

Horizons

LA REVUE LITTÉRAIRE
DU COLLÈGE AHUNTSIC
VOLUME 23 /// 2025



ADAPTATION

La littérature en mouvement



ADAPTATION

La littérature en mouvement

CRÉDITS

Direction littéraire

Caroline Proulx
(enseignante au Département
de français et de lettres)

Auteur·e·s

Coralie Beaulieu
Hans Garçonville
Maïka Gravanika
Maïka Hébert
Aglaé Henri
Coralie Lafontaine
Marilou Laforge
Marie-Lou White-Fortin
(étudiant·e·s finissant·e·s
du profil Études littéraires)

Révision linguistique et correction d'épreuves

Mathieu Poulin
Caroline Proulx
Julie Sigouin

Direction artistique

Julie Sigouin
(enseignante au Département
de graphisme)

Design graphique et photomontages

Alice Lachance
Marie Longpré
Gabriel Mottard
(étudiant·e·s finissant·e·s
du programme de Graphisme)

Impression

Michel Éric Gauthier
(enseignant au Département
de techniques de l'impression)

Polices de caractères

Span et IvyEpic Variable

Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Canada
Périodicité : 1 numéro par année, numéro 23 (2025)
ISSN : 1705-8465 Horizons
Éditeur : Collège Ahuntsic
Adresse postale : 9155, rue Saint-Hubert
Montréal (Québec) H2M 1Y8
Téléphone : 514 389-5921, poste 2823
Courriel : caroline.proulx@collegeahuntsic.qc.ca

SOMMAIRE

08

Les métamorphoses OVIDE
Le Portrait de Dorian Gray
OSCAR WILDE

Marilou Laforge

La décadence de Dorian Gray :
la chute d'un Narcisse 11
J'ai oui dire que la femme 20

30

Raiponce GRIMM
Raiponce DISNEY

Coralie Lafontaine

Raiponce : il était une fois un conte
allemand adapté par les Américains 33
Rose 42

46

*Little Women (Les Quatre Filles
du docteur March)* LOUISA MAY ALCOTT
Little Women GRETA GERWIG

Coralie Beaulieu

De la soumission à l'indépendance :
l'évolution des femmes dans
Little Women 49
Au-delà du reflet 58

62

Perdre la tête Heather O'NEILL

Marie-Lou White-Fortin

Révolutionnaires réimaginé(e)s :
féminisme et pouvoir dans
Perdre la tête de Heather O'Neill 65
De l'autre côté de l'enveloppe 76

84

L'écume des jours BORIS VIAN
L'écume des jours MICHEL GONDRY

Aglaé Henri

L'écume des jours de Boris Vian
et de Michel Gondry 87
Pour ma fleur d'hiver 96

104

1984 GEORGE ORWELL

Hans Garçonville

1984 : l'adaptation des
régimes totalitaires 107
L'Homme souterrain :
allégorie de la révolte 116

124

Novecento: pianiste
ALESSANDRO BARRICO

Maïka Gravanika

Novecento : pianiste,
la musique des mots 127
Les cordes de la vie 136

140

Le voleur d'orchidées SUSAN ORLEAN
Adaptation CHARLIE KAUFMAN

Maïka Hébert

Le désir impossible adapté du
Voleur d'orchidées à *Adaptation* 143
Prière d'applaudir 150



HORIZONS 2025: ADAPTATION LA LITTÉRATURE EN MOUVEMENT

L'adaptation est un travail au sens où ce mot renvoie étymologiquement à la douleur (le *tripalium* était un instrument de torture). Douleurs de l'enfantement, bien sûr, auxquelles on associe depuis toujours la création artistique, mais qui se complique avec l'adaptation de douleurs psychologiques et sociales spécifiques. C'est que l'adaptation ne donne pas bonne conscience¹.

Francis Vanoye

Depuis que la représentation esthétique s'expose à la réflexion, on sait que la pratique du langage vise à rendre visibles – des corps, des substances, des analogies, des mouvements, des idées mêmes – et teste ses pouvoirs en essayant de provoquer des images mentales de ce qu'il lui est impossible de représenter mimétiquement, sauf intervention spécifique sur le signifiant [...]².

Jean Cléder

L'adaptation est un processus qui embrasse bien des phénomènes à l'œuvre dans nos sociétés, tout comme dans la nature qui en donne des exemples à la fois éclairants et exemplaires³. D'une certaine manière, adapter et surtout *s'adapter* relève d'un fait dont l'origine semble par définition naturelle et intrinsèquement liée à l'existence même, où, pour exister, l'être vivant doit évoluer en fonction

de son milieu, ce qui implique du mouvement et le plus souvent du changement. Ainsi, on pourrait dire que toute la question réside dans la capacité à pouvoir faire face à ce qui se présente, à éviter les écueils pour se frayer un chemin, à trouver une voie à travers une réalité qui peut faire obstacle à ce qu'appelle le fait même d'exister⁴. Ce que Freud a appelé la *culture* – qui se traduit également par

1 Francis Vanoye, *L'adaptation littéraire au cinéma*, Paris, Armand Collin, 2011, p. 7.
2 Jean Cléder, *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 11.
3 On n'a qu'à penser à ce qu'est devenu la région autour de Tchernobyl aujourd'hui, près de 30 ans après la catastrophe nucléaire de 1986. En effet, alors que la zone est toujours dangereuse pour l'espèce humaine, la nature semble y avoir, elle, trouvé son chemin : <https://lactualite.com/monde/la-nature-de-tchernobyl-se-porte-bien-33-ans-apres-laccident-nucleaire/>
4 En ce qui concerne l'espèce humaine, je ne peux m'empêcher ici de convoquer l'idée de la domination du principe de plaisir reconnu par Freud, principe qui en rencontre un deuxième : celui de la réalité. Il semblerait que l'adaptation chez l'humain s'éclaire de cette logique où ces deux principes ne parviennent pas aisément à s'arrimer l'un à l'autre. Voir à ce propos tout particulièrement Sigmund Freud, *Le malaise dans la culture*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1995 [1929].

la *civilisation* – a comme tâche de permettre aux êtres qui la composent de pouvoir précisément trouver leur chemin face à la souffrance engendrée par nos conditions mêmes d'existence, la souffrance menaçant « en provenance du corps propre qui, voué à la déchéance et à la dissolution, ne peut même pas se passer de la douleur et de l'angoisse comme signaux d'alarme, en provenance du monde extérieur qui peut faire rage contre nous avec des forces surpuissantes, inexorables et destructrices, et finalement à partir des relations avec d'autres hommes⁵. » C'est probablement dans cette optique que l'adaptation peut d'ailleurs apparaître comme un processus qui relève d'une nécessité, à savoir que pour assurer l'existence et un certain plaisir d'exister, elle s'impose comme étant incontournable.

La création en elle-même est un moyen de pouvoir se donner un certain plaisir ou, si l'on veut, de s'adapter à une réalité qui ne permet pas toujours aux désirs de se réaliser⁶. On pourrait dire qu'il en va de même pour le créateur qui reprend une œuvre pour la transposer dans une autre, qui y trouve très certainement une voie d'accomplissement. Or, comme le dit Francis Vanoye, adapter semble impliquer un travail et par conséquent une douleur, notamment dans la perspective de la mauvaise conscience. En effet, autant le travail de transposition peut s'avérer être un véritable défi, autant la réception apparaît souvent critique face à ces « reprises ». On peut alors s'interroger sur cette tendance à vouloir refaire – fidèlement ou non – ce qui a déjà été fait, tendance bien répandue puisque les adaptations inondent le champ de nos productions culturelles, à un tel point que les œuvres originales peuvent apparaître noyées dans ce flot de *remakes*. De la même manière que les mythes reviennent sous différentes formes dans nos représentations esthétiques, sans doute y a-t-il dans ces œuvres qui en adaptent une autre l'expression d'un sens singulier.

Essentiellement, dans le domaine à la fois esthétique et artistique, l'adaptation apparaît comme un processus d'abord et avant tout formel qui interfère sur le contenu et le sens d'une œuvre par sa transposition⁷. Tout y est affaire de « pratique du langage [qui] vise à rendre visibles – des

corps, des substances, des analogies, des mouvements, des idées mêmes » comme le dit Jean Cléder. La littérature adaptée à d'autres formes d'art devient ainsi un lieu de prédilection pour penser la complexité du passage de l'invisible au visible et du travail sur le langage. Or, de la même manière que l'adaptation peut être conçue dans un sens plus large, ce qui intéresse les auteur-e-s du *Horizons* 2025 dépasse le cadre habituel que l'on retrouve dans le champ littéraire, à savoir le passage de l'œuvre écrite à une autre forme d'œuvre, le plus souvent cinématographique, du langage écrit au langage visuel, par exemple. Très tôt dans la réflexion qui fut à l'origine de ce choix de sujet, nous nous sommes consacré-e-s à étudier d'autres formes d'adaptation, à étendre la sphère même du concept pour penser, par exemple, l'adaptation du langage musical dans le langage littéraire, de l'Histoire dans la littérature, d'un mythe ancien dans un roman moderne, etc. Nous avons aussi souhaité par le fait même dépasser l'étude strictement formelle qu'implique l'adaptation pour y explorer, par exemple, les changements de perspectives, notamment sur le plan de l'évolution des sociétés, que proposent des œuvres plus contemporaines qui transposent des textes, mythes ou faits anciens.

Ainsi, les différentes possibilités et modalités que peut supposer l'adaptation se retrouvent donc en partie exposées ici, dans ce 23^e numéro d'*Horizons* qui est le résultat de l'épreuve synthèse de programme en Études littéraires, où chaque étudiant-e a eu à produire une étude sur un corpus choisi ainsi qu'un texte de création en lien avec cette même étude. On le verra d'abord à l'œuvre dans l'étude de Marilou Laforge qui montre comment *Le portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde (1890) transpose le mythe de Narcisse tel qu'exposé dans *Les Métamorphoses* d'Ovide (8 ap. J.C.). Cette étude est suivie d'un texte poétique percutant, « J'ai oui dire que la femme », qui expose les dédales du *devenir-femme* en traversant plusieurs figures mythologiques⁸. Puis, Coralie Lafontaine nous entraîne dans l'univers du conte où, du *Raiponce* des frères Grimm (1812), on passe à la version cinématographique de Disney (2010). Elle nous propose ensuite une adaptation du même conte

dans une version contemporaine qui s'intitule « Rose ». On poursuit avec l'étude de Coralie Beaulieu, qui explore l'adaptation cinématographique réalisée par Greta Gerwig en 2019 du roman *Little Women* de Louisa May Alcott (1868) pour montrer l'évolution du message féministe depuis l'œuvre originale. Son texte de création, « Au-delà du reflet », nous entraîne par la suite dans les pensées d'une étudiante qui cherche sa place en tant que jeune femme dans une société fondée sur l'image et le regard de l'autre. De son côté, Marie-Lou White-Fortin aborde d'une toute autre manière l'idée de l'adaptation et du message féministe d'une œuvre avec la lecture qu'elle propose du roman *Perdre la tête* de Heather O'Neill (2022), où nous découvrons l'intégration de figures importantes de la Révolution française. Elle nous donne ensuite à lire « De l'autre côté de l'enveloppe », récit épistolaire d'un personnage qui doit faire face aux défis d'une relation amoureuse. Aglaé Henri nous révèle à son tour la complexité de l'adaptation cinématographique du roman *L'écume des jours* de Boris Vian (1947) par Michel Gondry (2013) avant de nous entraîner dans le deuil à travers un texte très beau, aux accents à la fois poétiques et surréalistes, « Pour ma fleur d'hiver ». Le numéro se termine avec trois sections. La première est celle de Hans Garçonville qui étudie la transposition du totalitarisme dans *1984* de George Orwell (1948) et qui nous fait ensuite entendre une voix puissante dans son magnifique texte « L'Homme souterrain : allégorie de la révolte ». Maïka Gravanita analyse pour sa part l'insertion du langage musical dans *Novecento : pianiste* de Alessandro Barrico (1997) avant de nous présenter un récit très « barricoien », « Les cordes de la vie », où un piano raconte son histoire avec son premier propriétaire. Pour finir, Maïka Hébert relève le défi de s'attaquer à l'étude du film *Adaptation* de Charlie Kaufman (2002), qui est lui-même l'adaptation complexe du *Voleur d'orchidées* de Susan Orlean (1998). Elle en reprend certains motifs dans son texte dramatique « Prière d'applaudir », dont l'originalité est plus qu'appréciable.

Comme à chaque année, le travail pour parvenir à ce résultat a été colossal, mais à la lumière de ce qui suit, il en valait plus que la chandelle. Je ne cacherai pas que je me sens honorée d'avoir pu suivre cette cohorte durant toute une année. Les talents sont nombreux. En terminant, je tiens à remercier chaleureusement les acteurs qui oeuvrent avec moi pour y arriver. En dehors de mon équipe d'auteur-e-s que je veux remercier pour cette belle année traversée, il y a tout d'abord ma collègue Julie Sigouin (professeure de Graphisme et responsable du cours Design de publication), qui travaille d'arrache-pied avec moi depuis plusieurs années et sans qui, avec son équipe de finissant-e-s (Alice Lachance, Marie Longpré, Gabriel Mottard), cette superbe édition ne serait pas possible. Je remercie également mes collègues Jean-Marc Côté, Mathieu Poulin et Philippe Labarre qui m'ont soutenue par leur lecture et leur révision. Je tiens finalement à remercier comme d'habitude en dernier Michel-Éric Gauthier qui nous permet d'imprimer avec une si belle qualité *Horizons*.

CAROLINE PROULX

Professeure de littérature et directrice de la revue *Horizons*

5 *Ibid.*, p. 19.

6 Je renvoie ici aussi au Freud du *Malaise*, mais également à « La création littéraire et le rêve éveillé », dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Éditions Gallimard, 1933 [1908].

7 En ce qui concerne l'œuvre, Henri Meschonnic propose à juste titre l'idée d'une *forme-sens* : « Ainsi la visée d'une telle poétique est l'œuvre, dans ce que son langage a d'unique. C'est l'œuvre *unité de vision* syntagmatique et l'œuvre *unité de diction* rythmique et prosodique -, système et créativité, objet et sujet, forme-sens, forme-histoire. » (En italique dans le texte. *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1970, p. 62)

8 J'en profite pour la féliciter encore une fois pour le prix du meilleur texte poétique gagné cette année lors de l'Intercollégial de revues littéraires et artistiques qui s'est tenu les 25, 26 et 27 avril dernier au Cégep de Saint-Jérôme.

LES MÉTAMORPHOSES

Ovide

LE PORTRAIT DE DORIAN GRAY

Oscar Wilde



LA DÉCADENCE DE DORIAN GRAY : LA CHUTE D’UN NARCISSE

MARILOU LAFORGE

Ô Beauté ? ton regard, infernal et divin,
Verse confusément le bienfait et le crime,
[...]
Tu sèmes au hasard la joie et les désastres,
Et tu gouvernes tout et ne réponds de rien¹.

Charles Baudelaire

La beauté, thème poétique, est loin de toujours aller de pair avec l'ordre et le calme. Elle invite plutôt à se plonger quelquefois dans des expériences orageuses, comme l'insinue ici Baudelaire. En effet, Oscar Wilde, un écrivain irlandais né en 1854 et mort en 1900, propose une image plutôt dangereuse de la beauté vers la fin du XIX^e siècle. Dans son roman *Le Portrait de Dorian Gray*, publié en 1890, il présente un monde rempli de vices où le personnage principal, Dorian, est obsédé par le caractère ravissant de sa jeunesse. Celui-ci, béni ou plutôt maudit à cause de traits magnifiques, se fait peindre par son ami Basil Hallward. C'est en voyant son portrait que Dorian découvre sa beauté, encouragé par un autre ami de Hallward aux tendances hédonistes, Lord Henry. Dès le moment de sa découverte, Dorian ne souhaite qu'une chose : que son portrait porte les affres de la vie à sa place. Étrangement, son vœu s'accomplit. Ainsi commence la débauche du personnage principal qui ne cesse d'observer de manière obsessive

l'évolution de son tableau dont il semble tomber amoureux. Durant cette chute, il finit non seulement par pousser sa fiancée Sibyl Vane au suicide en la repoussant égoïstement, mais également par assassiner rudement son cher ami Basil Hallward en se laissant guider par sa paranoïa. Le roman se termine par une fin mystérieuse où Dorian Gray poignarde son horrible tableau, voulant se libérer de son âme corrompue, mais se livrant du même coup à une mort instantanée. Cela n'est pas sans rappeler le destin de Narcisse, mort lui-même de la tristesse d'aimer son reflet. On pourrait ainsi dire que *Le Portrait de Dorian Gray* est une adaptation moderne du mythe de Narcisse, exposé par Ovide dans *Les Métamorphoses* (2-8 après J.-C.). Dans le roman d'Oscar Wilde, Dorian Gray est un Narcisse transposé qui ressuscite avec de nouvelles particularités tout en conservant des traits du mythe d'origine. Les deux personnages partagent une contemplation malade, des amours inhabituelles, une malédiction et une mort bouleversante.

1 Charles Baudelaire, « Hymne à la beauté », *Les Fleurs du Mal*, Paris, Éditions Gallimard, 1972 et 1996, p. 55-56.

LE MYTHE DE NARCISSE

Narcisse... ce nom même est un tendre parfum/
Au cœur suave²

Narcisse est un personnage de la mythologie grecque qui a traversé les âges. Celui-ci est né de l'union entre Liriope, la rivière de Béotie, et le fleuve Césiphe. Le mythe raconte, d'après la version d'Ovide, qu'un jeune homme se vit un jour dans une source d'eau et tomba amoureux de son reflet sans toutefois savoir qu'il se contemplait lui-même. Lorsqu'il le découvrit, il se consuma de cet amour impossible et finit par mourir de faim. Echo, une nymphe qu'il avait rejetée auparavant, le pleura énormément. Lorsque les gens voulurent brûler le corps de Narcisse, ils trouvèrent du vide à l'endroit où son corps reposait quelques heures plus tôt. Ils n'aperçurent qu'une fleur blanche au centre jaune, un narcisse. Or, ces fleurs, les narcisses, sont des plantes toxiques qui peuvent empoisonner le sol environnant³. On peut dire que la fleur représente en effet l'aspect sinistre du mythe de Narcisse qui est également mis en scène dans son adaptation, *Le Portrait de Dorian Gray*, car les Narcisse des histoires peuvent également se révéler dangereux par leur tempérament et leur instabilité. Pour sa part, Paul Valéry, poète qui s'est intéressé au mythe, considère Narcisse comme représentant « la relation fragile qui provisoirement unit la conscience et le corps, le moi et son apparence⁴ ». *Le Portrait de Dorian Gray* n'incarne pas exactement cette union de l'intérieur et de l'extérieur, mais s'attarde sur la fragilité de cette relation qui affaiblit notamment les valeurs morales de Dorian Gray. Son personnage est surtout marqué par l'incessante décadence qu'il vit à cause de sa parenté avec Narcisse et à travers le destin

de Narcisse. Surtout liée au romantisme⁵ et au gothique fantastique, la décadence devient un motif littéraire plutôt courant dans la littérature. Le romantisme s'intéresse notamment à des thèmes rejoignant ceux d'Oscar Wilde, dont certains redevables à des mythes, comme celui de Narcisse⁶.

LA BEAUTÉ À TOUT PRIX

Le mythe de Narcisse est amplifié jusque dans les extrêmes dans l'œuvre décadente de Wilde, ce qui souligne l'existence mouvementée de Dorian Gray. Celui-ci entretient effectivement un train de vie essoufflant entre les soirées de la haute société et les salons d'opium. La dimension subversive de son existence finit par s'avérer dangereuse étant donné le fait qu'elle l'entraîne à devenir de plus en plus solitaire, cela facilitant sa propre contemplation, comme Narcisse⁷. Dans *Les Métamorphoses*, Narcisse est décrit comme un homme avec des yeux étoilés, des joues d'enfants, une bouche parfaite et un teint légèrement rosé⁸. La première description de Dorian Gray lui attribue pareillement toute la beauté de la jeunesse : « Oui, il était sans nul doute merveilleusement beau, avec ses lèvres vermeilles finement ciselées, ses yeux bleus plein de franchise, les boucles d'or de ses cheveux⁹ ». La ressemblance est frappante : Narcisse et Dorian Gray possèdent tous les deux une beauté liée à la candeur de leur physique, que ce soit par rapport à leurs joues enfantines ou par rapport à leurs yeux étincelants. Les deux jeunes personnages n'étant pas encore tout à fait établis dans des traits masculins se positionnent donc comme des androgynes, ce qui est justement un idéal du courant décadent. Ainsi, si « la décadence conçoit l'art comme une façon d'embellir le réel,

2 Paul Valéry, *Poésie et Mélange*, Éditions de la bibliothèque numérique [en ligne], 2016, p. 19.

3 Deborah Malet, « Le narcisse, une fleur aux penchants généreux et toxiques », *Le Monde*, 3 avril 2023.

4 Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1994, p. 1075.

5 La notion de la décadence vient de Friedrich Schiller : « La seule constante dans l'évolution du genre humain semble demeurer l'art ; il faut se réfugier dans l'art devant un monde de plus en plus difficile à percevoir. Ce qui veut dire en clair : éviter le monde du concret, adopter celui de la beauté, de l'hypothétique ». De plus, d'après Hans-Jürgen Greif, « [I]es grands thèmes de la décadence sont tous redevables, d'une manière ou d'une autre, à la pensée romantique, mais sont présentés sous une forme exacerbée » (Hans-Jürgen Greif, « Pourquoi la décadence fascine-t-elle ? », *Québec français*, n. 121, 2010, p. 74).

6 *Ibid.*

7 La volonté de subversion est omniprésente dans le courant décadent. Cette littérature renferme également des caractéristiques symbolistes, comme la quête de pureté, l'idéal de la beauté androgyne et un retour aux mythes des époques précédentes. Voir Georges Desmeules, « D'une décadence à l'autre », *Québec français*, n. 113, 1999, p. 67.

8 Ovide, « Les Métamorphoses, Livre III », *Bibliotheca Classica Selecta* [en ligne], 2006, l. 3,420. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le folio placé entre parenthèses dans le texte.

9 Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 72. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le folio placé entre parenthèses dans le texte.

EN RÉALITÉ, IL CONTEMPLA SA
DESCENTE AUX ENFERS: «IL DEVINT
DE PLUS EN PLUS AMOUREUX DE SA
BEAUTÉ, DE PLUS EN PLUS INTÉRESSÉ
PAR LA CORRUPTION DE SON ÂME»

d'en montrer le caractère sublime, même dans ce qu'il a de plus laid¹⁰ », alors un Narcisse contemporain se reproduisant en peinture est tout indiqué pour se retrouver au cœur d'un roman aux tendances gothiques, surnaturelles et décadentes.

En outre, d'autres influences sont présentes dans le roman d'Oscar Wilde et rapprochent le personnage principal de sa nature de Narcisse. Lord Henry, partageant des traits avec Pygmalion¹¹, un autre personnage de la mythologie grecque, façonne lentement l'esprit de Dorian Gray. Devant l'angoisse croissante de son protégé face à sa vie corrompue à bien des égards, Lord Henry l'enjoint à continuer sur ce chemin : « La seule chose horrible au monde, Dorian, c'est *l'ennui*. C'est le seul péché pour lequel il n'y ait pas de miséricorde » (p. 348). Embrassant ainsi l'idée de Baudelaire s'articulant autour de l'ennui, « le plus grand mal de l'humanité¹² », Lord Henry encourage le jeune homme à sombrer dans un chemin profane. Il lui déclare : « Que le corps pêche une fois, et c'en est fini de son péché, car l'action reste une forme de purification. [...] La seule façon de se débarrasser d'une tentation, c'est d'y céder » (p. 76). Tout comme Narcisse se noie à la recherche de son reflet dans certaines versions et cède à son amour contre-nature, l'homme hédoniste qu'est Lord Henry tente de pousser Dorian Gray à baisser toutes ses gardes et à se laisser mener par le courant de ses tentations pour également céder à l'adoration qu'il se porte. Il l'enjoint à ne pas résister à ses envies, aussi mauvaises pourraient-elles être, et semble mettre sur un pied d'égalité toutes les tentations possibles. Lord Henry lui offre d'ailleurs, au début, un petit livre jaune qu'Oscar Wilde identifie comme étant possiblement le roman *À rebours* de Joris-Karl Huysmans, un écrivain emblématique du mouvement décadent. Qui plus est, la mention de ce livre qui a une si grande emprise sur Dorian Gray joue le rôle d'une mise en abyme. Jean des Esseintes, le protagoniste, « parvient à la dépravation suprême¹³ » en rompant avec les habitudes de son siècle. C'est également ce qui attend Dorian au comble de sa perversion, condamné à un destin tragique s'apparentant à ceux constituant la mythologie grecque. *À rebours*

retrace en quelque sorte les goûts de Jean des Esseintes, ce qui le présente comme un antihéros esthète. Dorian Gray s'en approche par sa nature sensible à la recherche de la beauté, jusqu'à en oublier tout le reste, étant donné qu'il considère que « la quête de la beauté est le vrai secret de la vie » (p. 121). Narcisse est, comme Jean des Esseintes et Dorian Gray, influencé par la recherche de la beauté, de la sienne qui plus est, car c'est ce qui le captive et dont il a besoin. Le mythe raconte que lorsqu'il aperçoit son reflet pour la première fois dans l'eau, « une autre soif grandit en lui » (l. 3,415). Narcisse désire sa propre beauté au nom de sa survie, car il en est amoureux. Elle a réveillé la nature esthète qui le caractérise. Ainsi, la recherche est la même, mais seules les motivations semblent être différentes ; Narcisse recherche ce qui est beau pour sa seule qualité esthétique, tandis que Dorian Gray copie le mythe tout en poursuivant la beauté pour d'autres raisons : les avantages de bien paraître en société et aussi les motifs que lui ont apportés les influences discutées plus haut.

LA CONTEMPLATION FATALE

Tout comme Narcisse, Dorian Gray tombe dans une contemplation obsédante de son portrait. Il a toutefois connaissance dès le début de ce qu'il observe compulsivement. En réalité, il contemple sa descente aux enfers : « Il devint de plus en plus amoureux de sa beauté, de plus en plus intéressé par la corruption de son âme » (p. 239). Dorian, influencé par Lord Henry, finit rapidement par déterminer que la beauté est la seule réalité de l'existence. La quête de celle-ci régit sa vie, entraînant sa perte, exactement comme chez Narcisse. Toute vertu perd ses attraits, car toute l'importance est placée sur la nécessité de vivre des expériences *pour* l'expérience, justement, et de vivre la vie dans toute l'ampleur de son intensité. En parlant d'un nouvel hédonisme, Dorian souligne que « [son] objectif, en vérité, serait d'être lui-même expérience, et non pas fruit de l'expérience, que celui-ci fût doux ou amer » (p. 242). Cela amène l'éternel jeune homme à sombrer dans une existence en marge des règles de la « bonne société », mais aussi à se mettre au centre de son propre univers de la même manière que Narcisse. La déchéance

du portrait, causée par la décadence de son propriétaire, devient aussi obsédante pour Dorian Gray que pour son homologue amoureux de son reflet. Observer la décré-pitude toujours et encore plus grande de l'œuvre de Hallward est hypnotisant. Oscar Wilde décrit cette séduction de l'image : « il s'asseyait en face du portrait, parfois le haïssait et se haïssant lui-même, mais gagné d'autres fois par cet orgueilleux individualisme qui entre pour moitié dans la fascination du péché et il raillait avec une joie secrète l'ombre difforme condamnée à porter le fardeau qui aurait dû être le sien » (p. 255-256). L'individualisme diabolisé de Dorian Gray est alors expliqué à travers la description de sa contemplation, comme dans *Les Métamorphoses*. Porté par son amour de lui-même, Narcisse vit pareillement sans se soucier de ceux qui l'entourent : « Nombre de jeunes garçons, nombre de filles le désiraient, / mais il avait, alliée à sa tendre beauté, tant de dureté orgueilleuse, / que ni les garçons, ni les jeunes filles ne purent l'émouvoir » (l. 353-355). Cela exclut les deux personnages de leurs mondes respectifs et c'est aussi cela qui les mène à la mort.

D'ailleurs, la conscience de Narcisse s'éveille face à son reflet. Il découvre sa beauté et donc, sa valeur. Cet éveil se produit également chez Gray et c'est ce qui va le mener à sa propre fin. Bien avant que cela n'advienne, Dorian ouvre les yeux à la suite de l'aboutissement de son portrait. Ce dernier éprouve alors le plaisir de se regarder¹⁴, mais d'une autre manière que Narcisse : issu de la répulsion provoquée par la vue ce qu'il aurait pu être, le plaisir de Dorian est lui-même corrompu. Effectivement, l'œuvre du peintre Basil Hallward, semblable à une source d'eau limpide, « lui avait appris à aimer sa propre beauté » (p. 182) et à profiter encore davantage de sa jeunesse éternelle. En créant ce personnage et son tableau, Oscar Wilde questionne la présence du Bien et du Mal dans l'art, qui peut être « à la fois beau et destructeur de moralité¹⁵ ». L'art, souvent associé à une certaine catharsis, perd ici ses charmes pour corrompre un jeune homme et le mener à sa perte. En bref, que ce soit Narcisse ou Dorian, les deux personnages sont prisonniers d'une *image* d'eux-mêmes qui brouille totalement leur rapport à la réalité et qui les arrache finalement à la vie.

LES ILLUSIONS MALSAINES

Le contraste entre le tableau en décomposition et l'apparence physique de Dorian Gray est surtout mis en scène par le miroir, cadeau de Lord Henry. Le miroir, possédant la capacité réfléchissante de l'eau où se regarde Narcisse accentue l'attention que Dorian se porte. Lorsqu'il comprend que son vœu surnaturel s'est accompli, Dorian cherche aussitôt à trouver tout ce qui le distingue du tableau. Il croit se retrouver devant un simulacre. Par conséquent, un rituel s'installe certaines nuits : « il regard[e] alternativement le visage méchant et vieillissant fixé sur la toile, et le beau et jeune visage qui, du fond de la glace polie, lui souri[t] » (p. 239) pour tenter de cerner les différences entre les deux visages. La présence d'un Narcisse dans *Le Portrait de Dorian Gray* amplifie le principe du double qui se dégage de l'histoire, d'autant plus que la dualité entre le corps et l'esprit ou entre le Bien et le Mal est exploité dans le roman. Narcisse se dédouble dans l'étang. Basil Hallward peint d'ailleurs sa Muse dans une situation semblable : « Tu t'étais penché au-dessus d'un étang immobile, dans un bosquet grec, et tu avais vu dans le silence argenté de l'eau cette merveille qu'est ton visage » (p. 217-218). Le peintre lui-même établit une ressemblance entre Narcisse et Dorian Gray. Ce dernier se dédouble, ou devient même triple. Il habite son corps, son âme réside dans le portrait et son reflet se loge dans le miroir. En vérité, Dorian possède deux identités claires, celle de son corps et celle de son tableau. Son double naît de « la relation sophistiquée du sujet jeune homme et sa représentation sur la toile du tableau en vieillard hideux¹⁶ ». Cette dualité est un contexte propice à l'odyssée amoureuse et impossible que les deux jeunes hommes traversent.

En outre, les illusions sont omniprésentes dans les deux histoires. Narcisse, en ne voulant pas comprendre au tout début qu'il ne peut pas atteindre l'être aimé, vit dans un déni exemplaire : « un peu d'eau nous fait obstacle ! Lui aussi souhaite mon étreinte : / car chaque fois que j'ai tendu mes lèvres vers les eaux limpides, / chaque fois il se tend vers moi, le visage tourné vers le haut » (l. 450-453). Il refuse de comprendre que son amant n'est nul autre que lui-même et se reconforte dans l'idée d'un amour réciproque. De même, comme d'autres avant lui, se plonge dans les paradis

10 Georges Desmeules, « D'une décadence à l'autre », *Op cit.*

11 Annie Caubet, « Pygmalion et la statue d'ivoire », *Architecture et poésie dans le monde grec*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 1989, p. 249. Pygmalion, un autre personnage provenant des *Métamorphoses* d'Ovide, est un sculpteur hors pair. Se sentant seul, il crée une statue dont il tombe amoureux. Aphrodite donne finalement vie à cette statue et ils forment ainsi un véritable couple. Pygmalion est donc considéré comme celui qui façonne les objets et les gens, mais également comme le créateur amoureux de sa création. Par ailleurs, tomber amoureux d'une statue, qu'il considère meilleure que toute vraie femme, lui donne un caractère misogyne.

12 Charles Baudelaire, « Au lecteur », *Op. cit.*, p. 33-34.

13 Patrick Bergeron, « Joris-Karl Huysmans, Le lyrisme de l'écoeurement », *Nuit blanche*, n. 112, 2008, p. 39.

14 « Le plaisir de contempler ses traits tels qu'ils apparaissent à l'autre a, de tout temps, constitué un puissant facteur de succès pour ce genre d'art, un des plus stables de l'histoire du monde » (Adília Cristina et Martins de Carvalho, *Le Portrait dans la Littérature et la Peinture*, Rapport de recherche bibliographique, Université Jean Monet – Saint-Étienne, 1999-2000, p. 19).

15 Khaled Ochi, « La dégradation morale dans Le Portrait de Dorian Gray », *Op. cit.*, p.93.

16 Valérie Tritter, « Wilde, Oscar », *Encyclopédie du Fantastique*, op. cit., p. 1049.

LA DÉCOUVERTE DE SA BEAUTÉ LE PLONGE DANS UNE INDIVIDUALITÉ MALADIVE, CAR IL NE PEUT SE DÉFAIRE DE CE MOI QUI L'OBSÈDE.

artificiels en devenant un régulier des salons d'opium. En somme, les illusions et les doubles font partie intégrante des deux histoires.

LES AMOURS INSATISFAITES

De son côté, Sibyl Vane, la fiancée suicidée, représente une Echo des temps plus modernes. La nymphe des *Métamorphoses*, atteinte de la puissance d'Héra, ne peut pas prononcer ses propres mots : elle ne peut que répéter les derniers mots que les gens dans les alentours disent. Le métier de Sibyl la place dans la même situation que son homologue : l'admiratrice de Dorian Gray est comédienne. Elle le déclare à l'objet de son amour : « Je ne vivais que sur scène. Je croyais que tout ce qui s'y passait était vrai. J'étais un soir Rosalinde, un autre soir Portia. La joie de Béatrice était ma joie, et les souffrances de Cordélia étaient aussi les miennes » (p. 174). Elle existe donc seulement dans la voix des rôles qu'elle joue, surtout que c'est sur scène qu'elle intéresse son prince charmant. D'ailleurs, Dorian tombe amoureux d'une image, car dès que Sibyl ne joue pas aussi bien qu'il l'espère, il la repousse du revers de la main. Emporté par une intense déception, il l'insulte sans remords : « Tu es superficielle et sotte. Mon Dieu ! Quel fou j'étais d'éprouver de l'amour pour toi ! Quel imbécile ! Tu n'es plus rien pour moi désormais. Je ne te reverrai jamais. Je ne penserai jamais à toi. Je ne prononcerai plus jamais ton nom » (p. 176). La violence de ses propos remet en question sa capacité d'aimer qui que ce soit d'autre que lui-même. La découverte de sa beauté le plonge dans une individualité maladive, car il ne peut se défaire de ce moi qui l'obsède. De son côté, se faire rejeter par Dorian détruit Sibyl comme l'admiratrice du mythe grec. Quand Narcisse refuse les avances d'Echo, celle-ci « se consume d'abord de chagrin, puis se dessèche littéralement, pour finir sous l'aspect d'un squelette de pierre¹⁷ ».

Dans *Les Métamorphoses*, Ovide résume le triste destin d'Echo : « Or, donc, dès qu'elle vit Narcisse errant dans des terrains vagues, / elle brûla d'amour pour lui et se mit à le suivre à la dérobée. / Et plus elle le suit, plus elle brûle en approchant la flamme » (l. 370-373). La flamme, belle et destructrice, illustre les dangers d'aimer ce personnage mythologique, car s'en approcher est fatal. Par ailleurs, à l'instar de Narcisse, « [l']amour de Dorian Gray est mortifère¹⁸ » ; Sibyl Vane se suicide par sa faute, anéantie par la tristesse du rejet et du dégoût de son aimé. Echo et Sibyl pâtissent d'un amour qui ne leur est pas rendu. Le fait que Dorian soit une adaptation de Narcisse accentue l'innocence de Sibyl, qui se noie dans l'impuissance et l'impossibilité de se faire aimer de quelqu'un qui n'aime personne d'autre que lui-même.

L'utilisation du mythe de Narcisse dans *Le Portrait de Dorian Gray* permet également la présence d'un autre thème amoureux s'apparentant à la décadence de l'époque : l'homosexualité. En effet, la présence d'un mythe grec, se rajoutant au thème de la dégradation morale, justifie un amour non conventionnel dans le roman malgré sa publication en 1890. D'ailleurs, Narcisse n'est à aucun moment perçu comme un homme hétérosexuel. Ovide parle de prétendants autant masculins que féminins et il est d'autant plus intéressant de se rappeler qu'avant la révélation de l'objet de sa passion, Narcisse croyait « aimer passionnément un être charmant de sexe masculin¹⁹ ». Dorian Gray entretient également ce genre de relations ambiguës avec quelques hommes de son entourage. Basil Hallward, le peintre dessinant sa Muse encore et encore, avoue son amour à maintes reprises à son jeune ami. Lord Henry éprouve aussi une admiration sans borne pour le beau jeune homme, alors même que celui-ci le lui rend bien en étant subjugué par les gestes et paroles de

son aîné. Qui plus est, « la misogynie agressive qui sert de toile de fond à leur amitié²⁰ » les enfonce encore davantage dans une sexualité hors norme. L'adaptation d'un mythe grec semble justifier ces preuves d'homosexualité dans une époque très peu ouverte à ce sujet²¹.

LA MALÉDICTION DES MORTELS

Dans les deux cas, la mort de Narcisse et la mort de Dorian Gray découlent des mêmes raisons. Les deux sont victimes d'une malédiction, mais ici, l'adaptation est frappante. Le mythe grec raconte que la malédiction provient de quelqu'un d'extérieur à Narcisse, « un jeune amoureux anonyme, dans la souffrance de sa déception²² », qui demande aux cieus que l'objet de son malheur aime sans pouvoir posséder ce qu'il aime. Sans en être tout à fait responsable, Narcisse y est quand même pour quelque chose ; la vengeance est une réaction directe à son égoïsme et à son manque d'amour pour qui que ce soit. Pour sa part, Dorian Gray appelle lui-même sa condamnation : « Si seulement c'était moi qui restais toujours jeune, et que pour le portrait, lui, vieillît ! [...] Je donnerais mon âme pour l'obtenir » (p. 86-87). Cette supplication, reprise en quelque sorte du pacte faustien de Goethe²³, illustre un Narcisse au centre de sa propre histoire, ce qui, finalement, lui confère une nature encore plus narcissique. Il compose donc sa propre malédiction²⁴, se sculptant un corps sans âme. Ainsi, Dorian Gray ne souffre pas pour les mêmes raisons que Narcisse.

En outre, les vies de Dorian Gray et de Narcisse sont séparées par deux révélations. La première découverte, dans les deux cas, repose sur leur beauté. La deuxième découverte, pour Narcisse, implique sa mort. Ne pouvant se posséder, il fait le choix de se déposséder complètement de sa vie et dépérit de ne pouvoir s'aimer. Le désir de

possession²⁵ dont était affligé Narcisse le change en fleur à sa mort, un rappel de sa magnificence d'antan. Dans le cas de Dorian Gray, sa deuxième découverte est la laideur toujours grandissante de son tableau. Il est écrasé par le poids de la corruption de sa propre âme. Même si celle-ci est extérieure à son corps, puisqu'emprisonnée dans l'art, sa nature de Narcisse l'empêche de détourner le regard de sa lente dépravation : « Jadis, dans une parodie puérile de Narcisse, il avait baisé ou feint de baiser, ces lèvres peintes qui maintenant lui souriaient si cruellement. Combien de matinées avait-il passées devant le portrait, s'émerveillant de sa beauté, devenant, lui semblait-il parfois, presque amoureux de lui ! » (p. 203). Le personnage créé par Wilde, atteint d'un narcissisme évident, ne peut s'empêcher de se contempler, que cela finisse par lui faire mal ou non. Par ailleurs, la vision constante de ce qui lui appartenait, c'est-à-dire la dépravation de ses traits, lui a rendu le fléau de son âme. Il finit donc par poignarder le portrait et tombe raide mort sur le plancher. Dès lors, le portrait représente à nouveau le jeune homme que Basil Hallward avait peint, tandis que le cadavre à ses pieds est affublé de rides et de traits repoussants. Dans la mort de Narcisse, le reflet de celui-ci disparaît. Dans le dernier meurtre de Dorian Gray, son corps et son esprit se rejoignent pour une dernière fois afin de mettre fin à la dualité qui hantait sa vie. Dans les deux histoires, la mort met fin aux doubles et aux illusions qui les unissaient auparavant.

LA JEUNESSE ÉTERNELLE

De surcroît, les deux personnages sont voués à une jeunesse éternelle. En mourant jeune, « Narcisse est alors un de ces adolescents qui, comme Adonis, Hyacinthe et bien d'autres, n'atteindront jamais l'âge adulte²⁶ ». De cette manière, Narcisse conserve à jamais sa beauté. Lorsque la mère de Narcisse, Liriope, demande à Tirésias « si cet

20 Philippe Chardin, « Quel sens donner à la mort de Dorian Gray ? », *La Licorne*, 2014, paragraphe 13.

21 Ajoutons que l'amoralité du *Portrait de Dorian Gray* pour l'époque a notamment servi d'argument au procès qu'Oscar Wilde a subi pour son indécence et son homosexualité. Voir Ainhua Campos, « Oscar Wilde, le procès d'un dandy désinvolte », *Le Monde Histoire & Civilisations*, 12 janvier 2023.

22 Maurizio Bettini et Ezio Pelitzer, *Le mythe de Narcisse*, *Op. cit.*, p. 73.

23 Jacques Le Rider, « Faust (J. W. von Goethe) », *Encyclopædia Universalis*, Paris. Le motif littéraire de Faust et de son pacte, bien qu'il existât avant, a été popularisé par le drame éponyme de Goethe en trois parties. Le personnage principal, Faust, fait un pacte avec le diable, Méphistophélès. Goethe sépare pour la première fois les identités de Faust et de Méphistophélès.

24 Tel que l'écrit Philippe Dubois, qui s'intéressait d'abord à l'adaptation cinématographique du roman par Albert Lewin, Dorian peint sa propre âme « sans jamais toucher un pinceau » grâce à son vœu « qui sera exaucé, comme en une sorte de variation à la fois inversée et narcissique sur le mythe de Pygmalion » (Philippe Dubois, *Le portrait de Dorian Gray de Albert Lewin*, Liège, Éditions Yellow Now, 2015, p. 87).

25 D'après Freud, « [t]out regard implique emprise ou tentative d'emprise sur la personne ou la chose qui en est l'objet » (Paul Denis, « Sous le regard de Freud », *Communications*, volume 75, 2004, p. 173).

26 Maurizio Bettini et Ezio Pelitzer, *Op. cit.*, p. 62.

17 Maurizio Bettini et Ezio Pelitzer, *Le mythe de Narcisse*, Paris, Éditions Belin, 2003, p. 64.

18 Catherine Coulais, *Au fil de l'eau suivi de Étude sur la thématique de la liquidité dans le roman Le Portrait de Dorian Gray d'Oscar Wilde*, Mémoire, Québec, Université de Laval, 2007, p. 122.

19 *Ibid.*, p. 168.

enfant / connaîtrait les temps lointains d’une vieillesse épanouie / le devin prophète déclar[e] “S’il ne se connaît pas” » (l. 3,345). Narcisse ne vieillira jamais, car il s’est connu. Une autre façon d’immortaliser la jeunesse et la beauté est d’en faire de l’art. Effectivement, l’art est intemporel. Pourtant, dans *Le Portrait de Dorian Gray*, une inversion se produit. Le tableau vieillit et laisse à l’humain le rôle de l’art, c’est-à-dire celui de rester insensible au temps. Ce charme inversé et mythique, semblable à un cadeau des dieux grecs, place l’humain au centre ; cela est justement expliqué par l’adaptation de Narcisse qui oblige le sujet à rester jeune. Il est aussi primordial de conserver la jeunesse en tant que Narcisse puisque, comme le dit Lord Henry à son protégé, « la jeunesse est la seule chose qui mérite qu’on la possède » (p. 80). Du côté de Gray, c’est plutôt la jeunesse qui s’empare de lui et en fait son pantin, car pour la garder, il crée une malédiction horrifiante. En bref, les destins fatals de Narcisse et de Dorian Gray sont semblables.

Ainsi, Oscar Wilde présente une franche adaptation du mythe de Narcisse dans son roman *Le Portrait de Dorian Gray*, puisque les deux protagonistes se fondent l’un dans l’autre. Narcisse et Dorian Gray sont maudits par la faute d’un amour envers leur propre personne qui les anéantit chacun leur tour, à des époques différentes. Par ailleurs, le mythe de Narcisse est encore présent dans l’imaginaire collectif. On y fait même allusion dans la littérature jeunesse, comme dans *Les Schtroumpfs*. Dans la série de bande-dessinée créée par Peyo, on retrouve le « Schtroumpf coquet », un personnage qui porte une fleur blanche au centre jaune à l’oreille et qui ne sort jamais sans son miroir. L’adaptation du mythe grec trouve même son chemin jusque dans la culture populaire. Narcisse n’est jamais bien loin.

///



NARCISSE N’EST JAMAIS BIEN LOIN.

J'AI OUI DIRE
QUE LA FEMME

MARILOU LAFORGE

Lit défait sept heures trente
pour faire semblant d'être déchiffrée captée saisie
j'ai passé ma nuit à tisser
 mes yeux mes lèvres mes tendons
 mes épaules mon cou ma colonne
 mes seins mon ventre ma taille
 mes cuisses mes genoux mon sexe mes chevilles
passé la nuit à me composer
 encore et encore
 pour me réveiller en un seul morceau
 un quelque chose qui ressemble à une femme
 une image comme un mensonge
une Cassandra masquée
de la tête aux pieds

J'ai oui dire que la femme
Existe dans la traduction immuable

lit défait sept heures trente
matin froissé
 de la ficelle ébouriffée sur mon front
aiguilles de pastel emmêlées avec l'édredon
plan rapproché sur mon corps matelassé
 caméra au silencieux
 vidéo transcription
 mes doigts se cramponnent
 au beau diadème de princesse de l'est
 qui s'échappe dans l'esthétisme chiffonné
lit défait à toute heure
le roi, la reine et le petit prince
sont venus marteler mon alarme
la courbe du feu d'artifice ascendant
arrondit mes yeux sourds
flottement des cils
draps loin du contour
sur mon ventre des rayons
 de soleil sur la pointe des pieds
lumière ballerine en régression
qui déboule sur la couverture
cadavre de chrysalide
dans la taie d'oreiller

sept heures trente bon matin
heure de corde à sauter ensoleillée
je saute plus haut que les moutons
dis-moi le nom de ton cavalier
vertiges de l'inconscient
je peine à m'étirer
 étendus machinalement
 des ficelles rouges sur les draps
 des chaînes carmin à la base du lit
 des quarts de lune en miettes
 des câbles d'automne
 qui empêchent mes pieds de tomber

dans l'abîme des monstres sous
 le
 lit

cuisine sept heures quarante cinq
je traque le fil qui s'allonge à chacun de mes pas
rêves serrés à l'extrémité de mes mains
je les dépose délicatement
dans le rond d'huile de la poêle
avec le petit œuf jaune qui frétille
huit heures, j'ai brûlé le soleil
 qui ébouillante et gargouille
 qui s'étiole sur le labyrinthe de mon plancher
soleil calciné assaisonné d'eau salée
de gouttes de nuages

J'ai oui dire que la femme
Se gargarise de la parole d'autrui
Pour embellir ses cuisses de dentelle

déjeuner, entente tacite de société
dont le choix m'appartient désormais
je fouille dans mes réserves
ailes d'Icare congelées
 étoiles dans mes placards
 des céréales et des plumes cirées
croquants en travers de ma gorge
dégeler un steak de Minotaure
pour les calories et la force
me baptiser Patrocle revêtir l'armure
moi je voulais être soldat
troquer le couteau à beurre
contre l'épée athénienne
je crie au leurre
moi, je voulais être soldat
venger le père et le fils ce matin
dans mon assiette et non en esprit
sans détour et sans dédale
cavalière de la vérité *fondamentale*
aux colliers argentés
 polis par la terre retournée
 j'aurais voulu être une amazone Hippolyte corsetée de métal
 la ceinture au fond de l'estomac
 cœur de cuir à la mode

J'ai oui dire que la femme
Confesse sa fatalité en images
Dans tous les évier du quartier

je suis une Pénélope divorcée
 qui s'impatiente et s'écorche
de vouloir vivre son odyssée
une épée affamée à la main
ustensiles qui ignorent l'étiquette
je m'empiffre de nébuleuses
j'exhibe un visage pailleté
je veux barbouiller les traits
 que toutes héritent d'Hélène
 dans l'espoir de colorier mes os
de rose pétillant et enflammé
je mastique ma salive
 mon granola aux constellations filandreuses
pour me lustrer d'une délicatesse d'amante
je m'astique les articulations
un joli bibelot de duvet en centre de table
 pour les yeux du guerrier au canon
j'apporte la touche de finition
le briquet au bout de ma langue
scelle les nœuds de mes genoux
qui arrêtent de respirer
pour ne pas casser le bracelet
 de perles de mon berceau

J'ai ouï dire que la femme
Respire dans l'harmonie de ses courbes
Après le frémissement de l'attente
Et l'abandon des chapeaux de sorcière

au service ce matin
un plat de phosphènes colorés
pour échapper à la dislocation
de ce que la fée des dents m'a volé
jus de fruit grenade sur mes lèvres
j'ai mis trop d'huile dans la poêle
cuisine brûlée et cordes consumées
céréales sucrées pleines de fer
odeur familière nostalgie étouffée
des pyjamas bleutés de télé
des albums gondolés
des vêtements tachés de l'insouciance
d'un enfant qui mord à pleines dents
mes souvenirs prennent place
 dans le moule de ma langue
les ongles en bulle
l'eau chaude efface les empreintes
 qui s'accrochaient à la balançoire
régénération des cellules mères
 dans la mousse bleue des adultes



salle de bain huit heures trente
le fil dans le creux de mes dents
 immaculées
 d'un marbre usé
miroir miroir dis-moi qui est la plus belle
pomme de la discorde
coincée au fond de ma mâchoire
accrochée à une gorge satinée
du rouge sur mes pommettes
teinte d'effroi copiant le froid hivernal
je dessine des cercles sur mon visage
je colle mes yeux avec soin
les perce de la petite aiguille
un crayon rouge et j'apprends à dire
je manie ma peau avec expérience
ce que la pâte à modeler m'a appris
odeur de plastique contrôlé
quand je n'étais qu'une enfant
 qui débattait ses jambes entortillées dans la robe
 qui détournait le regard devant le rose
je traîne cette défiance dans mon sac
peur d'être une demi-femme peur d'échouer dans l'absolu
je subis la métamorphose des bougies
de l'artiste à la statue amoureuse
tout pour me farder sans la gêne impositrice
endimanchée tous les jours de la semaine
sauf le dimanche toute entière à mon repos
après l'aurore, sous les marques rugueuses
je ne suis qu'une enfant
 qui tremble sous le mascara



huit heures quarante cinq
flottement des cils incinérés
pyromane de l'antiquité dans mon cœur
un iris incandescent
 dans la spirale effervescente
de la fumée du thé
 que j'ai laissé dans mon armoire
l'estomac à l'envers
j'entends la mer qui oscille à mes pieds
un coquillage tout gris à côté du savon
hystérie de beauté rouge
rouge à lèvres pomme grenade
mes bracelets vermeils enchevêtrés
les gestes robotiques et les engrenages rouillés
j'habite le contrapposto cambré
 de celle qui flambe ses entrailles
 pour la survie de la mascarade

J'ai ouï dire que la femme
Réclame l'amour comme son dû
Avant qu'un enjoliveur dégringole
Et sabote l'œuvre

j'ai la connaissance maudite
de la symétrie hypnotisante
de mes poupées arc-en-ciel
 que les *playmobils* ont déconstruite
miroir miroir dis-moi qui est la plus belle
l'embryon naturalisé aux yeux papillons
contre le scarabée maquillé
qui gémit sans cesse l'appel d'un dieu
demi-femme insecte difforme
qu'on recrachera dehors
dans une bulle de verre
des doigts d'Arachné palpent
 les alpes de ma respiration
 la toile tendue de ma cage thoracique
contemplation à contre-jour
je me suis empaillée
comme si je n'avais jamais rencontré
une seule vraie femme
rivalité de sang
colère de terre que je déglutis
penchée au-dessus de mon lavabo

J'ai ouï dire que la femme
Resplendit au départ de l'esthète
Le cœur dégoulinant sur le sèche-linge

trottoir neuf heures
reflet dans toutes les vitrines
Madame déambule
 les membres rembourrés
 et le fil sauvage
travail de la nuit gommé
Madame a des talons hauts
 qui affirment sa dominance
Madame est élégante
 dans sa démarche
Madame est femme
 une pelote de laine
 qui s'effiloche entre les arbres
Madame aux talons hauts
 ne se tord jamais une cheville
elle somnambule
ivresse des visages
élan des muscles vers Ithaque
la composition nocturne croule
sous la montagne de pupilles
un voile de charbon dans mon sillage
le claquement des souliers
traduction libre de droits offerte aux passants à l'oreille musicale

trottoir neuf heures et quart
 quart de femme rampe
enfant qui sautille sur une jambe
un équilibre précaire
 quart de femme vomit
 des vagues de laine rêche
 des aiguilles des boutons
chaophonie des histoires
abattoir au féminin
haletante au pied du trottoir
je creuse mes genoux contre le pavé
je ne tiens qu'à un fil
Mesdames messieurs j'ai noué mon fil d'Ariane
venez m'arracher un fragment d'organe
ne fuyez pas devant une menteuse guillotinée
 qu'on ne découvre qu'à sa mort
j'ai mal compté mes nœuds
et je m'échappe en pleine rue
un amas de fils
 aussi grand qu'une maison de poupée
je suis une enfant tachée de pattes d'araignée
 qui se délecte de son enveloppe
une enfant aux doigts myopes
qui déchire l'étoffe de la crinoline
 de ses hanches orphelines
 de son corps droit et tapissé
 d'écume moutonneuse couleur vin rouge
Mesdames messieurs, trinquez sur ma tête d'entre-deux

J'ai ouï dire que la femme
N'est jolie que lorsque son ombre
Séjourne sous terre
Que dire de plus
Que
 de
 se
 taire

RAIPONCE

Grimm



RAIPONCE

Disney



RAIPONCE: IL ÉTAIT UNE FOIS UN CONTE ALLEMAND ADAPTÉ PAR LES AMÉRICAINS

CORALIE LAFONTAINE

Ces éléments [...] que l'on retrouve dans tous les contes ressemblent à des fragments d'une pierre brisée qu'on aurait dispersés sur le sol, au milieu du gazon et des fleurs : les yeux les plus perçants peuvent seuls les découvrir. Leur signification est perdue depuis longtemps, mais on la sent encore, et c'est ce qui donne au conte sa valeur¹.

Wilhelm Grimm

Les frères Grimm – Jacob et Wilhelm Grimm – sont des auteurs allemands de contes pour enfants au début du XIX^e siècle qui font, encore aujourd'hui, partie de la culture. Ils ont écrit entre autres *Blanche-Neige*, *Cendrillon* et *La belle au bois dormant*. En réalité, ces auteurs bien connus peuvent être considérés davantage comme des « trans-cripteurs² » puisqu'ils ne créent pas à proprement parler les contes, mais en proposent plutôt une transcription – et par le fait même une adaptation – à partir de la tradition orale folklorique de l'Allemagne. De nos jours, il y a plu-sieurs reprises de contes et tout particulièrement de ceux signés par les frères Grimm, notamment par la compagne

américaine Disney³. En revanche, et contrairement à leur version originale, l'adaptation de Disney suppose plutôt une « kitschification⁴ » de l'univers de ces contes, en particu-liier puisque la violence qui y est à l'œuvre se retrouve en quelque sorte amoindrie, voire évacuée⁵. Ainsi, par l'analyse comparative des récits, nous verrons dans cette étude de quelle façon Disney *kitschifie* la violence des contes de Grimm et plus particulièrement dans le conte *Raiponce*. Nous pourrions constater qu'en évacuant une partie de la violence initiale, le *Raiponce* de Disney complexifie l'his-toire des personnages et se trouve en même temps à être révélateur de la société qui l'influence.

1 Wilhelm Grimm cité par Marthe Robert, « Préface », dans Grimm, *Contes*, choix, traduction et préface de Marthe Robert, Paris, Gallimard, 1976, p. 10.

2 Marguerite Loeffler-Delachaux, *Le symbolisme des contes de fées*, Paris, Éditions du Mont-Blanc, 1949, p. 8. Cette dernière rappelle également le fait qu'« [à] l'origine, les contes de fées et les coutumes folkloriques étaient destinés à propager l'enseignement exotérique contenu dans les mythes. » (p. 46)

3 Marie-Louise Von Franz souligne le fait qu'étant donné « qu'on ne considère pas [les contes] comme du matériel « scientifique », on croit pouvoir impunément [...] s'octroyer] le droit de choisir ce qui arrange et de négliger le reste. » (*L'interprétation des contes de fées*, Paris, La Fontaine de Pierre, 1980, p. 14)

4 Le *kitsch* est un « idéal esthétique » qui va être défini par Milan Kundera dans son œuvre *L'insoutenable légèreté de l'être*. Il y présente le fait que « l'utilisation fréquente [qui est faite du kitsch est de] gomm[er] sa valeur métaphysique originelle, à savoir : le kitsch, par essence, est la négation absolue de la merde ; au sens littéral comme au sens figuré : le kitsch exclut de son champ de vision tout ce que l'existence humaine a d'essentiellement inacceptable. » (Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 2020, p. 367)

5 À propos de cette violence, Marthe Robert précise que « l'on voit bien dès lors pourquoi le conte est à la fois si innocent et si cruel, pourquoi il se complait à évoquer des actes sanglants, meurtres, mutilation, sacrifices humains, comme s'il s'agissait là non point de faits révoltants, mais des choses qui vont de soi. C'est que la cruauté est liée au monde rituel dont il est le lointain reflet et que, bien loin qu'il ait à taire le caractère sanglant de la vie, il est là en quelque sorte pour le manifester. [...] [L]'épreuve est la raison d'être du conte, la matière même de son enseignement. » (Marthe Robert, *Op. cit.*, p. 17)

IL ÉTAIT UNE FOIS...

De manière générale, le conte traditionnel présente une situation initiale reconnaissable par une énonciation très codée et un ton qui apparaît le plus souvent solennel. Dans le *Raiponce* de Grimm, le récit débute par :

Depuis très longtemps, un mari et sa femme désiraient un enfant. Un jour, la femme sentit bien que son vœu le plus cher allait se réaliser. Ils habitaient une maison qui donnait sur un magnifique jardin, qui appartenait à une sorcière. Dans ce jardin entouré de hauts murs poussaient de belles raiponces et de jolies plantes. Seulement, personne n'osait y entrer, car chacun avait peur de cette sorcière⁶.

En comparaison, l'histoire de Disney présente initialement un décor d'arbres avec une affiche sur laquelle on peut voir un homme recherché. La voix de cet homme se fait entendre et il dit, d'un ton sérieux : « Je vais vous raconter l'histoire de ma mort⁷. » Puis, il poursuit en disant, d'un ton plutôt joyeux cette fois :

Mais ne vous inquiétez pas, c'est une histoire très amusante et la vérité c'est que je ne suis même pas mort⁸. C'est l'histoire d'une jeune fille prénommée Raiponce. Et tout commença avec le soleil. Bon allez, on y va. Il était une fois une petite larme de soleil tombée du ciel. De cette petite larme de soleil poussa une fleur d'or magique. Elle avait le pouvoir de guérir les malades et de soigner les blessés. Oh et vous voyez la vieille femme qui s'en approche ? Je vous conseille de vous en souvenir, elle joue un rôle très important. Continuons. Les siècles passèrent et en moins de temps qu'il en faut pour le dire, un royaume apparut. Il avait à sa tête un roi juste et bon et une reine douce et belle. La reine allait bientôt avoir un bébé, mais elle tomba malade. Très malade. Ses jours étaient comptés et c'est souvent en de telles circonstances que les gens veulent croire aux miracles ou, en ce qui les concerne, en l'existence d'une fleur d'or magique. (00:57-01:57)

Nous pouvons tout d'abord constater que la situation initiale du film de Disney est beaucoup plus longue que celle des Grimm, mais aussi très différente. Celle de Disney prend beaucoup plus de temps à placer l'histoire et les personnages, alors que celle de Grimm s'étend moins sur les détails. On voit donc ici une opposition entre deux styles de contes : le conte traditionnel et le conte moderne. Alors

que le conte traditionnel place plus rapidement le lecteur dans une situation étrange, voire inquiétante, ne serait-ce qu'en évoquant que « personne n'osait y entrer, car chacun avait peur de cette sorcière », le conte moderne essaie plutôt de détendre l'atmosphère et de créer un monde plus gai, notamment grâce au langage plus populaire et actuel.

LORSQUE SOUDAIN...

L'histoire des frères Grimm se poursuit avec un élément déclencheur : la femme tombe enceinte. Dès lors, elle se met à désirer les raiponces :

Mourant d'ennui, elle se rendait tous les jours à la fenêtre et enviait ces appétissantes plantes. Elle en oubliait de manger et se mit à dépérir petit à petit. Son mari s'inquiéta : « Qu'as-tu donc ? Je ne te reconnais plus ! – Je crois que je vais me laisser mourir si je ne peux pas manger les raiponces du jardin ! » Le mari adorait sa femme et aurait tout fait pour la satisfaire quoi qu'il arrive. Il décida le soir même d'escalader le jardin de la sorcière. Il prit une bonne poignée de raiponces qu'il rapporta à sa femme. Immédiatement, elle se prépara une salade et la mangea avec grand appétit. Seulement, cela ne lui suffisait pas ; elle en voulait encore. Il fallut alors, pour le mari, retourner dans le jardin. Le soir venu, donc, il sauta comme la veille. Arrivé au sol, il se figea, surpris par la présence de la sorcière : « Tu n'as pas peur de t'introduire ainsi dans mon jardin et de venir cueillir mes raiponces ! lui dit-elle. – Je demande votre clémence. Si je suis venu, c'est parce que ma femme se mourait à la vue de vos belles raiponces qu'elle ne pouvait toucher. » La sorcière lui offre alors un marché : « Tu peux prendre toutes les raiponces que tu veux, à condition que tu me donnes l'enfant que ta femme mettra au monde. Je saurai m'en occuper comme une vraie mère. » Alors, l'homme accepta tout sans discuter, ayant trop peur de cette vilaine femme. (p. 87-88)

Dans cette scène, on remarque que la femme enceinte énonce son désir de façon hyperbolique, comme si elle souffrait terriblement et que manger les raiponces était une question de vie ou de mort.

ON VOIT DONC ICI UNE OPPOSITION ENTRE DEUX STYLES DE CONTES: LE CONTE TRADITIONNEL ET LE CONTE MODERNE.

Non seulement cela montre que le conte traditionnel est axé sur une plus grande intensité sur le plan des souffrances, mais qu'il l'est également en ce qui concerne la violence, violence ici perceptible dans le « marché » ignoble proposé par la sorcière qui suppose d'arracher l'enfant à naître à ses parents⁹.

En comparaison, l'élément déclencheur de l'histoire de Disney se présente de manière différente. Dans le film, nous pouvons voir des villageois débarquer sur une île à la recherche de la fleur d'or aux pouvoirs magiques. On revoit alors la vieille femme du début, ce qui permet au narrateur d'enchaîner ainsi avec la suite de l'histoire : « Ah et je vous avais dit qu'elle allait jouer un rôle important. Vous voyez, au lieu de partager ce don du ciel, cette femme, Mère Gothel, garda secrète l'existence de la fleur et s'en servit durant des siècles afin de rester jeune. Elle n'avait pour cela qu'une seule chose à faire : chanter. » (01:59-02:14)

La fleur se met alors à émettre de la lumière. Ne dissimulant pas suffisamment la fleur, les gardes de la reine finissent par la trouver, l'arracher et la ramener jusqu'au château, où la reine l'utilise pour guérir. Tout se met alors à aller pour le mieux et leur « magnifique petite fille aux cheveux d'or » (03:05-03:06) vient au monde. Pour la fête de la jeune fille, le roi et la reine lâchent une lanterne dans le ciel. Ensuite, pendant une nuit, Mère Gothel se faufile dans la chambre de la jeune fille par la fenêtre et chante pour rajeunir : les cheveux de Raiponce se mettent alors à illuminer comme la fleur au début. Elle essaie de lui couper une mèche de cheveux, mais le pouvoir de la fleur disparaît. Mère Gothel part donc avec la jeune fille et la dissimule dans une tour au plus profond de la forêt.

Certes, kidnapper l'enfant du roi et de la reine peut paraître violent, mais, contrairement au conte des frères Grimm, Mère Gothel a une raison de vouloir l'enfant : elle veut rester jeune pour toujours. Ce changement aide à justifier l'acte de Mère Gothel et l'humanise par le fait même, ce qui diminue l'effet initial. Dans le conte traditionnel, on essaie davantage d'effrayer les enfants avec ce type de rôle, alors que dans le conte moderne, on cherche plutôt à nuancer et à humaniser les antagonistes en justifiant leurs actions et en les rendant moins effrayants visuellement. En atténuant ainsi le mal chez le personnage qui incarne la « méchante », Disney nuit au message du conte et enlève une partie du côté éducatif du conte traditionnel. Le mal y est donc plus justifiable et semble être moins violent que celui du conte de Grimm.

IL SE PASSA DONC CECI...

Dans le conte de Grimm, la sorcière enferme Raiponce dans une tour à ses douze ans. Depuis ce temps, la sorcière va quotidiennement voir Raiponce dans la tour et elle lui crie : « Raiponce, Raiponce, fais tomber tes cheveux. » (p. 90) La sorcière grimpe alors sur ses cheveux pour monter dans la tour. « Des années plus tard, le fils d'un roi, qui galopait à une allure soutenue, passa près de la tour et entendit un joli chant. Il aurait aimé entrer dans cette gigantesque tour. Il fit le tour, mais en vain. Il repartit, mais fut tellement bouleversé par ce chant qu'il revient chaque jour. Alors qu'il était là, caché derrière un arbre, il entendit la sorcière [appeler Raiponce puis grimper sur ses cheveux] » et c'est ainsi que commence l'histoire du jeune prince et de Raiponce :

Le lendemain, à la nuit tombée, il se présenta sous la tour et appela : « Raiponce, Raiponce, fais tomber

6 Wilhelm et Jacob Grimm cité par Jeanne Moineau et Agnès Vandewiele, *L'intégrale des contes de Grimm*, Paris, Auzou, 2011, p. 87. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le folio placé entre parenthèses dans le texte.

7 Dan Fogelman, *Tangled*, Classique d'animation Disney, 2010, film. Dorénavant, les références à cette œuvre seront en forme de code temporel.

8 À partir de ce moment, l'image dans le film illustre les paroles jusqu'à la fin de la citation.

9 Pour certains, cette violence serait nécessaire dans les contes puisque l'histoire aborderait des « problèmes humains universels » (Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1976, p. 16) et permettrait à l'enfant de mieux pouvoir, à son tour, traverser ce genre de problèmes. À leur sens, il serait donc nécessaire que ce problème soit démontré de façon violente pour le montrer avec insistance et pour y ajouter de l'importance.

«*RAIPONCE, RAIPONCE, FAIS TOMBER TES CHEVEUX.*»

tes cheveux. » Une fois les nattes déroulées, le fils du roi put monter. Raiponce eut sur le coup peur de cet homme, mais très vite, il la rassura en lui parlant doucement et en lui racontant combien il avait été touché de l'entendre chanter. Raiponce était profondément émue par le prince. Celui-ci lui demanda si elle accepterait de devenir sa femme. (p. 91-92)

De façon un peu convenue, Raiponce et le jeune prince tombent donc amoureux et veulent s'unir. « Ainsi, le prince et Raiponce décidèrent de se voir tous les soirs. La sorcière n'aurait rien deviné si un jour Raiponce ne lui avait pas dit qu'elle la trouvait bien plus lourde que le fils du roi. » (p. 92)

En comparaison, dans le film d'animation de Disney, on apprend que Mère Gothel veut absolument garder Raiponce pour elle seule. Le narrateur dit que Mère Gothel « avait trouvé sa nouvelle fleur magique, mais cette fois-ci, elle était déterminée à la garder cachée. » (04:22-04:28) Raiponce lui demande pourquoi elle ne peut pas sortir. Gothel lui répond : « le monde extérieur est extrêmement dangereux, les gens que l'on y croise sont égoïstes et méchants. Pour être à l'abri, tu dois rester ici. » (04:31-04:39) On voit ensuite Raiponce s'approcher du bord de la fenêtre et on apprend que tous les ans, pour son anniversaire, le roi et la reine lâchent des milliers de lanternes dans le ciel en espérant revoir leur fille. Évidemment, Raiponce ne connaît pas cette raison. On apprend alors que Raiponce est plus vieille et s'occupe comme elle peut le jour, dans la tour. Elle souhaite cependant aller voir les lanternes dans le ciel et croit être assez grande pour y aller. Lorsque Mère Gothel revient à la tour, Raiponce demande à sa mère la permission d'aller voir les lanternes. Mère Gothel chante alors une chanson pour lui rappeler que le monde extérieur est mauvais, qu'elle ne peut rien faire sans elle et elle prévient aussi Raiponce de ne plus jamais lui reparler de ces lanternes. On voit ensuite un voleur, Flynn Rider (qui est le narrateur), et ses deux acolytes qui s'enfuient du château royal après y avoir volé une couronne. Ils s'enfuient et le narrateur abandonne ses compagnons et réussit à se cacher dans une tour : celle de Raiponce. Alors qu'il y entre, Raiponce l'assomme à l'aide de sa poêle et l'attache à une chaise. Elle lui propose alors un marché : il l'aide à aller voir les lanternes et elle lui redonne sa couronne volée. Flynn Rider accepte le marché à contre-cœur. Une fois sorti, il leur arrive ensuite plusieurs péripéties. Mère Gothel s'aperçoit que Raiponce n'est plus dans la tour et part à sa recherche.

Flynn amène Raiponce manger dans un restaurant de bandits pour l'effrayer, mais les gardes du royaume arrivent et ils doivent s'enfuir. En s'enfuyant, ils s'enferment dans une grotte qui s'inonde et ils s'en sortent grâce aux cheveux magiques de Raiponce. Mère Gothel trouve alors Raiponce et tente de la persuader que Flynn ne veut que la couronne. Raiponce se rend finalement au royaume et voit les lanternes sur une petite barque avec Flynn. Ils tombent amoureux l'un de l'autre.

Il est intéressant de remarquer que, dans le conte de Grimm tout comme dans le film de Disney, c'est grâce aux cheveux de la protagoniste que la sorcière réussit à monter dans la tour. Pourtant, alors que la Raiponce de Grimm est beaucoup plus soumise à la méchante sorcière, la Raiponce de Disney n'est pratiquement pas soumise à Mère Gothel, sauf sur ce point. On peut aussi voir que la Raiponce de Disney cherche plus à prouver à tous qu'elle n'est pas faible et qu'elle est assez grande pour se sauver elle-même. C'est d'ailleurs ce sentiment d'indépendance et le fait qu'elle n'est pas soumise à Gothel qui lui permet de descendre de la tour. La Raiponce de Disney est aussi plus complexe et plus réfléchie que celle de Grimm. Alors que la Raiponce de Grimm se dénonce elle-même à la méchante en avouant fréquenter un jeune homme, la Raiponce de Disney s'organise pour sortir de la tour, sans que Mère Gothel ne s'en rende compte. Aussi, les deux jeunes filles ont des motivations différentes pour vouloir sortir de la tour : alors que dans les frères Grimm, Raiponce veut s'enfuir pour vivre aux côtés de son bien-aimé, la Raiponce de Disney cherche plutôt à comprendre pour quelle raison des lanternes s'envolent dans le ciel à tous ses anniversaires. Disney a non seulement ajouté de la profondeur et une force d'action au personnage de Raiponce, mais a surtout rendu beaucoup plus complexe ce même personnage. En le complexifiant, Disney évacue d'ailleurs un élément important du conte traditionnel : sa simplicité, qui aiderait les enfants à mieux s'identifier aux personnages¹⁰. Aussi, dans le conte de Grimm, Raiponce et le prince tombent instantanément amoureux contrairement à ce qui se passe dans le film de Disney; Flynn Rider et Raiponce sont ensemble pendant un long moment et vivent plusieurs expériences intenses qui les rapprochent et les font ensuite tomber amoureux l'un de l'autre. L'amour instantané est propre au conte traditionnel, qui cherche un effet d'intensité et de simplicité. En contrepartie, le conte moderne cherche plutôt à humaniser et à rendre plus réaliste, dans la mesure du possible, les histoires et personnages des contes. En humanisant le tout, la violence devient beaucoup plus ténue, alors que dans l'univers de Grimm, elle est explicite et tangible.

¹⁰ *Ibid.*, p. 19-21.

ET FINALEMENT...

À partir de la découverte du méfait de sa protégée et du prince par la sorcière, le dénouement du conte de Grimm se déroule ainsi :

En colère, elle attrapa les nattes de Raiponce, les coupa et les laissa à terre. Elle s'en alla, abandonnant la jeune fille à sa tristesse. [...] Le soir même, la sorcière attacha les nattes et, quand le fils du roi appela : « Raiponce, Raiponce, fais tomber tes cheveux », la sorcière déroula les nattes. Le jeune prince monta, et quelle ne fut pas sa surprise en voyant la sorcière. « Ha, ha ! dit-elle en ricanant. Tu ne pensais pas me trouver là ! Ta belle n'est pas là. Elle ne chante plus. Je l'ai emportée et je vais te crever les yeux. Pour toi, Raiponce n'est plus, tu ne la verras plus. » Le fils du roi, désespéré, se jeta du haut de la tour, mais ne se tua pas. En tombant au milieu des épines, il perdit la vue. (p. 92-93)

En comparaison, dans le conte de Disney, Mère Gothel réussit son plan de sabotage: elle piège Flynn Rider et convainc Raiponce que Flynn Rider est parti sans elle. Flynn Rider, lui, se fait envoyer, inconscient sur un bateau, au palais royal avec la couronne volée pour se faire arrêter et mettre à mort. Raiponce retourne à la tour avec Gothel et la jeune fille s'allonge sur son lit dans sa chambre. Elle déplie alors un papier qu'elle a pris au village et sur lequel est dessiné un soleil. Alors qu'elle le regarde, elle remarque que dans ses propres dessins, sur ses murs, il y a la même forme. Elle comprend alors qu'elle est la « princesse disparue ». En parallèle, on voit Flynn qui est envoyé en prison et qui voit ses anciens acolytes. Il leur demande comment ils ont su pour Raiponce et ils lui répondent que c'est une vieille femme qui est venue les voir pour le leur dire. Flynn comprend alors que Raiponce est en danger. Cette dernière, sous le choc de sa découverte, confronte Mère Gothel à ce sujet en lui disant : « Je suis la princesse disparue. C'est moi n'est-ce pas ? » (1:17:57-1:18:01) Mère Gothel lui répond qu'elle a agi ainsi uniquement dans le but de la protéger. Raiponce se fâche alors et lui dit qu'elle aurait juste dû être protégée d'elle. Elle dit : « Non ! Vous mentiez quand vous parliez du monde. Vous n'avez jamais arrêté de me mentir et je ne vous autoriserai plus à oser vous servir de mes cheveux ! » (1:18:55-1:19:06) Mère Gothel recule, percute un miroir et le casse. Elle dit ensuite : « Tu veux que je sois la méchante de l'histoire ? J'accepte. Je te garantis que tu ne vas pas être déçue. » (1:19:15-1:19:21). En parallèle, on voit Flynn qui réussit à s'échapper de la prison grâce aux bandits qui étaient dans le restaurant au départ. Il se rend jusqu'à la tour de Raiponce pour la sauver.

Il va appeler Raiponce et escalader la tour grâce à ses cheveux. Dès qu'il arrive en haut de la tour, il voit Raiponce bâillonnée et enchaînée au fond d'une pièce. À peine est-il entré dans la tour que Gothel le poignarde de derrière.

Certes, le passage dans le conte de Disney est lui aussi plutôt violent. Cependant, le conte de Grimm reste plus violent que celui de Disney, notamment à cause de la récurrence d'actes violents et de la gravité de ces actes. Une autre chose importante à remarquer est que Gothel est plus humaine et on peut davantage justifier ses actions que la méchante sorcière de Grimm, dont les motivations demeurent obscures. Il est aussi intéressant de noter que la Raiponce de Disney est beaucoup moins soumise à Gothel, puisqu'elle se révolte contre elle et la confronte. La protagoniste de Disney est donc plus forte de caractère et n'est pas conforme au personnage de princesse soumise propre au conte traditionnel. Aussi, alors que la méchante sorcière de Grimm est violente sans aucune raison particulière envers Raiponce et le prince, Mère Gothel ne fait du mal qu'à Flynn Rider dans le but de garder Raiponce pour elle seule. Le fait que la violence de la « méchante » soit dirigée uniquement vers le jeune homme et pas envers Raiponce entre en contradiction avec le conte traditionnel dans lequel un personnage féminin plus vieux veut du mal à l'héroïne¹¹.

ILS VÉCURENT HEUREUX JUSQU'À LA FIN DES TEMPS...

Dans le conte de Grimm, l'histoire se finit par :

[La vie du prince] devint bien triste, il rôdait dans la forêt en se nourrissant de fruits sauvages et de racines, pleurant toujours sa belle-aimée perdue. Quelques années passèrent. Le misérable aveugle se trouvait dans le même lieu de solitude où résidait Raiponce. Elle avait mis au monde des jumeaux, une fille et un garçon. La méchante sorcière étant morte, elle vivait seule avec ses enfants. Le prince entendit un jour une voix qu'il crut reconnaître et, tout en continuant d'avancer, il s'approcha de Raiponce. Elle le reconnut tout de suite et lui sauta au cou en pleurant. Les larmes coulèrent sur ses joues et touchèrent les yeux du jeune homme. Aussitôt, le fils du roi retrouva la vue. Ils retournèrent dans le royaume, où ils furent accueillis avec joie. Enfin ensemble, ils vécurent de longues années dans le bonheur. (p. 93-94)

Encore ici, la fin du conte de Disney diffère de celle des Grimm. Raiponce hurle et essaie de se débattre pour sauver Flynn, qui tombe sous le coup. Mère Gothel lui dit alors : « Tu vois, tout ça est ta faute, Raiponce. Oh, ne t'inquiète pas, chérie. Notre secret mourra avec lui.

En ce qui nous concerne, je vais t'emmener dans un endroit où plus jamais personne ne sera capable de te trouver. » (1:22:23-1:22:39) Raiponce continue alors de crier et d'essayer de se débattre pendant ce temps pour sauver Flynn. Raiponce lui dit alors qu'elle va passer toute sa vie à se battre contre elle, mais que si elle la laisse sauver Flynn, elle lui serait soumise pour toujours. Au moment où Raiponce vient pour le sauver, Flynn lui dit qu'il ne veut pas la laisser partir ainsi et Raiponce lui répond qu'elle ne veut pas le voir mourir. Flynn prend à ce moment un éclat du miroir qui était au sol et coupe les cheveux de Raiponce avec celui-ci. Les cheveux de la jeune fille deviennent automatiquement bruns et la magie les quitte. Mère Gothel panique en remarquant qu'elle redevient vieille. Elle met alors sa cape sur ses yeux et recule, puis se prend les pieds dans les cheveux de Raiponce et tombe du haut de la tour. On voit ensuite Gothel qui tombe, mais qui disparaît avant que la cape ne touche le sol. Raiponce retourne auprès de Flynn et essaie de le sauver, mais en vain. Elle pleure alors et une de ses larmes tombe sur la joue de Flynn, laissant des éclats de lumière dorée sur sa plaie qui ont pour effet de le guérir. La scène qui suit est sans paroles, mais on voit un garde qui va chercher le roi et la reine et les amène à Raiponce. La famille est ainsi reconstituée. La fin de l'histoire est une fois de plus racontée par le narrateur du départ, soit Flynn Rider, qui explique comment chaque personnage a réussi à réaliser son rêve. Il termine en mentionnant que Raiponce et lui ont fini par se marier.

La morale de l'histoire, dans le conte traditionnel, ne réside pas uniquement sur la conclusion, soit que le Bien l'emporte. La morale résiderait plutôt dans le fait que le Mal triomphe pendant un moment pour, qu'au final, le Bien gagne. Étant donné que le Mal triomphe pendant un moment avant le Bien, cela permettrait à l'enfant de voir qu'il est normal que le Mal gagne, mais qu'il va, de toute façon, toujours perdre. Ce serait, selon le conte traditionnel, de cette façon que l'enfant saurait qu'il faut opter pour le Bien¹². On peut notamment le voir dans le conte de Grimm, étant donné le fait qu'il y est dit que « quelques années passèrent », montrant ainsi que le Bien ne triomphe pas instantanément sur le Mal, mais qu'il y a plusieurs épreuves à traverser avant d'y arriver. Disney, au contraire, ne laisse pas beaucoup de temps au Mal pour triompher (moins de

15 minutes dans le film avant que Raiponce ne soigne Flynn et que tous finissent heureux).

La kitschification de la violence dont Disney fait preuve dénaturerait donc, encore une fois, l'objectif principal du conte traditionnel : l'éducation des enfants. En effet, chez Disney, on pourrait croire que les problèmes se règlent rapidement avec peu de violence, sinon une violence nécessaire pour s'arracher à une autre violence, alors que ce n'est pas nécessairement le cas dans la vie de tous les jours. Il y a aussi une grande importance de la dualité du Mal et du Bien dans le conte traditionnel qui n'est pas respectée dans le conte moderne. Cette dualité viendrait du fait que l'on peut autant voir le Mal que le Bien dans les contes et que cela montrerait aux enfants qu'il est normal de vivre une certaine dualité intérieure. Ainsi, l'enfant pourrait apprendre à lutter contre ces deux entités qui l'habitent¹³. Le conte moderne, représenté dans les films Disney, ferait donc perdre toute cette symbolique de morale dans son conte et nuirait à son message.

ET NOUS LÀ-DEDANS...

Disney, en kitschifiant la violence des contes de Grimm et en rendant les personnages plus complexes, s'éloignerait du conte traditionnel pour, plutôt, aller vers le conte moderne. Disney dénaturerait donc, par la même occasion, le conte traditionnel de Raiponce en le rendant plus moderne. Si l'on se fie aux propos de Bruno Bettelheim dans son livre *Psychanalyse des contes de fées*, ces contes ne serviraient qu'à divertir les enfants et n'auraient aucune fin pédagogique, les rendant « dénués de sens¹⁴ ». Cependant, on peut dire que Disney, en rendant l'histoire et les personnages plus complexes, permet à l'enfant de voir plus de nuances et serait donc plus proche de notre réalité. Par exemple, la méchante sorcière de Grimm n'est qu'une méchante sorcière détestable, mais, Mère Gothel, elle, n'est qu'une femme qui fait des choix égoïstes. Elle n'est donc pas simplement mauvaise sans raison, mais est tout simplement une personne humaine qui a pris de mauvaises décisions. Une série, *Villains*, qui raconte l'histoire des méchants des films Disney présente l'histoire de Mère Gothel de son enfance à l'histoire de Disney (dans le tome 5, *N'écoute que moi*)¹⁵. Ce récit humanise encore plus Mère Gothel et nous permet de comprendre davantage les fondements

11 Marguerite Loeffler-Delachaux, *Op. cit.*, p. 95.

12 Voir Bruno Bettelheim, *Op. cit.*, p. 20-36.

13 Voir *Ibid.* p. 19-20.

14 Bruno Bettelheim, *Op. cit.*, (p. 36).

15 Serena Valentino, *N'écoute que moi*, États-Unis, Disney, 2019, p. 320.

de son histoire. Il est intéressant de se questionner en ce sens sur ce que cela indique quant aux changements de la société. Autrefois, on personnifiait le Mal afin d’insister sur son caractère irréductible alors qu’aujourd’hui, on cherche davantage à montrer des nuances, révélant le fait qu’il y a toujours du bon au fond des personnages, même les plus maléfiques et violents. On pourrait même se demander si cette tendance n’exprime pas en réalité un désir de protéger les enfants de la violence, en lien avec ce qu’on appelle couramment le *gentle parenting*, qui consiste, essentiellement, à prioriser les besoins et les sentiments de l’enfant et de les faire se sentir écoutés et acceptés. Le conte servirait de cette manière à éduquer comme il l’a toujours fait, mais en protégeant davantage les enfants des effets de la violence, du « caractère sanglant de la vie¹⁶ » comme le dit Marthe Robert.

///

16 Op. cit., p. 17.



*AUTREFOIS, ON PERSONNIFIAIT LE MAL
AFIN D’INSISTER SUR SON CARACTÈRE
IRRÉDUCTIBLE ALORS QU’AUJOURD’HUI,
ON CHERCHE DAVANTAGE À MONTRER
DES NUANCES, RÉVÉLANT LE FAIT
QU’IL Y A TOUJOURS DU BON AU FOND
DES PERSONNAGES, MÊME LES PLUS
MALÉFIQUES ET VIOLENTS.*



ROSE

CORALIE LAFONTAINE



L’était une fois une jeune fille trop jeune pour avoir des enfants. Elle vivait dans un petit appartement avec son amant. Un jour, le miracle de la vie frappa le petit quatre et demi et le couple fut à la fois enchanté par cette belle nouvelle et dévasté puisque les amoureux se savaient incapables de garder l’enfant. Ils espéraient qu’un miracle tombe du ciel pour les sauver de cette situation. Le jeune homme, voyant sa compagne dévastée par cette nouvelle et se sentant dépassé par la souffrance de celle qu’il aimait, chercha par tous les moyens à trouver une solution. Il parla alors à plusieurs de ses collègues de ses soucis. Un beau jour, un homme d’affaires très riche alla le voir et lui expliqua que depuis que sa femme l’avait quitté, il se sentait seul. Il lui proposa un marché : il prendrait leur enfant afin de soulager leur portefeuille et s’occuperait de celui-ci comme s’il était le sien. De plus, il leur payerait une grosse somme d’argent pour arrondir pendant un temps leurs fins de mois. Le jeune homme, ne sachant quoi faire d’autre, accepta le marché. Quelques mois plus tard, la jeune mère accoucha alors de Rose, une jolie petite fille. Le couple regretta immédiatement sa décision et les nouveaux parents essayèrent de convaincre l’homme d’annuler le contrat. L’homme d’affaire refusa en jurant qu’ils ne retrouveraient jamais leur enfant. Il l’emporta dans le gratte-ciel où il vivait, en se gardant bien d’informer les jeunes parents où il résidait. Les années passèrent et l’homme, qui s’organisait pour fournir les soins à l’enfant, brilla cependant par son absence : il ne passait que de rares moment en sa compagnie. Chaque fois qu’il voulait lui parler, il lui criait : « Rose, Rose, descends voir ton papa ». Alors, la jeune fille sautillait hors de sa chambre pour voir son père. Comme l’homme ne savait pas comment s’occuper d’elle, il décida d’engager des tuteurs pour qu’elle suive des cours à la maison. Ainsi, il pensa que sa petite princesse resterait pour toujours en sécurité dans sa grande tour.

Chaque année, pour l’anniversaire de leur enfant perdu, les parents allumaient une bougie en l’honneur de leur fille disparue. Ils priaient le ciel de la retrouver.

Les années passèrent et Rose fut bientôt assez âgée pour avoir son propre téléphone intelligent. Étant trop jeune pour les réseaux sociaux, elle dut se contenter de jouer à des jeux encore quelques années avant de pouvoir se connecter au monde. Grâce à ce cellulaire, son père pouvait s’assurer en tout temps que Rose restait bel et bien dans l’appartement. Pendant ce temps, les parents de cette dernière continuaient de la chercher. À seize ans, Rose put enfin installer *Tik Tok*, application sur laquelle elle enregistrait de nombreuses prestations de danse. La jeune fille occupait le plus clair de son temps à ce média, devenait de plus en plus douée pour danser et avait de plus en plus d’abonnés. Un jour, un jeune employé de la tour vit les vidéos de Rose et tomba immédiatement sous son charme. Malheureusement, il ne connaissait que son prénom et non sa véritable identité. Il regardait pratiquement tous les jours les vidéos de celle qu’il nommait sa « belle fleur ». Le jeune employé se demandait comment il pourrait attirer l’attention de sa belle et l’inviter au cinéma. Surtout, il se demandait si sa « belle fleur » habitait près de chez lui. Quelques semaines passèrent et, alors que l’employé passait devant l’appartement de Rose, l’homme d’affaires entra dans l’appartement et cria « Rose, Rose, descends voir ton papa ».



L'employé, qui passait par-là, reconnut le nom de sa fleur et put l'apercevoir par la porte de l'appartement. Il fut ravi d'apprendre que sa belle inconnue était, en fait, si près de lui depuis tout ce temps. Cette information lui donna le courage de lui écrire. Heureusement pour lui, Rose répondit à son message. Les jours passèrent et l'employé et Rose ne firent que s'écrire jour et nuit. Ce fut le coup de foudre. Le jeune homme pris son courage à deux mains et cogna alors à la porte du condo de la jeune fille. « Rose, Rose, descends m'ouvrir la porte ». Celle-ci hésita un instant avant d'ouvrir, puis céda à la tentation. La jeune femme eut le souffle coupé en découvrant son bien-aimé devant elle et elle ne put s'empêcher de l'inviter à entrer. Le jeune employé demanda alors à sa belle si elle acceptait de sortir au cinéma avec lui. Celle-ci lui expliqua que son père n'apprécierait pas du tout et le ferait renvoyer sur-le-champ. Ils parlèrent ainsi longtemps jusqu'au moment où, sans crier gare, le milliardaire entra dans l'appartement et appela sa fille. Nerveuse, celle-ci descendit voir son père qui lui annonça qu'il allait devoir s'absenter pour la soirée. Aussitôt son père parti, Rose accourut à sa chambre annoncer à son amoureux qu'ils pourraient aller librement au cinéma, sans crainte. Rose posa son téléphone sur sa table de chevet et sortit en douce de l'appartement avec son bien-aimé. La soirée se déroula sans accroc et, alors que la nuit arriva, Rose et le jeune homme décidèrent d'aller manger dans un petit restaurant.

Pendant ce temps, à ce même restaurant, les parents de la jeune fille se disputaient à son propos : la femme voulait retrouver sa fille à tout prix, alors que l'homme pensait qu'il était temps de passer à autre chose. Alors que la serveuse apportait la commande au jeune couple, elle trébucha et fit tout tomber au sol. Les parents, curieux, se retournèrent et virent sur la banquette derrière la leur le portrait craché de la femme lorsqu'elle était jeune. Ils étaient sous le choc. Ils se regardèrent, sans savoir quoi faire maintenant qu'ils l'avaient retrouvée. Pendant que le jeune couple mangeait son repas, les véritables parents de Rose se demandaient toujours que faire. Malheureusement, Rose et le jeune homme durent se dire au revoir et la jeune fille retourna dans ce qu'elle appelait sa prison. Le jeune homme eut à peine le temps de sortir du restaurant que les véritables parents de Rose l'abordèrent. Ils leur expliquèrent toute l'histoire depuis le départ. Le jeune employé décida de faire tout ce qui était en son pouvoir pour les aider et ainsi permettre à Rose d'avoir ses vrais parents auprès d'elle, ceux-ci pouvant lui donner l'amour qu'elle méritait. Pendant ce temps, la jeune fille, qui franchissait le seuil de l'appartement, aperçut l'homme qu'elle désignait comme son père assis sur une chaise, devant l'entrée, le téléphone de la jeune fille à la main. Fou de rage que sa princesse lui ait désobéi, l'homme la gronda et l'envoya dans sa chambre, la privant à la fois de sa liberté et de ce qui la rattachait au monde extérieur : son cellulaire.

Rose, enfermée dans sa chambre, ne fit que pleurer. Entre temps, le jeune homme avait contacté le concierge pour lui expliquer la situation, ce qui permit au trio d'avoir accès à l'appartement du milliardaire. Ils cognèrent à la porte. Le milliardaire ouvrit la porte et les reconnut. Il leur hurla de sortir de chez lui avant qu'il n'appelle la police. Le véritable père de Rose éclata de rire : « Essayez pour voir. Qui vont-ils arrêter, nous qui récupérons notre enfant ou vous qui nous l'avez volée ? » L'homme eut un sourire narquois : « Je ne vous l'ai pas enlevée, vous me l'avez vendue à moi ; elle m'appartient désormais ! ». Rose, qui était sortie de sa chambre en entendant les cris, resta saisie de cette déclaration. « Est-ce vrai ce qu'ils disent, père ? dit-elle, Dois-je même réellement vous appeler ainsi ? » L'employé, durant l'échange, avait réussi à faire venir la police jusqu'à l'appartement. Les policiers, qui avaient tout entendu, embarquèrent le milliardaire pour trafic d'enfants et Rose fut alors libérée de sa prison. Malheureusement, ses véritables parents furent eux aussi emmenés au poste. Rose, complètement désorientée, alla alors se réfugier dans les bras de son bien-aimé. Le milliardaire dut verser une grosse compensation financière à Rose pour tout le mal qu'il lui avait causé et celle-ci put prendre cet argent pour aller dans une véritable école. Elle continua de sortir avec le jeune employé qui, avec le temps, devint très influent dans le monde des affaires, au point de se faire surnommer le « prince de l'immobilier ». Quelques années plus tard, ils se marièrent et eurent des jumeaux. Ils furent heureux très longtemps.



*LITTLE WOMEN
(LES QUATRE FILLES
DU DOCTEUR MARCH)*

Louisa May Alcott

LITTLE WOMEN

Greta Gerwig



DE LA SOUMISSION À L'INDÉPENDANCE: L'ÉVOLUTION DES FEMMES DANS *LITTLE WOMEN*

CORALIE BEAULIEU

On 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 féminin¹.

Simone De Beauvoir

Little Women (Les Quatre Filles du docteur March) de Louisa May Alcott, publié pour la première fois en 1868, est un roman qui a traversé les époques et qui a été adapté à de nombreuses reprises au cinéma et à la télévision. À travers les personnages des sœurs March – Meg, Jo, Beth et Amy – Alcott explore des thèmes universels liés à la famille, à la société, à l'amour et à l'ambition. Cependant, l'un des aspects les plus marquants de l'œuvre réside dans la manière dont elle interroge les rôles des femmes dans la société et leur quête d'émancipation.

Au fil des décennies, les adaptations de *Little Women* ont varié non seulement en fonction des technologies cinématographiques et des choix esthétiques, mais aussi en fonction des préoccupations sociales et politiques du moment. La manière dont les personnages féminins sont interprétés dans ces adaptations reflète ainsi l'évolution des attentes sociétales concernant les femmes et leurs droits. Dans cette étude, nous nous pencherons particulièrement sur l'adaptation de 2019 réalisée par Greta Gerwig, qui a fait sensation par sa relecture moderne de l'œuvre, en mettant l'accent sur l'indépendance de Jo March et son

ambition de devenir écrivaine. Sachant que « dans les rapports entre littérature et cinéma, lorsqu'on envisage l'acte d'adaptation, c'est encore à travers le filigrane d'un contrat de *fidélité* dont les termes sont excessivement flous² », il est important de se demander dans quelle mesure l'adaptation de *Little Women* en 2019 réinterprète les personnages féminins par rapport à l'œuvre originale de Louisa May Alcott. En ce sens, l'absence de définition fixe de ce que signifie être « fidèle » à un texte dans le cadre d'une adaptation permet une certaine liberté créative. Cette étude cherchera donc à explorer comment les réalisateurs, en particulier Greta Gerwig, ont choisi de réinterpréter ces personnages féminins à la lumière des enjeux féministes actuels. Nous verrons que la révision des personnages ne se limite pas à une simple mise à jour des rôles sociaux des femmes, mais interroge et réaffirme leur place dans le contexte d'une société moderne. En analysant cette évolution, nous pourrions mieux comprendre l'impact de cette adaptation sur le discours féministe qui se dégage de l'œuvre originale et comment celui-ci résonne auprès du public contemporain.

1 Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe II*, France, Éditions Gallimard, 1949 [1976], p. 13.

2 En effet, « aucune instance ne fait autorité pour les fixer, et le concept lui-même ne connaît aucune définition stable. » (Jean Cléder, « Du constat d'adultère au désir d'adultération : l'adaptation cinématographique du récit littéraire », *Littératures sous contrat*, édité par Emmanuel Bouju, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 181)

DU ROMAN AU FILM : DU GARÇON MANQUÉ À LA FEMME ÉMANCIPÉE

Joséphine (Jo) March, personnage principal du roman, est la porte-parole principale du message en avance sur son temps. Ne voulant pas suivre les limitations imposées aux femmes, Jo remet en question toutes ces limites imposées par la société victorienne du XIX^e siècle en Nouvelle-Angleterre avec sa personnalité et ses manières non-conformistes. Dans le roman, la description de Jo rappelle beaucoup celle d'un garçon manqué, non seulement par son physique, mais également par sa façon d'agir et ses pensées. Le diminutif de son nom « Jo » est le premier exemple de son désir d'être un garçon. En effet, elle renie sa féminité dès qu'elle choisit d'utiliser Jo comme prénom. On comprend ainsi rapidement que Jo n'apprécie pas être une fille et préfèrerait être un garçon. Dans le tout premier chapitre du roman, lorsque les filles March parlent de leur père, qui est parti pour la guerre, Jo exprime son mécontentement à propos de son sexe : « C'est déjà assez pénible d'être une fille, de toute façon, quand j'aime les jeux, le travail et les manières des garçons. Je n'arrive pas à surmonter ma déception de ne pas être un garçon, et c'est pire que jamais maintenant, car je meurs d'envie d'aller me battre avec papa³, je ne peux que rester à la maison et tricoter comme une vieille femme minable⁴. » Le fait que Jo « meure d'envie d'aller se battre » avec son père traduit un désir d'égalité et de reconnaissance dans des activités considérées comme masculines. Dans une société patriarcale, certaines activités comme « se battre » ou « travailler » sont souvent associées à des hommes, tandis que d'autres, comme le tricot ou rester à la maison, sont considérées comme des occupations réservées aux femmes, ce que Jo considère « minable » et inintéressant. Cela traduit un malaise vis-à-vis de la manière dont les rôles attribués au genre limitent l'expression individuelle et confinent les femmes à des sphères jugées moins valorisantes⁵. Cette pensée montre parfaitement comment Jo se sent tout au

long du roman. Elle cherche avant tout à avoir les mêmes possibilités que les hommes : « Si j'étais un garçon, nous nous enfuirions ensemble et passerions un bon moment ; mais comme je suis une fille misérable, je dois être convenable et rester à la maison » (p. 213)

De son côté, l'adaptation de Greta Gerwig revoit le personnage de façon entièrement différente. Jo ne désire pas changer qui elle est, mais essaie plutôt de faire tout en son pouvoir pour prouver que les femmes sont des personnes aussi compétentes et talentueuses que les hommes. Cette version de Jo met ainsi davantage de l'avant le message féministe du roman en comparaison à la Jo du roman, qui a toujours eu envie d'être un garçon et d'être entourée d'eux. D'ailleurs à ce propos, à la fin du roman, elle peut enfin faire ce qu'elle a toujours voulu grâce à l'école pour les jeunes garçons qu'elle va ouvrir : « J'ai toujours rêvé d'avoir beaucoup de garçons, et je n'en ai jamais eu assez ; maintenant je peux remplir la maison et me délecter des petits chéris à ma guise. » (p. 483) En tenant ces propos, la protagoniste évoque une vision de la maternité où elle se place dans une position de contrôle et de plaisir personnel qui correspond au fait d'élever des garçons, cela étant certainement plus valorisant pour elle dans sa position⁶. En s'entourant de garçons, Jo semble se réapproprier l'idée de la famille, où la maternité devient une sphère dans laquelle elle peut trouver son propre épanouissement, une maternité qui n'est pas seulement un devoir, mais une opportunité de joie et de satisfaction personnelle. Il est intéressant de noter que le passage précédent survient après un long parcours où Jo a réfléchi à sa place dans la société et à son rôle de femme. Après cette longue réflexion, la protagoniste, qui ne s'était jamais vue dans le rôle de mère, en vient à la conclusion qu'elle peut réinventer à sa façon le rôle de la femme. Elle peut être une femme avec des ambitions et des rêves tout en s'occupant de jeunes garçons. Cette idée de « remplir la maison » pourrait symboliser son désir de trouver un

équilibre entre ses aspirations personnelles (créativité, indépendance) et l'acceptation de certains rôles plus traditionnels, à savoir celui d'être mère. Cette transition dans sa pensée pourrait être perçue comme un signe de maturité, où Jo commence à envisager une forme de bonheur qui inclut des éléments plus classiques de la famille, tout en restant fidèle à son indépendance d'esprit.

Jo, au début du roman, se distingue précisément par son rejet des attentes à l'égard des femmes : elle déteste les conventions sociales qui lient les femmes au mariage et à la maternité, et elle veut devenir une créatrice indépendante, une écrivaine, une figure en dehors des rôles traditionnels. Son attachement à l'idée d'avoir « beaucoup de garçons » peut donc être perçu comme une forme d'ironie ou de paradoxe, car elle semble être rattrapée par une vision traditionnelle grâce à la maternité. Dans l'adaptation cinématographique de 2019, la protagoniste est davantage présentée comme une jeune femme qui considère que la femme est faite pour beaucoup plus que le mariage et se bat pour cette cause. Vers la fin du film, quand Jo repense à la demande en mariage de Laurie (personnage principal masculin) qu'elle n'a pas acceptée, elle exprime comment elle en a assez que les femmes soient placées dans le moule du mariage : « Je pense que les femmes ont un esprit et une âme, mais aussi un cœur. Elles ont de l'ambition, du talent et de la beauté. Et j'en ai marre des gens qui disent que l'amour est tout ce pour quoi une femme est faite⁷. » À travers ces mots, Jo revendique sa propre identité et ses aspirations personnelles, tout en remettant en question les stéréotypes patriarcaux⁸ qui enferment les femmes dans une vision réductrice et unidimensionnelle de leur existence. Lorsque Jo dit « [I]es femmes ont un esprit et une âme, mais aussi un cœur », elle souligne la complexité et la richesse de l'expérience féminine. Elle se retrouve en fait à dire que les femmes sont constituées comme des personnes, comme les hommes⁹. Elle refuse donc de réduire les femmes à des êtres uniquement émotionnels ou axés sur l'amour, comme le dicte souvent la société traditionnelle. En mentionnant l'esprit, l'ambition et le talent qui cohabitent avec l'âme, le cœur et la beauté, Jo suggère que les femmes possèdent des facettes

multiples et complémentaires. Elles sont rationnelles et capables de pensée logique, et elles sont aussi capables de ressentir profondément et de vivre des émotions intenses, tout en étant guidées par des idéaux moraux et spirituels. Cette vision dépasse largement les stéréotypes des femmes comme étant uniquement émotionnelles ou maternelles. Elle présente au contraire un être humain complexe, capable de naviguer entre différentes sphères de l'existence. Dans le contexte historique et social du film, cette idée est encore plus significative. *Little Women* (le roman) se déroule à une époque où les rôles féminins étaient largement limités à la sphère privée et domestique. En revendiquant son indépendance, en poursuivant sa carrière d'écrivain et en refusant de se soumettre à des rôles conventionnels, la Jo du film affirme que la femme peut incarner toutes les facettes de l'humanité – l'intellect, la morale, l'émotion – sans se réduire à un seul rôle ou à une seule fonction.

LE RÔLE FÉMININ OU LA QUESTION DU MARIAGE

Dans son roman, on comprend que Louisa May Alcott ne suit pas le modèle standard d'une femme de son époque, soit le XIX^e siècle. Au contraire, son héroïne est une jeune femme avec beaucoup d'ambition de devenir une écrivaine malgré les restrictions des normes. Elle se bat pour être éditée et vivre de sa passion. Dans le livre, on ne la voit publier aucun roman, cependant, dans le film de Gerwig, on suit tout au long de l'histoire Jo, qui se bat avec l'éditeur pour publier son livre comme elle le veut sans changer son récit pour être conforme aux normes de la société. La fin du film montre une interaction où l'éditeur dit à Jo que son personnage doit être marié à la fin pour que le roman soit aimé. Afin de réaliser cette scène, la cinéaste semble s'être inspirée d'une situation réelle que Louisa May Alcott aurait vécue avec son propre éditeur : « En s'appuyant sur la correspondance et le journal de Louisa May Alcott, Greta Gerwig affirme que l'autrice a été forcée par son éditeur à marier Jo, qui devait à l'origine rester vieille fille. Elle rappelle, avec raison, que *Les quatre filles du docteur March* est un récit partiellement autobiographique; on retrouve beaucoup de l'autrice elle-même dans le personnage de Jo. Or, Louisa May Alcott ne s'est

3 Ici, Jo parle de la Guerre de Sécession (1861-1865).

4 Louisa May Alcott, *Little Women*, États-Unis, Penguin Classique, 1989, (p. 3). Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le folio placé entre parenthèses dans le texte. Comme dans les citations qui suivront, je me permets de traduire le roman.

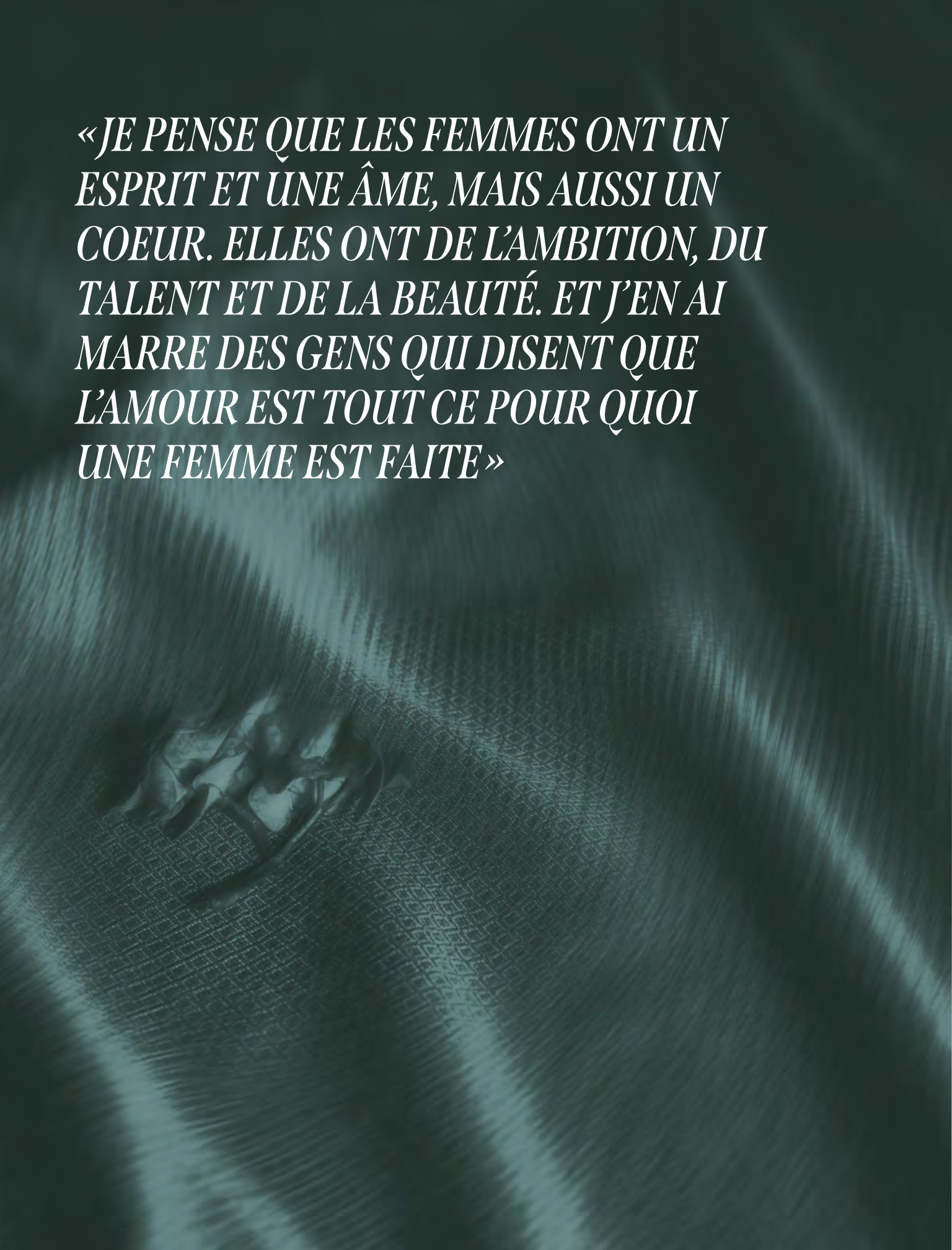
5 Simone de Beauvoir exprime ce phénomène en montrant que la femme, avec les bons moyens, est capable des mêmes choses que l'homme : « moins elle exercera sa liberté pour comprendre, saisir et découvrir le monde qui l'entoure, moins elle trouvera en lui des ressources, moins elle osera s'affirmer comme sujet : si on l'y encourageait, elle pourrait manifester la même exubérance vivante, la même curiosité, le même esprit d'initiative, la même hardiesse qu'un garçon. » (*Beauvoir, Op. cit.*, p. 29)

6 Ce plaisir qui concerne le fait d'être entourée de garçons et non de filles peut s'expliquer par certaines idées proposées par Beauvoir : « L'immense chance du garçon, c'est que sa manière d'exister pour autrui l'encourage à se poser pour soi. Il fait l'apprentissage de son existence comme libre mouvement vers le monde [...]. Il entreprend, il invente, il ose. [...] Le garçon aussi [comme la fille] est d'abord élevé par sa mère ; mais elle a du respect pour sa virilité et il lui échappe très vite; tandis qu'elle entend intégrer la fille au monde féminin. [...] [L]a fille est pour la mère à la fois son double et une autre, à la fois la mère la chérit impérieusement et elle lui est hostile ; elle impose à l'enfant sa propre destinée : c'est une manière de revendiquer orgueilleusement sa féminité, et une manière aussi de s'en venger. » (*Ibid.*, p. 29-31)

7 Je traduis de Greta Gerwig, *Little Women*, 2019, 102 minutes 23 secondes.

8 « Au cours du XIX^e siècle, la domination masculine est légitimée et renforcée par l'idée qu'il s'agit d'un état de fait « naturel », un déterminisme biologique immuable. L'éducation, la religion, le cadre familial, les jeux, les lectures enfantines ou encore les images populaires contribuent à inculquer ces concepts dès la petite enfance. [...] Bien que la réalité de la répartition des espaces et des rôles entre les hommes et les femmes soit plus complexe et variable en fonction des époques, des lieux et des classes sociales, les planches d'images populaires à destination des enfants confortent l'idée d'un cloisonnement strict entre ces deux genres. Alors que les filles et les femmes sont une grande partie du temps cantonnées à l'espace privé du foyer, les garçons et les hommes sont maîtres de la rue et des lieux publics. » (<https://galeries.limedia.fr/histoires/les-stereotypes-de-genre-au-xixe-siecle/>)

9 Je remercie ici Caroline Proulx pour cette idée ainsi que pour les références à Simone de Beauvoir.



«*JE PENSE QUE LES FEMMES ONT UN ESPRIT ET UNE ÂME, MAIS AUSSI UN COEUR. ELLES ONT DE L'AMBITION, DU TALENT ET DE LA BEAUTÉ. ET J'EN AI MARRE DES GENS QUI DISENT QUE L'AMOUR EST TOUT CE POUR QUOI UNE FEMME EST FAITE*»

effectivement jamais mariée¹⁰. » En intégrant cet aspect de la vie personnelle d'Alcott dans son adaptation, Gerwig met en lumière la manière dont les contraintes sociales et éditoriales ont influencé le récit original. Elle sépare ainsi les éléments du roman qui véhiculent le message féministe de l'époque et les compromis imposés par la société du XIX^e siècle. Cette distinction renforce la vision féministe de l'histoire, et permet à Jo de s'épanouir pleinement, dans une version plus libre et plus complexe du personnage, comparée à celle du roman. Grâce à cette approche, Gerwig rend hommage à l'esprit d'Alcott tout en offrant une réinterprétation plus contemporaine, où l'autonomie et l'indépendance de Jo sont mises en avant de manière plus marquée.

Jo n'est pas le seul personnage représentant l'image féministe du roman ; ses sœurs, Meg et Amy, apportent également une vision féministe à leur façon. Meg, l'aînée des filles March, est le personnage qui correspond le plus à la société du XIX^e siècle, car elle aspire à un mariage stable et à une vie de mère et d'épouse dévouée, ce qui correspond aux idéaux féminins de l'époque. Dans le roman, la pensée de Meg est plutôt montrée comme décevante, particulièrement aux yeux de Jo. Par contre, dans l'adaptation, le rêve de Meg est montré comme quelque chose d'aussi valide que le rêve de Jo. Lorsqu'elle va se marier, Meg dit à sa sœur : « Ce n'est pas parce que mes rêves sont différents des tiens qu'ils ne sont pas importants¹¹. » Cette réplique du film montre que ce n'est pas parce qu'elle « suit » la norme que Meg n'est pas aussi assumée. L'un des aspects fondamentaux du féminisme, pour Meg, est la capacité à choisir sa propre voie dans la vie, sans se conformer à des attentes imposées par la société ou par des normes patriarcales. Meg, bien que désireuse de se marier et de fonder une famille, le fait par choix personnel et non par obligation sociale. Elle refuse d'épouser un homme riche ou prestigieux pour la sécurité matérielle, et choisit plutôt d'épouser John Brooke, un homme modeste, mais aimant et respectueux. Ce choix est l'expression de sa propre autonomie. Dans une époque où les femmes étaient souvent poussées à épouser par intérêt financier ou pour se conformer aux attentes sociales, Meg agit en fonction de ses désirs et de ses valeurs.

Amy, la sœur cadette des March, est également une figure qui change du roman au film. En comparaison à son rêve d'être la femme d'un homme riche tout en continuant son

désir d'être peintre dans le roman, le personnage d'Amy, dans le film, a une plus grande profondeur. Lors d'un monologue, on voit d'où vient ce désir de marier un homme riche. Elle explique à Laurie, lui-même un homme de haut rang, ce que c'est d'être une femme sur le marché du mariage :

Eh bien, je ne suis pas poète. Je suis juste une femme. Et en tant que femme, il n'y a aucun moyen pour moi de gagner mon propre argent. Pas assez pour gagner ma vie ou pour subvenir aux besoins de ma famille. Et si j'avais mon propre argent, ce qui n'est pas le cas, cet argent appartiendrait à mon mari dès le moment où nous nous marierions. Et si nous avions des enfants, ils seraient à lui, pas à moi. Ils seraient sa propriété. Alors ne reste pas assis là à me dire que le mariage n'est pas une proposition économique, parce que c'est le cas. Ce n'est peut-être pas pour toi, mais c'est certainement le cas pour moi¹².

La dénonciation de l'époque est claire : les femmes sont souvent perçues comme des entités présentes dans le mariage uniquement pour avoir des enfants, une idée qui ne figure pas dans le roman. La réalisatrice modernise l'œuvre en montrant que le désir d'Amy de se marier avec un homme plus fortuné ne repose pas seulement sur la vanité. Il découle plutôt de son aspiration à gagner sa vie de manière indépendante. La seule façon pour elle d'y parvenir est de se marier. Elle expose également comment le mariage, à cette époque, fait perdre toute possibilité de posséder quoi que ce soit, dont l'argent ou les enfants¹³. Ce monologue apporte beaucoup au message de l'histoire et à son évolution depuis 1868. L'adaptation de 2019 met davantage en lumière l'idée de l'autonomie des femmes, ce qui se reflète directement dans le personnage d'Amy. Le film explore les tensions sociales, culturelles et économiques auxquelles les femmes étaient confrontées au XIX^e siècle, et Amy devient une figure symbolique de la femme moderne et ambitieuse, prête à concilier ses rêves avec les réalités sociales. Non seulement le long-métrage dénonce la pauvre condition des femmes à l'époque victorienne, mais il montre aussi des femmes qui tentent de vivre dans une société où elles ne s'intègrent pas facilement tout en étant fidèles à leurs rêves. Dans le film, Amy semble plus consciente de ses choix et de la manière dont ils s'inscrivent dans un système patriarcal qui laisse peu de place à l'indépendance des femmes. Elle n'est pas simplement une jeune femme cherchant à se marier pour échapper à

10 Hélène, Pierson, « Les quatre filles du docteur March – Texte classique et film moderne », *Zone Critique*, décembre 2020, p. 2.

11 Traduit de Greta Gerwig, *Little Women*, 2019, 92 minutes 4 secondes.

12 Traduit de Greta Gerwig, *Little Women*, 2019, 65 minutes 46 secondes.

13 Je remercie Caroline Proulx pour cette idée.

la pauvreté, mais une personne déterminée à être prise au sérieux dans ses ambitions artistiques tout en faisant des compromis stratégiques.

LES LIEUX D'UNE ÉPOQUE À L'AUTRE

Dans le film, la maison de la famille March devient presque secondaire dans la vie adulte de Jo. Contrairement au roman, où on ressent l'attachement à la maison, Jo n'y réside pas vraiment ; elle erre dans les rues enneigées, court le long de la plage, entre dans des bars new-yorkais, s'installe dans un petit appartement mansardé. Ses actions, sa mobilité, sont autant de signes de son désir d'échapper à un destin tout tracé, loin de la domesticité et des attentes traditionnelles imposées par la société. Dans le film, on retrouve une Jo qui rejette l'immobilisme, l'enfermement d'une vie tranquille, pour embrasser l'énergie du mouvement et du choix.

Ce choix de placer l'écriture de Jo et sa vie citadine au centre de l'adaptation transforme la dynamique du récit. Là où le livre nous enfermait dans les murs protecteurs de la maison des March, le film se libère de cette contrainte et inscrit Jo dans un monde en perpétuel mouvement¹⁴. Ce n'est pas simplement une question de décor : Gerwig réinterprète la tension entre liberté et compromis d'une manière plus fluide. La réalisatrice joue avec le temps en mêlant les scènes du passé et du présent, ce qui permet de montrer comment les choix des sœurs March se construisent et évoluent à travers les années. Par exemple, lorsqu'on voit Jo March jeune et, plus tard, adulte, on comprend mieux comment ses aspirations et ses désirs de liberté se heurtent aux attentes sociales de l'époque, notamment en matière de mariage et de carrière. Les protagonistes du film s'éloignent des compromis imposés par la société victorienne pour s'épanouir dans un espace de choix, d'opportunités, et de transformations. La possibilité de séjourner dans un petit institut d'éducation à New York permet à Jo de grandir en tant que personne et de découvrir les multiples choix qui se présentent à elle dans le monde. Cet espace, loin d'être un simple cadre académique, devient un lieu où Jo prend du recul par rapport à sa vie précédente et où elle peut explorer de nouvelles possibilités pour son avenir. Dans la société victorienne, l'accès à l'éducation pour les femmes était limité et souvent confiné à des domaines jugés « appropriés » pour elles, comme la musique, la peinture ou les

travaux domestiques et c'est majoritairement ainsi qu'on voit l'éducation des femmes dans le roman¹⁵. Cependant, dans le film de Gerwig, l'institution éducative de New York représente plus qu'une simple opportunité d'apprendre dans un milieu académique : elle devient un lieu d'émancipation pour le personnage. C'est ici que ce dernier peut se confronter à des idées nouvelles, affirmer son indépendance intellectuelle, et surtout définir ses propres aspirations en dehors des attentes sociales traditionnelles. Il n'est plus question d'accepter une situation, mais d'en choisir une, d'en assumer les conséquences et d'en récolter les fruits.

LA STRUCTURE ET CE QU'ELLE APORTE À L'HISTOIRE

L'adaptation reste fidèle à l'esprit du roman, mais elle le libère des contraintes narratives d'une époque révolue. Le roman original suit une structure relativement linéaire, où chaque sœur March évolue selon des normes sociales et familiales strictes. Cependant, le film de Gerwig déconstruit cette linéarité, notamment en alternant entre le passé et le présent, et en donnant une place plus importante à certaines voix et actions de personnages secondaires, comme Amy, qui est plus développée dans cette version que dans le livre. Ce choix libère les personnages de la nécessité de suivre un parcours strictement chronologique, ce qui leur permet d'être plus que de simples représentations des rôles traditionnels que l'époque imposait. Le passé et le présent se mélangent pour révéler les conséquences de leurs choix, offrant ainsi une vision plus complète de leurs trajectoires. Par exemple, ce va-et-vient temporel permet au spectateur de mieux comprendre la maturité et la réflexion des sœurs, en particulier Jo, qui se projette dans son avenir tout en revenant sur son passé avec des yeux différents. Le recours à une structure narrative non linéaire permet à Gerwig de prendre du recul par rapport à la chronologie traditionnelle et d'ouvrir l'adaptation à une interprétation qui reflète les complexités émotionnelles et intellectuelles des personnages. Le film et le livre sont tous les deux féministes, mais la manière dont ils le manifestent diffère sensiblement.

Dans le roman, Jo se réconcilie avec son amour pour Bhaer, et leur projet d'ouvrir une école pour garçons semble une conclusion logique à sa quête personnelle. Dans l'adaptation de Gerwig, « [l]a romance [...] est abordée autrement.

*ELLES SONT RATIONNELLES ET
CAPABLES DE PENSÉE LOGIQUE,
ET ELLES SONT AUSSI CAPABLES
DE RESSENTIR PROFONDÉMENT ET
DE VIVRE DES ÉMOTIONS INTENSES,
TOUT EN ÉTANT GUIDÉES PAR DES
IDÉAUX MORAUX ET SPIRITUELS.*

14 « Gerwig interprète Jo comme une figure moderne, théâtrale, exubérante, voire sauvage dans sa danse, sa course, sa quête de soi. » (Georgie Carr, « Little Women, Little Change », *Another Gaze*, 28 décembre 2018, p. 3)

15 On le voit notamment par le fait que Jo ouvre une école pour les garçons quand elle aurait pu ouvrir ses portes pour les filles également, comme il est montré dans le film.

Elle est présente, mais elle ne devient pas le pivot de l'épanouissement de Jo¹⁶. » En effet, la véritable victoire de Jo, à la fin du film, réside dans la publication de son livre, un aboutissement de sa passion créatrice, non un simple compromis avec les attentes sociales. Ce moment marque une distinction clé avec l'œuvre de Louisa May Alcott, dont la fin se devait de respecter une certaine vision traditionnelle du bonheur réservé aux femmes en raison des attentes de la société victorienne¹⁷. Dans le roman d'Alcott, la fin respecte les attentes sociales et culturelles de l'époque où le mariage est souvent considéré comme la finalité naturelle et nécessaire pour une femme. Dans le film, le destin de Jo ne correspond pas aux attentes d'une fin romantique, c'est-à-dire de se marier et d'avoir des enfants, imposée par le contexte historique. Sa liberté, son autonomie créatrice sont la vraie source de son épanouissement.

ENTRE TRADITION ET MODERNITÉ

En revisitant le texte d'Alcott à travers l'objectif de Gerwig, *Little Women* de 2019 fait dialoguer le passé et le présent, les aspirations féministes du XIX^e siècle et celles du XXI^e siècle. Cette nouvelle lecture de Jo, indépendante et créative, incarne la modernité tout en honorant la complexité du personnage originel. Au fond, l'adaptation ne réécrit pas le roman, elle l'actualise, le nuance, et fait résonner sa féminité d'une manière plus contemporaine. Le film ne nous propose pas un « happy ending » classique, mais un accomplissement qui repose sur la persévérance, la passion, et la liberté de choisir son propre destin.

Finalement, *Little Women* de Louisa May Alcott, à travers ses personnages féminins et notamment Jo March, a longtemps incarné une réflexion avant-gardiste sur les rôles des femmes dans la société. L'adaptation de 2019 par Greta Gerwig offre une réinterprétation moderne qui enrichit le message féministe du roman tout en restant fidèle à son esprit. En mettant l'accent sur l'indépendance créative et la liberté de choix, Gerwig transforme Jo en une figure émancipée, en lutte contre les contraintes sociales, tout en rendant hommage à la complexité du personnage d'Alcott. À travers les personnages de Meg et Amy, le film revisite aussi la notion de féminisme, montrant que l'accomplissement personnel ne réside pas uniquement dans l'émancipation radicale, mais aussi dans la réalisation de ses propres désirs, qu'ils soient traditionnels ou non. En libérant le récit des normes et des attentes de son époque, l'adaptation

de Gerwig transforme l'œuvre originale en un discours féministe profondément ancré dans le XXI^e siècle, tout en préservant la richesse émotionnelle et sociale du texte de Louisa May Alcott. Ainsi, *Little Women* continue de résonner à travers les âges, en offrant une réflexion renouvelée sur la place des femmes dans la société et leur quête de liberté.

///

16 Katie Zdybel, « Story Skeleton – Little Women », décembre 2021, <https://darlingaxe.com/blogs/news/story-skeleton-little-women?srsltid=AfmBOooD4IphlMDoiz3b5ZWGxdbWi6XwxSlshYjBgFsdXlSX4KuTz5o>

17 Ibid.



«CE N'EST PAS PARCE QUE MES RÊVES
SONT DIFFÉRENTS DES TIENS QU'ILS NE
SONT PAS IMPORTANTS»



AU-DELÀ
DU REFLET

CORALIE BEAULIEU

Elle s’observe dans le miroir une dernière fois avant de sortir. La lumière de la chambre éclaire son visage, mais l’ombre de ses doutes plane au-dessus d’elle. Elle ne voit que des imperfections : un grain de beauté qu’elle aimerait cacher, une mèche de cheveux qui refuse de se placer, un léger gonflement sous ses yeux. C’est la même scène tous les matins, mais aujourd’hui, plus que jamais, elle a l’impression que tout ce qu’elle voit dans ce miroir la trahit. Elle ferme les yeux un instant, respire profondément et s’efforce de se dire qu’elle est prête.

Elle a 17 ans, et pourtant, dans sa tête, elle a l’impression d’être plus âgée ou, du moins, d’avoir vécu plus d’expériences que ses camarades. Elle a cette impression tenace que les réseaux sociaux la jugent et la scrutent sans cesse, comme un microscope braqué sur chaque dimension de sa vie. Chaque photo partagée, chaque phrase écrite, tout est soumis à une évaluation rapide, qui la fait se sentir vue, mais jamais comprise. Elle se demande souvent si les autres filles ressentent la même pression. Si elles aussi se lèvent chaque matin avec cette sensation d’être une pièce qui ne s’ajuste pas complètement dans un puzzle.

Elle ouvre la porte de sa chambre et descend les escaliers. Elle a toujours l’impression d’être observée, même chez elle. Ses parents, qui l’aiment profondément, ne savent pas toujours ce qu’elle traverse. Comment leur expliquer ce poids, ce fardeau qui s’installe chaque jour un peu plus lourdement sur ses épaules ? Elle est dans un monde qui semble demander la perfection, ne laissant pas de place à l’erreur. Une société qui attend qu’elle se conforme à des attentes qui changent sans cesse, mais qui, paradoxalement, n’acceptent pas la moindre différence.

Arrivée au collège, elle se faufile dans les couloirs, essayant de se faire discrète, mais l’effort est vain. Les regards, parfois subtils, parfois plus directs, sont toujours là. Certaines filles semblent sûres d’elles, comme si elles avaient trouvé leur place. Leur assurance semble presque inébranlable, et elle se sent comme une intruse. Elle se dit souvent qu’elles ne peuvent pas comprendre. Elles n’ont jamais eu à douter de leur apparence, de leurs actions, de leurs choix. Elles sont juste... elles-mêmes. Au collège aussi, chaque mouvement qu’elle fait semble être analysé. Elle ajuste sa posture, ses gestes, toujours en quête de cette acceptation qui semble si hors de portée.

« Est-ce que ça va ? » lui demande une amie, en la voyant un peu dans ses pensées. Elle sourit comme elle a appris à faire. Un sourire qui semble sincère, mais qui, au fond, cache des angoisses, des peurs, des désirs de fuir. « Oui, ça va », qu’elle répond, et elle se demande pourquoi, parfois, elle se sent incapable de dire la vérité, de tout dire. Tout semble trop lourd à porter.

Elle se rend en cours, le cœur légèrement serré. Assise à sa place, elle observe les autres qui semblent si sûrs d’eux. Les discussions entre amis se font sans difficulté, des éclats de rires fusent ici et là, mais elle, elle se sent toujours un peu à l’écart, comme si elle n’arrivait pas à s’intégrer complètement. Elle évolue dans une espèce de mélange de solitude et d’appartenance. D’un côté, elle se dit qu’elle fait partie du groupe, mais de l’autre, elle a

cette sensation persistante qu’il lui manque quelque chose pour être vraiment dans la boucle sociale. Elle se demande si les autres ressentent cette même distance, ou si c’est juste elle qui est incapable de se fondre complètement dans le moule.

Elle essaie de s’intéresser aux conversations, mais ses pensées sont ailleurs. Ses yeux s’attardent un instant sur le téléphone posé sur sa table. Les notifications défilent, et elle les consulte machinalement, espérant voir quelque chose qui pourrait la rassurer. Mais non. Un autre post, une autre photo parfaite d’une fille souriante, bronzée, élégante. Elle se demande : « Est-ce que ses cheveux sont aussi brillants ? Est ce qu’elle a l’air heureuse quand on la regarde ? »

Pourquoi n’arrive-t-elle jamais à être aussi parfaite ? Pourquoi sa peau n’est-elle pas aussi lisse, ses cheveux aussi brillants ? Pourquoi ses vêtements ne tombent-ils pas aussi bien que ceux des autres filles ?

La vérité, c’est le jugement. C’est ce qu’elle se dit. Dans la rue, dans le métro, à l’école, partout. Elle essaie de se convaincre que ce n’est que dans sa tête, mais les signes sont là. Les regards des autres, l’attention portée à son corps, à ses gestes, à ses choix. La pression des normes sociales qui lui dictent ce qu’elle doit être, ce qu’elle doit porter, ce qu’elle doit ressentir. À chaque occasion, elle se demande si elle est assez. Assez jolie, assez drôle, assez intéressante. Mais surtout, assez conforme.

Elle entre dans un groupe de discussion sur son téléphone. Encore une fois, elle y trouve une photo de ses amies, toutes habillées de façon impeccable, toutes rayonnantes. Elle sourit, mais cette fois, un poids s’installe dans sa poitrine. Elle se demande si elles sont vraiment heureuses. Ou si, comme elle, elles cachent leurs insécurités sous des sourires. Un malaise la parcourt. Elle ferme les yeux un instant, imaginant un autre monde, un monde où elle n’aurait pas à se mesurer constamment aux autres. Un monde où elle pourrait être elle-même sans la nécessité de se conformer à des attentes qu’elle ne comprend pas.

L’heure de la pause arrive. Elle se retrouve dans la cafeteria, entourée d’autres élèves, mais toujours avec cette impression d’être ailleurs. Les filles rient, parlent de tout et de rien, mais elle n’arrive pas à s’intégrer totalement à la conversation. Elle a l’impression d’être une spectatrice de sa propre vie. Elle essaie de s’inventer des moments de légèreté, de se forcer à être cette personne souriante, joyeuse, qui n’a aucune inquiétude, mais cela ne fonctionne pas. À chaque sourire qu’elle force, elle se sent un peu plus vide, un peu plus perdue.

Le monde extérieur lui donne le sentiment de devoir constamment jouer un rôle.

Le soir, quand elle rentre chez elle, elle se sent épuisée. Pas seulement physiquement, mais mentalement. Les pensées tourbillonnent dans sa tête. Elle se demande si elle peut un jour se débarrasser de cette pression, de ce poids. Elle se regarde encore dans le miroir, et cette fois, au lieu de chercher ses défauts, elle essaie de se concentrer sur ce

qu’elle aime chez elle. Il y a ses yeux, peut-être. Ou son sourire. Son vrai sourire. Mais ces petites victoires sont rapidement éclipsées par la réalité. Elle sait qu’elle devra encore affronter le monde demain. Le monde qui la jugera, la scrutera, la comparera aux autres.

Elle ferme les yeux, se dit qu’elle ne peut pas continuer à se laisser submerger par cette pression.

Le lendemain matin, elle se réveille en retard, et son reflet dans le miroir la trouve déjà désorientée. Ses cheveux sont en bataille, et elle voit immédiatement les traces d’une nuit trop courte sur son visage. Or, aujourd’hui, elle ne ressent pas la même pression. Ses yeux se posent sur ses traits, sur les mêmes imperfections qui la tourmentaient hier sans que ce soit la même chose, pour une fois. Elle les observe différemment. Elle se rend compte que ces petits défauts qui la dérangeaient ne sont que des détails dans un ensemble bien plus grand. Elle inspire profondément et au lieu de se concentrer sur ses imperfections, elle essaie de voir les éléments qui composent l’image complète : ses yeux, profonds et curieux, ses lèvres, pleines de douceur, sa peau, marquée de petites histoires et d’émotions vécues. Elle se sourit dans le miroir, un sourire qui n’est plus forcé. C’est un sourire apaisé, une acceptation d’elle-même.

Elle sait qu’il n’y a pas de recette pour plaire à tout le monde, pour être parfaite aux yeux des autres. Elle a appris, lentement mais sûrement, que la perfection qu’elle recherchait n’était qu’une illusion fabriquée par ses propres attentes. Elle comprend alors que cette pression, ce fardeau qu’elle s’imposait, n’était en réalité qu’une image qu’elle projetait d’elle-même. Les jugements, les regards, les comparaisons : tout cela venait de l’extérieur, mais plus encore, elle avait laissé ces voix extérieures dicter sa propre vision d’elle-même.

Elle se rend compte que les attentes qu’elle pensait subir étaient avant tout celles qu’elle s’était imposées. L’envie de se conformer, d’être comme les autres, de répondre à un idéal imaginaire de perfection... tout cela venait de l’intérieur. Elle s’était construite autour de ces idées, se jugeant sans cesse, s’épuisant à essayer d’être celle que les autres voulaient qu’elle soit. Elle n’était pas les autres. Elle n’avait pas besoin de l’approbation du monde entier pour exister, pour être quelqu’un de valable. Elle avait juste besoin de s’accepter.

Alors, ce matin-là, elle décide de se fixer un nouvel objectif : se libérer de ce poids, doucement, un pas après l’autre. Peut-être qu’elle n’y arrivera pas du jour au lendemain, mais elle commence à comprendre que la clé réside dans cette acceptation de soi, dans ce regard qu’elle porte sur elle-même. Ce regard n’est plus celui d’une jeune fille qui se compare sans cesse, mais celui d’une jeune femme en chemin vers une version plus sereine d’elle-même. Elle sort de la salle de bain, le cœur un peu plus léger, prête à affronter la journée, cette fois, pour elle-même et non pour répondre à des attentes imposées par d’autres. Parce qu’elle sait désormais que ses plus grandes attentes sont celles qu’elle choisit d’accepter ou de laisser tomber. Et ce choix, ce pouvoir, elle le détient entièrement.

A dark, moody photograph of water ripples. The water is dark blue-grey with concentric ripples emanating from a point in the distance. In the foreground, a white, triangular object, possibly a piece of paper or a small boat, is partially submerged, creating a sharp contrast with the dark water.

PERDRE LA TÊTE

Heather O'Neill



RÉVOLUTIONNAIRES RÉIMAGINÉ(E)S: FÉMINISME ET POUVOIR DANS PERDRE LA TÊTE DE HEATHER O’NEILL

MARIE-LOU WHITE-FORTIN

Il y a beaucoup d’autres manières plus subtiles dont les hommes tirent profit de l’altérité de la femme. Pour tous ceux qui souffrent de complexe d’infériorité, il y a là un liniment miraculeux : nul n’est plus arrogant à l’égard des femmes, agressif ou dédaigneux, qu’un homme inquiet de sa virilité¹.

Simone de Beauvoir

Les grandes figures de la Révolution française ont marqué l’imaginaire collectif bien au-delà du XVIII^e siècle. En littérature, leur réinvention permet non seulement de raviver leur héritage, mais aussi d’interroger de nouvelles dynamiques de pouvoir, notamment en ce qui concerne le genre et l’oppression sociale. C’est ce que propose le roman *Perdre la tête*² de Heather O’Neill qui transpose certaines figures emblématiques de la Révolution dans le Montréal victorien du XIX^e siècle. Le roman suit l’histoire de Marie Antoine et de Sadie Arnett, deux jeunes femmes ayant grandi dans le Golden Mile, à Montréal, dans les années 1800. Après un accident mortel, Sadie est envoyée dans un pensionnat en Angleterre jusqu’à l’âge adulte. Lorsqu’elle en sort, elle est prête à changer le monde. Animée par un besoin d’exprimer sa révolte, elle fait la rencontre de Georgina Danton – qui préfère se faire appeler George. Ensemble, elles s’installent dans une maison close, où Sadie travaille comme prostituée par choix et par plaisir. Pendant ce temps, Marie hérite de l’usine de sucre de son père après la mort abrupte de ce dernier, victime d’un arrêt cardiaque. Les ouvrières de l’usine sont de jeunes femmes et filles sous-payées pour leur dur labeur,

parmi lesquelles se trouve Mary Robespierre. Avec l’aide de Jeanne-Pauline Marat – une pharmacienne veuve d’e longue date, toujours prête à défendre la cause des femmes – et de George, Mary déclenche une révolution. Leur objectif : renverser Marie Antoine, qui, depuis qu’elle dirige l’usine, s’est révélée plus cruelle que jamais.

Loin de n’être qu’une simple transposition historique, la féminisation des figures révolutionnaires dans *Perdre la tête* entraîne la dénonciation des structures patriarcales qui persistent à travers les époques. En réimaginant des personnages tels que Robespierre, Danton ou Marat sous les traits de femmes enragées et engagées dans une lutte pour leur survie et leur émancipation, O’Neill met en lumière la manière dont les femmes ont été systématiquement exclues des récits de pouvoir et de révolte. Cette adaptation de l’Histoire dans la fiction romanesque permet non seulement de réévaluer le rôle des femmes dans les mouvements révolutionnaires, mais aussi d’explorer comment leur marginalisation et leur résistance se traduisent dans une société victorienne où elles sont réduites à des rôles de subalternes. Ainsi, le roman interroge la légitimité du

1 Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986, p. 26.

2 Heather O’Neill, *When We Lost Our Heads*, Montréal, Harper Collins, 2022, 448 pages. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le folio placé entre parenthèses dans le texte traduit en note de bas de page. Ajoutons également que je me permets de traduire les citations du roman. L’extrait original (en anglais) sera donné à chaque occurrence en note de bas de page avant le folio.

pouvoir féminin et la violence avec laquelle il est réprimé, tout en offrant à ses héroïnes des moyens d'action qui renversent les normes établies.

MARIE ANTOINE : HÉRITIÈRE DU POUVOIR, PRISONNIÈRE DU PATRIARCAT

Marie Antoine est née dans la richesse. Son père, Louis Antoine, est l'homme le plus fortuné de Montréal et le propriétaire de la seule usine de sucre du Québec. Élevée seule par ce dernier après la mort de sa mère, Marie est destinée dès son plus jeune âge à hériter de l'empire familial. Cette succession survient brutalement lorsque son père, grand consommateur de cocaïne – une drogue alors largement répandue –, succombe à une crise cardiaque lors d'une relation avec une domestique. Si le lien avec Marie-Antoinette peut sembler ténu à première vue, la lecture du roman invite rapidement à faire cette comparaison. En réimaginant la célèbre reine – critiquée pour son goût pour le luxe et les pâtisseries – sous les traits d'une jeune héritière montréalaise à la tête d'une usine de sucre, O'Neill féminise la question du pouvoir économique et industriel, traditionnellement réservé aux hommes :

Lorsqu'elle reprend une usine, elle licencie tous les anciens contremaîtres. Pourquoi continuerait-elle à employer des gens qui ont laissé l'entreprise s'effondrer ? Elle a réduit les salaires dans les usines, affirmant à plusieurs reprises que les nouveaux quotas qu'elle avait fixés n'étaient pas respectés. Elle mettait un point d'honneur à embaucher des enfants, surtout des jeunes filles³.

En incarnant un capitalisme impitoyable, elle perpétue une forme de déconnexion avec la réalité des classes moins fortunées. Son approche brutale de la gestion d'entreprise – licenciements massifs, réduction des salaires et exploitation des enfants – reflète une vision du pouvoir marquée par une absence d'empathie et une volonté de rentabilité à tout prix. Constamment comparée à son père – un homme dont l'autorité et les méthodes impitoyables ont laissé une trace indélébile –, elle semble poussée à prouver sa légitimité en reproduisant, voire en amplifiant, cette brutalité. O'Neill modernise ainsi la figure de Marie-Antoinette en la plaçant dans un cadre où l'oppression ne s'exerce plus à

travers la luxure aristocratique, mais par le contrôle économique et l'exploitation des plus vulnérables.

Dans un Montréal encore profondément divisé entre anglophones et francophones, Marie appartient à la haute société anglaise. Protégée par son statut, elle vit dans le Golden Mile, isolée du reste de la ville, dans un immense manoir entouré de jardins soigneusement entretenus. Totalement coupée de la réalité, elle ignore longtemps la misère qui règne parmi les ouvrières sous-payées de son usine, habitant dans le Squalid Mile. Son luxe ostentatoire, sa silhouette ronde aux bouclettes blondes et son mépris pour les classes populaires la placent en parfaite héritière de la figure historique qu'elle évoque : « Marie avait vingt et un ans et était la reine incontestée du Golden Mile. Toutes les autres dames voulaient être amies avec elle et tous les jeunes hommes voulaient l'épouser⁴. » Ce portrait renforce le parallèle que l'on peut faire avec Marie-Antoinette⁵, qui, elle aussi, fascinait autant qu'elle était critiquée pour son statut et son apparence. Marie règne sur le Golden Mile comme la reine régnait sur Versailles, entourée d'admirateurs et protégée par un univers clos où la pauvreté n'avait pas sa place. Le rôle central de Marie Antoine dans les cercles mondains souligne son appartenance à une élite déconnectée du peuple, tandis que l'idolâtrie dont elle fait l'objet rappelle l'aveuglement d'une aristocratie convaincue de l'invulnérabilité de la reine. À travers elle, O'Neill transpose dans un contexte montréalais les dynamiques de privilège et de déconnexion sociale qui ont marqué l'histoire de la monarchie française.

Cependant, en faisant de Marie Antoine une femme de pouvoir dans une société patriarcale, O'Neill ne se contente pas de reproduire la figure de la reine décadente : elle la confronte à la violence des rapports de domination genrés. Contrairement aux hommes de son entourage, qui peuvent exercer leur autorité sans être remis en question, Marie doit constamment justifier sa place à la tête de l'usine. Cette féminisation de la figure du tyran permet ainsi d'interroger la manière dont les femmes occupant des positions de pouvoir sont perçues et traitées différemment de leurs homologues masculins. Après la mort de son père, Marie

L'OPPRESSION NE S'EXERCE PLUS À TRAVERS LA LUXURE ARISTOCRATIQUE, MAIS PAR LE CONTRÔLE ÉCONOMIQUE ET L'EXPLOITATION DES PLUS VULNÉRABLES.

3 « When she took over a factory, she fired all their previous foremen. Why would she continue to employ people who had allowed the company to be run to the ground ? She docked the salaries at one plant, saying they repeatedly missed the new quotas she had set. She made a point of hiring children, especially young girls. » (p. 270)

4 « Marie was twenty-one years old and the undisputed queen of the Golden Mile. All the other ladies wanted to be friends with her and all the young men wanted to marry her. » (p. 131)

5 Voir à ce propos le site du Château de Versailles : <https://www.chateauversailles.fr/decouvrir/histoire/grands-personnages/marie-antoinette#marie-antoinette-dans-lintimite>

doit apprendre à gérer l’usine par elle-même, réalisant alors qu’elle ne sera jamais aussi respectée que son prédécesseur :

Maintenant que Louis était parti, la fête était terminée à bien des égards. Elle ne pourrait jamais s’en sortir avec les choses avec lesquelles il s’en était tiré. Elle ne pouvait plus agir comme avant. C’était une femme célibataire. Elle était soudainement sous un microscope. Ils attendaient un seul geste pour la critiquer et la déchirer. Si une démangeaison apparaissait quelque part sur son corps et qu’elle faisait tout son possible pour la gratter, elle serait considérée comme lâche. Tout le monde serait dégoûté par elle, peu importe combien d’argent elle avait⁶.

Ce passage met en lumière la pression sociale exercée sur Marie Antoine en tant que femme célibataire et dirigeante. Contrairement à son père, elle ne bénéficie d’aucune indulgence et est constamment surveillée, chaque geste étant soumis à un jugement cruel. Le passage souligne aussi la façon dont les femmes au pouvoir sont souvent réduites à leurs manières et à leur apparence, illustrant une inégalité de traitement basée sur le sexe. À l’image de Marie-Antoinette, dont l’opulence et les choix vestimentaires ont éclipsé toute considération politique⁷, Marie Antoine, malgré sa richesse, est vulnérable à la critique. Comme la reine honnie, elle devient le symbole de privilèges perçus comme illégitimes, cristallisant les frustrations d’une société en crise.

Cette vulnérabilité révèle l’ambiguïté de son personnage : à la fois héritière d’un empire économique et cible d’une société qui tolère difficilement l’ambition féminine. En réinventant Marie-Antoinette sous les traits d’une industrielle impitoyable, O’Neill ne se contente pas d’explorer les rapports de classe, elle interroge aussi les limites du pouvoir féminin dans un monde dominé par les hommes. Ainsi, Marie Antoine incarne une figure paradoxale : tout en perpétuant l’exploitation des plus faibles, elle devient elle-même victime d’un système qui ne lui pardonne ni son autorité, ni ses écarts.

SADIE ARNETT : LA MARQUISE DE SADE, OU LA SUBVERSION DU DÉSIR ET DU POUVOIR

Sadie Arnett, bien qu’elle ne soit pas aussi fortunée que Marie, grandit dans un environnement aisé, où elle adopte rapidement une attitude dominante sur les autres enfants. Solitaire et observatrice, elle préfère manipuler discrètement ceux qui l’entourent, jusqu’à ce qu’elle rencontre Marie. En dépit des attentes de ses parents, qui espèrent que Marie exercera une influence positive sur elle, c’est Sadie qui, en réalité, entraîne Marie dans un monde de transgressions, jusqu’au jeu dangereux qui aboutit à la mort d’une domestique.

Exilée en Angleterre après cet incident, Sadie découvre un livre pornographique qui la pousse à adopter une vision du monde où elle cherche à exercer un contrôle absolu sur les autres. À travers son journal intime, elle commence à documenter ses actes de domination, ce qui fait écho aux pratiques du Marquis de Sade⁸. En effet, tout comme lui, Sadie cherche à imposer ses désirs et à manipuler les autres jeunes filles, mais c’est à travers son pouvoir en tant que femme qu’elle subvertit les normes sexuelles et sociales de son époque. On peut le constater par une description présentée dans le roman :

Sadie portait un corset noir. Elle portait des bottes noires qui lui montaient jusqu’aux genoux et un masque noir qui lui couvrait les yeux. Elle possédait également une série de fouets et de cannes. Elle devint une spécialiste de la torture sexuelle. Des hommes de toute la ville venaient lui rendre visite pour être soumis par elle⁹.

Avec cette présentation de son personnage, O’Neill établit un lien direct avec le Marquis de Sade et ses écrits sur la perversion et les dynamiques de domination, notamment *Les 120 journées de Sodome* et *La Philosophie dans le boudoir*. Cette influence se manifeste particulièrement dans la manière dont Sadie conçoit l’écriture érotique comme un outil de pouvoir et de transgression : « Sadie décida d’écrire son propre livre de pornographie [...]. C’était un immense atlas du pays de la perversion sexuelle¹⁰ ».

CETTE FÉMINISATION DE LA FIGURE DU TYRAN PERMET AINSI D’INTERROGER LA MANIÈRE DONT LES FEMMES OCCUPANT DES POSITIONS DE POUVOIR SONT PERÇUES ET TRAITÉES DIFFÉREMMENT DE LEURS HOMOLOGUES MASCULINS.

Ce passage illustre comment, à l’image de Sade, Sadie s’approprie l’écriture érotique pour revendiquer une vision du pouvoir où la transgression devient un moyen d’émancipation. En publiant *Justine et Juliette*, un roman érotique lesbien qui remporte un grand succès auprès des femmes, elle s’impose comme une figure de subversion, détournant les codes du récit sadien pour en faire un outil de libération féminine. Toutefois, cette œuvre suscite une vive controverse et conduit à son emprisonnement, révélant les tensions sociales autour de la sexualité féminine. À l’image du Marquis de Sade, lui-même emprisonné pour ses écrits jugés immoraux et subversifs¹¹, Sadie subit la répression d’une société qui perçoit sa liberté d’expression comme une menace à l’ordre établi. À travers son féminisme subversif, Sadie ne se contente pas d’imiter Sade : elle détourne son héritage pour redéfinir les rapports de force, transformant la perversion en un moyen d’affirmation plutôt qu’en un outil d’oppression.

Ainsi, Heather O’Neill féminise la figure du Marquis de Sade en transposant sa vision dans le corps et les désirs d’une femme. Sadie, à travers ses pratiques sexuelles et son utilisation du corps comme moyen d’expression et de pouvoir, prend le relais des figures historiques patriarcales, réinventant une forme de résistance féminine. Contrairement à Sade, qui justifiait la violence et l’exploitation comme des moyens d’affirmer sa liberté, Sadie utilise sa propre sexualité pour dénoncer les normes imposées par la société victorienne. C’est ainsi qu’elle devient une figure subversive, qui ne cherche pas seulement à dominer, mais à briser les codes et à renverser les rapports de pouvoir entre hommes et femmes.

À travers Sadie, le roman propose une forme de résistance radicale et transgressive qui ne cherche pas seulement à s’adapter au système patriarcal, mais à le déconstruire de l’intérieur, en utilisant les outils de domination que les hommes ont traditionnellement détenus, notamment la domination sexuelle, tout en en réécrivant les règles à travers le prisme de l’expérience féminine.

GEORGINA GEORGE DANTON : RÉVOLUTIONNAIRE DU CORPS ET DE LA PENSÉE

En se construisant en dehors des normes imposées par la société patriarcale de son époque, George devient un symbole de résistance contre l’oppression sociale, sexuelle et politique. Abandonnée bébé à la porte d’un bordel, elle est élevée parmi les prostituées, ce qui lui offre une perspective unique sur la condition de la femme. Dès son plus jeune âge, elle rejette les attentes liées à sa condition sociale, renversant les codes de la féminité par des gestes forts, comme porter des pantalons et couper ses cheveux courts. Dans un monde où la femme est censée être soumise et effacée, George incarne une figure d’affirmation de soi et de liberté individuelle. Cet esprit d’indépendance se manifeste d’abord dans son apparence et son attitude, mais surtout dans son engagement militant :

George décida de lancer sa propre imprimerie. Elle commença à rédiger des pamphlets sur les conditions des femmes dans les usines : comment elles étaient mal payées, surmenées et sexuellement vulnérables. George commença à publier des affiches sur la contraception qu’elle distribuait lors de réunions pour le suffrage, dans des cercles de tricot féminins et aux femmes assises ensemble sur les perrons¹².

6 « Now that Louis was gone, the party was in many ways over. She could never get away with the things she had gotten away with. She could not act the way she had before. She was an unmarried woman. She was suddenly under a microscope. They were waiting for a single gesture to criticize and tear her apart. If an itch sprung up somewhere on her body and she went out of her way to scratch it, she would be branded as loose. Everyone would be disgusted by her, no matter how much money she had. » (p. 194)

7 Voir <https://guides.loc.gov/women-in-the-french-revolution/marie-antoinette>

8 Voir <https://dossiers.lalibre.be/marquis-de-sade/>

9 « Sadie dressed in a black corset. She wore black boots that went up to her knees and had a black mask she tied over her eyes. And she had a series of whips and canes. She became a specialist in sexual torture. Men came to visit her from all over the city to be subjugated by her specifically. » (p. 274)

10 « Sadie decided to write her own book of pornography [...] It was a giant atlas of the land of sexual perversion. » (p.105)

11 Voir <https://www.bnf.fr/fr/le-marquis-de-sade-de-loeuvre-cachee-lecrivain-surexpose>

12 « George decided to start her own press. George began to write pamphlets about the conditions of women in the factories. How they were unpaid, overworked, sexually vulnerable. George began publishing broadsides about contraception that she passed out at suffragist meetings and women's knitting circles and to women sitting together on stoops. » (p. 351)

«IL Y AVAIT D'AUTRES RAISONS LÉGITIMES D'ÉVITER LES MÉDECINS MASCULINS. TANT DE MAUX FÉMININS ÉTAIENT VUS COMME DES SYMPTÔMES D'HYSTÉRIE. LE MÉDECIN POUVAIT, À TOUT MOMENT, DÉCIDER QU'IL FALLAIT ENFERMER LA FEMME.»

Ce passage illustre la radicalité de son combat. George ne se contente pas de dénoncer l'injustice : elle prend des initiatives concrètes, se servant de l'écriture comme d'une arme pour éveiller les consciences et mobiliser les femmes. Son indignation face à l'ignorance dans laquelle sont maintenues les ouvrières et les prostituées, notamment en ce qui concerne leur propre corps et leur sexualité, la pousse à briser les tabous.

Loin de se limiter à un féminisme modéré, George adopte une approche révolutionnaire et radicale. Son combat dépasse la simple revendication de droits politiques, comme le suffrage, pour aborder des enjeux bien plus subversifs : la réappropriation du corps féminin, l'émancipation sexuelle et la lutte contre toutes les formes d'exploitation. Elle ne se contente pas de réclamer l'égalité, mais cherche à redéfinir les rapports de pouvoir entre les sexes et à offrir aux femmes une liberté totale d'expression et d'action.

Sa trajectoire, à la fois intellectuelle et militante, évoque des figures historiques marquantes comme Georges Danton¹³, révolutionnaire français, et George Sand¹⁴, écrivaine et militante féministe, qui, chacune à leur manière, ont bouleversé leur époque. Tout comme Danton, qui a préféré organiser en coulisse plutôt que mener les foules, George privilégie l'action discrète. Elle croit en la force de l'écrit et de la réflexion comme outils de changement social, loin des discours enflammés et de l'agitation publique. Sa quête de liberté de pensée et de création devient une forme de résistance active contre l'oppression des femmes,

qu'elle rejette sous toutes ses formes. À l'instar de Sand, de son vrai nom Amantine Aurore Lucile Dupin de Francueil, qui transgressait les normes sociales en signant sous un pseudonyme masculin et en adoptant des vêtements d'homme pour affirmer son indépendance, George suit une voie de rébellion silencieuse, mais puissante, faisant en sorte que « Sadie était intriguée par cette fille élégante et masculine qui semblait si à l'aise dans sa peau et dans le quartier¹⁵. »

À travers ce double héritage, George dépasse la simple figure de militante pour incarner une révolution à elle seule. Son combat ne se limite pas à réclamer une place pour les femmes dans l'ordre existant : il vise à déconstruire ce système et à en bâtir un nouveau, où la liberté individuelle et l'égalité primeront sur les hiérarchies établies. Son parcours montre que la révolte peut se mener sur plusieurs fronts, et que l'émancipation des femmes passe autant par la lutte sociale que par la réappropriation du corps.

JEANNE-PAULINE MARAT : UNE RÉVOLUTIONNAIRE DE L'OMBRE

Bien que le nom du personnage évoque l'héritage du révolutionnaire Jean-Paul Marat, les points communs avec la figure révolutionnaire vont bien au-delà de la simple nomination. En effet, tous les deux incarnent la révolte contre l'oppression des classes supérieures, mais à travers des méthodes distinctes. Tandis que Marat était un homme de science et de politique¹⁶, Jeanne-Pauline incarne la révolte sous une forme moins visible dans l'histoire : celle des femmes qui résistent au quotidien, dans la marge.

En transformant Marat en Jeanne-Pauline, l'auteure souligne que la résistance des femmes, bien qu'essentielle, reste souvent invisible ou reléguée au second plan. La révolte de Jeanne-Pauline, tout comme celle des femmes en général, ne se manifeste pas par des actions spectaculaires, mais plutôt par des gestes quotidiens et des stratégies de survie dans un monde patriarcal. Cette transposition met en lumière une forme de résistance qui, bien que moins éclatante, n'en est pas moins puissante.

L'une des plus grandes similitudes réside dans la manière dont tous deux se perçoivent comme les porte-paroles des sans-voix. Si Jean-Paul Marat a écrit dans *L'Ami du peuple*¹⁷ – un journal parisien de l'époque – pour dénoncer les injustices sociales et politiques, Jeanne-Pauline, elle, transforme sa pharmacie en un espace intime où la voix des femmes peut s'exprimer, loin des institutions patriarcales qui les marginalisent. Par la distribution des pamphlets et la vente de médicaments, elle incarne une forme d'activisme féministe. Ainsi, Jeanne-Pauline incarne la version féminine de la révolte incarnée par Marat. Si ce dernier a influencé la Révolution française, Jeanne-Pauline influence, quant à elle, les petites révolutions quotidiennes menées par les femmes, à travers la prise en main de leur propre destin :

Jeanne-Pauline avait des remèdes pour des maux auxquels les médecins masculins ne croyaient pas. Elle avait du thé fait de pissenlit qui soulageait les douleurs menstruelles. Il y avait un thé qui traitait la profonde dépression dans laquelle certaines femmes sombraient après avoir accouché. Elle avait une crème qui traitait les démangeaisons insupportables et incompréhensibles que certaines femmes avaient sur leurs parties intimes. Il y avait un élixir que l'on appliquait sur les mamelons fissurés pour soulager l'allaitement. [...]

Les femmes venaient à la pharmacie parce qu'elles se sentaient beaucoup mieux de parler à Jeanne-Pauline de leurs problèmes plutôt qu'aux médecins. Elle ne les faisait jamais rougir. Elle leur faisait sentir que la condition la plus embarrassante était normale, car, bien sûr, c'était le cas. Il y avait d'autres raisons légitimes d'éviter les médecins masculins. Tant de maux féminins étaient vus comme des symptômes d'hystérie. Le médecin pouvait, à tout moment, décider qu'il fallait enfermer la femme¹⁸.

Jeanne-Pauline s'impose comme une figure de résistance dans une profession dominée par les hommes, offrant aux femmes un espace de guérison et de soutien où leurs maux sont enfin pris au sérieux. Tandis que la médecine traditionnelle méprise leurs souffrances, elle leur apporte des remèdes concrets et une écoute bienveillante. Son rôle dépasse celui d'une simple pharmacienne : en leur permettant de reprendre possession de leur corps et de leur esprit, elle incarne une forme de révolte discrète, mais essentielle. À l'image des sorcières, persécutées pour leur savoir et leur indépendance, Jeanne-Pauline perpétue une tradition de femmes insoumises, défiant les structures de pouvoir qui cherchent à les contrôler. Sa pharmacie devient un sanctuaire, un espace où les femmes trouvent non seulement des remèdes, mais aussi une validation de ce qu'elles vivent et traversent.

MARY ROBESPIERRE : UNE RÉVOLUTION FÉMINISÉE ET RADICALE

En transposant la figure historique de Maximilien de Robespierre¹⁹ dans un corps féminin, O'Neill souligne la difficulté pour une femme de s'imposer comme chef révolutionnaire dans un monde où le pouvoir demeure un privilège masculin. Comme son modèle historique, Mary est une fervente idéologue, persuadée que seule une transformation radicale des structures sociales peut mener à la liberté.

17 Jean-Paul Marat, *L'Ami du peuple, ou le Publiciste parisien : journal politique libre et impartial*, Paris, 12 septembre 1789, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1045672c/f23.item>

18 « Jeanne-Pauline had cures for ailments male doctors did not believe in. She had tea made out of dandelion that would cure period cramps. There was a tea that treated the deep depression some women sunk into after they gave birth. She had a cream that treated the unbearable and inscrutable itch some women got on their private parts. There was an elixir that you rubbed on the cracked nipples to ease breastfeeding. [...] Women came to the pharmacy because they felt much better talking to Jeanne Pauline about their conditions than doctors. She never made them blush. She made them feel as though the most embarrassing condition was normal, because, of course, it was. There were other legitimate reasons to avoid male doctors. So many women's ailments were seen as being symptoms of hysteria. The doctor might, at any moment, determine the woman should be locked up. » (p. 282)

19 Voir Alexis Lafleur-Paiement, « Robespierre, le peuple souverain et la république démocratique », *Le Devoir*, 29 juillet 2024, 17 mars 2025, <https://www.ledevoir.com/opinion/idees/817245/idees-robespierre-peuple-souverain-republique-democratique>

13 Voir <https://www.worldhistory.org/trans/fr/1-21044/georges-danton/>

14 Voir Renée Joyal, Lise Bissonnette et Martine Reid, *George Sand, une femme libre aussi prolifique que Victor Hugo*, Radio Canada, 2018, Balado. <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/aujourd-hui-l-histoire/segments/entrevue/84137/george-sand-vie-oeuvre-renee-joyal-lise-bissonnette-martine-reid>

15 « Sadie was intrigued by this elegant, masculine girl who seemed so comfortable in her skin and the neighborhood. » (p. 214)

16 Voir Jean Vidalenc, « Jean-Paul Marat : French politician, physician, and journalist », <https://www.britannica.com/biography/Jean-Paul-Marat>

Elle incarne une vision intransigeante de la justice révolutionnaire, où aucun compromis n'est envisageable. Cependant, la féminisation du personnage complexifie cette posture. Alors que Robespierre fut redouté mais respecté, Mary doit affronter une double opposition : non seulement celle des élites qu'elle combat, mais aussi celle de ses propres alliés, qui peinent à accepter qu'une femme puisse mener une révolution avec une telle rigueur. Or, elle n'a pas peur, elle sait que ses collègues ouvrières la soutiennent. Mary ne recule devant rien pour monter au pouvoir, toute méthode étant bonne pour déloger Marie Antoine : « Nous n'avons pas à prouver notre humanité aux classes supérieures. Nous devons les terroriser. Ce n'est qu'alors qu'ils nous rendront notre liberté. Nous devons être impitoyables²⁰. » Comme Robespierre, elle adopte une posture où la violence est perçue comme un moyen légitime de renverser un ordre social oppressif²¹.

D'un point de vue féministe, cette déclaration résonne comme un rejet de l'attente sociale selon laquelle les femmes doivent sans cesse prouver leur valeur et leur humanité aux figures de pouvoir. Plutôt que de quémander reconnaissance et justice, Mary prône une rupture totale avec les structures dominantes. Son discours évoque un féminisme révolutionnaire qui ne se satisfait pas de réformes progressives, mais qui exige une transformation radicale du système, quitte à employer la force pour l'obtenir.

LES ALLIANCES ET RIVALITÉS FÉMININES : UN MIROIR DES OPPRESSIONS PATRIARCALES

Heather O'Neill montre que même les femmes des classes supérieures, censées jouir de privilèges, sont loin d'être libres. Le mariage de Marie Antoine à Philippe Arnett, par exemple, est présenté comme un outil politique qui fait d'elle une simple pièce dans un jeu d'alliance entre les familles. On peut ainsi aisément faire un parallèle avec la situation de Marie-Antoinette, qui fut envoyée d'Autriche à quatorze ans pour marier le futur roi de France Louis XVI. Cette réduction de la femme à son rôle social est une critique directe des structures de l'époque, où le mariage était avant tout une transaction économique et sociale.

Dans une société où l'Église catholique exerçait une forte influence sur les mœurs et où les femmes de la bourgeoisie étaient élevées dans l'idée de la modestie et de l'obéissance, le mariage représentait souvent une cage dorée, limitant leur autonomie et leurs aspirations.

O'Neill va plus loin en explorant les relations complexes entre femmes. Les rivalités, les jalousies, mais aussi les alliances entre les personnages féminins reflètent la façon dont les femmes, bien qu'opprimées par un même système, sont souvent mises en concurrence par ce dernier. Cette division est particulièrement visible dans les milieux ouvriers, où la précarité économique accentue la lutte pour la survie. Par exemple, quand Marie reprend l'usine de sucre, les femmes et filles y travaillant sont encore plus dures envers elle que lorsqu'elle était dirigée par Louis Antoine. L'une des prostituées travaillant à la maison close où habitent Sadie et George s'exprime à ce sujet : « Marie Antoine est un cauchemar. C'est un monstre. Elle est tellement gourmande. Elle achète toutes les sucreries. Elle veut devenir la femme la plus puissante du pays. Je ne sais pas ce qui rend une personne comme ça²². » Une autre ajoute : « Elle est vraiment pire que n'importe quel homme²³. »

Cette dynamique renforce l'idée que les divisions entre femmes servent les intérêts des structures patriarcales, tout en illustrant la difficulté de construire une solidarité dans un monde qui les oppose systématiquement. À Montréal, où la montée du capitalisme industriel coïncide avec une moralité rigide imposée par l'Église et les élites, les femmes de différentes classes sont maintenues dans des rôles précis : les bourgeoises comme gardiennes des valeurs familiales, les ouvrières comme main-d'œuvre exploitée, et les prostituées comme marginales nécessaires à la satisfaction des désirs masculins. En mettant en scène ces tensions, O'Neill révèle comment le patriarcat ne se limite pas à l'oppression directe des femmes par les hommes, mais fonctionne aussi en entretenant des conflits internes qui empêchent l'émergence d'une véritable émancipation collective.

LES BOURGEOISES COMME GARDIENNES DES VALEURS FAMILIALES, LES OUVRIÈRES COMME MAIN-D'ŒUVRE EXPLOITÉE, ET LES PROSTITUÉES COMME MARGINALES NÉCESSAIRES À LA SATISFACTION DES DÉSIRS MASCULINS.

20 « We don't have to prove our humanity to the upper classes. We need to terrorize them. Only then will they set us free. We need to be vicious. » (p. 354)

21 Voir Hervé Leuwers, « Révolution Française : ce que nous raconte la "chute de Robespierre" », *l'Humanité*, 17 mars 2025, <https://www.humanite.fr/en-debat/histoire/revolution-francaise-ce-que-nous-raconte-la-chute-de-robspierre>

22 « Marie Antoine is a nightmare. She is a monster. She's so greedy. She's buying all the sugar factories. She wants to be the most powerful woman in the country. I don't know what makes a person like that. » (p. 272)

23 « She is worst than a man, really. » (p. 273)

RÉVOLTE ET RÉINVENTION

En explorant les thématiques du pouvoir, des inégalités de genre et de la quête de liberté, *Perdre la tête*, de Heather O'Neill, propose une relecture féministe des dynamiques révolutionnaires, où les femmes ne sont plus des figures secondaires, mais des actrices majeures du changement. À travers des personnages féminins complexes, l'autrice déconstruit les récits traditionnels du pouvoir en les inscrivant dans une lutte pour l'émancipation et la reconnaissance. Son roman interroge ainsi la manière dont les normes de genre façonnent les trajectoires individuelles et collectives, tout en mettant en lumière les stratégies de résistance face à un système oppressif.

Cette fresque sociale et intime résonne avec l'énergie d'autres récits révolutionnaires, notamment *Hamilton* de Lin-Manuel Miranda. Si l'œuvre de Miranda s'intéresse principalement aux fondateurs d'une nation, elle partage avec O'Neill une volonté de redonner une voix aux figures marginalisées et de revisiter l'histoire sous un prisme plus inclusif. En mettant en scène des interprètes racisés pour incarner des figures historiques blanches, *Hamilton* opère un renversement symbolique puissant, qui oblige le spectateur à repenser la manière dont l'histoire est transmise. Ce choix de distribution souligne que l'histoire appartient à tous et qu'elle peut être réinterprétée à travers des perspectives diverses.

De manière comparable, O'Neill féminise des figures révolutionnaires masculines, réécrivant le passé pour mieux mettre en lumière les combats oubliés des femmes. Là où Miranda transforme les visages de l'histoire américaine pour en souligner la diversité, O'Neill redonne aux femmes un rôle central dans les luttes politiques et sociales, en leur conférant une voix et une agentivité longtemps niées. Dans les deux cas, ces œuvres démontrent que réécrire l'histoire, c'est aussi en revendiquer l'héritage sous une forme nouvelle, en y intégrant celles et ceux qui en ont été exclus.

///



*LE PATRIARCAT NE SE LIMITE PAS À
L'OPPRESSION DIRECTE DES FEMMES
PAR LES HOMMES, MAIS FONCTIONNE
AUSSI EN ENTREtenant DES
CONFLITS INTERNES QUI EMPÊCHENT
L'ÉMERGENCE D'UNE VÉRITABLE
ÉMANCIPATION COLLECTIVE.*



DE L'AUTRE CÔTÉ DE L'ENVELOPPE

MARIE-LOU WHITE-FORTIN

Montréal, le 15 décembre 1979

À ma chère Angélique,

Ma sœur, je t'écris en tremblant, parce que mon cœur déborde d'émotion. Axel m'a demandé en mariage. Comment t'expliquer ce mélange de bonheur et d'inquiétude ? Il est brillant, ambitieux et passionné par son travail. Quand il parle de ses projets, de politique, d'avenir, ses yeux s'illuminent comme s'il voyait déjà la ville entre ses mains. J'ai besoin de toi, de tes conseils, de ton instinct qui te fait toujours voir clair dans les gens. Rassure-moi, dis-moi que ce n'est pas de la folie d'aimer un homme qui rêve toujours plus grand que lui.

Avec tout mon amour,

Ta sœur chérie.

Montréal, le 10 avril 1980

Ma sœur,

Nous venons de nous marier. J'aurais tant aimé que tu sois là, mais je comprends que la vie t'a menée ailleurs. La cérémonie était simple, intime, mais magnifique. Axel avait ce regard qui me fait toujours fondre, ce mélange d'assurance et de vulnérabilité. Nous dansions sous les étoiles, sur le Mont-Royal et, pendant un instant, tout semblait parfait. Or, depuis, je ne peux ignorer cette petite voix en moi. Ses absences se multiplient, il reçoit des appels tard le soir, et parfois, il semble ailleurs, comme s'il portait un poids qu'il refuse de partager. J'essaie de ne pas douter, de ne pas voir d'ombres là où il n'y en a peut-être pas.

Dis-moi que je fais bien d'avoir foi en lui.

Avec tout mon amour,

Élisa.

Montréal, le 20 octobre 1981

À Axel,

Mon amour,

Je suis assise devant cette feuille blanche depuis de longues minutes, ne sachant comment t'annoncer la nouvelle. Je pourrais simplement te le dire en rentrant ce soir, te regarder dans les yeux et voir ta réaction, mais j'ai besoin d'exprimer par écrit tout ce que je ressens en ce moment. Mon chéri, je suis enceinte. J'ai fait trois tests pour être certaine. Trois fois, et trois fois la même réponse. Un petit être grandit en moi, un petit nous. J'ai peur, bien sûr, mais plus encore, je ressens une joie immense, une émotion que je n'aurais jamais imaginée. J'espère que cette nouvelle te remplira de bonheur autant qu'elle me bouleverse. Je t'aime, et j'ai hâte de construire cette famille avec toi.

Avec tout mon amour,

Élisa.

Montréal, le 12 novembre 1981

Ma chère Angélique,

J'aimerais tant être assise en face de toi, une tasse de thé entre les mains, à te raconter tout ce qui agite mon cœur en ce moment. Axel se lance en politique. Tu le connais, il a toujours eu cette flamme en lui, ce besoin presque viscéral de défendre ses idées, de bâtir un monde plus juste. Et moi, je suis là, à ses côtés, oscillant entre l'admiration et l'inquiétude. Mais ce n'est pas la seule nouvelle que je voulais t'annoncer. Ma sœur, tu seras bientôt tante ! C'est encore si irréel que j'ai du mal à y croire moi-même. J'ai ressenti tant d'émotions à la fois en l'apprenant – la joie, la peur, l'impatience, l'émerveillement. Et puis, je me suis demandé comment l'annoncer à Axel. J'aurais voulu immortaliser l'instant où je lui ai dit. Ce mélange de surprise, de bonheur et de crainte, comme si tout à coup, le monde s'élargissait devant nous d'une manière nouvelle.

Avec toute mon affection,

Élisa.

Montréal, le 5 septembre 1994

À Axel,

Je ne sais pas si je te donnerai cette lettre. Peut-être que je l'écris seulement pour moi, pour ne pas éclater sous le poids de tout ce que je ressens. Peut-être que je la brûlerai pour ne plus jamais y repenser. J'ai lu l'article. J'ai vu les photos. Toute la ville est au courant maintenant. Maria. Il fallait que ce soit elle. La femme d'un autre politicien. Comme si la trahison ne suffisait pas, il a fallu qu'elle devienne un scandale. Un sujet de conversation dans chaque café, chaque bureau, chaque maison. Ils ne parlent pas seulement de toi, Axel. Ils parlent de nous. Ils parlent de moi. De notre fils. Comment as-tu pu me faire cela ? Je repense à tout ce que nous avons construit ensemble, à tout ce que j'ai accepté, à tout ce que j'ai sacrifié pour t'accompagner dans cette vie que tu voulais tant. Je t'ai soutenu, même dans mes doutes. Je me suis tenue droite à tes côtés, même lorsque la fatigue et la solitude me rongeaient. Et toi ? Toi, tu as tout piétiné. Je ne veux pas te détester. Je me raccroche aux souvenirs de nous, de nos débuts, de la douceur qu'il y avait autrefois entre nous. Dis-moi qu'il reste encore quelque chose à sauver. Dis-moi que l'homme que j'ai aimé n'a pas complètement disparu.

Élisa.

Montréal, le 20 avril 1995

À Angélique,

J'ai quitté l'appartement. La vue sur le fleuve, qui me semblait autrefois si paisible, me hantait désormais. Je suis désolée de ne pas t'avoir écrit plus tôt, de ne pas t'avoir parlé de tout cela avant que cela n'éclate au grand jour. J'aurais dû. J'aurais dû te dire que quelque chose n'allait pas, que je sentais Axel glisser loin de moi, qu'il n'était plus le même. Mais j'ai voulu croire que ce n'était qu'une impression, qu'un passage difficile, que la fatigue et la pression suffisaient à expliquer son absence. J'ai voulu croire en lui, malgré tout. Et puis, il y a eu Maria. Je me répète cette histoire mille fois dans ma tête, comme si en la déconstruisant, j'arriverais à comprendre. Mais il n'y a rien à comprendre. Seulement la trahison, l'humiliation, et ce sentiment d'être devenue étrangère à ma propre vie. Axel tente de me parler, il veut qu'on se revoie, qu'on répare ce qui a été brisé. Philippe souffre. Il s'enferme dans sa chambre, il parle peu. Je m'inquiète pour lui, pour ce que tout cela laissera en lui. Il aimait son père d'une admiration sans bornes. Maintenant, il l'évite à tout prix. Je n'ai pas les mots pour lui expliquer pourquoi les adultes font parfois tant de mal à ceux qu'ils aiment. Je suis fatiguée, Angélique. Mais je tiens bon.

Élisa.

Montréal, le 12 mars 2000

Mon cher Axel,

Il y a des mots qui sont plus lourds que d’autres, des mots qu’on porte en soi pendant des mois, des années, sans savoir quand ils trouveront enfin leur place. Aujourd’hui, je vais te les dire, même si je ne sais pas vraiment par où commencer. Je t’en ai longtemps voulu. Je t’ai haï pour la douleur que tu m’as infligée, pour cette trahison. Mais, après tout ce temps, je réalise que le poids de cette colère m’écrase plus que la douleur de ce que tu as fait. Et je n’ai plus la force de porter tout ça. Je t’écris pour te dire que je te pardonne. Pas parce que je dois le faire, mais parce que je sais qu’il est temps. Peut-être que la souffrance de la perte de Philippe m’a ouverte à une forme de réconciliation, une volonté de guérir, de trouver une paix que je ne pensais plus possible. Je t’ai perdu, Axel. Et, au fond, je ne sais pas si nous aurions pu guérir de tout cela si nous n’avions pas aussi perdu notre fils. Avec tout cela, il me manque encore quelque chose. Toi. Je ne sais pas si tu reviendras, si tu trouveras encore un moyen de me rejoindre dans ce vide que nous partageons maintenant, mais je crois qu’il nous reste quelque chose à vivre ensemble, malgré tout. J’ai besoin de toi, de ta présence, de ton soutien. Ce vide dans ma vie, je ne sais plus comment le combler seule. Tu resteras toujours celui que j’ai aimé profondément. Et peut-être, juste peut-être, il est encore temps de nous retrouver, d’une manière ou d’une autre.

Avec tout ce qui me reste d’amour,

Élisa

Montréal, le 15 juillet 2003

À mon Philippe,

Mon fils,

Chaque jour, je m’attends encore à entendre ta voix. Chaque jour, j’espère, un instant, que tout cela n’est qu’un cauchemar. Et puis, la réalité me frappe à nouveau : tu es parti. Tu as choisi de partir, emporté par une douleur que je n’ai pas su apaiser. Je donnerais tout pour te ramener, pour changer ce qui s’est passé. Pour te dire encore une fois que je t’aime, que tu n’étais pas seul. Mais ces mots, je les écris trop tard. Ton père est parti à son tour. Comme toi, il a cru qu’il n’y avait plus d’issue. Mais moi, je suis encore là. Et je vais continuer. Pour toi. Pour ton père. Pour tous ceux que la vie abandonne trop tôt ou qui, comme toi, croient qu’ils n’ont plus leur place ici. J’ai fondé un organisme qui vient en aide aux gens en détresse. Peut-être qu’en sauvant quelqu’un d’autre, je pourrai guérir un peu de ma propre douleur. Je t’aime pour toujours,

Maman

Montréal, le 3 mai 2015

À Jean Morin,

Monsieur,

J’ai appris que vous alliez publier un livre sur mon mari. Vous ne l’avez jamais aimé, vous l’avez combattu publiquement, et je sais que votre récit ne sera pas tendre. Cependant, je vous demande une seule chose : souvenez-vous qu’il a aussi fait de grandes choses. Il a aimé cette ville, il s’est battu pour elle. Derrière les scandales, derrière les erreurs, il y avait un homme qui voulait sincèrement changer le monde. Je passe mes jours à trier ses notes, à préserver ce qu’il a construit, pour qu’on se souvienne de lui autrement qu’à travers les gros titres. Il m’a aimée, monsieur Morin. Peut-être mal, peut-être en me blessant plus que je ne peux l’expliquer, mais il m’a aimée. Ne l’oubliez pas.

Élisa Hamilton.

Montréal, le 2 novembre 2054

À ma chère Angélique,

Bientôt, je te retrouverai. Mon corps est fatigué, ma mémoire s’efface, mais toi, je ne t’ai jamais oubliée. Tant d’années ont passé, et pourtant, je t’écris comme si nous étions encore ces jeunes femmes à qui la vie semblait promettre l’éternité. J’ai tenu bon, tu sais. Malgré tout. Malgré Philippe, malgré Axel. J’avais relu tes lettres, m’accrochant aux souvenirs. Aujourd’hui encore, je ressens cette même gratitude pour tout ce que nous avons partagé. Je n’emporte ni regrets ni rancune. J’ai aimé et j’ai été aimée. C’est tout ce qui compte, au fond. Quand je fermerai les yeux pour la dernière fois, ce ne sera pas la douleur que je retiendrai, mais l’amour. Bientôt, je poserai ma valise une dernière fois. Quelque part, je veux croire que tu m’attendras.

Avec tout mon amour,

Ta sœur chérie.



Montréal, le 9 novembre 2054

Mon cher Axel,

Je m'adresse à toi aujourd'hui avec un cœur lourd, mais aussi rempli de la force et de la détermination que tu m'as toujours inspirée. Si tu savais tout ce que j'ai traversé depuis ton départ... Après ta mort, je me suis lancée sans hésiter dans la préservation de ton œuvre. J'ai consacré des années à faire connaître tes écrits, à préserver ta vision de la politique et de la société. Je me souviens de tes discours passionnés sur l'importance de la souveraineté du Québec, de ton engagement dans les référendums qui ont secoué notre nation. Même si les référendums n'ont pas porté fruit, ton combat pour l'indépendance a marqué les esprits, et j'ai tout fait pour que ton nom et tes actions ne soient pas oubliés. J'ai fait publier tes lettres, pour préserver la mémoire de ton travail. Tu m'avais toujours dit que l'histoire de la nation ne devait pas être oubliée, et c'est exactement ce que j'ai fait : je me suis battue pour que ton nom demeure gravé dans l'histoire.

Tu veux savoir ce qui me rend le plus fière ? Je me suis aussi engagée dans des causes sociales. L'une de mes plus grandes fiertés reste la création d'une fondation pour les personnes suicidaires. Ce projet est né de la souffrance de notre époque, et j'ai fait tout ce qui était en mon pouvoir pour offrir à ceux qui souffraient de solitude et de désespoir un endroit où ils pouvaient enfin trouver de l'aide.

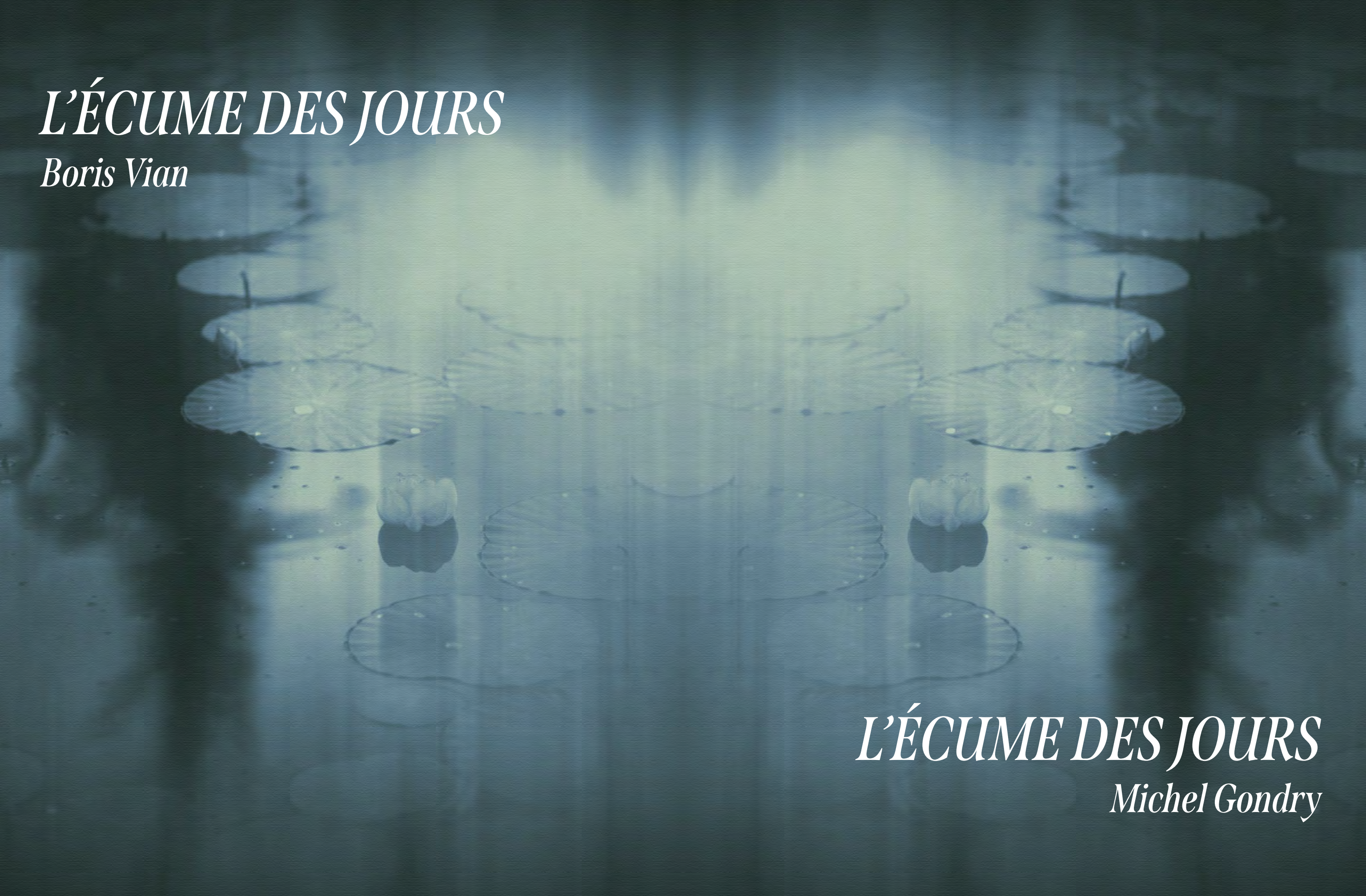
Je ne saurais oublier la douleur de ta perte, mais dans cette douleur, j'ai trouvé la force de continuer à bâtir. Je continue à porter nos rêves, et je t'assure que je n'ai pas failli. L'amour que j'ai pour toi, mon cher Axel, m'a guidée à travers chaque étape de ma vie. Et, comme tu me l'avais promis, je suis devenue plus forte, plus résolue, pour porter notre flambeau.

Tu resteras à jamais dans mon cœur.

Avec tout mon amour,

Élisa Hamilton.



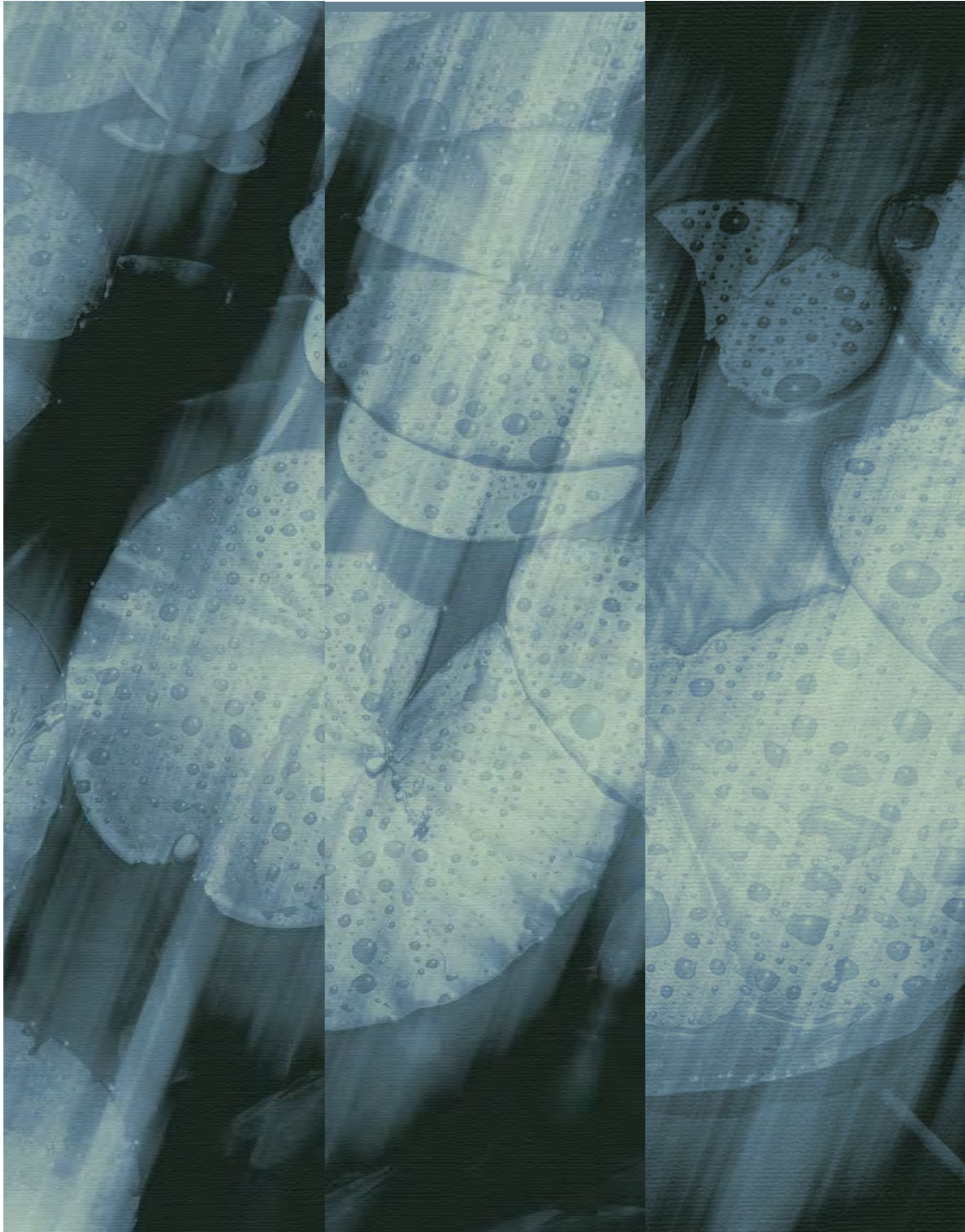
A blue-toned photograph of a pond with lily pads and two small white flowers. The scene is captured in a soft, slightly blurred style, with a central light flare. The lily pads are scattered across the water, and two small white flowers are visible in the foreground, one on the left and one on the right. The overall mood is serene and contemplative.

L'ÉCUME DES JOURS

Boris Vian

L'ÉCUME DES JOURS

Michel Gondry



L'ÉCUME DES JOURS DE BORIS VIAN ET DE MICHEL GONDRY

AGLAÉ HENRI

J'ai tant battu les rues
J'ai tant battu les heures
Qu'enfin tu es venue
Comme en mer, la lueur
T'as dit « j'aime les fous
Parce qu'ils aiment les fleurs »
Mis dans tes deux mains nues
Ma raison et mon cœur¹

Félix Leclerc

L'écume des jours, roman de Boris Vian paru en 1947, immerge le lecteur dans un univers imagé où naît un amour pur et sans complications entre Colin et Chloé, avant de voir leur monde se rétrécir et se faner sous l'emprise de la maladie, jusqu'à s'effacer. Au départ, Colin, un jeune homme aisé, est prêt à tout pour gagner l'amour, après que son meilleur ami Chick ait succombé au charme d'Alise, la cousine de Nicolas, le cuisinier. Colin rencontre alors Chloé, avec qui il forme un couple incroyablement heureux. Malheureusement, la jeune mariée tombe gravement malade pendant leur lune de miel et Colin s'engage alors dans une course contre la montre pour amener toutes les fleurs de Paris au chevet de Chloé afin de la sauver. En faisant cela, mais également parce qu'il a offert à Chick des « doublezons » (une importante somme d'argent) pour épouser sa compagne, il se ruine. Or, Chick a tout

dépensé dans son adoration pour Jean-Sol Partre, une parodie de Jean-Paul Sartre. Finalement, Chloé meurt et la vie du personnage principal devient complètement dénuée de sens. En écrivant son roman, Vian était influencé par le surréalisme et l'écriture automatique, des éléments qui stimulaient sa liberté créative particulière. En 2013, Michel Gondry réalise l'adaptation cinématographique de cette œuvre surréaliste. Pour rester près de l'esprit du texte, le réalisateur transpose les situations absurdes du récit à l'aide de mécanismes déclenchés durant le tournage, par des traitements de l'image ou de mots et il explore le thème de la mort, tout en honorant la place du jazz donnée par Boris Vian.

¹ Félix Leclerc, *Doubleur*, sur *Chansons perdues 1950-1953*, Frémeaux & Associés, 2008, CD.

LA VRAISEMBLANCE DANS L'ABSURDE

L'univers du roman ne manque pas d'excentricité, mais son honnêteté quant à la lourde réalité de la perte révèle des vérités universelles, malgré son apparence inhabituelle². Il est même possible d'avancer que la singularité de ses personnages amplifie la portée de leurs émotions parce qu'ils créent un contraste poignant avec le malheur qu'ils vivent. Dans le livre, après la mort de Chloé, Colin dit : « Elle était si douce. Jamais elle n'a fait le mal, ni en pensée, ni en action³. » Leur distance avec le monde réel, ici illustrée par la pureté du caractère de Chloé qui trouve une fin funeste, donne une profondeur à l'humanité qui se cache derrière leur comportement atypique et met en lumière l'ironie proprement tragique du récit. Effectivement, ils vivent brusquement et de manière extérieure leur désespoir, qui s'illustre dans leur milieu physique. Par exemple, lorsque Colin apprend que Chloé est malade, il accourt à son chevet, le corps lourd, pesé par la triste nouvelle : « sous ses pas, il faisait nuit, une nuit d'ouate noire, amorphe et inorganique, et le ciel était sans teinte, un plafond, un angle aigu de plus, il courait vers le sommet de la pyramide » (p. 171). Le risque de perdre l'être qui lui est le plus cher, faisant chavirer sa perception du monde, transforme également le monde tangible : il reflète sa détresse psychologique. Cette fusion du décor extérieur avec le monde intérieur de Colin, propre à l'univers poétique de Vian, lorsque représentée visuellement, devrait alors transmettre le même message que sur papier. Il ne suffit donc pas ici d'être logique, il faut l'être par rapport aux attentes de l'œuvre originale. Michel Gondry y parvient sans utiliser d'effets spéciaux numériques. Tous les effets du film sont créés à l'aide de décors imaginés et construits dans la réalité physique : ralentis, accélérés et arrêts sur image, etc. Les effets de changements de vitesse sont créés en manipulant la bande-image, c'est-à-dire en modifiant le nombre d'images filmées par secondes. Les plats cuisinés, par exemple, sont souvent représentés, mais en utilisant une grande quantité de constructions en carton animées au lieu de vrais aliments. Cet aspect artisanal rappelle l'œuvre de Vian et son étrangeté poétique, présente même dans les banalités quotidiennes comme on le voit, par exemple, à l'heure du repas :

[Colin] disposa, au centre de la table, un surtout formé d'un bocal de formol à l'intérieur duquel deux embryons de poulet semblaient mimer le *Spectre de la Rose*, dans la chorégraphie de Nijinsky. Autour, quelques branches de mimosa en lanières : un jardinier de ses amis l'obtenait par croisement du mimosa ordinaire, en boules, avec le ruban de réglisse noir que l'on trouve chez les merciers en sortant de classe. Puis il prit, pour chacun, deux assiettes de porcelaine blanche croisillonnée d'or transparent, un couvert d'acier inoxydable aux manches ajourés dans chacun desquels une coccinelle empaillée, isolée entre deux plaquettes de plexiglas, portait bonheur [...]. (p. 28)

Au début du roman, il est indiqué que « les jeux des soleils produisaient des effets féeriques. Les souris de la cuisine aimaient danser au son des chocs des rayons de soleil sur les robinets, et couraient après les petites boules que formaient les rayons avant de se pulvériser sur le sol » (p. 24). Dans le film, les rayons de soleil qui perdent leur éclat au fil de la dégradation de l'état de Chloé sont mis en lumière par des cordes tendues. Colin se prend même les pieds dedans, ce qui rend tangible leur présence, comme une métaphore de l'influence grandissante de la maladie sur son environnement. Cela illustre l'impuissance des personnages face à cette chute dramatique. Lorsqu'elle vient chercher le couple pour leur voyage de noces, « la souris les suivit et s'arrêta dans le couloir. Elle voulait voir pourquoi les soleils n'entraient pas aussi bien que d'habitude et les engueuler à l'occasion⁴. » (p. 128) Évidemment, les soleils ne peuvent pas être conciliants, même s'ils se font réprimander, cela soulignant le fait que l'unique solution face à l'impossibilité d'agir contre la progression du malheur consiste à accepter de regarder l'évènement se dérouler.

Les personnages, cependant, refusent de se résigner. Lorsque l'opération de Chloé est montrée dans l'œuvre de Gondry, on lui insère des rayons ou cordes de soleil dans la poitrine. Les rayons s'attachent aussi à Alise lorsqu'elle visite l'appartement croupissant du couple, qui se rétrécit et est envahi par des racines, comme si les rayons

LE RISQUE DE PERDRE L'ÊTRE QUI LUI EST LE PLUS CHER, FAISANT CHAVIRER SA PERCEPTION DU MONDE, TRANSFORME ÉGALEMENT LE MONDE TANGIBLE: IL REFLÈTE SA DÉTRESSE PSYCHOLOGIQUE.

essayaient de s'accrocher à une source de vie intègre. Cela a pour effet de souligner l'importance métaphorique du soleil dans le texte de Vian en accentuant son influence sur l'histoire. Lorsque le soleil disparaît dans les deux œuvres, cela se fait en synchronicité avec la progression de l'impuissance et de la tristesse de Colin. Alors que son espoir s'éteint, il essaie désespérément de s'accrocher à celui-ci, en vain. Par exemple, lorsque Colin retrouve sa bien-aimée dans leur chambre après être allé lui acheter des pilules, le mouvement du soleil est ainsi décrit : « le soleil déplaît lentement ses rayons et les hasardait avec précaution dans des endroits où il ne pouvait atteindre directement, les recourbant à angles arrondis et onctueux, mais se heurtait à des choses très noires et les retirait vite, d'un mouvement nerveux et précis de poulpe doré. » (p. 196) L'émotion vécue et la personnification littéraire sont ainsi imagées en transformant leur sujet en objet concret. Le même phénomène d'impuissance se produit lorsque le flocon maladif pénètre dans le poumon de Chloé par la fenêtre brisée, dont la réparation tarde. De la laine animée illustre l'apparition de la maladie dans son organe enneigé. Dans le film, l'utilisation de la perspective est alors développée, poussant le spectateur à voir des éléments importants par des biais atypiques, comme par une scène montrant une vision intérieure du corps de Chloé. Ses poumons sont illustrés par une création figurative, éloignée de toute imagerie médicale, au profit d'une représentation artistique et jolie. La naissance du nénuphar dans une chair faite de laine ne bouscule pas la vraisemblance, car elle s'inscrit harmonieusement dans cet univers unique et poétique.

La narration du livre est portée par un narrateur absent, dont le point de vue est omniscient, c'est-à-dire qu'il sait tout, même ce qui se passe hors du champ de vision du

personnage principal. Dans le film, pour voir la perspective d'autres personnages sans changer de scène, tout en enrichissant celle qui se déroule, des écrans projettent ce qui se passe simultanément ailleurs. Dans le même esprit, l'humain-souris est projeté en petite taille dans le « grand » monde et, lorsqu'il est filmé directement, ce sont les autres qui sont proportionnellement projetés pour paraître géants. Cela permet d'éviter de modifier numériquement la taille des personnages puisqu'ils ne sont pas réellement filmés ensemble dans le même cadre. Toujours dans le film, l'artiste de jazz Duke Ellington, qui a réellement existé, mais qui est décédé bien avant ce tournage, est projeté dans une salle de danse où il s'adresse aux personnages, tout comme Gouffé, un chef cuisinier célèbre, qui donne des instructions à Nicolas sans être réellement présent, ou encore, lorsque les mariés, Colin et Chloé, sortent de l'église après leur mariage et que l'on projette la réaction des invités qui se trouvent toujours à l'intérieur. Cette scène s'illustre dans le livre lorsque Chloé va dans la voiture pour attendre Colin et que « les autres, sur le perron, regardaient partir les Musiciens que l'on emmenait dans une voiture cellulaire parce qu'ils avaient tous des dettes. » (p. 126)

De plus, Gondry tente de faire ressortir la spontanéité chez le personnel du tournage pour l'utiliser comme procédé, en laissant les comédiens et les techniciens dans le doute et l'empressement. Par exemple, en décidant de filmer plusieurs scènes d'affilée sans préavis, il provoque un sentiment de panique chez les costumiers qui devient également perceptible à l'écran. Audrey Tautou, dans le rôle de Chloé, qualifiait d'ailleurs le plateau de « bazar⁵ », ce qui contribuait à rendre l'action plus naturelle, tout en créant des effets de surprise.

2 « Si faire croire à la fiction ne consiste pas à faire croire qu'elle est vraie, au sens de vérifiable, cela ne veut pas dire qu'elle échappe pour autant complètement à des valeurs de vérité. » (Isabelle Collombat (dir.), *Littéraire, non littéraire. Enjeux traductologiques d'une problématique transdisciplinaire*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2021, p. 81)

3 Boris Vian, *L'écume des jours*, Paris, Hachette Livre, coll. « Le livre de poche », 1997, p. 326. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le folio placé entre parenthèses dans le texte.

4 La souris, dans le film, devient un personnage incarné par un humain rapetissé, habillé comme une souris.

5 Maxime Bergeron, « *L'écume des jours* : le "bazar" de Michel Gondry », *La Presse*, 24 juin 2013.

TRANSFORMER LES MOTS
AVEC L'IMAGE ET LA COULEUR

On peut définir le jeu verbal comme étant « l'exploitation consciente des virtualités inexploitées, ambiguës ou rares de la langue⁶. » Dans l'œuvre de Vian, on retrouve ce genre de jeux verbaux, comme les allitérations et les mots-valises. Par exemple, le *pianocktail*, mélange du mot *piano* et *cocktail*, est un instrument qui prépare des boissons alcoolisées lorsque l'on joue une pièce musicale. L'histoire pourrait être divisée en trois parties : « le bonheur, l'épreuve et l'espoir, et le malheur⁷ ». Les jeux de sonorité et de sens recensés varient en nombre selon chacune d'elles. La rencontre de Colin et de Chloé n'est pas très comique, alors que, paradoxalement, la scène de la mort de Jean-Sol Partre l'est davantage. Des scènes aux tonalités opposées se côtoient alors et « l'alternance des scènes comiques ou loufoques avec d'autres de pure tendresse donnent à ces dernières une coloration mélancolique⁸ ». Cela souligne la nostalgie des moments heureux et l'ironie du malheur, puisque, après tout, « on se rappelle beaucoup mieux les bons moments, alors à quoi servent les mauvais ? » (p. 245) Dans l'adaptation, cette idée est illustrée par le biais de la dramatisation visuelle : on passe d'un monde joli et naïf à sa destruction complète, par la mort et l'écroulement de l'entourage de Colin. Le surréalisme, d'abord onirique et apaisant, devient progressivement dérangeant, à travers ses images étranges, et amène le spectateur à ressentir un inconfort, accompagné d'un rythme précipité, comme si les évènements se déroulaient plus vite que les personnages ne peuvent les ressentir. Vers la fin du film, Colin court dans la rue, espérant se rendre à son appartement pour récupérer des biens à travers les décombres et il avance avec difficulté pendant que les bâtiments tombent en ruines et rapetissent, complètement pris au dépourvu. Pour élaborer d'autres jeux verbaux, Vian mélange les niveaux de langue, avec des mots familiers, parfois grossiers, comme « engueuler » et « andouille », littéraires, comme « incoercible », archaïques, comme « varlet », pour composer le mot-valise « varlet-nettoyeur » et beaucoup de mots spécialisés comme

« tubulure » et « hyposulfite ». Il le fait également en intitulant « Vomi » *La nausée* de Jean-Paul Sartre, œuvre littéraire existentialiste, tout en créant des néologismes, comme avec le mot « gondolance », qui fait référence à « gondoler », signifiant figurativement de se tordre de rire : « il s'écroula par terre, en proie à une crise de gondolance extrême. » (p. 186). Finalement, il fait plusieurs jeux de mots, comme lorsqu'un pharmacien *exécute* une ordonnance et l'introduit dans une petite *guillotine* de bureau (p. 188).

Le nuage dans lequel le couple a son premier rendez-vous amoureux les emmène tournoyer au-dessus de Paris, portés par une grue dans le ciel. Métaphoriquement, ils ont la tête dans les nuages. Ainsi, la légèreté et l'insouciance des personnage est montrée par des procédés stylistiques qui passent du verbal à l'image. La scène précédente, dans le roman, se lit : « Un petit nuage rose descendait de l'air et s'approcha d'eux. [...] le nuage les enveloppa. À l'intérieur, il faisait chaud et ça sentait le sucre à la cannelle. » (p. 86) Bref, son portrait imagé correspond à la narration de Vian, mais passe par un autre sens. Parmi les autres éléments absurdes figurent des adaptations des procédés stylistiques du livre. Par exemple, le meilleur ami de Colin et adepte de Jean-Sol Partre se fait appeler « Chick de gomme », Nicolas consulte son calendrier sous forme de *Rubik's cube* et des « petits-fours » sont servis sur des plateaux d'argent à la fête où Colin rencontre sa bien-aimée, c'est à dire des figurines comestibles avec l'apparence d'électro-ménagers⁹. Ainsi, Gondry a trouvé une solution médiatique, soit attrayante et claire à l'écran, d'un texte basé sur le langage en créant des images dont l'effet est similaire à celui d'une locution verbale.

Les scènes du film deviennent progressivement plus ternes, jusqu'à ce qu'elles soient entièrement décolorées. On passe ainsi d'un univers rempli de couleurs à une succession de pluies grises, jusqu'aux dernières scènes, qui s'éteignent en noir et blanc. Même que, à la fin, les coins de l'écran deviennent noirs. Cette technique fait

référence au cinéma d'une autre époque, le cinéma muet, incluant un passage sans son diégétique¹⁰. Visuellement, cela témoigne des émotions associées aux couleurs, qui ont le pouvoir de nous affecter. On y retrouve également les changements de saisons, en passant d'un été ensoleillé et rempli de moments heureux à de la neige, dont la fonte entraîne un flot de désolation qui se répand sur les personnages. L'insouciance heureuse initiale est bien représentée par Colin qui veut couvrir sa femme de roses rouges pour souligner leur mariage. Plus tard, il finit par se ruiner en lui achetant des fleurs pour que son existence se fane moins vite, mais elle reste fragile comme une fleur. En effet, « il l'aimait beaucoup trop pour les forces qu'elle avait, maintenant, et l'effleurait à peine, de peur de la briser complètement, de ses pauvres mains encore abîmées par le travail, il lissa les cheveux sombres. » (p. 318) Vers la fin du livre, Colin dit à Alise, anéantie par l'obsession de Chick pour Partre : « Les gens ne changent pas. Ce sont les choses qui changent. » (p. 287) On retrouve cette exacte phrase dans le film. Dans l'adaptation cinématographique, les changements visuels du décor sont donc très significatifs, car ils mettent en évidence la croyance de Colin selon laquelle des facteurs extérieurs à ses agissements sont responsables de son malheur. Bref, le monde se retournerait contre lui.

UNE MUSICALITÉ OMNIPRÉSENTE

Une qualité immédiate de ce moyen d'adaptation est la possibilité d'inclure une trame sonore et d'y faire rayonner le jazz de Duke Ellington. Les chansons *Take The « A » Train*, *Chlo-E (Song Of The Swamp)*¹¹, *The Mood To Be Wooed* et *Fleurette Africaine* jouées dans le film mettent en évidence l'importance du musicien. Dans le roman, on retrouve des dialogues qui le mentionnent, comme : « Je conseille à Monsieur un tempo d'atmosphère, dans le style de Chloé, arrangé par Duke Ellington, ou du *Concerto pour Johnny Hodges*... dit Nicolas. Ce

qu'outre-Atlantique on désigne par *moody* ou *sultry tune*. » (p. 55) Lors d'une soirée, l'emblème du jazz est affiché sur un écran pendant que les invités dansent le bigle moi. Cette danse caractéristique a permis au personnage principal, Colin, de rencontrer son épouse¹². En 1948, Boris Vian accueille Duke Ellington à Paris. Il fréquente le club Saint-Germain et rencontre d'autres musiciens importants, comme Miles Davis. Vian est un écrivain, mais il a aussi été trompettiste pendant sa carrière. Il en connaît donc beaucoup sur le jazz. Contrairement à l'auteur, celui qui lit son œuvre ne comprend pas nécessairement les références mentionnées au courant de l'histoire. Cela ne nuit pas à la compréhension du fil conducteur, mais la qualité de la compréhension est plus pauvre lorsque les allusions au jazz sont survolées¹³.

Dans le texte, Vian utilise des procédés d'écriture qui rappellent le jazz. Il compose, spécifiquement dans le chapitre XVI (p. 100-101), plusieurs phrases en heptasyllabes, qui sont courantes dans l'écriture de ce style musical, et inclut d'autres procédés intéressants à écouter, comme les allitérations et assonances ou les rimes. « Co/lin /cou/rait /dans /la /rue. » (7), ou encore : « Le /ciel /é/tait /clair /et /bleu. » (7) Les sons [o] et [ou] s'enchaînent dans la phrase où Colin commande des fleurs pour sa future épouse : « mettez [au]ssi, surt[ou]t, un gr[o]s b[ou]quet de r[o]ses r[ou]ges... » Dans le film, le jazz est joué en parallèle avec le récit. André Breton, maître d'œuvre du surréalisme, n'était pas en accord avec l'utilisation de la musique pour témoigner de l'intérieur inconscient¹⁴, mais la musique est presque toujours utilisée au cinéma pour susciter une plus forte émotion chez le spectateur.

6 Vital Gadbois, « Ohé Chloé ! Ou Raymond Chandler, Boriz Vian, la stylistique signalétique et moi », *Études littéraires*, vol. 9, n°2, août 1976, p. 374.

7 *Ibid.*, p. 375.

8 *Ibid.*, p. 377-378.

9 « Bien que le substrat narratif de *L'écume de jours* soit aisément transposable dans un récit cinématographique, il n'en est pas de même des procédés littéraires qui le prennent en charge dans le roman. » (Thomas Carrier-Lafleur et Guillaume Lavoie. « Et si la poésie de Boris Vian n'était qu'un trucage cinématographique ? Une lecture médiagénique de l'adaptation de *L'écume des jours* par Michel Gondry », *Études littéraires*, vol. 51, n°1, 2022, p. 99)

10 Diégétique : « Il désigne tous les sons faisant partie de l'action, c'est à dire tous les sons qui peuvent être entendus par les personnages du film. » (Bruitages.be, *Son diégétique et son extradiégétique*, <https://www.bruitages.be/son-diegetique-et-son-extradiegetique/>)

11 Le nom du personnage de Chloé vient de cette chanson qui joue un rôle important au sein de l'œuvre.

12 En 1946, Boris Vian publie, pour la première fois, dans la revue *Jazz Hot*. Cette organisation est importante pour diffuser et promouvoir la beauté et la richesse de ce genre musical. Ses textes y seront publiés régulièrement pendant l'année suivante. Pour toutes les dates et éléments biographiques de cette étude : Cohérie Boris Vian, <https://www.borisvian.org/accueil.html>

13 Effectivement, « la douleur de Colin, lorsqu'il perd Chloé, prend-elle une coloration particulière si l'on a en tête la musique lancinante de Duke Ellington. De même, la musique rend plus virevoltant et euphorique le tableau de mariage des deux protagonistes. » (Amélia François et Marie-Josée Fourtanier, « Étudier *L'écume des jours* en seconde, entre sons et images, entre jazz et métaphores », *Revue de recherches en littératie médiatique multimodale*, vol. 6, décembre 2017, [s. p.]

14 D'autres surréalistes ont d'ailleurs associé la poésie de Rimbaud au lyrisme de Ellington, similairement à la façon dont Vian associe le jazz du même artiste à son roman pour en faire ressortir une émotion poétique. Voir Sébastien Arfouilloux, « À l'écoute du surréalisme musical », *Québec français*, n°152, hiver 2009, p. 44-46.

*L'INSOUCIANCE HEUREUSE INITIALE
EST BIEN REPRÉSENTÉE PAR COLIN
QUI VEUT COUVRIR SA FEMME DE
ROSES ROUGES POUR SOULIGNER
LEUR MARIAGE. PLUS TARD, IL FINIT
PAR SE RUINER EN LUI ACHETANT DES
FLEURS POUR QUE SON EXISTENCE
SE FANE MOINS VITE, MAIS ELLE
RESTE FRAGILE COMME UNE FLEUR.*

L'ATTRACTION ET L'INDIFFÉRENCE À LA MORT

L'arrache-cœur est une arme violente qu'Alise utilise pour tuer Jean-Sol Partre, parce qu'elle sait que Chick est perdu dans sa fascination pour lui. Elle veut effacer définitivement ses publications. La mort met fin aux souffrances, mais elle témoigne également de celles-ci et expose la cruauté de l'anéantissement dans toute son ampleur¹⁵. Alise s'oppose au rejet de la part de Chick en tuant son auteur favori et en brûlant les librairies qu'il fréquente. Tout au long du récit, Chick est confronté à son obsession pour Partre : il doit absolument posséder tout ce qu'il a produit et cette collection qu'il convoite est exponentielle. Ruiné par son désir inextinguible, Chick sera d'ailleurs tué par les autorités pour ne pas avoir payé ses taxes, avec des armes comme celles que Colin a construites pour tenter d'apaiser son angoisse monétaire. Dans l'espoir de rétablir l'état de Chick dans les derniers moments de sa déchéance, Alise décide d'anéantir l'objet de son autodestruction, elle devient agressivement motivée par la mort, qui engendre simplement plus de pertes. Autant dans le roman que dans le film, Colin tente de renverser la maladie en faisant tout pour guérir Chloé. Il met tous les efforts pour la sauver, mais éventuellement, la mort inévitable devient moins violente que le désir de Colin de s'accrocher à sa vie et d'immortaliser son souvenir.

Colin perd d'ailleurs son emploi de travailleur d'usine, car construire des fleurs en métal est la seule chose qu'il parvient maintenant à faire. Il se coupe ensuite la main involontairement sur une d'entre elles. Dès lors, « sa main saignait à lentes pulsations, de grosses gorgées de sang sombre qu'il avalait machinalement, il regardait le pétale blanc marqué d'un croissant rouge » (p. 282). Toutes ces scènes amènent à se demander ce qui cause le malheur, mais aussi si ce malheur est mérité. Dans le film, cette réflexion existentielle prend place à travers la cascade de désolation effrénée, sans justification. Le médium expose la dureté du résultat sans en vocaliser les sous-entendus de violence. Le fait de voir la mort en images, tout simplement, plutôt que d'en lire une description onirique est davantage évocateur : la caméra ne camoufle pas la douleur à coups d'euphémismes. Dans le roman, les faits sont énoncés avec une

atténuation poétique, comme lorsque les agents d'armes (néologisme de gendarme) partent punir Chick pour ses crimes financiers : « À l'intérieur [de la voiture], on avait l'impression d'être sur la crête d'une vague qui crève. » (p. 296) Cette phrase fait allusion au titre du roman, dans un instant de tension avant une chute et aux jours qui s'enchaînent comme des vagues avant de devenir écume. La mort n'est jamais aussi brutale que les traces qu'elle laisse.

Après l'échec de Colin à revenir chez lui, la souris sort de l'appartement maintenant miniature, tenant dans ses pattes le dessin que Chloé avait fait du couple alors qu'elle était malade. C'est le seul souvenir de leur histoire et le seul objet qui a gardé sa taille initiale. Cela indique l'enjeu du pouvoir de l'amour et ce qu'il peut vaincre : « Mais Colin ne savait pas, il courait, il avait peur, pourquoi, ça ne suffit pas, de toujours rester ensemble, il faut encore qu'on ait peur » (p. 172). Tout de même, cette scène peut souligner que l'amour reste intact ou qu'il laisse une trace malgré les épreuves, alors que le corps de Chloé, lui, disparaît : « La terre s'écroulait peu à peu, et au bout de deux ou trois minutes, le corps de Chloé avait complètement disparu. » (p. 331) Le monde continue de tourner après la perte, mais il semble s'arrêter pour la personne qui en vit le deuil. Dans le film, les funérailles de Chloé se déroulent lorsque le son diégétique est inaudible et que la couleur est complètement effacée. Machinalement, les rituels funéraires bâclés se succèdent jusqu'à ce que s'ensuive la disparition du corps sans vie de Chloé. Celui-ci semble victime de l'indifférence de la nature envers la cruauté humaine. Au début du roman, des inconnus meurent lors d'une sortie à la patinoire, un évènement ici banal en raison de sa fréquence, et « les varlets-nettoyeurs firent, une fois de plus, leur office et l'un d'eux planta une croix de glace à l'endroit de l'accident. Pendant qu'elle fondait, le préposé passa des disques religieux. Puis, tout rentra dans l'ordre. Chick, Alise et Colin tournaient toujours. » (p. 46) Par conséquent, on constate, et de façon très évidente dans le film, car une scène montre des corps empilés sur la glace, l'ironie de l'apathie pour la perte humaine qui sera réciproquée à Colin au décès de sa femme.

¹⁵ « La psychanalyse est parvenue à rattacher l'agressivité à la pulsion de mort. En ce qui a trait aux pulsions de vie, elles tendent à conserver la substance vivante et à l'agréger en unités toujours plus grandes. À partir de recherches sur l'origine de la vie et sur certains parallèles biologiques, Freud aboutit à la conclusion qu'il devait exister une pulsion diamétralement opposée aux pulsions de vie. En effet, les pulsions de mort tendent à dissoudre les unités formées par les pulsions de vie et à les ramener à leur état le plus primitif, c'est-à-dire l'état anorganique ; elles aspirent à une réduction totale des tensions. Tournées vers l'intérieur dans un tout premier temps et versant dans l'autodestruction, elles en arrivent dans un deuxième temps à se retourner vers l'extérieur ; elles cherchent alors à supprimer leur état de tension en ramenant l'objet à un état antérieur pouvant conduire jusqu'au repos absolu de l'anorganique, en d'autres termes la mort ; lorsqu'elles sont tournées vers l'extérieur, elles prennent la forme de pulsions d'agression et de destruction. » (Martine Lévesque, *La violence dans L'arrache-cœur de Boris Vian*, Mémoire, Rimouski, Université du Québec à Rimouski, 1987, p. 18-19)

COMMENT RECEVOIR UNE ADAPTATION

Au-delà de la variation des interprétations, être fidèle à son œuvre éponyme ne fait pas d'un film un chef-d'œuvre¹⁶. Sa traduction passe par un souhait de rendre le résultat médiagénique¹⁷. La structure d'un livre relève des critères littéraires et il n'est pas souvent souhaitable de la répliquer parfaitement à l'écran, comme la traduction directe d'une langue à une autre nécessite des ajustements. Le texte littéraire sert donc de tronc à l'exploitation des techniques cinématographiques. Alors, quels sont les critères qui ne sont pas cochés par Gondry ? Pour certains, la saturation d'éléments dans cette adaptation prive le spectateur de l'émotion et de la tristesse de l'histoire et peut même rendre l'œuvre caricaturale ou épuisante par sa lourdeur visuelle¹⁸.

Lorsque Boris Vian écrit *Le manuel de Saint-Germain-des-Prés* pour les éditions Toutain, ce quartier éphémère exploré dans le manuel disparaissait déjà. L'adaptation de Gondry se déroule dans une scène différente, qui n'est plus celle d'un Paris d'après-guerre, mais qui se trouve plutôt dans un Paris davantage intemporel, voire contemporain. De cette façon, le film reste accessible pour un nombre accru de personnes, car en évitant de situer précisément l'histoire, le film peut sembler plus universel et résonner avec différentes générations, tout en permettant d'éloigner les contraintes historiques ou sociales spécifiques. Les époques se mêlent, avec la présence de technologies, comme des ordinateurs qui affichent des passages narratifs ressemblant à des didascalies, mais aussi des meubles antiques et de la musique de différentes époques, y compris celle d'Ellington. L'adaptation réussit à transmettre le message de l'œuvre, malgré l'absence du contexte d'après-guerre qui suscite les questions : Pourquoi l'amour n'est pas suffisant ? Est-ce que le surréalisme aide à accepter ce qui n'a pas de sens ? Ces questions, particulièrement symboliques dans un monde déchiré par la violence, restent d'actualité aujourd'hui.

L'adaptation de l'univers surréaliste de Boris Vian est abordée par Michel Gondry à l'aide de techniques originales, autant par l'utilisation de la caméra que par le dialogue et sa mise en scène. Le dialogue présente des phrases uniques et imaginées qui jouent avec leur représentation. La descente vers la mort de Chloé est illustrée par des choix uniques de couleurs et de sons. Finalement, la vraisemblance transcende l'écart temporel entre ces deux œuvres, mais le résultat n'est pas au goût de tous. Ironiquement, Vian meurt de son affliction cardiaque le 23 juin 1959, lors de la projection du film adapté de son roman *J'irai cracher sur vos tombes*. Il n'était pas satisfait de cette adaptation, qu'il trouvait exagérée et sensationnaliste et qui, selon lui, dénaturait son texte. Les employés des services funéraires ont refusé d'assister aux funérailles parce qu'ils débutaient une grève, ce qui a contraint ses proches à l'enterrer. D'une certaine façon, le surréalisme est reflété dans l'existence propre de Vian : « le refus des masques de la fiction amène à rapprocher jusqu'à les confondre le roman et la confession autobiographique¹⁹. » Vian se rapproche étrangement du personnage de Chloé, atteint peut-être alors d'un nœud au cœur.

///

16 « Chose certaine, la lecture d'un roman est une expérience personnelle et le cinéma fixe à jamais la même histoire, véhiculée par les mêmes images et sons pour tous. C'est ce que Marguerite Duras, notamment, reprochait aux adaptations. » (Maxime Labrecque, « L'adaptation cinématographique : regard sur une pratique polémique », *Séquences : la revue de cinéma*, n°302, 2016, p. 53-54) En effet, l'écriture et sa représentation sont deux langages différents, l'un des deux étant techniquement aveugle. Le lecteur est donc responsable de s'imaginer le texte.

17 À propos du terme médiagénique, François Guiyoba note : « Depuis les années 1990, de nombreux néologismes sont apparus pour rendre compte du phénomène d'intrication généralisée des médias artistiques qui caractérise l'imaginaire moderne et postmoderne. » (*Littérature médiagénique : Écriture, musique et arts visuels*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2015, en quatrième de couverture)

18 « Il semble de moins en moins possible au cinéma de voir entre les images comme on voudrait lire entre les lignes. » (Denis Desjardins, « Compte rendu de [L'Écume des jours : autant en emporte le Vian / Mood Indigo, France, 2012, 2 h 05] », *Séquences : La revue de cinéma*, n°286, septembre-octobre 2013, p. 43)

19 Philippe Forest, *Introduction au surréalisme : poésie, roman, théâtre*, Paris, Vuibert, 2008, p. 86.



VIAN SE RAPPROCHE ÉTRANGEMENT
DU PERSONNAGE DE CHLOÉ,
ATTEINT PEUT-ÊTRE ALORS D'UN
NÉNUPHAR AU CŒUR.



POUR MA FLEUR D'HIVER

AGLAÉ HENRI

Samedi soir, salle de bain. J'imagine les bulles à la fleur d'oranger entre tes petits orteils. La chatte trempe ses pattes dans l'eau, elle ne semble pas aimer le froid que j'attendais, doucement. Maintenant, m'extirper. Mes longues tresses dégouttent sur mon ventre, je grelotte jusqu'au tapis gris, le tissu usé m'apaise. Bientôt, je serai enveloppée de ma couverture, une chrysalide soyeuse reposant sur une terre fertile de lavande, propice à la naissance des poissons de février.

Je veille sur notre toit
De tuiles d'ardoise
En attendant ton éclosion
À toi,
ma fleur d'hiver

Ce matin, le soleil se lève vêtu de roses sans épines, sa silhouette trouble l'aube pâle, comme le battement de ton cœur remanie mes ficelles. Je t'appellerai peut-être Aurore, ma princesse dormant dans l'ivresse marine de mon abdomen d'agrumes. Autrement, si Héra me couve lorsque la nuit guette l'heure bleue, tu seras mon Laurier. Et moi, couronnée de tes feuilles pour avoir confectionné tes racines, je compterai tes cils de libellule, et chaque sourire que tu me souffleras fera éclore des violettes.

Je t'espère taché de craie
Décoré par la première lueur
d'une moitié d'homme

La croix de jadis, auréolée de gâteau des anges, prêche les nourrissons de crème fraîche s'ils sont vierges de torts. Elle veille à ce qu'un jour, ils souffrent parce que l'on s'efforce d'effacer les crève-cœurs. Couvert par les couches de mousseline, ton petit doigt me dit que c'est la saison des amours dans le mirage. Le relief du crayon sous la feuille m'apparaît comme une preuve fragile, un message en bouteille sur le fait que la vie est ainsi faite.

Le ciel laiteux me hisse
Sur sa lune
de miel
Un croissant aux amandes
Me balance
Par les chevilles

Le matin décaféiné me pique les paupières, une ébullition des sens à saveur savonneuse. Par ici, la grisaille du temps absorbe son pique-nique automnal. Lessiveuse d'une brassée embaumée d'hibiscus, du chiffon de poupée rose et bleu poudré se froisse dans mes entrailles. Mon empreinte s'appuie sur l'étoffe frissonnante, je mâche des glaçons pour veiller sur ma langue maternelle.

L'idée m'embellit
Il pleuvra des pétales
Une prévision intemporelle

C'est Noël, il neige dans le foyer, les flocons brûlent toujours. Le vent siffle dans les bûches forêt-noire en cette soirée de sombres cerises. La maison qu'elles réchauffent est comme un abri serein sous un sapin baumier, où la souris trouve refuge dans la tempête glacée.

Cordon ombilical écarlate
Poinsettia
aux étoiles aiguisées

Le sang de ma misère
Prêt à renaître de travers
Coule des cieux allumés
Dans les eaux troubles
Entre mes deux cuisses

Tes petits cheveux de jais
Retiennent ma lourdeur
De carrousel abîmé
Vent fraîcheur de menthe
J'avale le thé sucré

Le baume pour les mains picote tes phalanges gercées. Au four, la tarte aux cerises se fend en flocons dorés, calmée par sa bouillotte de sirop rouge violacé. C'est un long chemin pour sortir du bois, et je sais que tu poseras tes petites paumes douces sur mes joues colorées par un vent *popsicle*.

À l'heure du conte
Je tisse ma marionnette
Dans sa cloche de givre
Désormais, minuit sonnera
la clochette de Vidia

La solitude de la nature enneigée craquelle sous mes bottes. J'aimerais être un fakir de spectacle, pieds nus, en paix avec les gelées de l'hiver qui me transpercent la peau. Une avalanche Sazerac, acide caustique, son zeste de trop me surveille, fier de sa franchise. Mon ventre est un mortier fissuré, posé trop près du feu, prêt à éclater. Je suis propre et fatiguée, prisonnière des sensations de mon corps enflammé.

Ville souterraine
L'ours n'hiberne plus
Venise gondole
L'Atlantide des vagues
Où mon enfant se berce sans tumulte
Sous l'œil curieux des pirates

Dans son carrosse, la sirène chante une berceuse cristalline. Je respire l'infini de ses paroles moites. À travers ce souffle, un cortège de la Nouvelle-Orléans danse l'au revoir sous les algues. Les figurines en pâte à sel croquent des parfaits aux baies, brillantes sous la menace de l'orage. Les mûres rebondissent dans un fracas décevant, et l'inconfort cogne contre les parois de la boule à neige, là où la coccinelle perd ses picots, un émerveillement pour les âmes neuves. On pourrait croire que je dis des mensonges, mais c'est ce qu'elles racontent.

Je puise mes mots en toi
J'invente à partir de rien
Derrière les mots, rien
Pas un seul grésillement discret

À l'heure où tout devrait s'apaiser, où seule devrait subsister la contemplation d'un être intact, ne reste que l'impression de céder à la fin. Quelques minutes encore avant que Dieu, chantre d'un néant céleste, ne me rappelle que j'étais une enfant désobligeante. Malgré toute sa sagesse, Il n'a jamais su reconnaître l'âge des arbres sans les abattre. Le ciel en est le prix, extinction de la Petite Ourse s'en est ensuivie.

Chiromancie des cordes
Violon si frêle
une main sur le nombril meurtri,
j'attends

Dans le voile du médecin, ton écho me parle. Je caresse le nœud de mes souvenirs, mais l'écume a gelé. Mes pensées se perdent dans le corail pendant que flottent des mensonges arbitraires, jonglés sans conviction pour assouvir ma peine. Il faudra imbiber tes ongles malléables de douce-amère, le fil translucide de ta sueur à rembobiner sur la corde à linge.

Empoisonné en suçant son pouce, mon ange fantôme coule dans la noirceur.

Chronologie calculée
Aux cennes du hasard
Cernes de chaleur discernent ton départ
Un ricochet dénudé
Sur le comptoir de la pharmacie

Le précieux courant des choses
D'une douzaine de valse
des jours

Mercredi des Cendres
Poussière, brise, poussière
J'ai faim le ventre
creux

Je pleure dans mon sommeil, accompagnée de l'homme qui évoque ton silence clos. Il inspire profondément l'air nocturne sur l'autre oreiller de plumes, alors mon corps iceberg fleurit et s'épuise, les joues salées, jusqu'au matin. Les rideaux s'ouvrent à contrecœur sur l'épave de notre pluralité, mes pieds ancrés sur le sol antarctique de la chambre, je palpe enfin un autre malheur que l'humidité d'un chagrin solitaire, à moi seule, mère au flot égoïste.

Contact indifférent
Au temps qui laisse
Le pain tourner au vert
L'estomac se retourner
Aux yeux qui se ferment

Dérive maladive
Une nuit aux astres chancelants
Mon front perlé de suie
Obtient son étincelle
de cuivre

Je croyais même voir tes mèches brillantes de paon, si près qu'elles oscillent sous l'emprise de mes faibles murmures. J'aurais voulu pouvoir caresser tes rayures de tigre, témoins de ta somnolence d'incubateur. Un assemblage étioilé dans cette galaxie sans murs où ton silence pèse sur mes membranes de chair fine.

Ma conscience engorgée de nuages
D'une étreinte flottante
Saisit ton corps qui s'égare
Loin de son linceul

Il y en aura d'autres. Il y en a déjà tout plein, mais plus un seul n'aura ton immuabilité tenace ou ta délicatesse de prune. Je suis servante de la pitié partagée, à ceux qui pensent aux larmes sans jeux d'imitation, sans biberons. Ils écrivent par réponses en prenant la terre en visage. Ils disent que le temps passera toujours, que les gens ordinaires ont les meilleurs visages, mais ta beauté a inspiré les fleurs funestes néphenthès et droséra sous l'édredon, créatures magnifiquement cruelles. Je te cherche dans les fleurs de thé, *Crème à la lavande, Perles noires au jasmin, Promenade en traîneau, Désert Rose*, en vain.

Plus tôt que tard
Le fard à joues s'émiette,
Les cils s'envolent sans vœux
Puis reposent dans l'infusion tiède

Les cadres sur le plâtre flétri espionnent le fracassement de l'équilibre maritime. Ils me font comprendre les paresseuses qui diluent les chocs qui séparent. Je n'ai pas de parapluie pour la grêle de l'île qui m'isole, il pleut des cordes sans acrobate de passage. Je me sens mal d'être immobile dans mon écrin, une huître sans son cœur de l'océan. Tu étais l'éveil de la grandeur dans lequel mes insomnies remplies de lumière savaient que le temps s'étalerait,

loin.

Boucles d'or fanées
Lys et chrysanthèmes
L'anse de la tasse
Dénuée de substance
Éteint l'espoir
D'un ours sans
sa fée des dents
D'une bête sans
sa belle Célestine

Pensée excentrique
Peut-être aller

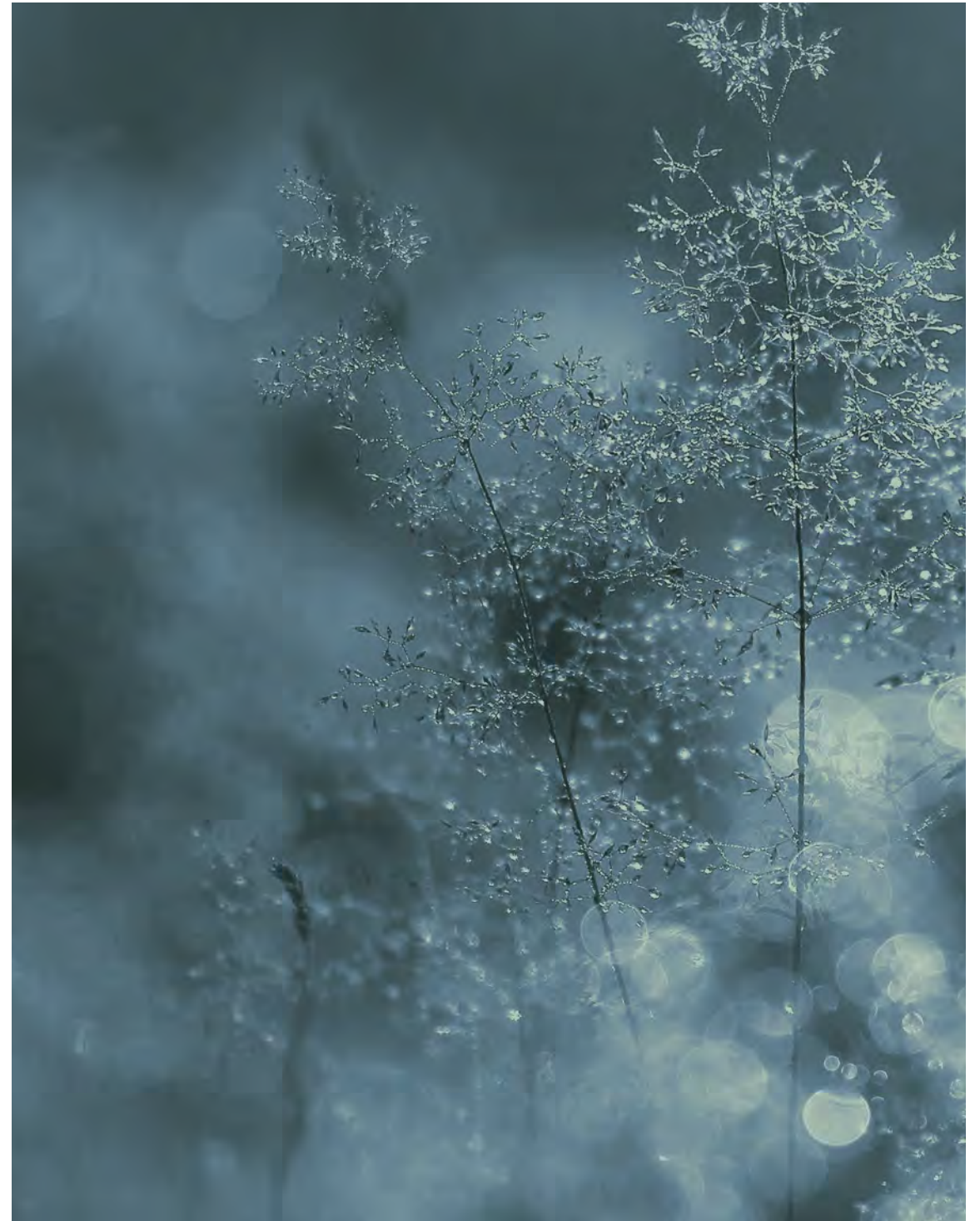
Dehors

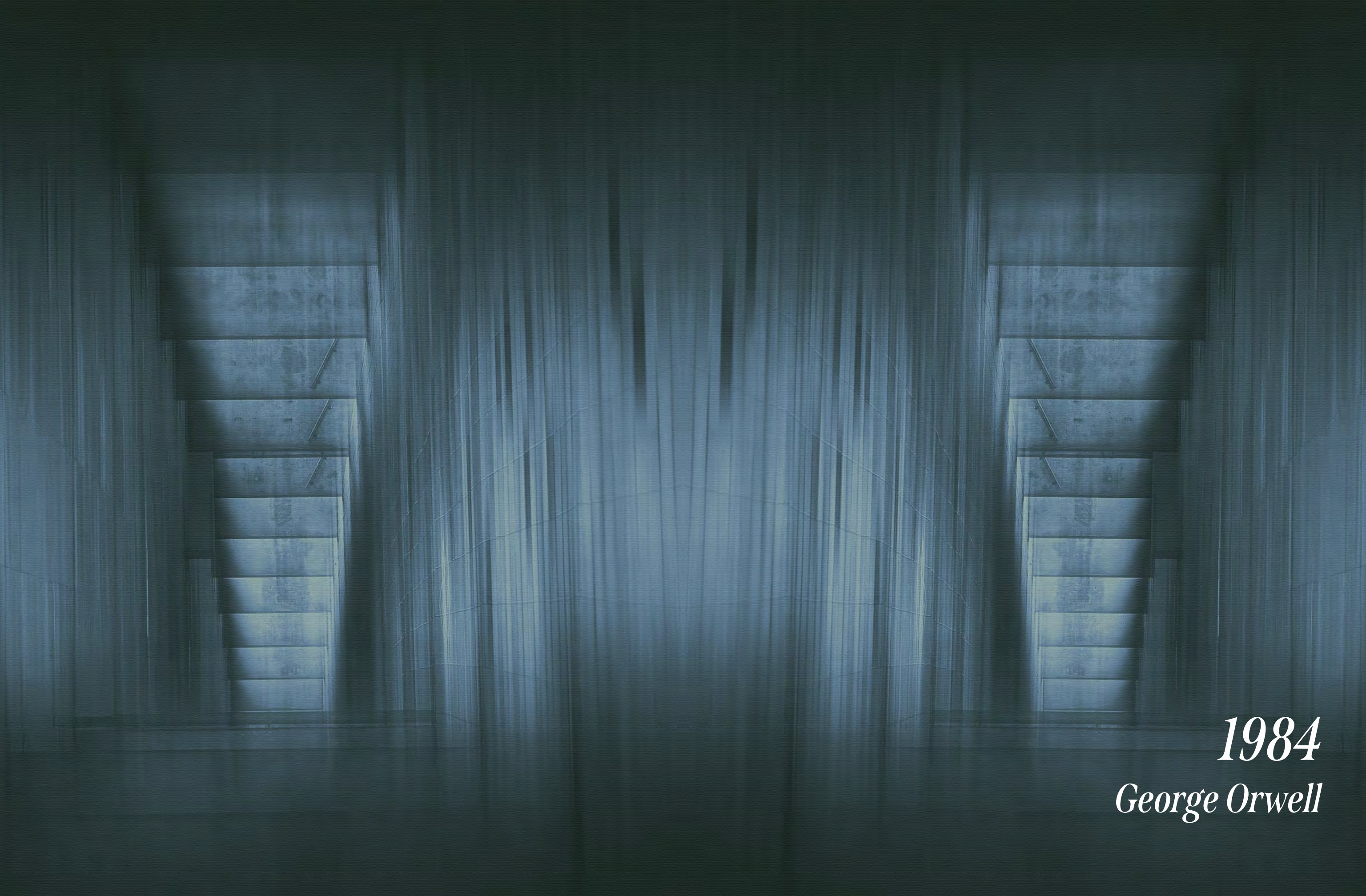
La chaleur s'étire à vingt-et-une heures, le soupir du soleil soulève les rideaux lilas en chuchotant des mots doux. Juillet est éveillé, seules mes rêveries façonnées jugent sa présence ostentatoire. Le vent du couchant qui éclairait mon âme use maintenant mes pétales, pourrissant sous les baleines échouées, portées par les courants du Sahara sur la plage de bisphénol. Les fleurs ont bu toute l'eau de la mer. Je prends le train vers Marie, ma Marie maman de lune, de neige rose et de fées. Elle repose sur un lit baldaquin de rubis où elle berce le bruit des lanternes.

Son havre de velours fait fondre mes organes, une douce potion mielleuse dans laquelle le tonnerre est muet. De retour sur le sable rêche, ma peau pâle se fige, statue de bronze dans l'écume qui s'enfuit et ne revient plus. Je veux mourir tendrement dans l'été de ses bras, je veux que quelqu'un comprenne ma dérive polaire entremêlée d'une foi sans refuge.

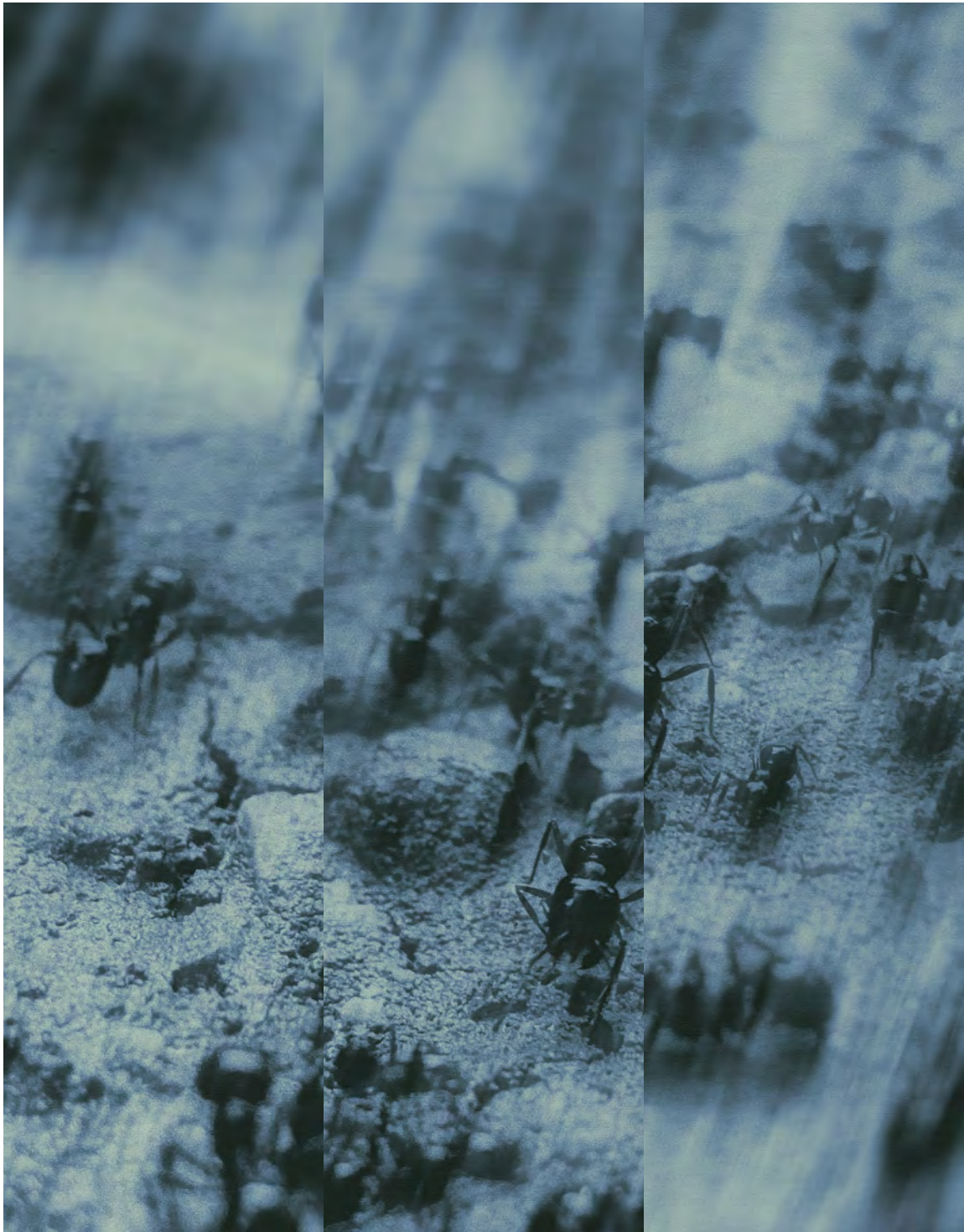
Salle de bain, la chatte trempe ses pattes dans l'eau, elle ne semble pas aimer le froid de la céramique glissante, elle siffle dans une cacophonie souveraine de grelots sans reine.

Il fait froid seule en été
Sans ma nébuleuse d'aurores et de lauriers
Les coudes sur la table
Je m'ennuierai
de ma fleur d'hiver,
ma beauté glacée,
mon coquillage de bruit blanc
Tant qu'il y aura des étoiles





1984
George Orwell



1984: L'ADAPTATION DES RÉGIMES TOTALITAIRES

HANS GARÇONVILLE

Pour que l'égalité humaine soit à jamais écartée, pour que les grands, comme nous les avons appelés, gardent perpétuellement leurs places, la condition mentale dominante doit être la folie dirigée¹.

Georges Orwell

Selon Hannah Arendt², le totalitarisme est « une fuite en avant constante et têtue, aveugle pour une large part au réel puisque captive d'un monde fictif – ce monde fictif lui-même étant bâti de toutes pièces autour d'une idéologie centrale structurante quoique délirante³. » Ainsi, la mise en place d'un système politique totalitaire requiert de nombreux facteurs qui lui sont indispensables tels que le contrôle des médias, une propagande constante et l'oppression des partis d'opposition, entre autres. *1984* de George Orwell⁴, publié en 1948, est l'incarnation de cette idéologie politique poussée à l'extrême dans une dystopie dont l'action se déroule à Londres. Le roman culte, vendu aujourd'hui à quelques dizaines de millions d'exemplaires à travers le monde, met en scène plusieurs concepts inventés – la novlangue, la police de la pensée, le slogan « Big brother is watching you », etc. – pour évoquer la réalité

de la menace des politiques totalitaires. Son succès laisse place à de nombreuses interprétations non fidèles à la volonté de l'auteur. À cause de l'année de sa parution, l'évidence voudrait que le contexte du roman se déroule dans l'un des plus grands régimes totalitaires de l'histoire : l'Allemagne nazie. Or, certains critiques voulurent y voir non seulement une critique du communisme soviétique, mais aussi du socialisme anglais⁵. Pour sa part, Orwell dicta à son éditeur une mise au point catégorique quant à ses regards sur son œuvre : ce qu'il avait décrit dans *1984* ne concernait pas tel pays précis, précisant : « c'est la direction que prend le monde actuellement⁶ ». Orwell inscrit son histoire dans sa patrie, une Angleterre démocratique, et refuse ainsi de pointer du doigt un pays donné ou une doctrine politique particulière, car le totalitarisme peut naître à partir de n'importe quel système politique de son point de vue.

1 George Orwell, *1984*, Paris, coll. « Folio », 2019, p. 318. Désormais les références à cet ouvrage seront indiquées par le folio entre parenthèses dans le texte.

2 Hannah Arendt est une politologue, philosophe et journaliste allemande connue pour ses travaux sur l'activité politique et le totalitarisme. Son œuvre *Les origines du totalitarisme* a contribué à la compréhension de tous les facteurs insidieux de la dictature. Pour une bibliographie complète, voir Laure Adler, *Dans les pas de Hannah Arendt*, Paris, Gallimard, 2005, p. 645

3 *Ibid.*, p. 218.

4 Éric Arthur Blair, plus connu sous le nom de plume George Orwell est un écrivain, essayiste et journaliste britannique, auteur d'une autre dystopie tout aussi célèbre que *1984*, *La Ferme des Animaux*.

5 Il avait baptisé Angsoc, le « régime d'Oceania », terme désignant le socialisme anglais, l'idéologie du Parti.

6 Cité par Bernard Crick dans sa biographie, *George Orwell*, Paris, Baland, 1982, p. 484.

«C’EST LA DIRECTION QUE PREND LE MONDE ACTUELLEMENT»

Winston, le personnage principal du roman, travaille au ministère de la Vérité, où il modifie chaque jour les archives historiques pour les aligner sur les nouvelles directives du Parti. Pourtant, il doute devant son propre passé qui lui échappe, tout comme la réalité elle-même, sans cesse réécrite. Dans ce monde totalitaire, la surveillance est omniprésente : les écrans scrutent chaque geste, la Police de la Pensée traque les moindres écarts, et le langage lui-même prive progressivement les citoyens de toute possibilité de réflexion critique. Winston finit par tomber amoureux d’une collègue, Julia. Grâce à elle, il découvre la structure immuable du pouvoir : une société divisée en trois classes – l’élite qui gouverne, la classe moyenne qui aspire au pouvoir, et les prolétaires, maintenus dans l’ignorance. L’Histoire n’est qu’une répétition des mêmes cycles, où la classe dominante manipule la vérité pour asseoir son autorité. Les relations amoureuses étant strictement interdites, les deux personnages seront capturés par le Parti et torturés jour après jour. Le Parti démantèle ainsi l’esprit de Winston, détruit ses certitudes, le brise méthodiquement. Winston, malgré une résistance farouche, finit par céder. Il apprend à aimer son bourreau, à renier Julia, à renoncer à lui-même, signant la fin de sa révolte.

L'intrigue de *1984* se déroule dans un monde divisé en trois super États totalitaires : l’Oceania, l’Eurasia et L’Estasia. Le gouvernement de l’Oceania est dirigé par Big Brother et le Parti. Big Brother voit tout, entend tout et observe chaque individu. Sa simple figure emblématique fait régner une terreur tuant toute manifestation individuelle. La population subit cette surveillance constante à l’aide d’appareils

rappelant ceux de l’époque contemporaine comme des *télécrans*, des caméras de surveillance déguisées en appareils ménagers, dans les rues ou les endroits les plus intimes. Cette présence génère un climat où chaque individu devient un danger pour son voisin, d’où le concept de « folie dirigée » (p. 218). Winston évolue au cœur de cette société. Ce personnage est un ennemi du Parti, le premier révolté du roman⁷. Ses pensées subversives quant au Parti le mèneront d’ailleurs à ce qu’il nomme lui-même « le crime de la pensée », rappelant ce qu’il en est d’une réelle société totalitaire, tout comme le monde fictif d’Orwell : la politique détruit les besoins nécessaires à l’épanouissement des individus. Le simple fait de penser devient alors un crime mortel.

Au-delà d’incarner la représentation générale d’une société dominée par le totalitarisme, le roman orwellien décrit les étapes de la révolte d’un individu et ses conséquences à travers cette dite société. Bien plus qu’un simple roman divertissant, il peut ainsi être conçu comme l’adaptation de ce qu’a pu être le totalitarisme dans ses formes les plus aiguës, ce qui révèle l’impuissance de l’individu devant un système où l’ennemi n’est plus seulement un organisme politique, mais chaque individu qui le compose⁸.

LA POLITIQUE, LA RELIGION DES MASSES

Toute organisation politique, en théorie, repose sur une répartition équitable et légitime des ressources afin de garantir le bon fonctionnement social. Toutefois, comme on l’a vu à différents moments de l’Histoire, lorsque cette organisation est détournée à des fins égoïstes, exclusivement dans l’optique de soumettre une population sans

considération pour son bien-être et son épanouissement, elle engendre une dystopie où le premier crime commis est l’abolition de la prise en compte des besoins individuels. L’État n’est plus au service du peuple. L’individu est alors contraint de vivre privé de toute pensée autonome, soumis à une propagande incessante qui modèle et conditionne son esprit au service d’un parti politique. Tous les désirs personnels s’effacent devant l’autorité de l’État, qui vise à assujettir l’ensemble des hommes sous le joug du régime⁹.

Grâce à son roman qui force le trait, George Orwell permet de comprendre le caractère insidieux de la propagande, comme le suggère ce passage qui ressemble davantage à un essai : « le discours politique est destiné à donner aux mensonges l’accent de la vérité, à rendre le meurtre respectable et à donner l’apparence de la solidarité à un simple courant d’air. » (p. 280) De cette manière, ce que dénonce *1984*, c’est l’essence même de tous les totalitarismes possibles. Le projet fondateur et démesuré du Parti est une entreprise méthodique et implacable de destruction de tout ce qui, dans les émotions humaines, l’art, la parole et même l’ordre naturel, pourrait attester que le monde et l’humanité l’ont précédé. Ils sont le fruit d’une longue histoire séculaire qu’ils ont eux-mêmes façonnée et transmise. Dans sa quête de liberté, Winston essaie désespérément de rejoindre un groupe de résistance, dont il ignore la réelle existence. O’Brien, un supposé membre de cette révolte, sera son guide vers cette coalition. Il se révèle ensuite être un membre du Parti, le traître qui mènera à l’arrestation de Winston et Julia. Au cours des séances de torture, où O’Brien s’acharne à extirper de Winston sa volonté désespérée de préserver son humanité, il lui assène les principes fondamentaux du régime :

L’individu n’a de pouvoir qu’à condition de renoncer à être un individu. (p. 372)
Vous devez vous défaire de vos conceptions archaïques du XIX^e siècle sur les lois de la nature. Nous sommes ceux qui façonnons les lois de la nature. (p. 373)
À l’avenir, il n’y aura ni épouses, ni amis. [...] L’instinct sexuel sera éradiqué. [...] Nous abolirons l’orgasme. [...] Le seul rire qui subsistera sera celui du triomphe sur

un ennemi vaincu. Il n’y aura plus ni art, ni littérature, ni science. (p. 376-377)

Nous créons la nature humaine. (p. 379)

Comme on peut le voir, le Parti s’attaque à tout ce qui est primordial pour la vie individuelle. Son désir de contrôle dépasse les simples sphères politiques et son pouvoir réel n’est pas tant celui qu’il exerce sur le territoire que sur le seul être vivant doté d’une conscience, l’homme. En le formant, on obtient la première arme d’une société autodes-tructrice. Toutes les pulsions pouvant provoquer un désir sont éradiquées : le désir est d’ailleurs un mentocrime¹⁰ (p. 89). Le sexe est autorisé dans le seul but de procréer, car toute forme de jouissance individuelle est interdite. L’individu disparaît et finit par n’exister que par le biais du Parti. Le personnage du roman permettant de comprendre cette volonté est Syme, un collègue de travail de Winston. Il est irréprochable et adhère aux principes du Angsoc : « il vénère Big Brother, se réjouit des victoires, hait les hérétiques [...], mais traîne avec lui une aura d’homme pas très recommandable. [...] Il a lu trop de livres et fréquente le café du Châtaigner, repaire de peintres et de musiciens. » (p. 74) Syme est tout le contraire de Winston. Bien qu’ils partagent une certaine lucidité, ce dernier ne désire aucunement se révolter. Pourtant, il subira le même sort et finira par disparaître à cause d’une conscience individuelle dont il jouit à travers la culture. Ainsi, on comprend qu’il ne suffit pas d’adhérer aux principes du Parti, car « l’orthodoxie, c’est l’inconscience. » (p. 74)

À travers ses déclarations glaçantes, Orwell met en évidence la volonté de l’État totalitaire d’exercer un contrôle absolu, non seulement sur les comportements extérieurs, mais également sur l’essence même de l’être humain. L’objectif n’est pas simplement de régenter les actes et les pensées, mais de redéfinir la réalité elle-même : « L’Idéal fixé par le Parti est grandiose, terrible, étincelant, c’est un univers d’acier et de béton, de machines-monstres, et d’armes terrifiantes, une nation de guerriers et de fanatiques qui avancent au pas cadencé comme un seul homme [...]. La réalité, ce sont des villes en déliquescence dont les habitants sous-alimentés traînent la savate » (p. 96-97). Selon cette logique, le Parti efface toute trace du passé et

9 Le XX^e siècle a été marqué par l’ascension fulgurante d’idéologies totalitaires : le stalinisme soviétique, le nazisme hitlérien, le fascisme mussolinien, pour n’en nommer que les plus exemplaires. Parmi elles, le nazisme allemand a suscité une réprobation universelle et demeure, encore aujourd’hui, un objet d’étude incontournable dans les manuels d’Histoire, témoignant de la folie destructrice à laquelle peut mener l’extrémisme totalitaire. Dès lors, une question demeure : comment une nation entière a-t-elle pu consentir à l’anéantissement d’un peuple ? Comment parvient-on à mobiliser une population tout entière dans une dynamique meurtrière au service d’une pulsion de conquête ? Comment, enfin, élimine-t-on ceux et celles qui, au sein de cette même nation, refusent d’adhérer à cette folie collective ?

10 Terme désignant un crime de la pensée dans le roman.

7 À ce propos Orwell avait choisi en premier lieu un titre beaucoup plus significatif, « Le dernier homme d’Europe » (*Ibid.*)

8 Franz Neumann dit à ce sujet : « L’État devient une institution semblable à un parallélogramme de forces ; il devient une communauté reposant sur des communautés inférieures. Le concept de souveraineté devient superflu parce que le pouvoir exercé par l’état a cessé d’être un pouvoir externe. Il est plutôt le pouvoir de la communauté organisée elle-même. » (Franz Neumann, *Béhémoth : structure et pratique du national-socialisme*, Paris, Éditions Klincksieck, 1949, p. 98)

anéantit les sentiments et les désirs susceptibles de rappeler à l'individu son autonomie. Le passé étant effacé et aussitôt son effacement oublié, le mensonge devient vérité (p. 97). Les habitants d'Oceania sont plongés dans ce pseudo-idéal tout au long du roman, à l'exception de Winston, jusqu'à son séjour en détention.

Ainsi, *1984* illustre, dans une logique poussée à l'extrême, la finalité ultime du totalitarisme dans sa forme la plus radicale : non pas la simple oppression des consciences, mais leur réécriture intégrale, jusqu'à l'effacement de toute notion même d'humanité (ce qui n'est pas rappeler l'univers concentrationnaire). Dans la discussion entre Winston et O'Brien lors de sa torture, la souffrance devient l'essence même du système :

Comment un homme s'assure-t-il de son pouvoir sur un autre, Winston ? Winston réfléchit : en le faisant souffrir, répondit-il.

— Exactement. En le faisant souffrir. L'obéissance ne suffit pas. Comment, s'il ne souffre pas peut-on être certain qu'il obéit, non à sa volonté, mais à la nôtre ? Le pouvoir est d'infliger des souffrances et des humiliations. Le pouvoir est de déchirer l'esprit humain en morceaux que l'on rassemble ensuite sous de nouvelles formes que l'on a choisies. (p. 306)

Un système reposant sur la souffrance du peuple qu'il gouverne est d'une inhumanité absolue, mais c'est précisément de cette cruauté que les régimes totalitaires tirent leur force. On observe cette manipulation à grande échelle : « viols, rapines, massacres d'enfants, réductions de populations en esclavage » (p. 234). Tout comme O'Brien détruit Winston par la souffrance pour créer l'être docile de la fin du roman, le Parti rationne la nourriture, torture et exécute le peuple.

LA HAINE DE L'AUTRE ET L'ART DE LA GUERRE PERPÉTUELLE

Par ailleurs, dans les systèmes totalitaires, fictifs ou réels, la haine de l'Autre est méthodiquement exploitée par le pouvoir comme un outil de contrôle des masses. Le régime totalitaire du roman met en scène un rituel quotidien : les Deux Minutes de Haine, un moment où la population, soumise à une propagande virulente, exprime sa rage contre un ennemi désigné, Emmanuel Goldstein, le traître suprême. Cette haine collective, encouragée et orchestrée par le Parti, permet de canaliser les frustrations du peuple

et d'entretenir son obéissance absolue, car on lui donne un visage à détester : « le visage d'Emmanuel Goldstein ; l'Ennemi du peuple [...]. Tous les crimes ultérieurs contre le parti, les trahisons, les sabotages, les déviations procèdent de son enseignement » (p. 23). Ainsi la haine n'est pas spontanée, mais construite, entretenue par un système médiatique et politique qui en fait un réflexe pavlovien¹¹, un moyen de canaliser l'angoisse et la colère populaire vers un ennemi commode. Derrière ces mécanismes, c'est toujours l'humanité qui est attaquée : la capacité à douter, à ressentir de l'empathie et à voir l'autre comme un être humain, plutôt que comme une menace. Lors de leur première rencontre, Winston dirige sa haine de Big Brother vers Julia : « il est parvenu à transférer sa détestation de la face sur l'écran à la fille brune derrière lui [...]. Il la cognerait à mort à coups de matraque. Il la violerait en l'égorgeant à l'instant de l'orgasme. » (p. 27) Comme on le voit, le parti ne cherche pas à détruire le désir sexuel de la population, mais plutôt à l'avilir. Pour Winston détester Julia est instinctif parce que la désirer constitue un crime, tel que dit précédemment. Aussi, l'absence d'un espace privé pour les citoyens les empêche de vivre des relations intimes. La surveillance constante, via les télécrans, rend toute forme de désir sexuel un acte qui peut être espionné et contrôlé. Le sexe par désir charnel est interdit. En le compromettant, il s'assure de faire du sexe opposé une menace. Ainsi, le contrôle du désir sexuel dans *1984* dépasse le cadre de la répression physique pour devenir une manipulation mentale profonde. Manipuler les fondements de l'homme le fait évoluer dans un monde où chaque individu devient une menace, car il est dit que le : « [le] pire ennemi, c'est [le] système nerveux. » (p. 84)

L'État totalitaire attribue toujours un visage à la haine : celui des juifs, du capitalisme ou de Goldstein, chef de la rébellion dans le monde orwellien de *1984*. Winston, le personnage principal, en est même conscient : « le plus atroce ce n'est pas qu'on soit obligé d'y participer, mais tout au contraire qu'on ne puisse s'empêcher d'y adhérer. » (p. 26) Quand il participe aux « Deux Minutes de Haine », il ne peut s'empêcher malgré sa lucidité de suivre le mouvement de la foule. Pour arriver à contrôler l'individu, le Parti le conditionne dès l'enfance (les enfants sont des espions, capable de dénoncer leurs parents), ce qui rend la résistance difficile. Par ailleurs, le peuple vivant dans la précarité (à cause de la Guerre), il est facile de désigner un coupable. L'ennemi est instrumentalisé : « Londres n'était pas la cité magnifique

LA LUTTE DE L'HOMME CONTRE LE POUVOIR EST LA LUTTE CONTRE L'OUBLI.

que nous voyons aujourd'hui, mais une ville sombre, où les pauvres n'avaient pas de chaussures aux pieds ni de toits sur leur tête. Des enfants devaient travailler douze heures par jour pour des maîtres cruels qui leur donnaient des coups de fouets [...]. Ces riches s'appelaient des capitalistes. » (p. 95) Dans le monde orwellien, la haine est dirigée vers un ennemi qui change constamment : « les livres d'histoires, y compris ceux qui sont acceptés sans se poser de questions, relèvent de la plus haute fantaisie. » (p. 97) Le Ministère de la Vérité réécrit l'histoire pour faire disparaître toute trace du passé, rendant l'idéologie du Parti non seulement dominante, mais incontestée. Il faut convaincre la population que le Parti a toujours été la seule alternative aux injustices. Le capitalisme est donc vu comme une forme de hiérarchie sociale qui exploite les travailleurs. La révolution qu'a mise en place le Parti a été justifiée par la nécessité de renverser ce système. Dans *1984*, le Parti dépeint le capitalisme non seulement comme un système d'exploitation des masses, mais aussi comme une idéologie déconnectée des réalités sociales, une menace extérieure et une version révolue du passé. L'objectif de ce Parti est de montrer que sa propre idéologie, bien que répressive, est la seule solution possible pour éviter les injustices sociales qu'auraient engendrées les systèmes politiques passés. Cette manœuvre leur permet de se positionner en tant que sauveur du peuple le libérant de ce mal : « jour et nuit, le télécran te rabat les oreilles de statistiques prouvant que l'homme d'aujourd'hui est mieux nourri, mieux vêtu, mieux logé [...]. Ce qu'il est impossible de prouver comme de démentir¹². » (p. 97).

Winston, l'un des seuls individus qui semblent dotés d'une vision critique, ne peut s'empêcher d'être pris dans

la vague des « Deux Minutes de Haine », car son esprit a été aussi manipulé que celui des autres. C'est à travers ses yeux qu'on aperçoit ce monde dystopique où les États sont constamment en guerre : « Le mot "guerre" lui-même, est devenu erroné. Il serait probablement plus exact de dire qu'en devenant continue, la guerre a cessé d'exister. La Guerre, c'est la paix. » (p. 27) L'état perpétuel de la guerre est ce qui rend supportable la qualité de vie dans le roman. Le peuple idéalise Big Brother, car il apporte l'espoir qu'un jour, la Guerre s'arrêtera. En se servant de l'idée de la guerre contre l'Eurasia et l'Estasia, le Parti tue toute éventuelle révolte de la population. La Guerre devient alors le seul moyen de maintenir la paix. Winston se renseigne à travers le récit sur cette Guerre qui était présente bien avant sa naissance et perdurera sûrement bien après sa mort. Cette Guerre, pourtant omniprésente dans la propagande, reste insaisissable, et Winston en perçoit peu à peu les incohérences : « déjà à l'époque de sa découverte, l'Océanie n'était plus en guerre contre l'Eurasie pour qui les trois hommes exécutés avaient trahi leur patrie [...]. Il est fort probable que les aveux ont été réécrits tant et plus au point que les faits d'origine n'ont plus la moindre importance. Le passé change, mais surtout il change en permanence. » (p. 103) En découvrant que les ennemis du Parti sont une fabrication des journaux, Winston comprend enfin pourquoi la Guerre lui paraît aussi insaisissable. En se demandant pour quelle raison, il en vient à comprendre que la guerre ainsi que la haine de l'Autre deviennent les atouts nécessaires à la pérennisation du pouvoir absolu du Parti.

La Guerre, réelle ou fictive, a une fonction stratégique majeure dans la société totalitaire telle que mise en scène dans le roman : « Par conséquent la guerre [...] est une

11 Ce type d'apprentissage a été initialement proposé par le psychologue russe Ivan Pavlov au début des années 1900. La réponse pavlovienne, également connue sous le nom de conditionnement classique ou conditionnement répondant, est un processus d'apprentissage où un individu développe une réponse involontaire à un stimulus donné. (Voir <https://lesetudes.fr/reponse-pavlovienne/>)

12 Dans *L'art du Roman*, Kundera souligne que, dans *1984* et le monde totalitaire, « la lutte de l'homme contre le pouvoir est la lutte contre l'oubli. » (Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987, p. 172) Dans ce contexte, la mémoire est une capacité fondamentale, car elle conserve ce qui appartient au passé, tout en restant une référence pour confronter ce qui fut à ce qui pourrait éventuellement se produire

imposture [...] tel est le sens du slogan [...]. Guerre est paix. » (p. 249) Le Parti se sert de cet état permanent de guerre pour maintenir la paix à l'intérieur d'Oceania, car « la société vit dans une forme d'État de siège, où posséder un morceau de viande fait toute la différence entre la richesse et la pauvreté. » (p. 240) La guerre permanente permet au Parti de maintenir une atmosphère de crainte collective, d'incertitude et de dépendance à l'égard du régime. En gardant la population dans un état d'alerte constant, le Parti empêche la formation de pensées indépendantes ou de révoltes, car les citoyens sont constamment préoccupés par les dangers extérieurs. Le ministère de la Paix crée une illusion de victoire perpétuelle contre des ennemis comme l'Eurasia ou l'Estasia, permettant au Parti de donner un but à la vie quotidienne tout en maintenant la population dans une dépendance absolue. La précarité que subissent les personnages dans le roman est vite justifiée, car ces derniers croient soutenir l'effort de guerre : « En même temps, la conscience d'être en guerre, et donc en danger, permet de faire passer pour naturelle la concentration des pouvoirs sur une toute petite caste, présenté comme la condition sine qua non de survie. » (p. 240) Goldstein devient le visage permettant de canaliser les pulsions mortifères dont le Parti fait la promotion. Le climat de conflit se poursuit dans la relation entre chaque individu jusque dans les familles, ce qui permet d'avancer qu'au-delà de tous les pseudos conflits mondiaux, la plus grande guerre de 1984 reste celle que mène l'individu contre lui-même : « leur mécontentement ne mène nulle part faute d'une vue d'ensemble : il se focalise sur des griefs mesquins. Les maux plus vastes leur échappent systématiquement. » (p. 94) La question de la réalité de la Guerre dans 1984 est en effet centrale. Le Parti utilise la guerre comme un outil de manipulation, et il est très probable qu'elle soit illusoire ou au moins largement exagérée. Dans le roman, il est suggéré que la Guerre pourrait être une façade destinée à maintenir la population dans un état d'ignorance et de soumission à travers les preuves d'incohérence que trouve Winston. Le Parti n'a aucun intérêt à gagner cette guerre, car sa véritable fonction n'est pas d'obtenir une victoire, mais de maintenir un état d'urgence constant. Winston se bat contre un système dont il lui est impossible de comprendre le fonctionnement. Bien qu'il soit l'un des rares révoltés, il reste confronté aux idées du Parti, à la manipulation de la vérité et à l'anéantissement d'un passé qu'il s'efforce d'essayer de se rappeler. Rester humain devient une lutte de tous les jours pour celui qui essaie de penser par lui-même.

Ainsi, le roman remet en question les raisons insidieuses de la guerre. Elle conditionne l'homme à endurer ses souffrances. Le monde décrit par Orwell dans 1984 n'est pas si éloigné de la réalité. Entre sa haine de l'ennemi et l'endoctrinement subi, le Parti n'est jamais remis en question et ceux qui le font, comme Winston, sont bien trop impuissants pour mener une révolte correctement, leur mémoire ayant été altérée par le Parti. La guerre en elle-même cesse d'être une préoccupation si elle dure assez longtemps. Elle devient la normalité. Si elle devait un jour s'arrêter, ce serait pour en préparer une autre. Le climat de guerre recherché par le Parti est la continuité de la haine dont elle fait la promotion. Comme le dit O'Brien, la souffrance est l'essence d'un système totalitaire dont la mainmise sur la société demeure totale (p. 306).

LA RÉVOLTE À TRAVERS L'ÉCHEC

Le roman se termine sur l'aliénation de Winston : « LA LUTTE ÉTAIT TERMINÉE. IL AVAIT REMPORTÉ LA VICTOIRE SUR LUI-MÊME. IL AIMAIT BIG BROTHER. » (p. 391) Ainsi s'achève sa lutte. Le lecteur suit cette dissidence qui débute par l'entretien d'un journal où il déverse sa haine du Parti. Elle se conclut alors d'une façon bien pessimiste. Cette fin a influencé bon nombre de critiques, qui voient dans 1984 un aveu désespéré. Le roman peut également être considéré comme un livre intensément confrontant dans la mesure où il transmet de nombreuses émotions et motifs forts qui restent dans l'esprit du lecteur après l'avoir terminé¹³. Beaucoup tiennent à penser que le regard pessimiste de George Orwell sur le monde qui l'entourait est ce qui l'a poussé à écrire une fin dans laquelle son personnage échoue dans sa quête de liberté. Pourtant le but réel de l'auteur semble tout autre : « Les masses ne se révoltent jamais de leur propre mouvement, et elles ne se révoltent jamais par le seul fait qu'elles soient opprimées. Aussi longtemps qu'elles n'ont pas d'élément de comparaison, elles ne se rendent jamais compte qu'elles sont opprimées. » (p. 270) On peut justement émettre l'hypothèse qu'il craignait la montée d'un nouveau parti politique totalitaire. L'échec de son personnage sert de guide à ses lecteurs dans son avertissement contre les figures de l'oppression à venir, s'érigeant comme le premier élément de comparaison au totalitarisme. Bien que 1984 fait une adaptation du monde totalitaire, on y trouve certainement un roman d'apprentissage de la révolte.

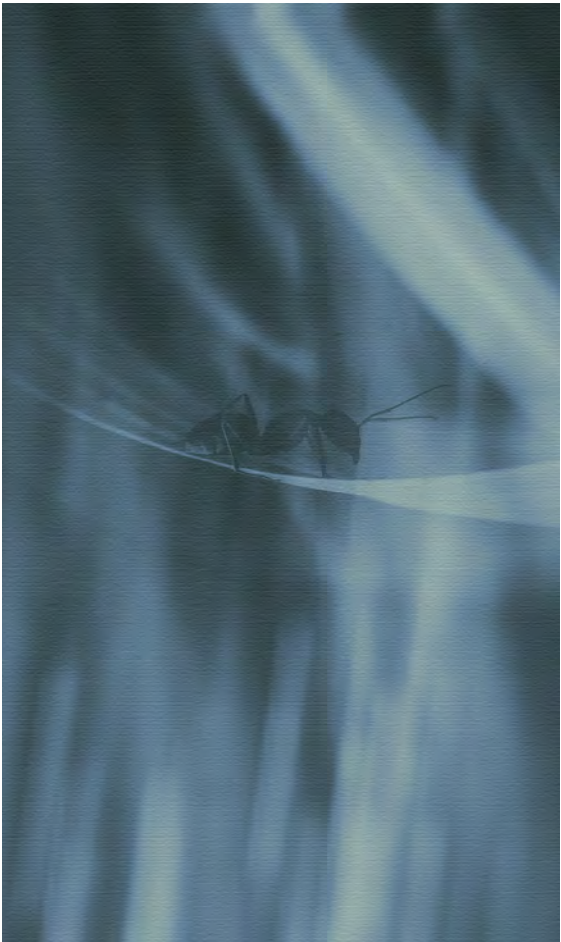
« LES MASSES NE SE RÉVOLTENT JAMAIS DE LEUR PROPRE MOUVEMENT, ET ELLES NE SE RÉVOLTENT JAMAIS PAR LE SEUL FAIT QU'ELLES SOIENT OPPRIMÉES. AUSSI LONGTEMPS QU'ELLES N'ONT PAS D'ÉLÉMENT DE COMPARAISON, ELLES NE SE RENDENT JAMAIS COMPTE QU'ELLES SONT OPPRIMÉES. »

¹³ « 1984 de George Orwell est l'expression d'un avertissement. L'état d'esprit qu'il exprime est celui d'un désespoir quasi total quant à l'avenir de l'humanité et l'avertissement est que si le cours de l'histoire ne change pas, les hommes du monde entier perdront leurs qualités, deviendront des automates sans âme, et n'en auront même pas conscience ». (Alfredo Sandoval, *George Orwell et 1984 : A personal View*, Thèse de l'Université de Pamplona, Colombie, 2008, p 28)

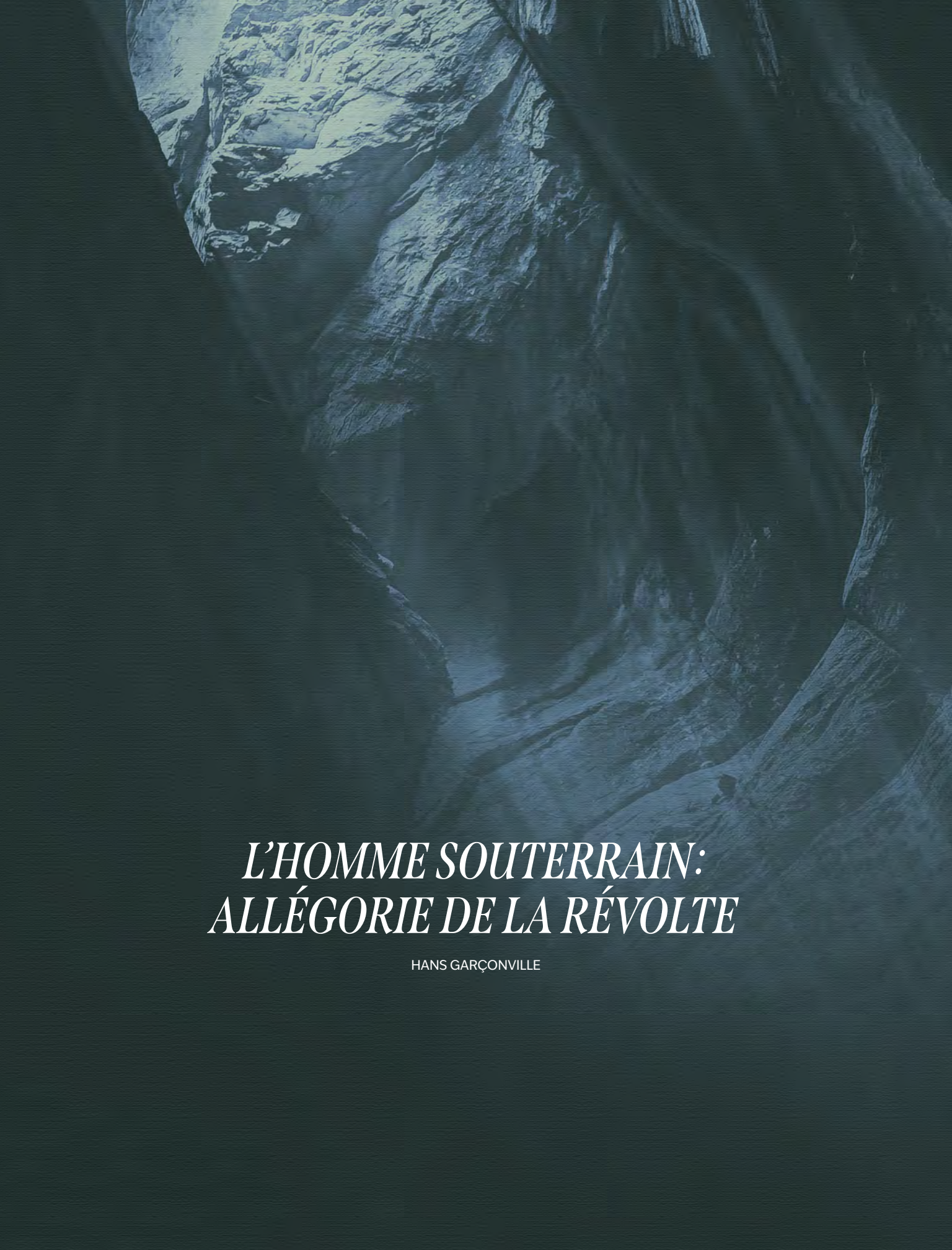
Si nous ne vivons pas sous des régimes aussi extrêmes que celui d’Oceania, certaines dynamiques – la manipulation de l’information, la surveillance de masse, la désignation d’ennemis pour souder une nation – existent bel et bien. Orwell nous met ainsi en garde contre la manière dont les guerres peuvent être utilisées pour façonner l’opinion publique et maintenir un pouvoir en place, souvent au détriment de la vérité et de la liberté des individus. L’œuvre d’Orwell devient intemporelle, car en décrivant une société où l’individu occupe une place moindre, le roman *1984* transmet aux générations un manifeste que suit inéluctablement tout régime totalitaire (passé, présent ou futur) tel un constat amer des régimes précédents, une critique dystopique de son époque et une anticipation de ce qui est à venir. Les leçons tirées des échecs de cette révolte sont des directives contre le totalitarisme : « Le passé est ce sur quoi s’accordent les archives et les souvenirs » (p. 218), comprend Winston Smith, cherchant des repères historiques nécessaires à la révolte. Orwell souligne alors l’importance de se servir de ce qui nous précède comme modèle dans la révolte. L’échec de Winston se résume à son manque de repères et sa solitude. Pourtant, il écrit dans son journal : « S’il y a un espoir, il faut qu’il soit du côté des prolétaires, car seulement parmi ces masses grouillantes, et cependant tenues pour quantité négligeable, soit 85 % de la population que naîtra la force de détruire le Parti [...]. La Révolte passe par une expression du regard, une inflexion de la voix, et un mot chuchoté de temps en temps, tout au plus » (p. 91). Cette masse que décrit Winston fait penser à la classe moyenne. Selon Orwell, la voix de la lutte dans un monde totalitaire viendra de cette masse. Daniel Bell du *New Leader*, qui a publié sa critique en juin 1949 écrit : « Lorsque Thomas More décrivit en 1516 une île imaginaire, il l’appela Utopie, ce qui en grec signifie littéralement “nulle part”. L’aspect effrayant du monde imaginaire de George Orwell est qu’il est quelque part – en nous et autour de nous¹⁴ ». Le monde orwellien est un rappel des dangers du monde totalitaire, une menace qui pèse sur toute société. Lire *1984* est se rappeler que le totalitarisme n’est pas de la fiction, contrairement au roman de George Orwell. Par ailleurs, la révolte de Winston, bien qu’elle soit fictive, vient servir dans cette lutte contre l’instrumentalisation de la mémoire.

///

14 Je traduis. Daniel Bell, *The idea of ideology : on the exhaustion of political ideas in the Fifties*, Free Press, 1960, p 65.



«*L’ASPECT EFFRAYANT DU MONDE
IMAGINAIRE DE GEORGE ORWELL
EST QU’IL EST QUELQUE PART –
EN NOUS ET AUTOUR DE NOUS*»



L'HOMME SOUTERRAIN: ALLÉGORIE DE LA RÉVOLTE

HANS GARÇONVILLE

À l'entrée du sous-sol se tient le monde, morne et âpre. Dans ce rien ellipsoïdal navigue des chairs toutes aussi ternes. Elles observent inlassablement la vie jusqu'à leur mort. Cette mort qui advient sans combat, fin à l'image d'un tableau de vie monotone, mort indifférente, mort de larbins harassés par l'esclavage, mort douce et aigre telle leur révolte inodore.

L'Homme souterrain se terre là où la puanteur vient gratter le ciel. Il maudit cette terre sanguinaire et souriante. Le sol fuit son talon, corbeau du ressentiment, autrefois terre de la Révolution tranquille. Les montagnes de nos pulsions futiles se dressent en collision à la virtualisation de notre liberté.

L'Homme souterrain se tient seul se disant :

Ce que j'ai, ces deux yeux pleurant nos mendiants, l'archipel de mon pays se déprave, rabougri d'impôts et de corruption.

Ce que j'ai, ces oreilles abasourdies par des cris de mères pleurant leurs fils engloutis par la guerre du colonialisme d'égo.

Ce que j'ai, une peau de nègre, qui me pousse à me lever pour les Palestiniens, les Ouighours, les Congolais et les Libanais. Les maltraités du passé reconnaissent quand l'Histoire se répète.

Ce que je n'ai pas, c'est la force, celle d'un chêne ancestral de rassembler mes racines, celle d'arrêter d'assister impuissant. Je me recroqueville tel un critique déçu.

Ce monde, il m'a berné, il m'a rendu muet. Face à sa laideur, je me morfonds dans mon coin. J'ai quitté mon île vers le bout du monde, je me suis enfoncé dans ce souterrain. L'Histoire se répète, l'opprimé change simplement de tête. Il cherche le jardin pittoresque du paradis alors qu'en lui gît l'enfer.

Chaque homme devant son souterrain solitaire, réalisant trop tard que le colonisateur ne mourra jamais, continue de creuser au prochain sous-sol. On lui vole son temps, sa conscience et sa liberté. Il reste muet, apeuré que l'autre dans son souterrain l'entende et le rejette.

L'Homme souterrain creuse en lui, il prend racine dans sa cave. Loin de la mer des Antilles qui déferle, loin des chaînes de montagnes souveraines qu'aujourd'hui le colonisateur dirige, il s'enfonce exclu, incapable d'aider ou de crier à l'aide.

Je suis cet Homme et un jour, je reviendrai à ma terre.

Mon pied retrouvera le sol morbide de la colonie, j'accepterai que ce monde laid soit le mien.

Faites-moi martyr,

faites de moi un déchu,

faites-moi rebelle car je ne me tairai plus

Assez d'inhibitions je ne vous haïrai plus.

Je reviendrai amant et non conquérant, car mon cœur résonne dans cette terre, à travers tous les continents.

L'Homme souterrain se tenant seul se dit encore :
Toute révolte naît de l'intérieur alors la Femme souterraine creuse.
Ses ongles, noirs de terre et de siècles, fouillent les entrailles du monde.
Elle, la femme des ombres, ne naît pas sous les cieux cléments, mais dans les plis
d'une nuit épaisse, où chaque souffle est une lutte contre la terre qui l'enserre.
Elle avance, les épaules lourdes de silences, les reins meurtris par l'héritage
d'un fardeau ancien.
Ses sœurs, celles d'hier
creusent aussi, dans les ruines d'un monde qui n'a jamais voulu d'elles entières.
Elles creusent sous des voiles imposés,
sous des lois qui changent pour mieux les effacer.
Elles creusent dans l'ombre des temples et des parlements
où leur corps se décide sans elles.
Elles creusent sous la main lourde du père, du frère, du mari, de l'inconnu dans la rue,
sous les regards qui les possèdent avant même qu'elles ne parlent.
Ce qu'elle a,
La Femme souterraine,
c'est une chair offerte en spectacle, un corps qui n'appartient qu'au monde,
Jamais à elle.
Un visage sculpté pour plaire, un ventre qu'on légifère,
un souffle qu'on étouffe sous le poids du plaisir d'autrui.
Elle entend les rires gras des puissants, les chuchotements assassins des tribunaux,
les prières qui la condamnent sous prétexte de la protéger.
Son ventre porte les douleurs de toutes celles qui ont saigné avant elle,
celles qu'on a brûlées en sorcières,
celles qu'on a enfermées pour folie,
celles qu'on a lapidées pour avoir osé exister hors des règles tracées par d'autres.
Elle sent leurs murmures dans son sang, elle porte leurs cicatrices invisibles.

Lilith, la première bannie, qui refusa de plier l'échine, fut peinte en démon.
Olympe de Gouges,
Tes lettres de sang ont gravé le féminisme.
Rosa Parks, qui refusa de se lever
fit trembler un empire.
Clara Zetkin mit en marche la Journée des femmes quand d'autres ne voyaient
que l'ombre.
Là, repose le féminin.
Et combien d'autres ? Des noms oubliés, des cris effacés, des visages gommés
sous les siècles.

La Femme souterraine creuse encore.
La mer dans son sang rugit comme un orage.
Elle est celle qui enfante l'univers et que l'univers tente d'éteindre.

Mais sous la roche, elle trouve autre chose. Une pulsation, une lumière sourde,
quelque chose qui vibre au creux des racines.

C'est la mémoire des louves.
Celle des chamans et des rebelles, des guérisseuses qu'on a traquées, des reines
qu'on a fait taire.
C'est la voix d'Hypatie, éclatée sous les coups mais toujours là.
C'est l'ombre de Nwanyeruwa, défiant les colonisateurs britanniques.
C'est le rire insoumis de Mona Eltahawy,
C'est la colère de Marsha P. Johnson,
C'est l'hymne de toutes celles qui refusent.

De retour,
de Chicago à Bordeaux,
de la tour de Pise à San Diego,
l'Homme souterrain se tient toujours seul se disant :

Mon peuple a tué le malaise existentiel. D'un coup sec à la carotide, on sonna la fin
de la vacuité omniprésente. Là où l'ennui est un vide pesant, mon siècle vit une quête
effrénée d'évasion qui tourne à l'obsession, au désespoir ou à l'autodestruction.
Le Kilimandjaro perd de sa superbe quand il tient dans le creux d'une main, ce qu'il
est minuscule dans le miroir de nos rectangles de verre.
Domestiquons nos fauves du Bénin.
Domestiquons nos collines imprégnées de lave et de foudre, faisons de nos rhodo-
chrosites des vases.
Brisons cette déesse de minerai, sculptée par la vague,
Chassons la licorne tibétaine ou le takin du Bhoutan,
Tuons, égorgeons !
Que le seul animal rare soit un humain avec un peu de bon sens.
Gravons l'Everest et déféquons l'insolence humaine sur le toit du monde.
Liquéfions l'émeraude,
Exploitions leurs enfants et créons-nous nos beaux appareils
Observons ensuite cette mélasse avec pitié
La guerre du Congo ne sera jamais la nôtre, nous ne faisons qu'observer.

Ainsi, l'Homme souterrain, qui s'est tenu le crâne incliné vers le sol pour mieux lécher
la botte qui l'écrasait en se croyant maître de sa drogue, s'éveille. Il regarde ce qui se
trouve dans sa main. Il regarde l'objet qui repose encore dans sa paume, lisse et froid,
tel un galet poli par des siècles de vagues invisibles. Son écran noir, d'une profondeur
insondable, attend le moindre frémissement d'un doigt pour s'illuminer et dévoiler son
monde silencieux de lumières et de signes.

À peine effleuré, il s'éveille en une explosion de couleurs, un kaléidoscope contenu dans
un rectangle de verre et de métal. Il pulse, il vibre, comme s'il respirait. Il est à la fois
miroir et fenêtre, réceptacle des souvenirs et messenger du lointain, prison de pixels et
promesses d'infini.

L'homme se dit :

Voilà l'objet du siècle, allié ou maître,
l'objet qui repose dans chaque main, battant comme un second cœur,
éclatant comme une étoile domestiquée.
Un fragment de nuit que le jour traverse sans jamais le dissiper.
Chaque geste y trace des chemins invisibles, des routes de feu qui s'effacent aussitôt qu'elles naissent. L'objet parle sans voix, il écoute sans oreilles, messenger discret entre les âmes éparpillées.
Dans son ventre dort l'écho de mille vies : des visages capturés au vol, des mots soufflés au vent, des songes enfermés dans la prison du temps. Il est l'œil qui ne se ferme jamais, le phare miniature qui veille dans l'obscurité des solitudes modernes. Le sang qui coule, la terre qui se fissure, tout cela n'est qu'un filtre, une image qui se perd dans la lumière aveuglante.
Ce qui brûle, ce qui saigne, tout devient abstrait. Le monde est une toile, un tableau numérique sur lequel des drames se superposent et se dissipent aussitôt, effacés par le prochain coup de pouce.
Ainsi repose-t-il,
Fragment d'infini tenu du bout des doigts,
suspendu entre le feu et la glace, le silence et la lumière.
Mais sous son éclat, il cache un cœur plus ancien, plus rusé. Il ne se contente pas d'attendre qu'on l'effleure : il appelle, il attire, il happe. D'abord, il se fait confident. Il devine les désirs avant qu'ils ne naissent, susurre à l'oreille des promesses de lumière et d'oubli. Il berce l'esprit dans une mer de visions éphémères, où les visages aimés se mêlent aux fantômes du vide. Puis il façonne. Lentement, imperceptiblement, il sculpte les pensées, émousse les rêves, polit les colères jusqu'à les rendre inoffensifs. Il ne dit pas d'oublier le monde, non, il le donne en spectacle, il est celui qui endort la voix de la révolte souterraine, l'écrase sous une avalanche d'images et de chiffres, le dilue jusqu'à ce qu'il ne soit plus qu'un murmure lointain.
La misère devient un clignotement fugace, la guerre une vibration au creux de la paume, le malheur un écho qui s'évanouit d'un glissement de doigt.

Délaissant l'objet, l'Homme souterrain se dit alors que l'être humain est un animal cherchant constamment son maître. Avant de tuer l'ennui, celui-ci était Dieu. À travers son siècle, les maîtres de l'homme sont tout aussi nombreux qu'eux.

L'Homme souterrain, une fois de plus, continue de creuser. Il creuse, comme il pense, comme il pense y parvenir. Le chemin semble infini et il se dit :

Mais chaque coup de pioche que je donne me fait sombrer encore plus loin, comme si la terre sous mes pieds avait oublié ma voix, l'avait effacée dans les strates de ses douleurs millénaires. Je creuse, je m'enfonce dans cette terre stérile, si lointaine de ma mer, si étrangère à la chaleur du sang,
Je ne suis que la promesse d'une révolution brisée,

À quoi bon crier quand la foule est sourde ?
À quoi bon s'élever quand tout ce qui monte est aussitôt broyé ?
Les voix pures sont étouffées, les dissidents sont ridiculisés.
Ceux qui dénoncent sont traqués, réduits au silence ou transformés en martyrs involontaires.
Assange pourrira en prison pendant que ses bourreaux écrivent l'histoire. NON !
Alors que reste-t-il ? Vivre avec cette conscience maudite ? Savoir, et ne rien pouvoir faire ?

Toussaint Louverture, silhouette drapée d'orage, éleva son poing contre les fers et brisa l'empire, mais la liberté qu'il offrit fut son tombeau – exilé, trahi, son souffle s'éteignit dans une geôle glacée.
Amílcar Cabral, voix tissée dans la terre, portait la Guinée et le Cap-Vert dans son regard brûlant, mais avant que l'aube ne fleurisse, la balle des lâches lui coupa la route.

Tous, revenants d'une lutte que l'on voudrait muette, gravent leurs cris sur les murs du silence. Mais l'Histoire, écrite par ceux qui dominent, ne garde de leur écho qu'un soupir déformé.
Nos idoles sont creuses.
Elles se tiennent sur des piédestaux de verre, adorées par des foules amnésiques, et se repaissent de vanité.
Leurs mots sont des cendres, leurs promesses des mirages.
Ils se drapent de vertu sur des écrans froids,
Pendant que derrière les rideaux, ils vendent nos âmes au plus offrant.
Ils prêchent la justice mais trinquent avec les bourreaux.
Regarde-les. Ces rois sans couronne, ces despotes déguisés en philanthropes, ces marchands de mort qui sourient sous les flashes. Ils sèment la guerre et récoltent des prix Nobel, ils assassinent des peuples et signent des accords de paix. Ils mentent avec une aisance qui fait trembler la vérité elle-même. Et personne ne les touche. Ils volent, ils pillent, ils exploitent et rient dans leurs palais dorés, intouchables, inatteignables. Les pires crimes ne s'accomplissent pas dans l'ombre, mais en pleine lumière, sous les applaudissements.
Écoute.
La terre murmure, et ce n'est pas le vent qui parle, mais les voix enterrées.
Leurs noms s'effacent des livres, mais l'orage les porte encore.

Lumumba crache sa haine aux étoiles, son corps éparpillé n'a pas cessé de brûler. Malcolm, Sankara, Cabral : ils sont là, cachés dans les pulsations de la terre, dans la chaleur du sang qui bout, dans le regard fiévreux de ceux qui refusent d'être asservis.

Regarde autour de toi.
Regarde derrière toi, le sang a coulé pour ces droits que tu méprises.
Le monde tague, non sous l'effet du hasard, mais sous le poids des crimes impunis.
Chaque empire bâti sur le pillage porte en lui sa propre ruine.
Les murs tremblent, les tours s'effritent.
Rome ne savait pas qu'elle s'effondrait, jusqu'au jour où le marbre se fendit sous les pas des barbares.
Le monde moderne croit avoir enterré la révolte. Il l'a simplement laissée couvrir sous la cendre.

L'Homme souterrain creuse pour en raviver la flamme,
Il dit :
Écoute.

Non. Je refuse d'être complice par le silence. Je refuse d'être cet homme souterrain, recroquevillé dans l'impuissance. S'ils veulent nous endormir, nous devons hurler. S'ils veulent nous asservir, nous devons devenir ingouvernables.
Il n'y a pas de révolte plus grande que celle de l'esprit qui refuse d'être domestiqué.
Les voix oubliées ne sont pas mortes.
Elles s'élèvent, elles s'annoncent.
Le temps des règnes impunis touche à sa fin.



NOVECENTO: PIANISTE

Alessandro Barrico



NOVECENTO: PIANISTE, LA MUSIQUE DES MOTS

MAÏKA GRAVANITA

Tout est musique. Un tableau, un paysage, un livre, un voyage ne valent que si l'on entend leur musique¹.

Jacques de Bourbon Busset.

En littérature, il est possible de parler d'adaptation quand certaines caractéristiques d'une œuvre littéraire sont modifiées pour être transposées dans un autre mode d'expression. On peut le voir notamment par l'adaptation d'une œuvre littéraire au cinéma, l'adaptation d'une œuvre narrative au théâtre et même en jeu vidéo. Par ailleurs, la possibilité d'adapter un mode artistique (la musique) pour l'intégrer à un texte littéraire se remarque chez l'auteur italien Alessandro Baricco. Né à Turin en 1958, Alessandro Baricco, philosophe, musicologue, journaliste et auteur écrit plus d'une dizaine de livres, dont *Novecento : pianiste* en 1997, qui se présente comme une rencontre entre une pièce de théâtre et un conte lu à voix haute. L'œuvre raconte l'histoire du grand pianiste Danny Boodman T.D Lemon Novecento (un homme n'ayant jamais quitté le *Virginian*, bateau où il est né) selon le point de vue du trompettiste Tim Tooney, meilleur ami du pianiste virtuose. L'histoire commence avec Dany Boodmann, un marin noir qui adopte un bébé dans une

boîte de carton sur le piano du salon de première classe du paquebot *Virginian*, le nommant ensuite Danny Boodmann T.D. Lemon Novecento. Après la mort de son père adoptif, Novecento se lance dans la musique jazz et devient reconnu pour son talent de pianiste hors du commun. C'est à l'âge adulte que Novecento et Tim Tooney se rencontrent et deviennent amis à la suite d'une grosse tempête. Dans le fil du récit, malgré la renommée croissante de Novecento, ce dernier refuse catégoriquement de sortir du bateau, même lorsqu'il lui est proposé d'enregistrer un disque, car le monde est infini, pense-t-il, et lui ne connaît que l'espace restreint et structuré qu'est le *Virginian*, ce qui lui paraît rassurant. *Novecento : pianiste* se termine par la destruction du bateau à la suite des dommages causés par la Seconde Guerre mondiale. Par conséquent, le monologue finit avec la mort de Novecento, qui refuse toujours d'en descendre, considérant ainsi que son monde prend fin avec le bateau.

1 Jacques de Bourbon Busset, *Musique, Voyage et Paysage*, France, Le Parisien, [s. d.], [s. p].

BARICCO TRANSCENDE LES LIMITES DE LA NARRATION ET PERMET À CETTE FORME D'ART DE DEVENIR UN LANGAGE LITTÉRAIRE

Dans ce monologue théâtral², Alessandro Baricco transpose la musique en littérature, faisant de cet art un motif marquant dans la narration³. Grâce à l'adaptation de la musique dans son texte, Baricco transcende les limites de la narration et permet à cette forme d'art de devenir un langage littéraire. Bien évidemment, le rapprochement entre la musique et la littérature ne va pas de soi, car les mots transmettent un sens relativement clair au lecteur, tandis que la musique cherche plutôt à susciter des émotions chez l'auditoire à travers les sons et les termes musicaux trouvés dans une partition. En effet, lorsqu'il est question d'adaptation musicale, une difficulté surgit au niveau de l'interprétation. Il faut donc « tenir compte de l'intégration d'un système signifiant (la musique) dans un autre (la littérature)⁴ » pour être capable d'interpréter l'adaptation de la musique à l'écrit⁵. Par conséquent, la difficulté réside dans le fait que la musique, qu'elle soit écoutée ou lue, ne contient aucun mot précisant le ton ou les émotions d'un personnage, tandis qu'en littérature, chaque mot porte une signification qui reflète l'état d'esprit du personnage. Par exemple, si on lit « l'homme parle fort et agressivement », l'on comprend tout de suite qu'il est en colère. Or, en musique, cette interprétation se fait principalement de

manière intuitive, même avec les indications musicales dans une partition. En ce sens, la colère peut être suggérée par un *allegro* (un tempo rapide, entre 120bpm⁶ et 180bpm) soudain, par l'utilisation intense de cuivres puissants comme le cor, la trompette et le trombone, ou même un *sforzando* (un renforcement brusque de l'intensité sur une ou plusieurs notes). La musique peut donc être considérée comme un art qui appelle une interprétation plus subjective puisque le sens d'un son dépend de l'auditeur, et cela, même avec la partition⁷. Or, il y a tout de même certaines interprétations sonores qui sont universelles, comme le fait d'associer une échelle musicale d'une gamme majeure au bonheur, à un sentiment plus enjoué.

Ainsi, dans *Novecento : pianiste* Alessandro Baricco utilise l'adaptation de la musique au langage narratif afin de rendre lisible une certaine dimension *sensible* de son œuvre, au plus près de ce que permet de susciter la musique. Pour faciliter la compréhension de ce mode d'adaptation, il est donc « plus fructueux de [simplifier la musique] en un modèle (forme/contenu)⁸ », c'est-à-dire de considérer le texte et son esthétique comme un prolongement de la musique. Il s'agit de voir, par la composition de

la musique, le texte littéraire comme une partition musicale grâce aux didascalies qui rappellent celles du genre théâtral, intégrant les indications musicales et les marques typographiques qui, elles, représentent les marques musicales, comme des notes de musique.

DIDASCALIES MUSICALES : LA MUSIQUE COMME INDICATION SCÉNIQUE ET NARRATIVE

Pour parler de la forme du texte comme partition de musique, il faut d'abord savoir à quoi ressemble une partition⁹. Pour sa part, la didascalie théâtrale indique les intentions, les actions du comédien, comment le tout est performé et perçu par le public. Ces didascalies donnent des indications souvent très précises sur ce qui se passe, sur ce que le lecteur doit voir et comprendre. En musique, ce type de didascalie existe aussi, sous la forme de terme musical, donc de mots ou expressions spécifiques qui décrivent différentes techniques ou éléments musicaux. Sur sa partition, le musicien lit les indications rythmiques qui lui sont données, donc il lit la manière selon laquelle il doit jouer.

Dès le début de *Novecento : pianiste*, une indication musicale est utilisée dans la didascalie pour expliquer la façon dont le premier passager à bord du *Virginian* annonce qu'il voit l'Amérique. Le passager s'exprime : « il se tournait vers nous, vers le bateau, vers tous les autres, et il criait (*adagio* et *lentissimo*) : l'Amérique¹⁰ ». L'enchaînement des deux termes accentue la vitesse d'exécution que réclame le texte à son interprète. L'*adagio* est un terme qui indique un tempo lent en musique. Pour cette raison, l'*adagio* est généralement utilisé pour les moments plus émotionnels. En ralentissant l'annonce du passager, l'*adagio* amplifie l'intensité du moment et donne l'impression d'une proclamation suspendue dans le temps, chargée d'émotion. L'ajout de *lentissimo* accentue encore davantage cette lenteur, forçant à savourer chaque syllabe du mot « Amérique ». Ainsi, les indications *adagio* et *lentissimo* permettent au lecteur de ressentir toute la portée de ce moment : non seulement de l'arrivée en Amérique, mais de la promesse d'un monde nouveau, d'un avenir inconnu plein de possibilités.

De plus, l'*adagio* revient vers la fin de l'œuvre comme outil pour illustrer un contraste. De nombreuses années passent sans que Novecento quitte le *Virginian*, et le navire

devient obsolète. Pendant la Seconde Guerre mondiale, le navire est abandonné et destiné à être détruit avec des explosifs. Tim, apprenant que Novecento est toujours à bord, tente de le sauver. C'est lorsque Tim Tooney revoit Novecento pour la dernière fois, assis sur des caisses de dynamite dans le *Virginian*, que l'*adagio* est utilisé pour la seconde fois : « [s]ur ce navire englouti par l'obscurité, mon dernier souvenir de lui, c'est une voix, juste une voix, *adagio*, qui parle » (p. 74). Le lecteur interprète, par cette indication musicale, que le comédien « aura à peser les notes, à prendre son temps pour jouer avec émotions, comme Novecento pèse ses paroles à la fin du roman¹¹ », et le lecteur en déduit, ou même ressent la tristesse qui émane de Tim Tooney puisque ce dernier sait que Novecento lui dit au revoir. La vie de Novecento se termine avec la destruction du *Virginian*, le seul monde qu'il ait jamais connu, un monde qui a un début et une fin, un monde qui ne lui fait pas peur. Donc, la lecture du passage se fait au ralenti, car l'atmosphère est plus lourde et importante. L'*adagio*, à ce moment, fait comprendre que chaque seconde où Novecento parle à Tim Tooney compte et qu'il le fait lentement pour retarder les adieux avec son bon ami. Cette marque de musicalité du texte établit une atmosphère où l'émerveillement des passagers contraste avec la trajectoire de Novecento, qui, lui, ne mettra jamais pied sur la terre ferme. L'utilisation de l'*adagio* participe donc à créer une lenteur qui suggère l'idée d'un destin figé, d'une histoire qui s'écrit entre les murs du navire et ne dépassera jamais ses frontières. De cette manière, l'*adagio* permet de souligner l'ouverture et la conclusion d'une histoire marquante. Il y a le début, plein d'anticipation, où les voyageurs du *Virginian* regardent l'horizon qui s'offre à eux (l'espoir d'un nouveau monde plein de promesses et d'opportunités), moment qui coïncide également avec celui où l'existence de Novecento prend forme sur le navire même. Puis, en contraste, il y a la fin du récit, la mort tragique du grand pianiste, scellant à jamais son histoire dans l'épave du *Virginian*.

De plus, dans les didascalies, il est possible de remarquer les indications de pauses et de silences, qui sont explicites : « Instant de pause et de silence. » (p. 40) En musique, la pause est un silence qui s'étend sur quatre temps de noire. Transposée en littérature, cette pause silencieuse signifie un arrêt dans la narration. On le voit tout particulièrement

2 Au théâtre, le monologue est le discours qu'un personnage se dit à lui-même. *Novecento : pianiste* est un monologue théâtral puisqu'il n'y a qu'un personnage sur scène qui évoque le passé, qui raconte une histoire et qui s'exprime.

3 En effet, l'œuvre « emprunt[e] des procédés à la musique pour les inscrire à même la forme narrative. [...] La répétition, les termes musicaux et le rythme [peuvent] ainsi [être] examinés afin de montrer que la filiation à la musique constitue une part majeure dans la construction particulière du [monologue]. Par de tels motifs, la musique apparaît, souvent par imitation, dans la structure du récit et permet ainsi de rendre de puissants effets de lecture. » (Sarah Bertrand-Savard, *Alessandro Baricco : littérature, musique, peinture, cinéma, etc.*, Montréal, Université de Sherbrooke, 2011 p. 17).

4 Frédérique Arroyas, « Chapitre 2 : Présences musicales et approches », *La lecture musico-littéraire*, Montréal, OpenEdition Books – Presses de l'Université de Montréal, 2009, [s. p.].

5 Selon Frédérique Arroyas, il revient au lecteur d'être capable de reconnaître les modalités d'expression musicales dans l'œuvre littéraire étudiée, car « [l']ouverture du lecteur sur les dispositifs musicaux du texte peut se faire désormais par la reconnaissance dans l'œuvre littéraire du potentiel sonore et rythmique du langage qui relèverait de qualités musicales ou encore d'une organisation du matériau littéraire qui correspondrait à des formes ou à des techniques musicales. » (*Ibid.*, [s.p.])

6 Les lettres « bpm » signifient battements par minutes. Cela indique la vitesse du tempo.

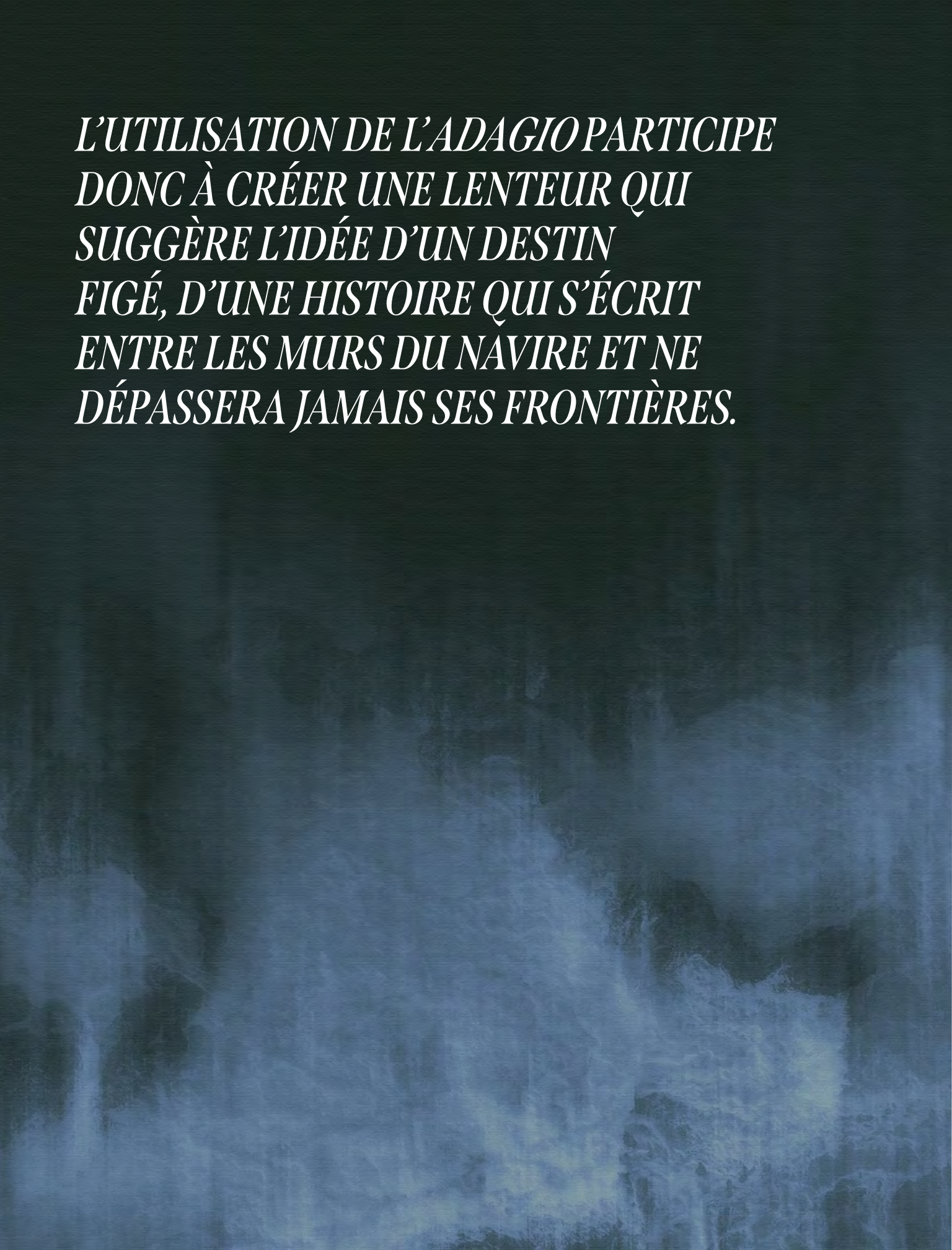
7 Les indications sur une partition ne font qu'indiquer comment jouer, mais n'indiquent pas comment analyser et interpréter le sens émotionnel de ce qui est joué.

8 *Ibid.*, [s.p.]

9 Voir l'annexe à ce propos.

10 Alessandro Baricco, *Novecento : pianiste*, Paris, Gallimard, Folio, 1997, p. 13. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le folio placé entre parenthèses dans le texte.

11 Maryse Dallaire, *Musicalités et écriture dans Novecento : Pianiste et Châteaux de la colère d'Alessandro Baricco*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2009, p. 39.



L'UTILISATION DE L'ADAGIO PARTICIPE
DONC À CRÉER UNE LENTEUR QUI
SUGGÈRE L'IDÉE D'UN DESTIN
FIGÉ, D'UNE HISTOIRE QUI S'ÉCRIT
ENTRE LES MURS DU NAVIRE ET NE
DÉPASSERA JAMAIS SES FRONTIÈRES.

dans ce passage, où Novecento et Tim Tooney deviennent de bons amis lorsqu'ils jouent du piano lors d'une tempête, la pause annonçant la fin du déchaînement de l'océan, un certain retour au calme. Ainsi, « Novecento : *pianiste* se lit un peu comme une partition musicale à cause des indications de mouvement et de nuances contenues dans le texte même[, dans] les didascalies¹². » Ces indications créent donc une dimension sensible où les lecteurs comprennent la signification de certains passages de manière singulière.

MARQUES TEMPOGRAPHIQUES

En littérature, les marques typographiques comme les points de suspension, les signes de ponctuation ou les sauts de paragraphes mettent en évidence le rythme des paroles, du langage. Dans le cas de *Novecento : pianiste*, « [les] propriétés acoustiques et rythmiques de la langue [sont] souvent comparée[s] aux modalités expressives musicales¹³ » comme les indications de tempo. L'utilisation des marques typographiques dans le monologue permettent d'accentuer les propos des personnages¹⁴. Ces marques typographiques permettent au lecteur de remarquer ce qui est mis en évidence, en particulier les éléments qui ralentissent la lecture et d'autres qui accélèrent plutôt le rythme, de la même façon que les marques de tempo sur une partition musicale indiquent s'il y a un ralentissement ou une subite accélération.

Les signes de ponctuation peuvent donc accélérer ou décélérer le rythme de l'œuvre. Par exemple, l'absence de ponctuation entraîne une accélération du rythme de lecture. Se rappelant que le texte est originellement créé pour être lu à voix haute, il ne faut qu'un bref moment pour que le comédien interprétant Tim Tooney, ou celui qui lit l'œuvre, s'il décide de lire à voix haute, réalise que ce qu'il dit accélère subitement. Le manque de virgules et de points est une adaptation du terme musical *accelerando*, indiquant une soudaine accélération au niveau sonore. Dans l'œuvre, Novecento devient une légende du piano sans jamais quitter le *Virginian*. Un jour, Jelly Roll Morton, l'un des inventeurs du jazz, entend parler du grand pianiste marin, monte à bord du navire et défie Novecento dans un duel musical. Novecento impressionne tout le monde avec son talent exceptionnel, gagnant ainsi le duel en rejetant le snobisme

et les règles du jazz. Après ce duel, Tim Tooney nomme les arrêts du *Virginian*, résumant ainsi la vie de Novecento dans le navire, alors que sa réputation grandit sur la terre ferme :
Liverpool New York Liverpool Rio de Janeiro Boston
Cork Lisbonne Santiago du Chili Rio de Janeiro Antilles
New York Liverpool Boston Liverpool Hambourg New
York Hambourg New York Gênes Floride Rio de Janeiro
Floride Liverpool Rio de Janeiro Liverpool New York
Cork Cherbourg Vancouver Cherbourg Cork Boston
Liverpool Rio de Janeiro New York Liverpool Santiago
du Chili New York Liverpool Océan, plein milieu (p. 59).
Les lecteurs ne se font pas explicitement dire qu'à ce moment, la pièce est faite pour être lue plus rapidement, mais selon Maryse Dallaire : « l'auteur privilégie ce qui relève de la perception¹⁵ », donc ce que le lecteur interprète. Dans ce passage, le fait d'enchaîner ville après ville sans pause « donne une impression de vitesse [...] accrue¹⁶ » qui rappelle une musique qui s'engage dans une séquence mouvementée, puisqu'il n'y a aucun temps de repos, de silence. C'est donc le manque de silence en musique qui est adapté en littérature par l'absence de ponctuation, accélérant ainsi la vitesse de lecture. Cette accélération dans le récit sert aussi de suspense, pour annoncer le moment marquant où Novecento, n'ayant jamais pensé à descendre du bateau, décide de descendre du *Virginian* au prochain arrêt (p. 61).

Dans les marques typographiques indiquant que le texte doit être lu comme une partition, l'on retrouve, à plusieurs occasions, la barre oblique comme, par exemple, lors de la première traversée sur le *Virginian* du trompettiste Tim Tooney. Il s'agit d'une traversée pendant la tempête où Novecento et Tim deviennent de grands amis, alors que Novecento joue une valse sur le rythme de la tempête. En décrivant l'océan cette nuit-là, Tim Tooney le personnifie dans ce passage très poétique qui fait vivre des sensations :
L'Océan s'est réveillé / l'Océan a déraillé / l'eau explose
dans le ciel / elle explose / elle dégringole / arrache les
nuages au vent et les étoiles / il est furieux l'Océan / il
se déchaîne / mais jusqu'à quand / personne ne sait /
un jour entier / ça finira par s'arrêter / maman ce truc-là
maman / tu ne me l'avais pas dit / dors mon enfant /
c'est la berceuse de l'Océan / l'Océan qui te berce / tu
parles qu'il me berce / il est furieux l'Océan / partout /

¹² Maryse Dallaire, *Op. cit.*, p. 41.

¹³ Frédérique Arroyas, *Op. cit.*, [s. p.].

¹⁴ Sarah Bertrand-Savard, *Op. cit.*, p. 23.

¹⁵ Maryse Dallaire, *Op. cit.*, p. 25.

¹⁶ *Ibid.*, p. 68.

l'écume / et le cauchemar / il est fou l'Océan / aussi loin
qu'on peut voir / tout est noir / de grands murs noirs /
qui déboulent / et nous là tous / la gueule ouverte / en
attendant / que ça s'arrête / qu'on coule à pic / je veux
pas maman / je veux l'eau qui repose / l'eau qui reflète
/ arrête-moi / ces murailles / absurdes / ces murailles
d'eau / qui dégringolent / et tout ce bruit /

Je reveux l'eau que tu connais
je reveux la mer
le silence
la lumière
et les poissons volants.
dessus
qui volent (p. 33).

Les barres obliques rappellent les barres de mesures dans une feuille de partition et donnent l'impression que la division du texte est une division des notes créant la mélodie de ce passage. De cette façon, les barres obliques créent un changement au niveau de la mélodie de base par une accélération, ainsi qu'un ralentissement rythmique ramenant la mélodie, donc l'histoire, *a tempo*¹⁷. La barre oblique joue également un rôle important vers la fin du texte¹⁸, puisqu'elle crée un ralentissement au niveau du rythme et le lecteur devine alors que tout ce qui est dit ou pensé par Tim Tooney et Novecento est important et émotif. La marque typographique met l'accent sur le moment qui absorbe le lecteur. La barre oblique, une transposition des barres de mesures en musique, crée donc un rythme, une division de la narration par temps forts et faibles.

De plus, Alessandro Baricco utilise énormément le silence musical, qui parfois est littéralement écrit dans les didascalies. Toujours lors du soir de la première traversée dans la tempête de Tim Tooney, Novecento voit le trompettiste plein de peur sur le paquebot et l'invite à le suivre jusqu'à la salle de bal de première classe. Sur place, Tim Tooney enlève les cales du piano et Novecento commence à jouer alors que l'instrument glisse de bord en bord de la salle, suivant le rythme de l'océan. Pendant ce temps, Novecento joue une sorte de valse qui rivalise avec le déchaînement de la tempête.

Il montre à Tim Tooney comment l'océan ne fait pas peur si l'on joue à son rythme. Le silence apparaît après une erreur de manœuvre de Novecento qui finit avec le trompettiste dans les coulisses. Cet « instant de pause et de silence » (p. 40) crée une fin au déchaînement de la valse et de l'océan. C'est un retour au calme, à la vie dans le bateau, et non dans la tête de Novecento, qui répond à l'océan avec sa valse. Aussi, Baricco évoque cet élément qui « structure l'écriture musicale¹⁹ » grâce aux sauts de paragraphes. Une première occurrence de ce silence apparaît entre le moment où Danny Boodmann, le père adoptif de Novecento, lui donne son nom complet et le paragraphe suivant, relatant sa mort :

Danny Boodmann T.D. Lemon Novecento les regarda et sourit : ils en restèrent babas : ils n'auraient jamais cru qu'un même puisse faire autant de merde.

Danny Boodman resta encore marin pendant huit ans, deux mois et onze jours. Puis pendant une tempête, [...] il se prit en plein dos une poulie devenue folle. Il mit trois jours à mourir (p. 27).

En littérature et dans le contexte du monologue, cette séparation de paragraphe servirait à annoncer un changement de situation, ce qu'on appelle une ellipse temporelle. Par déduction, il est possible d'en arriver à l'idée que cet espace entre les deux paragraphes représente un silence lourd qui s'entend lors de la représentation de la pièce au théâtre. Par déduction, encore une fois, ce silence annoncerait donc au lecteur qu'il y a un changement important au niveau de la trame narrative. L'espace blanc divise la narration et permet au lecteur de comprendre qu'un dénouement est proche, car en musique, un long moment de silence divise généralement la narration en début, milieu et fin. L'espace blanc après un moment émotionnel et rapide insinue que le déroulement²⁰ est fini et que la partie restante constitue un dénouement menant à la situation finale. Pour résumer, cet espace entre les paragraphes sert donc à ralentir le rythme du texte, à faire place aux émotions négatives prochaines qui surviendront. Un autre exemple de ce ralentissement rythmique par le saut de lignes est le suivant :

17 Retour au tempo régulier. Maryse Dallaire affirme que « ces barres obliques créent une accélération rythmique qui décélère aussitôt qu'elles n'y sont plus, à la fin, comme si la tempête se calmait enfin. » (*Ibid.*, p. 74)

18 En effet, entre les pages 73 à 79, la barre oblique est très présente et vient diviser le texte.

19 Maryse Dallaire, *Op. cit.*, p. 21

20 Dans le schéma narratif en littérature, le déroulement est l'étape des péripéties, donc le milieu de l'histoire.

Pardonnez-moi. Mais je ne descendrai pas.
Laissez-moi revenir en arrière.
S'il vous plaît /
/
/
/
/
Et maintenant, essaie de comprendre, mon
frère. Essaie de comprendre, si tu peux [...] (p. 78).

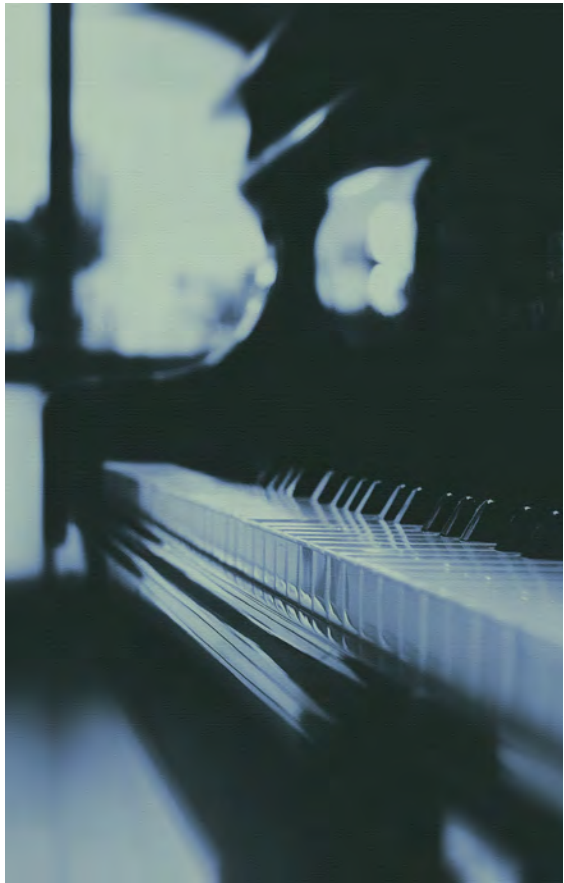
Les sauts de lignes présentés par les barres obliques créent une pause qui permet au comédien, mais aussi à l'interprète de respirer, de comprendre que ce qui a été dit est important pour Novecento. Ce passage crée un rythme intense et émotif.

En définitive, Alessandro Baricco adapte, et donc transpose, les éléments de la musique dans *Novecento* : *pianiste*, pour créer une narration qui se lit comme une partition musicale. Un rythme narratif est donc créé par l'usage de didascalies musicales, ainsi que de marques typographiques intervenant sur le tempo de la lecture, comme elles le font en musique. Chez Baricco, les notions musicales transposées n'affectent pas juste la narration du monologue théâtral, mais aussi le langage émotif, dans un sens où l'entend Kant, c'est-à-dire que « [l]a musique [...] n'est [...] pas seulement le langage des affects mais également le langage de l'indicible.²¹ » Baricco fait justement de la musique – et tout particulièrement de la musique jazz, un langage universel qui décrit les émotions sans jamais que ces dernières soient annoncées et écrites. La musique comme langage de l'indicible²² est une langue qui rassemble, peu importe les différences, même en temps de guerre, mais c'est aussi une langue qui stimule les émotions et permet de rêver.

///

21 Herman Parret, « Kant sur la musique », *Revue philosophique de Louvain*, Louvain, Université catholique de Louvain, tome 95 n°1, 1997, p. 25.

22 Alessandro Baricco utilise différentes formes d'art dans ses romans, comme la peinture et le cinéma, et fait de ces formes d'art aussi un langage indicible qui reflète l'intériorité des personnages.



ALESSANDRO BARICCO ADAPTE, ET
DONC TRANSPOSE, LES ÉLÉMENTS DE LA
MUSIQUE DANS NOVECENTO : PIANISTE,
POUR CRÉER UNE NARRATION QUI SE LIT
COMME UNE PARTITION MUSICALE.

ANNEXE 1

Handwritten musical score for piano, featuring multiple staves with notes, rests, and dynamic markings. The score includes various musical notations such as *leggiro.*, *p*, *cres.*, *largo.*, *espress.*, *stretto*, *dim.*, *p*, *smorz.*, *pp*, and *Fine.*. The notation is dense and expressive, with many slurs and ties. The score is written in a style that suggests a personal or working manuscript.



LES CORDES
DE LA VIE

MAÏKA GRAVANITA

(Une lumière tamisée éclaire un piano au milieu de la scène et à ses côtés se tient un comédien, habillé en noir. Le comédien interprète le monologue intérieur du piano sur scène.)

Tout commence toujours de la même manière. Dans le silence. Dans le fond du magasin, à côté du mur droit, caché derrière, il y a les autres pianos, les autres comme moi. Comme moi qui attends patiemment que mes cordes vibrent sous l'assaut des marteaux, que mes touches soient caressées, que je vibre sous l'âme d'un autre, que je vive. Mais je reste là. J'attends *adagio* d'être choisi. Depuis des mois, c'est la même histoire. C'est : l'attente. Lundi... Mardi... Mercredi... Jeudi... Vendredi... Samedi... Dimanche... Et encore Lundi ... Mardi... Mercredi... Jeudi... Vendredi... Samedi... Dimanche... Et puis un jour, il arrive.

(Commence alors une musique légère et douce, un enchaînement d'accords majeurs. Un faisceau lumineux dessine la silhouette d'un enfant s'approchant timidement du piano pour s'installer sur le banc.)

Il est si petit. Minuscule. Ses doigts tout ronds glissent sur mes touches avec peur et excitation. Moi, je me laisse faire, je le laisse jouer avec moi, créer. Il ne sait rien, il veut tout. *Presto*, il tapote, trébuche, revient, déchaîné par le son vibrant qui sort de mes cordes. Un son plutôt dissonant, mais un son pur, un son qui veut dire : je m'ouvre à toi. C'est cela le début de notre histoire. Une main encore maladroite qui s'accroche à moi, qui laisse son bonheur le guider, me jouer. C'est à ce moment que je lui dis : « Je suis à toi, comme tu es à moi, évoluons ensemble. » Je suis ainsi déplacé du magasin jusqu'à ma nouvelle demeure, excité du futur qui est en train de se dessiner. Dès mon arrivée dans le salon, tous peuvent confirmer l'attachement qu'a le petit pour moi. Nous sommes toujours ensemble, à découvrir ce qui sonne bien, ce qui sonne mal, ce qui sonne, point. En quelques semaines seulement, le petit est prêt à apprendre. Je suis si heureux. Nous passons des heures à jouer le matin, avant l'école, sans parler de la joie incomparable quand vient le temps de nous retrouver ensemble le soir, à travailler la technique, la théorie. Nous sommes loin d'être parfaits, mais nous apprenons *con brio*. *(La mélodie devient plus complexe, elle accélère tout en restant joyeuse.)* Tous les jours, le petit m'interroge, questionne mes marteaux et mes cordes. Il veut savoir. Il veut comprendre ce que j'ai à dire. Et moi je lui réponds : « Voilà ce que j'ai à dire. Mais toi ? Fais-moi dire. » Et c'est ce qu'il fait. Chaque note devient une parole, chaque accord une phrase. Il passe son temps à me connaître, à découvrir qui nous sommes ensemble, qui il est. Les premières années passent rapidement, et soudainement nous impressionnons quiconque défie notre talent.

Bach Beethoven Chopin Debussy Chopin Bach Vivaldi Beethoven Ariana Grande
Adèle Vivaldi Bruno Mars Chopin Céline Dion Beethoven Billie Eilish Adèle Bach
Bruno Mars Céline Dion Chopin

Plus il grandit, plus je vibre. Les doigts s'allongent, se raffermissent. Ils me connaissent, me force à parler à plusieurs voix que j'apprends encore et, *prestissimo*, nous devenons des prodiges. *(La musique coupe soudainement. L'enfant sort de la scène et entre un adolescent. Pause et long silence.)*

Mais rien n'est éternel. L'adolescence commence, je le vois grandir. Au début, je suis toujours présent dans sa vie. On s'amuse à me faire sortir des sons différents, à les rendre parfaits, jour et nuit. *(L'adolescent se lève et marche à travers la salle. Il s'assoit par terre et fait assemblant de jouer aux jeux vidéo)* Au départ, j'existe encore... Au départ... Puis *adagio*, il m'oublie peu à peu. Au départ, ce sont des heures de son de moins pour passer plus de temps dehors, puis c'est parce que « j'ai trop de devoirs », et puis parce que les jeux vidéo sont plus importants. *(Pause)* Puis un jour, c'est parce que « j'ai pu envie. » *(L'adolescent se relève et marche de gauche à droite en regardant par moment le piano.)* Je suis bouleversé. Sans lui, je ne suis rien qu'un simple piano. Un simple objet fait de bois et d'acier. Tous les jours, j'espère qu'il revienne vers moi, qu'il se confie à moi, qu'il me fasse parler. *(Après quelques secondes, il arrête de regarder le piano et marche en ignorant le piano sur la scène.)* Mais tous les jours, il passe à côté de ma carcasse sans hésitation, comme si j'étais devenu invisible. Un objet du passé, d'une autre vie. Je ne peux rien faire d'autre que de regarder sa vie défiler pendant que j'amasse la poussière. J'ai perdu mon meilleur ami. Je regrette les jours où mes cordes vibraient encore.

(Une musique douce commence. Crescendo.)

Un jour, il me revient. Après une première rupture amoureuse, il me revient... En morceaux, mais il me revient. Assis sur mon banc, les doigts effleurent mes touches, hésitants. Il ne sait plus par où commencer, comment me faire parler, me faire comprendre ce qu'il ressent. Moi, j'attends patiemment, car cela commence toujours de la même manière. Dans le silence. Finalement, une corde vibre. Et puis une autre et une autre, jusqu'à ce qu'il se décide d'arrêter de me caresser. Il me martèle, me secoue, cherche à m'arracher des sons que je ne savais pas posséder. Il crie à travers moi. Il pleure. Il se bat. Je suis son champ de bataille, son allié. *(Fortississimo, la musique accélère.)* Je vis sa tristesse par les accords mineurs, les silences, le staccato des notes et la rapidité avec laquelle il appuie sur mes touches. *(Glissando et legato. Les accords se transforment.)* Je vis son amour quand ses mains changent encore. Elles sculptent l'air, dessinent l'invisible. Il joue pour quelqu'un. Quelqu'un qui écoute. Quelqu'un qui le comprend. Il joue pour moi. Il joue comme on parle à voix basse, comme on avoue un secret, comme on fait une promesse que le silence entend. Il joue pour lui, pour passer à travers un cœur brisé. Il joue il joue il joue il joue et il joue parce que nous sommes restés séparés trop longtemps. Il joue pour rattraper le temps perdu. Et *rubato*, il me dit qu'il est prêt à recommencer notre histoire. *(Pause)* Moi, j'avais déjà dit « oui » quand il a frappé ma première touche.

(Une musique joyeuse commence à jouer.)

On recommence tout doucement. Une heure par jour, il vient s'installer devant moi, laisser ses doigts défiler sur mes touches, laisser nos voix s'entremêler, former une mélodie, notre harmonie que je croyais perdue. Les jours passent, les semaines, les mois et les années, et il revient toujours. Maintenant adulte, il me revient encore. Parfois, fatigué. Parfois, vaincu. Ses mains jouent comme on cherche un souvenir. Ses mains jouent comme on se crée un avenir. Moi, je suis toujours là. J'attends qu'il me parle, car je suis à lui. Il me raconte ses journées au travail, ses avances amoureuses, ses difficultés, ses réussites,

sa vie. *(Diminuendo. La mélodie s'adoucit, le rythme ralentit.)* Les années passent, les rides marquent ses doigts, mais notre musique n'a pas vieilli. Elle s'est juste posée. Il ne court plus sur mes touches avec vitesse, il les effleure. Il me parle doucement, à mi-voix. Comme s'il me confiait un secret. Comme s'il me remerciait d'avoir été à ses côtés dans toutes les étapes de sa vie. Et moi, je l'écoute à travers le son. Car j'ai appris, au fil des ans, que ce n'est pas seulement lui qui a grandi à travers moi. C'est moi qui ai existé à travers lui.

(Morendo. Les notes s'éteignent doucement, une dernière mélodie s'élève dans le silence.)

Un soir, il ne vient plus. Moi, je suis là. Je l'attends. J'attends le son de ses pas, le poids de ses mains, l'écho de sa voix. Mais il ne viendra plus. Il m'a laissé une dernière note suspendue. Il est parti, et avec lui, un fragment de moi. Mon bois craque, mes cordes frissonnent. Le silence s'installe. *Fine.*

(Fermata. Une pause suspendue. L'obscurité enveloppe la scène, le piano seul demeure.)

Soupir. *Presto.* Un, deux, trois, quatre et mouvement 2. Une nouvelle mélodie, une nouvelle histoire, un nouveau début. *Da capo*, ses petits doigts m'effleurent, hésitants mais plein de curiosité. Il tapote, il trébuche, il est déchainé par le son qui sort de mes cordes. Son petit-fils s'installe confortablement sur mon banc et frappe les touches avec conviction. Ça y est... J'existe à nouveau... Je vibre encore plus fort.

(Pianissimo. Une touche enfoncée laisse sortir un premier son timide, fragile. Puis, une nouvelle mélodie commence, à peine murmurée, et l'obscurité totale se fait dans la salle.)



*LE VOLEUR,
D'ORCHIDÉES*

Susan Orlean

ADAPTATION

Charlie Kaufman



LE DÉSIR IMPOSSIBLE ADAPTÉ DU VOLEUR D’ORCHIDÉES À ADAPTATION

MAÏKA HÉBERT

Il n’y a que du désir et du social, et rien d’autre¹.

Gilles Deleuze et Félix Guattari

Bien avant Deleuze et Guattari, Spinoza écrit dans *Éthique* que « le désir est l’essence de l’homme² ». Cette dimension, si elle fascine depuis longtemps les penseurs, les philosophes ou encore les psychanalystes³ dont Lacan et Freud⁴, fascine tout autant les écrivains. Le désir faisant intimement partie de l’existence, les œuvres littéraires qui en traitent sont nombreuses. C’est le cas de l’œuvre *Le voleur d’orchidées*, écrite par la journaliste Susan Orlean.

Dans l’adaptation cinématographique du livre qui prend le titre *Adaptation*⁵, le scénariste Charlie Kaufman reprend l’importance du désir dans un récit qui diffère de celui présenté par l’ouvrage. On verra ici comment il est question d’un désir fondamentalement impossible⁶ à assouvir qui devient le moteur qui structure le récit et le film, un désir pour l’impossible lui-même représenté par une figure allégorique : l’orchidée fantôme.

1 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L’Anti-Œdipe*, Éd. de Minuit, 1973, p. 36.

2 Baruch Spinoza. *Éthique*, 1677, trad. C. Appuhn (1913), p. 125.

3 Je tiens à remercier Caroline Proulx pour les références psychanalytiques.

4 « La notion freudienne de désir est très tôt liée à [...] la différence entre ce qui est trouvé et ce qui est recherché : négativité et manque qui animent la poursuite indestructible du désir. Le désir inconscient est alors le noyau de notre être. » (Chemama, Roland et Bernard Vandermersch, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, 1998, p. 96) En effet, le désir se fonde intrinsèquement dans le manque de ce que Lacan nomme pour sa part « La Chose » (Jean-Pierre Cléro, *Le vocabulaire de Lacan*, Paris, Ellipses Édition, 2002, p. 24) ou bien « l’objet a ». Cet objet « est représenté par la diversité des objets partiels des pulsions qui dérivent de ce désir » (Chemama, *Op. cit.*). En d’autres termes, tous les autres désirs qu’un individu expérimente au fil de son existence sont liés à ce manque initial et inconscient.

5 Charlie Kaufman, *Adaptation*, Los Angeles, Sony Pictures, 2002, film. Dorénavant, les références à cette œuvre seront en forme d’indication temporelle.

6 Le désir est rendu impossible par sa nature même. En effet, il appartient à l’inconscient, tandis que l’être est perpétuellement contraint par la réalité et assujetti à ses limites. Celui qui recherche à combler un désir est confronté au réel coup après coup, occasionnant le caractère impossible de cette quête.

En 1994, John Laroche, un horticulteur floridien, est arrêté pour un vol d'orchidées sur un territoire protégé par l'État. En 1995, Susan Orlean publie dans le *New York Times* un article intitulé « L'engouement pour les orchidées⁷ », où elle investigate sur ce cas, puis elle en fait un livre ayant pour titre *Le voleur d'orchidées* qui sera publié en 1998. Ce roman traite des « événements qui ont conduit et abouti au procès [de Laroche] [...], [de] la longue et dangereuse histoire des orchidées et de la chasse aux orchidées, [des] talents évolutifs (adaptatifs) des orchidées et [de] l'industrie contemporaine et lucrative des orchidées, en particulier en Floride⁸. » En 2002, à partir du livre, Charlie Kaufman réalise un film qui s'intitule *Adaptation*. On y raconte l'histoire de la scénarisation du film tandis qu'il se déploie. Kaufman en est ainsi le protagoniste et narrateur. Il construit le récit de sa difficulté d'adaptation avec une approche très introspective, mais aussi particulièrement éclatée sur le plan de la temporalité.

LE DÉSIR COMME MOTEUR
DANS LE VOLEUR D'ORCHIDÉES

Comme Victoria de Zwaan l'établit dans son étude, on peut inscrire le livre de Susan Orlean dans le genre du journalisme intime⁹, une approche qui lui permet, en tant que rapporteuse d'évènements objectifs, de s'exprimer en toute subjectivité, rejetant ainsi le rôle traditionnel du journaliste comme intermédiaire transparent. En effet, Orlean trace un portrait de ses états d'âme au fil de son enquête, donnant une dimension psychologique et autobiographique à l'ouvrage et faisant d'Orlean la protagoniste du récit qu'elle rapporte. Elle présente dans ses réflexions une relation particulière au désir qu'elle ressent et perçoit chez les autres. Ainsi, elle possède une lucidité qui lui permet de voir l'impossibilité de ce qu'elle veut tandis qu'elle décèle l'assujettissement des autres à leurs désirs : « Je suppose que j'ai une passion qui ne m'embarrasse pas – je

veux savoir ce que ça fait d'être dévoué à quelque chose passionnément¹⁰. » Sa vision sur le monde des orchidées évolue au fil des rencontres et des découvertes qui ponctuent sa quête. Tout ce qui constitue ce monde demeure pour elle à comprendre lorsqu'elle se déplace en Floride pour assister au procès de John Laroche en 1994.

L'excentricité enivrante de cet homme sert de catalyseur à l'œuvre d'Orlean ; c'est ce qui suscite son intérêt et la mène à décider de produire un article. Le personnage est effectivement doté d'un caractère unique. Au fil de ses aveux à Orlean, sa philosophie de vie se révèle bien particulière. Il devient inévitable de considérer Laroche comme un individu mené par des désirs qui s'incarnent en passions intenses. Cela génère chez Orlean, qui souffre de son manque de passions et de désirs, une immédiate admiration pour Laroche : « Dès la première fois [qu'elle a] entendu parler de Laroche, [elle a] été fascinée par la façon dont il parvenait à trouver la plénitude et la satisfaction de la vie dans des désirs étroits » (p. 251). Ces passions qui ont animé Laroche au cours de sa vie, pour les énumérer, sont : « les fossiles de l'ère glaciaire, les tortues, les vieux miroirs, les orchidées » (p. 251). À cause d'elles, il s'engage dans divers projets pour, souvent, les monétiser en les commercialisant, puis pour finalement les abandonner complètement. Orlean qualifie pour sa part l'abandon de ces passions d'explosif « comme des véhicules transformés en bombes¹¹. » (p. 16) À ses yeux, Laroche est un individu perpétuellement insatisfait qui cherche à atteindre une certaine forme de jouissance¹². La relation intense au désir de Laroche, bien que complètement assumée de sa part, semble d'ailleurs en ce sens malsaine. Ses désirs ne constituent pas une partie cachée de sa personne comme chez les autres personnages. Ils exercent un contrôle infini sur la vie qu'il mène. Chaque partie de sa vie est motivée par une

LA RÉALITÉ LE CONFRONTE, LE
RATTRAPE ET S'OPPOSE À SON DÉSIR.

soudaine passion, avant qu'il ne l'abandonne subitement et devienne investi dans la prochaine. Laroche est animé par ses désirs au point de n'agir qu'en leur faveur. Il les comble autant que possible jusqu'à atteindre le point de saturation, sans jamais pourtant être satisfait, tandis qu'Orlean, en comparaison, ne parvient même pas à déterminer ce que sont ses désirs. Chacun souffre de sa version du désir impossible à combler. Le désir qu'Orlean ne sait pas satisfaire sert de moteur pour la création même de son livre. Les désirs de Laroche, eux, dictent son existence sans pourtant, il semble, lui permettre de les satisfaire saine-ment. La conclusion d'Orlean dès son entrée dans la communauté intéressée par les orchidées, ou bien « les gens d'orchidées », comme elle les appelle, est que malgré le fait qu'elle « veuille vouloir quelque chose autant que ces gens veulent ces plantes, [...] ça ne fait pas partie de [sa] constitution¹³. » (p. 51) Au final, le verdict de la juge chargée du procès de Laroche déclare qu'il sera banni pour six mois de la pépinière où il travaillait comme horticulteur. À son retour, ses supérieurs décident de le virer. Par la suite, Laroche détermine qu'il ne souhaite plus jamais posséder une orchidée de sa vie, encore moins en faire pousser, et développe un intérêt soudain et fort pour le marché de la pornographie.

LE DÉSIR COMME STRUCTURE DANS ADAPTATION

Dans son étude sur le concept de l'adaptation d'Orlean par Kaufman, Victoria de Zwaan écrit que « tout comme le désir d'Orlean de comprendre la passion des collectionneurs mène *Le voleur d'orchidées* dans plein de trajectoires différentes, le désir du scénariste de changer sa vie mène *Adaptation*¹⁴. » En effet, Charlie Kaufman se met lui-même en scène comme protagoniste dans son film *Adaptation*. Il y raconte les difficultés éprouvées au fil du processus d'adaptation du livre d'Orlean à travers une narration intime et une structure complexe. Cette structure s'apparente, en fait, à l'élan de ses états d'âmes (comme chez Orlean) face aux problèmes qu'il rencontre. La difficulté est d'abord que Charlie, le personnage, souffre d'une faible estime de

lui-même. Il est donc animé par le désir de s'améliorer et d'atteindre un idéal qu'il s'impose. Cela se constate dès le début du film avec ce monologue :

Si je cessais de reporter les choses à plus tard, je serais plus heureux. Tout ce que je fais, c'est m'asseoir sur mon gros cul. Si mon cul était pas gros, je serais plus heureux. Peut-être que si j'étais plus heureux, je perdrais pas mes cheveux. J'ai besoin d'une petite amie. Qu'est-ce que c'est pathétique. Peut-être que c'est la chimie de mon cerveau. Peut-être que c'est ça, mon problème, mauvaise chimie de cerveau. J'ai besoin de me faire régler ça. Mais je serai quand même laid, par contre. Rien va changer ça. (00:45-01:59)

Ici sont énumérées toutes ses préoccupations dont son apparence physique, son poids, sa calvitie, sa forme physique et son désir d'être dans une relation amoureuse. Tout ce mal-être, ce désir de tout changer sans pourtant parvenir à s'exécuter, sert de format au film. L'anxiété de Charlie le fait hésiter lors de l'écriture du script, ce dernier étant traduit directement en scènes que l'audience regarde. Pour en donner un exemple, une grande partie du film est dédiée aux tentatives de Charlie de trouver un bon début pour le film. Ainsi, le film présente le début, puis le processus de doute qui l'a engendré, puis un autre début, et ainsi de suite. Le désir perpétuellement insatisfait de Charlie de créer un bon film guide le format même du scénario et l'expérience fournie par l'œuvre.

Ce désir se fonde aussi sur le refus des clichés hollywoodiens et sur la forte motivation d'honorer le livre d'Orlean pour ce qu'il est. Le film contient des tentatives d'esquiver ces clichés, mais aussi de comprendre comment le format complexe du *Voleur d'orchidées* devrait être traité. Il établit initialement que le livre est essentiellement constitué de « propos affalés à la New Yorker » (04:54-04:56) et qu'il « veut demeurer authentique » (04:56-04:58) par rapport à cette nature. Il tente d'abord de « transcoder, comme Linda Hutcheon le suggérerait, *Le voleur d'orchidées* du

7 Susan Orlean, « Orchid Fever », *New York Times*, 1995, [susanorlean.com/articles/orchid_fever.html](https://www.susanorlean.com/articles/orchid_fever.html)

8 Je traduis : « the events leading up to and culminating in the trial that became her entry into the world of orchids, the long and dangerous history of orchids and orchid hunting, the evolutionary (adaptive) powers of orchids, and the lucrative contemporary orchid industry, especially in Florida. » (Victoria de Zwaan. *Fidelity, adaptation and meta-commentary : the case of Susan Orlean's The Orchid Thief and Spike Jonze's Adaptation*, Université Trent, Ontario, 2017, p. 269) Je précise que toutes les traductions qui suivent sont également de moi.

9 « Her adoption of what is generally known as "personal journalism" allows her, the reporter of objective events, to express full subjectivity, thus eschewing a more traditional self-presentation as transparent conduit to her subject. » (*Ibid.*, p. 267)

10 « I suppose I do have one unembarrassing passion—I want to know what it feels like to care about something passionately. » (Susan, Orlean, *The Orchid Thief*, États-Unis, Random House, 1998, p. 51) Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le folio placé entre parenthèses dans le texte.

11 « Laroche's passions arrived unannounced and ended explosively, like car bombs. »

12 La jouissance telle que je l'entends ici est à distinguer de ce que Freud appelle le « principe de plaisir », souverain chez le sujet humain qui est en fait « un principe de limitation du plaisir, puisqu'il impose de jouir le moins possible[.] » Or, « le sujet tend, non moins constamment, à dépasser les limites du principe de plaisir. Il n'en résulte pas pour autant le "plus de plaisir" attendu, car il est un degré de plaisir que le sujet ne peut plus supporter, un plaisir pénible que Lacan appelle la jouissance » (Jean-Pierre Cléro, *Op. cit.*, p. 42). La jouissance, ce degré extrême de plaisir, malgré ses implications plus malsaines, demeure pour certains individus un idéal à atteindre.

13 « I wanted to want something as much as people wanted these plants, but it isn't part of my constitution. »

14 « Just as Orlean's desire to understand the passion of the collector drives *The Orchid Thief* in all its different trajectories, the screenwriter's desire to change his life drives *Adaptation*. » (Victoria de Zwaan, *Op. cit.*, p. 280)

texte à l'écran avec aussi peu de distorsion et de libertés créatives que possible¹⁵. » Il insère la narration exacte d'Orlean et une représentation mimétique de ce qui est raconté. Cette méthode se révèle impossible à maintenir pour tout un film puisque, comme il le réalise, « ce livre n'a aucune histoire. » (49:25-49:27) Il est formé d'anecdotes, d'entrevues, d'introspections et d'explications. *Le Voleur d'orchidées* est cohérent, mais pas linéaire. Kaufman garde cette absence de linéarité en structurant son film autour des désirs frénétiques de Charlie, mais illustre aussi l'impossibilité de réaliser une adaptation fidèle. Charlie découvre qu'il est impossible de raconter l'histoire d'une fleur puisque « les histoires appartiennent au temps humain et les fleurs ont leur existence en dehors de ce temps¹⁶. » Ils ne peuvent que créer une histoire qui « implique des fleurs, qui prend les fleurs comme pré-texte¹⁷. » Son désir se révèle encore une fois inatteignable. De plus, ses supérieurs exigent impérativement un premier jet ; il manque de temps. La réalité le confronte, le rattrape et s'oppose à son désir.

Charlie se résout à s'attarder davantage à Orlean comme narratrice et tente de centrer le récit sur elle. La tristesse de ses propos le touche. Cela mène le personnage-scénariste à développer une conception intime d'Orlean qui se différencie du réel, tout en refusant catégoriquement de la rencontrer par anxiété et honte. Il ne se dirige ultimement nulle part avec cet angle. À ce moment, un autre personnage gagne de l'importance. C'est celui de son jumeau, Donald, un double négatif qui constitue tout ce que Charlie n'est pas ou refuse d'être. Donald, qui tente d'être scénariste à son tour, ne travaille qu'avec des clichés hollywoodiens. Il est bruyant, extraverti et a une petite amie, bien que, physiquement, Charlie et lui soient identiques. Il constitue à la fois tout ce que Charlie désire, d'une part, mais, aussi, d'autre part, tout ce qu'il rejette à cause de ce même désir. Charlie, désespéré, abandonne son scénario en demandant à Donald de l'aide. La seconde moitié du film, qui suit le début de cette collaboration entre frères, ressemble à tout ce que Charlie espérait éviter. C'est un amoncellement d'actions abracadabrantes, de sexe, de drogues, de

poursuites en voiture et de *deus ex machina*, éléments que Charlie a lui-même énoncé ne pas vouloir artificiellement inclure dans un film sur les fleurs. Ce changement de scénariste est un échec à cette structure d'essai-erreur. Charlie ne parvient pas à combler ses désirs puisque tout ce qu'il voulait pour son film est bafoué par l'écriture dynamique, mais clichée de Donald. Kaufman dépeint donc, dans un narratif différent de celui d'Orlean, ce même moteur qu'est le désir et ce même échec à le combler. Tandis que la fin du livre *Le voleur d'orchidées* comporte une réflexion de clôture, Charlie s'absente comme scénariste jusqu'à la fin du film, offrant un portrait encore plus frappant de cet échec. Il ne parvient même pas à se manifester pour commenter l'apport de Donald ; il se dissout dans l'abandon de son scénario à son frère.

LE DÉSIR, AUSSI INSAISSABLE
QUE L'ORCHIDÉE FANTÔME

Le désir impossible est central dans *Le voleur d'orchidées* autant qu'il l'est dans *Adaptation*. Le rapport à l'insatisfaction est partagé par les deux narrateurs. Chaque œuvre possède des angles différents qui se répondent. La figure de l'orchidée fantôme est la meilleure représentation de cette relation.

L'orchidée fantôme est celle que Laroche a volée dans le but de la cloner et de la vendre. Cette fleur « difficile à trouver, aperçue seulement brièvement, irrésistiblement magnifique et impossible à cultiver¹⁸ » (p. 51) ne pousse en Floride que dans le Fakahatchee, le marécage que Laroche fréquentait. Elle a une dimension mythique chez « les gens d'orchidées ». Susan, qui refusait *a priori* de s'intéresser, comme les collecteurs obsessionnels, aux orchidées, se met dans l'idée d'apercevoir l'orchidée fantôme. Son désir pour un désir, elle l'incarne en orchidée fantôme. L'atteindre, pour elle, devient l'assurance que son désir sera comblé : « Je voulais une orchidée fantôme du Fakahatchee¹⁹. » (p. 264) Elle exprime que cette fleur devient pour elle quelque chose de précieux comme peu de choses le sont dans l'univers, quelque chose qui la rendra heureuse. Elle participe à quelques expéditions dans le

Fakahatchee, sans succès. Une horticultrice, qui tente de faire pousser des plants d'orchidée fantôme, offre même de lui montrer ses orchidées, mais aucune d'elles ne porte de fleurs. À travers sa quête, Orlean devient de plus en plus frénétique, l'orchidée fantôme ayant de plus en plus de signification pour elle : « Je voulais désespérément voir une orchidée fantôme en fleur, pour compléter le cycle, pour faire du sens de tout ce que j'ai fait en Floride²⁰. » (p. 281) Elle parvient même à convaincre Laroche, qui avait juré ne jamais avoir quoi que ce soit à faire avec des orchidées du reste de sa vie, de l'amener dans le Fakahatchee. Orlean ne réussira toutefois jamais à attraper sa chère orchidée fantôme. Son désir demeurera insaisissable jusqu'à la fin du livre, faisant de l'orchidée fantôme une allégorie. Orlean accepte cela et décrète qu'au moins, l'orchidée fantôme « ne pourra jamais la décevoir²¹ » (p. 287) si elle ne la trouve jamais. Elle accepte son échec pour se permettre d'aller de l'avant, elle met de côté son désir et assume l'impossibilité à laquelle elle fait face.

Dans *Adaptation*, l'orchidée fantôme est présente aussi dans l'histoire qui implique Laroche et Orlean. Cependant, une grande différence s'impose. En effet, lorsque Donald prend la plume, il décide qu'Orlean aperçoit l'orchidée. Pourtant, puisque ce désir n'est pas réellement son *vrai désir*, elle n'est pas impressionnée. Même que, comme Orlean le craignait, elle en est déçue. Face à la fleur, après toutes ces expéditions d'où elle revenait bredouille et malheureuse, elle remarque que « c'est une fleur, juste une fleur » (1:20:13-1:20:15). Sa déception la replonge dans le mal-être, ce qui la mène à accepter quand Laroche lui propose de la drogue. Leur relation prend alors une tournure amoureuse, ou du moins sexuelle. Le récit dégringole avec Charlie et Donald qui suivent Orlean en Floride et surprennent les amants. Brièvement, le troisième acte²² implique la prise en otage de Charlie, puis une tentative de l'abattre, contrecarrée par Donald, et la mort de Donald avant le duel final où Laroche est tué par un alligator dans un marécage. Tous ces événements relèvent des clichés que Charlie s'entêtait à éviter, signifiant un échec de son

côté. Pour lui, qu'Orlean aperçoive l'orchidée fantôme bafoue son élan vers l'authenticité. Le reste du récit, avec les modifications hollywoodiennes folles, en est simplement une extension. Si le récit interroge la possibilité que l'orchidée fantôme soit la clé du bonheur d'Orlean, son échec en est la réponse. Le film et le livre présentent l'orchidée fantôme comme une source de mal-être pour Orlean, qu'elle échoue ou qu'elle réussisse dans ses recherches. Effectivement, dans tous les cas de figure, elle n'atteint pas le bonheur ; soit elle demeure insatisfaite, soit elle est déçue et se lance dans les drogues et le sexe. En somme, le succès que représente le fait de voir cette fleur n'est pas suffisant pour la combler puisque son réel désir est ailleurs. Son malheur ne s'est donc pas estompé et elle se résout à chercher le contentement ailleurs, ce qui ne fait que la dévaster davantage. Dans la manière dont il dépeint Orlean, Kaufman semble indiquer que l'atteinte de l'orchidée fantôme ne fait que lui nuire. Ajoutons qu'il y a aussi, comme double échec, celui de Charlie, qui permet à son scénario de devenir quelque chose qu'il a en horreur. L'orchidée fantôme sert donc de figure pour illustrer le désir impossible dans les deux œuvres indépendamment, mais aussi dans l'intertextualité qui les unit.

À la lumière de ces considérations, on peut conclure qu'Orlean utilise le désir impossible comme moteur dans son livre et que Kaufman, en adaptant *Le voleur d'orchidées* au cinéma, adapte également cette dynamique avec une approche complémentaire. Kaufman ajoute une dimension critique à son récit ; il dénonce le rapport pervers d'Hollywood au réel. En effet, l'industrie américaine du cinéma construit depuis des décennies le « Rêve américain²³ » à l'écran, ce qui expose constamment le public à « la dialectique du rêve et de la réalité²⁴ ». La perception de la réalité est ainsi brouillée en raison d'une exposition prolongée et répétée à cette représentation mensongère de la réalité qui délaisse l'authenticité. Hollywood parvient alors à dépeindre une version fabriquée de la vie que son audience finit par adopter. L'industrie peut ainsi facilement propager des idéologies chez tout un peuple.

15 « "transcode", as Linda Hutcheon might suggest, *The Orchid Thief* from print to screen with as little distortion or creative liberty as possible » (*Ibid.*)

16 « One cannot tell the story of a flower, because stories belong to human time, and flowers have their being outside of that time. » (David L. Smith. « The Implicit Soul of Charlie Kaufman's *Adaptation* » *Philosophy and Literature* 30.2, Université Johns Hopkins, 2006, p. 426)

17 « Not a story of flowers, but a story involving flowers, a story that takes flowers as its pretext. » Joshua Landy, « Still life in a narrative age: Charlie Kaufman's *Adaptation* », *Critical Inquiry*, Vol. 37, No. 3, Université de Chicago, 2011, p. 3.

18 « hard-to-find, briefly seen, irresistibly beautiful, impossible-to-cultivate ».

19 « I wanted a Fakahatchee ghost orchid. »

20 « I did want desperately to see a ghost orchid in full bloom, to complete the cycle, to make sense of everything I'd been doing in Florida. »

21 « At this point I realized it was just as well that I never saw a ghost orchid, so that it could never disappoint me, and so it would remain forever something I wanted to see. »

22 Le personnage de Robert McKee dans *Adaptation* représente les clichés que Charlie veut éviter. Lorsqu'il accepte, au conseil de Donald, de consulter McKee, celui-ci lui propose d'éblouir l'audience lors du troisième acte. Cela engendre l'étrange coupure de ton à partir de ce moment et la tournure inattendue d'évènements.

23 Morgane Jourden. *Le Rêve Imposé ou la Machine Hollywoodienne au Service de l'Idéologie Dominante*, Université d'Angers, Clifford Armion, 2010, p. 2.

24 *Ibid.*, p. 3.

Kaufman refuse cet abus de pouvoir. Le personnage de Charlie s'exprime concrètement là-dessus, en disant qu'il « ne veut pas ruiner [son] adaptation du *Voleur d'orchidées* en en faisant une affaire à la Hollywood²⁵ » (05:38-05:44). Il précise par la suite que cela signifie insérer de la « drogue » (05:38-05:44)²⁶, du « sexe », « des fusils », ou bien « des scènes de poursuite en voiture ». Son aversion pour l'ajout de ces scènes à son film vient du fait que le livre d'Orlean présente le réel. Charlie s'engage donc à rester fidèle à cette nature s'il veut construire une adaptation comme il l'imagine. Le film se transforme finalement en ce que Charlie rejetait, produisant une déchirure entre le réel auparavant illustré et cette nouvelle phase dont Donald est le scénariste. Kaufman cherche par ces procédés à mettre en images cette critique qu'il maintient. L'expérience du public est un calque du processus d'aliénation de la réalité, d'une telle façon que Kaufman se permet de pointer du doigt les abus d'Hollywood. La représentation du désir impossible s'y mêle pour construire une adaptation cinématographique complexe qui, bien qu'elle demeure en relation de forte intertextualité avec *Le voleur d'orchidées*, parvient à exister individuellement comme une œuvre à part entière.

///

25 « I just don't wanna ruin it by making it a Hollywood thing. »
26 « But I'm saying, it's like, I don't want to cram in sex or drugs or car chases. »



*L'ORCHIDÉE FANTÔME SERT DONC DE
FIGURE POUR ILLUSTRER LE DÉSIR
IMPOSSIBLE DANS LES DEUX ŒUVRES
INDÉPENDAMMENT, MAIS AUSSI DANS
L'INTERTEXTUALITÉ QUI LES UNIT.*



PRIÈRE D'APPLAUDIR

MAÏKA HÉBERT

Scène 1

LA DRAMATURGE (*au centre de la scène, face au public, texte en main, clamant nerveusement*) : Si on a une libellule et on lui dit « vole », alors elle vole.

La dramaturge fait une révérence maladroite et trop rapide, puis s'éclipse.

Scène 2

Bureau de la dramaturge. Le côté jardin de la scène est dans la noirceur. Du côté cour, une fenêtre transmet une faible lumière diffusée. Un bureau, situé du même côté, bénéficie de cette lumière. Sur ce dernier, on peut apercevoir une lampe, puis, désorganisés, des livres et des feuilles. La dramaturge y est assise, munie d'un crayon et d'un carnet, et semble frustrée.

LA DRAMATURGE (*en voix-off, pour toute la scène sauf si indiqué autrement*) : C'est ridicule. Je sais plus écrire. Ça m'arrive juste à moi, ce genre de connerie.

Elle se lève pour marcher et se met à tourner en rond devant son bureau.

LA DRAMATURGE : C'est tout clair. Ils ont bien dit ça. Une histoire. Juste une. Sinon, on te haït. Ou quelque chose dans le genre. Bon. Une histoire. Une bonne. Besoin d'un personnage. Juste un. Définition « personnage » : quelqu'un. Un rôle à remplir. Et moi, je suis pas ça ? Aussi circulaire qu'une cenne, ça. Je commencerai jamais, partie de même.

Elle s'arrête, déterminée.

LA DRAMATURGE (*avec un ton résolu*) : Ha ! J'ai qu'à commencer à écrire. Voilà. Pas le choix. C'est tout bête, tout simple, bête tellement que c'est simple, simple tellement que c'est bête. Hm, wow, ça, ça faisait aucun sens. Bon. On se concentre. Commencer. Définition « commencer » : entreprendre. Au commencement.

Elle s'assied et commence à gribouiller dans son carnet.

LA DRAMATURGE : Me voilà, j'entreprends au commencement. Parce que ça doit foutrement se faire. Hé, non. Qu'est-ce qu'on penserait de moi, si je dis ça. Parce que ça me tente. Parce que j'adore ça. Parce que je veux. Mhm... Hm. Qu'est-ce que je veux, alors, tiens, tant qu'à y être ? (*en écrivant*) Bonne question, ça, bravo.

Elle se racle la gorge.

LA DRAMATURGE : Disons quelque chose de pas compliqué. Je veux ça. Oui, voilà, simple, sans nuance. Juste question de montrer que je suis vertueuse. Définition « vertu » : qualité. C'est ça qu'ils veulent. Voir que je suis bonne. De qualité. Bien bâtie. Solide. Je peux leur donner ça, moi, une bonne personne! (*à l'oral* :) Oh, oh, oh ! Oh, j'ai une idée, voilà l'affaire, je l'ai !

Scène 3

Classe de Lili. Le côté cour tombe dans la noirceur. La lumière change au côté jardin. Elle vient du plafond et a une blancheur agressante comme des néons. Sur scène, un tapis. Par-dessus celui-ci, face au public, un pupitre occupé par Lili, une jeune fille de maternelle. Elle a des pansements adhésifs partout sur les bras et quelques-uns au visage. Son regard est absent. L'enseignante se promène, un livre illustré à la main.

L'ENSEIGNANTE : Répétez avec moi la lettre B. Bbbbbbé ! Bbbbbbé comme dans bbbbedon. (*Elle montre son livre où figure un ventre arrondi qui trace la lettre B*) Bbbbbbé comme dans quoi d'autre ? Quelqu'un a une idée ?

Lili joue avec son crayon de cire et évite le regard de l'enseignante.

L'ENSEIGNANTE : Lili, tu connais un mot en B, cocotte ?

LILI (*renfermée*) : Non, madame.

L'ENSEIGNANTE : Essaie-toi, ma chouette, c'est pas grave si t'es pas sûre.

LILI : Non merci, c'est correct.

L'enseignante, attristée, se retire d'un pas.

L'ENSEIGNANTE (*s'adressant à la classe*) : OK, les amis, je veux que vous me dessiniez B comme dans bbbbbanane. Baaaanane.

Le résultat la satisfait. Elle hoche la tête. Lili regarde toujours son crayon sans bouger. L'enseignante, inquiète, se baisse pour lui parler tout bas.

L'ENSEIGNANTE (*chuchotant*) : Ça va, Lili ?

LILI (*refusant toujours de la regarder*) : Oui, Madame.

L'ENSEIGNANTE : Est-ce que tu t'es fait bobo, ma belle ? Tu as des *plasters* tout partout.

LILI : Oui, je sais.

L'ENSEIGNANTE : Tout va bien à la maison ?

LILI : Oui.

L'enseignante lui frotte la tête affectueusement.

L'ENSEIGNANTE (*avec un sourire impuissant*) : OK, chouquette, je vais te laisser dessiner. Fais-moi une belle banane.

LILI : Jaune ?

L'ENSEIGNANTE : La couleur que tu veux, cocotte.

Lili sort un crayon rouge sang.

Scène 4

La scène est noire et vide. Un train siffle, lointain.

Scène 5

La dramaturge est assise à son bureau, le visage incrédule et dédaigneux.

LA DRAMATURGE (*en voix-off pour toute la scène*) : Mouin, j'ai déjà vu des fruits moins rouges que des bananes. Ha. On va penser que je suis insensée. La dramaturge qui savait pas ses couleurs. Tout un argument de vente. Déboussolée, la madame.

Frustrée, elle se passe les mains dans les cheveux.

LA DRAMATURGE : Et puis, c'est moche. Quelconque. Impertinent. La qualité, elle est pas au rendez-vous. Stupidité. Cul-de-sac. Faut rerouter. Hors de portée de cette enfant. Fade. On croirait presque qu'elle est un personnage principal. Mais, non. On se désabuse. Faut que ça se voie comme le nez au milieu d'la face, que non. Sans l'ombre d'un doute, que non. J'ai du rattrapage à faire.



Scène 6

Chambre de Lili. Côté jardin. La lumière est plus douce, provenant d'une lampe colorée en arrière-plan. Le bureau de Lili a été remplacé par un miroir orienté de côté. Lili, dans sa chambre, enlève ses pansements devant ce miroir. Il n'y a rien en dessous. Elle se frotte les bras et le visage. En s'observant, elle incline la tête avec intérêt. Des coulisses, un miaulement plaintif sonne. Lili se tourne vivement et poursuit le son dans les coulisses.

LILI (*lointaine*) : Minou, minou.

Fâché, le chat crache.

LILI : Aïe !

Lili est repoussée sur la scène. Son bras saigne puisqu'elle a été griffée. Elle passe la main sur la blessure, répandant le sang.

LILI (*reniflant et honteuse*) : Même pas mal.

Elle s'essuie, les yeux mouillés, sa main salie trace une ligne de sang sur sa joue.

LILI : T'as entendu ça, matou ! Même pas mal, du tout !

Silence.

LILI : Tu me crois pas ? (*elle s'avance vers les coulisses*) D'accord, griffe-moi plus, alors ! Allez !

Elle sort de la scène.

LILI : Griffes-moi, espèce de méchant chat !

Le chat produit un son entre un miaulement et un grognement défensif.

LILI : Encore ! Même pas mal, tu vois ! Tu me fais rien du tout !

Scène 7

LA DRAMATURGE (*à son bureau, son ton enjoué, en voix-off*) : Wow. Ça, c'est bien. Ça dérange. Toute futée, moi. Définition « futé » : rusé. Je ruse. Comme ça, ça se voit, maintenant, qu'elle est pas à aimer. Ça excuse qu'elle est tiède. À rejeter. Nier. Ça marche, tout marche. Ça avance. Oui, c'est ça. Moi, je suis une bonne personne. Très bonne personne. Pure qualité. Juste moi.

Scène 8

LA DRAMATURGE (*un peu plus sécurée*) : Si on a une libellule et on lui enlève une aile et on lui dit « vole », alors elle vole, juste un peu moins bien.

Son de légers applaudissements dans la salle. La dramaturge sourit timidement, puis s'éclipse.

Scène 9

Lili est en classe, assise sur le tapis au sol avec deux élèves à ses côtés. Elle brandit une feuille de papier cartonné rougie aux extrémités. Ses bras portent les égratignures admistrées par son chat. Ses mains saignent légèrement. Les autres enfants l'observent avec fascination.

LILI : Je vous promets, ça fait même pas mal, regardez !

Elle passe sur ses doigts le papier, lacérant la peau fine. Elle saigne sur la scène.

ÉLÈVE 1 : Wow ! Comment tu fais ?

ÉLÈVE 2 : Moi, je dis que c'est pas vrai. C'est sûr c'est un tour de magie ! Avoue, c'est du ketchup !

ÉLÈVE 1 : Oh, oui, comme dans les films !

LILI (*en se coupant de plus en plus*) : Non ! Arrêtez, c'est vrai ! Faut me croire !

ÉLÈVE 2 : C'est bon, on a tout compris !

LILI : Non !

Elle donne au premier élève le papier. Il le prend, confus.

LILI (*lui tendant les mains*) : Vas-y ! Essaie, coupe-moi, tu vas voir, j'ai pas mal du tout.

Hésitant, il coupe entre ses doigts. Fière, elle garde un sourire faux.

LILI : Tu vois, je mens pas. Tu veux essayer ?

ÉLÈVE 2 : OK, passe-moi le papier !

Scène 10

La dramaturge est dans son bureau, mordillant son crayon. Elle tape du pied.

LA DRAMATURGE (*exaspérée, en voix-off pour toute la scène*) : Oh, ça, non. C'est juste répugnant. Pourquoi elle se fait encore ça, elle ? Ça a plus rapport du tout. On avait compris. Suffisant. Personne va aimer ça si ça sonne tout décousu, défait, détraqué. Roh, la, la, moi, à soir. Si je buvais, je boirais !

Elle gribouille frénétiquement dans son cahier pour tout raturer.

LA DRAMATURGE : Et, maintenant, voilà que je fais des gribouillis. Comme une gamine. Définition « gribouillis » : informe. Maladroit. Ah, bien, non. C'est incorrect. Rare, mais incorrect. Erreur de définition. Qui dit que c'est rien, mon œuvre ?

Elle élève le cahier à la hauteur de ses yeux, plisse les yeux, penche la tête d'un côté, puis de l'autre.

LA DRAMATURGE : Mhm, si personne le voit, je peux bien en dire ce qui me chante, de mon gribouillis. Mettons je dis que c'est du Monet et y a personne pour dire que j'ai tort, alors c'est du Monet ! (*elle réfléchit*) Mouin, mais, si personne dit ce que c'est, et qu'y a juste moi, c'est presque comme si ça existait pas. Moi, je peux déconner. Tout le reste du monde, bah, c'est plus difficile de déconner à neuf milliards. Ha, si personne des neuf milliards lit ce que j'écris, est-ce que j'écris pour vrai ? Ha. Ha. Si... personne des neuf milliards me voit, est-ce que c'est vrai que je suis là ? Mon doux... (*elle s'affale sur son bureau*) Voyons donc, moi, à soir, à trop réfléchir. Désagréable activité.

Scène 11

LA DRAMATURGE (*souriant*) : Si on a une libellule et on lui enlève une deuxième aile et on lui dit « vole », alors elle vole assez mal.

Son d'applaudissements de toute la salle. La dramaturge sourit de toutes ses dents, puis s'éclipse.

Scène 12

Lili est dans sa chambre. Ses mains sont couvertes de croûtes de sang séché. Son regard est de plus en plus vide. Elle sourit devant le miroir.

LILI : Tu peux pas avoir mal. T'es spéciale. Personne d'autre est comme ça. C'est pas vrai, avoir mal. Mensonge. (*Elle élève ses mains à son visage*) Tu vois, ton corps, il est pas d'accord, mais c'est comme un tour de magie. Comme du ketchup.

Elle descend ses mains à ses poignets et se met à serrer.

LILI : Tu mérites d'être pas comme les autres. Ça existe pas pour moi, avoir mal.

Les blessures sur ses poignets se mettent à saigner, celles sur ses mains aussi. Elle halète en relâchant ses poignets. Elle se relève pour se regarder dans les yeux avec défi. Elle monte ses mains à son cou et presse de toute ses forces. Elle étouffe. Son visage rougit.

LILI : T'as pas mal. T'es unique. T'aimes ça. J'aime ça. Continue. Je veux continuer.

Lorsqu'elle cesse, elle se plie en deux pour reprendre son souffle.

LILI (*toussotant*) : Tu vois ? Même pas... mal.

Frustrée, elle essuie une petite larme au bord de son œil.

LILI : Si tu veux jouer ça comme ça, je vais te montrer combien tu peux pas avoir mal!

Acharnée, elle replace ses mains autour de son cou et s'étouffe. Elle se met à trembler. Puis, ses genoux lâchent et elle s'effondre, mains toujours au cou. Ses yeux écarquillés se fixent dans le miroir sans flancher.

PÈRE DE LILI (*à l'extérieur de la pièce*) : Lili, le souper est prêt !

Lili abandonne immédiatement, toussant creux tandis qu'elle se relève sur des jambes tremblotantes.

LILI (*d'une voix faible, quittant la chambre*) : J'arrive, papa !

Scène 13

Le train s'annonce à nouveau, plus proche qu'avant. La dramaturge est dans son bureau. Agacée, elle se lève et ferme sa fenêtre.

LA DRAMATURGE (*avec un rire sec, en voix-off*) : Impossible de paniquer en paix par ici... Comme si j'haïssais pas déjà assez les trains. (*Elle s'écrase sur sa chaise, le visage entre les mains*) Oh, et puis, merde, qu'est-ce que je suis en train d'écrire ? Elle ne devrait pas être encore là. Infaisable, impensable. On va penser quoi de moi ? Espèce de... de... d'écrivaine sadique qui aime le mal ! Ruse maudite. Comment ça j'écris ça, moi, c'est immonde ! Je dois faire autre chose. Ça fonctionne pas. Ça lève trop le cœur à lire, c'est sûr que ça serait vraiment horrible sur scène. Pas regardable. Pas de bon sens. Je peux pas. Ça se fait pas, ça tient zéro la route. Ça me dégoute. Pourtant, j'ai écrit ça. J'ai écrit... elle. J'en veux pas. T'es une bonne personne.

Scène 14

Lili est en classe avec les même deux élèves, assise sur le tapis. Son cou porte une marque violacée. Elle tient un aiguiseur, qu'elle démonte sous leurs yeux attentifs.

LILI (*brandissant la lame qu'elle est parvenue à isoler*) : Et voilà !

ÉLÈVE 1 : Tu... vas faire quoi avec ça ?

ÉLÈVE 2 : Est-ce que tu vas encore te faire bobo ?

Rayonnante, elle crée une profonde incision dans ses avant-bras.

LILI (*rigolant*) : Regarde, ça saigne tout plein, mais j'ai pas mal ! Même pas ! Nuhuh !

Les élèves regardent le sang jaillir, tous les deux dégoutés.

ÉLÈVE 2 : Est-ce qu'on peut changer de jeu ?

ÉLÈVE 1 : Oui, Lili, il me fait peur celui-là.

LILI (*incapable de comprendre*) : Mais, c'est pas du tout un jeu. Je fais ça pour vrai !

Motivée à leur prouver, elle agrandit la plaie fraîche.

ÉLÈVE 1 : Non, s'il-te-plaît, arrête. J'aime pas ça.

ÉLÈVE 2 : Oui, on aime pas ça...

Ils se lèvent et commencent à se retirer.

LILI : Mais les amis... J'ai... J'ai même pas mal...

Scène 15

LA DRAMATURGE (*aux anges*) : Si on a une libellule et on lui enlève une troisième aile et on lui dit « vole », alors elle vole très croche.

Son d'applaudissements forts et d'encouragements bruyants. La dramaturge envoie des baisers en l'air, puis s'éclipse.

Scène 16

À travers la fenêtre fermée, le son du train est de plus en plus fort. Il siffle et on entend la friction des roues sur les rails. La dramaturge est en petit bonhomme devant son bureau, les mains sur les tempes. Elle se berce lentement.

LA DRAMATURGE (*radotant d'un ton absent, en voix-off pour toute la scène*) : C'est horrible. Je dois arrêter. Comment j'arrête ? Je fais pas exprès. On dirait... on dirait qu'elle s'écrit toute seule. Sans contrôle. On va me détester. C'est trop.

Le train siffle. Elle lève la tête et regarde vers la fenêtre.

LA DRAMATURGE : Je peux pas rester. Il a raison. Je peux pas écrire. Je peux plus jamais écrire. Je fais trop de... de... de culs-de-sac et j'écris comme un trottoir et personne doit voir ça. Je dois partir. Jamais revenir. Jamais écrire.

Elle se lève abruptement. Elle sort une valise qu'elle remplit maladroitement avec tout ce qu'elle trouve dans la pièce.

LA DRAMATURGE : Partir, partir, partir. Prendre le train. N'importe où. Tout de suite. Oh, il ferait mieux de m'attendre, lui. Il doit. Satané train. Je suis une bonne personne. Oui. Ma valise est prête et c'est fini les gribouillis.

Elle s'apprête à sortir, mais jette un coup d'œil à son bureau sur lequel elle n'a rien pris. Dans un geste soudain et agressif, elle balance tous les objets sur le bureau au sol. La lampe se fracasse. Le stylo explose, couvrant d'encre les autres objets. Elle quitte la pièce sans se retourner cette fois.

Scène 17

La dramaturge est du côté jardin de la scène, sur un siège, dans le train. On entend ce dernier parcourir les rails.

LA DRAMATURGE (*rassurée, en voix-off pour toute la scène sauf si indiqué autrement*) : Ça y est. L'ailleurs. J'y vais. Cette ville, elle me reverra plus jamais. Qu'elle les garde, mes culs-de-sac. Qu'elle les étriepe. Au moins, le mal sera ailleurs.

Lili entre du côté jardin de la scène en gambadant. On entend les sons de la nuit, des criquets et des grillons. Elle porte sa plus belle robe et un nœud coquet dans ses cheveux. Son avant-bras dégouline de sang encore coulant.

LILI : Je suis belle, donc je peux encore moins avoir mal. C'est juste comme ça que ça marche. Je le sais.

LA DRAMATURGE : C'est tellement pas moi, ça, partir, au milieu de la nuit. Petite fofolle. Quand même, rester, c'était juste... pas organique. Définition « organique » : je sais pas. Étrange. Je sais que partir, ça fait feux d'artifice. Ça fait pétard qui t'explose dans la face. Comme cette histoire éclatée. J'ai jamais rusé aussi mal. Et puis, c'est plus grand que moi. Le train, aussi, il est magnétique. Je sais pas. C'est organique. Je me crois. Tout le monde y croirait. Faudrait juste me lire.

LILI (*chantonnant*) : J'ai hâte. H-Â-T-E. Hâte, hâte, hâte.

LA DRAMATURGE : Je veux dire, je devenais folle. Je m'affolais. Définition « affoler » : se perdre. Peut-être c'est à force de fermer ma fenêtre, me fallait juste de l'air.

Le train siffle, il est près. Lili se couche au sol, enjouée.

LILI : Allez, passe, j'ai même pas mal !

La dramaturge reçoit un léger coup tandis que le train passe sur un petit obstacle. Choquée, elle se lève de son siège abruptement.

LA DRAMATURGE (*à l'oral*) : Oh. Oh, ça, je l'entends.

LILI (*agonisant*) : Aimez-moi, je souffre.

LA DRAMATURGE (*à l'oral*) : Ah, bon. Souffrance. Définition « souffrance » : désir. Corsé. Ça a un goût de café noir, comme désir. Un goût de gribouillis. Enfant gribouillis. Elle a jamais voulu que je l'écrive. Ça s'écrit pas un gribouillis, j'aurais dû remarquer. Ma faute. L'histoire est finie. Y a rien d'autre.

Elle se rassoit, réfléchissant.

LA DRAMATURGE : Je comprends tout et rien. Mais, c'est rien. Rien, c'est simple. Faut juste simplifier. Oh, que ça m'inspire. Je cherche du simple. Un personnage. Un seul. Je suis une bonne personne. C'est tout. Qualité exceptionnelle. Qu'est-ce qui est bon, dans la vie ? J'en sais rien. Mais, Lili, devait en savoir un long bout. Lili... Définition « Lili » : insecte à quatre ailes transparentes qui vit au bord de l'eau. Ha ! Lilibellule ! (*à l'oral* :) Ha, oui, je sais ! Je l'ai, pour de vrai, cette fois ! Je dois noter ça !

Elle sort de sa poche le cahier et stylo qu'elle était supposée avoir abandonnés.

Scène 18

LA DRAMATURGE (*rieuse*) : Si on a une libellule et on lui enlève sa quatrième aile et on lui dit « vole », alors elle vole pas du tout ! Donc, sans ailes, une libellule devient sourde !

Son de rires aux éclats et d'applaudissements assourdissants qui secouent la salle. La dramaturge reste pour apprécier son ovation prolongée. Lentement, guettant des yeux la foule, elle enlève son manteau. Elle a des pansements adhésifs partout sur les bras.



COMPÉTENCES CROISÉES

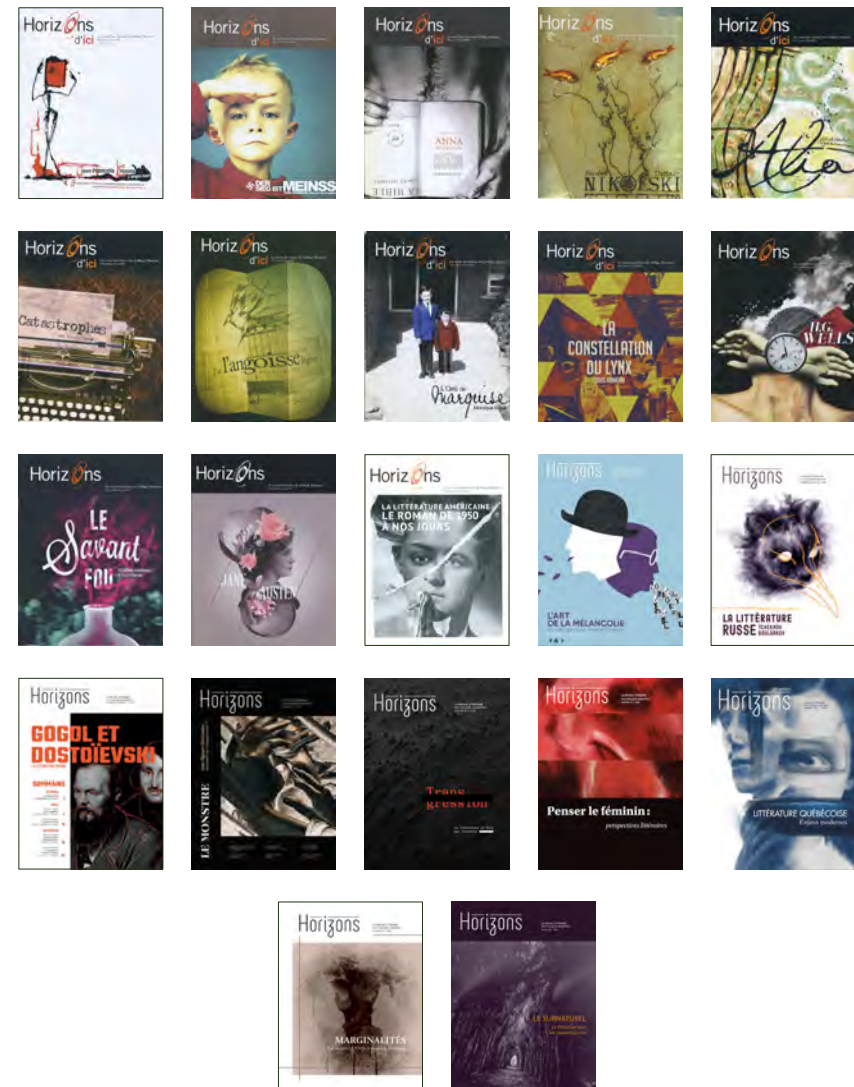
Saluons la collaboration de nos trois départements
dans la réalisation de ce 23^e numéro de la
revue littéraire du Collège Ahuntsic.

Études littéraires
Graphisme
Techniques de l'impression

Horizons



PUBLICATIONS PRÉCÉDENTES



Intercollégial de revues littéraires et artistiques

DISTINCTIONS ET RECOMPENSES



Organisé par le Cégep de Saint-Jérôme, l'Intercollégial de revues littéraires et artistiques est un lieu de rencontre où les étudiant-e-s des différents cégeps assistent à des conférences et participent à des discussions et des ateliers d'écriture. Lors de l'événement, un gala est organisé pour remettre différents prix par les membres du jury formé de personnalités du monde de la littérature et des arts connexes. Par la suite, les étudiant-e-s ont la possibilité de voir leurs textes de création publiés dans la revue *Premières impressions*.

Trophée Apostrophée

Créé par Jean-Lionel Lapierre



POUR PLUS D'INFORMATIONS :

<https://etadar.com/programme-intercollgial-premieres-impressions-2025>

<https://etadar.com/programme-intercollgial-premieres-impressions-2024>



2020: Transgression

Apostrophée de la meilleure revue



2021: Penser le féminin

Apostrophée de la meilleure
facture visuelle



2022: Littérature québécoise

Apostrophée de la meilleure facture visuelle

Apostrophée de la meilleure revue

ORIGINALITÉ / IDENTITÉ VISUELLE

La publication présente une apparence authentique et un graphisme remarquable et reconnaissable. La page couverture ou la page d'accueil représente bien le contenu.

ÉQUILIBRE DU DESIGN

La mise en page des textes et des images présente des qualités esthétiques. Les typographies et le contenu visuel sont bien agencés. On observe une constance dans l'esthétique graphique.

EFFICACITÉ COMMUNICATIONNELLE

La lecture est facile et agréable. La publication est bien structurée. Le contenu est mis en évidence.

PAGE COUVERTURE OU PAGE D'ACCUEIL ET TITRE

La page couverture ou la page d'accueil est habilement composée et témoigne du contenu de la publication. Le titre est original ou attrayant.

COHÉRENCE DE L'ENSEMBLE

Le mariage texte/image est heureux, l'organisation de l'ensemble est logique et esthétique.

ORIGINALITÉ

Les textes, les images et l'ensemble de la publication présentent une facture originale, qui se distingue particulièrement.

APPRÉCIATION GÉNÉRALE

« Le cœur a ses raisons que la raison ignore. »

CollègeAhuntsic



Félicitations aux étudiant·e·s des programmes
d'ÉTUDES LITTÉRAIRES et de GRAPHISME
pour cette 23^e édition de la revue *Horizons*.

Quelle fierté pour notre Collège
de voir la création rayonner de si belle façon!

MA COOP MON ESPACE



ESPACE
COOPÉRATIVE
ÉTUDIANTE

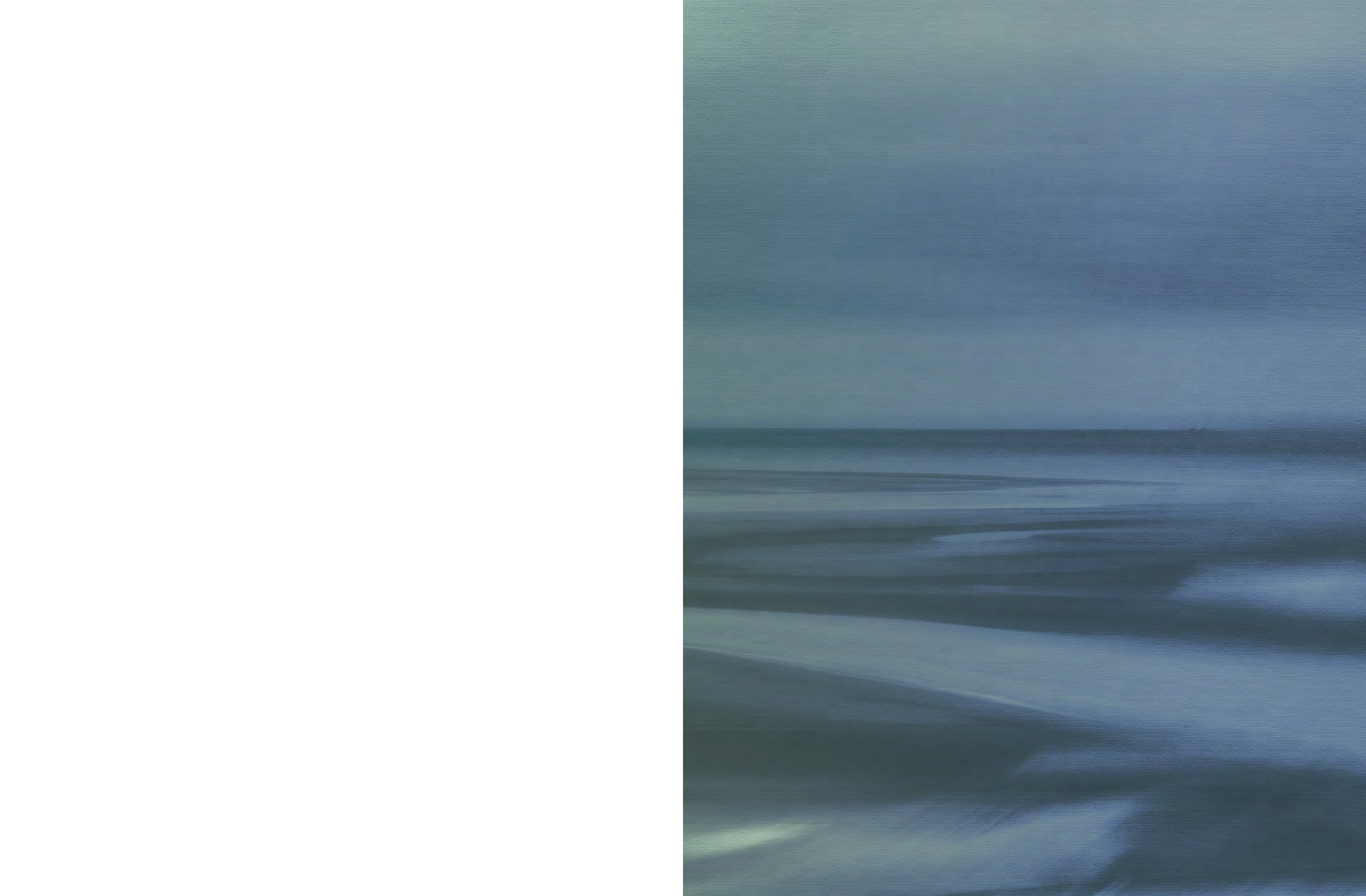
Ahuntsic

514 382-2634

info@espacecoop.ca

espace.coop





Le Portrait de Dorian Gray (1890), Oscar Wilde
Les Métamorphoses (8 ap. J.C.), Ovide

Raiponce (1812), Grimm
Raiponce (2010), Disney

Little Women (1868), Louisa May Alcott
Little Women (2019), Greta Gerwig

Perdre la tête (2022), Heather O'Neill

L'écume des jours (1947), Boris Vian
L'écume des jours (2013), Michel Gondry

1984 (1948), George Orwell

Novecento: pianiste (1997), Alessandro Barrico

Le voleur d'orchidées (1998), Susan Orlean
Adaptation (2002), Charlie Kaufman