

SOUS LE REGARD DU PÈRE

La honte et ses lieux dans *La pêche blanche* et *La danse juive*
de Lise Tremblay

UNDER THE FATHER'S GAZE

SHAME AND ITS LOCATIONS IN LISE TREMBLAY'S *LA PÊCHE
BLANCHE* AND *LA DANSE JUIVE*

Bajo la mirada del padre

La vergüenza y sus lugares en *La pesca bajo hielo* y *La danza
judía*, de Lise Tremblay

Louis-Daniel Godin

Volume 45, numéro 3 (135), printemps-été 2020

Lise Tremblay

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1073030ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1073030ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Godin, L.-D. (2020). SOUS LE REGARD DU PÈRE : la honte et ses lieux dans *La pêche blanche* et *La danse juive* de Lise Tremblay. *Voix et Images*, 45(3), 79-94.
<https://doi.org/10.7202/1073030ar>

Résumé de l'article

L'oeuvre de Lise Tremblay regorge de personnages, de narratrices et de narrateurs dont le quotidien est façonné par l'expérience de la honte. *La pêche blanche* et *La danse juive* ont ceci de particulier qu'ils situent dans l'enfance l'origine de la honte, toujours engendrée par un regard de dédain du père posé sur le corps de l'enfant — fils « chétif », boiteux ; fille souffrant d'obésité. Dans l'expérience traumatique de cet affect particulier, le sujet est appelé à assumer son image sous le regard d'autrui ; une image qui ne correspond pas à son désir, mais qui le détermine malgré tout. L'oeuvre de Tremblay présente des pères dont le regard et la voix ont établi les frontières réelles et imaginaires qui contraignent les sujets, tant dans leur corps que dans l'espace. Cet article aborde, depuis une perspective psychanalytique de l'identification, l'articulation poétique particulière entre la honte, la figure paternelle et le corps que l'oeuvre de Lise Tremblay déploie, et qui permet de lire le meurtre perpétré à l'endroit du père dans *La danse juive* comme le prolongement d'un fantasma parricide déjà mis en récit dans *La pêche blanche*.

SOUS LE REGARD DU PÈRE

La honte et ses lieux dans *La pêche blanche* et
La danse juive de Lise Tremblay

+ + +

LOUIS-DANIEL GODIN

Université du Québec à Montréal/

Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ)

cela vient de loin cela qui est mon corps
vêtu de honte et de nouveauté
comme cet homme rompu de misère
et que j'accueille dans ma haine¹

Il y a dans la carrière de certains auteurs et de certaines autrices des romans qui font figure de « prototype » annonçant une œuvre à venir. Je pense par exemple à *L'enchanteur* qui place les bases de ce qui deviendra l'œuvre la plus encensée de Vladimir Nabokov, *Lolita*. Les deux textes ont la même prémisse : un homme entretient une relation avec une femme pour se rapprocher de sa fille mineure et vivre avec elle ses fantasmes pédophiles. Catastrophé par son désir assouvi, le personnage principal de *L'enchanteur* se jette devant un camion et meurt, ce qui met fin au texte. Dans *Lolita*, c'est plutôt la mère qui décède dans un semblable accident de voiture après avoir découvert le penchant de son mari : la mort de la femme donne le champ libre à Humbert Humbert, et le roman se déploie autour du fantasme empêché dans le premier opus. D'une manière analogue, la narratrice de *La danse juive*² réalise un fantasme parricide qui habitait déjà le fils dans *La pêche blanche*³, publié cinq ans plus tôt. Simon ressasse un scénario imaginaire dans lequel il traverse l'Amérique pour tordre le cou de son père. « Je sors toujours épuisé de ce fantasme », pense-t-il, « [j]e sais que je ne le ferai jamais » (*P*, 51). Une fois le père mort d'un accident, Simon regrette son manque de courage : « Maintenant qu'il est mort, je me sens lâche de ne pas l'avoir tué. » (*P*, 96) Le voilà amer devant ce scénario inabouti dont il n'arrivait à entrevoir que le « début » dans ses carnets : « J'aurais pu écrire une histoire magnifique : un homme tranquille qui remonte le Nord pour tuer le mal qu'il a en lui. » (*P*, 96-97) On pourrait dire que *La danse juive* en propose la suite et la fin. La

1 Jacques Brault, *Poèmes I*, Saint-Lambert/Cesson, Éditions du Noroît/La table rase, 1986, p. 82.

2 Lise Tremblay, *La danse juive*, Montréal, Leméac, coll. « Nomades », 2017 [1999], 136 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *D* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

3 Lise Tremblay, *La pêche blanche*, Montréal, Bibliothèque québécoise, coll. « Littérature », 2001 [1994], 105 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *P* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

narratrice du roman est habitée par un même désir — « Je pourrais tuer mon père de mes mains » (D, 78), « Je me répète que je vais le tuer. Cela me calme » (D, 78) — et une même inhibition — « je ne sais pas me révolter, la révolte est emprisonnée avec le reste, dans ma graisse » (D, 133). Or, ce roman se termine sur la réalisation étonnante du meurtre : la fille se révolte et tranche la gorge de son père. Au moment de la sortie de *La danse juive*, André Brochu écrivait que ce meurtre « peut surprendre car il ne semble aucunement prémédité⁴ », mais il ajoutait qu'« à la réflexion, il apparaît comme la conclusion naturelle de la situation intérieure du personnage jusque-là signifiée par des gestes, des attitudes quotidiennes⁵ ». J'irais un peu plus loin en suggérant qu'il était même annoncé par les œuvres antérieures. Lire *La danse juive* comme un prolongement de *La pêche blanche* permet en effet d'apporter un éclairage nouveau sur les motifs de ce meurtre⁶. Je dégagerai d'abord la logique selon laquelle la paternité se déploie dans *La pêche blanche* pour ensuite analyser en profondeur son traitement dans *La danse juive*. Si le fils et la fille veulent tuer leur père, le texte donne à penser que c'est pour s'extraire du regard de dédain qu'il pose sur leur corps d'enfant⁷, à l'origine d'une honte qui les hante et les fait souffrir ; pour soutenir cette hypothèse, je m'appuierai également sur une approche psychanalytique de la honte et de l'identification.

LE PÈRE ET LE TERRITOIRE

On a souvent remarqué l'importance du déplacement et du territoire dans l'œuvre de Tremblay⁸ ; on n'a toutefois pas pris la mesure du rôle de la figure paternelle dans la logique de ces déplacements. Le père dans *La pêche blanche* méprise ceux qui quittent le Saguenay, son fils Simon au premier chef, lui qui est bûcheron en

4 André Brochu, « Le meurtre, point final », *Lettres québécoises*, n° 96, hiver 1999, p. 21.

5 *Ibid.*

6 Merci à David Bélanger et à Thomas Carrier-Lafleur, dont l'enquête littéraire portant sur la mort de François Paradis dans *Maria Chapdelaine* — menée dans le sillon des travaux de Pierre Bayard — a inspiré ma méthode de lecture : *Il s'est écarté. Enquête sur la mort de François Paradis*, Montréal, Nota bene, 2019, 223 p.

7 Il sera dans cet article davantage question de l'obésité de la narratrice de *La danse juive*. Notons que le même motif se déploie dans *La pêche blanche* alors que le fils boite depuis l'enfance : « [Le père] ne supportait pas de le voir boitiller comme il le faisait. Cela le dégoûtait. [...] Simon avait développé une démarche pour atténuer son boitillement. » (P, 47) Le regard du père contraint Simon dans l'espace, même à des milliers de kilomètres : « Il n'y avait plus de raison de cacher ma jambe sous cette démarche exigeante qui m'avait sûrement rendu plus infirme. » (P, 54)

8 Lucie Joubert, « Le monde de Lise Tremblay. Montréal, île maudite, refuge ou no woman's land ? », *University of Toronto Quarterly*, vol. LXX, n° 3, juillet 2001, p. 717-726; Daniel Laforest, « Dire la banlieue en littérature québécoise. *La sœur de Judith* de Lise Tremblay et *Le ciel de Bay City* de Catherine Mavrikakis », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. XIII, n° 1, 2010, p. 147-165; Denise Paré, « Habitats, migrations et prédations. Analyse écocritique de *La héronnière* de Lise Tremblay », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. LII, n° 147, décembre 2008, p. 453-470; Svante Lindberg, « *La pêche blanche* de Lise Tremblay et *Lumière de neige* de Lars Andersson. Retours vers le Nord et discordance énonciative, intertextuelle et politique », Daniel Chartier, *Le(s) Nord(s) imaginaire(s)*, Montréal, Imaginaire|Nord. Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord, coll. « Droit au pôle », 2008, p. 295-309.

Colombie-Britannique et passe une partie de ses hivers en Californie loin de sa famille : « Il l'appelait "l'autre". Il disait qu'il gaspillait son argent dans les motels. » (P, 24) Le père dans *La danse juive* a quant à lui accédé à son statut de vedette après s'être extrait de son milieu d'origine, une petite ville du Nord où il était méprisé par les siens. Il a « quitté sa région pour réussir » (D, 41). Ces deux informations pourraient suffire à établir la relation étroite entre la figure paternelle et le territoire dans l'œuvre de Tremblay, mais il semble que cette tension habite l'entièreté des romans.

Un premier moyen de l'appréhender consiste à dégager le rapport déterminant entre la description du père dans *La pêche blanche* et celle du Saguenay⁹, qui en constitue le parfait négatif. Selon Robert, frère de Simon, le Saguenay — sur lequel on pratique la pêche blanche — projette « une lumière qu'on ne pouvait pas soutenir du regard, une lumière fabuleuse. Une lumière qu'on devait contempler tout *le jour* sans rien faire [...], éclatante, sans merci » (P, 55, je souligne). Cette description rappelle le « dos de son père en camisole, lisant le journal *la nuit* à la lumière du néon de la cuisinière électrique » (P, 31; je souligne). Ce dos du père est également désigné comme une « trace blanche sous la lumière » (P, 31). La blancheur est comme une empreinte du père à laquelle Simon s'identifie à son corps défendant : « Je respire fort, ça me rappelle une camisole blanche dans une cuisine. » (P, 40) Simon ne supporte pas « l'image de cet homme en coupe-vent blanc » (P, 40) qui le ramène à l'image de son père. Comme les deux faces d'une même médaille, le père et la rivière Saguenay incarnent le jour et la nuit de ce même signifiant figurant en tête de l'ouvrage. Le père en est le côté sombre, une « ombre blanche » : « l'ombre en camisole blanche [...], l'ombre qui ne dort jamais » (P, 67). À la beauté du Saguenay vantée tout au long du roman répond la vulgarité du père, un homme qui a « la manie de se gratter les parties devant [ses fils] sans aucune retenue » (P, 67). À l'immensité de la rivière qui ne peut être captée en un seul regard est opposé l'espace restreint de la maison paternelle, une maison où le père n'utilise et ne chauffe qu'une seule pièce en hiver pour économiser l'électricité (P, 76-77, 92), une maison où le sol, du garage à la salle de bains, est tapissé de boîtes de carton pour éviter que le père ne le salisse (P, 42). La rivière que l'on peut longer « sur quelques milles » (P, 90) en se déplaçant des heures durant contraste également avec l'immobilité du père qui passe ses journées à se bercer (P, 24), c'est-à-dire à bouger *sur place*. Depuis ce lieu, il paralyse tout de même sa femme et ses enfants, les « emprisonn[ant] dans le bruit de [s]a respiration » (P, 24). Enfin, de la même manière que le père, le Saguenay impose une limite spatiale aux fils :

« Pas trop proche du Saguenay¹⁰. » Sa mère répétait cette phrase lorsqu'elle les voyait se diriger lui et Simon vers la batture pleine de vase. [...] « Pas trop proche du Saguenay » et elle restait debout, une main en visière à scruter la mer et le village. [...] « Pas trop proche du Saguenay. » La phrase lui revenait. *Sa mère vivait soumise*

9 « Le Saguenay » désigne à la fois la région et la rivière du même nom. Il arrive aux deux entités de se confondre, mais c'est généralement de la rivière qu'il est question dans le roman et dans cette analyse.

10 L'injonction apparaît aussi dans *La sœur de Judith*, ce qui confirme son importance : « Ma mère a crié "Pas sur le bord du Saguenay !" [...] Ma mère a peur du Saguenay. Elle a peur à cause de tous les noyés qu'on ne retrouve jamais. » Lise Tremblay, *La sœur de Judith*, Montréal, Boréal, 2007, p. 112.

à la rivière, la regardant, la respectant, sachant que cela était beau, qu'il n'y avait probablement rien de plus beau au monde. S'il y avait un accident, des noyés, elle disait : « C'est le Saguenay. » Ça expliquait tout : les noyades, le vent, les naufrages que lui racontait sa grand-mère lorsqu'elle était petite. (P, 44-45; je souligne)

Le Saguenay apparaît comme un lieu auquel la mère reconnaît une complète autorité, un lieu qui empêche les fils de jouir, comme le ferait un père tyrannique.

Le père et le Saguenay s'inscrivent donc dans le roman comme les deux pôles qui fondent l'identité des fils préoccupés par le désir de s'en approcher ou de s'en éloigner, de l'observer de près ou de loin. Robert veut « posséder [la] vue » (P, 78) du Saguenay, tandis que Simon veut le fuir. « Même enfant je savais qu'il fallait partir » (P, 32), pense-t-il ; « Partir règle tout. C'est ma seule foi. » (P, 105) Pour Simon, quitter le père et son lieu est la seule manière de lutter contre leur domination symbolique. Le Saguenay, dans son discours, est comme un père totémique¹¹ toujours trop grand, toujours trop haut, auquel on ne peut pas se mesurer :

Je ne pense jamais tout de suite à la rivière, mais elle revient lentement et ce sont ces images-là qui me restent. Des enfants essoufflés sur un belvédère, des enfants trop petits et qui savent que, même lorsqu'ils seront grands, ils seront trop petits pour elle. Elle gagnera toujours. Elle aura toujours le dernier mot et, même vieux, ils auront les yeux mouillés lorsqu'ils la contempleront. (P, 98)

Le père de Robert et Simon est fait de chair, mortel ; la rivière a un caractère « divin » qui la situe au-dessus du vivant. Sa lumière « traverse tout, même l'âme » (P, 96). Contrairement au père qui est immobile, le Saguenay ne s'inscrit ni dans l'espace ni dans le temps : « Jamais je me dis "là-bas, c'est l'hiver". Jamais. C'est autre chose. Comme si l'hiver était un état. On le porte à l'intérieur de soi. » (P, 13) La connotation religieuse du Saguenay est explicitée lorsque Robert dit avoir été frappé par l'histoire d'un étudiant qui, lors d'une promenade à skis sur le bord de la rivière, « interpellait Dieu à voix haute pour le narguer, pour voir s'il jaillirait de là, de cette beauté » (P, 45).

Si la mort du père annonce une liberté relative, force est de constater que ses signifiants ne meurent pas avec lui. Au cimetière, « [t]out est blanc. C'est très beau dans la lumière de l'hiver » (P, 87), pense Simon. Avec son frère, dans les jours suivant l'enterrement, Simon va observer les cabanes de pêche sur le Saguenay, défiant un interdit parental datant de leur enfance. Apparemment rendue possible par la mort du père, cette vue est « la plus belle [...] du monde » (P, 70). En ce lieu, ils ont accès à l'envers du décor : « [Robert] pointait du doigt l'autre côté de la rivière d'où, d'habitude, il les observait [les cabanes]. » (P, 91) Le blanc est présent dans la scène ; il est question de « seaux blancs » (P, 91), d'« oies blanches » (P, 91), mais surtout du blanc de la neige : « Il y avait tellement de lumière que la neige était aveuglante. » (P, 90) Simon quitte le Saguenay pour s'éloigner des traces du père, pour fuir cette

11 J'emploie ce terme dans son acception psychanalytique. Voir Louis-Daniel Godin, *Les père-mutations du sujet : écriture totémique et enfant totem* (Michael Delisle et Hervé Bouchard), thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2018, 277 f.

lumière qui continue de jaillir après sa mort : « Je suis un homme dans un autobus, je suis nulle part, enfin content de mon errance. [...] Je suis un homme tranquille. » (P, 104-105) La mort du père lui donne accès à une paix qu'il peut maintenir à condition de ne se poser nulle part et de demeurer dans un perpétuel mouvement de fuite.

Repérer ainsi la subjectivité dont est investi le Saguenay dans *La pêche blanche* permet de mesurer l'importance attribuée au territoire dans l'œuvre de Tremblay, lequel est étroitement lié à la paternité. Les deux partagent les mêmes signifiants et déterminent l'identité des fils. À l'image de la paternité, le territoire n'est pas seulement un espace physique dont on peut tracer les contours. Cette idée trouve à s'exprimer dans la pensée de Robert : « Ce matin, il s'était mis à expliquer à ses étudiants que les médias créaient des régions imaginaires, puis, trop ému, il n'avait pas su comment le démontrer. C'était tombé à l'eau et son malaise l'avait suivi toute la journée. » (P, 35) On comprend que Robert voulait montrer à ses étudiants que l'espace n'est pas seulement délimité par des frontières physiques, mais par des images et des discours. Ce souvenir du professeur se termine d'ailleurs sur un sentiment de honte, celle de n'avoir pas réussi à transmettre un savoir à ses étudiants. La honte ne cesse de déterminer les mouvements des personnages dans les deux romans et de créer, justement, des « régions imaginaires ».

Cette idée me permet d'introduire l'articulation particulière entre la honte, le territoire et la paternité dans *La danse juive*. Dès les premières lignes du roman, une petite précision de la narratrice à l'égard des bouteilles de Southern Comfort achetées par sa mère donne une indication claire du rapport entre la honte et l'espace : ces bouteilles, elle ne les « achète jamais [...] dans la banlieue où elle habite » (D, 12). Par là, le texte signale que la honte concerne une représentation de soi entachée par le regard d'un autre pour lequel on croit exister comme sujet (famille, amis, communauté), c'est-à-dire *un proche*. Pour la même raison, le père dans ce roman invite ses enfants et son ex-femme à souper « dans un endroit que seuls les anglophones et les touristes riches fréquentent » (D, 16), manière de n'être jamais vu avec eux par son public, dont le regard lui importe, lui qui travaille dans le milieu de la télévision. La narratrice doit redoubler d'efforts pour échapper à ce contrôle du père :

[J]'avais acheté à New York une robe rouge exprès pour l'occasion. Je la remets chaque année. Je deviens une grosse femme obèse très voyante. Nous [son frère et elle] avions organisé notre résistance. Lorsque nous l'avions vu, assis sur sa chaise, le regard contrarié, nous avons su que nous lui échappions. (D, 17)

Échapper au père, c'est se soustraire à son regard (*La pêche blanche*), c'est s'obstiner à lui faire honte (*La danse juive*).

La narratrice de *La danse juive* sillonne le Mile-End — c'est d'ailleurs le titre du roman dans sa traduction anglaise —, ce quartier qui jouxte précisément la ligne de partage entre l'est et l'ouest de Montréal. Dans l'autre axe géographique se situent le passé et le présent : la « petite ville du Nord » de laquelle la mère a été « déplacée¹² »

12 « Depuis que mon père est parti, [ma mère] est “déplacée”, c'est toujours le mot que j'emploie, il me semble inépuisable. Il renferme toute la vie de ma mère. » (D, 48) Notons que le même adjectif est employé dans

— et où vivent encore ses sœurs — pour suivre le père, avant d'être abandonnée dans une «grosse maison inutile» (D, 70) en banlieue de Montréal, où elle boit tous les soirs deux verres de Southern Comfort, cherchant en vain son *confort* au Sud, dirait-on. Si ce terme, déplacée, «renferme toute la vie de [l]a mère» (D, 48), c'est aussi parce qu'elle était perçue par le père comme «déplacée» dans ses gestes et ses paroles, de mauvais goût : elle n'était pas à la hauteur de son milieu. Le père est en effet à la fois au sommet et au centre : «Il était vite monté. Dans le langage de mes tantes, cela voulait dire partir.» (D, 124) Être à la fois loin et au milieu, l'idée «sonne faux» pour la narratrice, suivant les mots qu'elle utilise en relatant une discussion avec son amie d'enfance, Alice. Cette dernière «a pensé qu'avec ses relations, [le père] lui trouverait peut-être quelque chose dans le milieu. "Milieu", Alice se plaît à dire ce mot [...], et pourtant, à chaque fois qu'elle le prononce [...], il sonne faux» (D, 98), dira en effet la narratrice.

LA PATERNITÉ, ENTRE L'IMAGE ET L'HÉRÉDITÉ

Si la paternité dans *La pêche blanche* est partagée entre l'homme (de chair) et la rivière (divine), dans *La danse juive*, ces deux versants sont incarnés par le même père. Cela dit, ce père a en quelque sorte deux existences, familiale et publique, qui en dédoublent les images. Par le biais de la télévision et des magazines, le public n'a accès qu'au portrait d'un homme qui «réussit». «Ceux qui réussissent sont les nouveaux envoyés de Dieu» (D, 17), ironise la narratrice, que cette grandeur-là n'impressionne pas. Cette version du père est une icône. D'ailleurs, la mère «achète religieusement» (D, 11) les magazines qui montrent cette image-là. Toutefois, cette facette du père n'a aucune hauteur pour la narratrice. Dans la photo de son père affichée sur la publicité d'un télé-horaire, elle ne voit qu'une paternité feinte, un leurre, une image de son père en déclin : «L'article titrait : "Ce que j'ai appris". [...] Il misait sur l'image de père maintenant. Ses cheveux greffés viraient au gris.» (D, 32) À l'inverse de Robert, qui voue un culte au Saguenay, sorte de totem substituant le père et l'autorisant à se soumettre à quelque chose de plus grand que lui sans éprouver de honte, la narratrice de *La danse juive* ne peut accéder à cette verticalité : tout ce à quoi le roman confère une certaine hauteur est l'objet de suspicion, de mépris, en plus d'être inséparable de l'homme même qui constitue l'objet de sa haine. À l'image du mythe freudien du père de la horde¹³, il lui faudra tuer le père pour accéder — on ne peut que le supposer, puisque le meurtre met fin au roman — à une transcendance. Le mythe en question a justement la fonction de mettre en image le passage subjectif par lequel tout sujet en vient à assumer son nom ; le parricide qu'invente Freud est la métaphore de ce processus psychique de subjectivation. Il est la mise en récit d'une «première» destitution historique de la toute-puissance paternelle dont

La pêche blanche pour désigner un collègue de Robert — «il était toujours "déplacé" quand il prenait la parole» (P, 62). En ce sens, le mot «déplacé» marque aussi la traversée d'une frontière culturelle, un rapport à l'autorité culturelle.

13 Sigmund Freud, *Totem et tabou*, traduit de l'allemand par Dominique Tassel, présentation et notes par Clotilde Leguil, Paris, Points, coll. «Points. Essais», 2010 [1912], 309 p.

Freud suppose qu'elle a lieu en chaque sujet, sur le plan de l'inconscient, au moment de s'approprier le langage. À la toute fin de *La danse juive*, alors qu'elle est au téléphone avec un membre de la famille paternelle peu de temps avant le meurtre, la narratrice *se nomme* pour la première fois du roman, comme si s'inscrire dans le nom du père devenait possible à l'aube de sa mort seulement : « Je me nomme. Il y a un silence. La voix attend, elle arrive à murmurer : la fille de R... Le prénom de mon père me surprend, je dis oui. » (D, 125) La narratrice tue son père comme on tue les « méchants » des productions télévisuelles de ce dernier. Ainsi, c'est en accédant à son langage qu'elle signe sa fin, faisant de lui le personnage d'une histoire qu'il aurait pu écrire :

Je pense à mon père, à ses productions sirupeuses où les méchants sont punis à la fin du film par des châtiments terribles [...]. Je pense que je suis le châtiment de mon père : il a engendré un monstre lui aussi. Cela lui ferait une bonne série : le producteur à scandales entouré de belles petites poulettes, qui a engendré cette truie. (D, 53)

Sa première pensée après l'acte est consacrée à la représentation du père qu'elle transforme et qui sera projetée après sa mort : « Mon père ferait la une des journaux à scandales. » (D, 135) En le tuant, elle assure la permanence de son image, une image jaunie, sale, qui lui « fermera la porte des magazines officiels ». Il s'agit donc de tuer du même coup le père réel et son image, celle adulée par autrui :

[J]'attends le faux pas, la fêlure, le désordre. Je dévore les magazines où il est question de lui pour essayer de voir venir la faille qui le propulsera dans l'opprobre, dans l'échec, dans le mauvais sentiment, dans ce qui lui fermera la porte des magazines officiels et le reléguera aux journaux jaunes de vedettes dont l'encre salit les mains et qui se nourrissent de descentes aux enfers. (D, 111)

Ainsi, la narratrice ne veut pas seulement s'en prendre au corps du père ; elle veut porter atteinte à son image. Les deux romans de Tremblay s'intéressent à ce qui, dans le rapport entre le père et l'enfant, relève d'une construction « imaginaire », et qui est donc intangible. La science permet depuis peu (à l'échelle de l'Histoire) d'établir génétiquement la concrétude du lien au père. Ce lien « concret » est *lui aussi* rejeté par la narratrice, notamment parce qu'elle lui attribue — paradoxalement — une connotation religieuse : « “Hérédité”, c'est un des mots des sœurs de ma mère, un mot qui calme, qui vient de Dieu, qui apporte la paix et qui m'a enfermée dans cette graisse à tout jamais. » (D, 106 ; je souligne) Dire de ce mot qu'il vient de Dieu, c'est une façon pour elle de signifier qu'il a le pouvoir de décharger le sujet qui s'en réclame d'une part de sa subjectivité. L'hérédité, c'est ce que nous ne pouvons pas contrôler, c'est ce qui vient d'en haut et nous transcende. « À d'autres que moi », semble-t-elle dire dans l'extrait cité, comme si ce mot, hérédité, n'avait pas le pouvoir de lui apporter la paix. Il est permis de penser que ce terme l'embête parce qu'il fait de son lien au père un lien définitif, irrévocable, un lien qu'elle ne peut pas trancher comme elle tranche « les veines enflées » (D, 134) de son cou. La narratrice cherche avec ce meurtre à

atteindre « la paix » ; c'est du moins ce qu'évoquent les tout derniers mots du roman : « Je me suis souvenue de sa paix. » (D, 135) Cette pensée de la narratrice à propos d'un juif chargeant des camions « à la lumière de l'aube » (D, 135) survient immédiatement à la suite du meurtre. Tuer le père répond à un désir de se débarrasser d'un lien « éternel et impossible¹⁴ », au-delà de l'hérité ; un lien de mots et d'images. « Ces jours-ci, c'est à l'adolescent que je pense. Je le porte aussi dans ma graisse [...]. Toutes ces histoires sont gravées dans les couches de ma graisse. » (D, 98) C'est dire que le poids du passé paternel est aussi lourd que le corps qu'il lui a transmis.

LA HONTE ET L'IDENTIFICATION

« La honte ne guérit jamais, elle est éternelle » (D, 124), dit la narratrice de *La danse juive*. Dans son essai *Mourir de dire*, Boris Cyrulnik met de l'avant la principale caractéristique de la honte : « Je connais des substances qui provoquent des rages sans objet. Je connais des liqueurs qui apportent l'euphorie de bonheur sans raison. Mais je ne connais pas de produit qui induise la honte parce que ce sentiment naît toujours dans une représentation¹⁵. » En cela, la honte est un affect particulièrement littéraire, dans la mesure où l'écriture peut rendre compte de son étoffe, qui est faite de mots et d'images.

La honte est le sentiment désagréable de l'inadéquation de sa propre image avec un idéal. Lorsque Lacan crée le terme « hontologique¹⁶ » dans son dix-septième séminaire, c'est pour indiquer que la constitution de l'être ne fait jamais l'économie de la honte. L'identification — opération à l'origine de la subjectivité — implique que le sujet tend vers un idéal qui, nécessairement, ne lui correspond pas. Mesurer sa propre image à cet idéal engendre la honte ; en cela, cet affect inaugure un écart à l'origine de la subjectivité, un écart « ontologique ». Jacques Brunet-Georget va plus loin dans sa lecture du néologisme lacanien, proposant que la honte ébranle le voile de l'identification et rapproche ainsi le sujet — expérience forcément insoutenable — de ce qui se cache derrière le moi : le « réel ».

La honte peut conduire le sujet, au-delà des identifications complaisantes qui tissent sa réalité, à toucher un point où se pose la question de sa propre disparition, et où

14 « Mon lien avec cette femme est éternel et impossible » (D, 105), dit la narratrice de *La danse juive* à propos de sa mère, à deux reprises. Cette affirmation qui désigne son rapport à la mère semble justement nous dire quelque chose sur la paternité. Lors de la parution de *La danse juive*, Lise Tremblay avouait d'ailleurs en entrevue créer ses personnages féminins en s'inspirant des hommes de sa vie, et *vice versa* : « Ce procédé me permet d'être plus libre dans ma création, d'entrer dans la fiction. Plus tard, j'écrirai un livre où le personnage de la mère aura sa vraie place. Mais avant de faire ce livre-là, je veux comprendre totalement la mère pour ne pas être prise dans une histoire de règlements de comptes. » Johanne Jarry, « Lise Tremblay. Faire des livres pour se connaître », *Nuit blanche*, n° 75, été 1999, p. 14. Ces quelques mots nous invitent à concevoir la paternité comme un enjeu qui déborde les seuls personnages de père, ce que l'analyse de la figure du Saguenay a mis en évidence plus haut.

15 Boris Cyrulnik, *Mourir de dire. La honte*, Paris, Odile Jacob, coll. « Poches », 2012, p. 17.

16 Jacques Lacan, *Le Séminaire*, livre XVII : *L'envers de la psychanalyse*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Éditions du Seuil, coll. « Champ freudien », 1991, p. 209.

s'expose à vif la vulnérabilité fondamentale de sa présence au monde, à savoir sa vocation à la mort dans ce qu'elle a de résolument irréprésentable. Ce point est qualifié de «réel» dans la mesure où il échappe aux cadres symboliques et aux images organisant notre identité¹⁷.

La honte implique une dévalorisation de l'image de soi : «La cause de la honte est dans la perte soudaine du soutien de l'idéal du moi selon la représentation imaginaire que s'en fait le sujet. Son mécanisme en est la perte de l'enveloppe leurrante du moi idéal, la perte du support qu'il constitue pour le moi¹⁸.» Le moi est une fiction, et ses contours ne coïncident pas avec ceux du corps réel. En cela, on peut souffrir d'un regard imaginé sur un corps imaginé. «La mère agissait comme si tous les murs de la maison étaient transparents et que tout le monde aux alentours pouvait voir à l'intérieur» (P, 33), mentionne Simon dans *La pêche blanche*, ce qui revient à dire que le regard de l'autre à même de frapper le sujet de la honte est une représentation capable de transpercer les murs.

Dans *La danse juive*, un souvenir d'enfance est évoqué à deux reprises et identifié comme le début de la honte de la narratrice ; un souvenir qu'elle n'arrive plus à chasser depuis qu'elle suppose un déclin de l'image du père. Il s'agit d'un scénario «qui met en scène un point sensible de [son] histoire intime¹⁹» :

J'ai l'impression que mon corps encombre. Je sais d'où vient cette impression même si j'arrive presque toujours à éviter le souvenir. Dans le sous-sol de la grosse maison de banlieue, il y a plein de monde que je n'ai jamais vu. Ma mère se tient silencieuse dans un coin parce que mon père lui a dit que son accent était ridicule ; il le lui a dit la veille, en même temps qu'il lui a annoncé cette réception. Elle n'a rien à faire, un traiteur sera là. Il a tout arrangé. En même temps, il m'a regardée. Il n'a rien dit. J'étais trop grosse, plus difficile à cacher que l'accent traînant de ma mère. Il faut qu'il se résigne. (D, 54)

Cette scène représente la honte du père qui ne veut pas être associé à sa femme, mais aussi la honte que le regard du père fait naître chez la fille qui, dès lors, ne peut plus occuper son corps nonchalamment. La fille ne peut plus «être» sans faire l'objet de son propre regard sur elle. Lorsqu'elle repense à l'adolescente désinhibée qu'elle a été, elle a «honte de son impudeur» (D, 93). Le souvenir évoqué ci-haut montre également que la honte est contagieuse. Comme le souligne Monique Selz, qui effectue une judicieuse distinction entre la pudeur et la honte, celle-ci «vient révéler une blessure ou une défaillance narcissique alors que la pudeur témoigne de la qualité de la relation à l'autre et de l'existence d'un espace de discontinuité entre soi et autrui²⁰». Cet affect a donc à voir avec l'impossibilité de distinguer l'autre de

17 Jacques Brunet-Georget, «La honte au corps : vers le réel de la performance S/M», *Genre, sexualité & société*, n° 2, automne 2009, p. 2.

18 Roland Chemama et Bernard Vandermersch (dir.), «Honte», *Dictionnaire de la psychanalyse*, 4^e édition, Paris, Larousse, coll. «In extenso», 2009, p. 250.

19 Boris Cyrulnik, *Mourir de dire. La honte*, p. 76.

20 Monique Selz, «Être ou avoir la honte», *Dialogue*, 2010, n° 190, p. 56.

soi, et pour cela il se déploie aisément dans le cadre familial. À cet égard, la narratrice raconte une soirée de Noël dans la famille paternelle où le père cherchait en vain de la reconnaissance. C'est elle qui avait honte de lui, ou pour lui — aussi bien dire d'elle-même : « Il lançait des noms de personnalités célèbres au-dessus de la table de réveillon et personne ne l'écoutait. J'avais honte. J'avais honte parce que sa famille ne l'aimait pas. » (D, 42)

Pour le dire avec une image limpide de Cyrulnik, « [p]our souffrir d'une déchirure, il faut avoir tissé un lien²¹ ». Au fil de *La danse juive*, la narratrice est attentive aux liens qui l'attachent au père, comme en témoignent ces trois passages : « Je suis intoxiquée de mépris. Cela m'effraie. J'ai attrapé la maladie de mon père » (D, 86) ; « Il ne supporte plus les vêtements. Je dis tout haut : comme moi » (D, 92) ; « Je sors un gros flacon d'analgésiques. J'en ai toujours sur moi. Comme mon père. Un autre lien. » (D, 94) La notion d'identification telle que Freud l'a élaborée tout au long de son enseignement permet de donner une articulation logique — au-delà de l'hérédité — à ce qui, du lien à l'autre, est à l'origine de l'identité. L'identification est le procédé par lequel le premier moi « se comporte à certains points de vue comme l'autre, l'imité et se l'approprie partiellement²² ». Ce « premier moi » est celui qui se forme très tôt dans le développement de l'enfant et s'appuie sur l'image des parents, ces premiers « autres » du sujet :

[L]es effets des premières identifications, qui ont lieu au tout premier âge, garderont un caractère général et durable. Ceci nous ramène à la naissance de l'idéal du moi, car derrière lui se cache la plus importante identification de l'individu : l'identification au père de la préhistoire personnelle. [...] [C]'est une identification directe, immédiate, plus précoce que tout investissement d'objet²³.

Il faut retenir qu'à l'origine de l'identité se tisse un lien au père, ou à tout le moins un lien à l'autre de la mère²⁴. Cette identification originaire permet au moi d'advenir. Alors que l'enfant vivait en cohésion avec le monde, fondu dans les images et les mots des autres desquels il ne se distinguait pas encore, le voilà incomplet en raison de l'apparition d'un tiers qui dérange son unité, obligé de s'identifier à lui et aux autres pour se garantir une consistance. L'identification au père rend supportable cette première division. Il n'y a d'identité possible que par une aliénation à l'image de l'autre : l'identité du sujet est fondée sur l'incorporation d'images qui lui permettent d'être quelque chose plutôt que rien. En langue française, le terme « identité » inclut

21 Boris Cyrulnik, *Mourir de dire. La honte*, p. 60.

22 Sigmund Freud, « Les diverses instances de la personnalité psychique », *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, traduit de l'allemand par Anne Berman, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1936, p. 86.

23 Sigmund Freud, « Le moi et le ça (1923) », *Essais de psychanalyse*, traduit de l'allemand sous la responsabilité d'André Bourguignon par Janine Altounian, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2001, p. 271.

24 Dans ce même texte, Freud ajoute la note suivante : « Peut-être serait-il plus prudent de dire "identification aux parents", car avant la connaissance certaine de la différence des sexes, [...] père et mère ne se voient pas accorder une valeur différente. » *Ibid.* L'identification relève d'une articulation logique qui peut présenter de multiples agencements que je simplifie ici en me référant à la configuration familiale traditionnelle, qui est celle représentée dans les romans de Tremblay.

les deux versants de ce rapport à l'autre : l'identité (du latin *identitas* : « fait d'être le même ») est ce qui me caractérise, me distingue, mais c'est aussi ce qui me fait *identique* à autrui. La famille est le premier lieu des identifications, et les romans de Tremblay ne cessent de signaler que le sujet peut faire l'expérience de la honte parce que l'image de son semblable est dévalorisée.

Dans *La danse juive*, la narratrice guette l'image « concrète » du père projetée par les magazines et la télévision et dont elle attend (redoute ?) « la fêlure », « le désordre », « la faille » (D, 111). Dès les premières pages du roman, il est question de ces magazines de « vedettes locales » (D, 11) sur lesquels apparaît le père et que la mère apporte à sa fille. « C'est notre lien » (D, 11), se dit la narratrice. *La danse juive* prend place au moment où un changement survient dans cette image : « Il arrive que son langage le trahisse : une trace d'accent, un mot mal utilisé. Son regard se rembrunit. Il en est conscient. Je l'écoute, fascinée. » (D, 49) Ce changement va dans le sens d'un rapprochement entre le père et la fille : « Mon père a commencé à grossir, beaucoup ; il va redevenir comme ses frères, comme moi, un bel obèse bien rose. C'était le seul de la famille qui avait réussi à se débarrasser de sa graisse, au prix d'efforts immenses. » (D, 13) Ce déclin de l'image paternelle trouble la narratrice dans son rapport à son propre corps, comme en témoigne ce passage-clé où le père et le je se confondent²⁵ :

Pendant longtemps je suis parvenue à oublier mon corps, sauf récemment. Je suis hantée par *l'image de mon père* qui semble s'être remis à grossir sur les magazines, par *l'odeur que je dégage* et qui me ramène à la petite maison blanche et propre de la famille de mon père. Une petite maison remplie de gros. (D, 66 ; je souligne)

Il est souvent question, dans *La danse juive*, de liens apparemment absents entre une chose et une autre ; entre le père et la fille, entre le présent et le passé, entre la réalité et l'idéal²⁶. Pour désigner l'absence de ces liens, il arrive à la narratrice d'utiliser l'expression « chaînon manquant » : « Je n'arrivais pas à voir le lien entre la petite ville du Nord, cette grosse maison déserte et l'obèse couchée dans ce lit. Un chaînon manquait. » (D, 73) La notion d'identification telle que je viens de la développer permet de proposer que, si un chaînon manque entre la narratrice et son père, c'est non pas parce

25 Même trouble pour Simon dans *La pêche blanche* : « Je suis comme mon père : mes cahiers sont mes boullons. Personne ne le dit jamais, mais plus je vieillis et plus mes traits se creusent de la même manière. » (P, 97) Dans son cas, ce n'est pas le corps du père qui change, mais celui du fils. Le résultat est le même en ceci qu'il s'agit d'un écart se rétrécissant et provoquant la honte, comme en témoigne ce passage : « [Simon] avait toujours été gros, mais là son ventre était proéminent. Il avait honte. Il s'imaginait, couvert de sueur, la bedaine serrée par un tee-shirt. Bedaine. Le mot venait de le surprendre, il ne l'utilisait jamais. Bedaine, ça le ramenait en arrière, aux camisoles de son père et à son ventre pris dedans, à la transpiration et au changement de petit corps qu'il faisait avant de partir pour l'usine. Son père disait "petit corps" pour les sous-vêtements et il n'aimait pas cela, même enfant, il n'aimait pas cela. Il n'aimait pas le ton de son père. » (P, 24)

26 Une amie du père « n'arrive pas à faire le lien entre lui » et la narratrice, « cette grosse femme habillée de couleurs voyantes » (D, 44). À propos de la mère d'Alice, la narratrice se dit : « [J]'ai du mal à faire le lien entre la femme du journal et celle en surblouse que j'ai connue. » (D, 96) Finalement, à propos de sa propre image : « Je pense à mon âge, n'arrive pas à faire le lien entre cette femme invalide et moi. » (D, 54)

qu'un écart les sépare, mais, au contraire, parce que dans la (con)fusion de leur image rendue insoutenable par l'expérience de la honte, il n'y a pas d'espace, pas d'écart pour un chaînon. Qui plus est, l'expression « chaînon manquant » est présentée comme une « vérité » dans le texte. La narratrice dit parfois se trouver dans un demi-sommeil dont elle émerge « avec la conviction d'avoir trouvé une vérité inaltérable dont [elle] ne [se] souv[ie]nt plus une fois réveillée » (D, 73). Durant son séjour chez sa mère, pour la première fois, elle *s'en souvient* au réveil : « Je pense au chaînon manquant. Je ne l'ai pas oublié. » (D, 73) C'est avec ces mots qu'elle essaie de convaincre sa mère de retourner dans la petite ville du Nord où vit sa famille, endroit dont le père l'a déplacée²⁷. « Je parle du chaînon manquant, ma mère ne comprend pas. » (D, 77) Or, cette nuit-là — « la nuit du chaînon manquant » (D, 110) — est aussi celle où le vœu de mort à l'endroit du père lui apparaît pour la première fois, la nuit où « [s]a haine [...] s'est dissoute » (D, 115-116) : « Je pourrais tuer mon père de mes mains » (D, 78), pense-t-elle. Le meurtre est le chaînon manquant ; le geste que la narratrice doit réaliser pour atteindre une paix, pour cesser d'être « déplacée ».

LA PAIX

« Personne ne faisait attention à moi, j'étais invisible, paisible » (D, 60), dit la narratrice à propos de sa présence au « café des Arabes ». La paix est, dans cet extrait, associée à l'absence de regard sur soi. Le regard de l'autre fait exister le sujet dans l'espace et donne à son corps un contour : le corps devient plus lourd ou plus léger selon la nature du regard d'autrui. La paix, dans ce roman, est un autre mot pour désigner la plénitude : un état dans lequel le sujet demeure inentamé par la présence et le regard de l'autre. Le roman présente en alternance des moments où la narratrice oublie son corps et d'autres où celui-ci lui pèse — avec comme point de fuite le souvenir de la réception évoqué plus haut, où le regard du père apparaît comme l'instigateur de cette scission. Chaque scène pourrait être lue à la lumière de cette opposition. « Depuis longtemps, je n'entends plus lorsque je joue » (D, 36), mentionne-t-elle à propos du piano. « J'ai joué ces pièces cent fois. Il n'y a que mes mains qui bougent sur les notes. » (D, 36) La musique apparaît ainsi comme un langage dans lequel elle se coule pour ne faire qu'un : un espace de paix. Il s'agit d'une certaine manière du propre du langage : tout sujet qui s'installe dans une langue en vient à « oublier », lorsqu'il parle, la différence entre le son émis et le son entendu. Le psychanalyste Gérard Pommier insiste sur cette distinction : la nomination permet au sujet de concevoir un lieu depuis lequel il parle, le nouant à son image²⁸. Autrement dit, parler et entendre coïncident du moment que le moi est constitué. Mais cette construction peut, sans éclater totalement comme c'est le cas dans la psychose, présenter un certain relâchement. Le roman de Tremblay imagine un tel écart.

27 « C'est toujours le mot "déplacée" qui me revient. » (D, 67); « Je lui ai demandé pourquoi elle restait là, pourquoi elle ne repartait pas pour la petite ville du Nord. » (D, 71)

28 Gérard Pommier, *Le nom propre. Fonctions logiques et inconscientes*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophie d'aujourd'hui », 2013, p. 116.

Lors de la crise qui oppose la narratrice à sa mère, on peut lire : « Je parle, les mots sortent, ma mère est immobile. » (D, 77) La virgule suppose ici l'enchaînement de deux actions, donnant l'impression que la parole précède la sortie des mots. Elle parle *et ensuite* les mots sortent. Ce décalage est largement dramatisé au sein des romans. Il arrive à la narratrice de *La danse juive* de voir son reflet dans le miroir et de le désigner comme radicalement extérieur à elle, comme si cette image ne lui appartenait pas : « La femme dans le miroir m'a fait peur. Une vision de moi, dans dix ans, transpirant au moindre mouvement et le cheveu mou et rare comme en ont les femmes obèses. J'avais déjà vu cette femme quelque part. » (D, 60) Cette image semble concerner le passé et le futur, mais ne pas correspondre au présent de son avènement. « Je pense à mon âge, n'arrive pas à faire le lien entre cette femme invalide et moi. Le mot me surprend, m'envahit tout entière. » (D, 54) Lorsqu'elle invective sa mère, la parole fuit son corps : « Je crie, ne me contiens plus. » (D, 77) Une parole en elle la déborde, une parole qui lui appartient, mais qu'elle est surprise de voir apparaître parce qu'un décalage a lieu entre elle et son image depuis que le père est sur son déclin. « Ces mots me viennent, mais je ne sais pas pourquoi. » (D, 77)

Ces moments de plénitude et de déphasage ont partie liée avec l'espace dans lequel la narratrice se déplace. Du conservatoire au café, de la maison de sa mère à son appartement, ses déplacements se présentent comme les passages d'un refuge à un autre. Son « immense baignoire » est l'un de ces refuges : « J'avais l'impression que ma démarche était lourde. Je n'avais qu'une envie, c'était de me laisser tomber dans mon immense baignoire. Le temps qui me coupait de cet instant me semblait interminable. » (D, 61) À cette baignoire-là s'oppose celle de la maison maternelle dans laquelle la narratrice n'arrive pas à oublier son corps²⁹. On devine que, dans la baignoire, le corps perd son poids et ses limites : la chaleur de l'eau et la chaleur du corps se confondent et créent une seule masse sans frontière. La majorité des textes de Tremblay prennent place au creux de l'hiver ; la chaleur devient un lieu de refuge où le corps s'apaise, s'engourdit. Entrée chez son ami Paul durant son absence, la narratrice « monte le chauffage » (D, 90), prend une douche et laisse le jet « chaud et puissant [...] couler longtemps sur [s]on corps » jusqu'à ce qu'elle devienne « fatiguée » (D, 91). Elle sort de la douche et boit de l'alcool « pour la sensation de la chaleur » (D, 91) qu'il lui procure : « Je sens la chaleur du Southern Comfort dans ma bouche. » (D, 92) La narratrice dit de la canicule qu'elle est « devenue une période euphorique où [elle] reste terrée dans son appartement à jouir de la chaleur » (D, 72). La jouissance peut être comprise comme le comblement de l'écart entre soi et le monde. Jouir, c'est combler cet écart *un instant* et disparaître à soi-même, engourdi. La narratrice oublie son corps dans la musique, dans la baignoire et dans la chaleur, mais aussi dans la saleté : « À l'entrée du métro, une odeur de poussière chauffée. Je respire à fond, heureuse de me couler dans cette saleté, libérée. » (D, 81)

Finalement, la nourriture — qui est d'ailleurs généralement décrite sous le signe de la chaleur — constitue le refuge le plus déterminant du roman : « J'ai envie

29 « C'est inutile, je n'arrive pas à m'asseoir jusqu'au fond de la baignoire. [...] Mes genoux me font souffrir. Je pense que je suis déplacée dans cette salle de bains, je n'ai pas de repère. Je pense à ma baignoire sur pieds, immense, dans laquelle je glisse mon corps tout entier. » (D, 75)

de l'odeur du sang brûlé sur le grill, de chaleur. Je pense à la face rougie des cuisiniers grecs; à leur figure luisante, à leurs bras puissants.» (D, 20) La nourriture apaise, «comble» momentanément la narratrice: «Je sens le haut de mon corps s'alourdir. Je suis bien. La nourriture me comble.» (D, 23) Le texte rapproche constamment la nourriture et le corps; la narratrice *ne fait qu'un* avec la nourriture, le texte les confond. Dans sa chambre, la narratrice est comme transportée dans la cuisine du restaurant où elle mange avec Paul: «Les murs de ma chambre sont “bleu restaurant-grec”, c'est Paul qui a trouvé la formule. Il a raison, les murs de la pièce sont exactement de la même couleur que ceux du restaurant de la rue Saint-Viateur où nous allons souvent manger des souvlakis pita.» (D, 15) De même, le désir sexuel de son amant s'apparente à un appétit pour son corps à elle. Au lit, il lui «[lèche] tout le corps» (D, 34), ce qu'il n'arrivait pas à faire avec son ancienne conjointe dont «la peau avait le goût des médicaments qu'elle prenait en énorme quantité» (D, 34). Cette adéquation entre le corps et la nourriture ponctue le roman. «[B]ien au chaud dans le café du Chinois», Paul et la narratrice sont assis, «engourdis dans une odeur de gingembre et de mélasse» (D, 20), à l'image des «cuisses épicées» qui «traînent toute la journée dans un liquide brun» (D, 20). Sur un message téléphonique, son amant «parle de cuisse chaude» (D, 14), ce qui donne faim à la narratrice: «Je n'écoute pas le reste du message. Je veux manger.» (D, 14) À titre de dernier exemple, notons que la «mollesse» désigne à la fois les cheveux de la narratrice (D, 60), sa «faiblesse morale» (D, 42) et la nourriture qu'elle choisit au buffet où elle soupe avec sa mère et son frère: «Tout ce que je croque est mou.» (D, 65)

Il faut comprendre de cette traversée que, selon les termes du texte, la narratrice et la nourriture s'unissent. Cette analyse invite à concevoir la scène finale — le meurtre du père — comme une réaction de la narratrice devant l'obstacle que constitue le père lorsqu'il lui retire des mains une boîte de biscuits et l'empêche ainsi d'accéder à une part d'elle-même :

J'ouvre la boîte de métal où je range mes biscuits aux amandes. J'ai besoin de sentir leur texture, d'abord avec mes doigts puis avec mes dents. J'entends alors un cri. Il m'arrache la boîte des mains et la lance du bout de ses bras. Le couteau suisse de Mel est sur l'étagère juste derrière lui. [...] Je prends le couteau. Je vois le cou gras de mon père et les veines enflées par la colère et les cris. Je tranche, là où je vois les veines. [...] Je ramasse la boîte de biscuits et je commence à en manger. (D, 134)

L'enchaînement de ces actions n'est pas aléatoire, si l'on en croit les propos de Lise Tremblay rapportés approximativement par Yvon Paré dans *Lettres québécoises*: «En bon journaliste, je lui avais lancé la question qui tue: “Ça raconte quoi, votre livre?” Elle m'avait souri et dit: “C'est l'histoire d'une grosse qui tue son père parce qu'il a mangé ses chocolats”³⁰.» Encore faut-il saisir le sens inféré par le texte aux «biscuits» pour comprendre la signification de cet énoncé. Derrière cette scène où la

30 «Approximativement» dans la mesure où il s'agit dans le roman de biscuits aux amandes et non de chocolats, et aussi parce que le père les lance et ne les mange pas. Yvon Paré, «Chronique délinquante. Pour tout dire, j'suis pus capable», *Lettres québécoises*, n° 166, été 2017, p. 61.

filles est séparée par le père de ses biscuits, il y en a une autre, où c'est la mère qui fait l'objet d'une privation plus significative. En effet, le fantasme parricide survient une première fois lorsque la narratrice apprend que le père empêche³¹ la mère de retourner dans sa ville natale; elle cherche frénétiquement des brioches (*D*, 77-78) et, contrariée parce qu'elle n'en trouve pas, elle pense : « Je pourrais tuer mon père de mes mains. [...] Je me répète que je vais le tuer. Cela me calme. » (*D*, 78) Dans les deux cas, le père est celui qui sépare les protagonistes d'une part d'elles-mêmes et les déplace dans un espace de honte. Ainsi le meurtre du père vise aussi à « replacer » la mère dans la ville de son enfance, à lui permettre (voire à l'obliger) de retourner là où la narratrice suppose qu'elle serait « pleine », en communion avec ses semblables et son passé, sans honte.

+

Le philosophe Dany-Robert Dufour place la honte au cœur de son analyse de la postmodernité et nous invite par là à réfléchir à la contemporanéité de l'œuvre de Tremblay :

Ce n'est plus la culpabilité névrotique, liée à la supposition d'un Autre dont je ne cesserais de décevoir l'attente, qui définit le sujet en postmodernité, c'est quelque chose comme le sentiment de toute-puissance quand on y arrive et de toute-impuissance quand on n'y arrive pas. La honte (vis-à-vis de soi) a en somme remplacé la culpabilité (à l'égard des autres) [...]. La honte ne relève plus d'un sentiment intérieur passager pouvant affecter le sujet et qui appelle une rémission rapide, mais relève plutôt d'une réalité extérieure contractée telle une maladie et qu'il faut expier. L'univers symbolique du sujet postmoderne n'est plus celui du sujet moderne : sans grand Sujet, c'est-à-dire sans repères où puissent se fonder une antériorité et une extériorité symboliques, le sujet ne parvient pas à se déployer dans une spatialité et une temporalité suffisamment amples. Il reste englué dans un présent où tout se joue. Le rapport aux autres devient problématique dans la mesure où sa survie personnelle se trouve toujours en cause. Si tout se joue dans l'instant, alors le projet, l'anticipation, le retour sur soi deviennent des opérations problématiques. C'est son univers critique dans sa totalité qui s'en trouve atteint³².

Les personnages de *La pêche blanche* et de *La danse juive* s'opposent ici : Simon et plus encore Robert arrivent à supporter leur honte sans recourir au meurtre, car le Saguenay fonctionne pour eux comme un repère autour duquel leur identité s'articule, avec ce que cela comporte de souffrance et d'exaltation. La narratrice de *La danse juive* ne peut quant à elle se référer à une telle « extériorité symbolique ». Tout ce qui relève du religieux, de « la croyance absolue » (*D*, 95), « [l']ennuie et [l']angoisse » (*D*, 94). Toute possibilité de transcendance est empêchée, car constamment associée au

31 En fait, elle apprend que la mère ne peut vendre la maison et retourner dans sa ville natale, car la maison appartient au père : « La maison ne lui appartient pas. Elle n'a rien. » (*D*, 78)

32 Dany-Robert Dufour, « Portrait du grand Sujet », *Raisons politiques*, n° 2, 2001, p. 20-21.

père dans lequel sa propre image est « engluée ». Le choix de la narration homodiégétique simultanée et l'usage singulier des deux-points³³ nous donnent tout au long du roman accès à un présent dans lequel « tout se joue », alors que l'échange épistolaire entre Simon et Robert — qui rythme l'alternance des chapitres de *La pêche blanche* — implique l'attente, la lenteur et l'introspection. Qui plus est, la littérature occupe une place importante dans *La pêche blanche*. Robert est professeur de littérature et envoie régulièrement à Simon des romans portant sur le Nord (Jim Harrison, Alain Poissant, Gabrielle Roy, Yves Thériault) qui permettent à ce dernier de médiatiser son rapport au Saguenay, et donc à son passé. Pour le dire avec les mots de Michel Nareau, « Simon peut rêver au Nord, s'y projeter puisqu'il s'en éloigne et en éprouve le manque. Il construit son lieu imaginaire, son espace fantasmé et en fait un refuge pour sa mémoire nostalgique de la terre natale³⁴. » La narratrice de *La danse juive* ne bénéficie d'aucun espace semblable lui permettant de maintenir à la fois un écart et un lien entre elle et son passé, entre elle et son père. On pourrait ainsi faire d'elle un personnage type de la postmodernité, submergée par une honte qui la mène à tuer. Cela dit, il ne faut pas manquer de souligner que ce portrait se trouve au cœur d'une œuvre littéraire qui manifeste un rapport au symbolique inédit. La langue est un tiers dont il ne faut pas négliger l'analyse : écrire, c'est se soumettre à un code, faire avec la langue et créer à partir d'elle. Si le destin des personnages de Tremblay est sombre, s'ils doivent tuer ou attendre la mort du père pour accéder à une « spatialité et [à] une temporalité suffisantes », il n'en demeure pas moins que la mise en récit de leur histoire suppose une énonciation capable d'assumer de façon unique l'affect de la honte qui, structurellement, laisse sans voix.

33 « Ma mère dit : c'est bruyant » (D, 14); « Je dis : c'est bien » (D, 23); « Yvonne dit toujours : à cause des importés et du syndicat » (D, 24-25); « Il dit : ça existe » (D, 52); « J'habite à l'autre bout de la ville. Je dis : dans l'autre monde » (D, 52), etc.

34 Michel Nareau, « Paysages mémoriels du Nord québécois et ses recadrages continentaux dans *La pêche blanche* de Lise Tremblay », *Essays in French Literature and Culture*, n° 47, 2010, p. 142.