

« Nous aussi, nous aimons
la vie quand nous en
avons les moyens »

une étude des espaces, pouvoirs
et affects dans *Le jeu de la musique*
de Stéfanie Clermont

Ils sont beaux avec hargne, avec humour noir. Ils ne veulent pas être winner.

Ils trouvent ça loser, d'être winner.

— Stéfanie Clermont, *Le jeu de la musique*

En introduction de son ouvrage *The Queer Art of Failure*, Jack Halberstam soutient que l'échec « allows us to escape the punishing norms that discipline behavior and manage human development with the goal of delivering us from unruly childhood to orderly and predictable adulthoods » (3). Selon lui, si l'échec va de pair avec son lot d'affects négatifs, il offre aussi la possibilité de se soustraire à une positivité toxique et hétérosexiste associant la réussite à la reproduction humaine et à l'accumulation de capital¹. Dans son recueil de nouvelles paru en 2017, *Le jeu de la musique*, Stéfanie Clermont met en scène nombre de personnages évoluant à l'écart des modèles de réussite hétéropatriarcaux et capitalistes, des « marginaux dont on comprend qu'ils ont tout mis dans leurs idéaux et qui connaissent les lendemains difficiles des militants déçus » (Guy ARTS 3). Si *Le jeu de la musique* n'a encore fait l'objet d'aucune étude d'envergure, la critique littéraire a notamment souligné l'importance que prennent dans le recueil les motifs récurrents de la « dépression » (Côté-Fournier 53; Desmeules F3; Guy ARTS 3) et de « l'échec » (Côté-Fournier 53; Desmeules F3).

L'œuvre se compose plus précisément d'un prologue suivi de trente-trois nouvelles dépeignant le quotidien d'un groupe d'ami-e-s composé de

personnages bisexuels (Céline et Sabrina), trans (Jess), pauvres (Sabrina, Jess, Vincent et Kat) et racisés (Kat et sa fille Ruby). Ces nouvelles montrent les protagonistes adultes, adolescents, enfants, sans suivre d'ordre chronologique, le recueil entremêlant les existences de chacun-e, brouillant la temporalité comme les trajectoires. Bien que le recueil se trouve ainsi tissé de multiples perspectives, il présente une grande cohésion, celle-ci résultant certes de la récurrence des personnages entre les diverses nouvelles, mais procédant également d'une homogénéité thématique notable, attachée à la précarité sociale et psychologique des protagonistes, de même qu'à l'inhabitabilité des espaces dépeints.

Le prologue préfigure l'inhospitalité de ces derniers : une narratrice non identifiée y décrit un terrain vague, où elle faisait la fête avec ses ami-e-s avant que l'un d'elleux, Vincent, ne s'y suicide. Après sa mort, l'endroit, incarnant maintenant la souffrance de Vincent, est déserté par les fêtard-e-s. Selon la narratrice, « il n'y . . . a presque plus » (Clermont 14) de ces lieux « sans obligations » (13), de ces « lieux tranquilles où vivre et mourir en paix » (14), de sorte qu'il se profile une opposition entre cet espace singulier et le reste du territoire, qui, en contre-pied, serait caractérisé par les contraintes et l'intranquillité. Je souhaite corollairement analyser les articulations d'une double spatialité dans l'œuvre; l'une normative et anxiogène, et l'autre marginale, potentiellement chargée de valeurs divergentes. Car s'il n'y a *presque* plus de « lieux tranquilles où vivre et mourir en paix² » (14), c'est qu'il doit sûrement en rester quelques-uns. Qu'est-ce qui les distingue des localités plus normatives? Quels « ordres » (Halberstam) et « obligations » (Clermont 13) configurent ces dernières?

Afin de répondre à ces questionnements, je m'appuierai sur un cadre théorique conjuguant trois axes d'analyse : les spatialités « autres », les réseaux de pouvoir qui façonnent les subjectivités et les localités, ainsi que les affects des personnages. J'entends, conséquemment, employer la notion d'hétérotopie foucauldienne, relative aux emplacements pouvant « résult[er] d'une déviation de la norme » (Beneventi et Calderón 7), aux espaces « qui ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent, l'ensemble des rapports . . . » (Foucault 14)³. Je puiserai également dans les notions de dispositif (Agamben) et de dispositif spatial (Lussault), lesquelles postulent que les réseaux de pouvoirs,

discours et institutions jouent un rôle prépondérant dans la formation des subjectivités et des espaces. Ces derniers sont non seulement affectés par les dispositifs, ils en sont partie prenante, puisqu'ils jouent « un véritable rôle d'opérateur d'interactions⁴ » (Dumont), c'est-à-dire qu'ils configurent les manières d'agir, et ce, bien que les agent-e-s puissent désobéir, échapper à ces configurations⁵. Selon le géographe Michel Lussault, les dispositifs spatiaux tiennent précisément d'« agencements spatiaux poss[édant] un caractère normatif et prescriptif marqué : ils constituent des modèles d'organisation de l'espace, porteurs intrinsèquement de modèles collectifs des bonnes pratiques sociales » (Lussault 201). Étant donné que dans le recueil, l'inhabitabilité des espaces normatifs découle principalement de dispositifs capitalistes et hétéropatriarcaux, je me pencherai d'abord sur les manifestations socio-spatiales du dispositif capitaliste, puis sur celles du dispositif patriarcal, pour finalement me concentrer sur les échappées du régime patriarcal. J'illustrerai alors comment les échappées du couple hétérosexuel sont potentiellement aptes à ouvrir un horizon pacifié aux personnages féminins.

« One day, I am going to grow wings, a chemical reaction, hysterical and useless⁶ » : production et passivité à l'ère du capital

Les problèmes financiers des personnages se retrouvent en filigrane de plusieurs nouvelles. Ils sont toutefois mis de l'avant dans deux textes, « Emploi-Québec » et « L'employée ». Cette dernière nouvelle, suivant immédiatement le prologue, est narrée par le personnage de Sabrina, qui y raconte deux saisons passées à travailler dans un kiosque du marché Jean-Talon, parce qu'elle « ne sa[it] pas quoi faire d'autre pour faire de l'argent et parce qu[']elle ne sa[it] pas quoi faire d'autre que de l'argent » (Clermont 36-37). D'emblée, Sabrina se dit « prisonnière » (29) du marché Jean-Talon, où elle a l'impression d'évoluer dans « une pub pour le marché » (29) puisqu'il « ne [s'y] pass[e] jamais rien qui ne concorde pas avec l'idée du marché Jean-Talon » (29). Cette « idée du marché » est à mettre en rapport avec la notion de dispositif spatial. Considérant qu'il se révèle impossible de départager le marché de la publicité, et conséquemment l'emplacement du dispositif capitaliste, il se manifeste que l'espace même influence ses usager-ère-s. En effet, les dispositifs se rapportent à « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer,

d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants » (Agamben 31), et la publicité a bien pour visée d'influencer les comportements. D'autant plus que Sabrina se sent « prisonnière » (Clermont 29) du marché, elle est, de fait, « capturée » par le dispositif. Dans la mesure où les client-e-s posent « cette série de gestes (s'extasier, sortir son porte-monnaie, payer, repartir heureux) comme s'il s'agissait d'une saynète apprise par cœur » (33), l'ascendant d'un dispositif incitant la collectivité à « acheter acheter acheter acheter⁷ » (35-36) paraît d'ailleurs patent. Sur ce point, il est intéressant de noter que *Le jeu de la musique* comprend une mention à l'auteur Georgio Agamben (105) et une autre au livre *Qu'est-ce qu'un dispositif?* (309). Celles-ci laissent entrevoir les connaissances de Clermont en matière de dispositif et, malgré que ces mentions ne soient couplées d'aucun commentaire sur l'ouvrage d'Agamben, elles trahissent un cadre interprétatif pouvant influencer la diégèse.

Au dire de Sabrina, les employé-e-s se trouvent dépossédé-e-s de leurs qualités de sujet au marché. Celle-ci s'y compare et compare ses collègues à des « machines à emballer des gadelles et à compter de l'argent » (35)⁸. La narratrice se dit « décorative » (24), « un aspect parmi tant d'autres du cachet du marché Jean-Talon » (24), « comme le café chez un concessionnaire automobile : une gracieuseté » (24), et se pose ainsi en accessoire, en objet de consommation, voire en matériau même du marché, comme intégrée à l'espace. Dans un même ordre d'idées, tandis qu'elle passe ses jours de congé au parc à se « réjoui[r] d'être belle » (37) et à « échange[er] des regards ravis avec de beaux cyclistes » (37), une fois au travail, elle se souvient que sa beauté n'y est que source « d'accablement » (37) :

Une chose de plus pour rendre l'expérience du marché positive aux clients. Je sentais les hommes essayer de capter une bouffée de mon odeur en se penchant pour respirer les fraises, comparant sûrement ma craque de seins à la courbe au milieu d'une pêche juteuse. Ils me jetaient des regards par en dessous . . . (37)

Sujet désirant au parc, investie dans une relation de réciprocité avec les hommes — elle échange des regards avec eux —, Sabrina devient objet de leur désir au marché, se trouvant plutôt appropriée par eux : son corps s'y confond avec la marchandise — la pêche —, son odeur se mêle aux fruits. Elle se trouve doublement objectivée, à la fois « machine » mise au service du capitalisme et corps féminin, mis à disposition des clients la réduisant à sa matérialité. L'influence du dispositif spatial est ici manifeste, le corps du

personnage prenant une valeur différente, n'étant pas soumis aux mêmes patrons sociaux d'un espace à l'autre. Cependant, la narratrice se « rebelle » (38) contre une telle saisie de son corps, et énonce : « Je laissais mes yeux s'embuer, se crotter et lancer des éclairs » (38). Elle renvoie finalement leur regard aux clients, en même temps que sa colère.

Paradoxalement, c'est lorsqu'elle se décrit comme objet que Sabrina met en lumière sa subjectivité, puisqu'elle se révèle alors consciente de son aliénation. Pendant une pause, Sabrina rédige « une liste sérieuse : Rester à Montréal vs Crisser mon camp en région » (25), sur laquelle elle écrit justement se sentir « aliénée » (27). D'un côté, elle considère qu'il n'y a pas de culture ou de réelles options de « vie sociale » (26) en région; de l'autre, elle dépeint Montréal comme un territoire où les emplois convenables sont rares, où les « proprios crosseurs » et les « patrons crosseurs » (27) pullulent, et où il règne une pauvreté ignorée par une majorité de citoyen-e-s. Il faut ainsi voir que le marché Jean-Talon incarne le dispositif capitaliste dans le recueil, mais qu'il ne lui est pas circonscrit; celui-ci configure les espaces (boutiques luxueuses, restaurants chers, quartiers en voie d'embourgeoisement) et les comportements (égoïsme, tendance à la consommation) dans tout le paysage urbain :

Tout me fait chier . . . le Petit Laurier, *Tout le monde en parle*, les boutiques de toilettage pour chats, les fish and chips à vingt dollars, le Mile-Ex . . . les centaines de personnes qui passent tous les matins devant le vieux quêteux, la madame qui vend *L'itinéraire* et les gens qui distribuent le journal *24h*, qui regardent par terre et qui s'achètent des cafés à cinq dollars au coin de rue d'après. (27)

Montréal se donne comme un espace fait par et pour les personnes riches — les patrons, les propriétaires —, reléguant les moins nantis aux emplois précaires et à la rue. En ressort que pour la narratrice, elle-même peu fortunée, il n'y a pas d'endroits possibles où bien vivre, l'échec se profilant à Montréal comme en région : « . . . c'est lose-lose. Je voudrais démissionner, mais pour aller où? . . . Ce dont je veux m'affranchir est partout » (27).

Appartenir au camp des perdants du capital n'est pas sans susciter l'« angoisse » (28) et la « nervosité » (29) de la narratrice. Elle est obsédée par le manque d'argent, celui-ci tenant du leitmotiv dans son discours semé de références à son « compte en banque qui ne dépass[e] jamais sept cents dollars » (28), son « compte d'épargne . . . où il ne rest[e] plus que deux cents dollars » (28), « l'argent [qu'elle] d[oit] à [s]es amis » (28), « l'argent

[qu'elle] d[oit] à la bibliothèque » (28) « l'argent [qu'elle] d[oit] à [s]on père . . . » (27-28). En cela, les affects de Sabrina diffèrent drastiquement de ceux des client-e-s du marché, qui fort-e-s de leur pouvoir d'achat, affichent une « fatigue bienheureuse » (20), un « sourire satisfait » (24), « s'enthousiasm[ent] » (32), « s'extasi[ent] » (33) et « repart[ent] heureux » (33). Illes trouvent leur bonheur dans la consommation, là où la patronne de Sabrina tire le sien du travail : « "On se plaint pas, han, Sabrina!" disait souvent madame Gélinas. ". . . On est heureux, nous autres, on se plaint pas!" . . . "Souris, ça fait passer le temps." » (40). S'entend ici la voix de la norme, voire celle de l'autorité — elle provient de la patronne —, enjoignant Sabrina à trouver une forme de contentement dans le travail. Cette autorité se trouve du reste surdéterminée par l'usage de la répétition et de l'impératif.

Plus qu'à un simple emploi alimentaire, c'est à une carrière que devrait aspirer Sabrina afin de répondre aux attentes sociétales :

[Les client-e-s] s'imaginaient sans doute que je me préparais à retourner en classe . . . comme la plupart de mes collègues . . . La réalité était plus alarmante : ma job d'été ne déboucherait sur rien de plus qu'une période de BS . . . Je me sentais déjà vieille, je sentais déjà que j'avais manqué le bateau et que je pourrissais sous mes airs de fraîcheur et de santé. (39)

Sabrina se trouve en décalage avec la collectivité — la plupart de ses collègues — et en décalage avec la temporalité normative : elle progresse à un rythme qui la vieillit précocement. Pour elle, non seulement il ne se trouve pas d'endroit où bien vivre, ni à Montréal ni en région, il ne paraît pas exister d'ordre temporel qui lui convienne. Car au sein d'un espace-temps structuré par le dispositif capitaliste, dévier de l'ordre temporel évolutif, visant l'accumulation de richesses (Halberstam), peut signifier devenir victime de la précarité et de la détresse que cette dernière engendre.

À la fin de l'été, Sabrina se retrouve sur l'assistance sociale. Elle y restera pendant les quelques mois précédant son départ en Californie : « J'ai commencé à dormir jusqu'à tard dans l'avant-midi. J'ai épluché le désordre de ma chambre à la recherche d'un plan de vie . . . Mon cœur flottait, filamenteux et infecté, dans un flot incessant de Boréale et de Grolsch » (Clermont 41). La narratrice ajoute : « [J]e n'avais rien à faire » (41), mais il faut bien voir qu'elle décide plutôt de ne rien faire. Car le désordre ne meuble pas que sa chambre, l'espace domestique, il empiète aussi sur sa

temporalité intime. Sabrina préfère l'oisiveté et l'alcool à un « plan de vie » qui la ramènerait sur le droit chemin, à une forme d'« orderly and predictable adulthood[d] » (Halberstam 3) où l'action, un faire capitaliste, aurait pour effet paradoxal de l'objectifier. Chez elle, lorsqu'elle ne fait rien, Sabrina n'est l'instrument de personne. À cet égard, il est possible de rapprocher sa conduite du concept de « weapons of the weak », que Jack Halberstam utilise à la suite de James C. Scott pour qualifier le refus du dominé de participer à un système conçu et contrôlé par le dominant : « The concept of “weapons of the weak” can be used to recategorize what looks like inaction, passivity, and lack of resistance in terms of the practice of stalling the business of the dominant » (88). En restant passive, Sabrina faillit à ses obligations socio-économiques; du même coup, elle se libère, à tout le moins provisoirement, de ce dont elle souhaite s'affranchir au marché⁹.

« Don't be like the one who made me so old¹⁰ » : quand les jeunes filles se soumettent aux grands garçons

Dans le recueil, les motifs de la passivité et de la détresse ne se rattachent pas qu'à des formes d'inadéquation aux préceptes capitalistes. La nouvelle « Le massage » rapporte un épisode où le personnage de Céline, alors adolescente, parcourt les rues du Vieux-Hull. La jeune fille est abordée par un étudiant à la maîtrise, Philippe. Devant un immeuble, l'universitaire lui propose de grimper sur le toit et Céline se convainc de l'y suivre, bien qu'elle ressente un important « vertige » (Clermont 48) : « C'est le début d'une longue vie de folles aventures. Vas-y, fonce! l'a finalement emporté ma fée Clochette . . . » (49) À l'instar de la fée dans *Peter Pan ou le garçon qui ne voulait pas grandir*, l'adolescente prend son envol : elle s'élève vers le ciel. Sur le toit, tandis que Céline et Philippe observent « le Musée des civilisations, la rivière des Outaouais, . . . le parlement illuminé » (49) et que Céline fantasme sur des escapades en solitaire, sur le pouce et en voilier, Philippe propose à Céline de lui faire un massage. Cette dernière accepte, mais Philippe cesse rapidement de masser ses épaules : « Pendant un moment son corps a totalement obscurci la vue que [Céline avait] sur la ville . . . Puis il a pétris [s]es seins » (50). Philippe ne demande pas son consentement à la jeune femme avant de lui toucher la poitrine. Malgré son inconfort, celle-ci attend qu'il termine de la masser, se détachant complètement de la situation : « Au bout d'un moment, j'ai cessé d'opiner

du chef et même d'écouter » (50). Alors qu'elle se voulait aventurière, Céline se voit plutôt reléguée à une passivité complète. Ajoutons que lorsque le corps de Philippe monopolise le champ de vision de Céline, il se superpose aussi à la ville. Son corps — l'imposition de son désir — bloque l'accès de Céline au territoire, fait écran au Musée des civilisations (un lieu de culture figurant l'ailleurs, le voyage), à la rivière des Outaouais (évoquant d'autres plans d'eau où voguer), au Parlement (le siège du pouvoir) et, par extension, à ses rêves d'évasion, de découverte autonome des espaces. Symboliquement, la ville, de même que la civilisation et le pouvoir, se déclinent au masculin.

Après le massage, Céline retourne chez ses parents et mentionne : « Quelqu'un quelque part avait dit qu'il ne croyait pas aux fées et la mienne était tombée raide morte » (51). En imposant sa volonté à Céline sans même considérer les siennes, Philippe ne reconnaît pas l'adolescente comme sujet. Dans la mesure où la fée Clochette incarne l'aventure, une figure d'autonomie, de liberté et de mobilité géographique — elle vole —, ne pas croire en elle implique aussi ne pas croire au droit des femmes à l'espace. C'est à tout le moins ce que saisit la narratrice : « Des passages de *Peter Pan* me trottaient dans la tête : "Maintenant, je suis une grande personne. Quand on grandit, on désapprend à voler." » (50). « Désapprendre à voler » signifie ici apprendre que l'aventure ne se conjugue pas aisément au féminin; le « devenir grande personne » se donne comme le passage du désordre de l'enfance, de l'« unruly childhood » (Halberstam 3), à un ordre spatial patriarcal.

Une autre nouvelle du recueil, « Criminel », narrée par Sabrina, met en scène une rencontre sexuelle entre cette dernière, alors âgée de seize ans, et le cousin de Céline, âgé de vingt-six ans. Elle se déroule dans la chambre du petit frère de Céline. Sabrina, qui de son propre aveu¹¹ a « tendance à tester [s]es pouvoirs de séduction sur tous les hommes et les garçons » (Clermont 72), « flirt[e] » (75) avec le cousin. Bientôt, elle subit toutefois plus qu'elle n'élabore le scénario de leur rencontre sexuelle : « . . . j'étais dépassée par les événements. Il me touchait de façon tellement rapide, rythmée et compliquée que j'avais l'impression d'être sur un plateau de tournage porno » (78). Le scénario patriarcal présent dans la pornographie traditionnelle, donnant préséance au plaisir masculin et véhiculant des codes sexuels associant le féminin à la position objectale, est de fait rejoué

par le cousin. Pendant l'acte, la presque totalité des paroles qu'il profère tient d'impératifs : « Ici » (77); « T'as pas le droit » (77); « Arrête, t'es folle, arrête . . . » (78); « Regarde, viens ici, regarde ma queue » (78). Autrement, il commente la « chatte » (78) et les « fesses » (78) de Sabrina, juge ses performances sexuelles — « Je te donne six sur dix » (78) — ou l'insulte : « Salope » (78). Il la réduit à son seul sexe — sa chatte, ses fesses —, s'arroge la position de juge, et donc d'autorité. Sabrina obéit invariablement à ses injonctions : « Il m'a pressée de le sucer . . . Étourdie, honteuse, je m'y suis mise » (78). En obtempérant, malgré son manque flagrant d'envie, elle s'assujettit au modèle sexuel patriarcal.

Il faut voir ici que le cousin orchestre le rapport sexuel de manière à dérober toute possibilité de contrôle à l'adolescente, qui spécifie : « J'ai suggéré qu'on fasse autre chose. "Salope," a-t-il dit. Il m'a fait basculer sur le ventre, m'a craché dans le cul et m'a pénétrée sans crier gare » (78). Sabrina n'a pas l'occasion d'exprimer de subjectivité désirante. Lorsque s'esquisse une opportunité d'énoncer ce qu'elle veut, le cousin la retourne contre le lit et étouffe sa parole dans l'oreiller : « "C'est criminel," a-t-il dit . . . La tête enfouie dans l'oreiller . . . j'ai su que je n'oublierais pas ces mots . . . » (78-79). La répétition du titre, « Criminel », souligne qu'un crime est bien dépeint dans la nouvelle : un viol.

Tandis qu'il a fait « très très très plaisir » (51) à Philippe de rencontrer Céline, cette dernière se trouve plutôt en proie à « la honte, la rage, la peur, la déception, l'envie, le regret, la gêne et le mépris » (51). Quant à la « jouissance » (79) du cousin, elle diffère du « vertige intense presque de la peur » (78) que ressent Sabrina : « Ce vertige . . . suffisait à lui seul à me faire haleter . . . d'une manière qui m'affolait et me dégoûtait de moi-même » (78). Il importe donc de départager le plaisir sexuel, miné par nombre d'affects négatifs, du bonheur; car du bonheur, Sabrina n'en éprouve pas. Il ne lui reste au final que la « prémonition [qu'elle] ne pourrai[t] parler de cette soirée à personne » (78), le cousin lui dérobant sa voix une fois de plus.

Si Sabrina a voulu « tester [s]es pouvoirs » (72) sur le cousin, ce dernier ne lui en reconnaît aucun. Dans l'œuvre, les adolescentes qui souhaitent s'écarter des modèles normatifs de féminité, se montrant désirantes ou aventurières, se butent aux désirs d'hommes dominateurs réactivant le dispositif patriarcal, que ce soit dans la sphère publique ou intime.

Catherine Dussault Frenette nomme d'ailleurs l'« usage de la force physique [et] le recours à une parole autoritaire » (299) comme constitutifs du dispositif de la contrainte, contrecarrant l'avènement d'une subjectivité désirante féminine. S'inspirant de Jessica Benjamin, elle ajoute : « La notion d'intersubjectivité suppose une tension paradoxale, mais nécessaire, entre affirmation de soi et reconnaissance par l'autre — l'effondrement de cette tension ouvrant potentiellement la voie à la domination » (38). Or c'est bien l'absence de reconnaissance de la part des hommes qui contribue à la domination de Sabrina et Céline — la fée de cette dernière meurt précisément parce qu'on ne croit pas en elle.

« Soon we'll be done with the trouble of the world¹² » : échappées du régime hétéropatriarcal

La nouvelle « Toutes celles que j'ai connues et aimées », narrée par Sabrina, informe la lectrice que Céline a finalement entrepris un voyage : elle se rend en Californie avec Sabrina. Cette dernière y rencontre Jess, avec qui elle sera en couple pendant neuf ans. Au cours de ces neuf ans, Jess, née garçon, entame une transition vers le féminin. Le couple qu'elle forme avec Sabrina donne à voir un modèle relationnel queer qui rompt avec les dynamiques patriarcales observées plus avant : « Quand la tension montait, . . . [l']un¹³ de nous mettait *All I Really Want to Do* . . . : "I ain't looking to compete with you, beat or cheat or mistreat you" . . . Je ne veux pas te simplifier, t'étiqueter. Je ne te demande pas de voir comme moi . . . » (Clermont 291) Le couple, évoluant à l'extérieur des étiquettes — au prisme du queer, donc¹⁴ —, compte deux sujets qui n'imposent pas leur désir à l'autre.

C'est ce qu'illustre aussi la seule de leur relation sexuelle faisant l'objet d'une description, se déroulant dans une cabane en haut d'un séquoia. En grim pant dans l'arbre malgré son vertige, Sabrina reproduit le geste que Céline avait posé des années avant, en outrepassant son vertige pour monter sur le toit¹⁵. Le texte met donc en relation ces deux scènes, tout en mettant en lumière les divergences entre l'une et l'autre. D'une part, Céline fait face à la civilisation et au parlement, alors que la cabane évoque la nature et l'enfance, une époque précédant l'entrée dans l'ordre social et les normes (Halberstam). D'autre part, Céline gagne en anxiété et en passivité, contrairement à Sabrina qui échappe aux deux en faisant l'amour avec Jess : elle « pleur[e] comme un corps [à] la fin d'une période de stress »

(Clermont 312) et prend en charge le déroulement du rapport sexuel. En atteste la liste d'actions qu'elle entreprend : « Je l'ai embrassée, je me suis assise sur sa poitrine et j'ai tout de suite senti monter un plaisir violent. J'ai pris ses mains et j'ai guidé ses doigts sur mes hanches » (313). Ajoutons que Jess se montre aussi désirante : c'est elle qui initie le rapport, se déshabille, déshabille Sabrina.

Il a déjà été mentionné que Jess opère une transition de genre au fil du recueil; dans d'autres nouvelles, il est aussi noté au passage que Sabrina et Céline désirent et couchent avec des femmes. En ne faisant aucun commentaire à l'égard de ces entorses aux modèles traditionnels, hétérosexuels et cis, la narration implique qu'elles sont anodines. Plus qu'à une normalisation¹⁶ du queer, le recueil paraît en faire l'apologie, à tout le moins en sous-texte. Certes la relation amoureuse entre Jess et Sabrina n'est pas parfaite, mais elle est une des seules à être connotée positivement dans le recueil, à n'être pas traversée de violences¹⁷. Ainsi, cette « positivité » attribuée au queer s'étend aux affects de Sabrina : tandis qu'elle fait l'amour avec Jess, elle ressent « des vagues de soulagement, de reconnaissance, de bonheur, de mélancolie, d'impatience, de vertige et de fragilité » (313). Son vertige n'est alors plus teinté par la « peur » (78) et le « dégoût » (78) que lui inspirait le cousin. Spécifions que la cabane dans laquelle se déroule le rapport sexuel entre Sabrina et Jess surplombe le squat qu'habite cette dernière. C'est donc à l'extérieur du social que Sabrina accède au bonheur.

De manière analogue, le lieu de « paix » dépeint dans le prologue, le lieu du suicide de Vincent évoqué en introduction, se trouve aussi en périphérie de l'espace urbain : il s'agit d'un « lieu sans nom » (14) à l'extrémité du quartier Hochelaga, passé la rue Ontario. Cette absence de toponyme suggère d'emblée que l'endroit se situe à l'extérieur de la culture normative. Les toponymes sont autant de signes des puissances ayant opéré sur le territoire, de leur influence sur notre présent (Azaryahu, Foote et Ryan 2016). Que le lieu ne porte pas de nom laisse entendre qu'il n'est pas marqué par le social ou par les pouvoirs qui y sont attachés. Son anonymat laisse présager qu'il s'agit d'un lieu hétérotopique « suspendant, neutralisant ou inversant » ces pouvoirs (Foucault), un de ces « emplacements, qui permettent, entre autres, à des individus de se rencontrer, de se connaître et de se reconnaître, de vivre ensemble contre, tout contre ou d'une certaine manière, même à l'extérieur des normes dominantes et oppressives de la

société . . . » (Beneventi et Calderón 7). Pour accéder à ce « lieu sans nom », il faut se rendre « [d]e l'autre côté de la track » (Clermont 14), celle-ci se trouvant mentionnée à trois reprises à travers le prologue¹⁸. Cette insistance narrative, conjuguée au fait que les ami-e-s fréquentant l'endroit sont qualifié-e-s de « fous » (14), laisse entrevoir que ces dernier-ère-s se trouvent symboliquement « à côté de la track » : illes seraient dans l'erreur au regard de la norme. Il se déploie qui plus est une forme de langage « autre » dans le « lieu sans nom » : « Il n'y avait de béton que quelques îlots de *graffiti* par-ci par-là, et partout ailleurs c'était des . . . arbres en hauteur dont *les feuilles parlent fort* en été » (13, je souligne). Art, résistance et nature s'allient dans un amalgame discursif où règne l'indétermination, le sauvage. Le fonctionnement même de l'endroit échappe à l'entendement : « C'était un lieu vivant, où de l'eau . . . avait, *on ne sait plus comment*, trouvé les tuyaux et rempli d'anciens réservoirs . . . où des bancs de poissons rouges et blancs vivaient, *mystérieusement* . . . » (13, je souligne). L'eau suit son cours, sans qu'on ne sache si elle provient du sol ou du ciel¹⁹, ce qui confère à l'endroit une aura de mystère s'accordant avec l'exceptionnalité du lieu, l'indétermination sémantique observée plus avant.

Cet espace arbore corollairement des caractéristiques de la *chora* sémiotique telle qu'elle est présentée par Julia Kristeva dans *La révolution du langage poétique*. Celle-ci est à la fois l'articulation de pulsions « préalable[s] à l'évidence, au vraisemblable, à la spatialité et à la temporalité » (Kristeva 23) et leur « réceptacle . . . nommé aussi espace . . . innommable, invraisemblable, bâtard » (23). D'une part, le « lieu sans nom » est un lieu qui n'en est pas tout à fait un, en ce qu'il n'est ni nommé ni balisé, sinon par sa distinction de toutes structures spatiales civilisées et civilisatrices — la rue Ontario, le chemin de fer; de l'autre, il y règne l'indétermination et l'invraisemblable, l'une et l'autre se répercutant dans la nature et dans le langage²⁰. La *chora* sémiotique se donne aussi comme un « réceptacle . . . nourricier et maternel » (25) précédant l'entrée de l'individu dans la loi symbolique, celle du père et de Dieu. Or, référant au « lieu sans nom », la narratrice précise : « Ces lieux tranquilles où vivre et mourir en paix, il n'y en a presque pas . . . Et moins il y en a, moins on se souvient de cette autre vie, celle qui commence dans le ventre et qui éclate dans la gorge, dans les yeux, dans le sexe, dans nos langues qui touchent au soleil » (Clermont 14). Contrairement au reste du territoire, le lieu hétérotopique

offrirait donc les conditions d'émergence d'une vie « qui commence dans le ventre », non loin d'un réceptacle nourricier et maternel. On s'y baigne notamment dans des réservoirs d'eau grouillant de poissons que l'on pourrait associer, par enchaînement analogique, à autant d'univers utérins. La logique binaire présidant les conceptions traditionnelles du genre associe par ailleurs l'eau — l'humide — au féminin (Boisclair).

Cet espace « autre » prend les traits d'un territoire nourricier à plus d'un titre, en ce qu'il s'apparente également à une oasis, un « [i]lot de terrain, *apte à la végétation et à l'habitation humaine*, perdu au milieu d'espaces désertiques et dont l'existence est *généralement liée à la présence de l'eau amenée par conduites . . .* » (« Oasis », je souligne). En effet, en plus d'être magiquement irrigué, l'emplacement tient d'une des seules zones réellement *habitables* au sein de l'espace diégétique. Bien que le prologue offre peu d'indices sur les causes de l'intranquillité des personnages dans les espaces extérieurs au lieu hétérotopique, une analyse des autres nouvelles montre que la plupart de ces espaces sont moulés aux exigences du capital et des pouvoirs patriarcaux, et que ces dernières suscitent l'angoisse des personnages féminins. En ce sens, la configuration de l'espace intime dans la nouvelle « Max, Bob, John, Bruce et moi » est éloquent. La violence masculine y creuse jusqu'aux murs : « Il y a des trous de la taille du poing de Max dans les murs, mais [Kat] ne saurai[t] pas les agrandir pour [s]e sauver » (Clermont 95). Pour Kat, une victime de violence conjugale, l'appartement prend la forme d'une prison.

Le plus souvent, c'est en fréquentant de rares lieux préservés du joug masculin que les personnages féminins du recueil accèdent au bonheur. Citons à cet effet une autre nouvelle, « Un nid, un nœud », dans laquelle le personnage de Cassandra fuit son conjoint violent. Elle s'établit chez une amie et y rencontre le fils de cette dernière, « un petit cerf » (186), qui, en jouant avec elle à la cachette, lui offre un premier moment de paix : « Cassandra se dirige vers l'escalier, le cœur battant, pleurant presque de soulagement à l'idée de cet enfant qui s'est caché quelque part et qui attend qu'elle vienne le chercher » (186-187). En suivant l'enfant, Cassandra parcourt son territoire à lui, une forêt symbolique où les garçons peuvent être des proies — des cerfs — plutôt que des prédateurs, où l'ordre patriarcal ne semble pas opératoire.

Au final, il apparaît significatif que les protagonistes atteignent « la paix » dans le lieu hétérotopique où les « graminées sauvages dépass[ent]

les deux mètres » (13), et incidemment tout personnage le fréquentant. Sur ce territoire, la nature submerge le social; un désordre sauvage l'emporte sur un quelconque ordre civil. On l'a vu, cet ordre civil normatif est structuré par le dispositif patriarcal qui dénie aux personnages féminins la position d'agente de désir, et les relègue à la passivité. La brutalité masculine sature la plupart des lieux publics et intimes du recueil — les personnages féminins y essuient les insultes, les coups, sont victimes d'agression sexuelle —, de sorte que la majorité des espaces apparaissent inhabitables. À l'inverse, dans des emplacements non encore policés, marqués par la nature, le féminin et l'enfance — la cabane, le « lieu sans nom » évoquant un univers utérin, la forêt du petit cerf —, il émerge la possibilité de se réinventer en dehors des impératifs de « la dialectique traditionnelle “homme-sujet/femme-objet” » (Dussault Frenette 297). Ces territoires de l'enfance qui apaisent les personnages contrastent également avec les espaces de production capitalistes, dont le marché Jean-Talon, lequel représente davantage la domestication de la nature, la recherche de profits, l'objectification des employé-e-s. Un poème de Mahmoud Darwich précédant la dernière partie du recueil débute par ce vers : « Nous aussi, nous aimons la vie quand nous en avons les moyens » (Clermont 321). Or, au fil des nouvelles, il apparaît que les personnages aiment la vie dans les espaces qui échappent aux structures normatives hétérosexistes et capitalistes — là, il est possible de jouer, de se baigner, de faire l'amour et la fête, d'accéder à une forme de bonheur.

NOTES

- 1 « I argue that success in a heteronormative society equates too easily to specific forms of reproductive maturity combined with wealth accumulation. » (2)
- 2 On peut toutefois difficilement concevoir le suicide de Vincent comme une mort sereine.
- 3 Selon Michel Foucault, les utopies correspondent aussi à cette description. La différence entre les utopies et les hétérotopies tient au fait que les utopies « sont des espaces qui sont fondamentalement essentiellement irréels » (Foucault 15), tandis qu'à l'inverse, les hétérotopies sont des emplacements réels.
- 4 Henri Lefebvre et Doreen Massey partagent des idées semblables. Ils ont suggéré que l'espace est produit par les pouvoirs sociaux, et qu'en retour, les sociétés sont produites par les espaces à l'intérieur desquels elles évoluent.
- 5 Les sujets détiennent la possibilité de se subjectiver autrement à partir des dispositifs qui les façonnent, en procédant à la variation de performances sociales (Butler).
- 6 Ces paroles sont tirées de la chanson « Let Down » de Radiohead, citée dans la nouvelle « Dans l'industrie » à la page 155.

- 7 Certes, il est question d'un kiosque de fruits, lequel ne saurait figurer le capitalisme à la même échelle qu'une grande chaîne de magasins, mais les personnages n'y agissent pas moins en concordance avec le dispositif capitaliste homogénéisant les sociétés et configurant les potentialités d'actions.
- 8 Pour Giorgio Agamben, « [c]e qui définit les dispositifs auxquels nous avons à faire dans la phase actuelle du capitalisme est qu'ils n'agissent plus par la production d'un sujet, mais bien par des processus que nous pouvons appeler des processus de désobjectivation » (Agamben 43-44).
- 9 Dans une autre nouvelle, « Emploi-Québec », Sabrina, après avoir fait une demande de renouvellement d'aide sociale, remet toutefois en question ses choix de vie : « Je regrettais tous les mauvais choix, toutes les journées à errer, à me prélasser qui m'avaient menée jusqu'ici, au bureau d'Emploi Québec . . . forcée de voir ces déambulations pour ce qu'elles étaient, des détours du droit chemin, des excuses pour ne pas mettre un pied devant l'autre et avancer dans la vie, du sabotage de petite conne » (142).
- 10 Ces paroles sont tirées de la chanson « Dream Brother » de Jeff Buckley, citée dans la nouvelle « Criminel », à la page 72.
- 11 La nouvelle « Criminel » est narrée par Sabrina après les événements racontés dans la nouvelle, mais il s'avère impossible de mesurer combien de temps a passé entre le temps de la narration le temps narré.
- 12 Ces paroles sont tirées de la chanson « Trouble of the World » de Mahalia Jackson, citée dans la nouvelle « Adieu », à la page 202.
- 13 À ce moment de la nouvelle, Jess s'identifie toujours au masculin.
- 14 « Le queer est donc postidentitaire. Il vise à se départir des étiquettes qui ne conviennent plus, désuètes et de surcroît oppressives : si elles satisfont les sujets qui s'y conforment, elles en font souffrir et en discriminent, stigmatisent, rejettent et excluent un grand nombre » (Boisclair, Landry et Poirier Girard 10).
- 15 Céline mentionne : « L'échelle était stable, mais j'ai été prise de vertige. Quelque chose à l'intérieur de moi a voulu m'empêcher de monter » (48), ce qui n'est pas sans faire écho à ce qu'énonce Sabrina, des années plus tard : « D'habitude, j'évitais la cabane, car je souffrais de vertige. Mais ce jour-là, j'ai pris mon courage à deux mains, j'ai agrippé l'échelle et je suis montée . . . » (311).
- 16 Il importe de distinguer la « normalisation du queer » de la « normativité queer ». La première concerne une absence de jugement à l'endroit du queer; la deuxième s'attache au fait de réduire les potentialités transgressives du queer en l'arrimant à des structures hétérosexuelles ou relevant de l'hétérosexisme.
- 17 En effet, en plus des deux nouvelles qui illustrent des scènes d'agression sexuelle à l'endroit de Céline et de Sabrina, deux nouvelles dépeignent des épisodes de violence conjugale où des personnages masculins brutalisent leur amoureuse, « Max, Bob, John, Bruce et moi » et « Un nid, un nœud ». Ajoutons que si un couple hétérosexuel, Zoé et Laurent, les colocataires de Céline, ne semblent pas violents l'un envers l'autre, ces personnages sont secondaires dans le recueil.
- 18 « Pour s'y rendre, il fallait aller jusqu'au bout de la rue Ontario, puis plus loin encore, puis dépasser les tracks de chemin de fer » (13); « Tu vois où c'est? De l'autre côté des tracks » (14); « Je ne sais pas s'il y a encore, de l'autre côté des tracks, tout au bout de la rue Ontario, des poissons qui vivent dans les réservoirs et des fous qui s'y baignent » (14).
- 19 « Je ne sais pas si l'eau souterraine (ou était-ce de l'eau de pluie?) remplit toujours les fausses piscines » (14).

- 20 Selon Marc Augé, « [s]i un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, une espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu » (Augé 100). Puisque « l'espace autre » est caractérisé par l'indétermination identitaire, qu'il n'entretient pour ainsi dire pas de relations avec d'autres lieux, en étant trop éloigné, et qu'il ne présente aucune forme d'historicité, il est possible d'envisager le « lieu sans nom » comme une sorte de non-lieu.

BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Traduit de l'italien par Martin Rueff, Rivages poche, 2014.
- Ahmed, Sara. *The Promise of Happiness*. Duke UP, 2010.
- Augé, Marc. *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Seuil, 1992.
- Azaryahu, Maoz, Kenneth Foote et Marie-Laure Ryan. *Narrating Space / Spatializing Narrative: Where Narrative Theory and Geography Meet*. Ohio UP, 2016.
- Beneventi, Domenic et Jorge Calderón. Éditorial. « Frontières queers : Hétérotopies, lieux/non-lieux et espaces frontaliers », *Canadian Literature. A Quarterly of Criticism and Review*, no. 224, 2015, pp. 6-14.
- Boisclair, Isabelle. *Ouvrir la voie/x : le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*. Nota Bene, 2004.
- Boisclair, Isabelle, Pierre-Luc Landry et Guillaume Poirier Girard. « Avant-Propos. La pensée queer ». *QuébeQueer : le queer dans les productions littéraires, artistiques et médiatiques québécoises*, sous la direction d'Isabelle Boisclair, Pierre-Luc Landry et Guillaume Poirier Girard, PUM, pp. 7-31.
- Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. Routledge, 1993.
- Clermont, Stéphanie. *Le jeu de la musique*. Quartanier, 2017.
- Côté-Fournier, Laurence. « Tout le temps perdu ». *Liberté*, no. 319, 2018, pp. 52-53.
- Desmeules, Christian. « Le portrait de groupe avec drame de Stéphanie Clermont ». *Le Devoir*, p. F3, 9 septembre 2017.
- Dumont, Marc. « Aux origines d'une géopolitique de l'action spatiale : Michel Foucault dans les géographies françaises ». *L'espace politique*, vol. 12, no. 3, 2010. *OpenEdition Journals*, doi : doi.org/10.4000/espacepolitique.1744
- Dussault Frenette, Catherine. *La fabrique du désir féminin : le dispositif de la contrainte dans la littérature contemporaine des femmes (1990-2015)*. 2018. Université de Sherbrooke, Thèse de doctorat, savoirs.usherbrooke.ca/handle/11143/13336.
- Foucault, Michel. « Des espaces autres ». *Empan*, vol. 2, no. 54, 2004, pp. 1219.
- Guy, Chantal. « Stéphanie Clermont : chroniques de la dérive dure ». *La Presse*, p. ARTS 3.
- Halberstam, Jack. *The Queer Art of Failure*. Duke UP, 2011.
- Kristeva, Julia. *La révolution du langage poétique*. Paris, Seuil, 1974.
- Lefebvre, Henri. *La production de l'espace*. 4^e édition, Paris, Economica, 2000.
- Lussault, Michel. *L'homme spatial : la construction sociale de l'espace humain*. Seuil, 2007.
- Massey, Doreen. *Space, Place, and Gender*. U of Minnesota P, 1994.
- « Oasis ». *Dictionnaire Larousse*, 2020, Éditions Larousse, www.larousse.fr/dictionnaires/francais/oasis/55333?q=oasis#54958. Page consultée le 4 août 2020.