



**La violence et les normes dans *Le ciel de Bay City* de Catherine Mavrikakis et *Tu aimeras ce que tu as tué* de Kevin Lambert**

**par Marie-Pier Lamontagne**

**Mémoire présentée à l'Université du Québec à Chicoutimi en vue de l'obtention du grade de maître ès art (M.A.) en lettres, en vertu d'un protocole d'entente avec l'Université du Québec à Rimouski et de l'Université du Québec à Trois-Rivières**

Québec, Canada

© Marie-Pier Lamontagne, 2022

## RÉSUMÉ

Ce mémoire de maîtrise porte sur les romans *Le ciel de Bay City* de Catherine Mavrikakis et *Tu aimeras ce que tu as tué* de Kevin Lambert. Ces récits mettent en scène des narrateurs aux paroles et aux gestes violents. Je propose d'aborder ces textes par le biais des théories de l'affect. Cela me permet de voir dans la violence des narrateurs une réponse politique à un système normatif qui les oppresse.

Dans le premier chapitre, je brosse le portrait des normes qui régissent la vie des narrateurs. À partir de la notion de souffrance, je relève ce que les narrateurs perçoivent comme de la violence dans leur environnement. L'ampleur de celle-ci en fait quelque chose d'inhérent à leur milieu, puisqu'elle se retrouve dans pratiquement toutes les sphères de leur vie.

Dans le deuxième chapitre, j'aborde le sentiment d'aliénation qui marque les textes. En effet, la violence des normes décrite dans le chapitre précédent en vient à miner l'épanouissement des narrateurs. J'explique en quoi ils se retrouvent « attachés » aux normes qui leur nuisent et comment ils contribuent à leur répétition. J'aborde aussi ce que je nomme des émotions aliénantes, voyant à travers elles une possible origine de la colère qui mobilise les narrateurs vers la violence.

Dans le troisième chapitre, j'analyse la violence dont font preuve les narrateurs. Je la perçois comme un moyen pour eux de mettre un terme aux violences qu'ils subissent. Il s'agit d'une réponse à un système oppressif, d'un moyen de mettre un terme à la souffrance et au sentiment d'aliénation. La violence des narrateurs est motivée par un désir : faire table rase. Les narrateurs n'essaient pas de corriger les torts d'un système, ils souhaitent le détruire et empêcher toutes ses répétitions futures.

En somme, les narrateurs de *Le ciel de Bay City* et *Tu aimeras ce que tu as tué* dénoncent une violence qui précède la leur. L'éclatement de leur violence est ce qui permet de prendre conscience des violences silencieuses, ou cachées, à l'intérieur du système. Ce grand bruit devient la condition au dévoilement d'un système oppressif. Les narrateurs dénoncent et détruisent dans le même mouvement.

## REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier le FRQSC pour sa précieuse aide financière, qui m'a permis de poursuivre la rédaction de mon mémoire à temps plein.

Je veux également remercier les professeur·e·s de l'unité d'enseignement en études littéraires de l'UQAC, qui m'ont soutenue et encouragée à poursuivre mon parcours en lettres. Mon cheminement depuis le baccalauréat a été nourri de contacts intellectuels et humains enrichissants, qui ont contribué à la personne que je suis aujourd'hui. Je remercie tout particulièrement Anne Martine Parent, ma directrice, qui a vu mon potentiel et m'a poussée la première à poursuivre mes études à la maîtrise, grâce à un simple petit commentaire sur une copie. Merci pour toutes les opportunités, les contrats de recherche, ton écoute et ton enthousiasme pour mon projet de recherche.

Merci aussi à celles qui ont constitué mon groupe d'études et que je considère comme des amies chères : Julie Gauthier, Émilie Morin, Frédérique Laroche, Florence Boudreault, Alexandra Rivard, Sabrina Veillette. Merci pour les cafés, les dîners, les thérapies félines, les conversations parfois sérieuses, parfois beaucoup moins. Vous êtes des humaines brillantes et je suis honorée d'avoir pu partager mes inquiétudes et mes bons coups avec vous.

Merci à Lio, ami de longue date et colocataire, pour sa présence bienveillante tout au long d'un processus de rédaction qui m'a demandé parfois de passer de longues heures dans ma chambre. Tu as su rendre les confinements un peu plus supportables. Merci également à mes ami·e·s à distance dans ce contexte pandémique : vous parvenez à rendre un contact virtuel chaleureux, et je suis reconnaissante pour votre écoute et votre « présence » douce tout au long de cette période étrange couplée à ma rédaction.

Merci enfin à ma famille, à mon frère pour sa curiosité et ses questions, à mes parents qui m'ont toujours encouragée poursuivre mes études et à donner le meilleur de moi-même.

## TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE 1 La violence des normes .....	13
1.1 Des univers violents .....	14
1.1.1 Les violences manifestes dans <i>Tu aimeras ce que tu as tué</i> .....	15
1.1.2 Les violences perçues dans <i>Le ciel de Bay City</i> .....	20
1.1.3 Violences silencieuses .....	25
1.1.4 La demeure : les fondements de la violence.....	28
1.2 Zones d'écarts : affects et normativité .....	32
1.2.1 Déshumanisation et spectralité .....	33
1.2.2 La mort comme identité.....	37
1.2.3 Écarts affectifs .....	42
CHAPITRE 2 Aliénation.....	49
2.1 Cruel optimisme : des attachements aliénants .....	51
2.1.1 Les fondements d'une communauté : normes, attachements optimistes et aliénation .....	53
2.1.2 Assimilation des normes chez les narrateurs.....	59
2.1.3 Aliénation volontaire de soi.....	64
2.2 Des origines de la colère : des émotions aliénantes .....	68
2.2.1 La peur.....	69
2.2.2 La honte et le dégoût .....	76
CHAPITRE 3 La violence d'Amy et de Faldistoire.....	85
3.1 Saisir la violence : entre tabou et impensé .....	87
3.1.1 Justifier sa violence : au-delà du portrait psychologique .....	90
3.1.2 Le récit de rage : politiser la violence .....	97
3.2 Faire table rase .....	104
3.2.1 De la colère à la haine .....	105
3.2.2 Effacer le passé.....	108

3.2.3 Ébranler les symboles.....	113
3.2.4 La violence contre soi.....	119
CONCLUSION.....	125
BIBLIOGRAPHIE.....	130

## INTRODUCTION

### Problématique

La littérature est, dans la conception des *cultural studies*, politique. Non pas détachée du réel, elle entretient un rapport avec lui, ne serait-ce que par sa faculté de représentation. En cela, la littérature possède un pouvoir autant normatif que subversif : elle peut réaffirmer les normes que nous partageons, les tordre, ou les pointer du doigt. Ce dernier cas donne place à des textes possédant une dimension dénonciatrice, comme *Le ciel de Bay City* (2011) de Catherine Mavrikakis et *Tu aimeras ce que tu as tué* (2017) de Kevin Lambert. Les protagonistes de ces romans portent en eux des souffrances qui sont taboues. La violence dont ils sont victimes devient une norme par l'imposition du silence : aucune plainte n'est admissible, condamnant les protagonistes à accepter leur malheur. L'ordre établi demeure inchangé tant que leur voix est tue.

Or, l'incapacité de s'exprimer n'empêche pas les protagonistes de vivre l'oppression et de ressentir ses conséquences. Émotions et affects sont la moelle de ces textes. Les narrateurs se butent au mépris et à l'indifférence face à leurs souffrances, subissent l'aliénation d'une communauté qui les exclut sans cesse ; ils souffrent et compatissent avec leurs pairs, qui partagent des douleurs similaires, quand ils ne sont pas en deuil de ceux-ci ; ils ressentent de la colère, du dégoût et de la haine pour tout ce qui les maintient dans une position d'extrême vulnérabilité. Même si l'objet de leurs émotions demeure indicible, leurs effets, eux, peuvent difficilement se soumettre à une forme de censure.

À défaut de se faire entendre pour ébranler le statu quo, il reste donc aux protagonistes de *Tu aimeras ce que tu as tué* et *Le ciel de Bay City* la possibilité de faire sentir leur colère. En effet, ces textes ne laissent pas leur monde intact, et c'est là que se trouve leur force de dénonciation, leur violence. Amy, narratrice du roman de Mavrikakis, et Faldistoire, narrateur du roman de Lambert, agissent. Ils ne cherchent pas seulement à mettre fin à leurs souffrances, mais à détruire ce qui les cause. Pour confronter une violence silencieuse, ils recourent à une violence éclatante. C'est le meurtre, le feu et l'apocalypse qui sont mis à leur service dans des moments clés. Or, la destruction du monde débute dans la parole haineuse des narrateurs. Cette émotion fonctionne comme un « outil », une arme contre l'ordre établi, car si le mépris a réussi à les tenir en marge, leur colère pourra réclamer l'espace qu'ils ont perdu.

J'entends donc avec mon mémoire montrer comment affects et émotions dans *Le ciel de Bay City* et *Tu aimeras ce que tu as tué* contribuent à l'édification de normes, de violences, mais aussi à leur ébranlement. Inspirée par l'approche de Sara Ahmed, je n'effectue pas de distinction entre émotions et affects. Conscience, intentionnalité et réactions corporelles ou physiques fonctionnent dans les mêmes sphères de l'existence<sup>1</sup> (Ahmed, 2014, p. 208). L'oppression vécue par Faldistoire et Amy engendre des sensations, des sentiments qui influencent leur manière d'être dans la communauté comme leur manière de (ré)agir. Je souhaite interroger l'économie des émotions dans ces textes : comment la colère et la douleur originaires de l'oppression deviennent-elles des moyens pour s'en libérer ? Comment la

---

<sup>1</sup> Cette approche me permet également d'éviter un écueil qui renverrait la violence de personnages féminins et *queer* à l'irrationalité, à l'illisibilité.

violence génère-t-elle des émotions et comment est-elle un produit de ces émotions ? En quoi la violence permet-elle de se libérer ou non de souffrances ?

### **Présentation des œuvres**

Publié originalement en 2008 chez Héliotrope, *Le ciel de Bay City* est le quatrième roman de Mavrikakis. Il s'est mérité le Grand Prix du livre de Montréal, le Prix littéraire des collégiens et le Prix des libraires du Québec. La narration joue sur deux temps, alternant d'un chapitre à l'autre. Le récit s'ouvre d'abord avec la narratrice Amy, adolescente, qui relate sa vie à Bay City avant l'incendie qui a ravagé toute sa famille. Puis la narration est assurée par une Amy adulte : trente ans se sont écoulés depuis l'événement tragique, et elle vit maintenant au Nouveau-Mexique avec sa fille, Heaven.

Ce jeu entre les narrations permet une préfiguration de l'événement clé du récit : Amy met volontairement le feu à la maison familiale la nuit de son dix-huitième anniversaire. L'acte violent n'est donc pas une surprise : l'intrigue consiste plutôt à savoir ce qui pousse Amy à commettre ce geste et comment elle vit avec celui-ci depuis. La lectrice apprend tôt dans le roman que la tante et la mère d'Amy étaient des enfants juives adoptées dans une famille catholique en Normandie tandis que leurs parents sont décédés à Auschwitz. Même si ce sujet est un secret dans la maison, Amy prend connaissance de son héritage culturel. Plus tard, elle découvre dans un cagibi au sous-sol de la maison familiale les fantômes de ses grands-parents. C'est la reconnaissance qu'Auschwitz n'a jamais pris fin, que son horreur l'habite toujours, qui la poussera à vouloir « incendier le ciel » (Mavrikakis, 2011, p. 191).



*Tu aimeras ce que tu as tué* est le premier roman de Lambert. Il a gagné le Prix Découverte du Salon du livre du Saguenay-Lac-Saint-Jean 2017, a été sélectionné pour le Prix des Rendez-vous du premier roman 2018 et le Prix des libraires 2018. Faldistoire, le narrateur, rapporte son enfance et son adolescence à Chicoutimi, où plusieurs crimes sont perpétrés impunément. Il dépeint la ville comme un environnement hostile, où les enfants sont agressés et assassinés. Or, ils reviennent toujours à la vie, effaçant symboliquement le crime qui a été commis à leur encontre. Faldistoire est le premier de ces enfants tués à revenir à la vie. Pour mettre fin à tout ceci, il organise une apocalypse avec les autres enfants morts-vivants, détruisant Chicoutimi dans son entièreté.

Le texte repose sur une parole de haine toute-puissante : la narration prend des dimensions prophétiques lorsque Faldistoire prédit le malheur de ses pairs et condamne la ville à aimer ce qu'elle a tué. L'intrigue est constituée d'atrocités qui s'enchaînent, mais aussi la colère du narrateur qui ne fait que s'amplifier devant l'indifférence de Chicoutimi pour ses enfants. La finale est absolue, apocalyptique : c'est une table-rase entière qui permet aux victimes de la ville de goûter, enfin, au bonheur.

Le choix de ces textes repose sur plusieurs ressemblances formelles et diégétiques. Ils partagent un récit à la première personne au présent de l'indicatif, porté par un narrateur et une narratrice qui assument le rôle du personnage principal. Ils ont en commun un imaginaire apocalyptique, mais aussi un rapport au réel « tordu », à la manière du réalisme

magique : morts et vivants se côtoient, en friction<sup>2</sup>, tout comme la réalité et les fantasmes des protagonistes. La colère est de toute évidence une émotion prédominante dans le ton de ces récits, mais il y a également des moments de douleur et de vulnérabilité.

### Réception critique

Deux mots reviennent souvent chez les lectrices et lecteurs de Mavrikakis pour parler de ses textes : rage et violence (Lapointe, 2009, p. 1). Un coup d'œil à la revue de presse écrite à la suite de la parution de *Le ciel de Bay City* suffit à s'en convaincre. On mentionne une « plume féroce », un « roman plein de fureur », « cruel » et doté d'une « histoire hargneuse », un récit « [p]salmodié avec fureur », une « écriture haletante, violente, pleine de bruit et de fureur », « un roman qui combat » aux phrases « obsédantes et abruptes », des livres qui « sont des hurlements de rage et d'indignation »<sup>3</sup>. Si ces sentiments, pour la plupart associés à un effet de lecture, sont nommés, les émotions *dans* le texte demeurent peu discutées. Dans sa critique, Mathieu Bélisle dans relève les « sentiments contradictoires » que ressent la narratrice en découvrant les fantômes de ses grands-parents dans le cagibi, les associant à la pitié et la révolte (Bélisle, 2020, p. 14). David Clerson mentionne la douleur de la protagoniste, expliquant que « Mavrikakis dit les choses plutôt que de les insinuer » (Clerson, 2009, p. 24).

---

<sup>2</sup> J'entends par friction une zone de contact chargée de tensions. Dans la lignée des théories de l'affect que je présente plus bas, j'aborde les groupes d'individus comme des *corps* collectifs : à la surface de leur « peau » surgissent des sensations et des impressions lorsqu'elle entre en contact avec une autre.

<sup>3</sup> Toutes les citations sont tirées de la revue de presse du roman, visible sur le site web d'Héliotrope (*Le ciel de Bay City* [Héliotrope]. Repéré le 23 mars 2021 à [https://www.editionsheliotrope.com/librairie/2/le\\_ciel\\_de\\_bay\\_city](https://www.editionsheliotrope.com/librairie/2/le_ciel_de_bay_city)).

Les articles scientifiques suivent un modèle similaire : l'importance des affects dans le texte est reconnue, mais les travaux sur *Le ciel de Bay City* se concentrent surtout sur la représentation de la banlieue. Il s'avère que ce roman « se détourn[e] de la banlieue comme décor, et [...] tent[e] de donner une forme littéraire à l'expérience même du développement périphérique » (Laforest, 2010, p. 147). L'étude des lieux permet également de formuler une critique de la société de consommation, tout en interrogeant la possibilité de vie et d'identité sur le territoire américain (Killick, 2011). S'approchant un peu plus de mon sujet, une étude du réinvestissement de la banlieue par le croisement du réel et de l'imaginaire mène à parler d'un territoire « psycho-géographique, historique et familial » (Arsenault, 2009, p. 46). Pour Anne Martine Parent, « [l]e roman vise à établir une continuité spatiale et temporelle entre les camps nazis et Bay City » (Parent, 2017, p. 84), faisant des lieux la manifestation du trauma transgénérationnel. Certains travaux récents montrent un intérêt timide pour la question des affects. Daniel Laforest consacre un chapitre de son livre *L'âge plastique : Lire la ville contemporaine au Québec* (2016) à la « haine des banlieues ». Il y parle de Bay City comme « le siège des émotions les plus tourmentées » (Laforest, 2016, p. 132) et présente la rage comme ce « qui soutient le récit de formation » (Laforest, 2016, p. 133). Or, son intérêt principal demeure la représentation de la ville, alors il s'éloigne des affects eux-mêmes. Dominique Héту propose de son côté une étude du *care* dans *Le ciel de Bay City* et *La maison d'une autre* (2014) de François Gilbert. Le but de son article est d'interroger les négociations intersubjectives dans les textes, abordant la littérature comme un lieu où les postures philosophiques sont amplifiées, « permettant ainsi d'explorer et d'imaginer les complexités de l'expérience intersubjective » (Héту, 2018, § 2).

Ces travaux mentionnent pour la plupart les émotions telles que la colère, la douleur et la vulnérabilité, mais aucun d'entre eux n'en fait son objet d'étude précis. Ma démarche se distingue donc de ce qui a été écrit jusqu'à maintenant sur *Le ciel de Bay City* tout en prenant en considération le consensus que le texte est porteur de rage. Je souhaite interroger cet aspect du texte en lui-même, déterminer comment cette rage s'insère dans une économie des émotions.

La critique autour de *Tu aimeras ce que tu as tué* fait surtout l'éloge du nouvel auteur. La revue de presse<sup>4</sup> témoigne de cet enthousiasme, vantant la plume de Lambert et les qualités littéraires du récit. L'impression qui demeure est celle d'un « choc », la violence à l'intérieur du récit devenant un effet de lecture. Ce qui retient l'attention de certaines critiques est le mélange entre les références réelles et la place importante de l'imaginaire (Boivin, 2017), créant un univers surréaliste au ton onirique (Cadieux, 2020). La violence est inévitablement discutée. Elle est portée par le refus de se taire (Gélinas, 2017), la hargne (Boivin, 2017), ou un « fantasme de vengeance tordu » contre une ville « glauque et oppressante » (Tardif, 2017). Mis à part la mention « d'un jeune *queer* en colère » (Tardif, 2017), les émotions passent en second plan. L'accent est surtout mis sur l'injustice et la révolte qu'elle cause, sans parler de ses affects.

Les quelques travaux sur *Tu aimeras ce que tu as tué* suivent le même mouvement ; la colère n'y est pas abordée en profondeur. L'article de Daniel Grenier, par exemple,

---

<sup>4</sup> Tirée du site web d'Héliotrope (*Tu aimeras ce que tu as tué* [Héliotrope]). Repéré le 24 mars 2021 à [https://www.editionsheliotrope.com/librairie/97/tu\\_aimer\\_as\\_ce\\_que\\_tu\\_as\\_tue](https://www.editionsheliotrope.com/librairie/97/tu_aimer_as_ce_que_tu_as_tue).

s'intéresse à la « narration autodiégétique au présent de l'indicatif » (Grenier, 2017, p. 120) dans trois romans contemporains, dont celui de Lambert. Il relève que les

scènes brèves, souvent violentes, [...] se lisent comme des tentatives virulentes de révéler une vérité enfouie non pas dans notre imaginaire collectif, mais plutôt dans notre inconscient collectif : nous vivons dans une société qui repose sur des apparences et des faussetés. Sous ce vernis craquelant se cache notre véritable nature homophobe, raciste et toujours prête à écraser le plus faible. (Grenier, 2017, p. 123)

La violence est abordée, mais ses affects sont mis de côté. À propos de l'attitude du narrateur, Grenier conclut que « sa misanthropie est justifiée, on la lui a injectée de force depuis sa naissance » (Grenier, 2017, p. 124). Dans son article « Mourir en région », Francis Langevin (2019) fait une lecture croisée de plusieurs œuvres littéraires pour définir les contours d'un métatopos de la région. De *Tu aimeras ce que tu as tué*, il retient le rejet des récits fondateurs.

Les études sur *Tu aimeras ce que tu as tué* sont encore peu nombreuses et elles n'ont pas pour objet principal les émotions mobilisées dans le texte. Ma démarche contribue à poursuivre la réflexion amorcée sur la violence présente dans ce texte, tout en se démarquant des approches utilisées jusqu'à maintenant.

## **Cadre théorique**

La base de mon mémoire repose en partie sur le rôle joué par la violence dans ces textes. Celle-ci prend différentes formes et dimensions, que je souhaite délimiter sommairement ici. Yves Michaud propose la définition suivante de la violence :

Il y a violence quand, dans une situation d'interaction, un ou plusieurs agissent de manière directe ou indirecte, en une fois ou progressivement, en portant atteinte à un ou plusieurs autres à des degrés variables soit dans leur intégrité physique, soit dans leur intégrité morale, soit dans leurs possessions, soit dans leurs participations symboliques et culturelles. (Michaud, n.d.)

Cette description permet de bien cerner le cadre de la violence *manifeste* en insistant sur les torts qu'elle cause. Elle explique à la fois les gestes extrêmes que posent les protagonistes de *Tu aimeras ce que tu as tué* et de *Le ciel de Bay City* et les crimes injustes dont ils sont victimes. Cependant, elle n'explique pas en quoi un environnement « neutre » ou « non-nocif » pour une majorité de gens peut, aussi, être ressenti comme une violence pour des personnes marginalisées (dans les textes qui m'intéressent, un homme homosexuel et une femme juive). Pour expliquer cela, je reconnais la présence d'une violence symbolique dans les rapports qu'entretiennent les personnages avec les autres, leur environnement. Concept développé par Pierre Bourdieu, la violence symbolique est une violence « douce » qui naturalise le pouvoir exercé par une personne ou un groupe sur un sujet. Cela explique la difficulté à sortir des normes, à les ébranler, puisque « [les] formes de domination [de la violence symbolique] n'en exercent pas moins une violence sur ceux qui la subissent, engendrant la honte de soi et des siens, l'autodénigrement, l'autocensure ou l'auto-exclusion » (Mauger, n.d.). Les romans étudiés présentent bien ce phénomène en mettant la souffrance des personnages à l'avant : ils ressentent cette violence symbolique comme une violence manifeste.

Or, je ne perds pas de vue que les protagonistes des textes choisis sont également porteurs de violence. Face aux atrocités dont ils sont victimes, est-elle justifiée ? Est-elle disproportionnée ? Comme il s'agit d'un concept difficile à aborder sans porter de jugement, je propose plutôt de saisir la violence à travers les théories de l'affect. Encore peu développée dans le monde francophone, les théories de l'affect établissent un rapport fluide entre la pensée, le (res)senti et le corps. L'émotion est abordée comme la force, le mouvement ou l'attachement qui définit la frontière entre le sujet et l'objet, entre soi et l'autre, entre

l'intérieur et l'extérieur. Ahmed explique dans son article « Collective Feelings – Or, The Impressions Left by the Others » (2004) que c'est la rencontre entre deux corps (collectif ou individuel) ou d'un corps et d'un objet qui crée la surface, ou plutôt *l'impression d'une surface* dans l'intensification du sentiment. C'est parce que je *sens* que je suis consciente de mon corps et donc de cette frontière avec l'extérieur. La sensation qui accompagne ce contact est interprétée, puis jugée. L'émotion qui en découle se manifeste en mouvement : si la sensation est désagréable, je m'éloigne, si elle est plaisante, je reste. Cette surface fonctionne à la fois comme une peau (Ahmed, 2004) et un palimpseste (Gregg, Seigworth, 2010, 2). La rencontre avec d'autres objets ou corps laisse des *impressions*, modifie et crée des antécédents qui affectent notre manière d'entrer dans le monde. Les affects orientent ainsi notre appartenance au social. Un corps collectif est affecté d'une certaine manière par son contact avec un objet particulier ; les personnes qui ne partagent pas l'affect de la communauté sont alors exclues.

Dans « Happy Objects » (2010a), Ahmed avance que les objets sont chargés d'affects, qu'ils en sont investis. Déjà décrits comme « sticky » dans son ouvrage précédent, *The Cultural Politics of Emotions* (2014), les affects se « collent » aux objets et s'accumulent. Les objets sont alors marqués d'un antécédent, mais aussi d'une attente. Par exemple, la famille peut être un « objet de joie ». Elle devient alors une promesse de bonheur : fonder une famille se transforme en un idéal, garant d'une vie bonne. Inversement, tout ce qui ne suit pas cette orientation est alors identifié comme causant le malheur. Ainsi, lorsqu'une personne ne partage pas les mêmes affects pour l'objet, ou soulève des critiques à son égard, elle devient une paria affective.

Les théories de l'affect permettent donc de considérer la violence comme faisant partie d'un système d'émotions. Ne se situant pas simplement « à l'intérieur » d'un individu qui la projette sur d'autres personnes ou des objets, la violence, et les émotions qui l'accompagnent, circulent entre eux. La violence et ses émotions sont ressenties, elles agissent sur les personnages, mais elles leur donnent aussi le pouvoir d'agir sur ce qui les entoure. Dans le cadre de l'analyse de *Tu aimeras ce que tu as tué* et *Le ciel de Bay City*, cela me permet d'interroger exactement ce que produit la violence dans ces textes, sur un mode imaginaire.

### **Contenu des chapitres**

Ce mémoire se divise en trois chapitres. Je propose dans chacun une analyse des textes de Mavrikakis et de Lambert en parallèle. J'y discute des motifs récurrents dans la représentation de la violence et des affects qui s'y accrochent. Mon argumentation repose sur un lien de cause à effet. Chaque chapitre sert de fondation au suivant, pour en arriver à parler de la violence des narrateurs, de sa relation aux émotions, et de son caractère politique.

Dans le premier chapitre, j'établis un portrait de l'environnement dans lequel Amy et Faldistoire évoluent. Il s'agit dans les deux cas d'univers très normés et oppressants pour les narrateurs. La violence est systématique et normalisée dans leur mode de vie, mais elle est aussi attendue à chaque écart des normes. Ce faisant, les narrateurs sont dans un état de souffrance ou de menace constant. Ces douleurs ressenties sont donc inhérentes à leur milieu.

Dans le deuxième chapitre, je relève en quoi les narrateurs sont des sujets aliénés à l'intérieur de systèmes normés. Cela me permet d'introduire plusieurs notions propres aux



théories de l'affect pour expliquer le mal-être ressenti par Amy et Faldistoire, comme le cruel optimisme (Berlant). J'analyse également la provenance de leur colère, qui s'alimente d'émotions aliénantes comme la peur, le dégoût, et la honte. Ce chapitre met en place une transition entre la violence vécue, perçue, et celle qui mobilise Amy et Faldistoire.

Dans le troisième chapitre, je démontre en quoi la violence des narrateurs est politique. En me reposant sur l'argumentation élaborée au cours des deux chapitres précédents, j'établis un lien entre leur violence et les violences dont ils ont d'abord été victimes. Elle est en effet une réponse concrète à un système inadéquat et oppressant pour les personnages. J'aborde également le thème récurrent de l'apocalypse, présent dans les deux textes, comme une volonté de faire une table rase. Détruire est une occasion pour les narrateurs de tout reconstruire et de s'assurer que le système en place ne se reproduira plus jamais.

## CHAPITRE 1

### LA VIOLENCE DES NORMES

La violence dans *Tu aimeras ce que tu as tué* et *Le ciel de Bay City* se présente en deux pans : celle dont les personnages usent, et celle dont ils sont victimes. C'est à cette dernière que je m'intéresse dans le présent chapitre. Il ne fait pas bon de vivre dans les villes au centre des récits : à Chicoutimi, les enfants sont victimes d'agressions et de meurtres ; à Bay City, les fumées de l'Holocauste empoisonnent encore le ciel. Les narrateurs évoluent dans des milieux hostiles, menaçants et contraignants. Croisements entre violences manifestes et violences symboliques, les textes rapportent les souffrances, parfois physiques, le plus souvent psychologiques, de Faldistoire et d'Amy. Or, si la douleur que cause leur situation est limpide, les adultes autour d'eux semblent se contenter de leur sort, l'accepter sans broncher, ou en profiter. Cela s'explique entre autres par une assimilation de la norme : en respectant son cadre, les sujets sont épargnés des souffrances. Au contraire, en se positionnant (parfois malgré soi) comme hors-norme, les narrateurs s'exposent à des sévices potentiels.

La violence symbolique va de pair avec l'expérience des normes :

violence cachée, qui opère prioritairement dans et par le langage, et plus généralement dans et par la représentation, [la violence symbolique] suppose la méconnaissance de la violence qui l'a engendrée et la reconnaissance des principes au nom desquels elle s'exerce, elle impose un triple arbitraire (celui du pouvoir imposé, celui de la culture inculquée, celui du mode d'imposition), violence déguisée, elle s'exerce non seulement par le langage, mais aussi par les gestes et les choses, auxiliaire des rapports de force, elle ajoute sa propre force aux rapports de force. (Mauger, n.d.)

Elle suppose un mode de fonctionnement « qui va de soi » et qui n'accepte pas les remises en question : elle exige une soumission à l'ordre établi. Cet ordre profite à un groupe puissant, « les dominants qui imposent, de façon déguisée, leurs préférences et placent ainsi les dominés en situation d'infériorité » (Braud, 2003, p. 34). Cette organisation de la violence rend son identification plus difficile. Cependant, sa reconnaissance est possible à travers la souffrance du sujet : « [l]a violence n'a de sens qu'à travers le point de vue subjectif de la victime qui subit, de l'observateur qui l'enregistre ; elle acquiert sa réalité tangible dans l'ébranlement émotionnel qu'elle provoque » (Braud, 2003, p. 34).

Violence et émotions entretiennent donc un lien fort : ce sont les bouleversements, les conséquences émotionnelles qui permettent de reconnaître la violence. À travers les théories de l'affect, je compte donc pousser plus loin cette articulation entre normes, violence et sentiments. Je commencerai par une exposition précise de ce qui fait la violence des univers de *Tu aimeras ce que tu as tué* et *Le ciel de Bay City*, autant sur un plan manifeste que symbolique. Cela me permettra d'introduire la notion de communautés affectives (Ahmed, 2020, p. 37) et de relever la violence sous-jacente à l'écart que peut ressentir un sujet qui ne partage pas les mêmes affects que sa communauté.

## **1.1 Des univers violents**

Dans l'introduction, j'ai repris la définition proposée par Michaud pour esquisser les contours de la violence. Je me permets d'en rappeler les éléments essentiels ici : la violence apparaît dans des situations d'interaction ; elle porte atteinte à l'intégrité des sujets ; elle peut se manifester en une seule fois ou effectuer son action dans la durée. Cette définition reconnaît également la diversité de ce qui cause les situations violentes, « où peuvent

intervenir de multiples acteurs ainsi que des appareils administratifs [...] » (Michaud, n.d.). Il n'est donc pas incongru de parler, dans le cadre des romans étudiés, de villes violentes. Entité personnifiée dans *Tu aimeras ce que tu as tué*, lieu hanté par la Shoah dans *Le ciel de Bay City*, Chicoutimi et Bay City nuisent à l'épanouissement des protagonistes. L'enfance<sup>5</sup> et l'innocence y sont impossibles, comme je compte le démontrer dans cette section. Or, les villes ne sont pas les seules à contribuer aux malheurs des narrateurs : leur environnement même baigne dans cette toxicité. Entourage, famille, et amis participent activement à la violence ambiante, et tous s'assurent du maintien de l'ordre établi. La violence de ces textes ne peut donc pas être localisée dans une unique sphère d'existence : elle s'infiltré dans chaque aspect de la vie d'Amy et de Faldistoire, et elle en vient à prendre des dimensions beaucoup plus grandes qu'eux<sup>6</sup>. Il s'agit, en somme, d'univers intrinsèquement violents.

### 1.1.1 Les violences manifestes dans *Tu aimeras ce que tu as tué*

Des deux romans étudiés, celui de Lambert comporte le plus de scènes correspondant à la première image que l'on se fait de la violence. L'univers de Faldistoire en est un où tous les enfants sont en danger physique. Les morts sont brutales, souffrantes, les corps sont mutilés, agressés, violés. La vie est le lieu de tous les dangers, comme l'entend le narrateur enfant lorsqu'il doit dessiner sa demeure : « je fais mon dessin sans contours, je me dis que dans la vraie vie, y a pas de contours, que quand je pose mes yeux sur un chat, je vois son poil, puis l'eau de la piscine, aucune ligne noire entre les deux, le chat et l'eau, l'eau et le

---

<sup>5</sup> Dans les deux récits, l'enfance et l'adolescence des narrateurs sont vécues dans ces villes hostiles. Le passage à l'âge adulte marque une rupture : Faldistoire détruit sa ville à la fin du secondaire en provoquant l'apocalypse, Amy quitte Bay City après avoir mis le feu à la maison familiale le soir de son dix-huitième anniversaire.

<sup>6</sup> Ce qui leur imposera la nécessité de faire table rase pour sortir de la violence. J'aborderai cet aspect dans le chapitre 3.

chat, le chat noyé dans l'eau » (Lambert, 2017, p. 15). Autrement dit, c'est un monde sans protection, sans barrières pour prévenir le danger, même pour les plus vulnérables. Cette absence de « limites » entre les êtres et les choses, entre les êtres eux-mêmes, rend chaque action potentiellement dangereuse : le petit Pierre-Luc qui se balance sur une chaise perd l'équilibre, et un crayon aiguisé s'enfonce dans son crâne (Lambert, 2017, p. 40) ; Sylvie se retrouve prisonnière sous la neige lorsque la déneigeuse passe et elle se fait engloutir ; Croustine, debout sur un muret, au lieu de trouver l'appui de son père, se fait pousser dans l'enclos des fauves (Lambert, 2017, p. 114). Il n'y a pas de contours entre Pierre-Luc et le crayon, pas de distinctions entre le corps et la neige pour « Sylvie pulvérisée dans le banc de neige » (Lambert, 2017, p. 53), pas de barrière entre Croustine et les cougars.

Ces accidents sont dénoncés comme des crimes de Chicoutimi : ils ne relèvent pas du hasard, toutes ces morts sont préméditées, organisées. Pour en arriver là, le texte joue d'abord sur le blâme que portent les victimes. Le narrateur prend une voix cynique lorsqu'il annonce la mort prochaine de Sylvie : « Sylvie est ensevelie de neige et c'est bien maudit : les enfants n'ont pas toujours la sagesse de respecter des consignes pourtant simples » (Lambert, 2017, p. 50). Cette voix impersonnelle est similaire à ce que l'on imagine le voisinage dire après la tragédie. Elle transpose le malheur, l'impuissance, elle sous-entend « si seulement les enfants obéissaient à toutes les règles ». Sylvie se retrouve alors en faute. Or, le ton change à la page suivante : un « tu » émerge, le narrateur s'adresse à Sylvie et en même temps fait symbiose avec elle pour décrire sa détresse, sa lutte contre l'inévitable. En rapportant avec une telle proximité les efforts que Sylvie déploie pour survivre, la narration sollicite l'empathie du narrataire. La lectrice ressent donc de la sympathie et ne peut plus adhérer à la première voix et simplement se dire que « c'est bien maudit ». Le narrateur profite de cet effet pour formuler

une première charge contre la ville : « Elle est là, Chicoutimi, partout autour de toi, elle t’engloutit dans ses neiges » (Lambert, 2017, p. 52). Tout comme Sylvie lutte pour sa survie, la ville occupe une place active dans ce meurtre et dans la structure de la phrase : elle se dote d’une volonté et des moyens de tuer. Le combat de Sylvie ne s’effectue donc pas seulement contre un « fait », mais contre une entité tout aussi active qu’elle. C’est ce qui permet à Faldistoire de déclarer plus tard que « [l]e meurtre de l’enfant Croustine, commis en toute tragédie par Chicoutimi et ses sorts funestes, font [sic] partie d’une longue série » (Lambert, 2017, p. 116). La ville agit, la ville tue. L’extrême vulnérabilité des personnages face à ses dangers ne doit donc pas s’entendre comme une phrase passive, mais plutôt comme une violence préméditée. Les enfants, en somme, n’ont pas à porter le blâme de leur propre mort<sup>7</sup>. C’est Chicoutimi qui agit, Chicoutimi qui tient à leur nuire. Cette logique est exposée en détail lorsque Faldistoire raconte le décès d’Almanach, son amant :

La collision aurait été impossible ailleurs. Chicoutimi organise son espace, découpe son quartier pour qu’un soir sans lune mon amant traverse la rue précisément à l’arrêt-stop que je fais pas. Je tiens le volant, mais Chicoutimi coule dans le moteur qui précipite ma voiture dans son corps à découvert. (Lambert, 2017, p. 188)

Chicoutimi n’est donc pas seulement un milieu hostile. Dotée d’une volonté propre, la ville conspire à nuire aux enfants et au narrateur. Elle interagit avec eux, impose sa volonté<sup>8</sup> en organisant toutes ces tragédies.

Or, derrière ces morts se trouvent le plus souvent des adultes. Figures parentales ou d’autorité, ceux qui devaient assurer le maintien des « contours » entre les enfants et le danger

---

<sup>7</sup> Au contraire de Chicoutimi, qui en faisant revenir les enfants des morts les oblige à « laver les marques de leur propre homicide » (Lambert, 2017, p. 134).

<sup>8</sup> Je reviendrai sur « la volonté » de Chicoutimi lorsque j’aborderai plus précisément les normes et l’ordre établi dans ce texte.

échouent à le faire et participent même à leur mise à mort. Par exemple, Kevin Lambert, le personnage, est un acteur dans le meurtre de deux personnages : Sylvie et Croustine, son fils. Si le premier s'apparente à un accident (il ne pouvait pas savoir que Sylvie se trouvait sous le banc de neige), le second est plus ambigu. Mais la grande responsable demeure selon le narrateur « Chicoutimi et ses sorts funestes » (Lambert, 2017, p. 116), comme Kevin ne fait qu'obéir à « une malédiction lancée quelques années plus tôt » (Lambert, 2017, p. 114). Toujours est-il qu'il est celui qui a appliqué la poussée dans le dos de Croustine pour le faire tomber parmi les fauves. Cette violence inexplicable (et improuvable : Kevin ne se fera jamais arrêter pour le crime, par manque de preuves) permet l'annonce d'un autre meurtre. En effet, le père de Sébastien assiste à la scène et, « quelques mois plus tard, tue et le fils, et la fille, et la mère avec un long couteau de film d'horreur » (Lambert, 2017, p. 122). Il échappe à la justice par son suicide. Enfin, derrière la mort de Faldistoire se trouve comme responsable le grand-père Fernand, qui l'agressait sexuellement avant de l'étouffer un jour sous l'oreiller. Ces parents — ici des figures masculines, patriarcales — menacent l'intégrité physique des enfants de la manière extrême, en agressant et en tuant. Les contours entre le sujet enfant et l'autre adulte sont abattus plutôt que d'être renforcés, ce qui contribue à l'univers hostile de *Tu aimeras ce que tu as tué*.

Cependant, si accidents et meurtres occupent un espace proéminent dans le texte, ce ne sont pas les seules formes de violence mises en œuvre. La violence de Chicoutimi passe également par un climat social malveillant. Michaud reconnaît la violence dans les « atteintes psychiques et morales plus difficiles à circonscrire mais réelles » (Michaud, n.d.). Les adultes, encore une fois, faillissent à la mise en place d'un environnement sain et sûr pour les enfants par différents sévices psychologiques. Ce sont ici les professeurs qui semblent abuser

le plus de leur pouvoir pour se moquer des enfants et s'en prendre à leur dignité. Le narrateur rapporte son expérience en classe : « Le crayon vert de mon coffret ne dessine plus. Je lève la main, madame Marcelle vient me voir, je suis niais parce que j'ai trop fait de pelouse, elle le montre à la classe, tout le monde rit. J'ai gaspillé de l'encre, j'ai peur qu'elle me donne un coup de canne, je suis petit sur ma chaise » (Lambert, 2017, p. 15). L'intelligence de l'enfant est remise en cause, elle est suivie d'une humiliation publique devant les pairs. La valeur de Faldistoire est diminuée, et il craint en plus d'être puni pour ce « défaut ». Il n'est pas le seul à subir ces attaques. Lors d'un tirage à la dernière journée d'école, un autre enfant est victime des mots d'un professeur : « Le jumeau gagne un bon d'achat dans une librairie, Luc Cauchon fait une blague sur ses mauvaises notes en français, tout le monde rit sauf le jumeau qui en a honte, maintenant, de son prix » (Lambert, 2017, p. 70). Les adultes s'amuse à miner psychologiquement les enfants, à provoquer la peur et la honte chez eux.

Mais au milieu de ces scènes se trouve un second groupe qui participe aux violences : les enfants, ceux qui rient et apprécient le malheur des autres. Même en dehors de la classe et de l'influence des professeurs, la cruauté marque leurs interactions. Sébastien et Faldistoire jouent en malmenant Sylvie, et le narrateur confie : « Je réussis presque à la noyer par accident en la poussant au bout du quai, une fois, mais sans son cousin il me manque quelque chose, j'ai personne avec qui partager mes victoires et rire de ses misères » (Lambert, 2017, p. 109). La cruauté se vit en groupe, elle est un exercice social et non pas un plaisir en lui-même. La potentialité du meurtre habite également les enfants, qui s'amuse à torturer une couleuvre au dernier jour de l'école. La loi du plus fort règne même entre eux. C'est tout ce qu'ils connaissent, alors ils contribuent à alimenter l'univers violent qui les nourrit.



### 1.1.2 Les violences perçues dans *Le ciel de Bay City*

La violence dans *Le ciel de Bay City* se présente sous deux fronts : la violence manifeste, facilement identifiable et visible pour tous, et la violence qui semble n'être perçue que par Amy. Or, ces catégories ne jouissent pas de la même reconnaissance de la part de la narratrice. La première rassemble entre autres les faits divers qui contribuent à la petite histoire de Bay City. Parmi ceux-là se trouvent des morts brutales qui se fondent dans le décor et la narration. En effet, il y a un contraste entre la tragédie décrite et la froideur de la narratrice. Par exemple, Amy annonce sur le ton de l'anecdote la mort de Miss McDonald, une ancienne professeure qui a été « décapitée dans sa voiture » (Mavrikakis, 2011, p. 17). Elle détaille le contexte de l'accident : « Des jeunes gens saouls, un dimanche, prennent le volant sans permis et roulent à tombeau ouvert. Ils tuent une dizaine de personnes sur l'*interstate* 75 qui passe derrière la maison de ma tante et qui mène mythiquement en Floride, au bout du monde » (Mavrikakis, 2011, p. 17). Cette attitude détachée, qui s'en tient aux faits, prive l'histoire d'émotions<sup>9</sup> telles que la douleur, la colère ou la tristesse. Cela normalise le danger et ce genre d'accident à Bay City. Il en est de même lorsque la narratrice raconte le meurtre de Melissa, une enfant de quatre ans, tuée par sa mère qui « prétend avoir voulu simplement se débarrasser de cette enfant qui, à ses yeux, a décidé de la colère et du mépris conjugal de Sean O'Connor » (Mavrikakis, 2011, p. 34). Encore une fois, aucun émoi, aucune trace de souffrance, même si Amy connaissait Melissa. L'infanticide a presque quelque chose de banal dans sa justification. La narratrice conclut l'histoire : « Priscilla [la mère] pourrit pour toujours dans un pénitencier d'État et sa fille Melissa pourrit dans la terre

---

<sup>9</sup> Sauf le désir de fuite qu'Amy avoue : « Je fais du stop en espérant qu'on m'embarquera, me kidnappera, me ravira à la médiocrité de ma vie et que je pourrai me retrouver ailleurs, loin, bien loin de Bay City » (Mavrikakis, 2011, p. 17). Le malheur de Miss McDonald est alors complètement éclipsé.

stérile de Bay City, dans le même cimetière que celui de ma sœur Angie » (Mavrikakis, 2011, p. 34). La violence est punie, elle rencontre des conséquences — preuve qu'elle est considérée comme telle par les normes en place — mais de la part de la narratrice, elle est privée d'affects traditionnels. Pour les victimes, pas de pitié, pas de tristesse ; que la distance et le mépris<sup>10</sup>. Toujours est-il qu'à travers ces événements, la lectrice retient dès les premières pages que Bay City est un univers violent, puisque la vie de ses personnages se trouve sous une menace constante allant du bête accident au meurtre prémédité. Comme l'illustre Amy, « [l]'Amérique est une fête, mais elle se change aussitôt en commémoration funèbre. Tout ici vire au tragique sans crier gare » (Mavrikakis, 2011, p. 242).

À cela s'ajoutent les violences qu'Amy perçoit. Issues de son interprétation du monde et des gens qui l'entourent, ces violences relèvent de sa subjectivité. Elles ne sont pas issues de faits avérés, mais d'un *potentiel* violent. Pour illustrer ces violences, la narration exécute une projection dans le futur. Par exemple, en parlant des adolescents qu'Amy fréquente, elle prédit leur avenir de « pères de famille éjaculateurs précoces, [de] batteurs de femmes, [de] violeurs en série ou [d']hommes adultères qui se feront une collègue dans un motel lors de voyages d'affaires à Détroit » (Mavrikakis, 2011, p. 26). Elle voit chez eux la répétition d'un modèle patriarcal qui exerce sa domination dans l'atteinte de l'intégrité des femmes qui les entourent. Ce jugement global passe au particulier lorsque la narratrice fait la rencontre du garçon que sa tante souhaite qu'elle fréquente — un futur prêtre, mais qui hésite sur sa vocation. En lui, Amy ne perçoit que le pire : « Il a une sale gueule. Le visage d'un puceau capable de viols et de séquestrations. En lui, je lis quelque chose du maniaque sexuel et de

---

<sup>10</sup> L'attitude d'Amy peut elle-même s'entendre comme une violence par l'indifférence pour les souffrances d'autrui. J'y reviendrai plus tard.

l'abstinent détraqué » (Mavrikakis, 2011, p. 74). Amy reconnaît immédiatement son potentiel violent. Il représente un danger, puisqu'elle l'imagine capable d'imposer sa volonté aux êtres et aux corps pour obtenir ce qu'il désire, sans reconnaissance pour leur intégrité.

Ses doutes se confirment lorsqu'il s'adonne à son exorcisme :

Mais je vois surtout une profonde agitation sexuelle qui le fait loucher sur mes cuisses et mes seins et qui lui donne envie de nous saisir les mains, à tous. Ce qu'il fait. Je sens qu'il peut être vraiment violent lorsqu'il se met à hurler en polonais et en latin, une variante de *vade retro Satanas* [sic]. (Mavrikakis, 2011, p. 77)

La narratrice voit donc la violence possible des garçons de son âge dans les abus qu'ils peuvent faire subir aux femmes. Même s'il ne s'agit pas encore de faits (aucun crime, aucune violence ne sont commis), elle décrit de biais la vulnérabilité des corps féminins et la menace sous lesquels ils vivent. Bay City devient alors un environnement un peu plus hostile en raison de l'insécurité qu'elle inspire à ses habitantes. Or, encore une fois, Amy ne semble pas particulièrement inquiète ou souffrante de cette réalité. Elle rapporte ses perceptions telles quelles, normalisant presque leur présence, mais les dénonçant en même temps par le ton méprisant qu'elle emploie<sup>11</sup>.

Il n'y a, en fait, qu'une seule violence perçue par Amy qui est ressentie comme telle. Une souffrance immense y est associée, correspondant à la définition proposée par Braud. Ce qui hante ses nuits, ce sont les horreurs de la Deuxième Guerre mondiale et la Shoah. Juive à qui l'on a caché ses origines, elle revit pourtant les mêmes tourments que ses grands-parents dans son sommeil :

Depuis ma plus tendre jeunesse, j'ai des rêves violents : je finis toujours par être assassinée sous les yeux impuissants de toute ma famille terrorisée. Je me fais cribler de balles par des bataillons de soldats fous allemands, après avoir respiré

---

<sup>11</sup> Je peux également avancer que la dénonciation se fait par le seul fait de *dire* cette violence sans euphémismes.

trop bruyamment dans une cave sans lumière où nous nous cachions tous, nous, quelques réfugiés en cavale, en exode infini. Par ma faute, les militaires nous ont découverts. Ils vont nous torturer et nous tuer. (Mavrikakis, 2011, p. 112)

Cette histoire ne lui appartient pas en réalité : elle n'a jamais pu connaître le nazisme ou les camps de concentration. Pourtant, leurs horreurs la poursuivent jusque dans sa vie actuelle, malgré tous les efforts de sa mère et de sa tante pour taire cette histoire. Trauma transgénérationnel, la souffrance et la violence de la Deuxième Guerre mondiale se sont transmises à Amy. Elle en vient à percevoir leurs traces dans un territoire qui, en théorie, n'a rien vu de la tragédie :

Dans le ciel mauve de Bay City, il arrive que retombent les fumées grises d'Auschwitz, des camps désaffectés bien loin là-bas, de l'autre côté de l'océan, des camps dont ma mère et ma tante ne cessent de parler dans une langue apeurée que je ne réussis pas toujours à comprendre mais dont je sais la couleur cendrée. Au-dessus de nos têtes, les cadavres planent, les esprits voltigent et mêlent leurs corps éthérés, souffrants, hargneux aux gaz toxiques et chauds des usines essoufflées du Michigan. Il m'arrive de voir dans le ciel mauve la violence des temps guerriers, maudits. (Mavrikakis, 2011, p. 36)

Comme l'avance Parent, « [l]e roman vise à établir une continuité spatiale et temporelle entre les camps nazis et Bay City (que la narratrice désigne à un moment donné par l'appellation Bay City-Auschwitz, les deux termes liés par un trait d'union (Mavrikakis, 2008, 255) » (Parent, 2017, 84). Bay City porte donc les traces d'une violence passée, mais qui est encore ressentie comme actuelle par la narratrice.

Comment la violence de l'Holocauste peut-elle encore être ressentie dans le présent et par une personne qui ne l'a jamais vécu ? En plus de la hantise par les cauchemars et le trauma transgénérationnel, Amy voit dans son environnement plusieurs marques de cruauté de la Deuxième Guerre mondiale. Une d'elles est ce qu'elle appelle l'indifférence du ciel. Impassible devant sa souffrance et celle de ses ancêtres, le ciel est décrit comme « hypocrite,

tyrannique » (Mavrikakis, 2011, p. 257). Généralement associé à la liberté et l'espoir, c'est cet optimisme, ce refus de s'accorder au malheur qui fait toute sa violence :

Il pleuvait, il neigeait, le soleil se levait radieux et les gens mourraient, sans que le manège de la vie terrestre s'arrête un instant. Pas d'éclipse pour saluer l'horreur et pas de catastrophe cosmique pour accueillir les morts, les millions de crevés. Rien. Pas même le silence. Les oiseaux piaillent de joie à Auschwitz. (Mavrikakis, 2011, p. 97)

Le ciel ne reconnaît pas le mal qui a été commis. Cette zone de non-reconnaissance contribue à la perpétuation d'un univers violent. Il se fait, en quelque sorte, complice du malheur. La narratrice explique : « L'indifférence du ciel devant l'horreur qu'il abrite me semblait la pire insulte à la raison et même à ma folie. Que le soleil continuât de se lever ainsi malgré l'effroi qu'il voulait estomper me rendait viscéralement haineuse, malade » (Mavrikakis, 2011, p. 267). La volonté qu'elle perçoit dans le ciel est celle de l'oubli : diminuer le malheur, l'estomper, continuer comme s'il n'avait jamais eu lieu. Les victimes se retrouvent alors complètement dépourvues, et font face à une autre violence : celle de la négligence volontaire.

Bay City et son ciel contribuent aussi « activement » à la violence que perçoit Amy. Le ciel de l'Amérique est le lieu de toutes les contaminations, qu'il s'agisse de la pollution des usines ou des idéologies dans « l'air du temps ». Amy explique : « La pureté de la race hante encore le ciel américain. L'Europe est là et rugit à nos portes » (Mavrikakis, 2011, p. 211). Loge alors dans le ciel ce potentiel de violence envers un groupe racisé. Or, il n'y a pas de présomption d'innocence possible, puisque sa collaboration durant l'Holocauste est établie. En effet, l'industrialisation porte sa part de responsabilité, comme le comprend Amy des années plus tard : « Tout a commencé sous le ciel de l'Amérique. Le Michigan est complice des morts d'Auschwitz. [...] Ma vie au Michigan s'est bien déroulée à l'ombre des

camps nazis. Les usines d'automobiles et les cheminées des camps ont pollué ensemble un même ciel » (Mavrikakis, 2011, p. 251). L'Amérique et l'Europe se retrouvent réunies dans l'horreur, concentrée autour des innovations et de l'antisémitisme de Henry Ford. Parent relève que dans le texte « [l]'efficacité industrielle dans la mise à mort des abattoirs de Chicago est [...] mise en relation avec les camps d'extermination nazis, Henry Ford réalisant la jonction entre les deux » (Parent, 2017, 84). Cela signifie donc que l'environnement de Bay City est également marqué par les violences du nazisme. Son air est hostile à la vie, autant par sa contribution à la Shoah que par la pollution que ses usines génèrent — rappel glauque des cendres dans le ciel. L'univers de Bay City se couvre ainsi de violences, en se montrant à la fois indifférent et menaçant pour les vies les plus précaires.

### 1.1.3 Violences silencieuses

Les violences décrites précédemment à l'intérieur de *Tu aimeras ce que tu as tué* et de *Le ciel de Bay City* reposent sur un statu quo. Les horreurs surviennent comme si elles obéissaient à un ordre naturel. Aucune parole hormis celle des narrateurs ne s'élève pour les dénoncer. Le silence joue un rôle important dans le maintien des normes. En privant les gens des mots pour décrire leur réalité, ils ne peuvent pas la dénoncer. Faldistoire expose ce lien entre silence et normes dans son environnement scolaire, au primaire :

Il y a juste le mur de la porte d'entrée qui est couvert du plancher au plafond de mots de vocabulaire, ce sont des mots doux, des mots naïfs, on veut pas nous apprendre si tôt à aller lire là où il vaut mieux pas. Pas de mots sur la violence du monde, son imminente fin, sur les gens qui se crossent dans le crâne des squelettes, pas de mots sur le cancer qui tue en silence, sur les ténèbres qui remontent parfois en nous et qui nous portent vers la chaise et sa corde — se pendre pour le fuck you du monde —, pas de mots sur les guerres, aucun mot de vocabulaire qui porte la vérité de notre terre gorgée de cadavres et dont le sol gras sue la mort depuis que le monde est monde, dans lequel on peut plus donner un coup de pelle sans arracher quelque lambeau humain, quelque corps de quelque mort dans quelque génocide oublié. (Lambert, 2017, p. 39)

Plusieurs aspects du réel sont effacés dans la classe de Faldistoire, dont des situations d'injustice, de crimes, et de mal-être. Les mots qui lui permettraient de dire tout cela — incluant l'agression dont il a été victime — lui sont retirés. L'image est d'autant plus forte que la censure se passe dans un établissement scolaire. L'école, haut lieu d'assimilation des normes, oblitère ces faits. De la même manière que les enfants morts reviennent à la vie, effaçant le crime commis à leur rencontre, ce silence permet aux injustices de demeurer en place. Braud explique que la violence symbolique est issue de groupes dominants qui « imposent, de façon déguisée, leurs préférences et placent ainsi les dominés en situation d'infériorité » (Braud, 2003, p. 34). Ce groupe dominant est clairement identifié dans *Tu aimeras ce que tu as tué* lorsque le narrateur révèle les motivations de sa ville à torturer ses enfants : « Qu'est-ce que ne ferait pas Chicoutimi pour protéger l'homme blanc et honorable, le bâtisseur de ses machines destructrices, de ses édifices de malheur, jusqu'où irait ma ville natale pour conserver sa pureté infâme ? » (Lambert, 2017, p. 134). Le silence imposé aux enfants sert donc à protéger un groupe dominant, permettant à celui-ci de continuer à agir en toute impunité.

Dans *Le ciel de Bay City*, il est plus difficile d'identifier un groupe dominant qui profite de l'ordre établi. La violence ressentie par la narratrice paraît la plus naturalisée : inhérente à sa vie, elle ne semble servir personne en particulier. Pourtant, un silence lui est également imposé, l'empêchant de nommer sa souffrance et de la dénoncer. Il provient de sa famille, qui refuse d'entendre parler du passé. Non seulement Amy doit se heurter à l'indifférence du ciel, mais en plus elle doit supporter le tabou instauré par sa mère :

Ma mère coupait court à mes histoires. Bien vite, elle me défendit de faire le récit de mes rêves. Denise y pressentait sans doute quelque chose qui lui appartenait, qu'elle ou quelqu'un de sa famille avait peut-être déjà vécu. Elle préférait que je

me taise. Que je me rendorme vite, emportant avec moi une partie d'elle, ces morceaux de vie qu'elle avait décidé d'enterrer dans le ciel de l'Europe. (Mavrikakis, 2011, p. 114)

La narratrice se retrouve seule avec ses cauchemars, sans obtenir d'explications ou de sympathie de la part de sa mère — qui pourtant a été victime de la violence de la Deuxième Guerre mondiale. Cette souffrance refoulée doit l'être également pour sa fille, et cette position s'impose comme une violence.

Dans son livre *Vie précaire*, Judith Butler explique que la violence ne s'exerce pas seulement dans le discours, mais qu'elle « se trouve déjà dans les omissions du discours lui-même » (Butler, 2005, p. 61). Ce concept s'illustre bien dans l'absence de mots que Faldistoire décrit dans la salle de classe : la violence des génocides se perpétue par le refus d'en parler. La même logique est mise en place avec la Deuxième Guerre mondiale dans *Le ciel de Bay City*. Le refus de nommer la violence, de dire les souffrances du peuple juif, prolonge la Shoah. Cela se présente dans le secret tenu autour de l'héritage culturel d'Amy : « Je suis Juive, une fausse Juive dont on cache encore l'identité, une Juive amputée d'elle-même et qui porte une prothèse de catholicisme ; je ne suis rien, si ce n'est une enfant apeurée » (Mavrikakis, 2011, p. 23). L'existence d'Amy est réduite au néant, ou tout au plus à la peur, perpétuelle. Parce qu'on lui refuse l'identification à un groupe qui, pourtant, lui correspond, l'établissement de son identité devient impossible. Pire encore, son identité semble être faussée, en raison de cette appartenance au catholicisme, mais aussi de la volonté de sa tante de la voir comme une « élue ». C'est la vision qu'impose Babette : « Ma tante ne peut s'empêcher de voir dans mes difficultés respiratoires postnatales le signe d'une élection, celle d'une race qu'elle ne veut plus nommer » (Mavrikakis, 2011, p. 20). Cette



reconnaissance se fait sous la condition du silence, et se change en un mythe<sup>12</sup>. L'identité d'élue s'impose à la narratrice comme une violence, effaçant son identité réelle et les souffrances qui l'accompagnent. Plus encore, le silence contribue à rendre le génocide effectif : les survivantes que sont Babette et Denise refusent de se qualifier ainsi, mettant fin à leur héritage juif. La violence est donc double pour Amy, qui est privée de son identité et qui revit la Shoah.

#### 1.1.4 La demeure : les fondements de la violence

La maison se présente dans les deux romans comme un endroit chargé en symboles et en affects. Environnement déterminé par les membres de la famille, c'est l'endroit, après l'école, où les narrateurs, dans l'enfance comme dans l'adolescence, absorbent le fonctionnement de leur monde, la place qu'ils y occupent. La maison occupe donc un espace déterminant dans la constitution des personnages. Dans *Le ciel de Bay City*, elle s'associe à la notion d'héritage. C'est là que se cachent les fantômes des grands-parents d'Amy et c'est en y mettant le feu que la narratrice espère se libérer de ses souffrances ainsi que de celle de ses ancêtres. Elle témoigne d'un endroit inadéquat à la vie : « La maison semblait bien davantage être les vestiges d'une quelconque apocalypse qu'une promesse gonflée d'avenir » (Mavrikakis, 2011, p. 12). Le lieu s'associe dès lors à la catastrophe, à l'absence du vivant. Une croissance et une perspective du futur y sont impossibles, puisque le lieu est héritier de la destruction. Son sous-sol, quant à lui, confirme cette impression de non-vie, en rappelant la toxicité des chambres à gaz :

Le *basement* sent toujours le remugle. Il n'y a rien à faire. Et même l'odeur de peinture des toiles de mon oncle n'arrive pas à couvrir le parfum de moisi qui nous prend à la gorge dès que nous nous engouffrons dans l'escalier de bois, et

---

<sup>12</sup> Babette cultive la croyance qu'Amy a un don de guérison.

qui putréfie toute la maison. L'été, l'odeur me soulève tout particulièrement le cœur même si ma tante essaie de la faire disparaître à grands coups de jets d'un vaporisateur Glad à fraîcheur printanière qui nous brûle les poumons, à mon cousin et à moi, deux enfants asthmatiques et mornes. (Mavrikakis, 2011, pp. 12-13)

Impossible de respirer librement dans le sous-sol. Le dégoût et la peur d'étouffer prennent le dessus. Il n'est pas innocent que ce soit dans ce lieu précis qu'Amy découvre les fantômes de ses grands-parents.

En somme, la maison porte l'air du passé — ses saletés, dirait Babette. L'endroit est imprégné par la violence de la Deuxième Guerre mondiale, comme elle l'explique à sa nièce :

Ta mère me disait d'arrêter de fouiller le passé, de ne rien déterrer du temps. Mais on ne peut déterrer les cendres qui voltigent encore dans le ciel polonais. On ne peut déterrer la poussière humaine qui s'est mêlée à l'air et qui a empoisonné le siècle. Du corps de mes parents, de mes oncles, de mes tantes, nous continuons à respirer les restes, poussés par les grands vents. Nous avalons depuis plus de cinquante ans nos morts, cela nous entre par le nez, les poumons, par tous les pores de la peau. C'est bien pour cela qu'il faut tout laver, tout le temps, pour ne pas étouffer sous les cendres des nôtres, pour ne pas avoir les poumons obstrués par les fumées grises et funèbres. (Mavrikakis, 2011, pp. 84-85)

Or, ses efforts pour effacer les marques du malheur sont en vain. La poussière revient toujours, la violence ne peut pas quitter la famille. La maison, en fait, devient un lieu de confinement, d'obstructions en elle-même. Lorsque Babette se lance dans ses grands ménages saisonniers, l'activité et son injonction à la propreté se transforment en une violence<sup>13</sup>. C'est du moins ainsi que le ressent Amy :

Je suis réveillée aux aurores par ma tante. Elle m'enlève violemment le drap vert à fleurs jaunes et roses couvrant mon corps et m'ordonne de me lever rapidement. Elle a décidé toute seule, sans m'en souffler mot, que nous devons nous mettre, elle et moi, au grand ménage de l'été. [...] Je vois d'un très mauvais œil le passage des saisons, puisque je suis condamnée, tous les trois mois, pendant quinze ou seize heures d'affilée, aux travaux forcés. (Mavrikakis, 2011, p. 55)

---

<sup>13</sup> Comme je l'ai expliqué plus haut, la volonté d'effacer le passé contribue à la violence de la déréalisation.

La corvée est tyrannique, elle se fait sans égard pour le bien-être de la narratrice, et comme expliqué plus haut, elle sert à effacer le passé. La maison s'associe ainsi à un espace où règne la violence. Elle habite le sous-sol, avec les grands-parents, dans le rappel des camps d'extermination, des gaz qui empêchent de respirer. Elle s'impose également dans l'ordre ménager imposé — une salubrité toxique qui cherche à effacer l'histoire que les habitantes portent avec elles.

Dans *Tu aimeras ce que tu as tué*, la demeure ne fait pas référence à une seule maison, mais à l'idée de celle-ci. Dès les premières pages du livre, ce lieu est problématisé, sous la forme d'un devoir donné aux enfants : « dessinez votre maison, la vision de votre maison, ne dessinez pas votre maison, mais votre *demeure*, là où vous restez, ce qui en sera le souvenir, plus tard, lorsque sur votre lit de mort, vous vous direz : cette maison fut ma demeure » (Lambert, 2017, p. 12). Le narrateur ne comprend pas la consigne et il dessine simplement sa maison, où le chat est mort dans la piscine. Le lieu se présente alors comme un endroit morbide, où il n'y a pas de contours entre soi et le danger. La relation entre ce dessin et la mort s'éclaire plus loin, lorsque le narrateur revient sur cet épisode : « Il est dans la classe à dessiner ce qu'il pense être sa demeure, mais c'est sa tombe qu'il trace » (Lambert, 2017, p. 160). En d'autres mots, Faldistoire habite dans la mort : il *reste* en elle, il ne connaît qu'elle. Sa vie est marquée par cette hantise, par cette violence antérieure à son entrée au primaire.

La violence habite tout de même une maison. Elle est possible grâce aux gens habitant sous le même toit, c'est-à-dire la famille. C'est dans la demeure de son grand-père que Faldistoire subit ses abus. L'organisation des lieux s'associe à ceux-là, lorsque le narrateur

les décrit : « Ils m'ont fait une chambre dans le sous-sol, en bas des marches qui grincent quand mon grand-père Fernand les descend, la nuit, pour me rendre visite et me la faire avaler » (Lambert, 2017, p. 29). L'anecdote et la description des lieux fusionnent, les rendant dépendantes une de l'autre. La demeure des grands-parents inscrit la violence dans son architecture. Le chalet, lieu du meurtre de Faldistoire, est décrit dans la même logique. Même après son décès, l'endroit s'associe à la surveillance, où l'homosexualité de Faldistoire est suspectée et dénoncée. Le narrateur raconte :

Mon grand-père aime quand j'ai des amis. J'ai pas le droit de dormir dans la même chambre qu'eux juste parce que Ruth nous a surpris une fois, moi et Sébasse, dans le même sleeping bag. C'est lui qui me l'avait demandé, Ruth avait manqué perdre connaissance et mon grand-père nous avait séparés de chambre après ça. (Lambert, 2017, p. 108)

Les interactions entre les garçons sont suspicieuses aux yeux de la grand-mère, et deviennent un interdit. Sébastien et Faldistoire, qui auraient pu se protéger du grand-père en restant ensemble, se retrouvent plus vulnérables par la distance physique qui leur est imposée : « Les chambres séparées, Fernand aime ça. L'autre chambre est juste à côté de la sienne, et après avoir hanté la mienne, il peut se vider les couilles une deuxième fois dans les draps de l'ami qui dort et qui ignore, à son réveil, qu'est-ce qui tache son pyjama » (Lambert, 2017, p. 108). La violence se traduit par les lois établies par les adultes, ici les grands-parents et les interdits qu'ils mettent en place. Plutôt que d'assurer le confort et la sécurité des enfants, ces éléments contribuent à leur mise en danger. La maison est alors le lieu d'assimilation des violences.

Enfin, la demeure que le narrateur dessine n'est pas seulement sa maison, mais Chicoutimi même, à travers le récit qu'il en fait. C'est l'espace qu'habite Faldistoire, et celui-là même qu'il souhaite détruire, comme Amy l'a fait avec la maison de Bay City. La ville, en effet, est dotée d'une architecture précise que le narrateur présente :

Ma ville natale sait que l'enfant qui revient pourrait bien ébranler l'édifice pur et propre qu'elle se construit, la belle pelouse et la clôture entourant la cour, qui garde les vices dans l'intimité de la famille. Toutes les bâtisses de Chicoutimi sont construites sur une faille patchée par du béton et de l'asphalte. Une longue fente secrète, un défaut inconnu des habitants qui n'ont jamais su apprécier la beauté d'une brisure, le génie architectural de cette fissure profonde qui balafre de long en large leur municipalité. [...] On sait qu'elle nous soutient, on sait innocemment s'élever dessus, on sait aussi qu'elle pourrait, en s'éveillant, faire s'effondrer tous nos monuments grotesques. (Lambert, 2017, pp. 191-192)

Chicoutimi est un bâtiment en lui-même, une demeure pour tous les enfants qu'elle ne sait pas protéger, et cela au profit d'autres habitants qui commettent des crimes impunément.

Chicoutimi se change en cette figure parentale négligente et cruelle :

L'enfant de toujours qui dort en toi, l'enfant que tu laisses pleurer dans le sous-sol d'une sombre demeure, l'enfant tragique, battu, tué mille fois, l'enfant bafoué que tu laisses, sanguinolent, le long d'un couperet vermeil, cet enfant que tu laisses mourir en te masturbant sur l'avenir devant lui, cet enfant se lèvera. (Lambert, 2017, p. 193)

La ville assume à la fois le rôle du grand-père Fernand et du lieu où les agressions se produisent : ceux-ci dépendent l'un de l'autre. L'habitation du narrateur et son entourage familial fusionnent et deviennent les porteurs de la violence dont il est victime.

En résumé, les narrateurs de *Tu aimeras ce que tu as tué* et de *Le ciel de Bay City* évoluent dans des environnements foncièrement violents. Tous les aspects de leur existence les condamnent à y être confrontés sans cesse, et à assimiler ce mode de vie comme étant le seul possible. Cela aura, évidemment, des conséquences sur leur manière d'évoluer dans leur milieu et auprès de leurs pairs, jusque dans leur manière de *ressentir* leur vie.

## **1.2 Zones d'écarts : affects et normativité**

Les formes de violence énumérées jusque-là éclairent la manière dont les univers décrits dans les romans sont menaçants pour les protagonistes. Par leur fonctionnement et les

normes qu'ils imposent, ils portent atteinte à l'intégrité des personnages et leur causent des blessures physiques, psychiques et morales. Cependant, il existe une autre forme de violence sous-jacente, visible si l'on s'attarde aux émotions du texte. Il s'agit de l'aliénation, du *sentiment* de différence que les narrateurs perçoivent entre eux et le monde qui les entoure. Cet affect repose sur des zones d'*écarts* [gap] comme le propose Ahmed dans son article « Happy Objects » (2010). Cela repose sur l'idée que des objets (de joie, de frustration, de colère, etc.) sont partagés à l'intérieur d'une communauté : ils y circulent et de fait leur signification affective se consolide. Par exemple, la famille nucléaire constitue traditionnellement un « objet de joie » en promettant un bonheur. Or, pour le sujet *queer*, féministe ou qui ne désire pas suivre ce modèle, l'émotion attachée à cet objet est *autre*. Cette différence affective a des conséquences sur l'intégration du sujet dans son environnement : « [w]e become alienated – out of line with the affective community – when we do not experience pleasure from proximity to objects that are already attributed as being good » (Ahmed, 2010a, p. 37). L'écart entre soi et la communauté cause la marginalisation, et cela implique différentes formes de violences et souffrances perçues par les narrateurs. Dans cette section, je m'attarde sur les attachements affectifs d'Amy et Faldistoire et en quoi ceux-ci, par leur différence, creusent un écart avec leur communauté. Je propose d'abord une analyse de la spectralité dans ces récits et ce qu'elle implique en termes de violence, d'affects et d'écarts, puis je poursuis en présentant les écarts entre les valeurs traditionnelles et la nouvelle génération que représentent les protagonistes.

### 1.2.1 Déshumanisation et spectralité

Dans les récits choisis, fantômes, morts et vivants se côtoient. Non sans incidence, il s'avère que la violence devient possible lorsque l'autre perd son statut d'humain. En

démontrant que toutes les vies ne sont pas traitées avec la même valeur, Butler en vient à parler de la « violence de la déréalisation » (Butler, 2005, p. 60). En somme, certaines vies n'ont pas le statut d'humain aux yeux d'un État ou de groupes dominants, selon les normes en place. Dans des cas extrêmes, ce pouvoir cherche à les éradiquer. La non-humanité « justifie » la violence dont elles sont victimes :

Il est impossible d'en faire le deuil, parce qu'elles sont toujours déjà perdues ou, mieux, parce qu'elles n'ont jamais « existé » ; et il est nécessaire d'y mettre définitivement un terme, puisqu'elles semblent survivre, obstinément, dans cet état de mort. La violence se renouvelle devant le caractère apparemment inépuisable de son objet. La déréalisation de l'« Autre » signifie qu'il n'est ni mort ni vivant mais interminablement spectral. (Butler, 2005, p. 61)

La spectralité excuse en quelque sorte l'acharnement de la violence, puisque ce qui est tu(é) ne l'est jamais réellement. La métaphore de Butler s'illustre de façon littérale dans les romans étudiés. La déréalisation est au centre de l'identité des personnages. Faldistoire, en tant qu'enfant mort, subit cette violence tôt dans sa vie. Aux yeux de sa mère, c'est tout comme s'il n'existait plus. Viviane, mère absente, abandonne son fils-mort dans le cimetière pour le punir : « Les nuits de printemps sont froides, Viviane m'a oublié chez les expiés » (Lambert, 2017, p. 61). À ce moment du récit, il dit vivre prophétiquement sa mort en s'endormant sur sa tombe :

À quatre pattes dans le gazon boueux, devant la tombe d'un inconnu, j'ai lu le nom de ma mère. Et le mien aussi, petit et noir, en lettres presque effacées qui disaient « FALDISTOIRE ». Je jure sur la tête de tous ceux que je connais que j'ai vu, au plus profond de cette longue nuit, mon nom gravé dans une pierre. C'est sur ma tombe à venir que je m'étais endormi. (Lambert, 2017, p. 62)

Or, la description du lettrage pousse à croire que sa tombe est âgée : Faldistoire est déjà mort une première fois, à l'âge de quatre ans, mais un second décès l'attend. Le narrateur est donc du côté des morts dès le début du récit. Pourtant, même son décès ne met pas fin aux

agressions du grand-père Fernand. L'enfant déjà victime de violences sexuelles continue à l'être : il demeure dans la déréalisation, un espace où son intégrité est inexistante.

En ce qui concerne Amy, son identité « spectrale » a toujours été ressentie. À l'école, pour un projet artistique, la narratrice souligne cette constance : « Sur toutes les images que j'avais produites, je me représentais en morte » (Mavrikakis, 2011, p. 117). C'est dans son propre regard que son existence prend des dimensions irréelles. La mort habite tous ses fantasmes, mais elle est irréalisable, puisqu'Amy n'est même pas tout à fait vivante : « Mais pour se brûler la cervelle ou se faire sauter le caisson, il faut quand même croire à la vie et lui donner une quelconque importance. À Bay City, je n'ai aucune raison d'exister. Encore moins de mourir » (Mavrikakis, 2011, pp. 34-35). Le suicide n'est d'aucune utilité, puisque son existence est déjà déréalisée. Cette identité spectrale se confirme de façon littérale par un instant de communion avec ses grands-parents. Morts à Auschwitz, ils sont présentés comme les véritables spectres du récit. Pourtant, Amy s'associe à leur mode de non-existence : « Ils ont vu qui je suis. En moi, ils ont reconnu l'horreur qu'ils ont vécue. Comme eux, je suis une morte » (Mavrikakis, 2011, p. 191). La narratrice appartient donc à ce groupe dont la vie est empreinte de violence par défaut : leur vie étant un peu moins « réelle », on tente de les effacer, comme cela a été le cas durant la Shoah. C'est le génocide qui se répète.

En résumé, une violence initiale déshumanise les narrateurs : les agressions sexuelles pour Faldistoire, la Shoah pour Amy. La littérature permet d'illustrer la spectralité de leur existence à partir de cet instant. Or, comme l'indique Butler, cet état fantomatique dérange, et les pouvoirs en place tentent de supprimer définitivement ces vies déréalisées. Cette quête est toujours en échec, puisque ce qui n'est déjà plus considéré avec une valeur humaine ne



peut pas être détruit. Paradoxale, cette posture comporte beaucoup de tensions : ce qui confine Amy et Faldistoire à la spectralité leur refuse en même temps cet état. La violence se fait double, en ce qu'elle nie la condition imposée aux narrateurs. C'est pour cette raison que les enfants morts reviennent dans *Tu aimeras ce que tu as tué*. Chicoutimi rejette le décès de ses enfants pour camoufler la violence initiale qui l'habite : « [...] jusqu'où irait ma ville natale pour conserver sa pureté infâme ? Jusqu'à faire revenir les enfants morts. Leur faire laver les marques de leur propre homicide, les forcer à vivre un peu plus longtemps » (Lambert, 2017, p. 134). En niant leur condition, la ville les condamne à un état où la violence se répète continuellement. Le narrateur voit tous ses amis souffrir du même sort, jusqu'à ce qu'ils prennent la décision de provoquer l'apocalypse. Quelque chose de similaire est mis en place dans *Le ciel de Bay City*. Cependant, le point de vue est inversé. Les morts s'imposent comme une souffrance pour les vivants : « Les morts continuent leur existence. Et c'est bien là toute la tragédie des vivants, de ne pas pouvoir vivre dans l'ignorance de ceux qui sont venus avant eux » (Mavrikakis, 2011, p. 52). La narratrice propose ainsi une explication du désir des vivants de supprimer les déréalisés. La spectralité est une souffrance pour ceux qui y sont réceptifs. Ultimement, les vivants qui ne peuvent pas vivre dans l'ignorance héritent de cette spectralité, en sont contaminés, tout comme Amy. La violence apparaît à vrai dire dans l'oubli volontaire de ces fantômes ; violence dont fera preuve la narratrice lorsqu'elle espérera faire disparaître tout ce qui la hante en provoquant l'incendie. C'est une violence contre ses ancêtres, mais aussi contre elle-même et sa propre fille, lorsqu'elle comprendra, plus tard, qu'elle est également hantée par les fantômes ; c'est la même violence que sa mère, Denise, lui imposait en refusant de parler du passé.

### 1.2.2 La mort comme identité

Les conséquences de la déréalisation — et de la spectralité — ne se font pas seulement ressentir dans les interactions entre les « morts » et le monde vivant qui s'évertue à l'effacer. Elles influencent les ressentis des sujets-fantômes, teintent leur regard et les sentiments qu'ils entretiennent à l'égard de leur situation. J'avance que par leur identité spectrale, les narrateurs entretiennent des attachements affectifs qui diffèrent des normes de leur communauté. Faldistoire par exemple semble associer à la mort de meilleurs sentiments, y acquérant même pouvoir et agentivité. Amy, quant à elle, se retrouve dans une situation ambiguë, où ni la vie ni la mort ne sont des postures tout à fait viables. À partir de ce constat, je souhaite analyser le type de rapport affectif que les narrateurs ont avec la mort et en quoi celle-ci constitue une part de leur identité.

La spectralité comme état est de prime abord inconfortable : elle est accompagnée de violences et cause une souffrance pour celui ou celle qui en est affecté. Or, malgré cela, Faldistoire n'hésite pas à endosser cette identité, en réponse à tout ce qui tente de l'effacer. Sa revendication est forte, sans appel. Après avoir raconté les souffrances de ses amis, il révèle sa nature : « Évidemment, je le suis déjà — mort. [...] Je suis le mort » (Lambert, 2017, p. 133). Cette appartenance semble aller de soi, comme si aucune autre option n'était possible. Être mort n'est pas qu'un aspect de sa personne : c'est son essence même. En se désignant comme « le mort », il fait de son identité un absolu. Accepter ce mot, cette désignation, lui confère un pouvoir sur tout ce qui a tenté de l'effacer et qui lui fait violence. Chicoutimi, même en le ramenant à la vie, ne peut pas lui retirer son identité. Se l'approprier, se nommer, revient à se doter d'agentivité : l'espace de la mort est ce qui lui permettra d'agir et de provoquer l'apocalypse.

À partir de ce constat, j'avance que la mort est la posture qui est la plus confortable pour Faldistoire. Ahmed explique que le confort, en contraste avec l'inconfort, se ressent comme l'absence de sensations : « To be comfortable is to be so at ease with one's environment that it is hard to distinguish where one's body ends and the world begins » (Ahmed, 2014, p. 148). Cette impression d'unicité avec le monde est ressentie par le narrateur dans des moments où sa relation avec la mort se fait plus étroite. Ainsi, la nuit qu'il passe dans le cimetière lorsque sa mère l'a oublié se révèle encore plus signifiante. Après la peur et le froid, il décrit une expérience qui le sort de son propre corps :

Je m'endors dans la froide végétation du cimetière de mon enfance. Je suis à Chicoutimi, mais je suis aussi ailleurs ; dans les moments les plus noirs de la nuit noire, les cimetières se valent et les morts qui me parlent sont de Témiscaming, de Trois-Pistoles ou de Montparnasse, de Saint-Henri à Saint-Domingue, de Notre-Dame-des-Neiges à Batiscan tout à la fois. Cette nuit-là, je ne suis pas à Chicoutimi, mais partout où la terre reçoit paisiblement les cadavres, rarement de manière honnête, un couteau presque toujours caché derrière le dos, une lame sortie dès que le ciel devient sinistre pour mieux couper les cordages qui lient le disparu à sa disparition, sans parler de ces éternels crapauds qui, tous les soirs du monde, sautent parmi les croix noires et les pissenlits nourris de chairs humaines. (Lambert, 2017, pp. 61-62)

Cette description départicularise le corps du narrateur : il fait un avec la terre et le cimetière. Sa relation aux autres morts qui l'entourent et communiquent avec lui est fluide, indistincte. L'événement plus tôt anxiogène se transforme en un instant de calme et de repos : l'enfant s'endort, le corps n'est plus menacé, il peut se reposer. Ce même instant qui s'apparente à du confort ressurgit, à la fin du récit, lorsque Faldistoire retourne au cimetière pour provoquer l'apocalypse :

Ma dernière destination, le cimetière de Chicoutimi, est anormalement paisible, une sorte de havre dans la tempête. J'entre par la grande grille. Le ciel sombre donne un air grave aux tombes, aux sentiers longés de bosquets, au columbarium où s'empilent les petites boîtes de cendres humaines classées, séparées selon le mort duquel elles proviennent. Les sirènes d'alarme, les cris de panique de la

ville semblent loin d'ici. Leur écho résonne si faiblement qu'on se croirait ailleurs, dans une autre ville ou encore sur un de ces promontoires isolés des habitations, une de ces montagnes merveilleuses qu'on escaladait dans l'ancien temps pour implorer les dieux de nous envoyer quelques jours de pluie en égorgeant un nouveau-né. [...] Juste à côté se trouve un énorme trou, sans doute creusé hier, prêt à recevoir la tombe bien neuve d'un mort récent. Je m'y laisse glisser doucement, je n'ai plus peur de salir mes vêtements. Le sol au creux de la fosse est tiède, comme si le magma en fusion qui bouillonne loin sous mes pieds était tranquillement en train de remonter vers les pelouses. (Lambert, 2017, pp. 208-209)

Le champ lexical utilisé évoque une image de calme malgré l'apocalypse. La douceur côtoie l'horreur : le havre paisible coexiste avec les cris ; les lieux sacrés que l'endroit évoque à Faldistoire mêlent le merveilleux au sacrifice sanguinaire. La mort, malgré son côté horrifique, relève alors du confort pour Faldistoire. Dans ses images et ses lieux, il retient, sans ignorer le reste, ce qui lui évoque le calme et le beau. Cependant, la mort n'est pas qu'une identité, mais également une promesse de bonheur qui s'actualise par l'apocalypse. Quand « [t]out disparaît, le faux comme le vrai, les vivants comme les morts, les constructions humaines comme la nature » (Lambert, 2017, p. 210), Paule, Faldistoire, Almanach, Sylvie et Sébastien touchent enfin au bonheur sans les contraintes imposées par un monde qui les a tués. La mort donc porte une signification affective positive pour les héros de ce texte.

Du côté d'Amy, l'acceptation de sa spectralité n'est ni linéaire ni synonyme de confort, même si elle en a conscience tôt dans le récit. Il y a pourtant une forme d'adhésion à cette identité durant son adolescence, ne serait-ce que par les autoportraits qu'elle fait d'elle-même. Cependant, le statut de « morte » est pleinement assumé seulement lorsque Georges, son grand-père, voit à *travers* elle dans un moment d'émotionnalité intense. Elle obtient ainsi une forme de reconnaissance de la part d'un autre spectre :

Longtemps, il fixe mon visage boursoufflé, rouge. Il plonge ses yeux vitreux dans les miens et puis de sa main vieille, fripée, émaciée, il caresse mes yeux, attrape avec ses doigts malhabiles mes dernières larmes qu'il essuie doucement. Je comprends que Georges a du mal à me voir moi. Je le sens lire très clairement en moi, ce qui ne m'appartient pas en propre. Se dessinent dans mon regard immensément triste, sa propre souffrance, celle des millions de Juifs, celle des abîmés, des anéantis de la guerre et puis aussi celle insondable de l'Amérique insouciant. [...] Ils ont vu qui je suis. En moi, ils ont reconnu l'horreur qu'ils ont vécue. Comme eux, je suis une morte. (Mavrikakis, 2011, p. 191)

Ce passage met en lumière deux éléments. Le premier, c'est que la mort n'appartient pas à Amy en propre : elle a hérité de cette souffrance. Pourtant, elle semble admettre que cette souffrance qui n'est pas sienne constitue une part fondamentale de son existence, puisque ses grands-parents ont vu *qui elle est*. La spectralité est contagieuse, et elle s'est greffée à sa personne. Les conséquences de la Shoah la poursuivent, contribuent à son identité, et elle ne peut pas les ignorer. Le sujet et sa généalogie sont indissociables. Le second élément se situe dans l'instant de communion émotionnelle entre la narratrice et son grand-père. George reconnaît sa souffrance à lui en elle, et plus important encore Amy s'avoue identique à lui : par la violence qu'elle subit, elle appartient au même groupe que ses ancêtres. Juive, « morte », et déréalisée comme eux, ses souffrances prennent alors sens. Elles sont validées et elles permettent l'établissement d'une solidarité transgénérationnelle empathique. Se désigner « morte » comme ses grands-parents a alors le pouvoir d'alléger partiellement les tourments vécus.

Or, le soulagement n'est que de courte durée. Assumer sa spectralité devait permettre à Amy d'incendier la maison et de périr avec elle. Survivant à la tragédie, elle doit continuer à vivre malgré sa nature spectrale. Lorsqu'elle est internée, elle rapporte un rêve se déroulant à Varanasi, en Inde :

Flottant sur le dos, mais me sentant attirée par le fond, je pus lire au-dessus de moi une affiche qui expliquait que cette piscine était réservée aux rituels funéraires. Seuls les morts pouvaient se baigner dans cette eau qui les lavait de la vie. [...] Je sus que j'étais contaminée, que rien ne pouvait me sauver de cette souillure que j'avais acceptée, qu'aucun savon ne pourrait laver mon corps taché par l'eau des cadavres. J'étais désormais condamnée à vivre comme une paria, une intouchable. J'étais devenue une morte-vivante. (Mavrikakis, 2011, pp. 41-42)

L'identité de morte, au contraire de Faldistoire, ne la met pas dans une position de puissance face à ce qu'elle vit. À vrai dire, elle la complexifie : il n'y a pas d'apocalypse, pas de « solution finale<sup>14</sup> » pour rendre sa mort absolue. Elle demeure en tension entre deux mondes, et c'est le dégoût qui lui reste : « contaminée », « souillure », « taché », « intouchable », ces mots traduisent la répulsion qu'elle éprouve pour elle-même. La mort comme identité, au bout du compte, se transforme en une honte. La transition entre ces affects est ainsi décrit par Ahmed :

In disgust, the subject may be temporarily "filled up" by something bad, but the "badness" gets expelled and sticks to the bodies of others (unless we are talking about self-disgusts, which is close to shame). In shame, I feel myself to be bad, and hence to expel the badness, I have to expel myself from myself [...]. (Ahmed, 2014, p. 104)

Ce mouvement de rejet intérieur cause évidemment de la souffrance. Le sujet se trouve en guerre contre soi-même, se fait violence pour se débarrasser de ce qui le rend mauvais. Ahmed ajoute : « *prolonged experiences of shame, unsurprisingly, can bring subjects perilously close to suicide* » (Ahmed, 2014, p. 104). C'est un motif qui hante la narratrice, qui souhaite s'effacer. Lorsque sa fille est plus âgée, Amy prépare sa propre disparition en cessant de se nourrir :

Mon végétarisme cache aussi ma perte d'appétit. Avec le temps, je mange de moins en moins. Je suis devenue une vieille anorexique. Il y en a tant. Mastiquer est honteux et seuls les corps dans les camps de concentration me semblent réels.

---

<sup>14</sup> Amy dit : « J'espère que la mort est finale, comme une solution nazie » (Mavrikakis, 2017, p. 156).

Je sais bien que je répète le passé, qu'il s'inscrit dans mon corps, à même ma chair. Je rejoue lamentablement l'holocauste. (Mavrikakis, 2011, p. 252)

Elle s'appuie un peu plus sur son identité spectrale — la même à l'origine de son dégoût pour elle-même — pour justement mettre fin aux souffrances qu'elle ressent encore au quotidien.

Être une morte est à la fois un fardeau, mais aussi sa porte de sortie. En écho au rêve qui la souillait, elle souhaite disparaître, complètement, grâce au Gange :

Un jour, je quitterai tout cela, pour aller mourir en Inde. [...] Je ne mangerai plus rien. Je boirai simplement l'eau pourrie, bienfaitrice du fleuve sacré. J'espère que la mort se présentera vite à moi, que très vite mon corps disparaîtra. J'espère que de moi ce monde ne gardera rien, si ce n'est ce cri d'épouvante que je porte en moi depuis ma naissance. (Mavrikakis, 2011, p. 259)

Comme Faldistoire et son apocalypse, Amy désire une table rase, une non-existence, mais il n'y a pas de promesse de bonheur qui l'attend au bout du compte : que l'annihilation. Son identité est conditionnelle à une destruction de soi.

### 1.2.3 Écarts affectifs

L'identité des narrateurs se trouve ainsi intrinsèquement liée à la mort. Cette relation est investie d'affects particuliers : Faldistoire semble confortable avec son statut d'enfant-mort, il l'assume, le revendique dans l'apocalypse qu'il provoque ; pour Amy la spectralité est une souillure, une honte héritée du passé, ce qui lui cause des souffrances. Dans les deux cas, la proximité entre les sujets et cet objet influence leur rapport à la communauté, qui refuse tout contact avec la mort, l'érigent à vrai dire en un tabou. J'ai abordé plus haut la manière dont le silence, selon Butler, constitue une violence par les omissions dans le discours des souffrances de certains groupes. Les taire contribue à la déréalisation du sujet. Or, cette violence se complexifie en tenant compte des affects attendus dans la communauté. En effet, des normes affectives existent : ce qui doit être aimé, craint, ou détesté est

prédéterminé, de la même manière que le goût : « [...] taste is a very specific bodily orientation that is shaped by "what" is already decided to be good or higher good » (Ahmed, 2010a, p. 35). Il y a donc un précédent qui justifie la valorisation de certains objets par rapport à d'autres, ainsi que les émotions qu'ils doivent provoquer. Faldistoire et Amy cependant, par leur statut de « morts », n'entretiennent pas les mêmes sentiments que la communauté pour les objets traditionnellement élevés ou dépréciés. Je compte démontrer que l'écart perçu entre l'affect attendu et l'affect réel est générateur d'une forme de violence.

Toute communauté érige certains objets comme des promesses de bonheur. Par exemple, le diplôme, la maison, l'emploi stable, la maison, et la famille sont des objets qui, dans notre société, doivent nous rendre heureuses. L'affect existe avant même la rencontre avec l'objet. Cette projection s'explique par une association, ou une fusion, entre l'objet et son affect :

The object is not what simply causes the feeling, even if we attribute the object as its cause. The object is understood retrospectively as the cause of the feeling. I can just apprehend the nail and I will experience a pain affect, given that the association between the object and the affect is already given. The object becomes a feeling-cause. Once an object is a feeling-cause, it can cause feeling, so that when we feel the feeling we expect to feel we are affirmed. [...] We can even anticipate an affect without being retrospective insofar as objects might acquire the value of proximities that are not derived from our own experience. (Ahmed, 2010a, p. 40)

C'est l'attribution d'un sentiment à l'objet avant même sa rencontre qui permet à l'objet de devenir une promesse de bonheur. Son affect est confirmé par l'anticipation partagée par toute une communauté. Dans *Tu aimeras ce que tu as tué* et *Le ciel de Bay City*, ces promesses de bonheur sont fragiles dans le sens où elles dépendent de l'adhésion et du silence consentant du sujet. Le Chicoutimi décrit par Faldistoire par exemple propose sa version de la vie bonne à travers ses « [a]vantages commerciaux » (Lambert, 2017, p. 17). C'est un bonheur



conditionnel au contentement et à l'accumulation d'enseignes populaires retrouvées partout ailleurs. Le bonheur se trouve dans la possession de ce que les autres ont aussi. Le narrateur remarque avec ironie : « on a vraiment rien à envier, même au monde de Québec » (Lambert, 2017, p. 19). Ce qui est sous-entendu ici, c'est que les gens de Chicoutimi ont toutes les raisons d'être aussi heureux que les gens de Québec : ils ont accès aux mêmes objets de bonheur. Le ton du narrateur marque cependant la pauvreté de cette fierté — tout cela ne le rend certainement pas plus heureux et n'a surtout pas le pouvoir de couvrir le fait qu'il soit mort. Dans *Le ciel de Bay City*, c'est l'Amérique même qui s'érige en une promesse de bonheur : « Pour ma tante et ma mère, il faut préférer le ciel de l'Amérique gonflé de son futur vide à tous les cieux du monde. Je devrais être heureuse d'être née là, sous ce ciel si mauve » (Mavrikakis, 2011, p. 37). Pour la famille de la narratrice, Bay City est l'endroit de tous les possibles, et surtout un lieu qui n'est pas hanté par la Deuxième Guerre mondiale — ou du moins, c'est ce qui est prétendu. La vie se fait aussitôt bonne, ou à tout le moins meilleure. La narratrice adhère même partiellement à ce bonheur : « J'aime profondément ce pays illusoire où il est possible de croire en demain, malgré l'ignominie des temps » (Mavrikakis, 2011, p. 243). Le bonheur se trouve dans l'éventail des possibilités futures. Chicoutimi et Bay City sont des objets de joie puisqu'ils promettent ces états de contentement, de joie et d'épanouissement pour ses habitants.

Le problème soulevé par les narrations grinçantes de *Tu aimeras ce que tu as tué* et de *Le ciel de Bay City*, c'est que les narrateurs ne croient pas à ces promesses. Faldistoire est à Chicoutimi, Amy est à Bay City, et ils ne sont pas heureux. Le bonheur pourtant s'acquiert selon une formule simple : « if you have this or have that or do this or do that, then happiness is what follows » (Ahmed, 2010a, p. 41). L'attente n'est pas comblée, la joie est alors en

échec. L'insistance de leur entourage à valoriser ces objets (les avantages commerciaux de Chicoutimi, la vie américaine de Bay City) participe en fait au désenchantement qu'ils vivent. L'attente de bonheur crée la déception : « happiness provides the emotional setting for disappointment even if happiness is not given : we just have to expect happiness from "this or that" for "this and that" to be experienceable as objects of disappointment » (Ahmed, 2010a, p. 41). La violence se trouve là : on élève des objets comme des promesses de bonheur ; les narrateurs, dans l'attente du bonheur promis en contact de ces objets, sont déçus ; incapables de partager le bonheur prétendu, ils se retrouvent en inadéquation avec les attentes de leur communauté. Seul l'échec attend Faldistoire et Amy. Par leur statut de morts, ils sont perdants par avance au jeu de l'optimisme et leur demander de continuer à y participer relève de la cruauté. Amy en prend conscience lorsqu'elle aussi tente de forcer ses grands-parents à ressentir de la joie sous le ciel américain. Elle se plie elle-même au jeu : « Je ne crois qu'au rêve américain et même s'il est parfois pénible, il est toujours neuf. Je crie de bonheur alors que notre mustang dépasse les autres voitures » (Mavrikakis, 2011, p. 188). Or, lorsqu'elle jauge les réactions de ses grands-parents, elle réalise autre chose :

Au bout de quelque temps, Elsa et Georges sortent une tête hirsute de leurs couvertures et du fond de la voiture tournent leurs yeux vers le ciel violet. Je ne sais ce qu'ils regardent tout à coup. Découvrent-ils quelque chose d'heureux dans ce firmament toxique, plein des promesses d'un futur accéléré ? Que pensent-ils des voitures innombrables ou des avions blancs qui nous saluent ? En me retournant vers eux, je les vois s'asseoir sur la banquette de cuir beige et, à l'abri dans leurs couvertures, tendre timidement leur visage vers le soleil trop chaud. La danse de la lumière sur leur crâne maigre, sur leur peau précaire et sur leurs doigts tordus a quelque chose de terriblement triste. J'ai beau vouloir précipiter mon histoire vers sa destruction, la hâter vers un futur amnésique, béat, Elsa et Georges sont des morts que le soleil et la vie blessent et pour lesquels l'Amérique insensée reste insignifiante. Le soleil ne peut caresser la chair défunte des morts. Le soleil est une morsure. Du passé, d'Auschwitz, on ne peut guérir. La plaie suppure éternellement. Et les crânes de mes grands-parents, malmenés par le soleil, en témoignent. (Mavrikakis, 2011, pp. 188-189)

La violence de cette prise de conscience lui fera arrêter la voiture, vomir, et hurler sa colère. Ce qu'elle comprend à cet instant, c'est que la promesse du bonheur de l'Amérique n'est pas seulement « pénible », elle est une torture pour ceux qui ne peuvent pas en jouir. Son statut de morte l'empêche d'oublier et d'être dans le futur. De ce fait, elle ne peut pas partager la joie de sa communauté, qui perçoit le bonheur dans la vie à la condition d'ignorer les horreurs de la Deuxième Guerre mondiale.

Dans *Tu aimeras ce que tu as tué*, les objets visent à entretenir une forme de *contentement* plutôt qu'une joie. Les normes qui entourent les enfants et le narrateur semblent mises en place pour conserver leur état : on ne prétend pas qu'ils devraient être heureux ou que ce qui arrive est pour leur bien. À Chicoutimi, « banlieue de rien, banlieue du néant » (Lambert, 2017, p. 136), il n'y a pas de futur, uniquement le maintien du statu quo. Revenir à la vie, oublier et se taire est la promesse exigée aux enfants tués pour que le contentement général demeure. L'écart affectif se situe là : pour les morts, revenir à la vie n'est pas l'objet d'une quelconque satisfaction. Cet objet n'avantage qu'un groupe : « l'homme blanc et honorable » (Lambert, 2017, p. 134) que Chicoutimi protège. En effet, le retour des enfants coïncide avec l'affranchissement de toute culpabilité aux yeux de la justice<sup>15</sup>. Or, cela ne ramène pas pour autant la normalité. Le contentement, entendu comme une acceptation du statu quo, est en échec, puisque les choses changent, malgré tout. Lorsque Sylvie revient en classe, Faldistoire témoigne de la tension créée par son arrivée :

Sylvie a déjà repris l'école depuis plusieurs semaines. Ça nous fait bizarre, en plein deuil de notre amie, de la revoir un matin assise seule dans la classe vide, arrivée avant tout le monde. La mort n'a pas suffi à lui enlever la vie, Sylvie la

---

<sup>15</sup> La ville en effet empêche que le personnage de Kevin Lambert soit puni pour avoir tué Sylvie et Croustine. Les deux sont considérés comme des accidents. Or, s'il demeure innocent aux yeux de la justice, le personnage ressent de la culpabilité, ce qui l'amènera au suicide.

reprend comme si de rien n'était. On avait jeté son carton jaune avec son nom dessus, elle le refait pendant un cours de maths. Elle fait aussi, comme tous les élèves, un dessin à sa propre mémoire pour qu'on l'affiche dans le corridor. Sylvie se dessine morte à côté de la grosse déneigeuse même si, malgré son tragique décès, elle demeure parmi nous. (Lambert, 2017, pp. 55-56)

Le retour de Sylvie ne suffit pas à effacer son décès. Elle agit certes comme une vivante, participant aux rituels du deuil de ses camarades — comme si c'était une autre qui était enterrée, une autre dont il fallait honorer la mémoire. Les émotions sont en tension avec le réel : la perte est ressentie, pourtant il n'y a pas de perte puisque Sylvie est parmi eux. L'attente est celle d'un retour à la normale. Or, c'est impossible, comme l'indique le narrateur, puisque la mort change les gens : « Les morts qui reviennent, ceux de mon enfance et que je côtoie, ont quelque chose de différent à leur retour » (Lambert, 2017, p. 64). Faldistoire n'élabore pas davantage à propos de ce commentaire. Il tait la différence, la rend indicible dans ce contexte. Tout cela crée un écart affectif, car il y a une attente que tout rentre à nouveau dans l'ordre, mais ce que vivent et ressentent les enfants morts les en empêche. Le contentement est impossible, puisqu'aucun oubli, aucune guérison n'est possible pour l'enfant mort revenu à la vie contre son gré.

L'écart affectif entre le sujet et sa communauté génère des tensions de la même manière que l'identité spectrale des narrateurs cause un malaise dans leur communauté (on tente d'effacer ce qui ne peut pas l'être puisque déjà déréalisé, on érige en tabou leur existence, etc.) L'impossibilité de partager les objets de joie, que subissent Amy et Faldistoire, s'impose en effet comme une violence. En exigeant qu'ils accordent leurs émotions au diapason commun — qui se définit par la vie au détriment des horreurs morbides qu'ils portent —, on leur demande d'ignorer une part d'eux-mêmes. La déréalisation devient un peu plus effective. Or, incapables de s'ignorer, de s'aligner avec leur communauté au

détriment de leurs souffrances, ce qui est érigé en un objet de joie devient un objet de souffrance, l'attente même créant la déception. Là aussi, la violence se fait double : ne pas ressentir la joie là où il *faut* ressentir la joie est douloureux, mais cause également l'aliénation du sujet, en le décalant de sa communauté. Les normes, donc, autant dans des rapports d'ordre, de domination, de fonctionnement social que dans des dimensions subjectives et affectives, s'érigent comme des formes de violences dans les textes étudiés.

## CHAPITRE 2

### ALIÉNATION

Les violences dont sont victimes Amy et Faldistoire ont un effet sur leur bien-être et leur manière d'évoluer dans leur monde. Impossible pour eux de ressentir la joie ou la satisfaction face à leur sort quand on leur demande de subir autant de douleur. Là où leur communauté se sent à l'aise, ils se retrouvent « désalignés » par rapport à elle. Pour paraphraser Ahmed, nous nous retrouvons aliénés lorsque nous sommes désalignés de la communauté affective (Ahmed, 2010a, p. 37). Ce désalignement peut être ressenti comme une violence, comme je l'ai présenté dans le chapitre un, mais ce qui m'intéresse ici est le surgissement du sentiment d'aliénation. Comment la violence ressentie à l'intérieur de l'écart affectif se transforme-t-elle en aliénation ? Dans quels espaces les narrateurs la ressentent-ils plus intensément ? Avec quelles émotions surgit-elle ?

L'aliénation comme concept n'est pas clairement définie chez Ahmed. Le terme est employé pour rapporter une expérience, un sentiment. Par exemple, elle décrit la blessure ressentie lorsque le sujet s'éloigne, par l'expression de ses préférences ou opinions, du consensus à l'intérieur de sa communauté. La douleur se trouve dans le regard de l'autre : « To be the object of shared disapproval, those glances that can cut you up, cut you out. An experience of alienation can shatter a world » (Ahmed, 2010b, p. 1). L'aliénation surgit de la blessure perçue dans la distance entre soi et les autres. Les regards perçants que reçoit le sujet accentuent l'effet, le dépossédant de son intégrité en le « disséquant » [*cut up*] et le « coupant » [*cut out*] de sa communauté. Or, l'expérience de l'aliénation n'est pas qu'effet : elle agit, elle « blesse » à son tour en fracturant le monde du sujet. De la perte de repères

surgissent la confusion et l'inconfort. Dans cette intensification du sentiment causée par l'aliénation, le sujet et l'acte se confondent. Toujours en prenant l'exemple d'un sujet se positionnant à l'encontre de l'image souhaitée par sa communauté, Ahmed explique : « If you say, or do, or be anything that does not reflect the image of the happy family back to itself, the world becomes distorted. You become the cause of a distortion. You are the distortion you cause » (Ahmed, 2010b, p. 1). L'aliénation se trouve donc dans la confusion du sujet et de l'acte. Je me sens inconfortable, mais je cause également l'inconfort des autres. De fait, je me mets à dos ma communauté, créant un écart entre elle et moi. Cependant, de cet espace chargé de tensions et d'inconfort surgit un lieu de pouvoir. La distorsion du monde permet en effet un pas de recul qui offre une nouvelle perspective sur son environnement : « To become alienated from a picture can allow you to see what that pictures does not and will not reflect » (Ahmed, 2010b, p. 1). Cette conscience de l'absence — de ce qui n'est pas et ne sera jamais — permet une vision plus critique de ce que l'environnement peut ou non offrir au sujet. Le manque, auparavant inconnu, se manifeste. Il se fait ressentir en même temps qu'il devient visible. De là surgit la connaissance d'une alternative à la situation initiale — la prise d'action devient possible.

Or, pour cela, il faut d'abord passer par ces lieux d'inconfort. Je compte les relever en approchant les textes à partir des affects. En effet, les émotions d'Amy et de Faldistoire contribuent à la définition d'espaces d'aliénation : elles permettent d'identifier là où le personnage se sent « coincé » et dans quelles mesures. Je propose d'explorer deux lieux affectifs pour relever ces traces d'aliénation. D'abord, ce que Lauren Berlant a théorisé comme étant l'« optimisme cruel » : les personnages demeurent dans des situations insatisfaisantes, voire nuisibles, dans l'espoir qu'elles s'améliorent ou qu'une alternative

s'offre à eux. Ensuite, ce que j'identifie comme les origines de la colère : émotion prédominante des textes, elle trouve pourtant sa source dans d'autres affects, soit la peur, le dégoût et la honte, qui ont des effets paralysants sur le sujet.

## **2.1 Cruel optimisme : des attachements aliénants**

L'optimisme est un affect complexe. Berlant introduit le terme pour caractériser l'attachement qu'un sujet peut avoir pour un objet de désir : tous les attachements sont optimistes (Berlant, 2011, p. 23) avance-t-elle, mais ces attachements ne sont pas tous vécu comme optimistes (Berlant, 2011, p. 24). Pour éclaircir cette nuance, elle explique que les objets auxquels nous sommes attachées sont investis d'un ensemble de promesses [cluster of promises] et que ce sont à elles que nous tenons. Il ne s'agit donc pas d'un attachement à l'objet en lui-même, mais à sa *potentialité*. L'optimisme surgit dans la force d'attraction de cet objet : « being drawn to return to the scene where the object hovers in its potentialities is the operation of optimism as an affective form. In optimism, the subject leans toward promises contained within the present moment of the encounter with her object » (Berlant, 2011, p. 10). Entre contingence et illusion, l'optimisme en tant qu'affect ne se concentre pas dans l'objet lui-même, mais dans ce qu'il *pourrait* être. Le réel compte moins que ses réalités alternatives, désirables, mais cela n'amoindrit pas son influence pour autant. C'est en cela que l'optimisme n'est pas nécessairement ressenti comme tel. L'objet peut être une source de souffrance pour le sujet, qui vit de l'angoisse, de la honte ou de la peur à son contact. Or, il refuse de s'en séparer totalement, puisqu'il place ses espoirs en ses promesses.

La cruauté de l'optimisme se joue à plusieurs niveaux. « A relation of cruel optimism exists when something you desire is actually an obstacle to your flourishing » (Berlant, 2011,



p. 1). Or, la cruauté se joue aussi dans la peur du sujet de perdre cet objet de désir. L'attachement est si significatif que le sujet peut se retrouver en détresse à l'idée même de le rompre, peu importe à quel point il est nocif pour sa vie. Berlant l'explique en ces termes :

What's cruel about these attachments, and not merely inconvenient or tragic, is that the subjects who have x in their lives might not well endure the loss of their object/scene of desire, even though its presence threatens their well-being, because whatever the content of the attachment is, the continuity of its form provides something of the continuity of the subject's sense of what it means to keep on living on and to look forward to being in the world. [...] [I]f the cruelty of an attachment is experienced by someone/some group, even in a subtle fashion, the fear is that the loss of the promising object/scene itself will defeat the capacity to have any hope about anything. (Berlant, 2011, p. 24)

Perdre l'objet de désir revient donc à perdre une part de soi-même. Se couper de son influence est dès lors inadmissible, puisque le sujet lui-même risque de se décomposer<sup>16</sup>. Le cruel optimisme est donc symptôme d'une forme d'aliénation. Dans cette relation aux objets, le sujet est sous la menace d'une *fracture* de son identité. Cependant, ce même attachement qui « maintient » le sujet en un seul morceau nuit à son épanouissement et, de ce fait, l'aliène.

Il peut sembler contrintuitif de parler d'optimisme dans des textes comme *Le ciel de Bay City* et *Tu aimeras ce que tu as tué*. Amy et Faldistoire ne cessent de dénoncer leur situation, ils exigent *autre chose* pour leur bien-être<sup>17</sup>. Or, la hantise ne cesse pas réellement dans *Le ciel de Bay City* et c'est l'apocalypse, la mort et la fin radicale de tout ce qui existe, qui conclut *Tu aimeras ce que tu as tué* et qui permet, enfin, d'imaginer un autre monde. Ces conclusions respectives me font croire que le nœud de ces récits se trouve dans des attachements qui « coïncident » et aliènent autant les narrateurs que leur entourage, rendant

---

<sup>16</sup> L'approche de Berlant trouve ses appuis dans la psychanalyse. Elle trace un parallèle entre le refus de perdre l'objet de désir avec le refus de sortir volontairement de la phase libidinale (Berlant, 2011, p. 27).

<sup>17</sup> Par ailleurs, cette « autre chose » est surtout définie par la négative. Ce que la lectrice reçoit comme message, c'est qu'Amy et Faldistoire veulent la fin de leurs souffrances et de leur monde tel qu'ils le connaissent. Peu de temps est passé à construire leur idéal, « l'alternative » rêvée pour continuer leur vie.

l'ouverture vers une autre réalité soit impossible, soit conditionnelle à d'immenses sacrifices — comme la fracture de soi.

### **2.1.1 Les fondements d'une communauté : normes, attachements optimistes et aliénation**

Amy et Faldistoire évoluent au milieu de communautés qui refusent le changement. Par leur regard aiguisé et leurs narrations cyniques, ils dissèquent leur environnement. Leurs critiques envers leurs parents et concitoyens sont dures. Elles révèlent la manière dont ils acceptent des situations de souffrance ou d'injustice, sans désir de s'en sortir. Ce sont, comme je vais le démontrer, des situations de cruel optimisme qui empêchent ces personnages de souhaiter le changement. Cela a pour conséquence de transformer la maison familiale d'Amy à Bay City et la ville de Chicoutimi en des espaces d'aliénation qui affectent les narrateurs.

La dynamique du cruel optimisme se manifeste plus explicitement dans *Le ciel de Bay City*. Denise et Babette sont encore hantées par la Seconde Guerre mondiale. Le trauma resurgit dans leur quotidien, troublant les frontières entre le présent et le passé. Elles ont peut-être quitté l'Europe et érigé en tabou leur histoire, mais elles rejouent l'horreur dans leur quotidien. Par exemple, la crainte d'une tornade provoque chez elles des réactions démesurées durant des orages :

Il n'en faut pas plus à ma tante et à ma mère pour revivre la Seconde Guerre mondiale, les bombardements, les perquisitions et les enfermements pendant des heures dans les caves ou les greniers. Au moindre orage, je me retrouve dans le moisi du *basement* à écouter les histoires d'horreur que les deux sœurs se rappellent et commémorent. Je n'ai même pas le droit de monter pour savoir si le cataclysme est proche. Je risque d'être foudroyée ou encore de partir avec le toit. Mon oncle refuse, quand il est là, de participer à ces séances d'hystérie collective. Dans le *basement*, ma tante, collée contre mon cousin et moi, souhaite

qu'il crève, et prédit sa mort juste pour qu'il puisse enfin être persuadé de la nécessité de l'opération de descente au *basement*. (Mavrikakis, 2011, pp. 23-24.)

Ce rituel ne génère aucun affect positif. C'est la peur et la colère qui sont mises en scène ; peur de perdre des êtres chers, peur de revivre l'horreur, colère pour ceux qui ne se plient pas aux mesures qui leur sauveront la vie. L'optimisme, je le rappelle, n'est pas nécessairement ressenti comme tel. Il s'agit d'un lien que le sujet n'arrive pas à scinder. Ici, c'est l'expérience de la Seconde Guerre mondiale. La force du trauma justifie la répétition de l'événement dans leur quotidien. Même s'il a eu lieu des décennies auparavant, il demeure « dans l'air » comme l'explique Berlant :

The trauma produces something in the air without that thing having to be more concrete than a sense of the uncanny – free-floating anxiety in the room, negativity on the street, a scenario seeming to unfold within the ordinary without clear margins, even when a happening is so specific. (Berlant, 2011, p. 80)

La conservation de ce « lien » avec le passé, bien malgré la volonté de Denise et de Babette, constitue un attachement optimiste en ce sens : répéter l'expérience permet aux deux sœurs de vivre une histoire alternative, où tout le monde survit. Dans cette version, la famille demeure unie, ou presque : comme le montre la colère de Babette, son mari contrarie ses plans en refusant de se livrer à l'exercice. Cette « séance d'hystérie collective » n'est en fait qu'une réalité alternative rêvée au contact de l'objet traumatique. Il promet l'évitement de la tragédie, à la condition que tous respectent les consignes et restent ensemble. Or, ce « il aurait été possible » ne s'est jamais réalisé, et ne pourra jamais l'être. George et Elsa, les parents de Denise et Babette, ont été séparés de leurs filles et sont morts à Auschwitz. La cruauté de l'optimisme se trouve non seulement dans l'impossibilité de réparer le passé, mais aussi dans le fait que ce rituel est ce qui « soude » la famille ensemble. Sans cette expérience, l'identité de la famille Duchesnay tombe en morceaux. Impossible, alors, pour Denise et Babette, de rompre cet attachement. Celui-ci se transforme donc en une norme affective. En effet, en

vivant sous le même toit que ses parentes, Amy doit se plier au même ordre. Elle n'est pas que spectatrice de ces rites en dissonance avec le réel, elle y participe malgré elle. Elle revient sur les mesures prises durant les orages, en expliquant : « Tout comme la guerre, cette tempête a eu lieu bien avant ma naissance, mais je dois la revivre sans fin et prouver ainsi que je suis une bonne fille » (Mavrikakis, 2011, pp. 24-25). L'optimisme cruel qui régit l'existence de ses parentes est ainsi transmis à la narratrice. Pour se constituer comme membre de la famille à part entière et éviter l'aliénation à l'intérieur de sa communauté, elle doit se « prêter au jeu », accepter ces excentricités même si elle ne partage pas les mêmes affects pour l'objet. Or, du même coup, elle s'aliène en jouant le rôle de la « bonne fille » qui ne lui convient pas, en rejouant une tragédie qui ne lui appartient pas non plus. L'équilibre fragile du foyer repose sur l'obéissance au scénario.

Cependant, vu la nature douloureuse de l'objet, Denise et Babette déploient également des efforts afin de le tenir à distance grâce à différentes stratégies. Toutes les deux refusent de se dire Juives, s'aliénant d'une part de leur identité. Denise préfère se réfugier dans l'athéisme, Babette dans le catholicisme. La première nie rageusement toute affiliation avec la religion. Amy témoigne de l'attitude de sa mère tandis que Babette veut la faire prier :

Je dois enfiler neuvaines sur neuvaines [sic] et réciter chaque soir, sous la supervision de ma tante, une interminable prière. Pendant ce temps-là, ma mère hurle dans la cuisine que cela ne sert à rien, qu'il n'y a rien à faire avec moi et que de toute façon, Dieu n'existe pas. Nous le savons. Il n'a pas sauvé les Juifs. (Mavrikakis, 2011, p. 22)

Cette colère n'est pas seulement dirigée contre Dieu, mais aussi contre l'événement de la Shoah. Souvenir douloureux pour elle, elle préfère aussi nier l'existence de la tragédie dans son histoire familiale plutôt que de la confronter. Ainsi, lorsqu'Amy se plaint de cauchemars, Denise préfère les ignorer et lui imposer le silence. Amy témoigne de sa froideur :

Toute petite, je me réveillais en nage et voulais raconter à ma mère ce que j'avais vu dans la nuit sanglante, cinabre, de Bay City. Ma mère coupait court à mes histoires. Bien vite, elle me défendit de faire le récit de mes rêves. Denise y pressentait sans doute quelque chose qui lui appartenait, qu'elle ou quelqu'un de sa famille avait peut-être déjà vécu. Elle préférait que je me taise. Que je me rendorme vite, emportant avec moi une partie d'elle, ces morceaux de vie qu'elle avait décidé d'enterrer dans le ciel de l'Europe. (Mavrikakis, 2011, p. 114)

Le silence est rassurant pour Denise. Il lui permet de croire que rien de tout cela ne s'est passé, que cet héritage ne lui appartient pas. Or, du fait même, cette attitude contribue à l'effacement du peuple juif et de leur histoire — rendant l'extermination plus effective. Chez Babette, c'est une attitude contraire qui se manifeste, mais toujours dans l'objectif de maintenir une distance entre soi et le passé. Elle ne nie pas le fait que ses parents étaient Juifs et qu'ils sont morts à Auschwitz. Or, selon elle, c'était pour lui permettre d'être adoptée dans une famille catholique et d'être baptisée. En découvrant leurs spectres, elle se donne la mission de leur faire embrasser la foi chrétienne. Elle explique à Amy :

Tu sais, un jour, tu es rentrée et tu as demandé pourquoi les Juifs n'avaient pas renoncé à leur religion, pourquoi ils n'avaient pas quitté le judaïsme pour survivre à l'holocauste. [...] Alors, tu vois, je crois qu'ils sont revenus pour que je les conduise vers Jésus-Christ, notre Seigneur. J'essaie de les convertir au catholicisme. J'essaie de les convaincre d'abjurer leur religion maudite pour embrasser celle du Christ. Ainsi peut-être pourront-ils gagner le paradis et ne pas errer misérablement. (Mavrikakis, 2011, p. 86)

L'héritage juif n'est pas renié, mais dans la conception de Babette il « faut » passer à autre chose. Être Juive est une condamnation, et le seul salut pour elle est d'adopter une autre religion, une autre identité. Cependant, comme expliqué plus haut, il est impossible pour Babette et Denise de jouer la carte de l'ignorance de manière effective : leur trauma les ramène toujours à un temps où leur existence aurait pu se déployer différemment. L'aliénation à l'intérieur de la famille joue ainsi sur plusieurs plans : dans une relation optimiste et cruelle au passé et dans la négation d'une part de son héritage.

Dans *Tu aimeras ce que tu as tué*, la lectrice n'a pas accès à pareille démonstration d'un cruel optimisme à l'intérieur d'une communauté. À vrai dire, ce qui transparait dans la narration de Faldistoire, c'est l'indifférence des citoyennes et citoyens de Chicoutimi, leur refus de changer quoi que ce soit à leur situation malgré les souffrances qu'elle cause à d'autres et parfois à eux-mêmes. Il existe donc un attachement (soit une relation optimiste) au statu quo. Le narrateur cerne plus précisément l'objet de ce statu quo en notant tous les mots que les adultes empêchent les enfants d'apprendre :

[...] pas de mots sur les guerres, aucun mot de vocabulaire qui porte la vérité de notre terre gorgée de cadavres et dont le sol gras sue la mort depuis que le monde est monde, dans lequel on peut plus donner un coup de pelle sans arracher quelque lambeau humain, quelque corps de quelque mort dans quelque génocide oublié. (Lambert, 2017, pp. 38-39)

Le silence se fait autour du génocide des peuples autochtones, conséquence de la colonisation. Bases de la fondation de Chicoutimi, ces horreurs sont tuées, oblitérées pour mieux continuer à y vivre : leur oubli est la condition pour le « bien-être » de toute une population. Toujours dans la même veine, le narrateur note une glorification du bâtisseur qui passe, elle aussi, par l'imposition d'une autre sorte de silence. Chicoutimi ramène les enfants morts parmi les vivants. Les faire revenir à la vie est une manière de supprimer les victimes, ou de les priver de ce statut. Sans leur absence pour prouver leur mort, leurs meurtres n'en sont pas vraiment. Il s'agit toujours, selon Faldistoire, d'un complot de Chicoutimi. Il dévoile l'intérêt derrière le phénomène en l'expliquant : « Qu'est-ce que ne ferait pas Chicoutimi pour protéger l'homme blanc et honorable, le bâtisseur de ses machines destructrices, de ses édifices de malheur [...] » (Lambert, 2017, p. 134). L'homme blanc, le colonisateur, le bâtisseur est ce mythe qui est défendu obstinément. En innocentant cette figure, Chicoutimi la déculpabilise de crimes qui ont été commis au nom de la colonisation (les génocides autochtones) et permet le maintien d'un ordre hétéropatriarcal qui nuit à celles et ceux qui ne

répondent pas à ses critères (laissant place, entre autres, à l'homophobie et la transphobie<sup>18</sup>). La détermination à taire ces méfaits traduit l'attachement des gens de Chicoutimi à un récit fondateur qui les innocentent eux aussi : sans enfants morts, sans génocides, il n'y a aucun coupable. L'optimisme réside donc dans l'histoire fictive, où les colonisateurs, les hommes blancs, sont sans taches, et leurs descendants héritent de leur pureté.

Or, cette pureté comme objet d'optimisme est fragile, puisque constamment menacée par la vérité et ses découvertes morbides. L'attachement devient cruel dans l'impossibilité de maintenir l'illusion, mais aussi dans sa nocivité pour ceux qui l'entretiennent : croire à l'innocence totale des Chicoutimiens s'inscrit dans la continuité de l'exploitation, de la colonisation et du système patriarcal. Le récit fondateur de Chicoutimi tel que dépeint dans *Tu aimeras ce que tu as tué* oblige les gens à accepter des situations révoltantes, à dénigrer l'existence des plus vulnérables au nom des modèles qui ont été érigés<sup>19</sup>. Pourtant, il est impossible pour ses habitants d'ignorer totalement ce qui se passe autour d'eux. Les crimes ont lieu, ils affectent toute la communauté ; des gens souffrent par la faute même de cet homme blanc honorable érigé en héros. Mais pire encore, cesser de croire à ces mythes fondateurs (le territoire vierge, le bâtisseur vertueux) rendrait leur présence sur le territoire illégitime. Il est donc inconcevable pour eux de rompre leur attachement à ces convictions, sans quoi ils se retrouvent devant une crise insurmontable — crise que compte bien exploiter Faldistoire. C'est pourquoi il avoue son affinité avec « des folles et des enclés qui ne sont

---

<sup>18</sup> Thèmes importants dans le roman, j'en parlerai plus en analysant le personnage de Paule et le rôle de l'homophobie dans l'aliénation du narrateur.

<sup>19</sup> Lorsque c'est soi-même qui n'entre pas dans ces critères, cela provoque de la honte. J'aborderai cet aspect dans la section 2.2.2.

pas obsédés par des questions de fondation et qui s'appliquent à bien démolir de belles choses prises tout à fait gratuitement à chacune de leurs phrases » (Lambert, 2017, p. 179).

### **2.1.2 Assimilation des normes chez les narrateurs**

Produits de leur environnement, les narrateurs ne sont pas immunisés aux relations affectives mises en place par leur communauté, surtout lorsque celles-ci deviennent des normes. Amy et Faldistoire se montrent certes critiques face à l'état de leur famille ou de leur ville, désapprouvant ces attachements qui causent plus de souffrance que de bonheur. Or, ils adhèrent inconsciemment à certaines règles imposées par ces investissements affectifs : Amy n'échappe pas à la hantise de la Seconde Guerre mondiale, rejouant des scènes où elle peut être en situation de pouvoir face à son sort, et Faldistoire se construit comme innocent malgré la violence qu'il porte<sup>20</sup>. L'optimisme porté par leur communauté influence donc les manières d'être et d'agir des protagonistes.

Pour Amy, l'attachement aux événements de la Deuxième Guerre mondiale s'explique par un trauma transgénérationnel. Diagnostic proposé par un psychiatre, il est posé pour expliquer la morbidité qu'elle met en scène dans un projet scolaire qui lui demandait d'illustrer ses rêves. La nuit, elle revit l'horreur de la guerre, et Babette confirme la véracité des scènes qu'elle visualise<sup>21</sup>. Par conséquent, Amy « a vécu » la Shoah et la « vit » toujours dans son présent. De la même manière que sa mère et sa tante, elle ne cesse de graviter autour de cet objet, incapable de scinder ce lien. Comme elles, elle revit l'horreur, mais en tentant

---

<sup>20</sup> Je n'aborderai ici que l'innocence. Je parlerai plus en détail de sa violence dans le chapitre 3.

<sup>21</sup> Babette rapporte à sa sœur en parlant d'Amy : « Elle sait tout [...]. Elle sait ce que des membres de la famille ont vécu. Des épisodes entiers de la vie des Rozenweig et des Rosenberg et de milliers d'autres aussi... Je te le dis. Notre vie, Amy la vit la nuit. [...] On ne lui a rien dit, mais elle sait » (Mavrikakis, 2011, p. 115).



de renverser le script dans l'espoir d'être épargnée. Il n'est donc pas innocent, lorsqu'elle emmène de force ses grands-parents à l'extérieur, qu'elle se compare aux Allemands régissant les camps :

Mes grands-parents sont deux loques, semblables aux tissus qui recouvrent leurs corps. Et je vais profiter lamentablement de leur vulnérabilité. Pour eux, mes demandes sont un ordre auquel ils obtempèrent encore sans trop savoir ce qu'ils font. Je le sens confusément, là, en leur prenant la main pour les aider à gravir l'escalier de bois qui monte à la cuisine. Je sais vaguement que je deviens une tortionnaire et qu'entre moi et les Allemands, il n'y a guère de différence. (Mavrikakis, 2011, p. 183)

Adopter cette position l'autorise à ne plus être la victime dans l'histoire en redistribuant les rôles. George et Elsa ayant véritablement vécu Auschwitz, cela lui permet de se soulager un instant du poids qu'elle porte. Ici, dans cette réalité alternative, elle ne subit plus la souffrance, c'est elle qui l'inflige. Elle peut ainsi arrêter de penser à l'horreur qu'elle porte depuis toujours, et pour une fois faire ce qu'elle veut comme elle le dit : « Mais je ne veux pas penser à mes grands-parents. Je ne pense qu'à moi, qu'au plaisir fou de les voir sous le ciel mauve de Bay City. Je vais enfin voir le passé et le présent réunis » (Mavrikakis, 2011, p. 183). En ne pensant qu'à elle, elle croit se libérer, mais son désir de réunir le passé et le présent consolide encore l'optimisme qui la hante. Voir l'Europe et l'Amérique réunies, la Deuxième Guerre mondiale et le présent se retrouver en un même espace-temps lui permettrait de donner un sens à son existence, aux expériences conflictuelles qui l'habitent. Dans cette réalité alternative, ses peurs, ses cauchemars liés à la Deuxième Guerre mondiale et son existence d'adolescente américaine dans les années soixante-dix formeraient un tout cohérent, et ses douleurs actuelles auraient enfin une justification. Au début du récit, elle explique : « À Bay City, mes cauchemars sont bleus et ma douleur n'a pas encore de nom » (Mavrikakis, 2011, p. 9). Effectivement, tant que son histoire est tue ou associée à un passé lointain, tant qu'une part d'elle-même est détachée de la personne qu'elle doit être, Amy se

trouve privée de son existence et dans l'incapacité de nommer ce qu'elle vit. L'aliénation se joue déjà sur ce plan.

Or, les efforts d'Amy pour se libérer de la tension entre le passé et le présent en les réunissant sont voués à l'échec. Elle constate que « [d]u passé, d'Auschwitz, on ne peut guérir » (Mavrikakis, 2011, p. 189), que ses blessures ne pourront pas se cicatriser si facilement. Devant ce constat, elle se tourne vers une nouvelle échappatoire : l'oubli et la destruction. Tout comme sa mère, elle décide d'effacer son passé pour étouffer la douleur qu'il lui cause. Lorsqu'elle prend la résolution de « mettre le feu au ciel » pour se libérer, elle dit avoir à nouveau confiance en l'avenir :

Pour la première fois de ma vie, à l'aube de mes dix-huit ans, je suis ivre de demain. Cela est effrayant. Je partirai, je quitterai bientôt Bay City et son ciel mauve. Je m'éloignerai davantage encore de l'Europe. Je ne me retournerai pas. Je ferai comme ma mère. Le passé s'effacera peu à peu. J'aurai des rêves doux. Les alliés vont bombarder la maison de tôle. J'en mourrai enfin ou je pourrai fuir. Peu importe. Quelque chose aura lieu qui me redonnera confiance dans le jour. Il le faut. Je me rends ravie en imaginant des bombes mastodontes pleuvoir du ciel gros de Bay City. (Mavrikakis, 2011, p. 177)

En suivant l'exemple de Denise, Amy agit comme si ce passé ne lui appartenait pas. Adopter cette attitude lui permet, croit-elle, d'établir une distance entre elle et l'objet de ses souffrances, ou d'y mettre fin radicalement en mourant dans le processus. Cette solution cependant lui demande de nier une part d'elle-même, si elle n'exige pas sa propre disparition. Amy n'échappe donc pas aux différents mécanismes d'aliénation qui affectent sa mère et sa tante. Non seulement le trauma s'est transmis d'une génération à l'autre, mais la manière d'y répondre également.

Faldistoire n'est pas non plus épargné par l'optimisme ambiant de sa ville. L'innocence en laquelle Chicoutimi veut croire, il en est également affecté et il se l'approprie. Cet acte est à nuancer : Faldistoire est bel et bien une victime, et il ne partage aucune responsabilité dans les abus qu'il subit enfant. Il est, en ce sens, absolument innocent. Or, cette qualité s'étend pour le déculpabiliser lorsque, plus âgé, il commet également des actes répréhensibles. À titre d'exemple, il agresse un autre adolescent pour se venger de la peur qu'il vivait enfant. Il détaille la scène :

[...] on est en secondaire trois ou quatre. La passerelle qui me terrorisait, plus jeune, à cause des ados drogués skateux fous violents qui s'y tenaient, m'attire. Je sais que c'est le chemin le plus rapide vers la rue des Tourterelles. Je la retrouve encore peuplée d'ados semblables à ceux de mon enfance. Je suis plus grand, plus vieux, plus fort qu'eux, asteure, j'ai envie de les faire payer pour toutes les terreurs. Avec Victor, on décide de leur foutre la chienne ; il a toujours sur lui une lame qui sort du manche, comme les gars peignés par en arrière dans les films avec James Dean. L'ado le plus game de la gang s'avance, ses amis se sauvent à la course. Il est beau, Victor le menace de sa lame, je l'amène dans les cèdres et le force à se faire sucer, à m'éjaculer dans la bouche, il pleure d'aimer ça, on le laisse là en partant avec les miettes de sa fierté. Il dira jamais rien, il aura trop honte, demain ou ce soir, de raconter cette histoire. Notre modus operandi est merveilleux. (Lambert, 2017, p. 163)

Les terreurs vécues auparavant justifient pour lui l'agression qu'il commet. C'est la menace perçue au préalable qui construit le sujet en « véritable victime<sup>22</sup> » et qui mobilise le passage à l'action pour se protéger. Or pour cela, il faut (re)prendre le contrôle sur une zone autrefois dangereuse, dissiper ceux qui la peuplaient et qui généraient les menaces. Ce n'est pas tout à fait l'individu, l'autre adolescent, qui est attaqué, mais ce qu'il représente. En admettant que le mythe fondateur soit au cœur des affects de Chicoutimi et de son optimisme, il est possible

---

<sup>22</sup> J'emprunte l'expression à Sara Ahmed, qui l'utilise pour expliquer le rôle de la haine dans la formation d'un corps collectif : « The emotion of hate works to animate the ordinary subject, to bring that fantasy to life, by constituting the ordinary as in crisis, and the ordinary person as *the real victim* » (Ahmed, 2004, p. 26). Percevoir la menace partout, ou dans la passerelle peuplée d'adolescents, contribue à imaginer un univers en crise, ce qui justifie la haine contre eux et le passage à l'action requis. Je parlerai de l'action violente dans le chapitre 3.

de faire la lecture d'une métaphore coloniale de l'événement. Deux sens sont lisibles. Dans le premier, Faldistoire, à la manière des bâtisseurs de Chicoutimi, s'innocente en voyant le bien fondé de sa mission : il faut chasser ceux qui occupent la passerelle, puisqu'ils représentent une menace pour soi. Dans le deuxième, au contraire, il repousse les « colonisateurs », soit les adolescents de Chicoutimi, qui utilisaient la violence pour empêcher le libre accès à la zone. Dans tous les cas, la « pureté » de la mission est mobilisée. Faldistoire justifie ses actes en rappelant sa vulnérabilité et son statut de « véritable victime », s'épargnant de tout reproche. Il joue le même jeu que Chicoutimi.

Dans la même ligne directrice, le narrateur se déculpabilise d'un accident mortel à un moment clé du récit. En effet, Faldistoire est tellement convaincu de sa propre innocence qu'il ne peut pas admettre que son amant, Almanach, est mort par sa faute. Le soir où il le frappe avec sa voiture, il se justifie avec cette explication :

Ma ville natale est meurtrière. L'assassinat d'Almanach est passif : on me laisse le provoquer tandis qu'on s'assure de nous éviter, de pas nous voir malgré les phares impitoyables des autos. Chicoutimi est responsable de cet accident. C'est dans les rues de Chicoutimi qu'Almanach roulait, c'est le lampadaire de Chicoutimi qui s'est éteint sur sa route, c'est l'asphalte de Chicoutimi qui a écorché son corps et heurté sa tête, Chicoutimi qui l'a muni de ce vélo. La collision aurait été impossible ailleurs. Chicoutimi organise son espace, découpe son quartier pour qu'un soir sans lune mon amant traverse la rue précisément à l'arrêt-stop que je fais pas. Je tiens le volant, mais Chicoutimi coule dans le moteur qui précipite ma voiture dans son corps à découvert. (Lambert, 2017, pp. 187-188)

Incapable sur le moment d'admettre sa responsabilité derrière l'accident, il jette tout le blâme sur sa ville, faite entité malveillante à travers le récit. Cela lui permet de rester innocent à ses yeux, et de continuer à cultiver sa haine pour Chicoutimi. Or, plus tard, il essaie de confesser son crime, insistant même sur l'intentionnalité de la collision (Lambert, 2017, p. 190), mais la justice ne le poursuit pas. D'abord, à ses propres yeux, il était innocent, accusant

Chicoutimi de la mort qu'il a causée. Puis, lorsqu'il veut admettre sa culpabilité, c'est la ville qui lui refuse ce droit. J'avance que le traitement qu'il subit est le même qui empêche d'autres meurtriers, comme le personnage de Kevin Lambert, de faire face à la justice. L'innocence de l'homme blanc est tellement ancrée dans la collectivité qu'il est impossible de les accuser formellement des crimes qu'ils ont commis. Faldistoire comme Kevin « profitent » de ce système et demeurent, aux yeux du monde, innocents, même si la culpabilité les ronge<sup>23</sup>. L'optimisme devient cruel pour eux : il cause leur souffrance parce qu'il ne peut pas s'accorder à la réalité.

### **2.1.3 Aliénation volontaire de soi**

Les normes qu'adoptent inconsciemment les narrateurs sont d'abord partagées à l'intérieur de leur communauté. Ne constituant pas seulement des règles à respecter, ces normes sont investies affectivement. Une relation optimiste est en place, laissant croire au sujet que leur respect lui permettra d'accéder à quelque chose de meilleur. Or, cet optimisme est cruel, puisqu'il correspond à des attentes impossibles à réaliser. Dans *Le ciel de Bay City*, elles sont associées à un passé irréparable, dans *Tu aimeras ce que tu as tué*, à un idéal en contradiction avec la réalité. La cruauté de l'optimisme réside également dans la peur de perdre la relation affective. En effet, comme l'explique Berlant, expérimenter la cruauté, en être soudainement consciente, est déstabilisant : « [...] if the cruelty of an attachment is experienced by someone/some group, even in a subtle fashion, the fear is that the loss of the promising object/scene itself will defeat the capacity to have any hope about anything » (Berlant, 2011, p. 24). Le sujet, face à la vérité, se retrouve menacé puisque ce qui le

---

<sup>23</sup> Le personnage de Kevin Lambert, « avec déjà deux morts sur la conscience, supporte mal d'en avoir une troisième » (Lambert, 2017, p. 176) et se suicide après la mort de son père.

constituait risque de s’effondrer. Sa capacité à espérer est secouée par la remise en question de ses attachements. Il se retrouve devant une situation paralysante, un choix impossible. Dans les textes qui m’intéressent, les narrateurs ressentent douloureusement cette cruauté. Pour eux-mêmes ou pour leur communauté, ils souhaitent y mettre fin, mais la tâche n’est pas aussi simple, puisque se défaire de l’optimisme signifie se défaire d’une part d’eux-mêmes. Deux choix s’offrent à eux : la fracture de soi, qui est une expérience aliénante, ou le refus de briser l’attachement et la mise en péril de son propre épanouissement, ce qui relève aussi de l’aliénation. Dans les deux cas, j’avance qu’Amy et Faldistoire se retrouvent en situation où leur statut de sujet est mis en danger par eux-mêmes.

Dans *Tu aimeras ce que tu as tué*, Faldistoire semble déterminé à mettre fin aux souffrances qu’il partage avec les autres enfants morts. Il se présente comme un porteur de destruction, celui qui rompra tous les attachements au passé, à la fondation de Chicoutimi. Or, comme démontré plus haut, il n’est pas non plus immunisé à l’optimisme porté par sa communauté : lui aussi croit au bien-fondé de ses actions, et surtout à son innocence. Il admet ce biais : « J’ai appris à voir le monde à partir de toi, Chicoutimi. Je n’ai aucune reconnaissance » (Lambert, 2017, p. 159). Le narrateur n’a en effet aucune raison d’apprécier la vision du monde qui lui a été inculquée. Elle s’ancre dans un système d’oppression et de détestation même pour ce qu’il est<sup>24</sup>. Continuer à adhérer à l’optimisme de Chicoutimi — placer ses espoirs dans la construction — est voué à l’échec, Faldistoire le sait. Pourtant, en tant qu’enfant de Chicoutimi, son existence dépend de l’adhésion à ce mythe. Prôner la destruction — la rupture avec le passé fondateur — lui demande ainsi de se détruire lui-

---

<sup>24</sup> L’hétéropatriarcat de Chicoutimi refuse l’existence et l’acceptation des personnes *queers*. J’aborderai ce thème dans la section 2.2.2.

même. Il est même primordial qu'il disparaisse pour qu'il ne reste plus rien de Chicoutimi. Dans son interprétation du tarot, il révèle l'issue du récit : « XV — LE DIABLE. Il faut entrer dans la classe et tuer de nouveau l'enfant, il faut tuer Faldistoire pour que, de là, se défasse le reste » (Lambert, 2017, p. 160). Cependant, la nécessité de la destruction de soi n'est pas vécue par Faldistoire comme une crise. La fracture du sujet s'est jouée d'avance par sa première mort, à l'âge de quatre ans. De fait, le narrateur n'a aucun attachement à la vie. Son propre récit ne l'intéresse pas, comme il le confie : « Ma vie m'ennuie et j'apprends lors de mes trances que trois voies peuvent permettre de sortir de sa propre histoire : celle de la voyance, celle du terrorisme et celle du suicide » (Lambert, 2017, p. 158). La volonté de « sortir de sa propre histoire » trahit son incapacité à *être*. Aliéné dans son présent, il se projette dans son futur, par la voyance (le tirage de tarot qu'il présente dans le même chapitre), le terrorisme (les attentats qu'il perpétrera contre Chicoutimi dans la dernière portion du récit), et le suicide (acte final qui cause l'apocalypse tant désirée). Faldistoire est ainsi « bloqué » : pour mener à bien ses objectifs, il ne peut pas s'épanouir en tant que sujet. Devenant littéralement l'instrument de la destruction, il s'aliène dans l'espoir de se libérer à la toute fin.

Pour Amy dans *Le ciel de Bay City*, l'aliénation se manifeste non seulement par la fracture du sujet, mais aussi par le refus de rompre l'attachement malgré les souffrances qu'il cause. Tout comme Faldistoire, elle n'a aucune réticence à concevoir sa mort si celle-ci lui permet de se libérer de la violence de son existence. Lorsque l'incendie se déclare, elle croit mourir aussi : « Tout prend feu. Georges prend la main d'Elsa. Ils se jettent tous les deux dans le brasier en me souriant. Je les regarde, ma gorge m'étouffe. Les flammes lèchent vite mes pieds. Enfin, je meurs. Je suis délivrée » (Mavrikakis, 2011, p. 248). Or, elle survit à

l'incendie. L'apocalypse ne s'est pas produite et ne l'a pas emportée — elle n'est pas encore délivrée. Les années qui suivent sont marquées par sa carrière de pilote, la naissance de sa fille Heaven et ses nombreux voyages dans le monde. Cependant, au cœur de son identité demeure une fracture majeure : elle ne croit pas qu'elle devrait vivre. Dès lors, son existence n'a pas de valeur en elle-même. Elle vit pour sa fille, elle vit « en attendant », jusqu'à ce qu'elle puisse disparaître pour de bon. Elle s'inspire des pratiques ascétiques de femmes en Inde pour préparer sa dissolution :

En se marginalisant, elles accédaient à quelque chose. À l'instar de ces femmes que j'avais croisées dans mon parcours terrestre, je devais quitter tout attachement au monde du plaisir et me désincarner le plus parfaitement possible. Il me fallait apprendre à disparaître afin que mon âme, si elle existe, puisse quitter sans regret ce corps inutile qui ne sert plus qu'à serrer fort ma grande fille de six pieds la nuit. (Mavrikakis, 2011, pp. 214-215)

Se défaire de l'attachement — de l'optimisme — reçu par sa mère et sa tante lui demande de se défaire de *tout*. En théorie, Amy accepte de ne plus avoir d'espoir, comme l'a exposé Berlant, elle cède à la dévalorisation de sa vie même. Or, en pratique, un attachement, un espoir, subsiste encore : que sa fille, Heaven, n'ait pas à vivre la même chose qu'elle. Une relation au cruel optimisme subsiste encore et l'aliène tout autant. Souhaiter disparaître n'est plus vraiment le résultat d'une fracture de soi, mais la condition pour conserver l'optimisme. Amy dit : « Je dois m'effacer de l'histoire et surtout ne pas, par ma présence, rappeler à mon enfant que quelque chose comme la Deuxième Guerre mondiale a pu avoir lieu » (Mavrikakis, 2011, p. 286). Elle continue à suivre le modèle de sa mère, préférant nier cette part de l'héritage familial, non pas pour elle-même, mais pour sa fille cette fois. Amy ne parvient donc pas à sortir de sa relation au cruel optimisme. De ce fait, elle demeure, tout le long du récit, aliénée.



## 2.2 Des origines de la colère<sup>25</sup> : des émotions aliénantes

La colère est au cœur des motivations d’Amy et de Faldistoire. Elle est ce qui les anime, elle est le souffle rageur de leur narration, mais elle n’est pas inconnue à ce qui les paralyse aussi. En effet, aux origines de la colère se trouve une impression de vulnérabilité.

Sensation indésirable, elle laisse présager au sujet que son corps est en danger :

[...] vulnerability involves a particular kind of bodily relation to the world, in which openness itself is read as a site of potential danger, and as demanding evasive action. Emotions may involve *reading of such openness*, as spaces where bodies and worlds meet and leak into each other. (Ahmed, 2014, p. 69).

Ces espaces de vulnérabilité peuvent être lus comme des espaces d’aliénation potentiels puisque le sujet a la sensation de se dissoudre dans le monde, ou qu’il y a une confusion entre son corps<sup>26</sup> et celui de l’autre. La vulnérabilité implique également le risque de se blesser, d’avoir mal *par la faute* de l’autre. Cette sensation en devient une de danger : le sujet, ressentant la vulnérabilité, l’interprète comme une menace contre son corps, et il réagit pour se protéger. C’est de cet espace de rencontres entre les corps et l’espace que la haine surgit, selon Ahmed :

Hate is involved in the very negotiation of boundaries between selves and others, and between communities, where "others" are brought into the sphere of my or our existence as a threat. The other, who may stand for or stand by other others, *presses* against me, threatening my existence. The proximity of the other's touch is felt as a negation. (Ahmed, 2014, p. 51)

Par le contact avec l’objet de haine, l’intégrité du corps du sujet semble menacée, justifiant la réaction affective : il s’agit de préservation de soi pour éviter un état aliénant. Cependant, la haine ou la colère ne sont pas inhérentes aux objets qui les « provoquent ». Les émotions

---

<sup>25</sup> Dans cette section, j’utilise le terme « colère » pour englober différents affects, dont la haine. Ces émotions se rejoignent et se confondent dans les textes choisis, justifiant une approche globale pour cette section du mémoire. Je ferai une distinction claire entre la colère et la haine dans le chapitre 3, dans la section 3.2.1.

<sup>26</sup> Ahmed parle du corps individuel tout comme du corps collectif. Sa métaphore de la « peau » pour définir une communauté est développée dans son article « Collective Feelings : Or, the Impressions Left by Others » (2004).

sont performatives et construisent l'objet tout en réitérant des associations passées (Ahmed, 2004, p. 32). D'autres associations et d'autres affects sont impliqués dans la génération de la colère pour un objet : « The "doing" of hate is not simply "done" in the moment of its articulation. A chain of effects (which are at once affects) are in circulation. The circulation of object of hate is not free » (Ahmed, 2014, p. 57).

C'est à cette chaîne d'effets affectifs que je m'intéresse ici. Je suggère qu'à l'intérieur des textes *Le ciel de Bay City* et *Tu aimeras ce que tu as tué* se trouvent d'autres émotions qui blessent et mettent en danger l'intégrité des personnages. La peur, le dégoût et la honte font partie de celles-ci. Récurrentes dans les récits, elles fonctionnent comme des « charnières » entre les souffrances des personnages et leur haine pour les autres ou leur environnement. La peur, à titre d'exemple, participe à la perception de l'autre comme menaçant. Le dégoût, quant à lui, implique une forme de colère contre l'objet : « a rage that the object has got close enough to sicken, and to be taken over or taken in » (Ahmed, 2014, p. 86). Cette colère se retourne contre soi-même lorsque le dégoût se transforme en honte. Les deux émotions, en menaçant l'intégrité du sujet ou en l'affectant, participent à son aliénation.

### **2.2.1 La peur**

*Le ciel de Bay City* et *Tu aimeras ce que tu as tué* sont des récits de terreur. Les environnements décrits sont ouvertement hostiles et menaçants pour les protagonistes. J'ai décrit l'ampleur de cette violence dans le chapitre 1. Ici, je m'intéresse à ses effets sur les personnages. Amy et Faldistoire héritent d'une violence qui d'abord les effraie. Amy se définit d'ailleurs par la peur qui l'habite : « je ne suis rien, si ce n'est une enfant apeurée »

(Mavrikakis, 2011, p. 23). Se réduisant à un état de crainte, elle nie son être et s'aliène elle-même. La peur est l'élément central de son identité, et il semble que rien d'autre ne puisse la définir. De manière moins catégorique, Faldistoire est, lui aussi, un enfant de la peur<sup>27</sup>. Dès le premier chapitre, cette émotion intervient dans sa mise en contexte du récit. Dans la salle de classe, le narrateur rapporte sa terreur pour la professeure, madame Marcelle : « J'ai gaspillé de l'encre, j'ai peur qu'elle me donne un coup de canne, je suis petit sur ma chaise » (Lambert, 2017, p. 15). Cet état passager sert d'élément déclencheur pour présenter la haine qui l'habite<sup>28</sup>. Cependant, cette représentation de la peur, qui relève presque de l'anecdote, normalise la présence de l'affect dans le quotidien du narrateur. C'est cette normalisation de l'état de peur qui rend l'émotion aliénante dans ces textes.

Aux origines de la peur comme de la colère se trouve d'abord une impression de vulnérabilité : le corps est ressenti comme « ouvert » et exposé au danger. La peur, elle, se loge dans l'anticipation du contact entre le corps et l'extérieur : « Fear involves reading such openings as dangerous; the openness of the body to the world involves a sense of danger, which is *anticipated as a future pain or injury* » (Ahmed, 2014, p. 69). Dans leur narration, Amy et Faldistoire insistent sur cette sensation constante de danger. Ils construisent et transmettent à travers le récit un état de frayeur. Pour ce faire, ils décrivent en détail des univers qui menacent d'entrer en contact avec les corps vulnérables pour blesser, ou pire, tuer. Bay City et Chicoutimi sont des villes non seulement dangereuses, mais aussi

---

<sup>27</sup> Mais pas seulement : la peur de Faldistoire se transforme très rapidement en colère. J'expliquerai les implications de cette nuance un peu plus loin.

<sup>28</sup> En l'espace de deux phrases, Faldistoire passe de la peur devant madame Marcelle à la haine : « Elle comprend rien, je l'haïs. Je l'haïs tellement que j'ai envie de lui lancer une paire de ciseaux, de lui arracher ses petits yeux noirs et de les écrabouiller avec mes espadrilles [...] » (Lambert, 2017, p. 16).

meurtrières. Les narrateurs insistent sur le fait que les tragédies se jouent au quotidien. Les protagonistes ne sont jamais à l'abri. À titre d'exemple, Amy témoigne de la fine ligne entre la fête et l'horreur à Bay City :

Je sais que les plus beaux rêves américains virent aux cauchemars, que les soirs de liesse au Michigan finissent souvent par un accident de voiture dans lequel sept jeunes de seize ans engouffrés dans la vieille Ford des parents du conducteur périssent sur le coup. Les grandes nuits du 4 juillet noient des enfants dans les piscines, défigurent des adolescents qui ont décidé de créer leur propre feu d'artifice, fauchent des piétons sur Priscilla Lane, violent des jeunes filles dans les *parties*. La nuit est tendre, dit-on, en Amérique. Oui, mais elle se transforme vite quand un policier de Bay City vient vous annoncer que votre fils est mort d'une overdose chez des amis... L'Amérique est une fête, mais elle se change aussitôt en commémoration funèbre. (Mavrikakis, 2011, p. 242)

La diversité des dangers énumérés (l'accident de voiture, la noyade, le viol, la surdose, etc.) les rend presque incontournables. « La nuit », autrice de ces actes, personnifie la menace, qui devient plus grande que nature et inévitable. Ainsi, personne n'est à l'abri de la violence, tous les corps de Bay City sont potentiellement en danger. Le même sentiment hante Chicoutimi dans le roman de Lambert. Faldistoire rapporte les morts violentes des enfants, toutes conséquences d'un « complot » (Lambert, 2017, p. 133) de la ville. Par l'aspect prémédité des crimes, aucune victime ne semble avoir de chance de s'en sortir. En décrivant en détail les derniers instants de Sylvie, le narrateur insiste sur son impuissance à s'extirper du banc de neige : « Épuisée de lutter, tu te calmes un moment. Elle est là, Chicoutimi, partout autour de toi, elle t'engloutit dans ses neiges » (Lambert, 2017, p. 52). Sylvie se retrouve ensevelie par Chicoutimi, son corps en contact rapproché avec la ville meurtrière qui semble vouloir l'absorber. Ahmed dit à propos de la peur : « [...] fear works by establishing others as fearsome insofar as they *threaten to take the self in* » (Ahmed, 2014, p. 64). Le récit de la mort de Sylvie, littéralement engloutie par Chicoutimi, contribue ainsi à construire la peur de la ville pour les autres personnages, mais aussi pour le narrataire. La menace prend des

dimensions concrètes, et devient un avertissement que Sylvie a ignoré : « elle a peut-être oublié qu'il faut jamais se faire de tunnel dans les bancs de neige » (Lambert, 2017, p. 50). Parce qu'elle a enfreint une règle, Sylvie se retrouve punie par la mort. La peur qu'elle ressent fait écho à celle de Faldistoire devant madame Marcelle et sa canne lorsqu'il a trop utilisé de vert et que l'on s'est moqué de lui : la mort ou la violence physique deviennent des châtiments possibles pour tout écart<sup>29</sup>. Les libertés et l'insouciance des personnages sont ainsi limitées. Dans *Le ciel de Bay City* tout comme dans *Tu aimeras ce que tu as tué*, la crainte est ancrée dans le mode de vie des personnages. Les corps sont fragiles, vulnérables, menacés d'être agressés ou absorbés au quotidien. Le fait que la menace plane même dans le quotidien oblige les sujets à toujours être sur leurs gardes, dans la peur.

Devant l'ampleur du danger perçu, les narrateurs se retrouvent dans *l'attente* constante qu'un malheur survienne. La mort, semble-t-il, n'attend qu'un instant d'imprudence pour s'emparer du sujet. Les narrateurs se trouvent donc « paralysés » par l'impression de vulnérabilité. Ce que la peur a d'aliénant, c'est sa capacité à faire sortir le sujet du présent pour le confiner dans un futur potentiel : « Fear involves an *anticipation* of hurt or injury. Fear projects us from the present into a future. But the feeling of fear presses us into that future as an intense bodily experience in the present » (Ahmed, 2014, p. 65). Le sentiment d'anticipation est une forme d'aliénation qui empêche le sujet d'être pleinement. Par exemple, Amy, en ressentant la peur, n'habite pas son corps dans le présent, mais dans un temps *autre* qui la désaligne de sa réalité. Ses cauchemars participent à cet état « hors du

---

<sup>29</sup> La peur joue également un rôle normatif, en définissant des interdits contraignants pour les enfants. La formulation laisse également Sylvie porter le blâme de l'accident : parce qu'elle n'a pas obéi, elle est morte. Il *faut* donc avoir peur des bancs de neige et les éviter pour vivre. Il *faut* utiliser adéquatement les crayons de couleur pour ne pas être puni ou humilié.

présent ». Elle témoigne des conséquences qu'ils ont dans son quotidien : « Ce que je vivais la nuit restait en moi vif toute la journée. Rien de diurne n'arrivait vraiment à me sortir de mes tourments, de mes visions catastrophiques » (Mavrikakis, 2011, p. 116). Ses peurs nocturnes ont tellement d'ampleur qu'elles se prolongent durant le jour. La crainte demeure, elle s'étend dans les scènes les plus banales à l'intérieur de la maison familiale. Aliénée par la peur, Amy se voit mourir sans cesse, quand elle ne considère pas comme *déjà* morte. Lorsque son cousin joue du piano, elle anticipe la violence de son décès. Elle rapporte :

Le salon a quelque chose de funéraire et le piano qui domine la scène a pour moi l'aspect d'un cercueil. Mais je n'arrive jamais à comprendre qui est mort ou qui l'on veille. Avec les années, pourtant, je crois avoir fini par interpréter que c'est mon enterrement à moi que mon cousin joue de façon aussi pataude. Je suis celle dont Victor cloue le cercueil chaque dimanche, quand Jerry n'a pas besoin de moi au K-Mart, avec ses grands coups maladroits sur le piano. Je suis celle qui est morte dans la maison de tôle et qui ne croit plus tellement à la possibilité d'exister. [...] [J]e meurs asphyxiée ou encore tuée par un faux accord. (Mavrikakis, 2011, p. 136)

Sa peur de la mort et des camps de concentration est rejouée dans la scène. Si son cousin ne porte pas un coup fatal sous la forme d'un faux accord, elle s'imagine asphyxiée comme dans une chambre à gaz. Rien ne se réalise, mais elle *sent* la scène se jouer par avance. Ce qui l'effraie se déplace, envahit son quotidien et la maintient dans un état où son existence même est impossible. Puisqu'elle s'imagine déjà morte, elle ne peut pas se réaliser en tant que vivante.

L'aliénation par la peur se joue autrement chez Faldistoire. Il faut d'abord souligner que le récit parle peu de peur au présent. Lorsqu'il en est question, il s'agit d'un état passé ou transitoire, vers la colère généralement. Il n'y a pas de « paralysie » : le récit est dans l'action violente et la parole hargneuse. Cependant, je souhaite tout de même m'y attarder, puisqu'elle joue une part importante dans la justification de la colère du narrateur, et qu'elle

permet une autre lecture du récit. La peur, dans ce texte, intervient moins dans l'anticipation que dans les proportions gigantesques que prennent les menaces perçues par le narrateur. Ahmed explique : « In fear, the world presses against the body ; the body shrink back from the world in the desire to avoid the object of fear » (Ahmed, 2014, p. 69). Ce mouvement du corps pour se faire plus petit empêche le sujet d'occuper et d'exister dans un espace qui lui est légitime. L'aliénation se joue ici dans l'espace qu'occupe le corps, ce qui lui est *autorisé* ou non comme mouvements<sup>30</sup>. Dans *Tu aimeras ce que tu as tué*, cette limitation de mouvements se traduit par l'impression d'être « petit », ou impuissant, par rapport à la menace, immense et paradoxalement inévitable malgré la tentative de fuite. Toujours dans le premier chapitre, Faldistoire dit se sentir « petit sur [sa] chaise » (Lambert, 2017, p. 15) lorsque madame Marcelle se moque de son dessin, allant jusqu'à imaginer qu'elle va le frapper avec sa canne. Également, « tout le monde rit » (Lambert, 2017, p. 15), lui donnant l'impression d'être seul face à un ensemble menaçant<sup>31</sup>. Le sujet, abandonné à lui-même, perd initialement ses moyens, et ne les retrouve que dans la réaction colérique. Ce motif (impression de petitesse, peur, puis colère ou action violente) se répète également lorsque Faldistoire parle des adolescents qui flânent à la passerelle. Il les décrit en deux occasions. D'abord, il témoigne en détails de la frayeur qu'ils lui inspirent lorsqu'il est enfant :

L'été, quand je traverse la passerelle en vélo, je prends un élan pour être sûr de pas arrêter où la gang d'ados se tient. J'ai des sueurs froides et je pédale fort, surtout quand ils se mettent à rire ou à crier quelque chose. Ils ont des faces fracassables, je les hais et j'ai peur des drogues qu'ils fument dans de longues cigarettes, j'ai peur qu'ils aient des couteaux qui coupent ou des aiguilles pointues, qu'ils me les rentrent dans la peau pour me donner des maladies même si j'ai rien fait. (Lambert, 2017, p. 78)

---

<sup>30</sup> Cela peut également être lu en considérant les normes qui régissent la vie des enfants. Pour reprendre l'exemple de Sylvie, l'interdiction de jouer dans le banc de neige est une manière de limiter son corps (pour sa sécurité). Lorsqu'elle dépasse ces limites, elle est punie par la mort. Son récit justifie ainsi la peur des enfants, et la peur justifie à son tour une limitation des mouvements.

<sup>31</sup> Dans cette scène précise, la peur s'agence à l'humiliation.

Cette expérience de la peur décrit la force de la menace qui pèse sur le narrateur. Les codes et les règles de cet univers sont si restreints que, même s'il n'a rien fait, il risque d'être agressé. Faldistoire, alors sans défense, ne peut que tenter d'éviter la menace. Ses mouvements sont limités à ceux de la fuite : impossible d'occuper l'espace autrement que pour y échapper. Or, des années plus tard, il revient sur cette expérience avec un nouveau regard : « La passerelle qui me terrorisait, plus jeune, à cause des ados drogués skateux fous violents qui s'y tenaient, m'attire. [...] Je la retrouve encore peuplée d'ados semblables à ceux de mon enfance. Je suis plus grand, plus vieux, plus fort qu'eux, astéure [...] » (Lambert, 2017, p. 163). Deux temps se confondent. Le Faldistoire présent justifie ses actes par la terreur que les autres adolescents lui inspiraient, enfant. Il se souvient de la peur, de l'anticipation de leur folie ou de leur violence. Or, il y échappe cette fois par l'impression d'être plus grand : à la hauteur de la menace, le corps cesse de se rétrécir et affronte plutôt le « danger »<sup>32</sup>. Il y a un refus de l'expérience aliénante passée.

Ultimement, le contraste entre la petitesse du narrateur et la grandeur de la menace perçue se lit métaphoriquement en considérant le récit en entier. Le grand-père Fernand a agressé sexuellement et tué Faldistoire. Cependant, en tant que narrateur, Faldistoire emploie tout le récit à blâmer Chicoutimi — et non pas son grand-père — pour les violences dont lui et d'autres ont été victimes. La petitesse du narrateur face à son agresseur va de soi, comme il n'était qu'un enfant quand les agressions ont eu lieu. Or, elle n'a pas su le sauver du danger. Incapable de se rétrécir face à la menace pour l'éviter, il effectue une opération inverse, en faisant prendre des proportions gigantesques aux violences qu'il a dû affronter. Construire

---

<sup>32</sup> En commettant une agression comme celle qu'il craignait enfant de la part des adolescents, il devient celui qui doit être craint.



Chicoutimi comme un monstre qui « complotte » les meurtres d'enfants permet de « justifier » sa peur, puis sa colère. Blâmer la ville a l'effet paradoxal de mettre une distance entre le sujet et la menace, mais de la rendre, du même coup, inévitable. La mort des enfants est banalisée. Elle va de soi, comme lorsque le narrateur déclare : « Évidemment, je le suis déjà — mort » (Lambert, 2017, p. 133). Ce mauvais sort imparable pour les enfants implique qu'aucune action ne peut les sauver. En créant ce monstre tout-puissant, le narrateur et ses compères s'aliènent, se faisant croire qu'aucun mouvement n'est possible — ou, pire, que toute démarche allant en dehors des normes établies sera sanctionnée par une punition. Vivre et s'épanouir est impossible pour eux dans ces conditions. Ainsi, le narrateur retient lui-même son pouvoir d'action — temporairement, jusqu'à ce qu'il soit plus grand, à la hauteur de la menace. Le récit est donc le passage de la peur et l'aliénation, à la colère et l'action.

### 2.2.2 La honte et le dégoût

L'expérience de la honte est aliénante et elle peut impliquer une forme de colère, voire de violence, contre soi. Cet affect n'est pas étranger au dégoût. Tous les deux suscitent une mauvaise<sup>33</sup> impression que le sujet tente d'éloigner de soi. Dans le cas du dégoût, l'affect surgit au contact du sujet avec un objet. L'effet du dégoût sur le corps en est un de rejet : le corps se contorsionne et expulse ce qui est entré en contact avec lui pour éviter d'être contaminé : « Pulling back, bodies that are disgusted are also bodies that feel a certain rage, a rage that the object has got close enough to sicken, and to be taken in » (Ahmed, 2014, p. 86). La réaction permet de rétablir une frontière outrepassée par l'objet — mais la mauvaise sensation est déjà à l'intérieur. Le dégoût exerce alors une violence contre soi :

---

<sup>33</sup> Ahmed parle de « bad objects » ou de « badness » en tant que qualité (Ahmed, 2014, 82). Je parlerai de mauvaise impression ou de mauvais ressenti pour insister sur la perception affective de ces choses.

« the abject turns us inside out, as well outside in » (Ahmed, 2014, p. 86). Ce renversement traduit tout l'inconfort que procure le dégoût chez le sujet.

Un mouvement similaire intervient dans la honte. Or, dans cet affect, un renversement ne suffit pas à rétablir les frontières entre soi et le monde, puisque c'est soi-même que l'on cherche à expulser de soi :

In shame, I feel myself to be bad, and hence to expel the badness, I have to expel myself from myself (prolonged experiences of shame, unsurprisingly, can bring subjects perilously close to suicide). In shame, the subject's movement back into itself is simultaneously a turning away from itself. In shame, the subject may have nowhere to run. (Ahmed, 2014, p. 104)

Ahmed décrit un état sans issue. Le sujet s'aliène dans ce mouvement infini de retour vers soi-même et de rejet de soi-même. Si, dans le dégoût, une distinction entre le sujet et l'objet se crée grâce au mouvement de recul, dans la honte cette distance est improbable, puisque : « In shame, I am the object as well as the subject of the feeling » (Ahmed, 2014, p. 106). Impossible donc de tout à fait rejeter le mauvais ressenti puisqu'il habite le sujet, voire il *est* le sujet. La colère que provoque parfois l'objet de dégoût en s'approchant trop près du sujet ne peut qu'être retournée contre le sujet dans la honte.

Amy et Faldistoire, dans leur expérience du monde, sont exposés à la honte. Comme on l'a vu plus haut en parlant de cruel optimisme, ils sont incapables de partager les mêmes espoirs et désirs que le reste de leur communauté. Cela fait d'eux ce qu'Ahmed décrit comme des étrangers affectifs : en ne partageant pas la joie (ou l'optimisme, comme en parle Berlant) pour un objet prisé par leur communauté, ils s'en aliènent (Ahmed, 2010a, p. 37). Cette différence entre les attentes de la communauté et le vécu du sujet peut se changer en honte : « Shame can also be experienced as *the affective cost of not following the scripts of normative*

*existence* » (Ahmed, 2014, p. 107). Amy est le plus durement victime de cet échec. Son identité est en conflit avec deux injonctions : être une adolescente américaine et être une héritière de la Deuxième Guerre mondiale. Lorsque l'un de ces deux rôles irréconciliables prend le dessus sur l'autre, elle traduit son malaise en décrivant les mauvaises impressions qui l'habitent. Par exemple, en se comparant à Babette et Denise qui incarnent l'Europe, elle assimile graduellement sa personne à des objets nocifs :

Babette aimerait que j'aie la douceur et la beauté de Caroline de Monaco, enfant de prince et de star. Mais j'ai le teint brouillé, les cheveux trop longs, l'air d'une souillon, d'une Américaine du Midwest. Il n'y a rien à faire avec moi. Je n'ai jamais eu l'élégance de Babette et Denise. La lumière européenne n'a pas bercé mon enfance. Je suis née sous le ciel mauve du Michigan. Les vents des grands lacs [sic] ont soufflé sur mes cheveux dès ma naissance et les ont emmêlés à jamais. Les nuages pollués ont pénétré dans mes poumons et on fait virer ma peau au vert. Je donne le change. Je sens le parfum en vaporisateur à l'odeur de poudre pour bébés, le Tampax déodorant, le rince-bouche à la menthe verte. J'exhale par tous mes pores l'odeur de produits chimiques. Je suis une Américaine. Une poupée gonflable dont l'intérieur est toxique. Tout en moi est nocif. (Mavrikakis, 2011, p. 138)

La description qu'offre Amy d'elle-même traduit un mal-être profond. La différence entre elle et ses parentes tient non seulement à la nationalité, mais aussi à ce qui la *constitue*. Contaminée par la pollution de Bay City, Amy hérite des propriétés de son environnement, devenant nocive elle-même. Son incapacité à imiter le modèle de sa tante et de sa mère se traduit non seulement par une lacune, mais aussi par des éléments qui la rendent, de manière inhérente<sup>34</sup>, mauvaise et inadéquate. L'aliénation de la narratrice par rapport à sa famille transparait non seulement par cette association avec des objets de dégoût pour se décrire, mais aussi par son identification même à ces objets. En se décrivant comme une « poupée

---

<sup>34</sup> En parlant du dégoût, Ahmed explique que le mauvais ressenti associé à l'objet devient inhérent à l'objet : « Disgust reads the objects that are felt to be disgusting : it is not just about bad objects that we are afraid to incorporate, but the very designation of "badness" as a quality we assume is inherent in those objects » (Ahmed, 2014, 82). En utilisant des objets dégoûtants pour se décrire, Amy applique les mêmes qualités à elle-même.

gonflable dont l'intérieur est toxique », elle se déshumanise et se réduit, à son tour, à un objet de dégoût qui risque de contaminer, de polluer les autres à son contact.

La honte qui afflige Amy n'est pas seulement ressentie à travers son incapacité à correspondre aux normes de son environnement. Elle surgit aussi à la seule pensée d'être vivante tandis que d'autres sont morts. La première fois que la narratrice en parle, c'est en considérant le suicide :

Je pourrais mettre fin à cette participation volontaire au jour, à l'affairement du temps qui passe. Mais on n'en finit jamais de la honte d'exister. Je le sais, moi dont tous les membres de la famille sont morts à Auschwitz ou sont partis en fumée dans le ciel de Bay City. [...] Moi, je n'en ai pas fini avec l'abjection de la vie. (Mavrikakis, 2011, p. 44)

Impossible donc d'échapper à la honte, mais impossible de continuer à vivre pleinement avec celle-ci. La vie, considérée comme abjecte, est un objet dégoûtant auquel Amy ne peut pas échapper. En étant vivante, elle assimile cette abjection à elle-même, provoquant sa honte. L'aliénation est telle qu'Amy ne croit pas qu'il soit possible d'y échapper. Même en mourant, elle sent qu'un écho de cette honte demeure :

Il y aura toujours quelqu'un pour entendre dans la nuit, les cris affolés, bestiaux du peuple animal conduit à l'abattoir. Il restera toujours une âme qui entendra, malgré elle, la violence des exterminations qui ont lieu ou qui ont pris place de par le monde. Il restera toujours les plaintes des morts qui résonneront bien après eux, qui feront vibrer l'air et le ciel. De cela, aucun raisonnement sur la fin de la vie et la mortalité de l'esprit ne parviendra à me sauver. L'horreur d'avoir existé. Oui, je crois qu'il n'y aura jamais de façon d'en finir avec cette honte-là. [...] Et c'est bien là toute la tragédie des vivants, ne pas pouvoir vivre dans l'ignorance de ceux qui sont venus avant eux. (Mavrikakis, 2011, p. 52)

L'horreur de la Deuxième Guerre mondiale est contagieuse, elle affecte ceux qui doivent vivre *après*. Cet héritage est dans l'air, comme les nuages toxiques de Bay City. Cette connaissance s'imisce dans le sujet comme la pollution atmosphérique, le contaminant. La

honte qui en ressort est telle qu'aucun espoir n'est possible. Elle aliène le sujet, lui faisant admettre que sa vie n'est qu'une tragédie.

Dans *Tu aimeras ce que tu as tué*, la honte n'est pas vraiment *ressentie* par Faldistoire. Cependant, il n'échappe pas à l'expérience de sa mise en place. En effet, son entourage tente de diverses façons de lui faire ressentir du dégoût pour celles et ceux qui existent en dehors des normes, notamment les personnes *queer*. Jeune homosexuel, Faldistoire doit évoluer dans un milieu où ce qui a trait à la sexualité est tu ou regardé avec méfiance :

Tout ce qui est sexuel est profondément refoulé à Chicoutimi et dans les environs ; de peur que nos enfants virent désaxés et finissent par montrer leurs parties dans les fenêtres des garderies — c'est déjà arrivé —, on aime mieux pas prendre chance et laisser ça hors des sujets de conversation. Sauf pour les affaires bizarres : ça, on aime le savoir. (Lambert, 2017, p. 43)

La sexualité est ainsi érigée soit en un tabou, soit en un sujet de conversation qui relève de l'intrigue, de l'anormal ou du dégoûtant. Cela s'allie aux normes rigides que décrit le narrateur. Il révèle avoir un lien de parenté avec Paule, une femme transsexuelle. Lorsqu'il explique qu'aucune photo d'elle après son opération n'existe chez sa grand-tante, il rapporte toutes les « règles » qui ont rendu son existence difficile :

C'est qu'à Canton-Tremblay on ne dit pas « j'aime les garçons », à Canton-Tremblay on ne dit pas « il y a erreur sur la personne », à Canton-Tremblay on ne dit pas « je ne suis pas un homme », à Canton-Tremblay on ne pense pas à être plus heureux sous une autre identité, on ne se travestit pas à Canton-Tremblay, ou si on le fait — comme l'ancien maire qui, tous les soirs après la mort de sa femme, porta les sous-vêtements de cette dernière en se caressant avec ses colliers de perles — on se cache dans sa cave les stores fermés pour éviter que les enfants du quartier nous espionnent et aillent rapporter ça à tout le monde. (Lambert, 2017, p. 42)

Ce que la communauté condamne, il est impossible de le vivre librement. Dans ces conditions, le sujet est aliéné, privé de son identité entière. Ce discours condamne toutes les identités qui n'entrent pas dans un cadre hétéronormatif. La répétition le souligne bien, il n'y

a aucun espace pour des identités et des sexualités *queer* à l'intérieur de cette communauté, tant et si bien que le maire lui-même s'est vu puni pour sa différence<sup>35</sup>. Dans la honte, le sujet doit donc renier une part de lui-même « inacceptable » par sa communauté pour continuer à y vivre. C'est une aliénation de soi pour éviter une autre sorte d'aliénation qui le maintiendrait à l'écart de sa communauté.

Malgré ce climat, Faldistoire semble échapper à la honte pour lui-même, en échappant d'abord au dégoût que l'on tente de lui inculquer pour les personnes *queer*. Allant contre les attentes de sa famille, il est complètement fasciné par Paule. Lorsque sa mère, Viviane, s'en rend compte, elle intervient et tente de lui transmettre la peur et le dégoût pour Paule :

Ma mère me confisqua la seule photo de Paule post-opératoire connue avant de s'asseoir pour me raconter cette histoire d'horreur, elle dit ça, c'est une histoire d'horreur cette affaire-là, matante Angèle a l'aimerait pas ça savoir que t'as fouillé dans ses photos, elle essaie fort d'oublier toutes les affaires dures qu'elle a vécues. Viviane m'éduque, prend le temps de m'expliquer le violent épisode de sa première chirurgie, ratée, de sa seconde, réussie, sous les lointains palmiers d'une île inquiétante en plein milieu de l'océan, là où c'est tellement creux que tu peux pas te baigner, tu peux te faire manger par des requins. Elle prend plaisir à me faire son récit effrayant et m'illustre Paule en me montrant le Diable de son tarot, quinzième carte mi-homme, mi-femme, mi-bête, qui enchaîne les petits enfants pour leur faire subir toutes sortes de sévices. (Lambert, 2017, pp. 44-45)

Ce récit agit comme un acte performatif. Viviane, en transmettant cette histoire à Faldistoire, *crée* le monstre qu'est Paule, et elle demande à Faldistoire d'adhérer à sa version des faits. Le dégoût, en effet, ne peut surgir que dans l'approbation des autres : « The speech act is always spoken to others, whose shared witnessing of the disgusting thing is required for the affect to have an effect. In other words, the subject asks others to repeat the condemnation implicit in the speech act itself » (Ahmed, 2014, p. 94). Pour encourager Faldistoire à

---

<sup>35</sup> Découvert par des enfants, le maire a perdu sa carrière et sa maison a été vandalisée (Lambert, 2017, p. 43).

partager son dégoût, et lui éviter l'aliénation de la part de sa famille, Viviane essaie d'effrayer son fils. Le parcours de Paule pour arriver à une vie plus authentique, tel qu'elle le raconte, n'est pas libérateur. Au contraire, il serait aliénant. L'acte de parole de Viviane crée et affirme en fait cette aliénation : à travers ce récit monstrueux, Paule *devient* un monstre, concentrée en la figure du Diable. Ce que Faldistoire devrait aussi retenir de ce récit, c'est qu'il aurait été « plus simple » que Paule demeure Paul ; qu'elle n'aurait pas fait souffrir son entourage ; qu'elle n'aurait pas souffert elle-même ; qu'elle ne se serait pas transformée en un objet de dégoût pour sa famille.

Or, l'acte de performatif échoue. La fascination de Faldistoire pour Paule demeure. À vrai dire, elle semble même croître. Il sait qu'elle a été reniée par sa famille, il sait qu'elle est perçue avec mépris. Pourtant, plutôt que de se laisser dégoûter et de la condamner à son tour, il embrasse l'abject et érige Paule au rang d'une figure à glorifier :

Je vois en elle l'héroïne qu'elle est et la cherche désespérément quand je vais aux danseuses avec mon père. Un jour elle mourra : j'irai pour elle laver la terre du cimetière avant l'ensevelissement de son cadavre répudié. Dans la fange des exclus où de fétides crapauds verts clapotent, je me prosternerai. (Lambert, 2017, p. 48)

Dans sa révérence pour Paule, il offre de laver la terre de sa dernière demeure, signe qu'il ne l'associe pas, comme d'autres, à un objet dégoûtant. Au contraire, son intention de « laver » l'endroit pour la recevoir traduit un immense respect, comme si l'enterrer dans un sol sale serait offensant. Cependant, son admiration n'oblitére pas le dégoût partagé par la communauté. Il sait qu'elle sera enterrée dans la « fange des exclus » et qu'elle sera entourée de « fétides crapauds ». Mais plutôt que d'être repoussé par ces éléments, il s'y prosterne et se salit à son tour. Comme Paule, aux yeux de sa communauté, il porte les marques de l'exclusion et du dégoût, mais cela compte moins que le renversement qu'il met en place. Ce

qui est dégoûtant devient digne d'admiration : Paule est une figure forte, et non pas un monstre victime de sa propre aliénation comme le lui a expliqué Viviane. Le récit de sa transition est un récit héroïque de libération. En érigeant l'abject en modèle, Faldistoire se donne l'autorisation d'échapper à la honte. Briser les normes à l'intérieur de sa communauté comme Paule l'a fait n'est plus garant de malheur, mais devient une possibilité de vivre plus authentiquement.

Ce renversement du dégoût et de la honte se joue également en d'autres lieux. Plutôt qu'un sujet honteux, Faldistoire est un sujet dégoûté. Son regard crée le dégoût autour de lui, et il l'attribue à ceux-là mêmes qui établissent les normes. Lorsque son père l'amène à un bar de danseuse pour « contrer » ses penchants homosexuels, Faldistoire regarde autour de lui et exprime son mépris pour les hommes spectateurs :

À treize ans, je suis à la fois fasciné et écrasé par la chose sexuelle telle qu'elle se présente au bar de danseuses, où les pulsions les plus malsaines des vieux Jonquiérois en manque, alléchés par la chair des jeunes filles complètement stones, sont vécues à la lumière du néon Bud Light accroché au-dessus des isoires. Une quille attend pas l'autre pour ces travailleurs qui viennent combler des années de mauvais sexe en se gavant de danseuses qui ont l'âge de leur fille ou de leur petite-fille, qui viennent voir des déhanchements sur un poteau de stainless souillé pour mieux oublier leur attrait pour le poteau, leur désir pour le voisin de table, un ami de longue date, un compagnon de chasse, juste une fois, dans le bois, ils ont dormi ensemble, dans le même lit, au campe, c'était une nuit froide, et il était bandé de sentir la chaleur virile dans son dos. Tant qu'à fantasmer sur des adolescentes en crise qui dansent pour se rebeller contre leurs parents, encouragées par un chum débile qui voit la piastre au bout de la pipe, autant le faire en gang. L'autre, toujours pire que nous, sera là pour nous déculpabiliser un peu et nous aider à ravalier nos vérités inacceptables. (Lambert, 2017, pp. 171-172)

Ce qu'il y a de dégoûtant dans la scène n'est pas l'homosexualité, mais l'attirance de ces hommes pour des adolescentes, associée à une « pulsion malsaine » et à l'inceste par le narrateur. En contraste, l'attirance pour leurs camarades, dévoilée au détour d'une phrase, ne



présente pas d'éléments dégoûtants ou qui méritent le blâme. Le narrateur fait ainsi changer la honte de camp, en mettant en lumière les actes répréhensibles de ceux-là mêmes qui veulent faire porter la honte. Il relève, au passage, la honte qu'ils assimilent eux-mêmes pour *leurs* désirs homosexuels. Faldistoire accuse même son père d'avoir des désirs incestueux pour lui :

Le traitement prévu par mon père fonctionne pas. Je lui présente bientôt Almanach, que je frence dans sa face juste pour le faire chier. Je sais bien que mon père est jaloux de mon amoureux sublime, je le turn on par exprès en baisant plus bruyamment dans le sous-sol pas insonorisé, je veux me venger pour toutes les soirées au JR, le torturer en lui faisant comprendre que je baiserais tous les hommes du monde avant de coucher avec lui. (Lambert, 2017, pp. 174-175)

Les désirs amoraux et dégoûtants changent ainsi de camp. Faldistoire se sauve de l'aliénation, et humilie les autres au passage, par vengeance pour la même honte que l'on voulait lui faire porter.

### CHAPITRE 3

#### LA VIOLENCE D'AMY ET DE FALDISTOIRE

Comme je l'ai démontré dans les chapitres précédents, *Le ciel de Bay City* et *Tu aimeras ce que tu as tué* dépeignent des univers hostiles aux protagonistes. Tout au long des récits, Amy et Faldistoire témoignent de la violence qu'ils subissent et de l'impossibilité d'y échapper. L'aliénation sous-jacente à leur condition pourrait se traduire en une paralysie qui priverait les narrateurs de l'agentivité nécessaire pour se libérer de ce qui les oppresse. Pourtant, la lecture des textes prouve qu'Amy et Faldistoire sont bien agents de leur récit. Ils agissent, ils mettent en place des stratégies pour résister devant ce qui veut les écraser, pour s'actualiser dans des milieux qui minent leur épanouissement. Cette résistance se manifeste en violence, à travers les paroles ou les gestes. Certaines expressions à l'égard de leur milieu ou de leur entourage s'inscrivent dans une forme de violence – indirecte, lorsqu'elle demeure dans la narration ou directe quand elle est adressée à d'autres personnages sous la forme d'insultes. Ces expressions violentes ne sont pas que des mots blessants lancés dans la fureur du moment, mais elles servent également à ébranler un statu quo. L'action violente, quant à elle, est peut-être la plus évidente puisqu'elle a les effets les plus visibles. L'apex du combat des narrateurs contre leurs souffrances se situe en effet dans l'apocalypse provoquée à Chicoutimi pour Faldistoire et l'incendie de la maison familiale pour Amy. Ces gestes démesurés peuvent sembler provenir d'un espace d'irrationalité, de folie. Pourtant, ils sont bien calculés et prémédités par les personnages. En s'inscrivant dans une opposition à l'ordre établi, la violence de leurs gestes et de leurs mots devient politique.

Dans le chapitre 1, j'ai abordé la violence à partir de la posture de la victime comme le propose la définition de Braud, soit en l'identifiant par les souffrances qu'elle cause à autrui. Ici, je compte l'interroger à partir de celle ou celui qui la porte et l'impose. Quel est le genre de violence dont Amy et Faldistoire usent ? Dans quel but ? Avec quels effets ? Ce changement de point de vue me demande d'aborder la violence de biais. Pour ce faire, je m'inspire des théories de l'affect, dont les concepts de « récit de rage » d'Ahmed et de « lieu de rage » d'Halberstam. Cette émotion, telle qu'elle est définie, me permet de souligner l'origine politique de la violence : « [...] rage is a political space opened up by the representation in art, in poetry, in narrative, in popular film, of unsanctioned violences committed by subordinate groups upon powerful white men<sup>36</sup> » (Halberstam, 1993, p. 187). La violence de groupes subordonnés, comme l'entend Halberstam, fait apparaître un espace à la fois affectif et politique. À l'aide des travaux d'Ahmed sur la rage, la colère et la haine, je compte interroger ces lieux de sentiments et de violence pour déterminer ce qu'ils disent, ce qu'ils dénoncent exactement. J'aborderai donc la violence en définissant la manière dont elle se présente dans *Tu aimeras ce que tu as tué* et *Le ciel de Bay City*. Par la suite, j'exposerai les différentes méthodes que les narrateurs emploient pour faire « table rase », tout en expliquant en quoi ces gestes sont politiques.

---

<sup>36</sup> Les œuvres étudiées par Halberstam lui permettent, dans son article, de se concentrer sur la violence commise contre des hommes blancs puissants. Dans *Tu aimeras ce que tu as tué*, ce groupe est également visé par les actions violentes de Faldistoire. Cependant, dans *Le ciel de Bay City*, l'enjeu n'est pas tout à fait le même. C'est un ordre établi et le passé qu'attaque Amy par le biais de sa famille. Je me permets alors d'élargir cette définition, y voyant plutôt une violence commise contre des *symboles de pouvoir*.

### 3.1 Saisir la violence : entre tabou et impensé

La violence dont font preuve Amy et Faldistoire est un objet problématique qui la rend difficile à aborder<sup>37</sup>. Les narrateurs de *Le ciel de Bay City* et de *Tu aimeras ce que tu as tué* ne sont pas les sujets que l'on s'imagine user de la violence pour parvenir à leurs fins. En effet, la « violence légitime » ne semble appartenir dans les œuvres de fictions qu'à une catégorie précise de personnages. Halberstam remarque :

Conventional TV and movie violence, of course, consists of violence perpetrated by powerful white men usually against women or people of color. Such violence is a standard feature of the action genre, of the rock video, of almost every popular form of entertainment, and to a degree it is so expected that audiences may even be immune to it. (Halberstam, 1993, p. 191)

La violence est donc associée à un pouvoir hégémonique. Un groupe la possède, l'exerce contre plus faible que soi, maintenant ainsi l'ordre établi. Et comme le note Halberstam, cette violence est, a priori, largement acceptée en fiction, sans faire l'objet de remise en question. Or, lorsqu'un sujet n'appartenant pas à ce groupe traditionnellement au pouvoir use de la violence — et surtout l'use contre ceux qui détiennent le pouvoir —, la lectrice ou la spectatrice se retrouve devant « l'imprédictible » :

On the other hand, violence against white men perpetrated by women or people of color disrupts the logic of represented violence so thoroughly that (at least for a while) the emergence of such unsanctioned violence has an unpredictable power. (Halberstam, 1993, p. 191)

La démonstration soudaine de ce pouvoir peut causer l'effroi. La violence exercée, perçue comme un simple renversement des rôles, est alors immédiatement condamnée<sup>38</sup>. De ce fait,

---

<sup>37</sup> Je dois d'abord annoncer que je ne cautionne évidemment pas les actes des protagonistes. Leur violence est fictive. Son impact demeure donc sur un plan imaginaire. Pour une étude complète sur l'impact de la violence en fiction et ses possibilités subversives dans l'imaginaire, se référer à l'article de Halberstam, « Imagined Violence/Queer Violence : Representation, Rage, and Resistance » (1993).

<sup>38</sup> Halberstam témoigne dans « Imagined Violence/Queer Violence : Representation, Rage, and Resistance » la manière dont différentes œuvres artistiques représentant ce genre de violence ont été dénoncées, voire censurées à la suite de leur réception. Il cite par exemple les films *Thelma and Louise*, *Basic Instinct*, et la chanson *Cop Killer* de Ice-T.

plutôt que de juger la violence d’Amy et de Faldistoire, de déterminer si elle est bonne ou mauvaise, adéquate ou non, je la replace dans un contexte politique et revendicateur. Je prends également en considération que le renversement de pouvoir n’est pas équivalent et ne peut pas être traité avec le même regard que la violence du groupe dominant. À ce propos, Halberstam illustre en parlant de la violence des femmes :

But role reversal never simply replicates the terms of an equation. The depiction of women committing acts of violence against men does not simply use "male" tactics of aggression for other ends; in fact, female violence transforms the symbolic function of the feminine within popular narratives and it simultaneously challenges the hegemonic insistence upon the linking of might and right under the sign of masculinity. (Halberstam, 1993, p. 191)

Prenant en compte cette absence d’équivalence entre les deux violences, je pose l’hypothèse que celle dont font preuve Amy et Faldistoire ne peut pas être comparée à celle dont ils ont d’abord été victimes.

Cependant ce n’est pas la seule difficulté à anticiper pour aborder la violence des narrateurs. Si, comme établi plus haut, la violence légitime ne semble appartenir qu’à un seul groupe (soit celui en position de pouvoir), lorsqu’un autre (en position subalterne) l’exerce, il se voit soit condamné, soit décrédibilisé. Ce problème a été abordé de manière genrée dans *Penser la violence des femmes*, ouvrage publié sous la direction de Coline Cardi et de Geneviève Pruvost. Même si la violence des femmes existe et est représentée dans des œuvres artistiques, elle demeure pourtant « impensée » (Fassin, 2012, p. 343). Plus encore, lorsqu’elle est l’objet d’une analyse, les explications fournies pour la justifier la dépouillent de toutes notions politiques :

Les interprétations critiques, comme les représentations littéraires, tendent ainsi à expliquer tout exercice féminin de la violence par des mobiles intimes traditionnellement associés au féminin — la maternité, le lien familial, la passion amoureuse, une sexualité dérégulée — ou à substituer aux revendications

politiques des explications pathologiques. Dans ce contexte, il n'est guère étonnant que la violence politique des femmes soit un impensé dans l'impensé plus général de la violence féminine en littérature : alors qu'il existe indéniablement un imaginaire prolifique de la femme violente, une fascination répandue pour des pulsions et des actes supposés contre nature, et naturellement de nombreuses monographiques sur telle ou telle figure mythique de la violence au féminin, la violence physique des femmes, particulièrement lorsqu'elle semble obéir à des motivations politiques, ne semble posée par la critique et la théorie littéraire comme un objet spécifique à penser, ou comme un instrument pour penser, de façon plus générale, la littérature et son rapport à la violence. (Guidée, 2012, p. 389)

La violence des femmes n'est pas prise au sérieux. Confinée dans une sphère privée et intime, elle ne parvient pas à être perçue comme la manifestation d'un mécontentement, du sentiment d'une injustice, d'une urgence d'agir. Par exemple, il serait facile de ramener l'éclatement de la violence d'Amy comme une « simple » réponse à son trauma et au mal-être qu'elle porte<sup>39</sup>, ou de réduire toute sa violence à la seule qu'elle s'inflige<sup>40</sup>. Cet écueil peut s'appliquer dans certaines limites à Faldistoire aussi. Sa violence se manifeste dès son enfance, dans une période où le sujet n'est pas encore reconnu comme un « homme ». De même, son adolescence pourrait servir de prétexte à banaliser la colère qu'il porte en la réduisant à une « crise ». De plus, il ne faut pas perdre de vue que la violence dont il est lui-même victime s'incarne à l'intérieur d'un système hétéropatriarcal et est entre autres nourrie par son échec à se plier à ses normes<sup>41</sup>. Ultimement, ce sont contre les hommes blancs hétérosexuels qu'il dirige sa colère. Des enjeux se recoupent donc dans la violence des femmes et la violence de Faldistoire, tant dans la crédibilité du sujet violent que dans la direction de cette violence.

---

<sup>39</sup> J'aborde cette piste de réflexion dans la section 3.1.1 et montre en quoi les hypothèses du trauma, du point de vue clinique, en viennent à limiter le personnage.

<sup>40</sup> La violence d'Amy comme de Faldistoire contre eux-mêmes, qui se manifeste globalement en des désirs suicidaires, est, elle aussi, politique. J'en ferai la démonstration au point 3.2.4.

<sup>41</sup> Je développerai sur l'échec à obéir aux normes et l'éruption de la rage et la violence dans la section 3.1.2.

La section qui suit vise donc à tracer les contours de la violence d’Amy et de Faldistoire. Je veux d’abord m’attarder à la manière dont les textes présentent la violence des personnages. Il s’agira, en somme, de relever comment Amy et Faldistoire représentent leur violence en contraste avec des hypothèses psychologiques à l’intérieur des textes. Cela me permettra de réaffirmer la nature politique de leurs actes. Par la suite, je compte approfondir le lien entre violence et politique en faisant appel aux théories de l’affect. Grâce à ce qu’Ahmed appelle le « récit de rage », j’établirai une relation entre l’émotion et la violence. Celle-ci semble surgir d’un sentiment d’inadéquation dans le monde, d’une tension entre les attentes et la réalité vécue par le sujet. Retracer la violence dans cet espace de rage me permettra de consolider son appartenance au politique, et non pas à la folie ou à l’irrationnel.

### **3.1.1 Justifier sa violence : au-delà du portrait psychologique**

La posture de narrateur d’Amy et de Faldistoire permet une entrée privilégiée dans le phénomène de la violence dans les textes. Comme dit plus haut, la violence dans *Le ciel de Bay City* et *Tu aimeras ce que tu as tué* se présente en deux facettes : celle provenant de l’extérieur et qui les blesse, et celle qu’ils portent en eux et qu’ils infligent à d’autres. Comme les récits sont rapportés à travers leur vision du monde, la lectrice se trouve confrontée au déploiement de cette violence dans tous ses détails. Il est alors possible d’interroger les textes sur la perspective des narrateurs sur leurs actions. Comment justifient-ils le recours à la violence ? Quelles explications offrent-ils ou rejettent-ils pour expliquer leurs actions ? Je propose de m’attarder sur le portrait qu’ils tracent d’eux-mêmes et de leur violence en contraste avec l’avis de psychologues et psychiatres présents dans les textes. En prenant en considération les écueils possibles énumérés plus haut, je souhaite voir en quoi Amy et Faldistoire demeurent agents d’une violence politique, malgré les diagnostics proposés.

Faldistoire a le privilège d'être associé au genre masculin. Ce faisant, sa violence acquiert déjà une forme de légitimité : elle n'étonne pas, ou elle étonne moins. Ce biais permet en théorie de trouver plus facilement des raisons politiques derrière ses gestes. Cependant, le récit indique que la violence de Faldistoire, alors enfant, n'est pas prise au sérieux. Les adultes refusent de donner une quelconque crédibilité à ses gestes. Ainsi, les adultes se rabattent sur des explications psychologisantes pour expliquer et rationaliser son comportement. C'est parce qu'il vit un mal-être profond et intime, causé par la mort de son amie, Sylvie, et le suicide de sa mère, Viviane, qu'il commet des actes violents. Le narrateur rapporte cyniquement cette hypothèse, notant à quel point elle est large :

Parce que la mort saupoudre ma vie, on s'évertue à me trouver ceci et cela. Apparemment, tout ça colle ensemble, tout ça explique mon problème avec l'autorité, ma violence compulsive envers d'autres élèves, ma cruauté, ma réussite scolaire : puisque j'ai des lacunes sociales, je me valorise évidemment par la performance. (Lambert, 2017, p. 79)

Tous ses comportements — de sa violence à son excellence scolaire — s'expliquent par l'hypothèse du deuil. Ces traits ne sont, finalement, qu'un symptôme de sa détresse, de la peine qui doit l'habiter. En réduisant sa caractérisation à cette cause, Faldistoire devient un être unidimensionnel, défini seulement par l'expérience du deuil. Plus encore, en acceptant l'explication psychologique du deuil pour justifier sa violence, ses gestes deviennent apolitiques, et la souffrance qui la génère ne relève que du personnel et de l'intime.

Le narrateur rejette ce diagnostic. À vrai dire, toutes définitions de l'extérieur pour expliquer sa violence et sa personne lui déplaisent. Dans le même passage, il exprime son refus de se laisser percevoir dans un cadre psychologisant. Alors qu'on essaie de le faire parler, il maintient son silence coûte que coûte : « Un lundi, dans son bureau, le psychologue



veut me faire parler de moi et moi pas. Je pose comme sur une photo de magazine, la gueule absolument fermée et le sourire fendant. Quand il approche sa main frustrée, je mords fort et me fais suspendre trois jours » (Lambert, 2017, p. 79). Sachant que ses paroles seront retenues contre lui, pour formater une histoire qui ne lui convient pas, il préfère se taire et il défend son silence. Or, même cela devient l'objet d'interprétations erronées de la part des adultes. Le narrateur rapporte : « Les adultes projettent sur mon mutisme leurs perversions les plus terribles » (Lambert, 2017, p. 79). Éviter de prendre la parole est donc à double tranchant : refuser d'expliquer ses motifs permet aux autres d'y voir ce qu'ils veulent bien y voir comme causes de sa violence. En revanche, parler, s'expliquer devant un psychologue ou d'autres adultes risque de leur donner encore des arguments pour percevoir sa violence comme issue de ses souffrances personnelles. Des deux options, Faldistoire préfère encore le silence. Dans cette posture se trouve une menace contre ceux et celles qui voudraient le percer à jour :

Ils arriveront jamais à m'expliquer complètement, à atteindre le fond de ma pensée, je suis sans fond et je pense rien. J'espère que je les rendrai fous à force d'essayer, que je les pousserai tous au suicide, que je les forcerai à poser des bombes, à boire du sang, à mettre le feu à l'école Réjean-Tremblay. (Lambert, 2017, pp. 79-80)

Du silence qu'il impose, il espère la destruction des autres. Qu'importe finalement ce que les adultes pensent de lui si cela lui permet de les rendre fous. La violence de cette posture est une ultime défense devant celle des autres qui souhaitent l'encadrer, le définir en des termes qui ne lui conviennent pas. La menace tient lieu d'un avertissement : il vaut mieux ne pas essayer de le catégoriser psychologiquement, sous peine de n'arriver qu'à sa propre destruction.

Or, dans ce même passage, Faldistoire en vient à proposer une description de sa violence et de sa personne. Se présentant comme un « néant », il agirait sans réfléchir puisqu'il ne « pense rien ». Sa violence, dès lors, ne serait que surgissement, manifestation gratuite de sa haine à l'égard de Chicoutimi et de ses habitants. Cette autodéfinition est à nuancer. Elle tient lieu d'avertissement de ne pas s'approcher trop près de sa personne, mais elle n'est pas la vérité entière. Ce même extrait montre la manière dont la violence émerge contre ceux qui tentent, justement, de le définir. Elle ne surgit pas de nulle part, comme il le prétend : elle survient car d'autres dépassent les limites qu'il établit. En évoquant la « main frustrée » (Lambert, 2017, p. 79) du psychologue et les « perversions les plus terribles » (Lambert, 2017, p. 79) que les adultes projettent sur lui, Faldistoire décrit des instances où d'autres ont outrepassé les limites qui protègent son intégrité — physique comme psychique. En réaction à ces « contacts », sa violence se soulève comme une défense, une menace : n'approchez plus, ou je vous rendrai fous. Sans tenter de réduire le personnage à une souffrance unique, à un diagnostic qui expliquerait sa « folie », je peux tout de même affirmer que sa violence est une *réaction* et non pas un geste gratuit. L'action provient d'abord d'une menace *ressentie*, mais aussi d'une colère, d'un outrage. Les adultes mettent à mal son intégrité en voulant l'expliquer. Pour conserver son individualité et son autonomie, Faldistoire a ainsi recours à la violence. Cela ouvre un espace politique où des enjeux de pouvoir se négocient — précisément, dans le contexte, celui de se définir soi-même.

Amy se voit également examinée par des experts en psychologie pour comprendre la violence qu'elle s'inflige. À la différence de Faldistoire, l'expérience n'est pas indésirée par la protagoniste, mais les hypothèses soumises la dépouillent aussi de motifs politiques. De ce fait, ces explications ne seront pas retenues, mais je tiens à montrer par quels moyens *Le*

*ciel de Bay City* les rejette. L'élément déclencheur du récit pour la mener à cet examen est lorsque, adolescente, elle se représente comme morte dans des photographies pour un projet scolaire. Une enseignante, alertée, a contacté la psychologue de l'école, qui a recommandé Amy à une équipe de psychiatres. Ils tentent alors de mettre un nom sur la violence qu'Amy impose à son propre portrait, mais surtout aux souffrances qu'elle porte. L'a priori d'une douleur personnelle, intime, révoque dès lors toutes notions politiques à la violence d'Amy : elle n'est que symptôme d'un mal profond. Par exemple, le premier psychiatre rencontré renvoie ses souffrances à des traumatismes sexuels infantiles. N'en trouvant pas de preuves, il passe immédiatement à l'hypothèse de la folie et de la mauvaise éducation :

Le docteur Cox tenta en vain de trouver en moi, dans mes rêves ou mes discours, des réminiscences d'abus sexuels précoces ou encore d'incestes. Toute ma famille lui devint suspecte. Il investiga, m'interrogea longuement et me contre-interrogea. Mais il dut se résigner à croire à une forme d'hystérie et à l'influence de la télé. (Mavrikakis, 2011, p. 119)

La résignation du docteur Cox décrédibilise son jugement : la télévision est une explication trop large pour justifier ses problèmes, quant à l'hypothèse de l'hystérie, elle relève d'un cliché sexiste. En abandonnant la quête d'explications de cette manière, il sous-entend que la source des maux d'Amy est mineure (la télévision), mais aussi qu'elle est dépossédée d'elle-même. Toute hypothèse politique est à proscrire à l'intérieur de ce diagnostic, puisqu'Amy ne serait même pas agente de ses actions.

Devant cette impasse, un second psychiatre apparaît : le docteur Shapiro. Il propose une autre explication aux souffrances d'Amy : le traumatisme transgénérationnel. Expliqué simplement, le traumatisme transgénérationnel est un trouble où « par le biais de son comportement symptomatique, l'enfant communique quelque chose de sa souffrance à lui, mais aussi très souvent de la souffrance plus ou moins enfouie d'un membre de sa famille »

(Calicis, 2006). Sans pour autant entendre parler des souffrances de ses parents, l'enfant en « hérite » à leur contact. Même si l'hypothèse est « fort contestée » (Mavrikakis, 2011, p. 119), elle acquiert tout de même une certaine forme de crédibilité, puisque cela expliquerait pourquoi Amy présente des symptômes de trouble post-traumatique alors que sa mère et sa tante ont évité de lui parler de leur passé<sup>42</sup>. Vu la nature du diagnostic, s'y fier entièrement pour expliquer la violence et la douleur d'Amy reviendrait aussi à lui enlever un pouvoir politique : elle souffre parce que ses parentes souffrent, le trouble est encore une fois d'ordre personnel et intime. Or, le récit s'éloigne délibérément de cette possibilité en empêchant la narratrice d'explorer le traitement proposé par le docteur Shapiro. Babette et Denise refusent de rencontrer les psychiatres, et Amy se retrouve, à nouveau, sans réponse et sans solution devant les maux qui l'affligent :

Le docteur Shapiro était très sûr de son diagnostic et proposait à Cox de me faire venir avec les deux sœurs traumatisées à son institut de recherche qui donnait sur une plage du Pacifique, sous le ciel bleu extatique. [...] Pour des raisons qu'elles ne partageaient d'ailleurs pas, Babette et Denise ne voulaient pas rencontrer un psychiatre. Il n'en était pas question. [...] On m'oublia. Je ne racontai plus mes rêves à personne. Je ne parlai plus de mon judaïsme. Je continuai pourtant à être hantée, sachant que jamais je ne pourrais me départir de mes vies nocturnes. (Mavrikakis, 2011, pp. 119-120)

Le récit referme ainsi une porte tout aussi rapidement ouverte. Les hypothèses psychologiques se voient volontairement limitées par le récit, demandant d'autres interprétations et d'autres justifications de la violence et de la souffrance d'Amy.

Pour expliquer sa violence, il ne reste donc plus que les idées que la narratrice se fait elle-même. Lorsqu'elle se prépare à incendier la maison, ses réflexions se tournent

---

<sup>42</sup> Le traumatisme transgénérationnel n'explique pas pour autant comment Amy peut connaître avec précision des détails de l'histoire familiale. Cela, je le laisse à la fantaisie du roman, au même titre que les fantômes.

irréremédiablement vers les souffrances qu'elle et les siens supportent depuis la Shoah pour justifier l'incendie qu'elle compte déclencher<sup>43</sup>. Ce motif apparaît à plusieurs reprises dans le même chapitre. En songeant à la fête du 4 juillet, elle parle de l'impossibilité d'oublier le passé et conclut : « Ma douleur est inextinguible. Elle ne peut que brûler davantage » (Mavrikakis, 2011, p. 239). Plus tard, elle parle à ses grands-parents en ces termes : « C'est la fin du monde, leur dis-je fièrement. Tout demain sera terminé. Vos souffrances. Les miennes. Nous retrouverons le néant duquel nous n'aurions jamais du [sic] sortir. Il n'y aura plus rien. » (Mavrikakis, 2011, p. 244). Enfin, lorsqu'elle se lève au milieu de la nuit pour mettre son plan en action, elle rapporte ses doutes puis ses convictions :

J'ai envie de m'effondrer, de crier, d'appeler à l'aide. Je voudrais verser ici toutes les larmes de mon corps, demander pardon et faire demi-tour. Mais j'ai tant de fois sangloté dans ce couloir, j'ai tant de fois montré mes poings au ciel méchant sans que rien ne change, sans qu'il perde sa couleur mauve, toxique, funeste. Il me faut du courage pour accomplir la fin de notre destin et délivrer tous les miens du poids du temps et les larmes qui obstruent mes yeux et me serrent la gorge ne doivent pas éteindre le feu qui embrasera le ciel. (Mavrikakis, 2011, p. 247)

Ces divers extraits permettent de voir que la violence d'Amy provient d'un seul désir : mettre fin à ses souffrances, certes, mais aussi à celles de sa famille. Il ne s'agit pas des conséquences d'un mal-être personnel, mais d'une injustice qu'elle reconnaît autant chez elle que chez les autres. D'un *je* souffrant elle passe à un *nous*. La violence qu'elle incarne n'a pas qu'un souci personnel, elle s'inscrit dans la collectivité que représente sa famille. Plus que symptôme d'une douleur, elle est la solution, la seule porte de sortie qui lui apparaît. Elle se montre également agente jusqu'au bout : elle sait ce qu'elle s'apprête à faire, elle est consciente de

---

<sup>43</sup> Ce qui nous renvoie à l'hypothèse du trauma transgénérationnel du docteur Shapiro. La différence tient dans le fait que la souffrance causée par la Deuxième Guerre mondiale n'est pas seulement abordée comme la cause du mal qui habite Amy. Elle est, une fois sortie des conventions médicales, la force motrice qui la fait passer à l'action. Cela permet à la narratrice de trouver un pouvoir agentif.

la gravité de ses gestes et du « courage » que cela exige d'elle. Sa violence est délibérée et libératrice.

### **3.1.2 Le récit de rage : politiser la violence**

Amy et Faldistoire peuvent être considérés comme agents d'une violence politique. Celle-ci ne provient pas seulement d'un espace de douleur ou de détresse, mais de rage — rage devant celles et ceux qui ne respectent pas l'intégrité du sujet, rage devant les souffrances causées par les injustices. Derrière chaque éruption de colère et de violence des narrateurs se trouve un espace politique. Les enjeux ne sont jamais que personnels : ils impliquent une communauté, une histoire, une manière de vivre en société. Dans le chapitre 2, j'ai insisté sur l'aliénation que subissent les narrateurs dans leur milieu. Se sentant inadéquats dans leur communauté, mésadaptés aux règles qui leur sont imposées, Amy et Faldistoire vivent une forme de violence dans la réclusion. Cette expérience leur permet pourtant de reconnaître que la société ne sait pas leur accorder une place qui leur convient. Je cite à nouveau ce passage d'Ahmed : « To become alienated from a picture can allow you to see what that pictures does not and will not reflect » (Ahmed, 2010b, p. 1). L'aliénation ouvre les regards de narrateurs, et contribue à l'élaboration d'un récit de rage pour expliquer leur différence.

Le concept de récit de rage [narrative of rage] est introduit par Ahmed comme une réaction à l'aliénation. Le sujet perçoit un écart entre lui et sa communauté lorsque, par exemple, il n'arrive pas à partager la joie que d'autres ressentent à la perspective de tel événement ou de tel objet à intégrer à sa vie. Incapable d'agir et de vivre « heureux » selon

les mêmes normes, le sujet ressent un « vide » inexplicable qu'il s'empresse de remplir à l'aide d'un « récit » :

We become alienated – out of line with an affective community – when we do not experience pleasure from proximity to objects that are already attributed as being good. The gap between the affective value of an object and how we experience an object can involve a range of affects, which are directed by the modes of explanation we offer to fill this gap. If we are disappointed by something that we expected would make us happy, then we generate explanations of why that thing is disappointing. Such explanations can involve an anxious narrative of self-doubt (why am I not made happy by this, what is wrong with me?) or a narrative of rage, where the object that is "supposed" to make us happy is attributed as the cause of disappointment, which can lead to rage directed toward those that promised us happiness through the elevation of this or that object as being good. (Ahmed, 2010a, p. 37)

L'aliénation peut donc être à la source de la colère et de la violence d'Amy et de Faldistoire. Incapables de s'accrocher aux mêmes valeurs, aux mêmes espoirs véhiculés par leur communauté, ils passent à la rage pour expliquer leur différence affective : c'est l'objet de bonheur qui les trahit, ou ce sont les autres qui leur ont menti. Les souffrances qu'ils endurent (imposées par le système violent, comme décrit dans le chapitre 1 et l'aliénation vécue tel que développé dans le chapitre 2) sont ignorées, perçues comme normale à l'intérieur du système. En quelque sorte, elles font partie des conditions pour atteindre l'objet de bonheur<sup>44</sup>. Or, ce bonheur promis n'arrive jamais. Une cassure survient dans cette tension entre les attentes et la réalité. Les narrateurs accusent leur environnement ou leurs proches de conspirer à leur malheur. À partir de l'affect, donc, je (ré)inscris la colère d'Amy et de Faldistoire dans le politique. Ces sentiments d'inadéquation et de déception laissent voir une tension entre le sujet et un système qui échoue à le prendre en compte. D'une rage politique surgit ainsi une violence politique.

---

<sup>44</sup> Par bonheur, on pourrait entendre aussi « soulagement » ou « contentement », au sens où les souffrances cesseraient à la condition de se plier à l'ordre établi dans ces textes. J'utiliserai ces expressions quand je parlerai de *Tu aimeras ce que tu as tué*.

Chez Amy, la déception apparaît dans le rêve américain qui ne parvient pas à lui apporter le bonheur promis. Cette attente est transmise par sa mère et sa tante, qui ont quitté l'Europe pour échapper à leurs souvenirs. L'Amérique, en somme, promet des jours meilleurs et l'oubli des horreurs. Or, le nouveau continent faillit au rôle qui lui est attribué. La tension entre la promesse de l'oubli et la réminiscence du passé est synthétisée dans cet extrait :

Ces deux-là [Denise et Babette] tentent d'oublier ce à quoi elles ont échappé, leur conversion au catholicisme, les multiples cachettes pendant la guerre, les secrets bien gardés dans une bigoterie minutieusement et authentiquement chrétienne ou dans la fierté républicaine. Loin des furies de l'Europe, des années après la terreur, l'horreur, le ciel de Bay City charrie encore quelques cadavres. Pour ces deux femmes, il reste gros d'un passé terrifiant, archaïque, cruel. Dans les mots de ma tante et ma mère, l'Europe éclate tous les jours de son histoire insensée. Dans les mots des deux sœurs, mille secrets sont celés et la mort de leurs parents, partis en fumée, est inscrite. Pour ma tante et ma mère, il faut préférer le ciel de l'Amérique gonflé de son futur vide à tous les cieux du monde. Je devrais être heureuse d'être née là, sous ce ciel si mauve. (Mavrikakis, 2011, pp. 36-37)

Si le ciel de Bay City est gonflé d'un futur à vide, il charrie pourtant encore quelques cadavres. Le passé contamine le présent et rend un futur « vierge » impossible. Même si Babette et Denise portent en elles l'espoir d'un recommencement, elles échouent à effacer leur histoire. Le passé vit dans leur traumatisme et met à mal le bonheur qu'elles espèrent. Elles transmettent pourtant cette attente à Amy. La narratrice devrait être heureuse, en Amérique, puisqu'elle y est née et elle n'a pas connu l'Europe. Cependant, comme pour ses parentes, le passé est toujours aussi vivant et horrifiant. Amy est ainsi condamnée à être déçue.

Cet oubli impossible, mais espéré, génère de la rage chez Amy. Contre l'Amérique qui faillit à sa tâche, elle retourne sa colère. Le moment où elle amène ses grands-parents en



voiture marque l'instant où l'espoir est déçu et se transforme en rage. Au cœur de sa démarche se trouve le souhait d'oublier et de goûter au bonheur. Un court instant, elle y accède. Elle raconte : « L'Amérique s'engouffre en moi et balaie violemment les vestiges du passé, les fétus fragiles de réminiscences cauchemardesques » (Mavrikakis, 2011, p. 188). Elle décrit une sorte d'extase, de libération. Cependant, cet instant n'est que de courte durée. En regardant ses grands-parents, Amy réalise qu'elle ne peut pas ignorer l'histoire et vivre comme si la tragédie n'avait pas marqué sa famille : « Du passé, d'Auschwitz, on ne peut guérir » (Mavrikakis, 2011, p. 189). De ce constat s'en-suit une réaction viscérale. Elle relate : « Quelque chose a basculé. Mon désarroi est immense » (Mavrikakis, 2011, p. 190). Le trouble qu'elle ressent face à l'échec de son bonheur se transforme aussitôt en rage contre ce même ciel qui lui était promis :

Que le ciel est méchant ! *Pourquoi m'enlève-t-il tout espoir ? Pourquoi ne répond-il jamais à nos détresses, à nos demandes ?* Je voudrais pouvoir l'insulter, lui cracher à la face, lui porter un coup de couteau sanglant qui le dégonflerait, le défigurerait à jamais. Mais je ne sais que hurler passionnément, brutalement. Mes cris résonnent et se brisent sur la voûte céleste, barbare, inhumaine. Au bout d'un temps long, j'ai vidé toute ma colère de mon corps. (Mavrikakis, 2011, p. 190, je souligne.)

Ce ciel qui devait initialement la libérer du passé devient ainsi la cause de toutes ses souffrances. Il la *prive* d'un bonheur qu'on n'a cessé de lui promettre. La rage d'Amy se retourne donc contre lui, et ses actions violentes à venir le garderont toujours dans sa ligne de mire<sup>45</sup>. Incapable de ressentir le bonheur qui lui est promis, d'en profiter pleinement, elle se retourne contre la promesse de bonheur, et menace de la détruire. La violence qui se déploie de ce lieu est politique, en ce qu'elle se tourne non pas seulement contre le ciel<sup>46</sup> —

---

<sup>45</sup> C'est lui qu'elle souhaite incendier en mettant le feu à la maison familiale.

<sup>46</sup> D'ailleurs, Amy décide de devenir pilote d'avion. Par ce moyen, elle tente de retrouver sa famille disparue dans le ciel. Cependant, la proximité avec cet espace hautement chargé en symboles provoque chez elle une violence fantasmée : « Chaque fois que je décolle, je pense à ceux qui partirent en fumée dans le ciel, à ceux qui ont défié malgré eux la gravité, et je tremble de colère. Je décolle en voulant tuer, en voulant anéantir le ciel

qui agit ici en tant que métaphore d'une jonction entre le passé et le futur, d'un présent insoutenable — mais contre un état des lieux insupportable qu'on lui demande d'accepter. La promesse de l'oubli de l'Amérique exige passivité et refoulement : passivité, comme le bonheur demeure dans un futur indéterminé, toujours à venir, sans que le sujet n'y puisse quoi que ce soit ; refoulement, car ce bonheur est conditionnel à l'oubli forcé, à l'aveuglement volontaire de souffrances qui habitent le sujet. L'Américaine que rêvait d'être Amy ne peut exister sans ces deux conditions. Accepter sa douleur et dénoncer le futur deviennent des gestes politiques dans cet environnement qui exige le silence sur l'histoire.

Dans *Tu aimeras ce que tu as tué*, il est difficile de parler de promesse de bonheur puisque rien ne semble tendre vers la joie. Il s'agit tout au plus de contentement, ou d'un état de non-souffrance. Celui-ci est conditionnel au conformisme du sujet. Toute la première partie du livre, qui relate l'enfance du narrateur et ses expériences à l'école primaire, expose un univers extrêmement normé. Le conformisme comme mode de vie est vite appris à l'école, tant par l'éducation reçue que par les interactions avec les autres enfants. Effectivement, l'organisation de la vie dans l'établissement scolaire reflète une vision du monde où la place de chaque sujet est restreinte :

On se souvient tous de notre école primaire : un endroit où il n'y a *pas de place* pour les mots-poubelles, *pas de place* pour l'impolitesse, surveille ton langage, *pas de place* pour le Tamagotchi reçu à Noël, *pas de place* pour les cartes Pokémon qu'on s'échange sur l'heure du midi, *pas de place* pour les bonbons dans ton lunch, les affaires aux pinottes qui donnent des allergies et peuvent tuer du monde genre Simon, qui a son épipen dans son sac, *pas de place* pour le couteau suisse que le père d'Amélie a ramené de Suisse, laissez ça chez vous. *Chacun sa place* dans la classe où ton nom est marqué sur une feuille au début de l'année, dans le couloir où se trouve ton casier, une petite pomme de carton avec dessus ton numéro, pour pas se tromper. Sur l'heure du midi, *chacun son*

---

dans lequel je projette mon gros Boeing, à toute allure » (Mavrikakis, 2011, pp. 50-51). Elle s'approche du ciel pour mieux souhaiter le détruire.

*petit siège* autour de la table de la garderie de l'école, où tu manges tes lunchs froids, en silence, sinon c'est avec les handicapés qu'on t'envoie manger [...]. *Dans le rang*, tu te mets entre Sébastien (plus grand que toi) et Simon (plus petit), tu fais toujours vite avant de sortir pour la récréation, moins vite quand il faut rentrer pour la prochaine période. (Lambert, 2017, pp. 20-21, je souligne.)

Les expressions soulignées dans l'extrait marquent un univers contraignant, où aucun débordement, aucun écart n'est admissible. L'espace auquel a droit chaque enfant est délimité par de nombreuses interdictions. Tout ce qui ressort du lot est incorrect et doit être ramené à l'uniformisation. Il faut obéir et s'accorder aux mêmes règles que la masse, sous la peine de rencontrer un châtiment (par exemple, aller manger avec les handicapés). Or, ce sont peut-être les interactions avec les enfants qui montrent le plus adéquatement en quoi sortir du cadre est dangereux. Leur rire est un vecteur d'inclusion, mais aussi d'exclusion. Pour avoir *sa place* parmi les élèves et participer à la cohésion du groupe, il faut rire lorsque les autres rient. Faldistoire témoigne à deux reprises de cet impératif. Un élève blague, les autres répondent en cœur : « Sébastien Forcier a fait une joke quand le prof lui a posé sa question, j'ai pas compris ce qu'il a dit, mais toute la classe rit et moi avec » (Lambert, 2017, p. 12). La même scène se joue plus loin dans le texte. Durant le cours d'anglais, le narrateur rapporte en discours indirect libre les présentations de chaque enfant. Sébastien fait encore une blague qu'il ne comprend pas : « [...] hi my name is Sébastien I'm a serial killer, this is really funny, I don't understand but I laugh parce que tout le monde rit » (Lambert, 2017, p. 22). Cette obéissance à l'humeur collective démontre la force du conformisme. Il vaut mieux toujours s'accorder au reste du groupe, car si l'on ne rit pas, c'est que l'on est l'objet de la moquerie : « Simon pleure, on rit de lui » (Lambert, 2017, p. 15) ; « Je lève la main, madame Marcelle vient me voir, je suis niaiseux parce que j'ai trop fait de pelouse, elle le

montre à la classe, tout le monde rit » (Lambert, 2017, p. 15)<sup>47</sup>. Se conformer détermine donc la place qu'occupera le sujet : en faisant ce qui est attendu de lui, il fera partie du groupe ; en déviant — ou en commettant une erreur — il sera exclu et deviendra l'objet des moqueries.

Se conformer permet donc d'accéder à une forme de contentement, au sens où la souffrance et l'humiliation sont évitées. Or, cette exigence devient pour le narrateur une source de souffrances. Malgré ses efforts pour rentrer dans le moule, une différence persiste et l'empêche d'accéder à la tranquillité qu'on lui promet. C'est que le conformisme exigé par Chicoutimi ne le protège pas comme on le lui promet. L'école même qui prétend le protéger en évitant de parler de certains mots, de certaines réalités (Lambert, 2017, pp. 38-39) faillit à reconnaître que le grand-père Fernand, ancien directeur de l'école, agressait sexuellement des garçons — dont le narrateur. De plus, un ordre hétéropatriarcal est sous-jacent aux normes auxquelles on lui demande d'obéir. Jeune homosexuel, il lui est impossible d'adhérer aux attentes hétéronormatives qui lui sont imposées. Il sera, alors, toujours *marqué* par la différence : « [...] Sylvie essaie de te mettre du crayon rose sur les bras, juste pour dire que t'es gai parce que t'as du rose sur les bras et ça c'est gai » (Lambert, 2017, p. 13). Impossible d'échapper à cette moquerie, puisqu'elle obéit à un ordre tautologique. Le conformisme échoue, inévitablement, même s'il est désiré, par cette différence que le narrateur ne peut pas nier. Ultimement éclate la vérité : ce système n'est pas là pour protéger les enfants comme Faldistoire. Il ne fait que discriminer et éduquer les enfants à discriminer à son tour : « On nous comprime le sens de la vie et on nous le fait avaler en petites pilules pour se calmer au

---

<sup>47</sup> J'ai déjà utilisé cet extrait pour exemplifier la violence dont est victime le narrateur dans son environnement dans le chapitre 1. Il est apparent ici que le conformisme amplifie la violence, en ce qu'il désigne qui en sera victime et qui sera épargné.

dîner [...] » (Lambert, 2017, 21). Impossible pour les enfants de penser par eux-mêmes : le conformisme va jusque-là. Devant le peu de liberté, cet environnement étouffant où la différence n'a aucune place, devant l'impossibilité de s'épanouir dans ces conditions, la rage éclate :

Dans la classe d'arts plastiques de deuxième année, on a voulu nous faire croire qu'on dessinait les gens, les demeures, les carrés de sable au crayon-feutre. Et on y a cru. Un crayon-feutre ne dessine rien, pas plus qu'il ne s'aiguise. Un crayon-feutre doit rouler par terre et faire glisser la vieille prof, la faire planter sur les dalles de pierre et lui briser l'autre hanche. (Lambert, 2017, p. 22-23)

Le pouvoir que Faldistoire, enfant, pensait posséder sur son monde en se conformant est en vérité presque inexistant. Il ne subsiste que dans la subversion, dans la reprise des moyens qui leur sont donnés pour renverser le système dans un éclat de violence.

### 3.2 Faire table rase

De la rage contre un système violent surgit une violence contre le système. Amy et Faldistoire prennent des moyens radicaux pour mettre fin à leurs souffrances et aux injustices dont ils sont victimes, que ce soit par une apocalypse rêvée ou littérale. Cependant, la violence de *Le ciel de Bay City* et de *Tu aimeras ce que tu as tué* ne se manifeste pas seulement dans ces moments clés. Le ton haineux qu'empruntent les narrateurs laisse percevoir une violence tout le long du récit. À partir de leurs mots, ils laissent libre cours à leur colère et « détruisent » ou du moins « déconstruisent » différents objets qui contribuent au sentiment de leur oppression. Ce faisant, la violence d'Amy et de Faldistoire existe avant leur passage à l'acte. Parsemée dans les textes, elle participe à l'écroulement et au dévoilement d'un système oppressif en s'en prenant à ses différentes formes et facettes. Ainsi, Amy et Faldistoire ne se contentent pas de haïr un seul objet ou une seule part de leur existence : l'affect est global, et leur action aussi. C'est pour cela que je parle de table rase

pour qualifier la portée de leur violence : elle est totale, sans exception. En effaçant *tout*, les narrateurs s'assurent qu'aucune injustice ne subsistera, que le système ne se reproduira plus jamais — à la condition de réussir à tout détruire.

Dans les pages qui suivent, je compte montrer comment cette table rase se joue et se prépare dans les textes. Pour ce faire, j'explique d'abord comment les narrateurs glissent de la colère à la haine. Cela leur permet de passer d'une violence contre un objet précis à une s'attaquant à un système dans sa globalité. Ensuite, je déclinerai la violence en trois sous-catégories : celle qui s'en prend au passé, au système comme il a été accepté avant, celle qui ébranle des symboles, au présent, et enfin celle que les narrateurs dirigent contre eux-mêmes. Au terme de cette argumentation, je souhaite montrer en quoi même les pulsions suicidaires ou autodestructrices des personnages ne traduisent pas seulement un mal-être, mais s'inscrivent dans le politique. En effaçant tout, les narrateurs parviennent à percevoir un horizon meilleur, un autre genre de bonheur promis.

### **3.2.1 De la colère à la haine**

La colère et la haine partagent une source commune : elles surgissent de l'impression de vulnérabilité. Le sujet perçoit son corps en danger, il réagit alors pour le protéger. La nuance se situe dans la perception de l'objet qui provoque ce sentiment de fragilité. Ahmed parle de la colère comme d'une réaction à la douleur. La menace contre l'intégrité du corps a déjà été exécutée, la colère est une réaction : « The response to pain, as a call for action, also requires anger; an interpretation that this pain is wrong, that it is an outrage, and that something must be done about it » (Ahmed, 2014, p. 174). La haine est similaire, puisqu'elle

implique la sensation d'une menace ou d'une blessure sur le corps. Or, l'objet derrière la douleur ou la menace n'est pas aussi facilement identifiable :

Bodies surface by "feeling" the presence of others as the cause of injury or as a form of intrusion. The signs of hate surface by evoking a sense of threat and risk, but one that cannot be simply located or found. This difficulty of location is what makes hate work the way that it does ; it is not the impossibility of hate as such, but the mode of its operation, whereby it surfaces in a world made up of other bodies. It is the failure of hate to be located in a given object or figure, which allows it to generate the effects that it does (Ahmed, 2014, pp. 48-49).

Le flou entourant ce qui cause la douleur ou la menace est ce qui permet au sujet de prendre en haine des objets qui ne sont pas directement liés aux sensations perçues.

La proximité des définitions de la haine et de la colère m'amène à considérer que ces émotions fonctionnent ensemble. *Le ciel de Bay City* et *Tu aimeras ce que tu as tué* jouent d'ailleurs sur les deux registres. Les narrateurs ressentent de la colère en réaction à ce qui les a blessés. Faldistoire, par exemple, a toutes les raisons d'en vouloir à son grand-père Fernand qui l'a agressé et assassiné. Or, cette colère semble se transformer en haine puisqu'elle n'est pas adressée *directement* à ce parent dans le récit. C'est la ville de Chicoutimi que Faldistoire maudit et souhaite détruire, et ce sont tous ses habitants qui subissent son mépris : « J'hais ma ville qui est si laide, si banale, si triste : Chicoutimi qui fait naître tant d'imbéciles et leur apprend le goût de vivre, les empêche de s'ouvrir les veines alors que, vraiment, ça serait plus simple pour tout le monde s'ils s'éliminaient d'eux-mêmes » (Lambert, 2017, p. 180). L'affect devient global : il enveloppe tout, sans distinction pour ce qui cause exactement la souffrance. La ville entière et sa population sont associées à un mal qu'il faut supprimer. Une logique similaire se présente dans *Le ciel de Bay City*. Si les raisons pour lesquelles Amy est en colère sont claires, il est cependant difficile pour elle de diriger l'émotion contre un objet précis. Pour cause, il s'agit de la Shoah, une tragédie produite des décennies avant sa

naissance, mais dont elle perçoit encore les conséquences dans son présent. L'objet de sa colère prend donc des contours flous. Pire, la légitimité de sa colère est remise en question, puisque la blessure qu'elle décrit n'a jamais été infligée contre sa personne : « J'étais une jeune fille de dix-sept ans, sans aucun souvenir personnel, vierge de tout événement traumatisant » (Mavrikakis, 2011, p. 119). Impossible alors de localiser la source précise de la douleur. Pourtant, elle *ressent* une souffrance immense. L'objet douloureux doit se situer quelque part. Incapable d'avoir une emprise sur le passé et donc un moyen de mettre fin au mal qui l'habite, elle se retourne contre le ciel, en fait une entité malveillante, « hypocrite, tyrannique » (Mavrikakis, 2011, p. 257) qu'« il faut incendier » (Mavrikakis, 2011, p. 191).

Je vois dans ce glissement de la colère vers la haine l'inscription du politique dans les émotions et les gestes des narrateurs. L'impossibilité de relever précisément l'objet douloureux dans les textes permet en fait de tracer les contours d'une domination invisible — la violence symbolique — qui oppresse les personnages. Par l'éclatement de leur violence en différents lieux et en différentes formes, Amy et Faldistoire en relèvent une autre, sous-jacente, mais toujours incomplète. La globalité de la haine me ramène à la notion d'un système d'oppression : il ne suffit pas d'éliminer la partie émergée de l'iceberg pour assurer la fin des souffrances des narrateurs. Il faut s'en prendre à *toute* la structure, à ses parts invisibles, mais bien *senties*. Travail infernal et interminable, la haine se déplace d'objet en objet pour dessiner ce système et le défaire dans le même temps. En relevant où la violence d'Amy et de Faldistoire s'exécute, je dévoile les lieux où le système se reproduit.



### 3.2.2 Effacer le passé

L'histoire est un objet de haine pour Amy et Faldistoire : elle est une blessure (la honte de la colonisation, le génocide des Juifs) et une menace dans sa répétition. Dans *Tu aimeras ce que tu as tué* comme dans *Le ciel de Bay City*, les narrateurs abordent ces sujets avec rancœur ; rancœur que pareilles injustices puissent avoir eu lieu, rancœur que les tragédies ne soient pas nommées et considérées comme telles. En effet, à l'école ou à la maison, l'histoire est transmise par le mensonge ou le silence. Faldistoire présente « la vérité de [la] terre gorgée de cadavres et dont le sol gras sue la mort depuis que le monde est monde » (Lambert, 2017, p. 39) comme un savoir interdit pour les enfants, comme il n'y a « [p]as de mot sur la violence du monde » (Lambert, 2017, p. 38) qui puissent être appris en classe. Pour Amy, le passé est également marqué par un refus d'en discuter, de se l'approprier dans l'histoire et l'identité familiales. Elle vit entre sa mère, qui « ne veut pas que l'on parle de la guerre » (Mavrikakis, 2011, p. 86), et sa tante qui ne nie pas l'histoire, mais qui cherche à en modifier le cours en voulant convertir les spectres de ses parents au catholicisme. Dans le premier texte, les horreurs de la colonisation ne sont jamais nommées, permettant au système de se perpétuer. Dans le second, le génocide juif demeure effectif dans le refus de parler du passé et de s'identifier comme Juive.

La haine des narrateurs pour leur passé possède deux facettes. Amy et Faldistoire réagissent à la douleur contenue dans leur histoire, mais aussi à l'outrage que l'on ait tenté de leur cacher la vérité. C'est que l'histoire porte en elle un système oppressif qui, s'il n'est pas dénoncé, est voué à se répéter. La haine croît alors dans le *contact* constant que les narrateurs ont avec leur passé. La sensation de menace et d'oppression s'intensifie, menant Amy et Faldistoire à deux options. Ahmed explique : « That intensification involves moving

away from the body of the other, or moving towards that body in an act of violence, and then moving away » (Ahmed, 2004, p. 31). La violence qui se soulève n'a pas pour simple but d'éloigner le passé de soi (impossible de s'en détacher dans le présent), mais bien de l'anéantir pour, qu'enfin, le contact cesse définitivement.

Le mouvement de la violence contre le passé est peut-être plus explicite dans *Tu aimeras ce que tu as tué*. En s'en prenant aux mythes de la fondation, Faldistoire dévoile et défait en même temps le système suprématiste blanc et hétéropatriarcal qui a permis la colonisation. Pour faire violence à Chicoutimi, il parle donc le langage de l'oubli et de l'anéantissement, comme un affront à une civilisation qui devait être le reflet brillant des empires d'autrefois :

Le monde ne te portera plus, on ne pensera plus jamais à partir de toi, de la profondeur de tes espaces. Tu te retrouveras enfin dans la poubelle de l'Histoire, ne subsistant qu'au détour d'une phrase trop longue, mal rédigée, dans un paragraphe refoulé, peut-être coupé à l'édition, une bête note de bas de page, un renvoi à un autre ouvrage, épuisé, introuvable. Les mémoires ne conserveront que ton nom, que ton point minuscule sur les cartes anciennes du monde et des astres, ces mappemondes que les enfants à venir examineront en rêvant comme on rêve en regardant les monstres qui vivaient jadis aux confins des mers inconnues. Nul ne peut garder en mémoire ce qui n'est plus, nul ne peut se souvenir pour celui qui oublie, nul ne peut porter une mémoire effaçante, nul ne pourra témoigner de toi, Chicoutimi. (Lambert, 2017, p. 127)

Il y a plusieurs éléments à relever dans cet extrait. D'abord, Faldistoire ne s'adresse pas explicitement au passé de Chicoutimi, mais c'est bien à lui qu'il s'attaque de biais. En refusant à sa ville natale une place dans l'histoire future, il nie toute son existence : comme si elle n'avait jamais été fondée, comme si elle n'avait jamais été, puisque personne ne se souviendra d'elle. De plus, la violence de cet extrait ne se trouve pas dans les actes du narrateur, mais bien dans le ton qu'il emprunte. À quelques reprises dans le texte, il s'adresse directement à Chicoutimi en la tutoyant. Se plaçant dans une posture hiérarchique supérieure,

il fait d'elle une entité saisissable<sup>48</sup> et subordonnée. Butler explique ainsi la relation entre le discours de haine et la subordination :

La thèse selon laquelle le discours de haine est illocutoire et produit le sujet en lui assignant une position subordonnée, est proche de la conception qui veut que le sujet soit interpellé par une voix antérieure qui mettrait en œuvre [exercices] une forme rituelle. Dans le discours de haine, le rituel en question semble celui de la subordination. (Butler, 2017, p. 52)

La forme rituelle qu'évoque Butler est double ici. Elle apparaît dans la répétition, à quelques reprises dans le récit, de l'adresse à la deuxième personne du singulier du narrateur à Chicoutimi. Cela permet de consolider l'infériorité de la ville face à Faldistoire : elle est un objet qu'il peut saisir et détruire. Il ne lui donne peut-être pas d'ordres (le *tu* lui-même n'est là qu'une fois dans l'extrait), mais ce qu'il dit à son propos résonne comme une prédiction. La forme rituelle apparaît en effet dans le ton prophétique que s'approprie le narrateur. L'emploi du futur simple renchérit la dimension illocutoire de son discours. Ce qui sera est déjà exécuté au moment où il le prononce. La destruction de Chicoutimi est effective du moment où il l'annonce. En prononçant Chicoutimi comme subordonnée, elle *est* subordonnée ; en clamant sa destruction prochaine, elle *est* déjà détruite avant que l'apocalypse ne survienne — puisqu'aucune échappatoire ne semble possible. D'ailleurs, quelques pages plus loin, Faldistoire décrit Chicoutimi — au présent cette fois — comme déjà anéantie :

[...] Chicoutimi, banlieue de rien, banlieue du néant. Banlieue tout autour d'une fosse commune où on met les corps, un gros trou noir, un vortex perdu vers une autre dimension — perdue elle avec —, un raccourci vers nulle part, une porte vers l'enfer au-dessus duquel pendent gaiement mes shoe-claques. (Lambert, 2017, p. 136)

---

<sup>48</sup> Faldistoire dit : « Je cherche le ciel pour mieux le maudire, je veux te saisir entière, Chicoutimi, pour connaître le visage de celle que j'hais » (Lambert, 2017, p. 126). À travers ces formules et l'adresse au *tu*, le narrateur parvient effectivement à faire de Chicoutimi un objet accessible, qu'il peut saisir et ultimement détruire. Cela rejoint également l'idée d'Ahmed (2004, p. 31), qui explique que le sujet haineux *s'approche* de l'objet dans un acte de violence avant de s'en éloigner.

Faldistoire n'a donc pas besoin d'attendre l'apocalypse pour détruire Chicoutimi. Ses mots, qui comportent une violence imagée, agissent déjà en ce sens en s'en prenant au passé de la ville. Il ne suffit pas au narrateur de critiquer ou de nommer son dégoût pour l'histoire coloniale : il faut l'anéantir, faire comme si cette histoire n'avait jamais eu lieu, en créant un état où Chicoutimi n'aurait jamais existé. Contre les mythes de la fondation, Faldistoire impose la destruction.

Dans *Le ciel de Bay City*, Amy tente elle aussi de faire table rase du passé. C'est, en effet, l'essence de son projet qu'elle résume en ces mots : « ma résolution, mon idée de génie : anéantir le passé. Détruire en moi et les miens toute trace de l'histoire. » (Mavrikakis, 2011, p. 276). Ce plan se concrétise en un acte violent, soit l'incendie de la maison. Le mobile est explicite : Amy cherche à libérer les siens et elle-même des souffrances causées par le passé. Cependant, la nature de ces souffrances est à nuancer, comme plusieurs couches les composent. D'abord, il y a la douleur provoquée par le silence. Amy supporte à peine le tabou de son histoire familiale, imposé par ses parentes. Quand elle se sent sur le point de découvrir la vérité, elle déclare : « Je me noierai peut-être dans ces déjections célestes, mais je préfère m'engloutir dans l'abject que de continuer à faire vivre les chimères de l'oubli de Denise ou de Babette » (Mavrikakis, 2011, p. 131). Ensuite, le passé, une fois dévoilé, devient lui aussi une source de douleur. En rencontrant les fantômes de ses grands-parents, puis en comprenant que « [d]u passé, d'Auschwitz, on ne peut guérir » (Mavrikakis, 2011, p. 189), la souffrance d'Amy est telle qu'elle se retourne contre ce même passé qu'elle voulait découvrir. Elle souhaite alors l'effacer en provoquant un incendie dans la demeure familiale. Y survivant, Amy voit son projet mis en échec, ou presque. Malgré les années, une pulsion violente et haineuse continue à la mouvoir. En fait, elle souffre encore pour des raisons

identiques : d'une part parce que l'histoire est toujours ignorée, niée par son environnement<sup>49</sup>, de l'autre parce qu'elle voudrait parvenir à l'effacer.

Cependant, contrairement à Faldistoire, Amy ne possède pas le pouvoir de changer quoi que ce soit au passé. La direction que prend sa haine est pourtant similaire. Elle souhaite blesser le ciel pour se venger de l'histoire qu'il porte en lui avec indifférence. Or, elle ne peut pas agir contre lui, malgré toute la haine qu'il lui inspire. Il y a une violence contre le passé, mais son éclatement ne traduit que l'impuissance de la narratrice :

À Auschwitz, cela encore sent la mort et la désespérance. J'ai voulu m'arrêter partout. Tomber sur mes genoux et lever le poing vers le ciel pour l'insulter. À Auschwitz, j'ai voulu cracher au visage des gens, leur demander d'avoir honte et puis aussi j'ai souhaité avoir un fusil et tuer les oiseaux à bout portant. J'ai lancé impuissante quelques pierres en direction du soleil. (Mavrikakis, 2011, p. 100)

Malgré les pulsions violentes qui habitent Amy, il lui est impossible d'agir contre le ciel, contre le passé, de provoquer une véritable table rase. Cela ne demeure que de l'ordre du fantasme. Sa violence se retourne alors non plus contre ces entités intouchables et immuables, mais contre elle-même<sup>50</sup>. À défaut de pouvoir effacer l'histoire du ciel comme elle le souhaiterait, elle tente de la supprimer de son corps grâce à un bain rituel : « J'ai effacé de moi toutes les traces de l'histoire. Tous mes poils, tous mes cheveux, tout ce qui sur moi se souvenait du passé est allé dans le Gange boueux, souillé des excréments de millions de vivants et de morts, mais pur, extrêmement pur, sacré » (Mavrikakis, 2011, pp. 153-154). La table rase du passé s'effectue peut-être de manière plus douce, mais elle comporte tout de

---

<sup>49</sup> Par exemple, lorsque, adulte, elle visite Auschwitz, elle accuse le ciel du même crime que ses parentes, soit agir comme si rien ne s'était passé. Le soleil se lève encore, les oiseaux chantent, et cela dégoûte Amy : « Oui, l'apocalypse a eu lieu, certes, mais le ciel continue de nous provoquer. J'ai envie de l'égratigner, de lui infliger quelque cicatrice, de lancer en lui un Boeing rouge prêt à le déchirer » (Mavrikakis, 2011, p. 97).

<sup>50</sup> Dans le cas de *Le ciel de Bay City*, il est difficile de séparer la violence contre le passé et la violence contre soi-même. Je propose donc un léger survol ici, avant de présenter les implications politiques de la violence contre soi dans la section 3.1.4.

même une forme de violence qu’Amy inflige à elle-même : elle se coupe d’une part de son histoire, d’une part de son identité. Elle complète une boucle : comme sa mère l’a fait, elle se détache de son passé, se fait violence pour ne plus subir une autre violence, et surtout ne pas la faire subir à sa fille. Elle explique :

Autour de ma fille, j’ai construit un rempart contre l’histoire, j’ai creusé des fossés gigantesques pour que les mauvais rêves, les cauchemars grimaçants, les souvenirs-croquemitaines ne puissent jamais passer. J’ai fait exploser toutes les gargouilles monstrueuses du temps. [...] L’apocalypse n’a pas eu lieu ou je l’ai simplement oubliée. (Mavrikakis, 2011, p. 284)

Ainsi, effacer le passé sert de mécanisme de survie à la narratrice. Devant l’impossibilité d’accepter l’horreur, de vivre avec elle alors que tout semble y être indifférent, elle tente non pas seulement de l’oublier, mais de l’effacer de son existence.

### 3.2.3 Ébranler les symboles

La violence d’Amy et de Faldistoire se dirige non pas seulement contre le passé, mais aussi contre différents objets associés à leur présent. Je les identifie comme les symboles des normes qui oppressent les personnages. Ceux-ci se recourent en deux institutions : l’école, dans *Tu aimeras ce que tu as tué*, et la famille dans *Le ciel de Bay City*. À travers des expressions violentes, les narrateurs participent à la déconstruction de ces lieux, mais aussi à la fragilisation, voire la destruction du système qui les maintient en place. Dans les deux cas, la colère que l’école et la famille provoquent chez les protagonistes provient d’une incapacité à se plier aux attentes reliées à ces lieux. Du bonheur qui leur est promis en respectant les rôles qui leur sont assignés, les narrateurs n’en retirent aucune satisfaction. Les paroles et parfois les gestes violents qu’ils posent ont donc une fonction double contre ces symboles : témoigner de leur inadéquation à les rendre heureux, et les désacraliser, les retirer de leur piédestal pour commencer à penser un monde autrement.

Faldistoire dirige donc une part de sa violence contre les établissements scolaires qu'il fréquente. Lieu d'assimilation des normes, l'école primaire concentre plusieurs dynamiques de pouvoir, qu'il s'agisse des rapports entre les enfants ou de la hiérarchie entre les enseignants et les élèves. Faldistoire s'en prend régulièrement à l'autorité et à la réputation des professeurs. Au primaire, madame Marcelle est l'objet de moqueries des élèves : « [...] on rit bien de sa gueule à l'estropiée, on l'appelle "Cacanne" ou "Shit de conne de crisse", plus c'est vulgaire, plus le rire nous prend de profond » (Lambert, 2017, p. 26). Luc Cauchon, quant à lui, est accusé par le narrateur de différents crimes : « C'est un fou maniaque notoire, c'est Luc Cauchon, un malade de haut rang, un violeur, un pédo, une place l'attend à la prison du centre-ville, mais on l'a jamais trouvé, caché qu'il est sous ce nom ridicule de Luc Cauchon et ce rôle absurde de prof de deuxième année du primaire » (Lambert, 2017, p. 67). Le traitement de ses personnages — qu'il s'agisse de moqueries partagées par les enfants ou une information transmise par la narration — laisse percevoir une haine profonde pour ces gens, mais aussi une remise en question de l'autorité qu'ils exercent. De ce fait, Faldistoire secoue les perspectives, ébranle le respect « inné » qui est « dû » à ces représentants de l'établissement scolaire. La violence ici se trouve précisément dans le choc entre le respect attendu et l'attitude méprisante du narrateur pour l'institution et ses représentants.

Avec le temps, la violence des pensées de Faldistoire à l'égard de l'école et de son personnel ne fait que se radicaliser un peu plus. Au secondaire, il rapporte ses réflexions à la suite du suicide d'un professeur :

On lui rend hommage, mais c'est pas une grande perte : j'ai beau faire semblant, j'arrive pas à croire à la « valeur » de la vie de cet homme détestable et je célèbre

secrètement chacune des nouvelles morts d'un membre de son espèce comme un pas de plus vers l'élimination du sexe masculin. (Lambert, 2017, p. 139)

La violence de la remarque déshumanise la personne : sans valeur perçue, effectivement, impossible de la considérer avec le moindre égard. Faldistoire formule en même temps un souhait de voir ces gens disparaître pour de bon — la haine est globale, elle englobe tout un groupe. Il s'attaque plus précisément aux hommes dans cet extrait, mais à une autre occurrence, c'est la mort de tous les professeurs qu'il fantasme : « Il faudrait que je me serve de mon corps comme d'un obus, que je me laisse tomber sur le groupe de professeurs qui s'époumonent sous mes pieds, m'implorent de les mener vers leur fin dernière, vers le trou affamé qui les attend dans le cimetière, près des crapauds » (Lambert, 2017, p. 137). Les enseignants sont décrits non pas seulement comme impuissants face à la volonté de Faldistoire, mais *soumis* à lui. Cette violence, toujours sur un mode imaginaire, tient dans l'extrême vulnérabilité des professeurs face à lui :

La violence est certainement un contact de la pire espèce, qui expose sous son jour le plus terrible la vulnérabilité origininaire de l'être humain aux autres êtres humains ; elle est la façon dont nous sommes livrés, sans contrôle, à la volonté d'autrui et dont la vie elle-même peut être anéantie par l'action délibérée d'autrui. (Butler, 2005, p. 55)

Dans cette situation imaginée, effectivement, les professeurs sont livrés à la volonté de Faldistoire — ils le *supplient* même d'exercer sa violence contre eux. Ce fantasme permet ainsi de renverser le rapport du pouvoir. L'école et ses représentants ne peuvent rien contre le narrateur, qui ici détient tous les pouvoirs. La violence donc, tant dans les paroles prononcées par le narrateur que celles seulement pensées ou fantasmées par la narration, permet de retirer à l'école et à ses représentants leur autorité.



Dans *Le ciel de Bay City*, la maison est un lieu d'oppression pour Amy. Son rôle est double : elle condense les malheurs associés à Bay City — du silence sur l'histoire au rêve américain qui déçoit la narratrice —, et elle abrite la violence vécue à l'intérieur de la famille. En s'en prenant à elle, Amy tente de se libérer non pas seulement d'un mal-être, mais des conditions à la reproduction d'un système aux origines de sa souffrance. La maison, donc, est un lieu hautement symbolique. C'est par sa destruction qu'Amy pense pouvoir « délivrer tous les [siens] du poids du temps » (Mavrikakis, 2011, p. 247). Or, avant de poser ce geste, une autre forme de violence se met en place dans la narration. Les descriptions offertes de la maison lors de la fête laissent percevoir une destruction qui précède l'incendie. Pour Amy, la maison ne remplit pas ses fonctions attendues. Ce faisant, elle pointe la prétention dont on la dote :

La maison de tôle que je regarde un moment avant d'y pénétrer me semble encore plus triste que moi. Elle est un avorton de rêve. Un cauchemar inavoué qui constitue toute la fierté et la joie misérable de ma famille. Sa médiocrité ne la trouble pas. Elle semble même être fière de ce qu'elle est devenue au cours des années où elle a prospéré à coups de garage, de rallonge de pièces et de décorations kitsch de toutes sortes. J'ai beaucoup de peine devant ce lieu dérisoire et vaniteux qui a accueilli nos vies étriquées, vaines. J'y vois l'insipidité orgueilleuse de ma propre existence. (Mavrikakis, 2011, p. 218)

La violence réside dans la réduction de la maison à son ridicule. En la dénonçant comme vaniteuse, elle lui retire ses fiertés. Elle blesse, sur un plan symbolique, les idéaux qui y sont logés. Par effet miroir, ce portrait acerbe de la maison qualifie aussi ses résidents. Amy partage ses pensées en regardant la maison décorée pour les festivités : « Je vois notre vie étalée devant nous, notre vie tape-à-l'œil, faite de papier et de plastique, notre vie captive comme ces ballons gonflés d'espoir qui ne pourront jamais prendre leur envol vers le ciel » (Mavrikakis, 2011, p. 232). L'existence de la famille semble se résumer, tout comme la maison, à la superficialité, mais aussi à l'emprisonnement. Lieu contraignant, la maison est

enfin vue pour ce qu'elle est. Elle n'est pas remplie de promesses, mais de limitations. Cet aveu est plein de violence, puisqu'il expose une autre violence qui la précède, comme l'explique Ahmed : « The exposure of violence becomes the origin of violence » (Ahmed, 2010a, p. 39). En effectuant ce portrait de sa maison et de sa famille, Amy déconstruit des idées préconçues et prépare la destruction du lieu.

La famille d'Amy est aussi directement victime de ses remarques acerbes. Comme pour la maison, la violence dont la narratrice fait preuve à leur égard contribue à la décrédibilisation de Babette et de Denise. Plus précisément, Amy s'en prend à l'image de la famille parfaite que ses parentes tentent d'inspirer. Cela passe entre autres par la révélation de leurs véritables sentiments à son propos. Babette comme Denise semblent entretenir de l'animosité pour la narratrice. En une phrase, Amy confie à propos de sa tante :

Parfois, il lui arrive de souhaiter ma mort. Mais elle s'en repent très vite. On ne peut penser cela de celle que Dieu a choisie, de la petite communiant pure que j'ai été à sept ans, lorsque ma tante m'a forcée à faire entrer dans ma bouche le corps du bon Dieu avec la complicité de Father Lewis et surtout en cachette de ma mère, qui ne supporte pas ses excès de bondieuserie et qui n'aime que les athées. (Mavrikakis, 2011, pp. 72-73)

Le vœu de Babette est refoulé par sa croyance qu'Amy est choisie par Dieu. Cette contrainte est associée à l'image forte de « la petite communiant pure ». Babette ne peut pas détester ouvertement Amy puisque cela serait de trahir une figure d'innocence, qui permet de polir le portrait familial. Or, la narratrice n'a plus rien de cette communiant, et le désir de sa tante est tellement visible qu'elle le mentionne encore lorsqu'elle partage ses pulsions suicidaires : « J'ai souvent pensé exaucer le souhait secret de ma tante de me voir morte » (Mavrikakis, 2011, p. 238). L'insistance sur ce vœu inavouable permet de dévoiler une forme de violence à l'intérieur de la famille, mais elle est aussi une violence elle-même. En dévoilant ce qui

devrait rester caché, Amy secoue l'image que la famille souhaite projeter, et la démolit un peu plus effectivement. Le portrait grinçant de la famille se complète avec Denise. Mère absente, ses interactions avec la narration semblent marquées uniquement par la violence :

Ma mère est dans sa chambre. Elle défait ses valises et m'accueille par quelque parole sèche. Elle m'informe très vite qu'elle vient d'arriver et qu'elle n'a aucune envie d'être là. Elle s'est sentie obligée de revenir pour mon anniversaire demain. Babette ne lui pardonnerait pas son absence et comme elle dépend de la générosité de sa sœur, elle n'a aucun intérêt à manquer la célébration à laquelle Babette tient tant. Ma mère ne me regarde même pas. Elle s'occupe de sortir les vêtements de ses nombreux sacs et de les regarder afin de savoir si elle doit ou non les repasser. Tout à coup, elle se tourne vers moi, me scrute de haut en bas et me lance : « Qu'est-ce que tu es mal fagotée ! Tu as l'air d'une pouilleuse ! En plus, cette jupe courte te grossit. Tu as vraiment mauvais genre ! J'espère que tu vas quand même mieux t'habiller demain pour ton anniversaire. Tu ne vas pas nous faire honte, tout de même. » Ma mère ne sait pas me parler sans m'insulter. Elle ne sait pas me regarder sans mépris. Cela ne changera jamais. (Mavrikakis, 2011, pp. 200-201)

Rapporter tous ces incidents, tous ces actes de violence, permet à Amy de montrer que la famille idéale n'est qu'une illusion. Montrer, témoigner de ces différentes agressions participe à fissurer un peu plus une unité déjà inadéquate. De la même manière qu'Amy décide d'utiliser le feu pour libérer elle et les siens du malheur, pointer du doigt les travers de cette famille qui la rejette lui permet de se détacher, aussi, d'un objet inadéquat. Si la famille doit être le symbole de la cohésion, tous ces témoignages visent à le détruire. La famille est inadéquate, il est donc impossible de penser le bonheur à partir d'elle dans son état actuel<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> La fin du récit propose pourtant une réconciliation. En retrouvant les fantômes de sa famille et en rejoignant le groupe endormi, Amy recrée une unité, une communauté, fondée cette fois sur l'héritage de l'histoire et de sa douleur — et non pas sur sa négation.

### 3.2.4 La violence contre soi

Ultimement, la violence que portent Amy et Faldistoire se retourne contre eux-mêmes. Dans les récits, l'apocalypse qu'ils désirent ne peut se réaliser sans qu'ils meurent aussi. Amy souhaite périr dans les flammes de la maison familiale — à son malheur, elle y survit. Faldistoire provoque la destruction de Chicoutimi en se glissant dans sa tombe. Ces gestes « finaux » sont précédés de multiples passages dans *Le ciel de Bay City* et *Tu aimeras ce que tu as tué* qui relatent les pensées suicidaires des narrateurs. Si ces pulsions proviennent certes d'un mal-être, du sentiment d'inadéquation dans la communauté, je souhaite ici leur redonner un sens politique. Il me semble, en effet, qu'Amy comme Faldistoire associent leur mort non pas seulement à la fin de leurs souffrances, mais à l'atteinte d'un bien plus grand. En cohésion avec leurs motivations, la violence qu'ils infligent à eux-mêmes sert à empêcher le système oppressif qu'ils dénoncent de se reproduire.

Dans *Tu aimeras ce que tu as tué*, la mort du narrateur est présentée comme une nécessité à l'apocalypse. Cette relation est un impératif, supporté par des arts divinatoires. En effet, tout le long du récit, quelque chose du « destin » se met en place. Par exemple, en s'adonnant au tarot, le narrateur arrive à cette conclusion : « Il faut entrer dans la classe et tuer de nouveau l'enfant, il faut tuer Faldistoire pour que, de là, se défasse le reste » (Lambert, 2017, p. 160). Sa mort paraît comme inévitable, nécessaire à l'apocalypse désirée. Le lien entre Faldistoire et Chicoutimi est organique. Impossible de les dissocier, donc de concevoir un monde où le narrateur survit à sa ville natale ou vice versa. Pour Faldistoire, il s'agit d'une fatalité : « Toutes les belles choses ont pour fonction ultime de s'autodétruire. Tu [Chicoutimi] auras existé pour me donner naissance et j'aurai vécu pour te donner la mort » (Lambert, 2017, p. 129). De ce fait, la mort à venir du narrateur n'est pas qu'un soulagement

ou une manière d'échapper à ses souffrances. Telle qu'elle est conceptualisée, à travers le ton prophétique du récit et l'appel aux arts divinatoires, elle est au-dessus de lui. Il ne s'agirait pas tant d'un choix que d'une obligation, de l'accomplissement d'un destin : « En consultant le ciel, en parlant aux astres et aux puissances occultes, à tous ces morts que tu portes en toi, j'ai reçu ma mission » (Lambert, 2017, p. 126). Cette mission dégage le narrateur d'une implication seulement personnelle. S'il doit mourir à nouveau pour détruire Chicoutimi, c'est aussi pour tous les autres morts avec qui il communique, voire communique. Son suicide prend des dimensions politiques en ce sens : il n'est pas seul à en tirer quelque chose.

Le suicide n'est pas seulement accepté comme mission par le narrateur, il est souhaité. À multiples reprises, il parle de sa mort avec envie. Il l'envisage non pas comme une tragédie, mais plutôt comme une chose estimable. Par exemple, lorsqu'il accompagne une amie à la clinique d'avortement, il rêve à sa vie qui n'aurait jamais été :

Mon propre avortement me touche, je me demande si ce n'est pas l'acte le plus haut, le plus grand qu'aurait pu accomplir Viviane, contrôle ultime sur les barbaries de la nature, sur l'enfance qui te prend par-dedans comme un parasite, un devoir de ma mère envers la race humaine toute entière. (Lambert, 2017, p. 149)

Encore une fois, la mort de l'individu prend des dimensions sociales. Faldistoire ne se rêve pas mort parce qu'il n'aurait pas à souffrir, mais parce que cette mort contribuerait à l'humanité. Elle serait presque une solution « éthique » devant les souffrances liées à l'existence. Ce « devoir envers la race humaine » indique aussi le souci d'un bien commun, atteignable par la non-vie du narrateur. En associant l'enfance à un parasite, Faldistoire se présente de biais comme quelque chose de nuisible qu'il faut éliminer. Dans cette même lignée, il faut le considérer comme « contaminé » par sa ville natale, puisqu'il en est l'enfant et l'héritier. En effet, Chicoutimi prend les rôles de « père et mère tout à la fois » (Lambert,

2017, p. 159) pour Faldistoire. Elle l'éduque, le construit à son image. Le narrateur concède : « J'ai appris à voir le monde à partir de toi, Chicoutimi » (Lambert, 2017, p. 159). Ainsi, il porte en lui quelque chose d'elle. Il est non seulement héritier de sa ville natale, mais aussi un gage de son existence. C'est pourquoi sa mort est nécessaire : s'effacer, ne pas survivre à Chicoutimi, est aussi un moyen de s'assurer qu'il ne subsiste plus aucune trace de la ville. Sa destruction totale est donc conditionnelle à la disparition de Faldistoire. Sans témoins, sans survivants, Chicoutimi n'existe plus, et les souffrances qu'elle cause ne pourront plus se reproduire. Lorsque l'apocalypse survient, « [t]out disparaît, le faux comme le vrai, les vivants comme les morts, les constructions humaines comme la nature » (Lambert, 2017, p. 210). Ce n'est qu'à partir de ce vide total, et conditionnel à la mort du narrateur, qu'un nouveau monde peut se dessiner : « Ce que nous portons en nous est trop grand et le monde trop petit. La destruction est notre manière de bâtir » (Lambert, 2017, p. 210). La violence que Faldistoire s'inflige à lui-même, donc, n'est pas uniquement le fruit d'un mal-être. Elle est calculée, elle fait partie de son plan pour supprimer un système oppressif et ne pas le reproduire.

Pour Amy, la violence qu'elle s'inflige se décline en deux temps distincts : l'adolescence et l'âge adulte. La première est associée à sa colère, à sa révolte, et à sa tentative de suicide lors de l'incendie. Adolescente tourmentée, elle se représente comme déjà morte dans ses productions artistiques. Son imaginaire morbide est cultivé non seulement par les cauchemars qui la hantent, mais aussi par le traumatisme transgénérationnel de la Deuxième Guerre mondiale. Il ne s'agit pas seulement d'un dégoût pour la vie, mais d'une incapacité à vivre, à être, dans ces conditions : « Je suis celle qui est morte dans la maison de tôle et qui ne croit plus tellement à la possibilité d'exister » (Mavrikakis, 2011, p. 136). De ce constat,

il semble que le suicide se présente comme une option naturelle pour elle. Similairement à Faldistoire, Amy considère que cela est même inévitable : « L'eau ne me sauvera pas de l'enfer d'être venue au monde. Je devrai mettre le feu à ma vie. Je ne peux échapper à mon destin » (Mavrikakis, 2011, p. 238). Elle est convaincue que son suicide est ce qui est attendu d'elle, qu'aucune autre avenue n'est possible. Or, l'acte prend des dimensions sociales plutôt que personnelles lorsqu'il inclut aussi la famille de la narratrice. Elle parle en effet du feu comme d'une libération pour elle et les siens :

[...] il me faut incendier le ciel violet et foutre le feu à ce qu'il reste d'Auschwitz. Le langage n'est pas fait de métaphores. Les mots disent ce qu'ils ont à dire. Mon plan s'élabore dans le *Rest Area 704*, au milieu de l'Amérique. Je mettrai fin à ma souffrance et à celle de toute ma famille. Le monde s'embrasera une dernière fois. (Mavrikakis, 2011, p. 193)

La violence qu'Amy s'inflige est une réponse non pas seulement à une souffrance personnelle, mais aussi à l'histoire. Elle n'implique pas qu'un individu, mais une communauté unie par la douleur. Sa tentative de suicide, donc, doit être lue non pas uniquement comme un symptôme de son mal-être, mais comme d'une réaction à un état social qui a encore ses répercussions dans le présent.

Le deuxième temps de la violence d'Amy débute après l'incendie. Survivant au feu, Amy est outrée. Ses plans ont été contrecarrés, alors qu'elle croyait obéir à un ordre qui allait de soi :

De mon sapin-cabane, abasourdie, je scrute le ciel. Je lui montre les poings et je lui crache au visage. Comment se fait-il que je sois vivante ? Pourquoi ai-je été épargnée ? Pourquoi ne suis-je pas cendres parmi les cendres de ma famille ? Dieu m'a encore flouée. Ma colère contre lui est immense. J'appelle sur lui la malédiction. Je le blasphème, l'insulte. Comment peut-il être le témoin, le complice de l'abominable ? Je n'ai jamais demandé à vivre. Je n'ai appelé que la mort. Et j'ai cru qu'elle avait exaucé mes souhaits. (Mavrikakis, 2011, pp. 262-263)

Cet événement est vécu comme une trahison. La violence d’Amy a abouti à la mort de sa famille. Plutôt que d’être délivrée, la narratrice doit maintenant vivre avec le poids de cette tragédie supplémentaire. Avec le temps, elle concède qu’elle continuera à vivre, malgré la souffrance que cela lui cause : « Je ne chercherai plus à mourir. Pas tout de suite. Je me soumetts à la vie et à la douleur libératrice de continuer mon chemin, seule » (Mavrikakis, 2011, p. 280). Pourtant, elle continue d’exercer une forme de violence contre elle-même. Elle n’élabore plus de plans pour mettre fin à ses jours, mais elle se coupe de son passé. Cela se joue dans l’effacement partiel de son identité. Elle considère en effet qu’une part d’elle-même est morte. Avant de quitter définitivement Bay City, elle rend visite à la sépulture familiale, et ne peut s’empêcher de s’y inclure : « Amy Duchesnay n’est plus. Elle est morte et enterrée. Sous le ciel mauve, toxique, de Bay City » (Mavrikakis, 2011, p. 281). Elle laisse délibérément son existence à Bay City derrière elle. J’y vois une tentative de faire table rase de son passé, de se faire disparaître d’une manière détournée. Le désir de s’effacer est un leitmotiv chez Amy à l’âge adulte. À la suite de son expérience en Inde, elle confie : « Je veux mourir sans aucun souvenir de ce que j’ai vécu. Ne rien laisser derrière moi, ne posséder aucun bagage de vie, être vierge de tout espoir, de toute aspiration » (Mavrikakis, 2011, p. 156). Victime de l’héritage de l’histoire et de sa généalogie, elle espère peut-être se libérer de sa propre souffrance ainsi, mais surtout elle souhaite ne pas infliger les mêmes douleurs à sa fille. Elle admet vouloir la protéger de l’histoire : « J’ai tout fait pour que Heaven ne subisse pas cet avalement nocturne, sauvage qui broie l’enfance, la déchiquette » (Mavrikakis, 2011, p. 284). Or, pour cela, elle doit aussi se faire violence et disparaître, s’effacer graduellement de sa vie. C’est le rôle que prend ce qu’elle qualifie d’anorexie. Cesser de s’alimenter constitue une forme de violence contre elle-même qu’elle endosse : « Je sais bien que je répète le passé, qu’il s’inscrit dans mon corps, à même la chair. Je rejoue



lamentablement l'holocauste » (Mavrikakis, 2011, p. 225). Cet aveu complexifie la perception que l'on peut se faire sa violence. En parallèle avec *Tu aimeras ce que tu as tué*, on pourrait dire qu'Amy s'inflige cette violence pour, elle aussi, effacer les traces d'un système oppressif. Cela empêcherait les normes passées de se remettre en place et faire souffrir d'autres sujets, comme sa fille. Or, la nature de cette violence n'est pas sans rappeler celle du passé qu'Amy tente d'éloigner. En s'effaçant, elle rend l'Holocauste un peu plus effectif. En souhaitant à tout prix une table rase, elle répète la violence qui a fait souffrir ses ancêtres.

## CONCLUSION

Dans ce mémoire, j'ai voulu démontrer en quoi la violence des narrateurs de *Le ciel de Bay City* et de *Tu aimeras ce que tu as tué* est une réponse politique à un système violent. J'ai fait appel aux théories de l'affect pour recontextualiser des actes et des ressentis qui sont parfois jugés disproportionnés, ou près de la folie. En considérant les émotions comme politiques, j'ai pu prendre appui sur elles pour faire apparaître la violence des normes, étudier la dimension sociale inhérente au sentiment d'aliénation, et percevoir les actes violents d'Amy et de Faldistoire comme une réaction à l'oppression vécue. L'objectif était, finalement, d'aller au cœur de ces romans dénonciateurs et d'observer, à partir des théories de l'affect, comment la destruction s'y opère.

Pour ce faire, j'ai pensé mon analyse en trois temps. Dans le chapitre 1, j'ai voulu montrer que les normes auxquelles sont soumis les narrateurs dans leur environnement sont porteuses de souffrance. J'ai donc utilisé la souffrance des personnages comme point d'entrée pour définir les contours de la violence qu'ils subissent. Je me suis inspirée de la pensée de Braud, qui postule que « [l]a violence n'a de sens qu'à travers le point de vue subjectif de la victime qui subit, de l'observateur qui l'enregistre ; elle acquiert sa réalité tangible dans l'ébranlement émotionnel qu'elle provoque » (Braud, 2003, p. 34). J'ai d'abord analysé comment la violence se présente dans les univers respectifs de *Tu aimeras ce que tu as tué* et de *Le ciel de Bay City*, soit en m'arrêtant à ce que les narrateurs décrivent comme violent ou disent ressentir comme tel. J'avance également que ces violences deviennent des normes par la faute du silence qui les entoure, mais aussi par leur présence à l'intérieur même des maisons d'Amy et de Faldistoire. J'explique par la suite que les normes deviennent des

sources de souffrance, et donc de violence, pour les sujets qui s'en éloignent. Amy et Faldistoire, en tant que « morts » parmi les vivants, subissent une « violence de la déréalisation » (Butler, 2005, p. 60), où leur vie compte moins parce que non conforme aux attentes véhiculées par la société. De plus, assumer l'identité de « morts » contribue à l'écart que les narrateurs perçoivent entre eux et leur communauté. Ultimement, toutes ces différences entre eux et les autres se condensent en un écart affectif : incapable de s'aligner avec ce que la société valorise et affectionne, Amy et Faldistoire souffrent. Les normes portent donc différentes formes de violence.

Dans le chapitre 2, je souhaitais relever les espaces d'aliénation à l'intérieur des systèmes normés décrits dans ces romans. Pour ce faire, je me suis appuyée sur différents concepts issus des théories de l'affect. J'ai d'abord fait appel au cruel optimisme de Berlant, qui crée un pont entre les normes et les affects aliénants. J'explique que même si les narrateurs souffrent des normes, ils demeurent attachés à celles-ci puisqu'ils peuvent espérer une résolution heureuse à la condition de ne rien changer. De plus, ils en ont assimilé certaines dans leurs comportements et leurs croyances fondamentales, répétant inconsciemment le système qu'ils dénoncent. Cela les conduit à une forme d'aliénation volontaire de soi, nécessaire à leur survie. Par la suite, je retourne aux théories d'Ahmed, cette fois pour parler d'affects aliénants. Pour établir une transition entre les émotions et la violence des narrateurs, je parle des origines de leur colère. Je postule que la peur qu'Amy et Faldistoire ressentent devant la violence de leur monde est d'abord normalisée. Maintenus dans un état de terreur, ils se sentent extrêmement vulnérables et impuissants face à leur situation — jusqu'à ce qu'ils accèdent à la colère et décident d'éliminer la menace. La honte et le dégoût sont aussi des émotions aliénantes qui mènent éventuellement les narrateurs à la

colère. Elles se présentent au contact d'un objet qui est perçu comme mauvais, et que le sujet souhaite d'éloigner de soi. La honte est la plus aliénante, puisque c'est soi-même que le sujet tente d'expulser de soi en reconnaissant des traces de dégoût. La honte dépend donc d'un apprentissage de ce qui est dégoûtant. Je montre comment cette assimilation est effective ou non chez Amy et Faldistoire et quel rôle elle joue dans le passage à la colère.

Dans le chapitre 3, je suis revenue à mon objectif principal, soit démontrer que la violence des narrateurs est politique. Pour ce faire, j'ai abordé leur violence en proposant de la saisir comme une réaction à un système oppressif qu'ils tentent de détruire. J'ai voulu éviter les pièges d'une analyse exclusivement psychologique, qui aurait pu décrédibiliser leurs actions et les renvoyer seulement à un sentiment de mal-être ou à la folie. Je ne pouvais pas perdre de vue qu'il s'agit de personnages marginalisés, et donc que leur violence ne peut jamais être équivalente à celle qui les oppresse. Cela m'a menée à approcher le sujet de biais, soit sous le spectre de ce qu'Ahmed a nommé « récit de rage ». Au terme de toutes les souffrances énumérées dans les chapitres 1 et 2, les narrateurs en viennent à développer un récit de rage, où les injustices vécues doivent être rencontrées par une colère légitime. La réponse qu'ils offrent donc en est une de destruction totale, soit une table rase. Vu l'ampleur que prend leur colère, j'explique en quoi Amy et Faldistoire passent à une autre émotion, soit la haine. Celle-ci motive une prise d'action concrète contre une menace floue, facilitant la désignation de « coupables ». Ainsi les narrateurs s'attaquent à différents objets ou sujets, plus ou moins abstraits. J'avance d'abord qu'ils tentent de détruire le passé — qu'il soit personnel ou celui d'une communauté — en revisitant l'histoire. Ils ne tentent pas de la corriger, mais bien de la souiller ou de la supprimer. Dans la même veine, ils s'en prennent également à des symboles puissants et des lieux d'assimilation des normes. La famille et

l'école en tant qu'institutions se voient décrédibilisées. Les narrateurs parviennent, par leurs énonciations haineuses, à leur enlever toute autorité ou puissance symbolique. Enfin, la violence se retourne contre eux-mêmes. Le thème suicide est omniprésent dans ces textes, mais plutôt que de le voir comme une manifestation du mal-être des personnages, je propose de le considérer comme l'aboutissement de leur démarche pour tout détruire. En souhaitant anéantir un système, ils révèlent qu'ils ne peuvent pas y survivre : cela serait prouver que le passé a déjà existé, ou courir le risque que l'oppression se perpétue à travers eux.

Ultimement, Amy et Faldistoire répondent à une violence silencieuse par une violence éclatante. Deux chapitres sont consacrés à détailler les souffrances vécues par les narrateurs pour bien insister sur ce point : leur colère et leur violence ne surgissent pas de nulle part. La haine qui les anime est une réaction à un précédent, aux douleurs présentes tout au long de leur vie. Faire ce pas de recul pour parler de normes, d'oppression et d'aliénation avant d'aborder la violence des narrateurs me permet de mettre en lumière cette histoire muette. Amy et Faldistoire ne sont pas à l'origine de leur violence, mais ce qu'ils ont dû tolérer l'est. Dans *Living a Feminist Life* (2017), Ahmed introduit la notion de *feminist snap*. Ce snap, c'est l'éclatement soudain à l'image d'une branche qui cède enfin sous la pression :

Snap is often used to indicate a sudden break or a quick movement. Snap can be used to refer to a sharp sound. Say you hear the sound of a twig snapping. You might not have noticed the twig before; you might have not noticed the pressure on the twig, how it was bent, but when it snaps, it catches your attention. You might hear the snap as the start of something. A snap is only the start of something because of what you did not notice, the pressure on the twig. You might hear someone when she shouts, because she shouts; at that moment a voice can break through over the sound of everything else. It does not mean she starts off by shouting. (Ahmed, 2017b)

*Le ciel de Bay City* et *Tu aimeras ce que tu as tué* sont des récits de snap. La prise de parole des narrateurs est un cri, une protestation contre l'ordre du monde qui a rendu leur douleur

possible. Leur histoire débute bien avant le temps de la narration. Amy parle de la Shoah comme point de départ de sa souffrance, l'histoire de l'agression dont il a été victime à l'âge de quatre ans. Ces événements plus ou moins lointains ne sont pas dans le passé pour eux : leurs conséquences sont encore effectives dans leur existence présente. Leur snap, c'est alors la fin de la résilience et de l'obéissance. C'est aussi un désir : que tout cela cesse enfin.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus

Lambert, K. (2017). *Tu aimeras ce que tu as tué*. Hélio trope.

Mavrikakis, C. (2011). *Le ciel de Bay City*. Hélio trope.

### Articles et ouvrages théoriques

Ahmed, S. (2004). Collective feelings : Or, the impressions left by others. *Theory, Culture & Society*, 21(2), 25-42.

Ahmed, S. (2005). Be very afraid! Sara Ahmed enters the maze of fear politics and finds there is no way out. *New Internationalist*, (376), 14.

Ahmed, S. (2010a). Happy objects. Dans M. Gregg, & G. J. Seigworth (Éds.), *The affect theory reader* (pp. 29-51). Duke University Press.

Ahmed, S. (2010b). Feminist killjoys (And other willful subjects). *S&F Online*, (8.3). [http://sfonline.barnard.edu/polyphonic/ahmed\\_08.htm](http://sfonline.barnard.edu/polyphonic/ahmed_08.htm)

Ahmed, S. (2010c). Killing joy: Feminism and the history of happiness. *Signs*, 35(3), 571-594.

Ahmed, S. (2014). *The cultural politics of emotion* (Second Edition). Edinburgh University Press.

Ahmed, S. (2017a). *Living a feminist life*. Duke University Press.

Ahmed, S. (2017b). Snap! *feministkilljoys*. Repéré le 5 novembre 2021 à <https://feministkilljoys.com/2017/05/21/snap/>

Arsenault, M. (2009). La banlieue chavirée *Spirale*, (229), 45-46. <https://id.erudit.org/iderudit/62055ac>

Bélisle, M. (2020). Le ciel de Bay City — Catherine Mavrikakis. *L'Inconvénient*, (80), 14.

Berlant, L. (2008). Thinking about feeling historical. *Emotion, Space and Society*, 1(1), 4-9.

Berlant, L. (2010). Cruel optimism. Dans M. Gregg, & G. J. Seigworth (Éds.), *The affect theory reader* (pp. 93-117). Duke University Press.

Berlant, L. (2011), *Cruel optimisme*. Durham & London : Duke University Press

Boivin, S. (2017). Le roman de Kevin Lambert décape Chicoutimi. *CEUC*. Repéré le 17 mars 2021 à <http://ceuc.ca/2017/06/07/le-roman-de-kevin-lambert-decape-chicoutimi/>

Bourdieu, P., & Passeron, J.-C. (1970). *La reproduction : éléments pour une théorie du système d'enseignement*. Editions de Minuit.

Braud, P. (2003). Violence symbolique et mal-être identitaire. *Raisons politiques*, 9(1), 33-47. <https://doi.org/10.3917/rai.009.0033>

- Butler, J. (2005). *Vie précaire : les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001*. Éditions Amsterdam.
- Butler, J. (2017). *Le pouvoir des mots : discours de haine et politique du performatif*. Éditions Amsterdam.
- Cadieux, K. (2020). Dead children haunt Quebec high school. *Winnipeg Free Press*. Repéré le 9 mars 2021 à <https://www.winnipegfreepress.com/arts-and-life/entertainment/books/dead-children-haunt-quebec-high-school-572933052.html>
- Calicis, F. (2006). La transmission transgénérationnelle des traumatismes et de la souffrance non dite. *Thérapie familiale*, 27, 229-242. <https://www.cairn.info/revue-therapie-familiale-2006-3-page-229.htm>
- Cardi, C., & Pruvost, G. (2012). *Penser la violence des femmes*. La Découverte.
- Clerson, D. (2009). Le dégoût de vivre. *Lettres québécoises*, (133), 24. <https://id.erudit.org/iderudit/36682ac>
- Crettiez, X. (2008). *Les formes de la violence*. La Découverte.
- Da Costa, D. (2016). Cruel pessimism and waiting for belonging: Towards a global political economy of affect. *Cultural Studies*, 30(1), 1-23.
- Fassin, É. (2012). Représenter la violence des femmes : performance et fantasme. Dans C. Cardi, & G. Pruvost (Éds.), *Penser la violence des femmes* (pp. 343-349). La Découverte.
- Flynn, C., Damant, D., Bernard, J., & Lessard, G. (2016). Entre théorie de la paix et continuum de la violence : réflexion autour du concept de la violence structurelle. *Canadian Social Work Review / Revue canadienne de service social*, 33(1), 45-64. <https://doi.org/10.7202/1037089ar>
- Gélinas, A. (2017). Amour empaillé. *Lettres québécoises*, (167), 40. <https://id.erudit.org/iderudit/86247ac>
- Gorton, K. (2007). Theorizing emotion and affect: Feminist engagements. *Feminist Theory*, 8(3), 333-348.
- Gregg, M., & Seigworth, G. J. (Éds.). (2010). *The Affect Theory Reader*. Duke University Press.
- Grenier, D. (2017). À la première personne qui m'écouterà. *Voix et Images*, 43(1), 119-125. <https://doi.org/10.7202/1043155ar>
- Guidée, R. (2012). « Unsex me ! » : littérature et violence politique des femmes. Dans C. Cardi, & G. Pruvost (Éds.), *Penser la violence des femmes* (pp. 388-399). La Découverte.
- Halberstam, J. (1993). Imagined violence/queer violence : Representation, rage, and resistance. *Social Text*, (37), 187-201.



- Hétu, D. (2018). « Nous cessons ici d'errer » : vulnérabilités géoémotionnelles dans *Le ciel de Bay city* et *La maison d'une autre*. *Temps zéro*, (12). <https://tempszero.contemporain.info/document1589>
- Killick, R. (2011). Heartland/hinterland/wasteland: North American ex-urbia as a 'non-lieu de la surmodernité' in Catherine Mavrikakis's *Le Ciel de Bay City*. *British Journal of Canadian Studies*, 24, 161.
- Laforest, D. (2010). Dire la banlieue en littérature québécoise. *La sœur de Judith* de Lise Tremblay et *Le ciel de Bay City* de Catherine Mavrikakis. *Globe*, 13(1), 147-165. <https://doi.org/10.7202/044643ar>
- Laforest, D. (2016). *L'âge de plastique : lire la ville contemporaine au Québec*. Les Presses de l'Université de Montréal.
- Langevin, F. (2019). Mourir en région. *Voix et Images*, 45(1), 29-47. <https://doi.org/10.7202/1068995ar>
- Lapointe, M.-E. (2009). Sous le ciel. *Voix et Images*, 34(2), 146-150. <https://doi.org/10.7202/029472ar>
- Le ciel de Bay City [Héliotrope]*. Repéré le 23 mars 2021 à [https://www.editionsheliotrope.com/librairie/2/le\\_ciel\\_de\\_bay\\_city](https://www.editionsheliotrope.com/librairie/2/le_ciel_de_bay_city)
- Lebas, C. (2012). La violence des femmes, entre démesure et ruptures. Dans C. Cardé, & G. Pruvost (Éds.), *Penser la violence des femmes* (pp. 245-256). La Découverte.
- Linz, R. (2012). *Maternités et identités : Representations of motherhood and national identity in literary texts of Quebec*. City University of New York. [http://gateway.proquest.com/openurl?url\\_ver=Z39.88-2004&rft\\_val\\_fmt=info:ofi/fmt:kev:mtx:dissertation&res\\_dat=xri:pqm&rft\\_dat=xri:pqdiss:3553567](http://gateway.proquest.com/openurl?url_ver=Z39.88-2004&rft_val_fmt=info:ofi/fmt:kev:mtx:dissertation&res_dat=xri:pqm&rft_dat=xri:pqdiss:3553567)
- Mauger, G. Violence symbolique. *Encyclopædia Universalis*. Repéré le 20 novembre 2020 à <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/violence-symbolique/>
- Mauger, G. (2012). Sur la domination. *Savoir/Agir*, 19(1), 11-16. <https://doi.org/10.3917/sava.019.0011>
- Menke, C. (1996). Le regard esthétique : affect et violence, plaisir et catharsis. *Philosophiques*, 23(1), 67-79. <https://doi.org/10.7202/027367ar>
- Michaud, Y. Violence. *Encyclopædia Universalis*. Repéré le 29 mars 2021 à <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/violence/>
- Papillon, J. (2020). Mettre la hache dans le script : Martine Delvaux-Némésis. *MuseMedusa*, (8). [https://musemedusa.com/dossier\\_8/papillon/](https://musemedusa.com/dossier_8/papillon/)
- Parent, A. M. (2017). Déplacements mémoriels dans la littérature québécoise contemporaine. Dans R. Dion, & A. Mercier (Éds.), *Que devient la littérature québécoise ? Formes et enjeux des pratiques narratives depuis 1990* (pp. 75-94). Nota Bene.

- Ross, D.-I. (2009). Les yeux fertiles. *Moebius*, (123), 173-177.  
<https://id.erudit.org/iderudit/61678ac>
- Saint-Martin, L. (2006). De la rhétorique et de la violence. *Voix et Images*, 32(1), 152-156.  
<https://doi.org/10.7202/014712ar>
- Tardif, D. (2017). Pour en finir avec Chicoutimi. *Le Devoir*.  
<https://www.ledevoir.com/lire/495768/fiction-quebecoise-pour-en-finir-avec-chicoutimi>
- Tu aimeras ce que tu as tué [Héliotrope]*. Repéré le 24 mars 2021 à  
[https://www.editionsheliotrope.com/librairie/97/tu\\_aimeras\\_ce\\_que\\_tu\\_as\\_tue](https://www.editionsheliotrope.com/librairie/97/tu_aimeras_ce_que_tu_as_tue)
- Wroblewski, A. (2019). Filles mauves de l'Amérique. *Tangence*, (119), 95-111.  
<https://doi.org/https://doi.org/10.7202/1065670ar>