisent comprennent l'essentiel. Je voulais que cela soit reflété par les fragments : tout n'est pas dit, beaucoup de questions demeurent à la fin, mais on a compris l'essentiel. L'image de la mosaïque est à nouveau appropriée : les fragments, si lus individuellement, ne confèrent pas une compréhension des personnages, mais l'ensemble du texte peint une amitié dans toute sa complexité.

Ruptures temporelles

Le temps n'est linéaire ni chez Hébert ni chez Andersen : dans *Les Fous de Bassan* comme dans *Parallèles*, le récit s'ouvre bien après le moment de l'amitié qui constitue le nœud de

⁹² Kathryn Robson, « Rape, Silence and Disembodiment in Anne Hébert's *Les Fous de Bassan* », *Australian Journal of French Studies*, Liverpool, Vol. 49, N° 3, (Sep-Dec 2012), p. 267-279. Nous traduisons.

l'intrigue, pour y revenir ensuite. Chez Hébert, on entame le récit avec le vieux pasteur qui fait des bonds dans le temps et se perd entre le passé et le présent ; il en a d'ailleurs bien conscience et le dit lui-même : « Le temps est éclaté. Brille par *fragments* retrouvés, se ternit aussitôt, au creux de ma main⁹³. » (*FB*, p. 49) Le pasteur vit de plus avec les jumelles, lesquelles représentent une ambiguïté du temps qui passe, puisqu'elles sont surnommées les « vieilles petites filles » (*FB*, p. 22). Elles aussi sont inévitablement ramenées à l'été 1936 ; par exemple, elles écrivent les noms des petites Atkins et d'Irène dans la galerie des portraits, ainsi que la date de leur mort. Elles n'ont pas réussi non plus à oublier la mort des deux Atkins : « Ces filles sont hantées. » (*FB*, p.17) On comprend avec ces ruptures temporelles que le village de Griffin Creek ne s'est jamais remis des événements de cet été-là, que le temps s'est figé le soir de la disparition de Nora et Olivia. La partie d'Olivia exacerbe encore ce ressenti. Elle aussi oscille entre le temps présent où elle erre, immatérielle, entre le village et la mer, au gré des marées, et les souvenirs qui lui restent : « Ma mémoire ressemble à ces longues guirlandes d'algues qui continuent à croître, à la surface de la mer, quand on les a tranchées. » (*FB*, p. 200). Le soir de sa mort revient, petit bout par petit bout, avec à chaque fois l'heure où elles partent de chez Maureen notée sur un ton de finalité : « Mes os sont dissous dans la mer pareils au sel. Il est neuf heures trente du soir, le 31 août 1936. » (*FB*, p. 200) ; « Je ne puis m'empêcher d'entendre sonner la demie de neuf heures. (*FB*, p. 201) ; « Le temps s'est arrêté à Griffin Creek. Le soir du 31 août 1936. Il n'y a qu'à regarder l'heure fixée au mur du petit salon de ma cousine Maureen. Neuf heures trente ce soir-là » (*FB*, p. 212) ; « J'ai beau me répéter qu'il est neuf heures trente, à la grande horloge de Maureen, et qu'il n'est encore rien arrivé, le soir du 31 août, je vois distinctement deux filles qui marchent sur la route dans la nuit blanche de lune. » (*FB*, p. 224) L'horloge de Maureen est mentionnée tout au long du texte, surtout dans la perspective d'Olivia, qui se rappelle son carillon, son tic-tac, son mouvement de balancier, sa

⁹³ Nous soulignons.

beauté qui tranche avec le reste du salon de sa cousine (*FB*, p. 200-203). Ces mentions répétées contribuent à marquer que le temps s'est figé le soir du drame. Olivia, Nicolas Jones et les autres tentent d'en faire abstraction, de se concentrer sur le présent, mais le passé revient, tellement présent qu'il n'a jamais cessé d'être, et ceux qui demeurent de cette nuit-là y sont emprisonnés : « Le temps s'est arrêté sur toute la longueur et la largeur de cette terre de taïga. Laissons-là les survivants d'une époque disparue, mon oncle Nicolas et ses petites servantes endormies. » (*FB*, p. 204) Stevens aussi continue d'en parler, des années et de nouveaux traumatismes plus tard ; il reprend la parole pour se libérer de la violence de cette nuit-là qui continue encore, qui n'appartient pas vraiment au passé. Il y a dans la partie d'Olivia, en italiques, ces mots de Rimbaud : « Ah ça ! L'horloge de la vie s'est arrêtée tout à l'heure. Je ne suis plus au monde⁹⁴. » On retrouve là encore l'horloge, la notion d'un temps qui a cessé par la mort ; ce fragment dans l'esprit éparpillé d'Olivia résume totalement son désarroi.

Dans *Parallèles*, la temporalité est moins chaotique. Marguerite prend d'abord la parole dans le temps de l'écriture pour expliquer sa démarche de raconter sa vie et surtout celle de Lucienne. Au-delà de cette première partie, le reste du récit suit les deux femmes de l'enfance jusqu'à leur rencontre, en alternant les points de vue à la première personne du singulier, le tout au présent, dans l'ordre chronologique, à l'exception d'un aparté : « Aujourd'hui – oui, oui, je sais, j'interromps l'apparente chronologie de mon récit, mais que faire, je ne peux pas m'en empêcher, dans ma tête, je l'ai expliqué, les choses se bousculent, s'entremêlent – [...]. » (*P*, p. 58) Les ruptures temporelles et le fragment en général sont d'excellents moyens de représenter une personnalité ou un état d'esprit⁹⁵ – ici un chaos intérieur. Lorsque l'on arrive à la partie « Finalement, la rencontre », la troisième personne du singulier est employée pour

⁹⁴ Arthur Rimbaud, « Nuit de l'enfer », dans *Une saison en enfer* dans *Rimbaud : Œuvres Complètes*, Paris, Flammarion, coll. « GF Flammarion », 2016 [1873], p. 212.

⁹⁵ Ricard Ripoll, *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2002, p. 15-19.

parler de Lucienne et le temps du récit est majoritairement le présent, entrecoupé une fois par du passé composé : « Un soir, nous avons parlé de la mort » (*P*, p. 214), puis par du futur : « Elle laissera à sa mort des lignes fortes et lucides sur son combat » (*P*, p. 238). Ces coupures dans le présent interviennent d'abord pour montrer un désaccord par rapport à la mort de leurs proches (Lucienne est soulagée de la mort de ses proches, trouve que c'est un témoin de moins des frasques de sa jeunesse, là où Marguerite se plaît à les imaginer toujours avec elle parce que leur départ l'attriste énormément), puis pour sauter par-dessus la mort de Lucienne. Ce passage au futur troue la temporalité et y laisse un vide qui correspond au moment de son décès ; ce vide est comblé par les textes qu'elle a écrits à l'hôpital. Après leur insertion, la narratrice reprend le temps de l'écriture déjà employé au début brièvement, pour introduire la dernière partie : « Ces conversations ont-elles eu lieu ? Peu importe. Je me rappelle certains détails, j'ajoute des éléments puisés dans les notes de Lucienne. J'imagine joyeusement ce que nous aurions pu nous dire. » (*P*, p. 251) Suivent deux fragments, l'un reproduisant une discussion sur l'écriture, l'autre présentant une séance d'écriture ensemble. Placer cette partie après le décès de Lucienne, casser exprès la temporalité est pourtant logique, puisque ce qui demeure de la défunte sont ses textes, ses poèmes notamment, que Marguerite affectionne particulièrement, et les souvenirs de discussions sur l'écriture qui ont mené à ce choix de la poésie : « C'est dans l'écriture que je retrouve mon amie morte. » (*P*, p. 251) La dernière partie représente Lucienne qui continue d'accompagner Marguerite, dans l'écriture surtout. Les ruptures temporelles à travers les souvenirs sont nécessaires pour donner une image vivante de Lucienne : Marguerite retrouve son amie dans le présent où elle est morte par l'écriture du passé où elle est vivante.

J'ai moi aussi choisi de fragmenter la continuité temporelle de ma création. Les deux premiers fragments se passent après la rencontre, qui a lieu dans le troisième fragment ; de la même manière que la partie de Nicolas a lieu après la mort du duo, et que Marguerite écrit le

roman après la mort de Lucienne. J'ai trouvé que cette manière de faire donnait un sentiment d'intemporalité de l'amitié, comme si elle avait toujours été là et qu'elle continuerait à l'être après la fin de l'histoire. Le rendu donnait aussi l'impression que, à leur rencontre, elles se connaissaient déjà, comme le concept des âmes sœurs, qui se trouvent une vie après l'autre et qui à chaque fois se découvrent en étant déjà unies.

J'ai choisi pour le reste du récit de conserver un ordre chronologique afin de limiter un peu le chaos qui vient avec la fragmentation d'un texte ; je ne voulais pas sacrifier la bonne compréhension de l'histoire pour un effet d'intemporalité. Il me semble de plus que situer un fragment dans son contexte permet une meilleure compréhension des enjeux qui le traversent.

Ruptures énonciatives

Dans *Les Fous de Bassan*, la mise à distance du soi ne passe pas seulement par les ruptures typographiques. Chez le pasteur par exemple, lorsqu'il relate la découverte du corps de sa femme Irène : « Son mari le pasteur ne s'est pas retourné dans son sommeil, n'a pas remarqué la place vide dans le grand lit. Ce n'est qu'au petit matin qu'il l'a découverte et tenue [...]. Non, non, je ne connais pas cet homme ni cette femme. » (FB, p. 49) Nicolas Jones passe, comme Marguerite dans *Parallèles*, de la première personne à la troisième personne. Cela crée un effet de distanciation, on comprend qu'il cherche à se détacher des événements de cet été-là. Selon Gligor, ce changement de pronom « témoigne de l'incapacité de réconcilier l'homme qu'il est devenu avec l'homme qu'il a été⁹⁶ ». Le pasteur a commis lors de cet été des actes impardonnables, qui ont notamment mené au suicide de sa femme ; maintenant qu'il est plus âgé, il se sent coupable et il est rongé par les regrets. Il n'accepte pas que ce soit bien lui qui ait commis ces choses-là.

⁹⁶ Gligor, « L'écriture fragmentaire des *Fous de Bassan* », *loc. cit.*, p. 200.

Cependant, la rupture énonciative la plus courante du roman concerne l'escamotage du sujet grammatical⁹⁷. Le pasteur le fait, pour les mêmes raisons de distanciation d'avec son « moi » passé, mais il n'est pas le seul. Perceval le fait beaucoup : « Soulève le rideau. La lune est là. Dans la fenêtre. Moi. Enfermé tous les soirs dans la maison. Obligé de dormir à huit heures. Cric un tour de clé. Enfermé dans ma chambre pour la nuit. Pas envie de dormir. Envie de crier. » (FB, p. 139) Or Perceval est un personnage décrit comme ayant « [u]n corps d'homme [et] une cervelle d'enfant » (FB, p. 71). En effet, il est souvent présenté en train de crier ou de baver ; Nicolas précise dès sa première mention qu'il a été interné, pour le réitérer plus tard : « Cet enfant est fou. Il a fallu l'enfermer à Baie Saint-Paul. » (FB, p. 50) Cela lui accorde cependant un statut particulier, auprès de Stevens surtout qui a plus d'affection pour lui que pour personne d'autre : « Sa tête laineuse dans ma main, il se frotte contre moi tel un petit chien frisé. Mon frère est un idiot. » (FB, p. 71) Son statut particulier lui permet justement de voir beaucoup de choses et les ruptures énonciatives omniprésentes dans sa prise de parole expriment la complexité de sa pensée, tout en montrant pourquoi le reste du village le trouve fou. Pourtant, c'est lui le premier qui remarque le comportement pervers du pasteur, lui qui prévient Irène de la tromperie incestueuse de son mari, lui aussi qui rôdait le soir du 31 août, qui en a vu plus que les autres. C'est d'ailleurs après les événements que ses cris se sont intensifiés et qu'il a fini à Baie Saint-Paul : « A pourtant mené grand chahut sur la grève de Griffin Creek durant tout un été. Savait tout. Ne pouvait que gueuler. » (FB, p. 20-21) Son chapitre et ses ruptures énonciatives incessantes servent à exprimer cette incapacité à verbaliser ce qu'il sait, son refus de le faire aussi, puisque selon Stevens, Perceval « ne [l]e trahira jamais » (FB, p. 243).

Stevens finit par employer lui aussi cet effacement du sujet, dans sa dernière lettre. La fragmentation syntaxique sert alors à refléter son traumatisme de la guerre et de l'été 1936 dont,

⁹⁷ *Ibid.*, p. 199.

comme le pasteur, il cherche à se détacher : « Les ai pourtant jetées à la mer, le soir du 31 août 1936. » (FB, p. 239) Dans la même optique, il précise à plusieurs reprises que la pulsion d'étranglement venait de ses mains, pas de lui : « [S]ous mes doigts. Simple pression des doigts. [...] Mes mains trop rapides. [...] Pas eu le temps de comprendre moi-même. Mes mains seules. » (FB, p. 244-245) Stevens, comme le pasteur, est hanté par les événements de l'été fatidique, par ses actions. Cette lettre est une tentative de se confesser, d'expier son péché pour se libérer. Il y minimise néanmoins ses intentions violentes en détachant sa personne des actions commises et cette déresponsabilisation narrative est exprimée par le morcellement de la phrase.

Les ruptures d'énonciation sont également présentes dans la prise de parole d'Olivia. Elle aussi passe à la troisième personne, mais ce sont des retrouvailles avec Stevens qu'elle veut se détacher : « Elle l'a regardé en plein visage. Elle a été regardée par lui en plein visage. » (FB, p. 125) Pour Olivia, c'est par le regard que tout a commencé, c'est au moment où ils se sont vus, où elle a posé les yeux sur lui et a été vue par lui qu'elle était à sa merci. C'est l'action qu'elle regrette le plus ; même une fois morte, elle continue de répéter qu'il ne fallait pas, qu'il est mauvais. Elle se détache de l'instant fatidique avec ce changement de pronom. Olivia et Nora n'emploient pas le tronquement du sujet. La pensée d'Olivia est certes fragmentée, mais davantage que dans son expression, dans sa temporalité et dans son cheminement, lequel est volatile. Nora, quant à elle, est claire dans ses désirs et dans ses émotions ; les seules ruptures de sa partie sont typographiques. Les événements tels qu'elle les relate sont chronologiques, le sujet est présent et affirmé.

La rupture énonciative est surtout présente dans les *Fous de Bassan*, mais fait également une apparition dans *Parallèles* à travers le jeu des pronoms. En effet, comme nous l'avons déjà vu, au cours des deux premiers tiers du roman, la vie de Lucienne est relatée à la première personne du singulier. À partir de la rencontre entre les deux amies, les pronoms se diversifient, Lucienne aura désormais droit à la troisième personne du singulier, et puisqu'elles sont

ensemble la première et la troisième personne du pluriel apparaissent. La narratrice, Marguerite, emploie quant à elle toujours le « je », à l'exception du paragraphe qui clôt leur rencontre : « Pour elles, les histoires d'amour qui ont longuement perturbé leur vie appartiennent au passé, les enfants sont grands, elles auront du temps l'une pour l'autre. “Tu liras ce que j'écris ? demande Marguerite. – Tu corrigeras mes fautes ?” Elles rient. L'amitié sera solide. » (P, p. 181) On imagine ici facilement la narratrice prendre du recul par rapport à leur rencontre, observer les similarités entre elles, les mettre sur un pied d'égalité par cette troisième personne du pluriel récurrente. Cette rupture énonciative, qui n'a lieu qu'une fois au cours du roman, met l'accent sur leur rencontre, déjà isolée par cette partie très courte qui lui est consacrée, et permet aussi d'entrevoir Marguerite l'auteure qui parle directement, sans le biais de Marguerite la narratrice qui devient dans le récit un personnage au même titre que Lucienne.

J'ai aussi choisi d'employer dans ma création la rupture énonciative pour le segment « PARALLÈLES ». On passe d'une première personne du singulier à la troisième personne du pluriel. Dans ce fragment, les événements qui sont décrits ont lieu pour les deux jeunes femmes et peuvent être des rites de passage à l'âge adulte (cérémonie de collation des grades, entretien d'embauche, vie de couple de long terme, etc...). Elles ressentent également toutes les deux un certain mal-être, chacune d'un côté de l'Atlantique. On voit par là une connexion qui se joue de la distance ; Mathilde et Joana sont, malgré leur indépendance, un duo fusionnel. Elles finissent toujours par se retrouver, et ce, à des moments-clés, et lorsqu'elles sont séparées, elles demeurent connectées. Ce fragment est aussi le seul à ne pas avoir, dans son titre, l'indication de la narratrice, puisqu'il s'agit d'un point de vue omniscient. Le tout dernier fragment comprend aussi une information manquante dans son intitulé puisqu'il n'y a pas de titre, on sait seulement qui est la narratrice. Il s'agit de Joana, et le fragment n'est pas titré parce qu'elle a perdu Mathilde, qui faisait figure de point d'ancrage ; elle a donc perdu son repère le plus important.

Conclusion

Il a déjà été question de ce que les recherches théoriques de la première partie ont pu m'apprendre. Les recherches qui composent cette troisième partie ont eu, quant à elles, un apport plus pratique. J'ai souvent opté dans mes textes pour une forme fragmentaire, sans vraiment savoir pourquoi, simplement parce que c'est ainsi que les mots coulaient le mieux. Pour la création de cette thèse, ce fut également le cas, d'autant plus que les deux œuvres à l'étude employaient aussi cette forme. Mener cette recherche sur la forme fragmentaire m'a non seulement permis de l'employer en meilleure connaissance de cause et avec une compréhension plus complète des enjeux qui découlent de ce choix formel, mais cela m'a aussi poussée à me replonger dans *Les Fous de Bassan* et dans *Parallèles* avec un autre angle d'attaque cette fois-ci. J'ai pu une fois de plus admirer leur incroyable complexité. Les lectures théoriques que j'ai faites m'ont donc amenée à une meilleure maîtrise de mon écriture, de même que les nombreuses lectures du corpus secondaires. Effectivement, j'ai pu lire de nombreux romans d'amitiés au cours de mes deux années de recherche, et si certains ne sont pas mentionnés⁹⁸ dans la première partie, ils ne m'ont en pas moins beaucoup appris, et la découverte de ces récits d'amitié a altéré la perception que j'avais de mes propres relations amicales. Finalement, cette thèse m'aura donné les outils pour décrypter les représentations d'amitiés féminines, mais aussi pour les écrire.

⁹⁸ Je pense notamment à *Thelma, Louise et Moi* de Martine Delvaux, aux *Filles bleues de l'été* de Mikella Nicol, à *Fair Play* de Tove Jansson, à *Anne of Green Gables* de Lucy Montgomery, aux *Livre des sœurs* d'Amélie Nothomb, à *Fabriquer une femme* de Marie Darrieussecq.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire

ANDERSEN, Marguerite. *Parallèles*, Sudbury, Prise de parole, 2004, 263 p.

HÉBERT, Anne. *Les Fous de Bassan*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, 249 p.

Corpus secondaire et autres œuvres littéraires mentionnées

ANDERSEN, Marguerite. *De mémoire de femme*, Sudbury, Prise de parole, 2019 [1982], 344 p.

ANDERSEN, Marguerite. *La Mauvaise Mère*, Sudbury, Prise de parole, 2020 [2013], 238 p.

CIXOUS, Hélène. *Le Rire de la Méduse*, Paris, Galilée, 2010, [1975], 196 p.

CIXOUS, Hélène. *Entre l'écriture*, Paris, Des femmes, 1986, 203p.

DARRIEUSSECQ, Marie. *Fabriquer une femme*, Paris, Éditions P.O.L, 2024, 336 p.

DELVAUX, Martine. *Thelma, Louise et moi*, Héliotropes, Montréal, 2018, 237 p.

FAULKNER, William. *The Sound and the fury*, New York, The Modern Library, 1929, 268 p.

FERRANTE, Elena. *L'amie prodigieuse/L'amica geniale*, trad. de l'italien (Italie) par Elsa Damiens, Paris, Gallimard, 2014, 388 p.

HÉBERT, Anne. *Les Chambres de bois*, Paris, Éditions du Seuil, 1958, 172 p.

HÉBERT, Anne. *Kamouraska*. Paris, Points, 2006 [1970], 246 p.

JANSSON, Tove. *Fair-Play*, trad. du suédois (Suède) par Agneta Ségol, Chicoutimi, La Peuplade, 2019, 160 p.

MICHAUD, Andrée. *Bondrée*, Montréal, Québec Amérique, 2014, 368 p.

MONTGOMERY, Lucy. *Anne of Green Gables*, San Diego, World Cloud Classics, 2013, [1908] 258 p.

NICOL, Mikella. *Les filles bleues de l'été*, Montréal, Cheval d'août, 2014, 128 p.

NOTHOMB, Amélie. *Le Livre des Sœurs*, Paris, Albin Michel, 2022, 193 p.

RIMBAUD, Arthur. *Rimbaud : Œuvres Complètes*, Paris, Flammarion, coll. « GF Flammarion », 2016 [1873], 423 p.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*, Washington DC, Folger Shakespeare Library, 2012 [1604], 287 p.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*, Washington DC, Folger Shakespeare Library, 2012 [1623], 191 p.

Sur l'amitié et le rire

- ANDERSON, Penelope. « The Absent Female Friend: Recent Studies in Early Modern Women's Friendship », *Literature Compass* [en ligne], n°7/4, 2010, p. 243-253. URL : <https://onlinelibrary-wiley-com.proxy.bib.uottawa.ca/doi/abs/10.1111/j.1741-4113.2009.00693.x>
- AUDET, Éline. *Le Cœur pensant : courtepoinTE de l'amitié entre femmes*, Sherbrooke, Loup de gouttière, 2000, 250 p.
- BERNIKOW, Louise. *Among Women*, New York, Harmony Books, 1980, 296 p.
- DERRIDA, Jacques. *Politiques de l'amitié*, Paris, Galilée, 1994, 418 p.
- FLANDRIN, Laure. *Le Rire. Enquête sur la plus socialisée de toutes nos émotions*, Paris, La Découverte [en ligne], 2021, 396 p. URL : <https://shs.cairn.info/le-rire--9782348041723?lang=fr>
- GAZALÉ, Olivia. *Le Paradoxe du rire. Et si ce n'était pas toujours drôle ?*, Paris, Éditions Seghers, 2024, 416 p.
- GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Éditions Grasset, 1961, 312 p.
- MELCHIOR-BONNET, Sabine. *Le rire des femmes : une histoire de pouvoir*, Paris, Presses Universitaires de France, Hors collection, 2021, 405 p.
- MONTAIGNE, Michel de. « De l'amitié », Paris, Fayard, coll. « 1001 nuits », 2023 [1580], 45 p.
- NADEAU, Carole-Line. « Nos "chums" de filles », *La Gazette des femmes*, 1994, p. 7-10.
- RAYMOND, Janice. *A Passion for Friends: Towards a Philosophy of Female Affection*, Boston, Beacon Press, 1986, 275 p.
- ROSENEIL, Sasha. « Mettre l'amitié au premier plan : passés et futurs féministes », *Nouvelles Questions Féministes* [en ligne], Vol. 30, 2011, p. 56-75. URL : <https://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2011-2-page-56.htm>
- SAINT-MARTIN, Lori. « "L'amitié, c'est mieux que la famille". Rapports amicaux entre femmes dans le roman québécois », *Nouvelles Questions Féministes* [en ligne], Vol. 30, 2011, p. 76-91. URL : <https://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2011-2-page-76.htm>
- SCHWEITZER, Ivy. "Making Equals: Classical Philia and Women's Friendship", *Feminist Studies* [en ligne], Vol. 30, 2011, vol. 42, no. 2, 2016, p. 337-364. URL : <https://www-jstor-org.proxy.bib.uottawa.ca/stable/pdf/10.15767/feministstudies.42.2.0337.pdf>

Sur le féminisme

- BEAUVOIR, Simone de. *Le Deuxième sexe II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1976 [1949], 654 p.

- BOURDIEU, Pierre. « La domination masculine », *Actes de la recherche en sciences sociales* [en ligne], vol. 84, (septembre 1990), p. 26-29. URL : https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1990_num_84_1_2947
- DÉTREZ, Christine. « La place des femmes en littérature : Le canon et la réputation », *Idées économiques et sociales* [en ligne], n° 186, 2016, p. 24-29. URL : <https://shs.cairn.info/revue-idees-economiques-et-sociales-2016-4-page-24>
- GORNET, Pauline. « Évolution des féminismes du 19^{ème} siècle à nos jours. Définition et objectivation des quatre vagues féministes », mémoire d'études féministes réalisé à la Faculté des sciences économiques [en ligne], sociales, politiques et de communication, Université catholique de Louvain, 2022, 167 p. URL : <http://hdl.handle.net/2078.1/thesis:38348>
- HOUËL, Annik. « Heurs et malheurs du féminisme », *Le Journal des psychologues* [en ligne], n° 347, 2017. p. 43-47. <https://shs.cairn.info/revue-le-journal-des-psychologues-2017-5-page-43>
- WOOLF, Virginia. *Une Chambre à soi*, trad. de l'anglais (Royaume-Uni) par Clara Malraux, Paris, Éditions 10/18, 1996 [1929], 171 p.

Sur *Les Fous de Bassan* et Anne Hébert

- BOISCLAIR, Isabelle. « La solidarité féminine comme réponse à la domination masculine : étude de deux motifs genrés dans l'œuvre d'Anne Hébert », dans *Féminin/masculin dans l'œuvre d'Anne Hébert, Cahiers Anne Hébert*, n°8, Sherbrooke, Fides, 2008, p. 15-36.
- BOULOUMIÉ, Arlette. « Femmes, folie, fureur dans *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert » dans *Aux frontières des deux genres* [en ligne], sous la direction de Carmen Boustani, Karthala, coll. Lettres du Sud, 2003, p. 401-414. URL : <https://shs-cairn-info.proxy.bib.uottawa.ca/aux-frontieres-des-deux-genres--9782845864320-page-401?lang=fr>
- CHEVANT, Aurélie. « La parole de l'eau : symboles marins et répression sexuelle dans *Les fous de Bassan* », *Les Cahiers Anne Hébert* [en ligne], n°14, 2015, p. 23-39. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/cah/2015-n14-cah09287/1110981ar/resume/>
- DIMA, Vlad. « Les personnages dans les *Fous de Bassan* : la nature de leurs identités », *Dalhousie French Studies* [en ligne], n°84, 2008, p. 75-87. URL : <https://www.jstor.org/stable/40837968>
- GUILLEMETTE, Lucie. « Les figures féminines de l'adolescence dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert. Entre le mythe du prince charmant et l'agentivité », *Globe. Revue internationale d'études québécoises* [en ligne], vol. 8, n°2, 2005, p. 153-177. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/1000913ar>
- ROBSON, Kathryn. « Rape, Silence and Disembodiment in Anne Hébert's *Les Fous de Bassan* », *Australian Journal of French Studies* [en ligne], Liverpool, Vol. 49, N° 3, (Sep-Dec 2012), p. 267-279. URL : <https://www.proquest.com/docview/1282883766/abstract/266A57140C4749PQ/1?source=Scholarly%20Journals>
- SUHONEN, Katri. *Prêter la voix. La condition masculine et les romancières québécoises*. Québec, Éditions Nota bene, 2009, 290 p.

Sur *Parallèles* et Marguerite Andersen

DOYON-GOSSELIN, Benoit et GRECO, Maria Cristina. « Le mal de mère : Solidarités féminines dans l'œuvre de Marguerite Andersen et Hélène Harbec », *Tangence* [en ligne], no 117, 2018, p. 101-120. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2018-n117-tce04542/1059421ar/>

TENNIER, Julie. « Marguerite Andersen et le moi en l'absence de l'autre : *De mémoire de femme* », *Voix Plurielles* [en ligne], vol. 9, n°1, 2012, p. 50-68. URL : <https://journals.library.brocku.ca/index.php/voixplurielles/article/view/601>

TENNIER-GIGLIOTTI, Julie. « Le "vécrire" dans l'œuvre romanesque de Marguerite Andersen », [thèse de doctorat, littérature], [en ligne] Toronto, Université de Toronto, 2014. 251 p. URL : https://central.bac-lac.canada.ca/item?id=TC-OTU-44138&op=pdf&app=Library&is_thesis=1&oclc_number=1032928516

FENG, Qi. « Le mélange de la réalité et de la fiction dans trois romans de Marguerite Andersen : *De mémoire de femme*, *Parallèles* et *Le figuier sur le toit* » [thèse de doctorat, littérature] [en ligne] Limoges, Université de Limoges, 2014, 377 p. URL : <https://theses.hal.science/tel-01136477v1>

Sur la figure de l'idiot

GLIGOR, Adela. « Figures du marginal dans *Kamouraska* et *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert », sous la direction d'Arlette Bouloumié dans *Figures du Marginal dans la Littérature Française et Francophone, Nouvelles Recherches sur l'Imaginaire* [en ligne] n°29, Angers, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 81-92. URL : <https://books.openedition.org/pur/28120>

OUELLETTE, Julie. « Là où les chiens aboient, et La rhétorique de l'idiot », [Thèse de doctorat, littérature], Montréal, Université McGill, 1998, 86 p.

PITAVY, François. *Le Bruit et la fureur de William Faulkner*, Paris, Gallimard, 2001, 222 p.

REID, Gregory. « Wind in August: *Les Fous de Bassan*'s reply to Faulkner », *Studies in Canadian Literature* [en ligne], vol. 16, n°2, 1991, p. 112-127. URL : <https://journals.lib.unb.ca/index.php/SCL/article/view/8144>

Sur la forme fragmentaire et l'intertextualité

DAVIET-TAYLOR, Françoise et GOURMELEN, Laurent. « Avant-propos », dans Laurent Gourmelin et Françoise Daviet-Taylor (dir.), *Fragments : Entre brisure et création*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Nouvelles Recherches sur l'imaginaire », 2016, p. 7-21.

GAILLARD, Michel. « Le fragment comme genre », *Poétique*, n° 120, 1999, p. 387-402.

GLIGOR, Adela. « L'écriture fragmentaire des *Fous de Bassan* », Gourmelin et Daviet-Taylor (dir.), *Fragments : op. cit.*, p. 189-203.

HOUDART-MEROT, Violaine. « L'intertextualité comme clé d'écriture littéraire » dans *Enseigner l'écriture littéraire ?*, *Le français d'aujourd'hui* [en ligne] n°153, Paris, Armand Colin, p. 25-32. URL : <https://shs.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2006-2-page-25?lang=fr>

RIPOLL, Ricard. *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2002, p. 15-19.

SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise. *L'Écriture fragmentaire : définitions et enjeux*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1997, 310 p.