

Université de Montréal

**La réactualisation du testament littéraire et du tombeau poétique dans
Testament et Drama Queens de Vickie Gendreau**

par
Alexie André Bélisle

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître ès art (M. A.)
en Littératures de langue française

Automne, 2015

© Alexie André Bélisle, 2015

RÉSUMÉ

Le présent mémoire porte sur la réécriture par Vickie Gendreau, auteure québécoise contemporaine, de deux genres funèbres, le testament littéraire et le tombeau poétique. Dans ses deux récits, *Testament* et *Drama Queens*, Gendreau met en scène des narratrices qui s'apprêtent à mourir des suites d'une tumeur au cerveau, ce qui soulève plusieurs questions : de quelle manière tisse-t-elle des rapports intertextuels avec les genres évoqués plus haut ? Comment l'appropriation des genres funèbres permet-elle de vaincre l'angoisse associée à la mort proclamée par les médecins ? Comment penser l'écriture du corps et la fictionalisation de soi à l'aune de deux genres datant de l'époque médiévale ou de la Renaissance ?

Dans le premier chapitre, nous nous attardons à la construction par Gendreau du testament littéraire dans sa forme médiévale dans *Testament* et à la reprise dans *Drama Queens* d'enjeux testamentaires ; l'héritage, la filiation et la transmission. La réécriture permet l'incorporation dans le récit de l'autodérision et de la mise en scène du devenir-cadavre.

Dans le second chapitre, nous explorons le tombeau poétique, tant celui de la Renaissance que celui des poètes modernes. Ce faisant, nous abordons les discours de commémoration du défunt et surtout l'appropriation de la commémoration par les deux narratrices, et ultimement par Vickie Gendreau.

Mots-clés : Littérature québécoise contemporaine, Vickie Gendreau, testament littéraire, tombeau poétique, fictionalisation de soi, intertextualité.

ABSTRACT

This thesis explores the appropriation by Vickie Gendreau, a contemporary Quebec writer, of two death-laced genres: the literary testament and the poetic crypt. In her two novels, *Testament* and *Drama Queen*, Gendreau presents female narrators who are about to succumb to a brain tumor, thereby raising a certain number of questions: what kind of intertextual networks exist between her writing and the aforementioned genres? How does the appropriation of these genres help conquer the fear of her impending death? How is it possible to rethink the writing of one's body and self-fictionalization, contemporary motives par excellence, and how they manifest themselves in two genres dating back to the medieval and Renaissance eras?

In the first chapter, we examine Gendreau's construction of the literary testament in its medieval form in her novel *Testament*, as well as the resurgence in *Drama Queen* of testamentary issues such as heritage, filiation and transmission. This rewriting allows the incorporation of self-mockery and depiction of a soon-to-be dead body in the narrative.

The second chapter studies the poetic crypt as it appears both in Renaissance texts and in modern works. It also focuses on commemoration discourses in remembrance of the deceased, as well as the appropriation of this commemoration by the two narrators and, ultimately, by Vickie Gendreau herself.

Keywords: Quebec literature, contemporary literature, Vickie Gendreau, literary testament, poetic crypt, self-fictionalisation, intertextuality

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	i
Abstract	ii
Tables des matières	iii
Remerciements	iv
Introduction	1
Chapitre I : L'écriture testamentaire	19
Une pratique judiciaire ou un genre littéraire ?	19
1. Le testament médiéval : aspects de composition	21
2. Les enjeux liés à la transmission et à l'héritage	26
2.1 Legs tangibles	26
2.2 Désir de transmission	31
2.3 Performativité du testament	33
2.4 Filiations et intertextualité	36
3. Entre humour et pathos	38
3.1 Ironie et dérision	40
3.2 Poétique du rire en pleurs	45
3.3 Le tragique	46
4. Écriture du corps	50
4.1 La mort	51
4.2 De l'anéantissement de la sexualité à la décrépitude du corps	53
4.3 Monstration du devenir-cadavre	57
Chapitre II : Le tombeau poétique	61
Effets de tombeau dans <i>Testament</i>	61
1. Les hommages	66
1.1. « Commémorer la personne du mort »	66
1.1.1 Critiquer le défunt	67
1.1.2 Critiquer le corps du défunt	69
1.1.3 Aveux incongrus	70
1.1.4 Honorer (enfin) le défunt	71
1.2 ...et s'emparer de son lieu d'énonciation »	75
1.3 Le tombeau médiatique	76
2. Être l'auteur de son propre tombeau.....	79
2.1 Désir d'immortalité	80
2.2 La fictionalisation de soi	81
2.2.1 Les effets de vie et l'identité onomastique	82
2.2.2 Cacher le récit de soi	84
2.3. Appropriation du deuil	88
Conclusion	92
Bibliographie	98
Annexes	i

REMERCIEMENTS

Je veux remercier ma directrice, Andrea Oberhuber, pour ses judicieux conseils, l'assiduité dans les suivis, son soutien et sa disponibilité.

Merci à ma famille, Carole, Jean, Cédric, Marie-Michèle, Billy, Florence, Élodie et Justine. Vos sourires, votre enthousiasme et vos encouragements m'ont permis d'échapper, chaque dimanche, au confinement dans lequel aurait pu me plonger la rédaction.

Merci, enfin, à mes amis, Gentiane Valiquette, Audrey R. Campeau, Olivier A. Savoie, Gabrielle Bélanger-Fafard, Eva-Charlotte Forgues, Marianne Côté-Beauregard, Jolianne Bourgeois et à tous mes collègues du Soulier de satin. Votre écoute et votre soutien m'ont été précieux durant la rédaction de ce mémoire. Merci à Valérie Milner pour la traduction. Et un merci spécial à Alice Daigle-Roy pour son aide angélique tout au long de mes études.

INTRODUCTION

*taper sa vie faire des backups chaque semaine
pour qu'il reste quelque chose parce
qu'on ne sait jamais quelle petite pièce
mécanique pourrait nous lâcher et tout faire
planter je pense à vickie gendreau je n'ai pas
vingt-quatre ans il n'y a pas de rivage.*

Mathieu Arsenault, *La vie littéraire*

*J'ai d'amour en masse à te donner encore.
mais je le garderai pour moi
peut-être que nos vies seront longues
peut-être assez longues
pour nous ressusciter,
mais on n'est pas magiques
et c'est rare qu'on ressuscite.*

Fanny Bloom, « Drama Queens »

La mort précoce, en mai 2013, de Vickie Gendreau, auteure de deux récits autofictionnels, a créé une onde de choc dans le milieu littéraire et médiatique québécois. Dans *Testament*, publié en 2012¹, Vickie Gendreau met en scène ses proches – sa mère, ses amis, celui qu'elle aimait sans retour – qui, suite à l'annonce de la mort de la narratrice-protagoniste Vickie, réagissent au legs que celle-ci leur a fait parvenir par le biais de Mathieu, son meilleur ami et fidèle conseiller en matière d'écriture. La voix narrative se démultiplie et emprunte différents pseudonymes pour dialoguer avec ses proches.

¹ Vickie Gendreau, *Testament*, Montréal, Le Quartanier, 2012. Désormais désigné par le signe T suivi de la page.

Drama Queens, second récit de Vickie Gendreau, a été publié posthume en 2014. Ce texte se donne d'abord à lire comme une exposition collective qui se déroule dans un espace assez peu défini où trois artistes exposent des œuvres : l'une ses scénarios de film, l'autre ses installations artistiques et la dernière (la narratrice) ses « cahiers² ». L'exposition se transforme au fil des pages en compte rendu d'une fin de vie lourdement affectée par la maladie. La narratrice, Victoria Love, atteinte du cancer du cerveau, dévoile progressivement la difficulté d'un quotidien marqué par la décrépitude progressive de son corps de jeune femme et l'imminence de sa disparition.

Dans les deux récits qu'elle a eu le temps d'écrire, Gendreau s'approprie différentes formes de discours funèbres, notamment ceux du testament et du tombeau littéraire. Le recours à des formes littéraires anciennes soulève un certain nombre de questions : comment le fait d'imaginer la réception de son testament par ses proches permet-il d'explorer la complexité du rapport à la mort anticipée de la narratrice ? Est-ce le fait d'écrire son propre discours funèbre qui permet à l'auteure-narratrice de faire preuve d'ironie, notamment dans *Testament* ? Comment les narratrices appréhendent-elles les critiques médiatiques et pourquoi décrivent-elles un monde sans culture, sans littérature ? Peut-on affirmer que l'héritage matériel qui occupe une grande place dans *Testament* et la poétique du quotidien qui teinte *Drama Queens* sont utilisés comme forme de résistance à la mort annoncée par les médecins ? Le but de notre étude sera de montrer que la réactualisation du testament littéraire et du tombeau poétique sous

² Vickie Gendreau, *Drama Queens*, Montréal, Le Quartanier, 2014, p.9. Désormais désigné par le signe DQ suivi de la page.

forme d'une écriture funèbre permet une réflexion sur le travail de deuil, sur le désir d'immortalité de Gendreau et sur la fictionalisation de soi à travers des formes anciennes ce qui est plutôt monnaie rare dans l'écriture contemporaine.

Vickie Gendreau dans le miroir de la critique

Il n'existe encore aucun article savant sur le corpus à l'étude et la critique se réduit à des comptes rendus ou des commentaires dans la presse québécoise. Le milieu littéraire montréalais (ou québécois ?) apparaît bien petit à la personne qui voudrait évoquer les écrits de Vickie Gendreau dans un événement littéraire sans qu'un ami de la défunte ne fasse renaître son spectre, peut-être parce que Vickie Gendreau était très présente dans ce milieu et récitait souvent de la poésie dans de tels événements. Ainsi, lorsqu'on lit les comptes rendus ou commentaires sur les deux œuvres de Gendreau, surtout dans les articles les plus anciens, on remarque que plusieurs critiques littéraires affirment dans leur article avoir personnellement connu l'auteure. On peut penser que leur appréciation des récits de Gendreau est parfois influencée par leur proximité avec l'écrivaine.

Mathieu Arsenault est le premier à mentionner la parution à venir du premier récit de Gendreau dans un billet de son blogue³ paru le 14 août 2012. Il y explique d'abord que « Vickie Gendreau, [s]a meilleure amie⁴ » dont il est « le mentor littéraire

³ Mathieu Arsenault est l'auteur du *blogue Doctorak Go* : <http://doctorak-go.blogspot.ca/>

⁴ Mathieu Arsenault, « Une photo de chat dans un triste été », *Doctorak go!*, 14 août 2012. En ligne : <http://doctorak-go.blogspot.ca/search?updated-max=2012-09-03T13:35:00-04:00&max-results=7&start=35&by-date=false> (page consultée le 18 novembre 2015).

impitoyable depuis deux ans⁵ » et qui « travaille si fort pour réaliser son rêve de devenir écrivaine⁶ », est atteinte d'une tumeur au cerveau et qu'« [ils ont] partagé [tous les deux] des émotions que personne ne voudrait partager⁷ ». Le livre à paraître est mentionné *subtilement* à la toute fin du billet : « [e]t pour Vickie... surveillez bien ce qui va se passer cet automne. Ça va être “plus malade qu'elle”, comme elle dit⁸ ». Le lecteur a donc l'impression d'être un peu voyeur parce qu'il entre dans le récit d'une amitié intime lorsqu'il entend parler pour la première fois de la publication imminente du premier récit de Gendreau. En septembre 2012, de nombreux critiques couvrent la sortie du livre annoncé par Arsenault. Dans un billet publié sur son blogue, Lora Zepam⁹ affirme être excessivement touchée par la lecture de *Testament* : « Un mané j'ai senti que j'allais pleurer, ça s'en venait, ça partait du ventre et ça montait par les bras, [...], mais c'est pas arrivé, j'ai pas pleuré¹⁰ ». Tout ce que le lecteur peut apprendre sur *Testament* en lisant le commentaire de lecture de Zepam c'est la capacité de celle-ci à s'émouvoir sur le récit de Gendreau.

Ces deux billets traitent du livre obliquement en l'intégrant à leur écriture quasi quotidienne, proche du journal intime, assez éloignée de la critique littéraire telle qu'on l'entend dans les milieux universitaires ou journalistiques. Cela n'étonne guère

⁵ *Idem.*

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

⁸ *Idem.*

⁹ Le lecteur ne peut s'empêcher de sentir qu'il entre dans une petite communauté en lisant ces blogues puisque Lora Zepam est le nom de plume de Sophy Bernier, l'amie de Mathieu Arsenault dont il parlait dans le billet de blogue mentionné plus haut.

¹⁰ Lora Zepam , « Ça faisait PAPAON PAPAON dans mon cerveau », *Lora Zepam*, 25 septembre 2012. En ligne : <http://lora-zepam.blogspot.ca/2012/09/ca-faisait-papaon-papaon-dans-mon.html> (page consultée le 18 novembre 2015).

de la part de Lora Zepam, qui n'est pas littéraire par métier, mais surprend de la part de Mathieu Arsenault puisque c'est un essayiste relativement bien établi qui critique avec sérieux la littérature québécoise contemporaine. Chaque année, il produit de petites cartes (à la manière des cartes de hockey) décrivant une nouvelle publication ou un nouvel auteur de façon assez rigoureuse¹¹. Sur celle de Vickie Gendreau, par contre, il explique seulement qu'il est : « trop proche de ce livre pour être objectif à son sujet », mais qu'il « sai[t] aussi qu'il est plus important pour [lui] que ceux [qu'il a] écrits jusqu'à maintenant¹² » et n'aborde pas vraiment le contenu ni la structure du texte. C'est ce qu'il fera dans ses articles concernant Vickie Gendreau publiés dans *Liberté* : dans « Fourrer la mort¹³ », il relate le moment où il a appris que son amie était malade et dans « L'ange qui te regarde te croquer¹⁴ », il évoque la hantise par le spectre de la défunte.

Dans un article paru sur *Les Méconnus*¹⁵, Alice Michaud-Lapointe évoque d'abord que Vickie Gendreau « [l]'intimidait, [lui] semblait être de toutes les plateformes, de tous les débats, de tous les partys, quoique toujours de façon sauvage,

¹¹ Pour exemplifier le ton habituellement plus précis d'Arsenault, la carte de François Blais et celle de Marie-Ève Comtois ont été mises à l'annexe II.

¹² Mathieu Arsenault, « Testament, Vickie Gendreau », *Doctorak go!*, 15 mars 2013. En ligne : <http://doctorak-go.blogspot.ca/2013/03/vickie-gendreau-testament.html> (page consultée le 18 novembre 2015).

¹³ Mathieu Arsenault, « Fourrer la mort », *Liberté*, n° 300, été 2013, p. 55-56 et

¹⁴ Mathieu Arsenault, « L'ange qui te regarde te croquer », *Liberté*, n°305, automne 2014, p. 15-16.

¹⁵ *Les Méconnus* est un *webzine* (un magazine sur le web) qui couvre, à l'aide de divers collaborateurs, l'actualité culturelle. Bien qu'on ne soit pas encore dans un média officiel, on s'éloigne du blogue personnel.

tapie dans sa langue, ses repères, ses obsessions¹⁶ » ; puis elle raconte le moment où elle l'a rencontrée pour ensuite affirmer qu'elle « ne veu[t] pas parler de Vickie Gendreau¹⁷ ». Elle décrit la maladie de Gendreau, ce qui fait partie des *topoi* de la critique entourant l'auteure. À la fin du texte Michaud-Lapointe se concentre brièvement sur le récit lui-même. Elle reprend la comparaison faite par Gendreau au sein du récit : « “Marie Uguay en tutu”, c'est elle. Un surnom, un port d'attache, une inspiration¹⁸ », mais surtout en établissant que « *Testament* possède sans contredit la violence, le déchaînement [et] l'impudence d'œuvres comme *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* de Guibert¹⁹ ». Cette piste de lecture est certes audacieuse, mais plus intéressante que celle proposée par les autres critiques de *Testament*. En établissant des références intertextuelles avec l'œuvre de Guibert, Michaud-Lapointe arrive à congédier le spectre de Gendreau pour faire un commentaire sur le texte et non sur l'auteure. Sur *Testament*, il existe aussi des critiques littéraires provenant de quotidiens plus reconnus.

Deux des trois grands journaux montréalais ont commenté le premier récit de Gendreau. Dans *La Presse*, Chantal Guy fait vivre aux lecteurs l'entrevue que lui a accordée Gendreau en mentionnant, on s'en doute, son histoire « tragique ». La journaliste commente aussi rapidement « l'écriture fragmentée de *Testament* qui

¹⁶ Alice Michaud-Lapointe, « Testament de Vickie Gendreau : L'urgence, le devoir, la promesse », *Les Méconnus*, 20 septembre 2012. En ligne : <http://www.lesmeconnus.net/testament-de-vickie-gendreau-lurgence-le-devoir-la-promesse/> (page consultée le 18 novembre 2015).

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ *Idem.*

alterne entre le journal intime de la narratrice et les voix de ses amis [...]»²⁰, et mentionne que « l'expérience est sans concessions, brutales quand on s'y attend le moins ». La facture du livre est donc très peu commentée au profit d'une énième présentation de l'auteure et de son destin. La journaliste littéraire du *Devoir*, Danielle Laurin, commence son article par des « affirmations-chocs » : [i]maginez. Vous venez de mourir. À 23 ans. Cancer du cerveau. Vous avez laissé un livre écrit dans l'urgence pour vos amis, votre ex, votre famille. Un livre-testament, dans lequel vous vous êtes mis à nu²¹ », pour commenter par la suite longuement l'écriture de Gendreau qu'elle associe à Lisa Leblanc (pour son « côté trash »), à Annie Ernaux, (pour son impudeur), à Josée Yvon et à Hélène Monette (dans les deux cas, on ne sait trop pourquoi). En somme, elle veut montrer que « ce livre a de remarquables qualités littéraires. Malgré ses imperfections²² ». Comme c'est souvent le cas de la part de critiques journalistiques, les deux journalistes émettent des commentaires positifs, mais peu fouillés au sujet des stratégies d'écriture mises en œuvre dans *Testament*. N'oublions pas de mentionner que Vickie Gendreau a également été en entrevue à *Tout le monde en parle*²³ et à *Plus on est de fous, plus on lit*²⁴, où les animateurs ont abordé en surface les thèmes de son premier livre, mais surtout l'ont longuement interrogée sur sa maladie, ses relations avec sa mère et avec la mort.

²⁰ Chantal Guy, « Comment vous dire adieu? », *La Presse*, 14 septembre 2012, p. A1-3.

²¹ Danielle Laurin, « L'écriture et la mort, l'écriture ou la mort », *Le Devoir*, 20-21 septembre 2012, p. F3.

²² *Idem*.

²³ Guy A. Lepage, (Animateur), « Entrevue avec Vickie Gendreau », *Tout le monde en parle*, 23 septembre 2013, Manon Brisebois (réalisateur), Montréal, Québec : Société Radio-Canada.

²⁴ Marie-Louise Arsenault, (animatrice) « Vickie Gendreau: une écrivaine à fleur de peau », *Plus on est de fous plus on lit*, 20 septembre 2012, Johanne Bertrand (réalisateur), Montréal, Québec : Société Radio-Canada.

Les cinq articles évoqués résument assez bien l'ensemble de la couverture médiatique de Gendreau et il n'est pas nécessaire de convoquer chacun des comptes rendus de lecture portant sur l'un ou l'autre des récits puisque ceux que nous avons évoqués sont assez représentatifs de la critique journalistique qui doit travailler rapidement et s'adresser à un public assez large. Depuis la parution des articles évoqués, donc en 2012, les médias ont évoqué Gendreau pour parler de la lecture publique et de la publication de *Drama Queens*, de la mort de Vickie Gendreau et, un an plus tard, de la mise en scène de *Testament* au théâtre de Quatre sous.

Le spectre de Gendreau ou la présence protectrice de ses amis semblent paralyser jusqu'à aujourd'hui la communauté littéraire qui n'ose se pencher véritablement sur ces deux récits. Le défi est donc de taille : il s'agira dans les deux chapitres du présent mémoire de maîtrise de tracer des voies afin de proposer des pistes de réflexion qui placent les textes de Gendreau à la fois dans une tradition littéraire ancienne (le testament littéraire et le tombeau poétique) et une pratique d'écriture contemporaine (le récit de soi, plus précisément la fictionalisation de soi).

L'intertextualité et l'architextualité

Puisque dès le titre de son premier récit autofictionnel, Vickie Gendreau convoque la tradition du testament littéraire, nous nous proposons d'étudier *Testament* et *Drama Queens* grâce à l'approche intertextuelle. Si Mikhaïl Bakhtine établit que, pour aller vite, la littérarité d'un texte se mesure à sa polyphonie c'est-à-dire à sa

capacité de faire voir (et entendre) plusieurs voix et plusieurs voies²⁵, Julia Kristeva reprend cette idée, dans *Séméiotikè*, en soulignant que pour Bakhtine, « tout texte se construit comme mosaïque de citations [et que] tout texte est absorption et transformation d'un autre texte²⁶ ». À partir de cette image de mosaïque de citations, elle élabore la notion d'intertextualité qui désigne l'« espace textuel multiple dont les éléments sont susceptibles d'être appliqués dans le texte poétique concret²⁷ ». Le texte est pensé comme cet ensemble de signes que le destinataire peut mettre à jour. Ce destinataire ne cherche plus à trouver le texte d'origine dont émane la « copie », mais plutôt à penser le texte comme fourmillement de références, de discours qui affleurent et dont le lecteur peut se saisir.

Gérard Genette, voulant diminuer le nombre d'œuvres qu'on pourrait situer dans le « champ intertextuel²⁸ », suggère une nouvelle façon d'envisager l'intertextualité dans *Palimpsestes, la littérature au second degré*. Pour clarifier cette notion, il établit d'abord une typologie, qualifiant de « transtextualité²⁹ » « l'ensemble des catégories générales ou transcendantes dont relève chaque texte singulier³⁰ » et restreignant le sens d'intertextualité à « la relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes³¹ ». Il qualifie de « paratexte³² » les titres, les sous-titres et tout autre

²⁵ Cette théorie naît dans son analyse de la poétique de Dostoïevski : Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.

²⁶ Julia Kristeva, *Séméiotikè : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 87.

²⁷ *Ibid.*, p. 183.

²⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 16.

²⁹ *Ibid.*, p. 7.

³⁰ *Idem.*

³¹ *Idem.*

³² *Ibid.*, p. 9.

élément du livre qui ne fait pas partie du corps du texte, de « métatextualité³³ », le commentaire critique sur une œuvre et d'« architextualité³⁴ » l'appartenance générique d'une œuvre. L'intérêt de Genette porte tout particulièrement sur l'« l'hypertextualité³⁵ » qui ne nécessiterait pas la présence littérale du texte dans l'autre, mais en présenterait une transformation ou une imitation de celui-ci comme référence ou source d'inspiration.

Afin de restreindre son cadre théorique, Genette écarte l'herméneutique textuelle, avec laquelle il est de toute façon « brouillé depuis longtemps³⁶ », et affirme qu'en général « l'hypertexte » (le nouveau texte) doit entretenir des liens très « ouverts et socialisés » avec « l'hypotexte » (le texte antérieur). En somme, il propose d'étudier seulement les textes qui présentent une hypertextualité très explicite et même « déclarée, d'une manière plus ou moins officielle³⁷ » ne voulant pas laisser trop de liberté à l'interprétation du lecteur qui « pourrait traquer dans n'importe quelle œuvre les échos partiels, localisés et fugitifs de n'importe quelle autre, antérieure ou postérieure³⁸ » ce qui aurait pour effet de « verser la totalité de la littérature universelle dans le champ de l'hypertextualité³⁹ ». Pour le spécialiste de la narratologie, il est donc capital que les liens semblent si évidents qu'on puisse affirmer que l'auteur construisait

³³ *Ibid.*, p. 10.

³⁴ *Ibid.*, p. 11.

³⁵ *Ibid.*, p. 11.

³⁶ *Ibid.*, p. 16.

³⁷ *Idem.*

³⁸ *Idem.*

³⁹ *Idem.*

ces liens consciemment. Dans *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, Tiphaine Samoyault élargit à nouveau le sens d'intertextualité :

[la littérature] exprime [le souvenir de ce qu'elle est, de ce qu'elle fut] en mettant sa mémoire en branle et en l'inscrivant dans les textes par le biais d'un certain nombre de procédés de reprises, de rappels et de réécritures dont le travail fait apparaître l'intertexte⁴⁰.

La littérature intertextuelle est donc le dépôt ou la trace de la mémoire de celle-ci. En reprenant les catégories de Genette, Samoyault désigne deux types de pratiques intertextuelles : les relations de coprésence (« de la citation au plagiat⁴¹ ») et les relations de dérivation (la « parodie [et le] pastiche⁴² », ainsi que « l'intégration/[le] collage⁴³ »). Les relations d'intégration/de collage seraient soit des pratiques de citations dissimulées où l'on intègre parfois des citations mais sans mentionner qu'elles en sont, soit des pratiques de réécriture (« intégration-suggestion⁴⁴ ») qui renvoie à un ou plusieurs textes par la « mention d'un nom [...] ou d'un titre⁴⁵ » (« référence simple⁴⁶ ») ou par la présence de « nombreux indices textuels⁴⁷ » (« allusion⁴⁸ »). Que ce soit par les relations de coprésence ou de dérivation, l'intertextualité travaille la mémoire de la littérature qui se réfléchit d'un texte à l'autre, d'une époque à l'autre.

Notre méthode d'analyse sera basée en partie sur la notion d'architextualité genettienne qui permet de tracer des liens transtextuels non pas à partir d'un ou de

⁴⁰ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2013 [2001], p. 33.

⁴¹ *Ibid.*, p. 34.

⁴² *Ibid.*, p. 37.

⁴³ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ *Idem.*

plusieurs textes mais, plus globalement, à partir d'un genre littéraire. Genette définit cette catégorie de transtextualité comme une relation « tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle [...] de pure appartenance taxinomique⁴⁹ ».

Pour établir que les deux récits de Gendreau établissent des liens architextuels avec le testament littéraire et le tombeau poétique, il faut d'abord revenir rapidement sur ce qu'on entend par « genre littéraire ». Cette notion suscite de nombreux litiges parmi les théoriciens de la littérature. Dans l'article « Littérature médiévale et théorie des genres », Hans Robert Jauss définit le genre ainsi : « au sens non logique, mais spécifiant des groupes, dans la mesure où il réussit de façon autonome à constituer des textes, cette constitution devant être saisie aussi bien synchroniquement que diachroniquement dans une continuité qui se maintient⁵⁰ ». Le testament littéraire et le tombeau poétique répondent tous deux à ces critères puisqu'ils ont créé un groupe de textes définis par leur appartenance à leur genre respectif. Trois siècles après sa mort, le tombeau poétique verra renaître de ses cendres le tombeau moderne, qui reprend les thèmes et certains codes propres à la forme ancienne. Si Jauss affirmait que les genres se constituent comme « groupes ou familles historiques », Jean-Marie Schaeffer, dans « Du texte au genre », pense la généricité plutôt en terme de fonction textuelle :

Il y a généricité dès que la confrontation d'un texte à son contexte littéraire (au sens vaste) fait surgir en filigrane cette sorte de trame qui lie ensemble une classe textuelle et par rapport à laquelle le texte en question s'écrit : soit qu'il disparaisse à son tour de la trame, soit qu'il la distorde ou la démonte, mais toujours soit s'y intégrant, soit se l'intégrant⁵¹.

⁴⁹ Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, op. cit., p.11.

⁵⁰ Hans Robert Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », *Théorie des genres*, Gérard Genette, Tzvetan Todorov, (dir.), Paris, Seuil, 1986, p. 45.

⁵¹ Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre », *Théorie des genres*, op. cit. p. 204.

Pour Schaeffer, on peut parler de « genre » à partir du moment où l'on questionne l'appartenance d'un texte à une catégorie de textes relevant de caractéristiques communes. Il explique qu'il y aurait des modèles génériques permettant de déterminer le genre et qu'à cet égard ces modèles seraient toujours présents « non pas bien entendu en tant que citation (donc intertextualité), mais en tant qu'ossature formelle, narrative, thématique, idéologique, etc.⁵² ». Il conclut ses réflexions en affirmant que l'architextualité est toujours en fait une relation entre le texte et un ou plusieurs textes qui définissent le genre.

C'est une façon intéressante d'envisager l'architextualité que nous retiendrons dans le cadre de notre mémoire pour réfléchir sur les rapports qu'entretiennent les deux œuvres à l'étude avec le passé littéraire. Nous verrons que le *Testament* de Gendreau établit des liens « ouverts et socialisés » avec le genre du testament comme avec son modèle générique, c'est-à-dire la figure et l'écriture de François Villon. Le tombeau poétique et le tombeau moderne seront moins abordés par un seul modèle générique que par une analyse de son ossature formelle et ses thèmes. Dans les deux cas de figure, il s'agira, pour reprendre les termes de Samoyault, d'observer une pratique de réécriture (« intégration-suggestion ») où par « allusion » et par « référence simple » le texte renvoie aux deux genres évoqués plus tôt.

Une des nombreuses questions génériques que soulève Gendreau en réactualisant deux genres funèbres (le testament et le tombeau) est celle des récits de soi. Pendant des siècles, disons jusqu'à l'entre-deux-guerres, nous avons pensé les

⁵² *Ibid.*, p. 202.

récits de soi comme étant soit une fiction soit une écriture du moi collée sur la trajectoire biographique de l'auteur sans bien tolérer qu'il puisse y avoir un flou entre les deux⁵³. Ainsi, les premiers lecteurs de Villon ont pris au pied de la lettre les passages « sérieux⁵⁴ » de son *Testament*, obligeant par conséquent l'auteur à ne pas trop s'éloigner d'un récit de sa vie réaliste pour ses contemporains qui le connaissaient de réputation⁵⁵. De la même manière, les lecteurs du tombeau poétique s'attendaient peut-être à ce que le récit de la vie du défunt soit mélioratif, mais il se devait tout de même d'être crédible. La signature du « pacte autobiographique » (ou « pacte biographique » dirions-nous dans le cas du tombeau) tel que défini par Philippe Lejeune, c'est-à-dire « l'affirmation dans le texte de [...] l'identité du nom (auteur-narrateur-personnage)⁵⁶ » allait de soi pour les lecteurs du Moyen Âge et de la Renaissance, bien qu'à l'époque ce ne soit pas pensé en terme de « pacte autobiographique » évidemment.

⁵³ Bien sûr, croire que « récit autobiographique » signifie que l'auteur nous raconte sa vie s'avère problématique parce que la mémoire est sélective et que le récit de soi fait par un écrivain est toujours et forcément un acte de fictionalisation sur la base de données dites réelles. Mais les lecteurs contemporains des œuvres d'avant-guerre (et même certains lecteurs d'aujourd'hui) ne prenaient pas en compte cette nuance importante. Il était mal vu qu'un auteur raconte quelque chose que le public savait faux dans un récit de soi.

⁵⁴ Nous verrons que Villon fait un testament qui est parfois sérieux (quand il raconte sa vie, par exemple) et parfois comique (quand il fait ses legs notamment). Dans les passages « sérieux », son *Testament* s'approche du récit de soi, par l'identité onomastique et par la promesse de dire la vérité.

⁵⁵ Dufournet explique par exemple que Villon voulait se présenter sous son meilleur jour et n'évoque pas par conséquent « ses méfaits les plus scandaleux » mais qu'il reconnaît qu'il est pécheur car « [le poète savait] qu'il serait maladroit de rejeter toutes les accusations ». Il devait s'assurer que ces écrits, s'ils n'étaient pas véridiques, étaient au moins crédibles : Jean Dufournet, *Ambiguïté et carnaval*, Genève, Éditions Slatkine, 1992, p. 31.

⁵⁶ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1975, p. 26. Selon Lejeune, un texte doit souscrire à l'identité onomastique de l'auteur, du narrateur et du personnage pour qu'il soit autobiographique.

Serge Doubrovsky, en 1977, refuse de signer le pacte autobiographique et qualifie *Fils*, son nouveau « roman », d'« autof(r)iction » :

Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'évènements et de faits strictement réels; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou après la littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore, autofriction, patiemment onaniste, qui espère maintenant partager son plaisir⁵⁷.

Les œuvres appartenant à ce nouveau genre présentent donc une fictionalisation de l'auteur et de certaines parties de sa vie où il n'est pas obligatoire d'adhérer à l'adéquation de l'identité onomastique entre l'auteur, le narrateur et le personnage principal. Il faut qu'il y ait toutefois identité entre le narrateur et le protagoniste et qu'il y ait des références biographiques à l'auteur et à son œuvre, mais le narrateur-personnage peut porter un nom autre ou légèrement déformé de celui de l'auteur. Le texte autofictionnel porte habituellement l'appellation générique « roman » et comporte souvent une réflexion sur l'acte d'écriture. Dans le récit autofictionnel, l'auteur invente un sujet narrant lui ressemblant qui lui-même invente un sujet narré lui ressemblant à certains égards. Gendreau pratique la fictionnalisation dans le premier récit en mettant en scène un sujet narrant, Vickie, qui se montre en train d'écrire un testament et en train de prédire ce que diront les autres personnages à son sujet. Dans *Drama Queens*, la narratrice ressemble certes beaucoup à Vickie, mais elle se prénomme ici Victoria Love. La lettre « V » du prénom originel a été préservée et figure également au milieu du nom de famille. Ce sujet narrant affirme toutefois lui-

⁵⁷ Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, coll. « Livre de poche », 1977, quatrième de couverture.

même porter un pseudonyme. Dans les deux récits il n'existe pas de frontière très nette entre le sujet narrant et le sujet narré qui s'inscrivent dans la même temporalité ce qui donne l'impression que le sujet narrant ne peut prendre beaucoup de distance par rapport au je narré.

Le brouillage entre le réel et le fictionnel, déjà présent dans l'écriture autobiographique de l'après-guerre (et même chez Colette et plusieurs auteurs surréalistes, dont Breton, Cahun ou Nelly Kaplan) prend de l'importance à partir du moment où les auteurs ne signent plus explicitement de pacte autobiographique. Plusieurs théoriciens de la littérature vont tenter, à la suite de Doubrovsky, d'explorer la notion d'autofiction pour en cerner les contours et en explorer les enjeux spécifiques. Dans *Est-il je ? Roman autobiographie et autofiction*⁵⁸, Philippe Gasparini aborde les délimitations entre « autobiographie » et « autofiction » afin d'éclaircir certaines notions importantes comme les distinctions entre les divers types de narration (autodiégétique, hétérodiégétique, homodiégétique, alterdiégétique ou encore une combinaison de ces types), les questions de temporalité propres à un récit au passé et les fonctions poétiques et pragmatiques du récit de soi. Dans l'article intitulé « L'autofiction, un genre pas sérieux⁵⁹ », Marie Darrieussecq tente de clarifier le sens du terme « autofiction » et surtout de réfléchir au texte autofictif qu'elle déclare « indécidable en bloc⁶⁰ » et qui est « le lieu de la parole qui échappe⁶¹ ». Cet ouvrage

⁵⁸ Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographie et autofiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004.

⁵⁹ Marie Darrieussecq, « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, n°107, septembre 1976, p. 369-379.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 378.

et cet article fourniront un cadre théorique à la réflexion consacrée à la fictionalisation de soi que pratique Gendreau dans ces deux récits.

Divisé en deux chapitres, le présent mémoire portera sur les deux formes de discours funèbres dont sont empreints les récits de Gendreau. Dans le premier chapitre, il sera ainsi question de remonter aux débuts médiévaux du testament littéraire et aux modèles de structures qui en découlent, pour les comparer à celle de *Testament*. Les thèmes traditionnellement associés à l'écriture testamentaire – la mort, le legs, la transmission et la filiation, entre autres – seront examinés afin de nous interroger sur les modalités de reprise et de réécriture tant dans *Testament* que dans *Drama Queens* ; sera abordé dans cette première partie le caractère foncièrement performatif du genre testamentaire⁶². Le sens de l'autodérision de Gendreau sera étudié à la lumière de l'ironie villonesque dans le but de voir quel usage font les deux auteurs de l'humour et du pathos. Le chapitre se clora sur une réflexion consacrée à l'impact du corps (de la maladie, de la déchéance) sur l'écriture de l'auteure qui sait qu'elle ne sera plus, que seuls ses textes survivront.

Dans le deuxième chapitre, il sera question des liens qu'entretiennent les deux récits avec la tradition du tombeau poétique en commençant également par une analyse de sa structure dont la forme collective est comparable à celle de *Testament* : à la Renaissance, le tombeau est un genre collectif rassemblant des textes de l'entourage

⁶¹ *Idem*.

⁶² Dans *Quand dire, c'est faire*, John L. Austin prend la parole légataire comme exemple pour expliquer l'acte performatif puisque, sous certaines conditions, en disant que l'on lègue, on effectue l'action de léguer : *Quand dire, c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1970 [1962].

du défunt, ce que reprend Gendreau en mettant en scène des personnages qui prennent la parole pour s'adresser à elle une dernière fois. Le cas de Vickie Gendreau est bien sûr particulier puisqu'elle est elle-même l'auteure de son tombeau. On verra que cela témoigne d'un désir d'immortalité et d'une tentative de s'approprier le deuil de ses proches afin que ce deuil soit vécu comme elle l'entend, thème intimement lié non seulement au tombeau de la Renaissance, mais également au tombeau moderne.

CHAPITRE 1

L'ÉCRITURE TESTAMENTAIRE

*Qui plus, en mourant, mallement
L'espoignoit d'Amours l'esguillon ;
Plus agu que le ranguillon
D'un baudrier lui faisoit sentir
— C'est de quoy nous esmerveillon -,
Quand de ce monde vould partir.*

François Villon, *Le Testament*

Le mourant doit sourire et même, s'il y arrive, rire.

Hervé Guibert, *La Pudeur et l'impudeur*

Le testament, une pratique judiciaire ou un genre littéraire ?

Le terme « testament » ne saurait se réduire à une seule définition, un seul courant littéraire, une seule pratique d'écriture. Il est compris dans le cadre de ce mémoire comme un genre littéraire rendu populaire par François Villon au Moyen Âge tardif dont il sera question, selon une logique historique, dès le début de ce chapitre. Mais le « testament » évoque aussi des enjeux très contemporains, notamment ceux qui concernent les questions d'héritage, de transmission et de filiation soulevées dans bon nombre d'œuvres d'aujourd'hui. Ces questions ainsi que le corps comme matière d'écriture seront étudiés dans la seconde partie du chapitre.

Dans *L'homme devant la mort*⁶³, Philippe Ariès situe la réapparition du testament au XII^e siècle⁶⁴. L'époque se situe au carrefour de deux attitudes face à la mort : « la mort apprivoisée⁶⁵ » perçue comme familière et naturelle, et « la mort de soi⁶⁶ » où « l'invention de l'individu [et] la découverte, à l'heure ou à la pensée de sa mort, de sa propre identité⁶⁷ » font « renoncer à l'anonymat des tombeaux⁶⁸ ». Le testament est alors avant tout un acte religieux, un contrat conclu entre le futur défunt, Dieu et un témoin (un prêtre ou un notaire). C'est un acte que le bon fidèle conçoit comme un devoir. Dans ce document, l'homme réitère sa foi, confesse ses péchés et lègue la majorité de ses biens à l'Église, pour assurer la paix de son âme. Il désigne aussi les héritiers qui obtiendront ses dernières possessions. Au XVIII^e siècle, le document devient plutôt juridique et le devoir de chaque homme est de léguer ses biens à ses héritiers légitimes⁶⁹.

Aux XIV^e et XV^e siècles, le testament devient une forme littéraire assez prisée par les auteurs médiévaux, comme l'explique Ariès :

En dépit de ses apparences conventionnelles, [le testament] a été choisi par le poète pour exprimer ses sentiments devant la vie brève et la mort certaine, comme le romancier du

⁶³ Philippe Ariès, *L'homme devant la mort : le temps des gisants* (tome 1), Paris, Seuil, coll. « Points, histoire », 1985 [1977].

⁶⁴ Le testament, précise Ariès, était présent dès l'Antiquité sous la forme qu'on lui connaît actuellement, c'est-à-dire un acte juridique qui a comme unique fonction la répartition des biens.

⁶⁵ Ariès intitule ainsi la première partie de son ouvrage *L'homme devant la mort*. C'est toutefois Michel Vovelle dans *Mourir autrefois : attitudes collectives devant la mort aux XVII^e et XVIII^e siècles* qui, le premier, parle de cette période de l'époque médiévale où la mort semble familière, ancrée dans le quotidien du peuple : *Mourir autrefois : attitudes collectives devant la mort aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Gallimard, coll. « Archives », 1974, p. 37.

⁶⁶ Philippe Ariès, *op. cit.*, p. 287.

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ Voir Philippe Ariès, « Tester = un devoir de conscience, un acte personnel », *L'homme devant la mort : le temps des gisants* (tome 1), *op. cit.*, p. 195-197.

XVIII^e choisira la lettre : l'écrivain a retenu dans les moyens de communication de son temps le plus spontané, le plus proche de l'épanchement personnel⁷⁰.

Les testaments médiévaux sont « les poèmes les plus personnels et les plus directs de leur époque, la première confession, mi-spontanée mi-extorquée, de l'homme face à sa mort [...] »⁷¹. Aussi étonnant que cela puisse paraître, Vickie Gendreau semble vouloir s'inscrire dans cette tradition ancienne en tissant des liens architextuels avec le genre médiéval. Elle tisse aussi, sciemment, des liens intertextuels avec le plus célèbre testateur, François Villon. Cette architextualité et cette intertextualité seront abordées d'un même mouvement à travers les aspects suivants : la structure des testaments, la performativité propre au genre testamentaire, la présence d'une certaine forme d'humour frôlant l'autodérision, et enfin les thèmes d'héritage et de transmission.

1. Le testament médiéval : aspects de composition

Le premier élément important dans la composition d'un testament est le choix de son titre. En effet, intituler son livre *Testament* n'est pas un geste anodin. Aart J. A. van Zoest, dans *Structure des deux testaments fictionnels, le Lais et le Testament chez François Villon*, explique que « la première attestation d'un emploi du verbe léguer date de 1477, c'est à dire [sic] après l'établissement du dernier des textes publiés par Tuetey et après la création du *Lais* et du *Testament* de Villon⁷² ». Ainsi, il importe au testateur d'insérer des « constituants additifs » c'est-à-dire des énoncés qui « assurent

⁷⁰ *Ibid.*, p. 197.

⁷¹ *Idem.*

⁷² Aart. J. A. Van Zoest, *Structure de deux testaments fictionnels : le Lais et le Testament de François Villon*, Amsterdam, Mouton & Co, 1974, p. 63.

le caractère solennel du testament et qui ont pour fonction d'en étayer la validité par leur connotation [...]»⁷³. Bref, intituler un texte « Testament » est un recours fréquent pour s'assurer qu'il en devienne bien un. Le titre du premier récit de Gendreau s'inscrit donc ouvertement dans la tradition du testament littéraire, mais plus encore il reprend un titre qui, traditionnellement, en garantissait la performativité.

Plus que le titre, c'est la structure du testament qui en assure le sérieux. Ariès établit que le testament médiéval typique se divise en deux parties : « les clauses pies d'abord, et ensuite la répartition de l'héritage⁷⁴ ». Plus précis, Vladimir R. Rossman, dans *François Villon, les concepts médiévaux du Testament*, explique que, « comme le voulaient les lois de l'époque⁷⁵ », la majorité des testaments juridiques se séparaient en trois grandes sections : le protocole, le dispositif et l'eschatole. Les testaments littéraires de l'époque imitaient souvent cette structure, et l'on constate que Gendreau la reprend également : *Testament* comporte en effet trois parties, intitulées respectivement pavillon A, pavillon B et pavillon C⁷⁶.

Selon les explications fournies par Rossman, le testament débute habituellement par le protocole :

[II] portait l'empreinte des idées religieuses courantes. Tout testament commençait par une invocation à la Sainte Trinité. Cette invocation, suivie de la date de l'acte, du nom et de la

⁷³ *Ibid.*, p. 59.

⁷⁴ Philippe Ariès, *op. cit.*, p. 188.

⁷⁵ Vladimir R. Rossman, *François Villon : les concepts médiévaux du testament*, Paris, J.-P. Delarge, 1976, p. 51.

⁷⁶ Dans l'annexe 1, ces sections et les fragments y sont schématisés.

profession du testateur, et parfois du nom du prince régnant, roi ou pape, reflétait la fragilité des choses humaines et l'immutabilité de la destinée [...]⁷⁷.

Van Zoest explique l'importance pour le testateur de bien s'identifier dans le corps du texte testamentaire :

Le testateur, s'il veut que la validité de ses dispositions testamentaires soit reconnue, aura soin de prendre des mesures pour qu'il puisse être identifié comme l'auteur du texte ou comme celui qui y exprime sa volonté ; à ce dessein, il précise dans le texte quel est son nom (et, pour qu'il n'y ait pas d'équivoque, il ajoutera sa profession et son domicile) et il appose sa signature⁷⁸.

Il va sans dire que la première partie du récit de Gendreau ne contient pas d'invocations religieuses, mais s'ouvre par une présentation en règle de la narratrice. Vickie invite le destinataire (qui semble être le lecteur) à vérifier sa carte d'identité : « [a]vant de commencer, je te montre ma carte, tu vérifies ton registre. Je suis la bonne fille, je suis bien l'auteure de ce livre, j'ai accès au pavillon » (T, p. 11). L'identification semble importante puisqu'elle se retrouve dans l'incipit. Cette présentation est d'autant plus étonnante que par la suite, Gendreau, dans une volonté de fictionalisation de soi, veillera dans ce récit à brouiller les identités, à mélanger le réel et le fictionnel. Ainsi, l'authenticité de l'identité de la narratrice ne semble pas importante par la suite, seulement dans le protocole, ce qui pourrait s'expliquer par le désir de respecter les règles du genre testamentaire.

Au sujet de la deuxième partie, Rossman explique que « dans le dispositif, le testateur énumérait ses dernières volontés : recommandation de l'âme au Christ, à la

⁷⁷ *Idem.*, p. 51.

⁷⁸ Aart J. A. Van Zoest, *op. cit.*, p. 57.

Vierge et aux saints, élection de dettes, legs particuliers, reconnaissance de dot [...]»⁷⁹. Chez Gendreau, le pavillon B constitue d'une certaine façon le dispositif puisque le sujet narrant commence chacun des fragments de cette section par une formule d'usage dans un testament : « À [...] je lègue [...] ». Il sera question plus loin de la spécificité de ces legs, peu communs dans la littérature contemporaine. Il suffit pour l'instant de mentionner que ces legs, très clairement énoncés, sont ce qui la lie le plus assurément au testament médiéval.

La troisième partie, l'eschatole, « mentionnait le lieu où l'on avait écrit ou dicté le testament, les noms des témoins et la spécification, pour le testament solennel, que le notaire avait écrit de sa main les dernières volontés du testateur⁸⁰ ». Dans le pavillon C, Vickie évoque effectivement la date et le lieu où elle se trouve : « [I]à, aujourd'hui, on est le 22 juillet 2012, je suis à l'hôpital Notre-Dame » (T, p. 141). Il s'agit aussi d'une sorte de conclusion puisque Vickie convoque tous les personnages du livre à se rassembler autour d'elle pour assister à son ultime danse nue. Comme au début du récit, tous les personnages sont réunis (alors que dans le pavillon B, ils étaient en général cantonnés dans leur propre fragment) et commentent la « danse » de Vickie : « [c]'est de toi dret comme ça que je veux me souvenir. Les jambes enlacées au zénith de la pole. Ma sœur est plus flexible que la tienne » (T, p. 148) – affirme par exemple Antoine, le frère de Vickie. La danse nue est l'ultime souvenir qu'elle veut laisser à son entourage. Cette scène fait contraste avec la fin habituelle d'un testament ;

⁷⁹ Vladimir R. Rossman, *op. cit.*, p. 52

⁸⁰ *Ibid.*, p. 53.

normalement, ce document est écrit peu avant le décès du testeur sur son lit de mort et s'approche plutôt de la danse macabre, cette pratique artistique où vers et illustrations montrent un mort en train de danser en entraînant un vivant à sa suite⁸¹. Dans la partie C, il n'est pas clair que Vickie soit morte, mais elle représente sans aucun doute la mort à venir. De plus, le contraste entre le mouvement de Vickie et l'absence de mouvement de ses amis et de sa famille, qui ne font que l'observer, rappelle les représentations habituelles de danse macabre où « [l]es morts mènent le jeu et sont les seuls à danser [et où] [l]'art réside dans le contraste entre le rythme des morts et la paralysie des vivants⁸² ». Chez Gendreau, la danse érotique nue offre à son entourage un souvenir troublant, puisqu'il s'agit d'un acte normalement connoté sexuellement qu'on ne pratique pas devant sa famille. C'est toutefois aussi une scène pleine de vitalité, d'énergie et de courage⁸³ qui justement rappelle, comme le faisait la danse macabre, que la mort peut arriver à tout moment, mais qui permet aussi dans ce cas-ci d'offrir un souvenir de Vickie très vivant, et éloigné de son destin tragique. Bien que la danse macabre soit présente, il faut surtout voir dans la structure du *Testament* de Gendreau une reprise de la composition du testament littéraire médiéval qui se fait par le biais du titre même du récit.

⁸¹ Philippe Ariès, « Les thèmes macabres », *L'homme devant la mort : le temps des gisants (tome I)*, op. cit., p. 112-125.

⁸² *Ibid.*, p. 118.

⁸³ Il sera question plus loin de la relation à la pudeur et au dévoilement du corps dans l'écriture de Gendreau.

2. Les enjeux liés à la transmission et à l'héritage

Si la structure du premier récit de Gendreau présente des similitudes avec le testament, c'est bien plus par la reprise des thèmes associés au genre testamentaire que le rapprochement s'avère intéressant. Gendreau choisit de mettre en scène des remises de legs tangibles qui montrent l'importance pour elle de la transmission.

2.1 Legs tangibles

La formule légataire (À ... je lègue ...), qui ouvre chaque fragment du « Pavillon B », est le signe le plus manifeste de l'association entre le testament de Gendreau et le testament littéraire médiéval. La narratrice-protagoniste Vickie prétend avoir laissé des fichiers sur son ordinateur et les a nommés en fonction des destinataires. Elle fait effectivement souvent allusion à tous les documents sur son ordinateur que devra classer Mathieu, qui d'ailleurs explique qu'il est en train de le faire lors de ses interventions⁸⁴. Ses documents sont donc écrits par Vickie, ce qui explique que les « .doc » soient une continuité dans la façon d'écrire, mais aussi dans l'unité dramatique du récit de soi. Tous les « .doc » sont, de fait, des avatars de la narratrice-protagoniste.

Vickie insiste sur la part matérielle du legs. Ainsi la narratrice laisse à chacun des personnages des fennecs et leur rend ce qu'elle leur avait emprunté. Mathieu fait

⁸⁴ Chantal Guy, dans un article de *La Presse*, explique que selon elle le « .doc » correspond en fait à des fragments extraits du journal intime de Vickie, mais nous pensons que le récit signale plutôt ces fragments comme des legs : « Comment vous dire adieu? », *La Presse*, 14 septembre 2012, p. A1-3.

office d'exécuteur testamentaire : chaque personne mentionne sa présence et la moitié d'entre eux indique qu'il est venu leur porter une enveloppe contenant une clé USB et d'autres objets qui varient en fonction du personnage. Généralement, la description de la réception de l'enveloppe est mentionnée par le personnage dès le début de son fragment : Stanislas est le moins précis dans sa description : « [j]e guette d'un œil distrait le paquet que m'a envoyé Mathieu » (T, p. 44). Raphaëlle explique que « Mathieu [lui] a envoyé une enveloppe brune pleine du linge noir [qu'elle lui avait] prêté [et qu'elle a] trouvé ce texte sur une clé dans la poche de [s]on veston » (T, p. 61). Catherine, elle, signale que « l'enveloppe que [lui] a envoyée Mathieu est brune, brun noisette » (T, p. 81). Ce motif constamment répété et pratiquement identique à tous les destinataires attire l'attention sur le caractère matériel de l'héritage, d'autant plus que l'enveloppe contient les objets mentionnés dans la formule légataire. Le texte que reçoit chaque personnage a aussi une forme matérielle, soit justement parce qu'il est incarné par la clé USB verte, qui se retrouve dans l'enveloppe brune, ou par le livre mauve. La matérialité de l'héritage est importante, le caractère spirituel de celui-ci ne pouvant être garanti puisqu'un auteur ne peut jamais être assuré de la pérennité de sa création.

Chacune des formules testamentaires qui précèdent les sous-parties se clôt par un legs pratiquement identique pour chaque légataire ; les fennecs. Tous les personnages en reçoivent une centaine sauf Stanislas qui en reçoit deux centaines. Cela permet d'une part de tracer un autre lien entre Gendreau et Villon puisque ce dernier avait aussi accordé une place importante aux animaux dans son œuvre. Jean Dufournet, dans *Ambiguïté et carnaval*, explique qu'ils sont présents de cinq

manières ; dans les legs, dans les « formules toutes faites⁸⁵ », dans les « comparaisons et les métaphores⁸⁶ », dans les allusions à la vie courante et enfin dans certains jeux de mots sur les noms propres des légataires. Par exemple, Dufournet explique qu'en donnant à Jean Riou des hures et des peaux de loup, Villon fait allusion aux caractéristiques de cet animal : « [s]ymbole de la glotonnerie, de la cupidité et de la cruauté, lié aux dieux de la Mort dans l'Antiquité, le loup représentait le côté dangereux et immoral de la nature » et sous-entend que Riou serait un loup-garou parce que la légende voulait qu'en revêtant une peau de loup on devienne un loup-garou. Ainsi Villon, en deux vers, dresse-t-il un portrait très peu flatteur de cet homme et fait peser sur lui de lourds soupçons. Le poète donne des animaux adaptés à chaque légataire, et ces legs participent à l'élaboration du personnage, ils « permet[tent] de dépeindre, de critiquer, de régler ses comptes, grâce à une assimilation rapide et suggestive, avec les ennemis du poète [...]»⁸⁷. Gendreau n'offre que des fennecs, sorte de don répété dans les formulaires légataires et au sein du récit. Le choix de cet animal ne semble donc pas aussi significatif qu'il pouvait l'être pour Villon. À ce sujet, l'auteure expliquait, en entrevue à l'émission *Tout le monde en parle*⁸⁸, que tout le monde lui demandait pourquoi elle parlait toujours de fennecs et qu'elle répondait « parce que c'est cute ». Et le lecteur de *Drama Queens* fait face à un sujet narrateur qui réitère : « [p]ersonne ne comprend mon obsession. Pourquoi ces fennecs ? Parce que c'est cute. Simple comme tout » (DQ, p. 73).

⁸⁵ Jean Dufournet, *op. cit.*, p. 104.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 105.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 109.

⁸⁸ Guy A. Lepage, *op. cit.*

Ce legs est porteur de sens d'une autre manière puisqu'au sein du récit, la narratrice est hantée voire envahie par la présence de ces animaux : « [d]errière, du bruit dans le frigo à bière, des petits cris. Des fennecs, des caisses mixtes de fennecs, des fennecs zéro pour cent. Elle prend une caisse de douze fennecs au thé glacé » (T, p. 34). Les fennecs sont accaparants : « [e]lle[, Vickie,] croyait bien avoir vu quelque chose briller et grouiller à travers la fenêtre sale [...] : une quinzaine de fennecs frétilants. Il va lui falloir une plus grosse sacoche » (T, p. 29). Plus loin, elle est obligée d'en attraper d'autres encore puisque Maxime lui en lance quelques-uns :

« [j]'ai commencé par balancer un fennec en bas du viaduc, puis j'ai continué, deux, trois, deux centaines, puis trois. Elle les attrapait tous avec sa grosse sacoche. Fourre-tout inépuisable. J'ai sauté, mais il n'y avait plus de place dedans. Sorry » (T, p. 32).

Dès l'introduction de *Testament*, les fennecs sont présentés comme des animaux faibles et nécessitant la protection de Vickie. Ils s'avèrent toutefois accaparants ; il y en a trop, ils « grouillent » et empêchent même Vickie d'attraper Maxime et d'ainsi le sauver. Les fennecs demandent beaucoup d'attention, ils pèsent par leur nombre sur la narratrice. Donner en legs quelque chose qui est pesant pour le légataire illustre bien qu'être héritier peut être à son tour une lourde responsabilité voire un désagrément. Dans un article sur Réjean Ducharme, Martine-Emmanuelle Lapointe, en paraphrasant l'essai de Lydie Flem *Comment j'ai vidé la maison de mes parents*, explique que l'héritage « n'a rien d'un don, mais s'apparente fort à une dette⁸⁹ ». Sans aller jusqu'à dire que les personnages ressentent le don des animaux comme une dette qu'ils auraient à l'endroit de Vickie, ce que nous ne pouvons affirmer puisqu'ils ne

⁸⁹ Martine-Emmanuelle Lapointe, « Hériter du bordel dans toute sa splendeur : économies de l'héritage dans *Va savoir* de Réjean Ducharme », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, p. 79.

mentionnent jamais ce legs, nous croyons que le don symbolise pour la narratrice un poids dont elle a besoin de se délester. Le don de fennecs n'est effectivement pas un don « réel », c'est plutôt une façon de se débarrasser de ses animaux obsédants, presque un châtiment. Cela explique que Stanislas, qui a déçu la narratrice en ne lui rendant pas son amour, reçoive deux cents fennecs au lieu de cent comme les autres personnages. Si le legs était à la fois ludique et critique chez Villon, chez Gendreau il est « cute », mais lourd à porter.

En plus des textes « .doc » et des fennecs, Vickie lègue à Stanislas un chat au piano et une chemise qu'elle lui avait empruntée ; à Raphaëlle les divers vêtements qu'elle lui avait empruntés ; à Catherine, une poupée gonflable ; à Mikka un saumon dans le dumpster ; à sa mère son vieux bikini à fleurs, à son frère un étui à cigarettes *Terminator*, à Mathieu son bas Pikachu et à Anna son écharpe en léopard. Ces objets ont en commun leur valeur, ou plutôt leur absence de valeur. Deux ne sont pas à proprement parler des legs puisqu'il s'agit de rendre des objets à leurs propriétaires. Les autres objets ont encore moins de valeur ; la poupée gonflable, l'étui à cigarettes *Terminator*, l'écharpe en léopard et les bas Pikachu évoquent en fait le magasin grande surface et tout son attirail de produits bon marché. À travers ces objets, la narratrice décide de se situer du côté de la pauvreté culturelle, c'est-à-dire de ne pas être élitiste dans son rapport aux objets, ou à la culture, qui n'est pas celle de Villon puisqu'il s'agissait pour lui d'une pauvreté uniquement matérielle, circonstancielle, qu'il subissait tout en s'en indignant. Vickie choisit elle de transmettre des objets de peu ou pas de valeur. Nous verrons plus loin que ses filiations se placent essentiellement sous

le signe de la pauvreté, tout comme les références à d'autres objets mentionnés dans *Testament*.

2.2 Désir de transmission

Si Vickie rend transparent son désir de transmission par ses formules légataires, Victoria, elle, fait sentir ce désir d'une manière plus subtile. Elle explique que publier un livre serait un peu pour elle comme mettre au monde un enfant, qui garderait vivant son souvenir. En effet, Victoria veut avoir un enfant « sans en avoir les responsabilités » (DQ, p. 101) et précise que l'« ADN, ça serait bien, la progéniture pis tout » (DQ, p. 101). Elle témoigne du désir de transmettre ses gènes, d'un désir de postérité qui s'allie avec son intention, affichée dans le paragraphe suivant, de « faire apparaître un objet de beauté » (DQ, p. 101) et d'« offrir tout ce qu'elle est en une phrase » (DQ, p. 101). Puisque la narratrice est proche de sa mort, elle a l'impression que la soif de s'inscrire dans la postérité ne peut être satisfaite que par l'écriture.

Nous verrons dans le chapitre deuxième que le sujet narrant est assez cynique par rapport à la couverture médiatique de ses deux récits puisqu'elle croit que les médias s'intéresseront surtout à sa mort tragique à venir. Il n'en reste pas moins qu'elle s'efforce ouvertement de faire un texte dont elle souhaite qu'il soit lu :

Je promets de ne plus mettre de bananes dans mes textes. Je veux que ma mère puisse lire mon livre. C'est tout le contraire d'intemporel, une banane. J'aurais l'air de quoi, moi, si trois jours après que tu l'aies acheté, mon livre virait brun ? Comme ça, tout bonnement, entre tes doigts (DQ, p. 178).

Comme d'habitude, le ton se veut badin, mais semble significatif de cette volonté de léguer un texte qui reste. L'adresse au lecteur est représentative du dialogue qui

s'établit entre la narratrice et le lecteur et peut être étudié en lien avec le désir de transmission. Dans leur introduction à *Héritage, filiation, transmission : Configurations littéraires*, Christian Chelebourg, David Martens et Myriam Watthee-Delmotte établissent une analogie entre le lecteur et le légataire :

[e]lle, [la mise en œuvre de l'héritage] porte sur les sujets impliqués dans l'héritage — le donateur et le légataire —, sur le questionnement identitaire que leur rapport induit, mais aussi sur l'objet de l'héritage, que le legs en jeu soit de nature matérielle ou non⁹⁰.

C'est effectivement une façon intéressante d'envisager la relation très particulière de la narratrice avec le lecteur, qui serait en quelque sorte le légataire du récit. Ainsi, le dialogue qui se construit entre la narratrice et le lecteur porte sur la teneur du legs. Victoria semble craindre que le lecteur ne l'accepte pas et cesse de lire le roman. Elle explique s'efforcer de le rendre lisible et léger pour que le lecteur ait envie d'aller jusqu'au bout. Elle prétend d'ailleurs se placer sous le joug de ce lecteur et veut répondre à ses exigences :

J'écris un roman/Tu le lis./Nous sommes en relation./ Je dois raconter des choses-chocs./ Je dois te garder en haleine./ Je dois te fendre le cœur en deux./Te prendre par la main./Ami lecteur (DQ, p. 99-100).

L'extrait n'est qu'une partie de la longue adresse au lecteur imaginée par la narratrice qui, par la longueur même de cette adresse, témoigne de l'importance qu'a le lecteur pour elle. Ou peut-être serait-il plus exact de dire que cette pression que fait mine de subir la narratrice lui permet de critiquer l'horizon d'attente du lecteur. Victoria croit que le lecteur contemporain exige d'être divertie, qu'il veut se faire « raconter des

⁹⁰ Christian Chelerbourg, David Martens, Myriam Watthe-Delmotte, « Introduction », *Héritage, filiation, transmission : configurations littéraires (XVIIIe-XXIe siècles)*, Christian Chelebourg, David Martens, Myriam Watthee-Delmotte, (dir.) Louvain (Belgique), Presses Universitaires de Louvain, 2011, p. 8.

choses-chocs » sans quoi il s'ennuiera et posera le livre comme s'il n'était plus capable de lire un texte qui peut être lourd ou difficile à comprendre. En se montrant soumis au lecteur et en entrant en dialogue avec lui, le sujet narrant le critique en lui reprochant de ne pouvoir lire quelque chose de sérieux.

2.3 Performativité du testament

Reprendre le genre du testament littéraire permet non seulement au je narrant d'inscrire son récit dans une tradition littéraire, mais aussi d'en reprendre le caractère performatif. Dans *Quand dire, c'est faire*, John L. Austin cite le testament comme un exemple typique d'écriture performative :

Pour ces exemples [dont le testament], il semble clair qu'énoncer la phrase (dans les circonstances appropriées, évidemment), ce n'est ni décrire ce qu'il faut bien reconnaître que je suis en train de faire en parlant ainsi, ni affirmer que je le fais : c'est le faire⁹¹.

Le *Testament* de Gendreau est effectivement truffé d'énonciations performatives qu'Austin définit comme des affirmations qui « ne “décrivent”, ne “rapportent”, ne constatent absolument rien, ne sont pas “vraies ou fausses” ; et [qui] sont telles que [...] l'énonciation de la phrase est l'exécution d'une action (ou une partie de cette exécution)⁹² ». Rappelons que dans le premier récit de Gendreau, la narratrice désigne Mathieu comme son exécuteur testamentaire, et lègue des objets et des textes aux différents personnages. La structure du récit fait en sorte d'associer la volonté de la narratrice à son exécution immédiate. Ainsi, la formule légataire titre la section, et il

⁹¹ John L. Austin, *op. cit.*, p. 41.

⁹² *Ibid.*, p. 40.

suffit de tourner la page pour que le légataire affirme que cette volonté testamentaire a été satisfaite ; il a bien reçu l'enveloppe et les objets qui lui avaient été confiés. Gendreau met donc en scène une parole testamentaire extrêmement efficace. C'est peut-être même sa nature performative qui a rendu attrayante l'écriture testamentaire pour de nombreux auteurs. Le testament sera assurément lu après la mort du testateur, ce qui peut rassurer le futur défunt qui justement aurait peur de n'être plus lu ou entendu après sa mort. Van Zoest à ce sujet écrit que :

[I]es principaux impératifs régissant les fonctions des constituants testamentaires sont donc les suivants : désir d'exprimer une volonté, d'assurer le pouvoir illocutionnaire du discours, de créer le cadre conventionnel que demande le performatif testamentaire, nécessité d'identification, besoin de justification. On comprend qu'un auteur dont les préoccupations fondamentales seraient analogues (besoin de justification, etc.) trouverait dans le modèle testamentaire un moule très approprié à son inspiration⁹³.

Bref, l'écriture d'un testament permet souvent de répondre à une crainte ; l'auteur s'assure par le testament d'être entendu et rappelé à la mémoire des vivants par la présence de cet écrit. Vickie livre un testament en partie afin de s'inscrire dans l'avenir.

Dans *Drama Queens*, Victoria Love tente elle aussi d'avoir un impact par ses paroles. Bien qu'on ne puisse pas parler d'affirmations performatives, puisque la narratrice n'accomplit pas l'action simplement en l'énonçant, Victoria intime au lecteur un nombre significatif de consignes : « [I]e livre pue./ Je te prends pour un cave./ Lance-moi./ Pose le livre./ Allez, pose-le./ Fais-moi tes plus gros yeux./ J'ai compris » (DQ, p. 132-133). Bien sûr, ce n'est qu'un artifice puisque le lecteur ne dépose pose

⁹³ Aart. J. A. Van Zoest, *op. cit.*, p. 123.

pas réellement le livre, mais ces ordres donnent l'impression que Victoria tente de dépasser le cadre de la fiction et d'avoir un effet tangible sur le lecteur.

Vickie a plus de succès et réussit à contrôler, par les paroles énoncées au sein du récit, les actions qui se déroulent à l'extérieur de la fiction. Les dernières volontés de la narratrice ont eu des répercussions à l'extérieur du récit, car Mathieu Arsenault, l'homme à l'origine du personnage Mathieu⁹⁴ et le réel exécuteur testamentaire des écrits de l'auteure⁹⁵, a remis à la mère de Vickie Gendreau une enveloppe brune lors d'une lecture publique de son dernier roman, *La Vie littéraire*. Ainsi le fait d'avoir écrit que Mathieu irait porter des enveloppes brunes à tous les personnages a eu pour effet d'inciter Arsenault à effectivement transmettre publiquement à la mère de Gendreau ses écrits en respectant même l'apparence du don. Force est de constater que la parole de Vickie a non seulement un impact *post mortem*, elle a précisément l'impact qu'elle désirait avoir.

Il y aurait d'abord une performativité interne au récit, c'est la plus immédiate et la plus apparente, et une performativité extérieure au récit puisque certaines paroles parviennent à sortir du cadre fictif et à produire un effet concret dans la réalité, à l'image d'ailleurs d'un testament véritable.

⁹⁴ De nombreux éléments permettent d'affirmer avec certitude que Mathieu est effectivement un avatar de Mathieu Arsenault. D'une part, Arsenault confirmait en entrevue que c'est effectivement lui l'héritier littéraire de Gendreau, comme l'est Mathieu dans *Testament*. D'autre part, Arsenault est effectivement l'organisateur de l'Académie de la vie littéraire au tournant du XXI^e siècle.

⁹⁵ Catherine Lalonde, « La littérature en héritage », *Le Devoir*, 19 et 20 avril 2014, p. F1-F2.

2.4 Filiations et intertextualité

Vickie et Victoria n'évoquent pas seulement leur désir de transmission, elles interrogent également leurs filiations au sein du récit dont elles assument la narration. Dominique Viart souligne que les écrivains contemporains tentent de constituer leur identité à partir de leurs filiations qui font toutefois l'objet de remise en question. Au sein des filiations familiales, il remarque que « [l]es figures parentales sont destituées de leur valeur paradigmatique⁹⁶ ». Victoria Love, surtout, choisit de qui elle se considère l'héritière. Dans la sphère privée et familiale, elle indique dans une lettre écrite à sa sœur qu'elle a décidé de renier son héritage paternel ; « Je suis fière d'être un membre de ta famille. Pour moi, les Gendreau, c'est toi pis moi, Marie-Antoinette Love » (DQ, p. 162). Ainsi, elle indique sa volonté de choisir qui est sa famille, à qui elle s'identifie, de qui elle est fière. Le sujet narrant refuse l'appartenance à la famille paternelle et choisit plutôt des filiations littéraires.

Tel que mentionné en introduction, l'intertextualité est une façon d'enrichir son écriture mais aussi de la situer dans une tradition littéraire et d'élire des filiations en les imitant ou en les transformant. En ce sens, Gendreau réussit, en reprenant les thèmes et symboles propres au testament littéraire et à l'œuvre de Villon sans craindre de les transformer pour les adapter à l'époque contemporaine, à faire valoir des enjeux intertextuels et architextuels intéressants. Villon n'est pas le seul auteur évoqué, mais il occupe sans aucun doute une place hors de l'ordinaire dans le premier récit. En effet,

⁹⁶ Dominique Viart, « Filiations littéraires », *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, Jan Baetens et Dominique Viart (dir.), Paris, Caen, Minard, coll. «Lettres modernes», 1999, p. 121.

les autres références peuvent difficilement être qualifiées de relations intertextuelles puisqu'elles sont convoquées à la manière de personnages et non pas par l'intégration de citations ou de procédés tirés de leur œuvre. Ainsi, Marie Uguay et Hubert Aquin sont évoqués par la mère de Vickie comme des poupées qu'il faut vêtir avant de sortir : « Hubert Aquin se fait un thé. Marie Uguay enfle son tutu. François Villon, un smoking. J'ignore qui sont ces gens, mais ma fille dit qu'ils sont importants. Je les habille » (T, p. 106). En plus de ces deux auteurs, le sujet narrant convoque plusieurs auteures (Virginia Wolf, Josée Yvon et Geneviève Desrosiers), une chanteuse (Ève Cournoyer) et une comédienne (Marie-Soleil Tougas) sans jamais mentionner leurs écrits, leurs chansons ou les rôles qu'elles ont joués⁹⁷. Le je narrant transforme ces personnes célèbres en personnages de fiction sans substance véritable et qui n'ont en commun que leur mort tragique. Nous verrons dans le deuxième chapitre que Victoria Love s'identifie à elles en se surnommant « Marie Uguay en tutu » et en prévoyant que sa mort sera médiatisée. Pour le moment, précisons donc qu'outre Villon, la façon dont le sujet narrant convoque les figures littéraires paraît quelque peu superficielle, uniquement basée sur leur destin tragique.

⁹⁷ La seule exception à la règle est le roman *Les Vagues* de Virginia Wolf puisque Victoria évoque la description faite d'une table sur laquelle il y a des pelures de poires (DQ, p. 20).

3. Entre humour et pathos

Dans de nombreux ouvrages sur l'écriture thanatographique, l'écriture est perçue comme un moyen de s'approprier sa mort⁹⁸. La présence de l'humour est vue par plusieurs critiques littéraires comme une façon de faciliter cet apprivoisement⁹⁹. Si cette explication peut s'appliquer à Gendreau, il semble que les sujets narrants fournissent une autre explication à la présence de l'humour dans les récits qui serait un moyen de divertir le lecteur. Ainsi, le dévoilement du caractère tragique des destins de Vickie et de Victoria s'exprime d'abord par la prétérition, et Victoria désigne la maladie comme « ce dont on ne parle plus » (DQ, p. 115). Dans le même ordre d'idée, elle indique au début du roman qu'elle « cache [s]on pilulier derrière [s]on ordinateur » (DQ, p. 9) soulignant par conséquent son intention de ne pas mettre en évidence la maladie, affirmation pourtant démentie par sa thématisation dans l'incipit.

La prétérition permet de refouler ce qu'on ne peut ou ne veut pas voir, donc la maladie et la mort à venir dans le cas qui nous occupe. Victoria présente toutefois cette tendance au récit raconté à contrecœur comme une volonté de ne pas ennuyer le lecteur : « [a]u salon du livre de Rimouski, une dame a pris mon premier livre pour lire

⁹⁸ Ainsi, Ruth Menahem dans son article « La mort tient parole » mentionne qu'« [i]l est classique de souligner les liens qu'entretient la création d'une œuvre avec la mort, comme sublimation de l'angoisse ou désir de survie, d'immortalité ». dans Ruth Menahem, « La mort tient parole », *La mort dans le texte*, Gilles Ernst (dir.), Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1988, p. 41.

⁹⁹ Dans son article « Éc/rire de soi et des autres : l'humour dans les journaux de jeunes filles et jeunes gens des XIXe et XXe siècles », Françoise Simonet-Tenant propose que la tonalité humoristique chez les auteurs de journaux intimes est une façon de résister à la souffrance. Cette explication que je tenais à mentionner car elle revient souvent dans les articles portant sur l'ironie et l'humour, est peut-être exacte, mais me semble peu porteuse et un peu psychologisante dans le cas d'une œuvre plus fictionnelle qu'autobiographique. Cet article se trouve dans l'ouvrage *Par humour de soi*, Sylvie Crinquard (dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Kaléidoscopes », 2004.

la quatrième de couverture. Elle l'a reposé en évitant mon regard. C'est lourd, le cancer, la mort pis ces affaires-là » (DQ, p. 15). Le récit d'agonie est perçu comme un repoussoir pour le lecteur et la narratrice exhibe ses tentatives de ne pas parler de la maladie, pour convaincre le lecteur de sa bonne foi. En effet, par le ton souvent humoristique, et par son traitement de la quotidienneté, il semble qu'elle veuille éviter de révéler ce qui pourtant deviendra clair à la fin du livre, c'est-à-dire son angoisse par rapport à la mort et l'importance que prend la maladie au fur et à mesure qu'elle anéantit son corps et son esprit.

Van Zoest explique qu'il est assez fréquent que les futurs défunts succombent à la tentation de conseiller leur légataire et que ce motif est typique du testament. Puisqu'il s'agit ici d'un testament littéraire, qui vise un public plus large que simplement les membres de sa famille, la peur de Vickie et de Victoria est fondée ; un roman rédigé sur ce ton aurait effectivement été peu intéressant, et probablement peu lu. L'humour s'avère capital pour rendre le récit plus intéressant.

Dans les deux récits, un fin vernis de légèreté recouvre souvent le destin tragique des narratrices. Rossman rappelle qu'il existe deux genres de testaments littéraires : un testament comique où sont fréquentes les moqueries à l'égard des légataires, et le legs sérieux qui est le lieu d'épanchement sur le caractère éphémère de la vie¹⁰⁰. Villon comme Gendreau refusent de trancher et créent des testaments qui semblent sérieux, puisqu'ils y déplorent la fin de leur vie en léguant certains objets, mais qui ne sont pas pour autant dépourvus d'humour. Ainsi, dans les deux testaments,

¹⁰⁰ Vladimir R. Rossman, « Les dernières volontés », *op. cit.*, p. 46-65.

l'on retrouve des jeux de mots et la présence d'une certaine forme de légèreté qui vient alléger le côté macabre des textes.

3. 1 Ironie et dérision

Nous avons jusqu'à présent utilisé le terme « humour » un peu par défaut, et il convient certainement de s'attarder à trouver un terme plus spécifique au ton employé par Gendreau dans *Testament* et *Drama Queens*. L'humour puise souvent dans les stratégies d'ironie qui abritent un éventail de significations très étendu. Dans *L'ironie*, Vladimir Jankélévitch qualifie cette tonalité de « cruelle¹⁰¹ » et explique que pour être ironique, l'auteur doit établir une grande distance entre lui et l'objet de l'ironie afin de pouvoir s'en moquer. Dans *L'ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Philippe Hamon explique que « dans l'ironie, le discours explicité dit "autre chose" [...] que le discours implicite que l'ironisant souhaite faire passer [...] [et qu'il est] à double valeur [...] [puisque] [s]a visée, [...] n'est pas strictement et uniquement informative (dire a pour non-a, ou inversement), mais évaluative¹⁰² ». Pour Hamon donc, l'auteur ne doit pas forcément sous-entendre le contraire de ce qu'il a écrit, mais plutôt porter un jugement sur un fait ou un personnage de manière dissimulée, bien que visible pour le lecteur averti. Dans *Irony's Edge : the Theory and Politics of Irony*, Linda Hutcheon définit l'ironie ainsi : « an interpretive and intentional move : it is the making or inferring of meaning in addition to and different from what is stated,

¹⁰¹ Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 2011, p. 9.

¹⁰² Philippe Hamon, *L'ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Supérieur, 1996, p. 28.

together with an attitude toward both the said and the unsaid¹⁰³ ». On comprend que l'ironie est à la fois le fait de l'auteur, mais aussi du lecteur qui doit comprendre le sens dissimulé ou « autre » présent dans les écrits. Bref, la plupart des spécialistes de l'ironie l'associent assez systématiquement à un propos, une opinion qui veut se faire comprendre tout en étant dissimulée.

Chez Villon, la tonalité ironique est courante. Les ambiguïtés sémantiques sont nombreuses ; souvent un nom propre cache un nom commun ou un autre nom propre. Dufournet explique que ces jeux de mots sont toujours porteurs de sens :

Aussi, toutes les fois que Villon utilise un autre nom, on peut penser qu'il a une intention précise. Si, dans le passage consacré aux trois pauvres orphelins, en fait trois vieux richards, il choisit Salins, c'est que ce mot présentait l'avantage d'être lié au sel dans la réalité et dans son nom même ; or ces trois légataires, entre autres méfaits, avaient spéculé sur le sel¹⁰⁴.

Nous avons déjà mentionné qu'à un autre moment, Villon fait mine d'offrir à Jean Riou des hures et des peaux de loup. Loin de vouloir signifier qu'il est généreux et qu'il aime ce légataire, nous avons vu que l'auteur veut que le lecteur comprenne que Riou est dangereux, cupide et glouton. Sous une première couche de sens se cachent d'autres sens différents bien que seulement sous-entendus.

Dans *Testament*, Gendreau semble reprendre un procédé assez similaire pour intituler ses « .doc ». Ainsi, elle emploie des noms communs proches de la sonorité des noms propres de certaines célébrités pour créer un effet comique : au moment de s'adresser à son frère, Antoine, un jeune homme musclé, le « .doc » reprend le nom

¹⁰³ Linda Hutcheon, *Irony's Edge : the Theory and Politics of Irony*, London & New York, Routledge, 1995 [1994], p. 11.

¹⁰⁴ Jean Dufournet, *op. cit.*, p. 68.

d'Arnold Schwarzenegger pour le transformer en « ALMOST SCHWARZENEGGER.DOC » (T, p. 111). Dans le pavillon A, elle porte le nom de « NIPPLE KIDMAN.DOC » (T, p. 14) qui déforme le nom de la célèbre actrice Nicole Kidman. Cette déformation se prête bien aux propos du sujet narrant qui y relate un numéro de danse érotique. Ce procédé de sexualisation d'un nom propre est répété plusieurs fois dans *Testament*. Ainsi, Samantha Fox, qui peut faire référence soit à une chanteuse et actrice anglaise, devient « SAMANTHA FUCKS.DOC » (T, p. 93) dans le fragment de texte qui s'adresse à Mikka, un homme qui trompait sa copine avec Vickie. Le lecteur non initié ne peut percevoir de lien entre le prénom Samantha et Mikka. Il faut savoir que la copine de Stanislas s'appelle Samantha ; le choix de ce prénom au moment de s'adresser à Mikka ne paraît justifié que par l'envie de faire un jeu de mots à connotation sexuelle destiné aux initiés, justement. D'autres noms reposent sur des référents communs aux lecteurs contemporains ; ainsi « EYES'S WIDE PLOTTE.DOC » (T, p. 27) est une allusion au film *Eyes Wide Shot*¹⁰⁵ dans lequel il est question d'un couple qui s'adonne progressivement à un univers fantasmatique et dans lequel joue Nicole Kidman. Encore une fois, outre le jeu de mots et peut-être la volonté de faire une rime facile entre « shot » et « plotte », il est difficile de faire sens de ce nom qui, en français, se traduirait par « la large plotte des yeux ». Un autre nom, « POULINROUGE.DOC » (T, p. 32), fait référence, lui, à la grève étudiante de 2012, comme l'indique la première phrase de ce fragment : « [d]ans la marée étudiante en révolte, il n'y a pas de pancartes avec des fautes » (T, p. 32), qui était associée à la couleur rouge, mais aussi au film

¹⁰⁵ Stanley Kubrick, *Eyes Wide Shot*, Warner Bros, 1999, 159 min., [DVD].

*Moulin Rouge*¹⁰⁶. Ce film, qui évoque de jeunes gens vivant une histoire d'amour impossible dans le Paris de la Belle Époque, n'entretient aucun lien avec les propos du « .doc » à ce moment du récit et dans lequel joue aussi Nicole Kidman. Le même procédé permet de nommer les amies de Victoria dans *Drama Queens* : Maggie Books réfère probablement au *MacBook* qu'il est commun d'utiliser dans le cadre d'un travail de graphiste, et Britney Spears fait allusion à la chanteuse américaine Britney Spears.

La majorité des doubles sens chez Gendreau repose sur des référents culturels, principalement cinématographiques, qu'elle détourne et s'approprie, de façon à inscrire *Testament* dans l'époque contemporaine. On peut constater une certaine « pauvreté » caractéristique des référents culturels évoqués, ils se rapportent à une américanité grand public plutôt qu'à la dite haute culture. Parler d'ironie dans le cas des jeux de mots de Gendreau ne s'impose pas comme c'est le cas pour le *Testament* de Villon. Le lecteur ne perçoit pas que l'auteure sous-entend autre chose dans les noms de ses « .doc » que ce que le lecteur peut aisément comprendre, elle ne semble pas vouloir prendre une distance par rapport à ses propos ni inclure un sens dissimulé.

Cependant, le sujet narrant de *Testament* se montre parfois ironique. Lorsque Vickie dit de sa colocataire que « [v]ouloir marier des hommes riches et ne pas en être capable, c'est son drame » (T, p. 72), elle insinue que cette dernière trouve sa propre situation dramatique, mais qu'en regard d'un cancer du cerveau, cette situation est en vérité bien anodine. La narratrice de *Drama Queens* peut être ironique elle aussi par moments, notamment lorsqu'elle qualifie ces « jambes en jello » de « nouveau feature

¹⁰⁶ Baz Luhrmann, *Moulin Rouge*, 20th Century Fox, 2001, 127 min., [DVD].

de malade », alors que le lecteur comprend bien qu'il ne s'agit pas vraiment d'une « fonctionnalité », mais plutôt d'un nouveau problème.

L'ironie n'est toutefois pas toujours présente et pour désigner la tonalité de Victoria et Vickie, le terme plus vaste de « (auto)dérision » serait davantage approprié. Il s'agit souvent pour les narratrices de dédramatiser, voire de ridiculiser une situation ou sa propre image en allégeant, par un style familier, des blagues vulgaires, le récit autrement si tragique. N'oublions pas que la dérision a souvent une connotation négative. Dans l'introduction de *La dérision au Moyen Âge : De la pratique sociale au rituel politique*, Élisabeth Crouzet-Pavan et Jacques Verger affirment qu'elle sert à « humilier, à discréditer, voire à annihiler, au moins symboliquement, celui ou ceux qu'elle vise¹⁰⁷ ». Plus loin, ils nuancent leur propos en expliquant que parfois « faire rire n'est plus [...] le moyen d'écraser l'adversaire déjà affaibli, mais simplement d'abaisser une prétention trop voyante [ou] d'alléger une tension trop vive [...]»¹⁰⁸. Vickie et Victoria pratiquent alors la dérision, en détournant le tragique de leur situation en blague par moment, et l'autodérision en acceptant de ternir leur image pour en rire avec le lecteur. Victoria parvient même à rire du peu de potentiel sexuel qu'elle a maintenant :

[p]uis ça fait des trucs louches, le monde saoul sur Facebook. Je me lève à la fermeture des bars. C'est le monde à l'envers pour les gens, de me voir online. Les propositions indécentes me font rire. Ça paraît que tu ne sais pas et que ça fait longtemps que tu ne m'as pas vue. Oui, je saute dans un taxi. J'espère que tu as beaucoup de lubrifiant et un crisse de sens de l'humour. Je veux un drink bleu et bien du miel (DQ, p. 167).

¹⁰⁷ Élisabeth Crouzet-Pavan et Jacques Verger, « Introduction », *La dérision au Moyen Âge : De la pratique sociale au rituel politique*, Élisabeth Crouzet-Pavan et Jacques Verger (dir.), Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2007, p. 7.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 9.

Ancienne danseuse érotique, cette perte de la sensualité représente certainement pour Victora Love un changement douloureux dans son image de soi. Faire une blague sur son incapacité à séduire témoigne d'une capacité à voir le ridicule dans sa propre situation.

3.2 Poétique du rire en pleurs

Malgré la tentative d'employer un ton léger, l'angoisse et l'inquiétude sont tout de même palpables dans les deux récits, comme il est possible aussi de les percevoir chez Villon et ses contemporains :

[La poétique de l'alternance et de l'ambiguïté] donne aux œuvres un côté carnavalesque qui, par l'animalisation et la métamorphose, tend à désacraliser, à travers le rire et la parodie, la société, les princes, les puissants, tous les individus, la mort elle-même. Il s'agit d'une poétique du rire carnavalesque. Plus profondément, il en résulte, masqué par la joie des corps, un sentiment d'incertitude dont on peut dire qu'il fonde la philosophie et le comportement politique du temps, selon une poétique du rire en pleurs¹⁰⁹.

Nous avons plus tôt affirmé que le but avoué d'une certaine dérision dans les écrits de Gendreau est d'en alléger le tragique, de le « désacraliser [ou de dédramatiser] à travers le rire » et de s'assurer de ne pas ennuyer le lecteur. Il importe toutefois de mentionner que le lecteur ne ressent pas forcément les choses de cette façon. La poétique du rire en pleurs, donc cette capacité à aborder de façon (apparemment) légère un sujet sérieux, permet en fait au lecteur de ressentir plus fortement les moments où la narratrice relate sans dérision les aléas de son quotidien. Aussi les quelques passages plus lyriques sont-ils mis en lumière du fait de leur rareté même :

¹⁰⁹ Jean Dufournet, *Dernières recherches sur Villon*, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 25.

Les espaces noirs sont ainsi cernés de beige, d'un beige étincelant, d'un beige lumineux, de ce que la vie qui continue contient de promesses d'un jour ou d'un instant de pur bonheur, de ce bonheur qui fait tout oublier, qui justifie le parcours, le chemin rocailleux souillé qui mène au point de fuite (DQ, p. 87).

L'allégorie du chemin semé d'embûches, mais éclairé par l'art (puisqu'il est le beige de la nudité lors d'un spectacle de danse) est certainement une figure de style éculée et un peu simple, mais la rareté de ces moments dénués de dérision rend celle-ci acceptable et même émouvante. Dans *Testament*, les conseils que Vickie donne à son petit frère reprennent le même procédé :

Quand tu rentres chez toi complètement stone, mens à ta mère si ça te chante. Mais ne te mens jamais à toi-même. N'arrête jamais de chanter, de te chanter des tounes dans la douche, dans la rue, en faisant la plonge au restaurant de ta mère. Ne te prostitue jamais intellectuellement. Ne te raconte pas des conneries pour te rendre intéressant. Sois toi-même. Petit ou grand. Sans maquillage. Toujours l'haleine du matin. L'âme n'a pas besoin de Colgate (T, p. 116).

Les conseils, présentés sous la forme d'une longue énumération, sont simples et plutôt convenus (« sois toi-même » !), mais la rareté de ce ton rend le passage touchant.

3.3 Le tragique

Chez Gendreau, le tragique n'est jamais bien loin, il guette sans cesse les deux récits et l'univers romanesque dans lequel ils prennent place. Cet univers est très proche du nôtre : géographiquement parlant, puisque le lecteur montréalais peut reconnaître nombre d'endroits qui existent dans la ville, et temporellement proche, puisque la narratrice Vickie vit à l'époque contemporaine¹¹⁰, s'apprête à mourir, et que le legs sera fait peu de temps après sa mort. Curieusement, dans ce monde

¹¹⁰ Quelques indices révèlent que le récit se situe autour de 2012. Par exemple, la narratrice fait allusion à une grève étudiante au Québec (T, p. 32).

contemporain, il n'y a plus de bibliothèques ni d'écoles. Ces disparitions sont toujours mentionnées au passage, comme si elles étaient naturelles et ne nécessitaient pas d'explications. Ainsi, Stanislas se lamente au sujet d'une librairie où avait pleuré Vickie, car « la librairie a fermé [et qu']il n'y a plus d'étudiants » (T, p. 50). Il qualifie aussi ce monde d'apocalyptique bien qu'en vérité, il est simplement dénué de toute culture et d'éducation. Sur un ton similaire, Catherine raconte une histoire qui avait lieu dans un café de l'université et précise qu'elle se déroulait « dans le temps que ça existait, des écoles » (T, p. 81). En somme, le monde, assez proche du nôtre, est dépeint comme un monde en perdition qui aurait survécu à un cataclysme.

De plus, beaucoup de référents nous sont familiers, ce qui permet de faire écho à notre quotidien. La narratrice de *Drama Queens* mentionne des événements que le lecteur montréalais connaît (par exemple, il y a une allusion à certaines pancartes présentes dans les autobus de la STM ou encore à L'Académie de la vie littéraire au tournant du XXI^e siècle). Ces références assez limpides sont reprises par le sujet narrant et investies d'une nouvelle signification. Par exemple, dans l'incipit, Victoria fait une allusion aux soirées *French ou meurs*¹¹¹ : « [p]our les visuels, il y a l'expo. Je frenche, je meurs, je fais les deux. » (DQ, p. 9) Cette reprise suscite, comme toute référence, la connivence avec le lecteur et le ton badin ne dissimule pas, mais plutôt accentue le caractère dramatique de la situation. Son quotidien, et le nôtre par

¹¹¹ Les soirées *French ou meurs* sont des soirées dansantes de musique rock qui se déroulent à chaque semaine au bar *La Rockette*.

extension, cache un potentiel tragique aisément discernable. Une analyse des objets présents dans le roman permet de confirmer cette observation.

Au départ, les objets ont l'air porteurs d'un certain réconfort, notamment en ce qui à trait à la nourriture ; le four réchauffe (DQ, p. 114), les biscuits embaument (DQ, p. 20), les céréales dorlotent son système digestif (DQ, p. 23), etc. Mais peu à peu, le monde se remplit d'objets liés à la maladie qui engloutit le quotidien de la jeune femme. Ce passage qui décrit une journée type de Victoria le souligne bien :

[Après le déjeuner] [...] mes médicaments du matin, [après le bain] [...] mes médicaments du midi, [après le souper] [...] mes médicaments du souper [puis] [...] mes médicaments pour la nuit, [et enfin] [...] [une] pilule bleue en cas d'insomnie (DQ, p. 58-59).

Ainsi, le type de médicament à prendre rythme le passage du temps et la vie de la narratrice plus largement. Son appartement est d'ailleurs décrit comme une « piste d'hébertisme » (DQ, p. 148) ce qui montre bien la difficulté que représente le quotidien pour elle.

L'analyse des objets dans les descriptions de performances et d'installations qui ponctuent le roman permet de souligner à nouveau la poétique du rire en pleurs. Ceux qui sont évoqués dans les courtes descriptions appartiennent souvent au quotidien : des Tylenols (DQ, p, 47), une clé USB (DQ, p. 29), de l'argent (DQ, p. 53), etc. et même au monde de l'enfance (des matelas sur lesquels de jeunes filles pleines de légèreté et d'innocence sautent (DQ, p. 63), un jeu de twister (DQ, p. 53), un cube Rubik (DQ, p. 165), du papier mâché (p. 185). Ces objets, qui pourraient rassurer et donner prétexte à une certaine forme de nostalgie ne réconfortent pas le lecteur, car ils sont toujours détournés de leur fonction première tout à fait. Par exemple, le jeu de twister

est le décor d'une enclade entre un homme et une chèvre (DQ, p. 53), les jeunes filles sautant sur les matelas sont nues et qualifiées de salopes, (DQ, p. 63), et la « clé USB est une sirène de police [...] insérée dans la poignée d'une porte d'entrée [...] recouverte de sang » (DQ, p. 29). Bref, ce qui apparaît au premier abord comme anodin, rappelant l'enfance, est finalement perverti par l'imagination de la narratrice qui transforme des objets communs en installations sordides.

Dans plusieurs installations, il y a des pierres précieuses soulignant ce qu'il y a d'inquiétant dans l'œuvre. Ainsi, dans la première salle, le « sang coagulé des extrémités [du Jésus crucifié sur une toile d'araignée de tuyaux noirs] est en rubis » (DQ, p. 12). Plus loin, le mot « salopes » qui désigne les filles évoquées plus haut est écrit en diamants sur le plafond de la salle d'exposition (DQ, p. 63). Victoria Love explique dans l'incipit que lorsque les spectateurs verront l'exposition, ils se diront : « [c]es filles ont du budget. Ce sont de grosses œuvres. Tous les personnages portent des pierres précieuses. Ou en tout cas c'est à s'y méprendre » (DQ, p. 10). Les pierres précieuses sont présentes pour impressionner le spectateur, qui serait peut-être autrement rebuté par un univers aussi sombre.

Les deux narratrices tentent souvent de modérer le tragique du récit dont elles sont responsables, par la dérision ou l'évocation d'un univers supposé rassurant. Ces procédés ne font en fait que rendre le drame plus tangible au lecteur pour qui les tentatives d'humour ne font pas rire, mais soulignent plutôt la tristesse des faits présentés. Si les pièces de l'exposition collective dévoilent autant qu'elles cachent le

potentiel tragique des deux récits de Gendreau, les descriptions du corps des narratrices le soulignent sans nuance.

4. Écriture du corps

Dans *La mort*, Vladimir Jankélévitch affirme que lorsqu'il est question de la mort de soi, comme c'est toujours le cas dans le testament, « il est impossible de parler de l'instant mortel¹¹² ». Il y a plusieurs manières de ne pas parler de l'instant mortel en teintant toutefois toute son œuvre du thème de la mort. Dans *Testament*, Gendreau tente de l'affronter en faisant mourir son avatar Vickie. Bien que le cadavre de Vickie soit présent, il est déjà froid et embaumé au moment où il est présenté au lecteur et l'instant mortel est effectivement évacué. Dans la plupart des scènes, elle est déjà morte, et dans les autres elle est encore en santé. Dans *Drama Queens* au contraire Victoria est très malade, mais on n'assiste pas à sa mort. Si, donc, il n'est pas question de parler de l'instant mortel, on peut parler d'une mort abordée de biais, soit par les thèmes lui étant associés (la maladie, la vieillesse, les plaintes sur le caractère éphémère de la vie), soit par les descriptions d'autrui qui soulignent le contraste entre leur état et celui de la narratrice, soit en montrant les changements dans les corps des futurs défunts. Dans *Drama Queens*, elle aborde l'instant mortel en présentant son devenir-cadavre. Dans tous les cas, l'écriture de la mort est une écriture sur le corps puisque c'est lui qui rend compte le plus fidèlement des changements qui affectent les

¹¹² Vladimir Jankélévitch, *La mort*, Paris, Flammarion, 1977, p. 219.

protagonistes. Les thèmes de la maladie, de la mort et de la vieillesse se révèlent par la monstration du corps en décrépitude des deux narratrices.

4.1 La mort

La maladie et la vieillesse sont elles-mêmes souvent abordées de biais, par leur effet sur le corps puisque c'est par les descriptions du corps malade que l'on accède à la réalité de la maladie. Dans *La bouche et le corps : images littéraires du Quinzième siècle français*, Luca Pierdominici explique que la relation au corps de Villon est assez particulière puisqu'il se décrit comme un homme souffrant et très malade :

On voit quelle image d'homme souffrant le poète se construit, tout en manifestant une tendance à la « micromanie » par laquelle il cherche à se rabaisser, probablement dans le but de gagner la sympathie (ou la pitié ?) de son auditoire [...]¹¹³.

La vieillesse est centrale dans l'aspect thanatographique de l'écriture villonesque. Elle ne l'est pas dans l'œuvre de Gendreau puisque Vickie comme Victoria vont mourir avant d'avoir atteint 25 ans. Villon et Gendreau ont en commun toutefois de savoir qu'un certain passé, une certaine liberté de corps et capacité de plaisir ne sont plus possibles pour eux. Hervé Guibert avait déjà fait le parallèle dans ses récits de soi entre le corps malade et le corps vieillissant, explique Anne-Véronique Brault dans son mémoire de maîtrise :

Guibert tâchera de comparer cette réalité à celle que vit sa grand-tante Suzanne, favorisant ainsi le rapprochement de la condition de son corps à celui de cette femme presque centenaire.

¹¹³ Luca Pierdominici, *La bouche et le corps : images littéraires du Quinzième siècle français*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 182.

La maladie modifie donc son rapport au temps, lui donnant l'impression de vivre de manière anticipée sa vieillesse¹¹⁴.

Ce qui nous amène à constater que bien souvent la description des changements qui affectent le corps des personnages passe par la description du corps d'autrui. Dans le cas de Guibert, le corps de la grand-tante est un reflet de son propre corps qui lui permet de remarquer des changements le concernant aussi.

Dans le *Testament* de Gendreau, les descriptions des autres personnages, même secondaires, prennent beaucoup de place. La description du corps d'un personnage à peu près absent du récit est présente sur la quatrième de couverture : « Mindy et Trevor analysent mon corps avec leurs mains en glu. Nikky est belle. Plus belle que moi. Plus fluide que moi. Je tombe partout ». Les personnages sont décrits souvent, peut-être effectivement plus souvent que Vickie elle-même, comme un anti-miroir de la narratrice : « [v]ous êtes belle, madame, avec vos cheveux longs et soyeux. / Mes cheveux sont plus courts que les vôtres. / Mes cils sont plus longs » (T, p. 101).

Pour le reste, la maladie n'est pas très présente physiquement dans *Testament*. D'un côté, Vickie est déjà atteinte par la maladie, mais encore apte à mener la vie d'une jeune femme en santé. Son corps n'est pas encore trop marqué. Les autres personnages prennent la parole après sa mort, et très peu décrivent son agonie. C'est plutôt compréhensible ; il n'y a pas beaucoup de gens qui décrivent longuement le caractère douloureux de l'agonie d'un proche après la mort de celui-ci. La maladie est donc perceptible – par les prises de radiographies, le foulard sur les cheveux qui laisse

¹¹⁴ Anne-Véronique Brault, « Dynamique de l'aveu et de la dénonciation dans les récits du sida d'Hervé Guibert », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2009, p. 33.

penser qu'elle n'en a peut-être plus, justement, et la prise de médicaments –, mais elle n'occupe pas la place qu'elle prendra dans *Drama Queens*.

4.2 De l'anéantissement de la sexualité à la décrépitude du corps

Dans les deux récits, une place importante est accordée à ce que le corps ne peut plus faire depuis qu'il est atteint de la maladie mortelle. La description du corps des narratrices ne peut être détachée du cancer du cerveau qui les tuera toutes deux. Il y a dans *Testament* où la mise à nu est un topos récurrent, une volonté de projeter une image sexuée de Vickie. Stanislas affirme qu'elle est « toujours nue, cette fille » (T, p. 49) et elle-même mentionne qu'elle « [est] toute nue sous [s]a jupe » et même qu'elle est « toujours toute nue » (T, p. 84). La narratrice rajoute qu'« en salopette [elle est] toute nue et en jeans [elle est] topless » (T, p. 84-85) pour réitérer quelques pages plus loin qu'elle « écri[t] topless » (T, p. 87). Cette nudité semble être symbolique avant tout puisque son corps n'est plus présent, c'est plutôt de la voix de Vickie qui s'est « habillée d'une clé USB et d'une enveloppe brune [...] » (T, p. 49). La mise à nu est une façon de montrer que la narratrice ne cachera rien aux autres personnages ce qui rejoint d'ailleurs plus l'écriture « impudique » d'Hervé Guibert que celle de Villon. Il y a en effet chez Gendreau une pulsion de tout dire qui se retrouve aussi chez Guibert dans ses dernières œuvres selon Catherine Mavrikakis :

Néanmoins, se racler les intestins, ratisser ses entrailles pour en extirper tout ce qui y fermente, toutes les putréfactions et macérations qui travaillent le corps et qui pourraient finir par le pourrir, permettra à Guibert de se donner un projet littéraire qui veut aller dans le sens non pas du don, de la dépense, de l'excès, mais qui s'inscrit plutôt dans une économie restreinte et

violente d'un tout dire, d'un tout montrer, tout avouer, sur soi et sur les autres, et même le plus sale¹¹⁵.

Mais le choix de la métaphore de la nudité pour expliciter cette volonté témoigne d'une envie de s'inscrire dans un rapport sexué avec autrui. Nous avons déjà évoqué la danse macabre de la fin du livre qui est en fait une danse nue que Stanislas trouve très excitante : « [j]e ne me rappelle plus pourquoi j'ai cessé de vouloir baiser avec. Tous les gars la fixent, la veulent. Elle est agile. Petit feel miraculé » (T, p. 147). Par la sexualisation de son corps, Vickie arrive à revenir dans le passé et à être en santé. Tout concourt à nous faire croire que la sexualisation du corps est connotée positivement dans le récit puisqu'elle est associée à la santé, au bien-être physique. Ce potentiel de séduction est grandement perdu toutefois puisqu'exception faite de cette dernière scène, la maladie et la mort inévitable empêchent Vickie de projeter cette image d'elle-même. Elle affirme que la mort de son ami l'empêche de pratiquer le *pole dancing* correctement : « Soudain tu ne peux plus te mentir à toi-même, tu as les cheveux gras, tu n'es pas jolie aujourd'hui, tu es zéro sexuelle aujourd'hui, ton ami est devenu mort aujourd'hui, il n'y a pas d'argent à faire ici » (T, p. 69). Sa maladie l'empêche de séduire : « [j]e repense à ce que l'infirmière d'oncologie m'a dit hier : Mets un condom, fille, il ne faudrait pas que tu tombes enceinte. Mon haleine sert de barrière. De me voir ainsi sur ma civière, ça ne te donne pas l'érection facile » (T, p. 17). La maladie est surtout présente dans *Testament* par cette perte de la capacité à séduire de la

¹¹⁵ Catherine Mavrikakis, « Le sépulcre de merde ou le travail de la déjection chez Hervé Guibert », *ETC*, n° 94, 2011-2012, p. 31.

narratrice qui était associée à l'état normal des choses, à la jeunesse et à la vitalité qui la caractérise.

Dans *Drama Queens*, le corps prend une place plus importante que la sexualité pratiquement évacuée des sujets. Si Vickie entrevoit qu'elle n'aura probablement plus beaucoup de propositions sexuelles, Victoria Love quant à elle trouve les allusions sexuelles d'autrui absurdes : « [l]es propositions indécentes me font rire. Ça paraît que tu ne sais pas et que ça fait longtemps que tu ne m'as pas vue. Oui, je saute dans un taxi. J'espère que tu as beaucoup de lubrifiant et un crissement de sens de l'humour » (DQ, p. 167). Ce qui se passe dans *Drama Queens* est plus grave puisque la narratrice ne peut plus mener une existence normale, elle ne peut plus marcher, vivre seule ni aller aux toilettes sans aide.

Ce second texte de Gendreau présente des similitudes avec le récit de la maladie que décrit Stéphane Spoiden dans *La littérature et le sida* : « [l]a maladie dans la littérature du sida investit le texte et le génère à la façon d'un rapport médical qui se complète au fur et à mesure de l'apparition de symptômes et de la progression de la maladie¹¹⁶ ». En effet, les descriptions du corps malade de Victoria deviennent très présentes et de moins en moins pudiques. Le pilulier occupe une place de plus en plus importante dans le roman et, comme évoqué précédemment, les objets liés à la maladie sont eux aussi plus présents. Au fil du récit, la narratrice perd la faculté de marcher, d'aller aux toilettes, et ces pertes se font sous les yeux du lecteur. En effet, il

¹¹⁶ Stéphane Spoiden, *La littérature et le sida : archéologie des représentations d'une maladie*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « essais de littérature », 2001, p. 12.

apprend d'abord que la narratrice refuse de porter des couches : « [e]lle [la madame des soins palliatifs] m'a proposé une chaise d'aisance et des couches. C'est déjà assez déprimant de devoir me promener en marchette à vingt-trois ans, de devoir attendre ma mère pour prendre un bain » (DQ, p. 149). Puis, une quarantaine de pages plus loin, il apprend dans une description peu pudique qu'elle s'est résolue à en faire usage : « [j]e me suis levée en pissant dans ma couche, trop de liquides à retenir, après une autre foutue nuit morcelée, mais en vie » (DQ, p. 180). Plus loin encore dans le récit, le lecteur comprend que la narratrice a finalement accepté (ou ne pouvait tout simplement plus se passer) d'utiliser une chaise roulante : « [n]on. Je ne peux pas marcher. Il faudrait que tu me pousses dans ma nouvelle chaise roulante » (DQ, p. 179). Cette décrépitude du corps de Victoria et sa perte d'autonomie s'accompagnent d'une peur de la disparition qui croît au fil du récit.

Parfois l'angoisse de la disparition se révèle de manière cachée, diffuse, à travers la présence d'objets inquiétants notamment, et à d'autres moments elle s'exprime aussi de façon évidente, par exemple à travers un échéancier : « Je me suis commandé un gâteau de fête pour ce soir. On est le 4 avril. Je fais des petits caprices. Le 14, c'est dans pas long. Je ne vais pas m'y rendre. J'aurai vingt-trois ans pour toujours » (DQ, p. 175). L'usage de dates précises permet de comprendre de manière aiguë le motif de la *vanitas vanitatum*, autrement dit l'« éphémérité » de la vie de Victoria. Quelques pages plus tard, elle expose explicitement l'inquiétude liée sa mort prochaine : « La journée, c'est quoi ? C'est avoir peur de mourir à tout moment. De partir en convulsions » (DQ, p. 177). À la fin, la peur de mourir prend tellement de place qu'elle occupe, définit et englobe complètement l'existence de la narratrice.

4.3 Monstration du devenir-cadavre

Nous avons mentionné plus haut que, dans *Testament*, très peu de personnages évoquent le récit d'agonie de Vickie. Si c'est vrai, deux personnages se permettent tout de même des descriptions de la malade qui évoquent la notion d'abjection telle que définie par Julia Kristeva. Dans *Pouvoirs de l'horreur*, Kristeva explique que l'abject c'est « ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte¹¹⁷ ». Des nombreuses façons qu'il y a de susciter l'abjection, nous en retiendrons deux : d'abord l'abjection liée au déchet corporel, puis celle qui concerne le « corps-cadavre ». La première est définie ainsi :

[à] l'opposé de ce qui entre dans la bouche et nourrit, ce qui sort du corps, de ses pores et de ses orifices, marque l'infinitude du corps propre et suscite l'abjection. Les matières fécales signifient, en quelque sorte, ce qui n'arrête pas de se séparer d'un corps en état de perte permanente pour devenir autonome, distinct des mélanges, altérations et pourritures qui le traversent¹¹⁸.

Justement, Raphaëlle décrit les déjections qui sortent de la bouche de Vickie lorsqu'elle va la chercher à l'hôpital pour l'amener à l'enterrement de Maxime :

« [j]e suis allée la chercher avec sa chaise roulante. Je l'ai sortie de sa jaquette. Elle a bavé partout. C'était dégueulasse. Être un oiseau, je me serais tenue sous sa bouche. Dégueulasse mais plein de nutriments. Restants du gratin d'hier, coulée de café, bave. » (T, p. 64).

Dans *Drama Queens*, la narratrice décrit elle-même ses répugnantes déjections : « [j]e me vomis dans la gueule un peu et je ravale. Rien ne veut rester dans mon corps. Je bave sur mes cigarettes » (DQ, p. 168). La salive qui coule sur son menton, ou le vomi

¹¹⁷ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1980, p. 12.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 126-127.

qu'elle régurgite soulignent de façon saisissante le peu de contrôle des narratrices sur leur corps et la perte sans cesse renouvelée de leurs facultés.

Plus horripilante encore que les déchets du corps, est l'idée d'un corps qui devient déchet en se transformant en cadavre. Mathieu, dans une description plutôt rare dans *Testament*, décrit le corps malade :

[q]uand je suis sorti de Notre-Dame la première fois, il y avait un homme en chaise roulante avec un verre vide à terre devant lui, il avait l'air de quêter du gravier, il avait le cou en purée, un corps mou et haché. Elle[, Vickie,] avait l'air de ça à la fin. De ça avec un tutu » (T, p. 123).

Cette comparaison entre l'homme en chaise roulante et Vickie décrit bien ce que Kristeva qualifie de corps-cadavre, c'est-à-dire un être « aux limites de [s]a condition de vivant¹¹⁹ ».

La monstration du « corps-cadavre » rappelle ce que Mavrikakis, en reprenant une expression qu'on trouve dans une œuvre de Guibert, qualifie de mise en scène du devenir-cadavre :

Pour son ultime représentation en public, Mapplethorpe avait décidé de se faire emmener en fauteuil roulant et accompagné d'une infirmière et d'une tente à oxygène. Pour son ultime photo, Mapplethorpe avait joué le cadavre. Le sien. La mort mise en scène, Robert Mapplethorpe comme devenir-cadavre, comme allégorie de sa propre mort a quelque chose de sublime pour Jules, l'ami de Guibert, qui s'en confie au narrateur et qui va parvenir à convaincre celui-ci de la beauté de cette représentation de soi en mort. L'on pourrait dire que la parole de Jules sur la beauté des hommes morts ou presque morts a été décisive et que l'œuvre de Guibert, l'œuvre de la fin, s'inscrit totalement dans le dédoublement de soi en cadavre, dans la prise de possession par la représentation, par l'écriture de soi, de sa mort, de son corps saisi par l'effroi du dernier cliché. Si Guibert joue à cache-cache avec le lecteur, s'il s'amuse à planquer Hervé vivant, à camoufler Hervé mort, c'est que ses livres sont des masques mortuaires avec lesquels il interprète le rôle qui lui est confié dans la comédie de la vie¹²⁰.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 11.

¹²⁰ Catherine Mavrikakis, « Portrait de l'artiste en morte ou encore en pharaonne », *Vie des Arts*, vol. 46, n° 188, 2002, p. 28-29.

Le corps de Victoria Love est effectivement *montré* en route vers son devenir-cadavre. La narratrice n'affiche plus aucune pudeur en parlant de « [s]a marde » (DQ, p. 169), de sa « bave » (DQ, p. 169), de son « anus plus rouge que rose [dans lequel il faut] injecter du liquide » (DQ, p. 168).

Permettons-nous de sortir de la fiction un instant pour parler de la présence de Gendreau lors de la mise en lecture de *Drama Queens*¹²¹ puisque cette présence rappelle fort celle de Mapplethorpe. À ce moment, l'état de santé de Vickie Gendreau était assez mauvais et son apparence physique était consternante. Loin de vouloir cacher ses enflures et vergetures, Gendreau, au retour de l'entracte, se tenait assise dans sa chaise roulante devant l'entrée de la salle et les spectateurs devaient passer devant elle pour assister à la suite de la lecture de *Drama Queens*. Elle portait une couronne qui permettait de l'identifier hors de tout doute, et un tutu court qui dévoilait toute l'ampleur des ravages de la maladie sur le bas du corps. À la lumière des explications précédentes, on comprend aisément qu'il s'agit là d'une mise en scène du devenir-cadavre, confrontant le spectateur avec le désir de plonger dans l'univers sordide de Gendreau, et qui, tout à coup, était mis face au corps de l'auteure qui en parlait de manière impudique dans son texte. La monstration du devenir-cadavre est donc évoquée tant par Gendreau que par ses avatars ce qui souligne l'importance du motif de la décrépitude du corps dans l'agonie.

¹²¹ La lecture a eu lieu à l'Espace libre le 30 avril 2013. Mathieu Arsenault, « Lecture publique du prochain livre de Vickie Gendreau », *Doctorak go!*, *loc. cit.*

L'écriture testamentaire, pour importante qu'elle soit dans les récits de Gendreau se voit compléter par une réponse au legs, qui advient par la parole de l'entourage de Vickie et de Victoria et qui reprend le genre du tombeau poétique.

CHAPITRE II

LE TOMBEAU POÉTIQUE

*Délaisse les esbatz, délaisse tes Caroles !
Tout soulas, tout plaisir, affin de te lamenter,
Sur ton luth Cynthien l'aymé de Juppiter,
Duquel le saint renom rebruit jusqu'aux deux
[pôles*

Jamyn, *Le tombeau des L'Aubespine*

*Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change,
Le Poëte suscite avec un glaive nu
Son siècle épouvanté de n'avoir pas connu
Que la mort triomphait dans cette voix étrange!*

Mallarmé, « Le tombeau d'Edgar Poe »

Effets de tombeau dans *Testament*

Ariès s'exprime en 1977 de manière critique quant à la façon dont les contemporains pensent la mort :

Il y a deux manières de n'y pas penser [à la mort] : la nôtre, celle de notre civilisation technicienne qui refuse la mort et la frappe d'interdit; et celle des civilisations traditionnelles, qui n'est pas refus, mais impossibilité d'y penser fortement, parce que la mort est très proche et fait trop partie de la vie quotidienne¹²².

Vickie Gendreau fait écho à ce reproche envers « notre civilisation technicienne » ; la narratrice-protagoniste de *Testament* critique à de nombreuses reprises la façon dont les gens font le deuil à l'époque contemporaine. Elle commence par commenter sa

¹²² Philippe Ariès, *op. cit.*, p. 29.

propre façon de vivre le deuil de ses amis Maxime et Thomas qui se sont tous deux suicidés : « [o]n ne m'a même pas appelée pour m'avertir que Max s'est tué. On me l'a appris par courriel. L'ami est mort et les gens n'arrêtaient plus de rire » (T, p. 29). Plus loin, c'est une amie qui critique l'attitude face à la mort d'une autre amie : « Raphaëlle est fâchée contre Caprice. “Elle organise le pique-nique en hommage à Max comme on organise un get-together. Elle veut juste boire avec nous.” Elle avait raison » (T, p. 30). Le même constat est formulé lors de la mort de Thomas ;

Quelqu'un t'annonce que quelqu'un que tu as connu est mort, tu n'as plus de moyens, tu as huit petites mains, tu as la méduse dans la tête, toutes tes pensées se solidifient, les rideaux tombent, tu es nue dans un désert de béton et de gyproc et tu n'en finis plus de te répéter : Il faut réagir, comment réagir, r.é.a.g.i.r. Tu fouilles dans tes souvenirs, tu arrives juste à te souvenir des détails inutiles, des moments insipides, [...] tu n'arrives pas à te souvenir de lui tout simplement, tu n'y arrives plus, c'est comme s'il avait déjà commencé à mourir bien avant, tu te souviens de son visage la fois où tu parlais avec lui sur le balcon, mais tu ne te souviens pas de ses mains, de ses proportions, tu n'arrives plus à te rappeler du chandail qu'il portait souvent (T, p. 65).

En plus d'une incapacité à se souvenir, à prolonger l'existence du défunt par la mémoire, la narratrice est incapable de vivre le deuil :

Apparemment que, quand tes amis meurent, tu es juste capable de penser à une vulgaire robe American Apparel et de comment tu te l'es procurée. Tu te dis que tu aurais dû commencer à être triste et à pleurer depuis un bon vingt minutes, mais ce n'est pas comme si ça pouvait se commander, et ce n'est pas le moment de faker. Tout ça relève de la plus pure sincérité. Des guenilles et des guenilles, toujours que des guenilles. C'est navrant (T, p. 68).

Vickie pense qu'il est, à l'époque contemporaine, facile de se concentrer sur des pensées superficielles, qu'il est cependant impossible d'aborder des sujets difficiles et lourds comme la mort. Face à cette incapacité de vivre le deuil, nous avons établi dans le premier chapitre que les narratrices faisaient mine d'alléger le texte par l'autodérision et d'éviter le sujet de la maladie justement parce que c'était un sujet trop « lourd ». La deuxième façon de réagir à l'incapacité de vivre le deuil de la société

contemporaine est de commencer soi-même le discours sur sa propre mort afin d'imposer en quelque sorte la tonalité en reprenant un genre ancien qui valorise le défunt, c'est-à-dire le tombeau poétique.

Si le premier chapitre a mis en évidence les enjeux testamentaires dans *Testament* et, à l'occasion, dans *Drama Queens*, il s'agit dans le présent chapitre d'examiner les liens – thématiques et structuraux – que les deux récits entretiennent avec la tradition du tombeau poétique. À la Renaissance, le tombeau s'inscrit dans les modalités littéraires de commémorer le défunt d'une manière encore plus permanente que le tombeau matériel. Dans « L'édification du tombeau poétique : du titre au recueil », Joël Castonguay Bélanger explique que cette « pratique littéraire [est] plutôt difficile à circonscrire en raison de l'absence de règles et de critères génériques spécifiques¹²³ », mais qu'en général, le tombeau se présente sous la forme d'un « recueil collectif réunissant des pièces funèbres de diverses formes poétiques [...] publié pour célébrer la mémoire d'un défunt plus ou moins réputé¹²⁴ ». Selon lui, le premier tombeau collectif aurait été écrit en 1531, en l'honneur de Louise de Savoie, mère de François 1er. Le recueil est écrit en l'hommage d'une personne récemment décédée par les hommes de lettres de l'époque, mais aussi par les proches du défunt, sa famille ou ses amis. Précisons que pour bénéficier d'un tombeau, il faut être une personne importante dans la société, soit par son statut d'artiste ou par son rang social.

¹²³ Joël Castonguay-Bélanger, « L'édification du tombeau poétique : du titre au recueil », *Études françaises*, vol. 38, n° 3, 2002, p. 56.

¹²⁴ *Idem.*

Le tombeau est avant tout un processus éditorial qui doit être mené de front par un « maître de cérémonie¹²⁵ » qui se charge d'inviter divers auteurs à ériger une pierre tombale grâce à des textes littéraires. Le tombeau style Renaissance est progressivement abandonné pendant le XVII^e siècle, car il est très codé et par conséquent difficile à renouveler. Au milieu du XIX^e siècle, le terme « tombeau » est repris par Mallarmé pour désigner un hommage beaucoup plus personnalisé. Dans « Les Tombeaux littéraires : du rite au texte », Myriam Watthee-Delmotte souligne les différences qui existent entre le tombeau moderne et celui de la Renaissance :

Si l'on considère le but des locuteurs, on constate que le Tombeau renaissant commémore pour faire exister un groupe, en mettant l'accent sur un cadre collectif, alors que le Tombeau mallarméen honore une singularité créatrice qui a refusé d'être récupérée par la collectivité. Le premier fait image au départ de topoï visant la légitimation par la société, au nom de valeurs sociétales partagées ; le second cherche au contraire à donner voix à un inclassable, légitimé par ses pairs, les lettrés, qui constituent une élite le plus souvent en porte-à-faux avec les normes sociétales¹²⁶.

Avec Mallarmé et certains autres poètes de la Modernité, l'hommage devient plus intime, il ne s'agit plus de « chanter le nom [du défunt], mais en son nom, à sa place ou plutôt en une sorte de duo fantasmé où les deux voix ne seraient plus nettement dissociables [...]»¹²⁷.

Le Testament de Gendreau, en invitant l'entourage de Vickie à commenter sa mort prochaine, anticipée dans le présent de l'écriture, s'inscrit dans cette tradition. Dans *Drama Queens*, la narratrice poursuit la construction du tombeau en insérant des

¹²⁵ Joël Castonguay-Bélanger, *loc. cit.*, p. 60.

¹²⁶ Myriam Watthee-Delmotte, « Les Tombeaux littéraires : du rite au texte », *Esthétique et spiritualité 2 : circulation des modèles européens*, Baudeaouin Decharneux, Catherine Maignant et Myriam Watthee-Delmotte (dir.), Louvain (Belgique), E.M.E., 2012, p. 292.

¹²⁷ Dominique Moncond'huy, « Qu'est-ce qu'un tombeau poétique ? », *La Licorne*, no°29 (« Le tombeau poétique en France »), 1994, p. 5.

prévisions sur la façon dont les médias réagiront à son décès, ce qui en quelque sorte remplace les commentaires des hommes de lettres qui n'étaient pas présents dans *Testament*. Nous étudierons la nature de l'hommage écrit par le sujet narrant, mais attribué à son entourage au sein du *Testament* afin de voir de quelle manière il est réinvesti par Gendreau.

Le *Testament* a ceci de particulier que le rôle d'investigateur du tombeau est de fait pris en charge par Vickie elle-même, soit la future défunte. Ce personnage est présent au début et à la fin du récit, mais dans la partie B, elle s'efface pour céder la place aux autres personnages et à ses multiples avatars, les divers « .doc ». La différence la plus évidente par rapport à la forme collective habituelle du tombeau consiste avant tout en ce que le tombeau de Vickie porte une seule signature, celle de Vickie Gendreau. Le fait d'être à la fois le sujet et l'objet d'un tombeau poétique soulève de nombreuses questions liées à la fictionalisation de soi et à la tentative d'appropriation de la mort à venir, plus précisément de la parole qui entourera cette mort. Cette élaboration de son propre tombeau, nous la qualifierons d'« auto-élaboration », ce qui souligne bien, d'une part, le travail de Gendreau qui rédige un tombeau pour un je narrant qui lui ressemble, mais aussi d'autre part celui de la narratrice Vickie qui, nous le verrons, est à l'intérieur du récit responsable de la parole des autres personnages, qu'elle imagine en train de vivre le deuil.

1. Les hommages

Dans l'article « “Je ravie le mort” : Tombeaux littéraires en France à la Renaissance », Amaury Flegmes souligne que le Tombeau a deux objectifs : « commémorer la personne du mort [et] s'emparer de son lieu d'énonciation¹²⁸ ». Ces deux buts sont en effet présents dans le *Testament* de Gendreau, mais nous verrons que plusieurs personnages pratiquent la commémoration d'une manière bien singulière en se permettant de critiquer la trépassée.

1.1 « Commémorer la personne du mort... »

Le tombeau rassemble traditionnellement l'ultime hommage au défunt et par conséquent, il est le lieu où les commentaires positifs sur le défunt abondent. Amaury Flegmes explique que « l'acteur principal produit inlassablement aux yeux d'un public médusé *les preuves manifestes* d'une maîtrise quasi-miraculeuse [de l'écriture, de la part du défunt] ; d'où le côté *Gala des incomparables* du Tombeau¹²⁹ ». Le tombeau projette une image méliorative du défunt dont on mentionne longuement les qualités. La commémoration est sans équivoque : tous les auteurs du tombeau regrettent infiniment l'absence du trépassé et se placent unilatéralement dans le rôle de l'endeuillé.

¹²⁸ Amaury Flegmes, « “Je ravie le mort” : tombeaux littéraires en France à la Renaissance », *La Licorne*, no°29 (« Le Tombeau poétique en France »), 1994, p. 81.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 120.

1.1.1 Critiquer le défunt

Les hommages sont bien plus modérés dans *Testament* où certains personnages osent même critiquer la trépassée. Stanislas est le premier à commenter la mort de Vickie et s'en attriste d'abord un peu : « [m]aintenant, elle [Vickie] est morte. J'étais là à ses funérailles. Elle n'était pas présente. Son corps était dans la boîte noire. Elle est partie super vite sans dire bye à personne » (T, p. 44). Ces premières phrases laissent croire à un hommage traditionnel, où l'on commence par déplorer l'absence laissée par la défunte et la nature précipitée de son départ. Ces premières phrases sont pourtant vite nuancées par une critique de ce que la défunte a écrit sur leur relation avant de mourir : « Je passe pour un chien sale. Elle dit qu'elle a pris plein de douches à cause de moi » (T, p. 41). Stanislas affirme ressentir lui aussi un dégoût par rapport à la narratrice :

Ma chemise est tombée avec un bruit dégoûtant, comme une poignée d'épinards bouillis dans une assiette de porcelaine. Qu'est-ce que tu lui as fait, à cette jolie chemise, pauvre fille ? Je repense au nom de sa clé USB et j'ai un peu peur. Je devrais peut-être mettre des gants (T, p. 53).

La chemise contenue dans l'enveloppe que Mathieu avait remise à Stanislas était une sorte de legs, puisqu'il s'agit de ce que Vickie lui laisse après sa mort et il ose dénigrer ce legs, au point d'affirmer être dégoûté par celui-ci.

Stanislas ne se contente pas de dénigrer le legs de Vickie, il porte également un jugement très dur sur la personne qu'elle était. Il se venge des accusations qu'elle a portées contre lui, en reprochant à la narratrice d'être « beaucoup trop intense comme fille » (T, p. 41) et de n'être « pas toujours fine. Pas toujours fine pour toujours » (T, p. 52). Il remet en doute le récit que lui lègue Vickie en expliquant qu'elle a mal

rapporté ce qu'il disait sur les filles qui écrivent – qui seraient *cutes* comme des chats qui jouent du piano – : « Je lui ai expliqué que c'était une joke. Je lui ai dit qu'elle déformait mes propos » (T, p. 52). Il n'accepte pas que la défunte puisse avoir le dernier mot : « [j]e vais te critiquer. Je vais te dire ce que tu es vraiment et tout le monde va m'écouter parce que je suis encore en vie, moi » (T, p. 56). Le pouvoir qui est donc normalement celui du testeur et plus généralement du mort – avoir le dernier mot – est bafoué par l'ancien amant de Vickie, qui refuse d'accepter en silence les reproches.

Stanislas n'est pas le seul à faire le procès de Vickie. Mikka décrit à son tour son ancienne amante comme une personne trop intense qu'« il a beaucoup estimée, mais [qui lui] a donné trop de clés trop vite [...] » (T, p. 93). En affirmant que la narratrice se dévoile toujours trop vite il reprend le motif de la mise à nu de Vickie que nous avons souligné dans le premier chapitre. Ce reproche, bien qu'avéré au dire même de la narratrice, éloigne Mikka des *topoi* du tombeau poétique, lieu d'un hommage hyperbolique et rarement mitigé.

Même la mère de la narratrice exprime son accord avec Mikka et Stanislas en ce qui a trait à l'intensité de sa fille : « [t]elle mère, telle fille. Fille folle. J'aurais dû flatter mon ventre plus souvent. C'est comme si j'avais mis trop de persil dans tout » (T, p. 108). Lorsque les deux anciens amants de Vickie la critiquent, le lecteur peut penser qu'il s'agit de balivernes ; on a souvent une image peu positive des gens qu'on a laissés. L'effet est bien plus saisissant lorsque la mère constate la même chose au sujet de sa propre fille, décédée qui plus est. Le lecteur retient comme principale caractéristique

de Vickie sa trop grande intensité ce qui peut peut-être l'inciter à penser qu'elle dramatisait ce qu'elle vit et à ne pas prendre tout ce qu'elle écrit au sérieux.

1.1.2 Critiquer le corps du défunt

Non content de ternir le souvenir de Vickie, les personnages en ternissent aussi l'image corporelle, transgressant par le fait même l'une des conventions du tombeau. Il était important que, d'une part, le défunt ne soit rappelé que par ses qualités et, d'autre part, que le corps soit évacué rappelle Flegmes :

Pas d'écriture en cela, plus « idéologique » que celle du Tombeau, dont l'effort vise à combler en permanence l'insensé de la mort, son inquiétante étrangeté : en conjurant l'angoisse éprouvée devant ses manifestations concrètes (le cadavre ou la tombe, évacués, niés ou convertis en équivalents symboliques), ou bien en l'inscrivant dans une économie du sens où la perte elle-même prend une valeur d'échange¹³⁰.

Le lecteur comprend vite que Stanislas bafouille ce principe : « [t]u dis que tu es personne et tout le monde en même temps pour faire cute, mais en réalité tu n'es rien. Tu es du pus, c'est ça que tu es. Du pus qui pourrit les mots et la littérature au grand complet. C'est ainsi. Accepte-le » (T, p. 56-57). À travers ces mots très durs, Stanislas affirme son intention de ne pas se laisser émouvoir par la mort de Vickie. Par la répétition du « pus » qu'elle est devenue et de la pourriture qu'elle crée, il insiste sur l'état actuel de décomposition de Vickie. Ce faisant, il transgresse les normes du tombeau (renaissant et moderne) qui vise justement à faire oublier le cadavre du défunt pour se rappeler seulement ce qu'il était de son vivant. Soit Stanislas ne ressent pas d'angoisse par rapport à la mort et se permet d'en évoquer « les manifestations

¹³⁰ Amaury Flegmes, *loc. cit.* p. 121.

concrètes » soit, à la manière de Guibert et de Gendreau, il pratique ce que nous avons qualifié de monstration du devenir-cadavre, c'est-à-dire qu'il conjure l'angoisse du cadavre par le rappel de celui-ci. Quoi qu'il en soit, il refuse catégoriquement de vivre le rôle de l'endeuillé qu'un tombeau voudrait lui faire porter.

Raphaëlle dévalorise le corps de Vickie au moins autant que Stanislas l'avait fait : « [e]lle [Vickie] est comme les malades sur les paquets. Frêle et jaune. Urée, nicotine, carrément. À sécher, à émietter, à fumer. Ce n'était plus une fille. C'était un morceau. Un petit amalgame de chair trop assaisonnée » (T, p. 68). Ce personnage insiste donc lui aussi sur l'aspect repoussant, dégoûtant de la narratrice, bien que cette fois elle soit repoussante à cause de sa maladie et des ravages qu'elle cause à son corps. Ce sordide portrait de l'état de Vickie peu avant sa mort paraît d'autant plus étonnant voire saisissant à la lumière des hommages habituels évoquant la « belle mort », et où il ne s'agit pas de tracer un portrait réaliste de l'homme au seuil de la mort, mais plutôt un portrait qui respecte le statut de l'homme honoré.

1.1.3 Aveux incongrus

Mikka, quand il ne critique par la narratrice, se permet de révéler une histoire qu'elle lui avait fait promettre de ne pas dire ; le récit de son viol. Cet aveu constitue une trahison, il révèle cette histoire en sachant que si Vickie avait été là, il n'aurait pas pu la raconter : « [a]u moins, maintenant, je peux partager son secret. Maintenant qu'elle n'est plus là pour crier comme un fennec » (T, p. 94). Mikka se sentait coupable d'avoir laissé Vickie seule après qu'elle lui ait raconté cette expérience traumatique. La

mort de Vickie est donc associée pour ce personnage à un certain soulagement puisqu'en racontant l'histoire il peut enfin parler du mauvais rôle qu'il a joué et l'expier par le fait même.

Le frère, Antoine, réagit plus fortement au récit de Mikka qu'au texte lui étant destiné. Il adresse de cinglantes menaces à l'homme qui a violé Vickie : « [t]oi mon ostie, je te rentrerais mon poing dans le cul et je ferais des tatas à tes souliers. T'as fait mal à ma sœur. Pis elle m'a rien donné comme information pour te retrouver. Elle sait que je te ferais mal, très mal » (T, p. 113). C'est aussi par des menaces qu'il conclut le récit : « [b]ig, si je vois une fois de plus le mot viol prononcé par ma sœur, j'explose. Je compte relire son livre. T'es dans marde » (T, p. 118). Le tombeau reprend normalement les caractéristiques d'un discours qui aurait pu être prononcé lors de l'enterrement en faisant preuve de délicatesse et de respect ; ici, les propos des proches de Vickie paraissent presque blasphématoires.

1.1.4 Honorer (enfin) le défunt

N'oublions pas que certains personnages compensent par de véritables hommages à Vickie les critiques et aveux qu'ils ont faits. Outre les descriptions du corps de Vickie, le texte de Raphaëlle ressemble à un hommage. Elle relate qu'elle allait voir Vickie à l'hôpital et lui prêtait des vêtements lorsqu'elle était encore en vie, montrant par le fait même qu'elle était attachée à son amie. Elle explique que toutes deux n'avaient pas les mêmes habitudes de vie, mais qu'elle y voit une certaine complémentarité : Raphaëlle « sai[t] toujours quoi mettre, mais jamais quoi dire [et

que] c'était elle [Vickie] qui savait quoi dire » (T, p. 61). De plus, elle rappelle par le fait même que Vickie était habile avec les mots, ce qui souligne ses capacités d'écriture.

Catherine fait montre d'un certain pathos fréquent dans le tombeau de la Renaissance et moderne, et promet même de ne pas oublier la défunte, autre lieu commun du genre. Attristée par la mort de Vickie, Catherine fait la résolution de vivre un peu sa vie pour Vickie : « [j]e vais m'ennuyer d'elle. Je vais embrasser des gars et des filles de sa part. Chanter dans un karaoké de sa part. Je vais parler d'elle toute la nuit en buvant du vin » (T, p. 81). Elle reprend un autre topos du tombeau poétique en se désolant du caractère éphémère de la vie et de l'injustice nourrie en elle par la mort de Vickie : « [j]e regarde l'enveloppe brune sur le comptoir de ma cuisine. Je vais l'ouvrir et je vais trouver Vickie tannante. Injustice. Vingt-trois ans » (T, p. 81). Catherine est par ailleurs la première à accepter le legs écrit, le texte sur la clé USB de la narratrice : « Le café n'était pas buvable. Vickie m'a écoutée raconter cette histoire même si elle est banale. C'est à mon tour de l'écouter » (T, p. 81). Elle fume aussi des cigarettes pour partager ce geste avec la narratrice. De la même façon, elle écoute du *dubstep*¹³¹ en lisant le texte puisque : « Vickie aimait ça le *dubstep*. Elle écrivait toujours avec de la musique en background. [Catherine est] un peu obligée là de lire en écoutant du *dubstep*, en hommage » (T, p. 82). Catherine accepte le legs matériel puisqu'elle gonfle la poupée que Vickie lui a laissée, qu'elle la déguise même et sort avec elle au dépanneur. Bref, l'hommage est plus près des *topoi* du tombeau, tout en

¹³¹ Le *dubstep* est une musique électronique fondée sur des rythmes répétitifs.

étant bien ancré dans l'époque contemporaine grâce aux références propres au début du XXI^e siècle : la poupée gonflable, le *dubstep* ou la clé USB.

Outre le passage où le personnage appelé MAMAN mentionne l'intensité de sa fille, la mère de Vickie lui rend hommage, et ce, sans détour ni réserve. Elle occupe bien le rôle de mère en rappelant l'enfant innocente qu'était sa fille. Toutefois, le « .doc » aborde des sujets réservés aux adultes :

[m]aman, tu disais que j'avais l'air d'un papillon dans ma robe. Je me suis fait tatouer un papillon en haut du mont à vingt et un ans. Le maillot le cache en partie. [...] Maman, je me suis acheté un vibreur en rabais au Boxing Day. Le machin qui stimule le clitoris, c'est un lapin. Tu te souviens comme j'aimais les lapins quand j'étais petite ? (T, p. 106).

Le contraste entre l'image enfantine (la mère affirme que « Vickie à cinq ans [lui] apparaît » (T, p. 105)), le langage simple qui rappelle aussi l'enfance et les propos tenus par cet enfant qui se prostitue et possède un vibreur vise probablement à choquer la mère et, plus généralement, le lecteur. La mère ne réagit pas à ces éléments, voulant peut-être garder en souvenir l'image candide qu'elle avait de son enfant. Elle reçoit et prend grand soin de tous les legs donnés par Vickie. Elle affirme qu'elle habille Hubert Aquin, Marie Uguay et François Villon avant de sortir bien qu'elle « ignore qui sont ces gens » (T, p. 106) car « [s]a fille dit qu'ils sont importants » (T, p. 106) et qu'elle doit relire son livre afin de ne pas oublier sa fille à qui elle a « promis de ne pas l'oublier » (T, p. 108). Soulignons, et nous y reviendrons plus loin, que la lecture du livre est directement liée à la promesse de ne pas oublier Vickie, comme si le fait de lire *Testament* permettait de remplir le devoir de mémoire de l'endeuillé.

Antoine ressasse des souvenirs comme MAMAN le faisait, et énumère des moments touchants ou à tout le moins sympathiques : « Vickie nous a reçus à souper,

ma mère pis moi avant de retourner à l'hôpital pour la dernière fois. [...] elle m'a montré une vidéo de fennec qui mange une pomme » (T, p. 115). Il donne plus d'informations sur la relation qui les unissait :

Vickie disait que certains matins étaient particulièrement difficiles. D'avoir les gros yeux allumés à deux du mat' après une nuit d'à peine quatre heures. Ces matins-là, elle disait qu'elle trouvait ça mignon de relire mes messages textes. Go la sœur, t'es forte. C'est pas vrai que c'est le fucking cancer qui va t'avoir (T, p. 115).

Dans ces évocations, il s'approche de façon très réaliste du discours que ferait un frère sur la tombe de sa sœur au XXI^e siècle en détaillant ce qui lui restera en mémoire à son sujet et en disant lui aussi que « sa sœur, [il] ne [va] jamais l'oublier » (T, p. 116).

Mathieu, comme Catherine, rend hommage à la narratrice de façon particulièrement intime et très flatteuse. Il souligne que « Marie Uguay en tutu, [il désigne Vickie¹³²], c'était grandement, indéniablement [s]on amie la plus importante » (T, p. 123). Il affirme qu'il aura un deuil difficile à faire et qu'elle lui manquera. Outre l'hommage de Catherine, c'est assurément le passage le plus mélioratif en ce qui concerne la construction d'une image posthume de Vickie : « [l]a reine est morte. Elle était si trash, si pétillante, si explosive, tellement de sa génération » (T, p. 128). L'antithèse entre son statut de morte et l'énumération qui la montre comme une personne énergétique et actuelle souligne l'absurdité et l'incompréhension liée à la mort de Vickie. Il explique aussi que « [p]ersonne n'aimait comme elle. Personne n'aimera comme elle jamais plus » (T, p. 129) transformant l'intensité que lui

¹³² À la page 10 elle affirme devoir porter un tutu à l'hôpital : parce qu'« [elle n'a] pas compris [s]a jaquette » (T, p. 17). Nous avons aussi vu que Alice Michaud-Lapointe la désignait de cette manière dans son article : Alice Michaud-Lapointe, *loc. cit.*

reprochaient Stanislas et Mikka en qualité. Après avoir rendu hommage à l'amie, il rend aussi hommage à l'auteure : « [c]et être contient tout. Ce livre aussi. Elle me rappelle pourquoi j'aime la littérature. Pourquoi j'aime, point. Pourquoi j'aime les phrases qui vont dans trente et une directions. Autant que celles qui ne vont que dans un sens » (T, p. 131).

En somme, malgré nombre de tabous transgressés, de critiques de la personne du défunt, de son corps, et trahison par l'aveu de secret, la mémoire de Vickie est chérie par plusieurs personnages, assez du moins pour qu'on puisse y retrouver plusieurs *topoi* propres aux tombeaux renaissant et moderne : la promesse de ne pas oublier, l'acceptation des legs, la mélioration de la trépassée.

1.2 ...et s'emparer de son lieu d'énonciation »

Stanislas, en refusant de laisser la défunte avoir le dernier mot, fait sien le deuxième désir qui serait présent dès les origines du tombeau : « s'emparer du [...] lieu d'énonciation [du défunt]¹³³ ». Ainsi, à travers la forme du tombeau, l'homme lettré peut faire rejaillir sur lui le prestige associé à la personne récemment décédée. Cette association est en principe bénéfique aux deux partis : elle permet au défunt d'être remémoré et au vivant d'être reconnu, et peut-être même d'occuper la place laissée vacante. L'association entre Vickie et Stanislas est bien différente, puisque la rédaction du tombeau devient en fait le lieu d'un ultime conflit entre ces deux personnages.

¹³³ Amaury Fleges, *loc. cit.*, p. 81.

1.3 Le tombeau médiatique

Dans *Testament*, seul l'entourage de Vickie est invité à participer à l'élaboration de l'hommage collectif. Or ce n'est pas l'entourage qui légitime cette pratique littéraire à la Renaissance, mais plutôt la participation des personnalités publiques et surtout des hommes de lettres, absents bien entendu dans *Testament*, Mathieu mis à part si l'on peut le considérer comme un « homme de lettres » de l'époque contemporaine. En effet, certains personnages – Mathieu, Catherine et Samuel – semblent appartenir au milieu littéraire, puisqu'ils participent à des événements qui y sont liés. Leur parole ne vise cependant pas à amener un point de vue objectif sur Vickie, ni sur l'écrivaine ni sur l'amie ; leur présence dans le tombeau ne vient pas crédibiliser celui-ci. On a vu que Stanislas critiquait sévèrement Vickie tandis que Catherine et Mathieu avaient tendance à la mettre sur un piédestal. Dans les deux cas, les trois personnages n'ont aucune intention de paraître comme des experts de la littérature pour venir crédibiliser l'image médiatique de Vickie. En somme, bien que ces trois personnages fassent partie du monde littéraire, ils ne remplissent pas la fonction des hommes de lettres dans ce tombeau.

Dans *Drama Queens*, la présence envahissante de sa future image médiatique permet à Victoria Love de reprendre de façon transformée la prise de parole publique telle que pratiquée dans le tombeau renaissant. La structure du second récit de Gendreau ne ressemble toutefois en rien à celle du tombeau : les prises de parole du cercle social de la narratrice, Victoria Love, ne prennent pas une place importante et elle est bien vivante. Plutôt que de mettre en scène les réactions de ses amis face à son

décès, la narratrice fait ici référence aux futures réactions des médias suite à la publication de ses écrits. À travers de nombreux commentaires s'esquisse la construction d'une réception médiatique qui aura lieu après la mort de Victoria Love. Ainsi, si *Testament* peut être lu comme la partie du tombeau poétique écrit par les proches, *Drama Queens* est, d'une certaine façon, son pendant médiatique.

Nous nous proposons donc de lire ces passages comme un tombeau médiatique, mais il faut constater à nouveau que cet hommage n'en est pas vraiment un. Au contraire, ce que Victoria Love affirme, en prévoyant la réaction des médias face à sa nouvelle œuvre au titre flamboyant est qu'on la prendra en pitié à cause de sa mort toute récente : « [t]out le monde en parle. Tout le monde en parlera longtemps. De la petite fille qui a sorti un livre. Mais surtout de son cancer. Pauvre petite fille avec sa tumeur dans la tête. Cette tumeur en nuage » (DQ, p. 49). En somme, on se souviendra de la défunte d'abord à cause de sa mort. La fascination de Victoria Love pour la mort publique, ainsi que pour les auteures ayant succombé à une telle mort, a été évoquée brièvement dans le premier chapitre, au moment d'étudier les références intertextuelles, mais il n'avait pas encore été question de l'identification de Victoria Love à ces femmes. De son propre aveu, « ça [la] travaille, les morts médiatiques » (DQ, p. 131). Marie-Antoinette, dans une de ses rares prises de parole, suggère même que sa sœur, Victoria, souhaitait depuis son enfance que sa mort soit médiatisée :

Quand Marie-Soleil Tougas est morte dans son tragique accident d'avion, la vie de ma sœur a basculé. Drama queen à s'en arracher les cheveux de la tête. [...] Marie-Soleil, c'était notre princesse Diana québécoise. Victoria Love, ma mère et moi, on n'était personne, on resterait personne, on passerait à travers cette vie toutes les trois en restant personne, mais Marie-Soleil, elle, elle était parvenue à être quelqu'un, quelqu'un d'important. [...] Elle y était parvenue (DQ, p. 103).

La comparaison avec la princesse Diana et la différence entre Victoria Love, sa mère et sa sœur qui ne sont « personne » et Marie-Soleil qui est « quelqu'un » montrent que le sort de Marie-Soleil Tougas est somme toute enviable. Victoria s'identifie à ces femmes mortes avec fracas puisqu'elle prévoit – et peut-être même, espère – que « tout le monde en parlera » (DQ, p. 49). Elle explicite par ailleurs son sentiment par rapport à la critique du récit qu'elle est en train d'écrire : « [l]es morts ont l'air parfaits parce qu'ils sont morts, justement. On ne lira jamais des phrases comme : “Elle se décroissait le nez sans arrêt quand elle était petite”, avoue un proche de la famille de Marie-Soleil Tougas » (DQ, p. 57-58). Plus loin, elle précise aussi que « [p]ersonne n'oserait [lui] dire qu'[elle est] dans le champ. La pauvre petite fille malade » (DQ, p. 177). Victoria Love intègre la réception médiatique de son premier récit dans le texte, ce qui rappelle les commentaires que faisaient les hommes de lettres sur les œuvres d'un trépassé dans son tombeau, mais celle-ci, à nouveau, sont des commémorations plutôt négatives.

L'entourage n'est pas loin de dire, pour reprendre les mots de Victoria, qu'elle « se décroissait le nez sans arrêt ». Afin de comprendre qu'on puisse dire de telles choses au sujet d'une personne qui vient de mourir, il faut se rappeler qu'il s'agit de l'*auto-élaboration* d'un tombeau, d'une part parce qu'il porte seulement la signature de Gendreau, mais d'autre part parce que la narratrice affirme être elle aussi la seule à écrire le tombeau. Stanislas, Raphaëlle et même Mikka osent parler de Vickie d'une façon qui n'aurait pas été possible s'il ne s'était pas agi d'un hommage truqué, écrit, comme on le sait, par la narratrice même. Ironiquement, le dénigrement effectué par les amis permet à la narratrice d'écrire de véritables hommages sans qu'elle s'expose trop au reproche du narcissisme.

2. Être l'auteure de son tombeau

L'envie de rédiger leur propre épitaphe tenaille les écrivains dès la Renaissance. Dans l'article « L'inscription-épitaphe ou le tombeau figuré », Gisèle Mathieu-Castellani explique que certains auteurs composaient eux-mêmes l'inscription qu'ils désiraient mettre sur leur tombe ou encore « plus malicieusement ¹³⁴ » qu'ils demandaient à leur ami de prétendre avoir écrit l'hommage dont ils étaient en fait les auteurs ¹³⁵. Ainsi, le désir de non seulement s'inscrire dans la postérité, mais de le faire en ses propres mots, n'est pas nouveau. Gendreau se démarque en n'essayant pas de cacher cette auto-élaboration, mais plutôt en exhibant le désir d'écrire elle-même son ultime hommage.

Il y a deux niveaux d'intervention dans l'édification du tombeau. D'une part, comme il ne porte qu'une signature, celle de Gendreau, on comprend que les personnes qui interviennent pour parler de Vickie sont des personnages, qu'à l'extérieur du récit il n'y a qu'une seule auteure et que la conception narrative est proche d'une disposition théâtrale où l'auteure fractionne sa voix en plusieurs personnages. D'autre part, interne au récit cette fois, on constate que les personnages reprochent à Vickie de les faire parler ce qui a pour effet de souligner l'effet de ventriloquie ; car on sait qu'à travers les diverses voix des personnages, c'est toujours Vickie qui parle.

¹³⁴ Gisèle Mathieu-Castellani, « L'inscription-épitaphe ou le tombeau figuré », *La Licorne*, n° 29 (« Le tombeau poétique en France »), 1994, p. 143.

¹³⁵ Mathieu-Castellani cite en exemple Flaminio de Birague qui demanda à Ronsard de faire sien le mauvais poème qu'il avait écrit.

2.1 Désir d'immortalité

Le testament et le tombeau littéraire ont ceci en commun qu'ils sont tous les deux créés pour assurer la pérennité de l'auteur. Selon Amaury Flegmes, l'avènement du tombeau littéraire est favorisé par « [l]a montée du rationalisme et la substitution, à la croyance en l'immortalité de l'âme, d'une confiance illimitée dans la gloire conférée par les œuvres ¹³⁶ ». D'ailleurs, ce genre littéraire installe, notamment par l'omniprésence de métaphores architecturales, un lien entre le tombeau poétique et le tombeau réel où ce dernier serait considéré comme le plus fragile des deux. Ainsi, les auteurs de tombeau mentionnent souvent le caractère permanent et impérissable de l'œuvre littéraire, comme l'explique Joël Castonguay-Bélanger :

La comparaison du tombeau réel avec son homonyme littéraire, loin de signifier leur *équivalence*, instaure au contraire un rapport de *concurrence* entre les deux symboles. L'écrit [a] sur la sculpture et les beaux-arts l'avantage d'une immatérialité [qui] lui perme[t] d'échapper aux vicissitudes des siècles [...] ¹³⁷.

Ni dans *Testament* ni dans *Drama Queens*, on ne retrouve véritablement de métaphore architecturale sur le tombeau réel, ce à quoi il fallait bien s'attendre puisque le tombeau littéraire n'est probablement pas imité consciemment par l'auteure ¹³⁸. En insistant, nous l'avons vu, sur l'importance de la lecture pour se souvenir de Vickie, on reproduit d'une certaine façon le même procédé ; l'écriture permettrait de garder toujours vivant le souvenir de celle qui a écrit le livre.

¹³⁶ Amaury Flegmes, *loc. cit.*, p. 81.

¹³⁷ Joël Castonguay-Bélanger, *loc. cit.*, p. 67.

¹³⁸ Nous supposons, du moins, qu'elle ne l'imité pas consciemment car nous avons l'impression que si elle le faisait elle donnerait plus d'indices de cette intertextualité, comme elle le fait par exemple en mentionnant Villon pour rappeler le testament littéraire médiéval.

À la fin de *Drama Queens*, Victoria s'assure de laisser une trace dans la mémoire du lecteur : « [t]u n'as pas fini d'entendre parler de moi. Je suis un ange Victoria's Secret. Dans le coin de ton appart. Je te regarde te crosser » (DQ, p. 190). Cette tentative de hanter le lecteur même après la fin du récit a effectivement des suites puisque Mathieu Arsenault explique dans son article « L'ange qui te regarde se crosser » que cette image, justement, le hante :

La dernière phrase de *Drama Queens* de Vickie Gendreau est aussi loufoque que triste et inquiétante. « Je suis un ange Victoria's Secret. Dans le coin de ton appart. Je te regarde te crosser. » Des semaines après sa mort, je ne pouvais pas m'empêcher de repenser à cette phrase. Je me rappelais également cette conversation que nous avons eue, où elle avait dit ne pas vouloir être exposée parce qu'elle aurait trouvé trop triste d'errer autour de sa dépouille embaumée. Vickie pensait qu'elle deviendrait un ange désincarné et Vickie était morte pour vrai. La finale de *Drama Queens* ne me sortait pas de la tête et, pour cette raison, je n'arrivais plus à me masturber. Et si elle était là ? Si elle nous regardait comme elle avait écrit qu'elle le ferait ? Serait-elle là tout le temps ? Se détournerait-elle un instant, me laissant un peu d'intimité ? Irait-elle dans la cuisine le temps que je termine pour revenir après ? Pouvait-elle voir dans ma tête, pouvait-elle savoir sur quoi je comptais m'activer ? Je ne pouvais pas m'empêcher de penser à ce genre de choses¹³⁹.

Ainsi, comme pour la performativité du testament, on comprend que la narratrice veut avoir un impact sur le lecteur et avoir un effet, par sa fiction, sur la réalité à laquelle elle ne pourra bientôt plus appartenir puisque la mort la guette. Le fait d'écrire son tombeau souligne bien sûr l'enjeu de la fictionalisation de soi, que nous aborderons maintenant.

2.2 La fictionalisation de soi

Dans le premier chapitre nous avons brièvement abordé l'impudeur de Gendreau, qui était tenaillée par un désir de tout dévoiler, raison pour laquelle nous

¹³⁹ Mathieu Arsenault, *loc. cit.*, p. 15-16.

avons rapproché son écriture de celle de Guibert. Il nous reste à observer comment est pensée la fictionalisation de soi chez cette auteure.

2.2.1 Les effets de vie et l'identité onomastique

Il est plus intéressant d'observer que dans les deux récits, nous retrouvons ce que Marie Darrieussecq qualifie d'« effets de vie », c'est-à-dire « les "effets de réel"¹⁴⁰ qui tendent à faire croire au lecteur que c'est bien le récit de la vie de l'auteur qu'il est en train de lire¹⁴¹ ». Il y a des liens importants entre Victoria et Vickie Gendreau, que tout lecteur le moins informé de la brève carrière de l'auteure au sein du milieu littéraire québécois peut identifier : Victoria a écrit un premier roman et elle est allée au salon du livre¹⁴², elle a été reçue à une émission de télé¹⁴³, elle organise le Gala de l'Académie de la vie littéraire au tournant du XXI^e siècle¹⁴⁴, etc.. De plus, Victoria affirme que son nom de famille est Gendreau lorsqu'elle évoque le souper auquel elle a été conviée chez sa grand-mère paternelle (DQ, p. 153-162). Les deux narratrices portent des noms différents, mais se ressemblent étrangement ; elles aiment le même

¹⁴⁰ « L'effet de réel » est bien sûr une allusion à Barthes qui traite de ce sujet pour la première fois dans un court article. Il explique que certains éléments du récit n'ont aucune autre fonction dans le récit que de le rendre plus réaliste : « L'effet de réel », *Communications*, vol. 11, n° 1, 1968, p. 84-89.

¹⁴¹ Marie Darrieussecq, *op. cit.*, p. 379.

¹⁴² Gendreau est allée au salon du livre de Rimouski en 2012 ; (DQ, p. 15) : auteur inconnu, « Auteurs présents », Salon du livre de Rimouski, En ligne : <http://www.salondulivrederimouski.ca/wpcontent/uploads/2011/09/Communique%C3%A9-Auteurs-pr%C3%A9sents.pdf>, (page consultée le 18 novembre 2015).

¹⁴³ Vickie Gendreau a été à l'émission Tout le monde en parle¹⁴³ (DQ, p. 49) : Guy A. Lepage, (Animateur), « Entrevue avec Vickie Gendreau », *Tout le monde en parle*, *op. cit.*

¹⁴⁴ L'auteure l'avait en effet organisé, de son vivant, avec Mathieu Arsenault et Catherine Cormier-Larose ; (DQ, p. 147).

homme (Stanislas, qui s'appelle tantôt Stanislas, tantôt Samuel) et elles ont les mêmes amis (Anna et Mathieu qui figurent déjà dans *Testament*, par exemple).

L'identification au récit de soi se fait aussi dans *Testament* par l'identité onomastique puisque Vickie Gendreau met en scène une narratrice-protagoniste qui s'appelle Vickie. Dans *Drama Queens*, cette adéquation entre le nom de l'auteure, de la narratrice et du protagoniste n'est plus, mais Victoria est un nom assez proche de Vickie, on pourrait même croire que Vickie est la forme courte de Victoria. Le nom de famille *Love* ne ressemble pas à Gendreau, mais il est de toute manière désavoué par la narratrice qui explique dans une lettre à sa sœur être dans la famille Gendreau et s'appeler « Victoria Love Gendreau » (DQ, p. 154). Pourtant, depuis le début du livre elle ne portait pas ce deuxième nom de famille. Le fait de passer de Victoria Love à Victoria Love Gendreau au fil de la narration souligne le caractère fictif du nom adopté par la narratrice. Le sujet narrant explique qu'on (l'énonciateur n'est pas identifié) lui aurait dit : « [c]ache-toi un peu. Enfile un pseudonyme. Fais quelque chose » (DQ, p. 67). Ce conseil qu'on lui adresse montre que ce n'est pas la narratrice qui a choisi de changer de nom. Quelqu'un (ou plusieurs personnes) jugeaient qu'elle se dévoilait trop et voulaient qu'elle se cache qu'elle se vêtisse d'un pseudonyme. Si plus haut on réfléchissait à la pression que ressentent les narratrices par rapport au jugement du lecteur, on peut penser que c'est à nouveau à lui que veut plaire ce changement de nom.

Ces « effets de vie » et l'identité onomastique sont présents sans nullement nier la part de fictionalisation des tranches de vie relatées par Vickie et Victoria. Le sujet

narrant de *Drama Queens* souligne le brouillage des frontières entre le réel et la fiction. D'un côté, Victoria pratique parfois ce que l'on pourrait appeler avec Gasparini un « métadiscours référentiel » ; elle « [soutient] la conformité de son récit à la réalité de ce qu'[elle] a vécu¹⁴⁵ » : « [a]lors tout est vrai dans ce texte jusqu'à maintenant, sauf pour le four » (DQ, p. 114). D'un autre côté, elle pratique souvent le métadiscours fictionnel grâce auquel elle confirme le caractère « faux » (dans le sens « inventé ») de ses propos : « [ç]a c'était de la fiction. / Ce n'est pas vrai et je ne m'appelle pas Bertolt Brecht. Qu'est-ce que ça fait de moi ? Une auteure ou une menteuse ? » (DQ, p. 107). Ainsi, par l'identité onomastique problématique et par la présence de métadiscours référentiels et fictionnels, *Testament* et *Drama Queens* font la part belle à la fictionalisation de soi.

2.2.2 Cacher le récit de soi

On a montré que le fait de s'appeler Victoria Love était vu par Victoria elle-même comme un stratagème de pseudonymie¹⁴⁶. Or ce n'est pas le seul présent dans l'écriture de Gendreau. Rappelons que dans *Testament*, Vickie choisit de fractionner sa voix en plusieurs avatars, les « .doc ». Ceux-ci réfèrent au nom des documents *Word* qui sont dédiés à son entourage. L'écriture est identique entre les prises de parole de Vickie et du « .doc » ; on reconnaît, entre autres, la tendance à placer des virgules à outrance, le style familier et les nombreuses énumérations. Se nommer « .doc » ne vise

¹⁴⁵ Philippe Gasparini, *op. cit.*, p. 124.

¹⁴⁶ Précisons par souci de clarté qu'il n'est question en aucun cas de parler de la pseudonymie pratiquée par Vickie Gendreau-auteure mais plutôt la pseudonymie que confesse faire Victoria Love.

pas avant tout à différencier Vickie de ses avatars. Il n'en reste pas moins que cette pseudonymie a plusieurs fonctions dans le récit : elle permet de comprendre le procédé de legs et elle souligne les caractéristiques des personnages en modifiant le nom du « .doc » selon le légataire. Nous avons l'impression que le fait d'inventer des avatars d'elle-même permet à la narratrice de donner l'illusion que Vickie n'occupe pas tout l'espace narratif, tout en lui permettant de continuer à se dévoiler. Pour mieux expliquer cette idée, regardons la façon dont se construit la « disposition théâtrale » que nous évoquions plus haut.

Victoria et Vickie choisissent de céder la narration à d'autres personnages. Dans *Testament*, ces voix se développent à travers une disposition textuelle qui se rapproche d'un texte théâtral. Ainsi, on s'éloigne de la narration à la première personne, du récit autodiégétique, par la présence de personnages qui vont toutefois remettre en doute la parole de la narratrice. Plusieurs affirmations de Vickie sont expliquées ou, au contraire, décréditées par certains personnages. Ainsi, tel que montré plus haut, Stanislas se sent obligé de corriger le récit qu'a fait Vickie à son sujet et contredit parfois la narratrice en disant qu'elle « déform[e] [s]es propos » (T, p. 52). À première vue, en cédant la parole aux personnages sortis de son chapeau, Vickie s'enlève le pouvoir qui est normalement celui du testataire : avoir le dernier mot. Le dialogue entre deux récits permet d'établir une image d'elle-même complexe et fuyante.

Mais, au fond, Vickie ne cède pas véritablement la narration aux autres personnages, de la même manière qu'elle ne s'efface pas derrière les « .doc ». Stanislas

révèle en effet qu'il est victime d'un procédé de ventriloquie, c'est-à-dire que Vickie s'exprime en utilisant le nom Stanislas comme façade :

Fuck. Pourquoi je ne t'aime pas ? Sérieux. Tu es parfaite. C'est ça que tu veux que je te dise ? C'est un peu toi qui choisis. Tu prends mes cordes vocales, tu en fais du macramé. Tisse, petite conne. Tisse toujours plus. Fais-moi dire tout ce que tu espères entendre (T, p. 54).

Au moment de lire ce passage, le lecteur a déjà remarqué que le style d'écriture est le même entre le « .doc », Vickie, et les autres personnages. Le sujet narrant ne s'est pas donné la peine de dissimuler sa voix sous d'autres subterfuges en empruntant leur nom. Avant d'étudier les effets de cette ventriloquie, soulignons que le même procédé est à l'œuvre dans *Drama Queens*.

Dans *Drama Queens*, l'ossature du récit donne l'impression que Victoria Love ne sera qu'une des quatre narratrices. Elle cède la narration à ses amies Maggie Books et Anna Kétamine et à sa sœur Marie-Antoinette Love. Toutefois, lors des prises de parole des personnages, la voix de la narratrice se fait souvent entendre à travers leur parole. Ainsi, Maggie Books est graphiste, mais commente le métier d'écrivain comme si c'était le sien : « Écrire des livres. / Comme on fume des cigarettes. Comme on mange des pâtes au beurre. Des livres » (DQ, p. 38-39). Bref, dans les deux récits, le je narrant, incarné directement par les narratrices, chapeautent la parole des personnages, qui à ce moment sont juste des coquilles vides que remplissent par leur propre voix les narratrices.

Notre hypothèse d'une volonté de la part des deux narratrices, et de Gendreau, de ne pas se dissimuler, mais plutôt de dissimuler la pratique du récit de soi est également palpable dans certains aveux faits par Victoria. Dans *Drama Queens*, la

narratrice avoue ne pas être capable de mettre au monde de « vrais » personnages : « Je me dis que c'est mieux d'être intéressant pour le monde entier, les affres de mon quotidien, puisque c'est tout ce que je réussis à écrire. Mon quotidien. Le mien. Pas celui d'un personnage » (DQ, p. 144). Ainsi, Victoria explique qu'elle se sent obligée de pratiquer la fictionalisation de soi parce qu'elle ne parvient pas à écrire un roman avec une intrigue et des personnages inventés de toutes pièces. Le fait de dire que c'est tout ce qu'elle réussit à écrire sous-entend qu'elle aurait mieux aimé écrire autre chose qu'un récit de soi, mais qu'elle n'en était pas capable. Elle admet aussi ne pas pouvoir écrire de récit à la troisième personne : « OK, je vire puérile. La troisième personne, ça me fait cet effet » (DQ, p. 122). La narratrice avoue (ou prétend) avoir essayé de s'éloigner du récit autofictionnel, mais sans succès.

Pourquoi Gendreau tient-elle à confier la narration à d'autres personnages que Vickie et Victoria ? Pourquoi veut-elle montrer que ces deux narratrices ne peuvent faire autre chose qu'un récit autofictif ? Peut-être craignait-elle qu'on lui reproche de faire un texte autofictif alors qu'elle était encore jeune et qu'elle avait si peu vécu ? Peut-être voulait-elle simplement dynamiser son texte dans l'espoir, exprimé plusieurs fois, de « ne pas ennuyer le lecteur » ? Peut-être jugeait-elle, face au grand nombre de textes autofictifs parus ces dernières années, que ce genre allait être jugé comme « dépassé » ? Peut-être voulait-elle montrer qu'elle avait essayé de ne pas le pratiquer mais qu'elle n'y était pas arrivée ? Quoi qu'il en soit, ces monstrations des doutes de la narratrice face à la fictionalisation de soi ne change en rien l'appartenance générique du récit à l'autofiction, elle permet de parer la critique du lecteur qui trouverait le projet d'écriture trop narcissique.

2.3 L'appropriation du deuil

Ainsi les deux narratrices, grâce à l'auto-élaboration d'un tombeau poétique, puis médiatique, lèguent une image de soi – cette image est floue et complexe, mais assurément mémorable – et montrent la voie aux discours de deuil qui surgiront à sa mort. Bien que leur mort soit perçue comme une tragédie par leur entourage, les narratrices voient leur mort comme le moteur de l'écriture de leur écriture.

Vickie et Victoria semblent incarner, chacune à sa manière, le concept d'organe-obstacle théorisé par Vladimir Jankélévitch, dans son ouvrage *La mort*. Il propose en effet de concevoir la mort comme l'organe-obstacle de la vie : « [l]a vie s'affirme malgré la mort et contre la mort et en dépit de la mort, mais en même temps et au même point de vue la vie n'est vitale que parce que vouée à la mort [...] »¹⁴⁷. Le philosophe explique qu'il ne s'agit pas de penser que « la vie, pour s'affirmer vivante, tourne finalement l'obstacle négatif de la mort et change l'empêchement en instrument¹⁴⁸ », ni « que la mort soit obstacle à certains égards et organe à certains autres égards... »¹⁴⁹. La mort « [c]'est l'obstacle lui-même et tout entier qui est un moyen¹⁵⁰ ». C'est peut-être cette imbrication de la vie et de la mort qui rend justice au rapport qu'entretiennent la maladie et l'écriture dans les récits de Gendreau ; la maladie et la mort qui en découle sont les organes-obstacles à l'écriture. La maladie non seulement conditionne l'écriture, mais aussi la définit, lui confère un sens, en plus

¹⁴⁷ Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 97.

¹⁴⁸ *Idem.*

¹⁴⁹ *Idem.*

¹⁵⁰ *Idem.*

de permettre une couverture médiatique à laquelle Vickie Gendreau n'aurait probablement pas eu droit si elle n'était menacée d'une tumeur au cerveau.

Bien que la mort et la maladie empêchent l'écriture, elles peuvent aussi y être propices. C'est du moins ce qu'affirme Jean-Pierre Boule dans *Hervé Guibert : L'entreprise de l'écriture du moi* en expliquant l'effet que peut avoir sur un auteur l'annonce de sa mort :

[...] [O]n voit bien que la nouvelle qu'il [Hervé Guibert] est séropositif est reçue presque comme une aubaine par le narrateur : la mort devient une proposition concrète tout en n'étant pas imminente : Hervé Guibert peut enfin légitimement se prendre comme personnage principal dans son travail, le fait qu'il a le sida lui donnant le statut d'un héros¹⁵¹.

Parler d'« aubaine » est certes un peu fort, mais il est légitime se demander si Vickie Gendreau aurait osé parler aussi librement dans ses deux récits autofictionnels. Peut-être n'aurait-elle pas voulu les publier dans ce qui est une sorte de première mouture dans le cas de *Drama Queens*, une version assez aboutie dans le cas de *Testament*, si elle n'avait pas été pressée par le temps.

La mort à venir, en plus d'inciter à l'écriture, la définit selon Victoria Love : « Je dis souvent ça quand je dois vendre mon livre : c'est des petites phrases. Je n'explique pas que je dois taper à une main. Que chaque phrase est un combat. Ça serait trop lourd » (DQ, p. 143). Parce qu'une de ses mains défaille, elle doit écrire à une main et écrit par conséquent de plus petites phrases. La mort et la maladie sont les deux principaux thèmes des deux récits. L'inquiétude de Victoria Love par rapport à ses projets d'écriture révèle l'angoisse de la disparition. Au début du récit, en plus de

¹⁵¹ Jean-Pierre Boule, *Hervé Guibert : L'entreprise de l'écriture du moi*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 244.

l'exposition collective, Victoria projette d'écrire dix livres en dix ans. Plus tard, elle écrit: « [j]'ai décidé que j'allais vivre dix ans et que j'allais écrire dix livres. Pour les dix ans, fail. Mais rien ne m'empêche d'écrire dix livres » (DQ, p. 91). Encore plus loin, elle avoue sa défaite par rapport à ce nouvel objectif : « dans pas long, je ne pourrai plus écrire. Ne pas le dire à mon nouveau boss. Ne pas le dire à mon éditeur. J'avais dit dix ans, dix livres. Grosse menteuse. » (DQ, p. 143) C'est l'angoisse d'une double disparition qui se manifeste parce que la narratrice va mourir bientôt et que ses projets d'écriture avortent, ce qui signifie l'impossibilité de laisser des traces littéraires autres que le *Testament*.

La menace d'une mort imminente est à comprendre comme le moteur de l'écriture, c'est l'organe essentiel de l'écriture, mais aussi son principal obstacle. Gendreau et les sujets narrants partagent les mêmes inquiétudes par rapport au temps qui est compté ; Mathieu Arsenault, dans son article « Fourrer la mort », révèle que Gendreau n'aurait même pas pu finir son premier récit¹⁵² sans la découverte d'un nouveau médicament qui lui a donné un peu de temps : « [c]e que je n'espérais plus s'est produit, les traitements lui ont donné ce sursis. Elle a pu terminer *Testament*, vivre son lancement, elle est devenue une star du monde littéraire, elle n'a reçu que de bonnes critiques [...]»¹⁵³.

¹⁵² La rumeur veut qu'Arseault ait terminé *Drama Queens* suite au décès de Gendreau. Il dément cette rumeur sur son blogue *Doctorak Go !* où il explique qu'il avait d'abord fini son livre et qu'il l'avait présenté à Gendreau. Par la suite, celle-ci avait complètement refait sa structure et doublé le nombre de pages pour s'approprier le manuscrit. Mathieu Arsenault, « Lecture publique du prochain livre de Vickie Gendreau », *loc. cit.*

¹⁵³ Mathieu Arsenault, « Fourrer la mort », *Liberté*, *loc. cit.*, p. 55-56.

Comme pour les auteurs du tombeau de la Renaissance, l'écriture de *Testament* et de *Drama Queens* permet à Vickie Gendreau de vaincre l'angoisse de la mort :

Pas d'écriture en cela, plus « idéologique » que celle du Tombeau, dont l'effort vise à combler en permanence l'insensé de la mort, son inquiétante étrangeté : en conjurant l'Angoisse éprouvée devant ses manifestations concrètes (le cadavre ou la tombe, évacués, niés ou convertis en équivalents symboliques), ou bien en l'inscrivant dans une économie du sens où la perte elle-même prend une valeur d'échange¹⁵⁴.

Ainsi, grâce à l'écriture, un auteur peut s'approprier sa fin de vie ; par la monstration du cadavre que l'on est appelé à devenir, on en conjure son spectre. Il ne faut pas oublier que le tombeau littéraire a pour vocation de donner également un sens à la mort, comme l'explique avec raison Amaury Flegmes : « [p]lus généralement, l'emprise de l'idéologie se traduit par une économie généralisée du sens : pas de mort qui n'ait, en même temps qu'un coût, un prix, une valeur, etc., une possible explication¹⁵⁵ ». À l'aune de ses considérations, on peut penser qu'en transformant la maladie et la mort en organes-obstacles à l'écriture, Gendreau rend sa mort en quelque sorte « utile ».

¹⁵⁴ Amaury Flegmes, *loc. cit.*, p. 121.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 123.

CONCLUSION

*Thérèse c'est moi. Celle qui torture le
donneur, c'est moi. De même celle qui
a envie de faire l'amour avec Ter
le milicien, moi. Je vous donne celle
qui torture avec le reste des textes.
Apprenez à lire : ce sont des textes sacrés.*

Marguerite Duras, *La douleur*

Au terme de ce mémoire, tirons quelques conclusions : en étudiant les rapports architextuels entre les deux récits de Gendreau et deux genres littéraires anciens, soit le testament et le tombeau, il nous importait de projeter un éclairage critique sur cette œuvre de l'extrême contemporain québécois pour l'éloigner du sempiternel commentaire sur le caractère tragique de la mort de son auteure. En comparant *Testament* et certains aspects de *Drama Queens* au testament médiéval, nous avons pu constater que Gendreau reprend la structure formelle inhérente au genre en divisant son *Testament* en trois parties (le protocole, le dispositif et l'eschatole) ; nous avons également observé la rémanence de plusieurs *topoi* du testament (l'identification de la narratrice pour valider le document juridique, la formule légataire, la performativité du texte) que l'auteure a adapté à son texte. En plus de faire allusion à François Villon, elle s'inspire de son « modèle », de cet hypotexte constitué par le *Grand Testament* et le *Petit Testament*, pour créer à son tour un testament à la fois sérieux et « comique ». L'écriture testamentaire ne peut faire l'économie des questions d'héritage, de filiation et de transmission, thèmes très présents dans la littérature contemporaine, et qui obsèdent les narratrices des œuvres à l'étude, Vickie et Victoria Love. Gendreau

accorde aussi une place considérable au corps en déchéance, qui devient le baromètre des changements affectant sa vie.

Dans le deuxième chapitre, nous avons étudié le tombeau poétique et montré que *Testament* imite l'ossature du tombeau propre à la Renaissance grâce à sa forme collective et à la présence de textes commémoratifs. Outre la mise en récit de plusieurs voix, nous avons souvent mentionné les caractéristiques qui unissent les récits de Gendreau aux tombeaux de la Renaissance et de la Modernité : la présence d'hommages qui idéalisent et la personne du défunt et l'auteur, les promesses de ne pas oublier le trépassé, l'insistance sur l'ampleur du deuil à faire. La particularité du tombeau de Gendreau tient surtout à son auto-élaboration qui permet de mettre en scène des personnages en rupture avec les codes du tombeau en se permettant de dénigrer la narratrice. Le fait que la fictionalisation de soi, enjeu aussi actuel que celui de l'écriture du corps dans la littérature contemporaine, se construise chez Gendreau à travers l'élaboration de son propre tombeau nous a beaucoup intéressé.

Tout au long du mémoire, nous avons maintes fois constaté que l'auteure tente de s'appropriier les discours qui, inévitablement, devaient surgir après sa mort, dans une tentative de vaincre l'angoisse liée à la maladie. Nous avons aussi montré que tout en s'inscrivant dans une tradition littéraire, Gendreau n'hésite pas à chercher la connivence avec ses lecteurs en multipliant les références à l'univers montréalais contemporain et au cinéma américain. Enfin, nous avons souligné l'ambiguïté de l'attitude des deux narratrices quant aux attentes du lecteur : elles font mine de s'y plier (en tenter d'éviter de prendre tout l'espace narratif, en veillant à adopter un ton

léger et en s'excusant auprès de lui pour toutes sortes de motifs) sans que ce dernier ne puisse savoir avec certitude s'il s'agit d'une habile stratégie pour lui reprocher ses attentes, ou tout simplement une façon pour l'auteure de s'assurer d'être lue.

Puiser l'inspiration de ses récits dans des traditions anciennes permet à Gendreau de reprendre un certain nombre de postures qu'Ariès détectait chez les contemporains de ces genres. Il expliquait que le testament littéraire qui se situe à un moment de transition entre deux paradigmes : la mort familière et la mort de soi. Autrement dit, il se situe à la jonction de deux conceptions de la mort, soit celle d'une mort compagne du quotidien et celle d'une mort tragique car emportant avec elle une personne unique, distinguée de la masse. Les commentaires et interventions de la narratrice Vickie (et de ses divers avatars) se situent du côté d'une mort de soi familière, empreinte de sérénité, tandis que ceux de son entourage reprennent une tradition où la mort est grave, rompant avec l'équilibre du quotidien. Peut-on en déduire que Gendreau préfère pour ses avatars une posture paisible, sereine, parfois autodérisoire, et pour son entourage, une attitude qui dramatise la mort de la protagoniste puisque cela lui assure l'empathie, voire la compassion ? En relevant de nombreux indices textuels, nous avons constaté que Gendreau déplore la façon dont ses contemporains vivent la mort, en la refoulant.

Mais Vickie Gendreau n'est pas la seule auteure québécoise contemporaine à problématiser notre rapport à la mort, à la décrépitude du corps humain atteint par une maladie grave. De nombreux auteurs québécois contemporains ou de l'extrême contemporain construisent leur œuvre autour de la mort, dont certains hantent

l'imaginaire de Gendreau : il suffit de penser à Marie Uguay, à Geneviève Desrosiers et à Hubert Aquin. Marie Uguay, dans son *Journal* comme dans ses recueils de poésie, fait état, dans une écriture intimiste, de la maladie – le cancer des os – qui l'emportera ultimement :

Je me demande avec peine si le fait d'être mutilée physiquement va atteindre mon indépendance, devenir un obstacle à mes projets, à mon énergie. Je stagne, et parfois, j'ai l'impression d'être appelée vers la mort, tandis que toute ma conscience cherche la vie, essaye de l'atteindre au dedans d'un homme, au dedans d'un paysage, d'une sensation¹⁵⁶.

Geneviève Desrosiers, dans le poème « Mon tendre », écrit : « [m]oi, je mourrai très jeune. / Tu me survivras afin d'éviter la tristesse¹⁵⁷ », prophétisant ainsi la mort qui l'attendait deux mois avant même la publication de ce recueil ; elle mourra à la suite d'une chute d'un balcon dont on ne sait pas si elle est volontaire ou accidentelle. Dans plusieurs romans d'Hubert Aquin, on retrouve souvent des personnages qui jonglent avec l'idée du suicide, possédant toujours en poche une dose mortelle de poison¹⁵⁸. Et dans *Folle* de Nelly Arcan, pour citer un dernier exemple, la narratrice prévoit elle aussi la mort qui l'attend : « [p]our me pendre, je mélangerai de l'alcool et des calmants et pour être certaine de ne pas m'endormir avant de me pendre, je me soûlerai debout sur une chaise, je me soûlerai la corde au cou jusqu'à la perte de conscience. Quand la mort viendra, je ne veux pas être là¹⁵⁹ ». Comment autant

¹⁵⁶ Marie Uguay, *Journal*, Montréal, Boréal, 2005, p. 61.

¹⁵⁷ Geneviève Desrosiers, « Mon tendre », *Nombreux seront mes amis*, Montréal, L'Oie de Cravan, 2011, [1999], p. 56.

¹⁵⁸ Dans *La fatigue de l'être*, Jacques Beaudry évoque la « pharmacomanie protéiforme d'Hubert Aquin, qui a pris, lors de sa tentative de suicide du 29 mars 1971, l'aspect précis de cent soixante-sept disques blancs de phénobarbital » et qu'il transmet cette obsession à la plupart des protagonistes de ses romans : Jacques Beaudry, *La fatigue de l'être : Saint-Denys Garneau, Claude Gauvreau, Hubert Aquin*, Montréal, Hurtubis HMH ltée, coll. « Constantes », 2008, p. 21-22.

¹⁵⁹ Nelly Arcan, *Folle*, Paris, Seuil, 2004, p. 144.

d'auteurs peuvent-ils avoir imaginé pour leur protagoniste une mort si proche de la leur, à une époque où, selon Philippe Ariès et Vickie Gendreau, on impose un bâillon sur ce sujet au point d'en faire un tabou ?

Selon Leigh Gilmore, une des explications serait que le tournant du millénaire marque la rencontre de « [l]’âge des mémoires et l’âge du trauma », ce qui aurait « stimulé les formes esthétiques et les pratiques culturelles de la représentation de soi ¹⁶⁰ ». Dans l'article « Dire l'indicible : trauma et honte chez Annie Ernaux », Barbara Havercroft reprend l'idée de Gilmore, relève la présence de la souffrance et de l'abject dans nombre de récits contemporains (notamment signés par des femmes auteurs), et explique que « les textes de “l'extrême contemporain”¹⁶¹ constituent aussi une écriture autobiographique de l'extrême, voire des expériences traumatiques et honteuses où priment l'abject, la souffrance, l'insupportable¹⁶² ». La critique littéraire explore dans cet article la difficulté de dire l'expérience traumatique, et plus généralement la difficulté de « dire ce qui, paradoxalement, ne se laisse pas dire » ; ce non-dit, cet ineffable résonnent dans l'écriture d'Aquin, d'Arcan, de Desrosiers et de Gendreau. Pourtant, les écrivains s'obstinent à trouver des moyens d'expression pour dire l'indicible. Havercroft identifie plusieurs stratégies discursives pour ce faire, dont le recours au discours métatextuel, à la citation, au cliché et aux références intertextuelles. Nous retenons de cette énumération la stratégie intertextuelle qui, si

¹⁶⁰ Leigh Gilmore, *The Limits of Autobiography : Trauma and Testimony*, Ithaca, Cornell University Press, 2001, p. 16 (c'est Barbara Havercroft qui traduit).

¹⁶¹ L'article datant de 2005, ce qu'elle qualifie d'« extrême contemporain » serait devenu en 2015 le « contemporain ».

¹⁶² Barbara Havercroft, « Dire l'indicible : trauma et honte chez Annie Ernaux », *Roman 20-50, revue d'étude du roman du XXe siècle*, n° 40, décembre 2005, p. 119.

elle n'est pas pratiquée par tous les auteurs évoqués plus haut, joue un rôle important dans les deux récits de Gendreau.

La parole de la mort à venir avait besoin de modèles littéraires pour se frayer un chemin dans cette course contre la montre que représente l'écriture du *Testament* et de *Drama Queens* : Gendreau décide de passer par la parole de l'autre en s'appropriant l'écriture testamentaire immortalisée pour la fin du Moyen Âge par François Villon. Si l'auteure mentionne comme d'autres sources d'inspiration uniquement des auteurs contemporains dont la mort tragique a été (assez) largement médiatisée, ne faut-il pas en conclure que Vickie Gendreau devait passer par la mort des autres afin de tenter d'appréhender la sienne ?

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus d'étude

A) Corpus primaire

GENDREAU, *Testament*, Vickie, Montréal, Le Quartanier, 2012.

_____, *Drama Queens*, Montréal, Le Quartanier, 2014.

B) Articles concernant Vickie Gendreau

1. Sur Vickie Gendreau, *Testament* et *Drama Queen*

ARSENAULT, Mathieu, « L'ange qui te regarde te croiser », *Liberté*, n°305, automne 2014, p. 15-16.

_____, Mathieu, « Fourrer la mort », *Liberté*, n°300, été 2013, p. 55-56.

_____, Mathieu, « Une photo de chat dans un triste été », *Doctorak go!*, 14 août 2012. En ligne : <http://doctorak-go.blogspot.ca/2012/08/une-photo-de-chat-dans-un-triste-ete.html>, (page consultée le 18 novembre 2015).

_____, Mathieu, « *Testament*, Vickie Gendreau », *Doctorak go!*, 15 mars 2013. En ligne : <http://doctorak-go.blogspot.ca/2013/03/vickie-gendreau-testament.html>, (page consultée le 18 novembre 2015).

Anon., « Auteurs présents », Salon du livre de Rimouski, En ligne : <http://www.salondulivrederimouski.ca/wpcontent/uploads/2011/09/Communique%C3%A9-Auteurs-pr%C3%A9sents.pdf>, (page consultée le 18 novembre 2015).

CHARTRAND, Marie-Hélène, « Un livre en toutes circonstances », *Le 24h*, 10 octobre 2014. En ligne : <http://www.24hmontreal.canoe.ca/24hmontreal/cahierweekend/archives/2014/09/20140915-094530.html>, (page consultée le 18 novembre 2015).

GRAVEL-RICHARD, Julie, « Testament, le legs de Vickie Gendreau », *Le soleil d'encrier*, 19 septembre 2012. En ligne : <http://soleildencrier.canalblog.com/archives/2012/09/19/25140726.html>, (page consultée le 18 novembre 2015).

GUY, Chantal, « Comment vous dire adieu? », *La Presse*, 14 septembre 2012, p. A1-3.

LALONDE, Catherine, « La littérature en héritage », *Le Devoir*, 19 et 20 avril 2014, p. F1-F2.

LAURIN, Danielle, « L'écriture et la mort, l'écriture ou la mort », *Le Devoir*, 20-21 septembre 2012, p. F3.

_____, Danielle, « En prendre plein la gueule », *Le Devoir*, 19-20 avril 2014, p. F3.

LIZOTTE Kim, « La belle espérance », *Journal de Montréal*, 26 mai 2014. En ligne : <http://www.journaldemontreal.com/2014/05/26/la-belle-esperance>, (page consultée le 18 novembre 2015).

MICHAUD-LAPOINTE, Alice, « Testament de Vickie Gendreau : L'urgence, le devoir, la promesse », *Les Méconnus*, 20 septembre 2012. En ligne : <http://www.lesmeconnus.net/testament-de-vickie-gendreau-lurgence-le-devoir-la-promesse/>, (page consultée le 18 novembre 2015).

ZEPAM, Lora, « Ça faisait PAPAON PAPAON dans mon cerveau », *Lora Zepam*, 25 septembre 2012. En ligne : <http://lora-zepam.blogspot.ca/2012/09/ca-faisait-papaon-papaon-dans-mon.html>, (page consultée le 18 novembre 2015).

2. Sur la lecture publique de *Drama Queens*

ARSENAULT, Mathieu, « Lecture publique du prochain livre de Vickie Gendreau », *Doctorak go!*, 27 avril 2013. En ligne : <http://doctorak-go.blogspot.ca/2013/04/lecture-publique-du-prochain-livre-de.html>, (page consultée le 18 novembre 2015).

THERIAULT, Jean-François, « Lecture de Drama Queens de Vickie Gendreau », *Poème Sale*, 1 mai 2013. En ligne : <http://poemesale.com/2013/05/01/jean-francois-theriault-lecture-de-drama-queens-de-vickie-gendreau/>, (page consultée le 18 novembre 2015).

3. Sur la mort de Vickie Gendreau

AGENCE QMI, « Décès de l'auteure Vickie Gendreau », 11 mai 2013. En ligne : <http://www.journaldemontreal.com/2013/05/11/deces-de-lauteure-vickie-gendreau>, (page consultée le 18 novembre 2015).

Anon., « Décès de l'auteure Vickie Gendreau », *Le 24h*, 11 mai 2013. En ligne : <http://www.24hmontreal.canoe.ca/cgi-bin/imprimer.cgi?id=1258931>, (page consultée le 18 novembre 2015).

_____, « Décès de la jeune écrivaine Vickie Gendreau », *Le Métro*, 11 mai 2013. En ligne : <http://journalmetro.com/culture/308363/deces-de-la-jeune-ecrivaine-vickie-gendreau/>, (page consultée le 18 novembre 2015).

4. Sur la mise en scène de *Testament*

BOURDONNAIS, Louise, « Le destin tragique de Vickie Gendreau sur les planches », *Journal de Montréal*, 12 mars 2014. En ligne : <http://www.journaldemontreal.com/2014/03/12/le-destin-tragique-de-vickie-gendreau-sur-les-planches?token=03dd017f0164c8145658ca877d1ac075>, (page consultée le 18 novembre 2015).

CARPENTIER, Anne-Sophie, « Testament – Vickie Gendreau / Théâtre de Quat'sous », *Ma mère était hipster*, 16 mars 2014. En ligne : <http://mamereetaithipster.com/2014/03/16/testament-vickie-gendreau-theatre-quat'sous/>, (page consultée le 18 novembre 2015).

CHARTRAND, Marie-Hélène, « L'univers d'une auteure partie trop tôt », 7 mars 2014. En ligne : <http://www.24hmontreal.canoe.ca/archives/24hmontreal/cahierweekend/2014/03/20140307-121833.html>, (page consultée le 18 novembre 2015).

MALTAIS, Stéphanie, « Vibrant Testament », *Pieuvre.ca*, 14 mai 2014. En ligne : <http://www.pieuvre.ca/2014/03/14/culturel-theatre-testament/>, (page consultée le 18 novembre 2015).

5. Entrevues

ARSENAULT, Marie-Louise, (Animateur) « Vickie Gendreau: une écrivaine à fleur de peau », *Plus on est de fous plus on lit*, 20 septembre 2012, Johanne Bertrand (réalisateur), Montréal, Québec : Société Radio-Canada.

LEPAGE, Guy A., (Animateur), « Entrevue avec Vickie Gendreau », *Tout le monde en parle*, 23 septembre 2013, Manon Brisebois (réalisateur), Montréal, Québec : Société Radio-Canada.

C) Œuvres mises en dialogue avec le corpus primaire

ARCAN Nelly, *Folle*, Paris, Seuil, 2004.

KUBRICK, Stanley, *Eyes Wide Shot*, Warner Bros, 1999, 159 min., [DVD].

LUHRMANN, Baz, *Moulin Rouge*, 20th Century Fox, 2001, 127 min., [DVD].

DESROSIERS, Geneviève, « Mon tendre », *Nombreux seront mes amis*, Montréal, L'Oie de Cravan, 2011.

UGUAY, Marie, *Journal*, Montréal, Boréal, 2005.

II. Corpus critique

A) Sur les discours funèbres

1. Sur la mort

ARIÈS, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, 1975.

_____, Philippe, *L'homme devant la mort : le temps des gisants (tome I)*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points, histoire », 1985 [1977].

_____, Philippe, *L'homme devant la mort : la mort ensauvagée (tome II)*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points, histoire », 1985 [1977].

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La mort*, Paris, Flammarion, 1977.

MENAHEM, Ruth, « La mort tient parole », *La mort dans le texte*, Gilles Ernst (dir.), Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1988, p. 29-49.

SCHNEIDER, Michel, *Morts imaginaires*, Paris, Bernard Grasset, 2003.

VOVELLE, Michel, *La Mort et l'Occident, de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 2000 [1983].

_____, *Mourir autrefois : attitudes collectives devant la mort aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Gallimard, coll. « Archives », 1974.

2 Sur le tombeau poétique

CASTONGUAY-BELANGER, Joël, « L'édification du tombeau poétique : du titre au recueil », *Études françaises*, vol. 38, n° 3, 2002, p. 55-69.

FLEGES, Amaury, « "Je ravie la mort" : tombeaux littéraires en France à la Renaissance », *La Licorne*, n° 29 (« Le tombeau poétique en France »), 1994, p. 71-142.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, « L'inscription-épitaphe ou le tombeau figuré », *La Licorne*, n° 29 (« Le tombeau poétique en France »), 1994, p. 143-154.

MONCOND'HUY, Dominique, « Qu'est-ce qu'un tombeau poétique ? », *La Licorne*, n° 29 (« Le tombeau poétique en France »), 1994, p. 3-16.

WATTHEE-DELMOTTE, Myriam, « Les Tombeaux littéraires : du rite au texte », dans Baudeaouin Decharneux, Catherine Maignant et Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *Esthétique et spiritualité 2 : Circulation des modèles européens*, Louvain (Belgique), E.M.E., 2012, p. 289-306.

3. Sur le testament littéraire

DUFOURNET, Jean, *Ambiguïté et carnaval*, Genève, Éditions Slatkine, 1992.

_____, Jean, *Dernières recherches sur Villon*, Paris, Honoré Champion, 2008.

_____, Jean, *Recherches sur Le Testament de François Villon*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1971.

PIERDOMINICI, Luca, *La Bouche et le corps : images littéraires du Quinzième siècle français*, Paris, Honoré Champion, 2003.

ROSSAN, Vladimir R., *François Villon : les concepts médiévaux du testament*, Paris, J.-P. Delarge, 1976.

ZOEST, Aart J. A. Van, *Structure de deux testaments fictionnels, Le Lais et le Testament de François Villon*, Amsterdam, Mouton & Co, 1974.

B) Sur l'héritage la transmission et la filiation

CHELERBOURG Christian, David MARTENS, Myriam WATTHE-DELMOTTE, « Introduction », *Héritage, filiation, transmission : configurations littéraires (XVIIIe-XXIe siècles)*, Christian Chelebourg, David Martens, Myriam Watthee-Delmotte, (dir.), Louvain (Belgique), Presses Universitaires de Louvain, 2011, p. 7-29.

LAPORTE, Martine-Emmanuelle, « Hériter du bordel dans toute sa splendeur : économies de l'héritage dans Va savoir de Réjean Ducharme », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, p. 77-93.

VIART, Dominique, « Filiations littéraires », *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, Jan Baetens et Dominique Viart (dir.), Paris, Caen, Minard, coll. « Lettres modernes », 1999, p. 115-139.

C) Sur la polyphonie et l'intertextualité

BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.

GENETTE, Gérard *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982.

JAUSS, Hans Robert « Littérature médiévale et théorie des genres », *Théorie des genres*, Gérard Genette, Tzvetan Todorov (dir.), Paris, Seuil, 1986, p. 37-76.

KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2013 [2001].

SCHAEFFER, Jean-Marie, « Du texte au genre », *Théorie des genres*, Gérard Genette, Tzvetan Todorov, (dir.), Paris, Seuil, 1986, p. 179-205.

D) Sur l'autobiographie et l'autofiction

BOULE, Jean-Pierre, *Hervé Guibert : L'entreprise de l'écriture du moi*, Paris, L'Harmattan, 2001.

BRAULT, Anne-Véronique, « Dynamique de l'aveu et de la dénonciation dans les récits du sida d'Hervé Guibert », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2009.

DARRIEUSSECQ, Marie « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, n°107, septembre 1976, p. 369-379.

DOUBROVSKY, Serge, *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, 1988, p. 77.

_____, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, coll. «Livre de poche», 1977.

GASPARINI, Philippe *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004.

GILMORE, Leigh, *The Limits of Autobiography : Trauma and Testimony*, Ithaca, Cornell University Press, 2001, p. 16 (c'est Barbara Havercroft qui traduit).

HAVERCROFT, Barbara, « Dire l'indicible : trauma et honte chez Annie Ernaux », *Roman 20-50, revue d'étude du roman du XXe siècle*, n° 40, décembre 2005, p. 119-132.

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. «Points Essais», 1975.

E) Sur le corps

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1980, p. 12.

MAVRIKAKIS, Catherine, « Le sépulcre de merde ou le travail de la déjection chez Hervé Guibert », *ETC*, n° 94, 2011-2012, p. 30-32.

MAVRIKAKIS, Catherine, « Portrait de l'artiste en morte ou encore en pharaonne », *Vie des Arts*, vol. 46, n° 188, 2002, p. 28-29.

SPOIDEN, Stéphane, *La littérature et le sida, archéologie des représentations d'une maladie*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « essais de littérature », 2001.

F) Sur l'ironie, l'humour et la dérision

CRINQUARD, Sylvie (dir.), *Par Humour de soi*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Kaléidoscopes », 2004.

CROUZET-PAVAN, Élisabeth et Jacques VERGER, « Introduction », *La dérision au Moyen Âge : De la pratique sociale au rituel politique*, Élisabeth Crouzet-Pavan et Jacques Verger (dir.), Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2007, p. 7-10.

DIDIER, Alexandre, Pierre SCHOENTJES, *L'ironie : formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, Paris, Littérature des XXe et XXIe siècles, coll. « Rencontres », 2013.

HAMON, Philippe, *L'ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Supérieur, 1996.

HUTCHEON, Linda, *Irony's Edge : the Theory and Politics of Irony*, Londres/New York, Routledge, 1995.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 2011, p. 9.

SIMONET-TENANT, Françoise, « Éc/rire de soi et des autres : l'humour dans les journaux de jeunes filles et jeunes gens des XIX et XX siècles », *Par Humour de soi*, Sylvie Crinquard (dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Kaléidoscopes », 2004.

G) Autres références

ARSENAULT, Mathieu, « Marie-Ève Contois, Je te trouve belle mon homme », Doctorak Go !, 16 mars 2013. En ligne : <http://doctorak-go.blogspot.ca/2013/03/marie-eve-comtois-je-te-trouve-belle.html>, (page consultée le 18 novembre 2015).

ARSENAULT, Mathieu « François Blais, Document 1 », Doctorak Go !, 16 mars 2013. En ligne : <http://doctorak-go.blogspot.ca/2013/03/francois-blais-document-1.html>, (page consultée le 18 novembre 2015).

AUSTIN, John L., *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophie », 1970 [1962].

BARTHES, Roland, « L'effet de réel », *Communications*, vol. 11, n°1, 1968, p. 84-89.

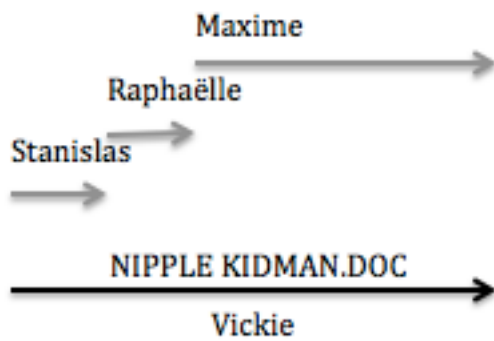
BEAUDRY, Jacques, *La fatigue de l'être : Saint-Denys Garneau, Claude Gauvreau, Hubert Aquin*, Montréal, Hurtubis HMH ltée, coll. « Constantes », 2008.

ANNEXE I

SCHÉMAS DES FRAGMENTS DANS *TESTAMENT*

Pavillon A

p. 11 à 25



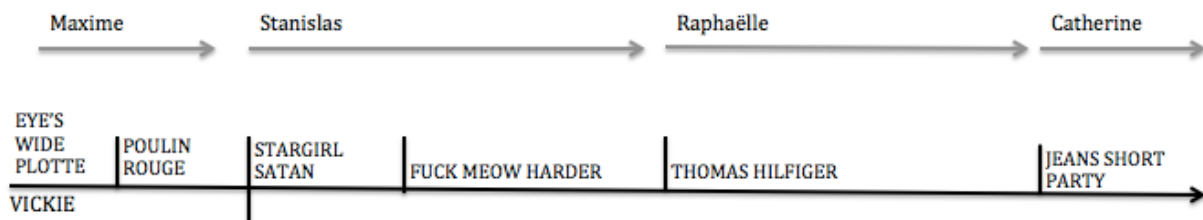
Pavillon B

p. 25 à 38.

« À Stanislas, je lègue. »
p. 39 à 58.

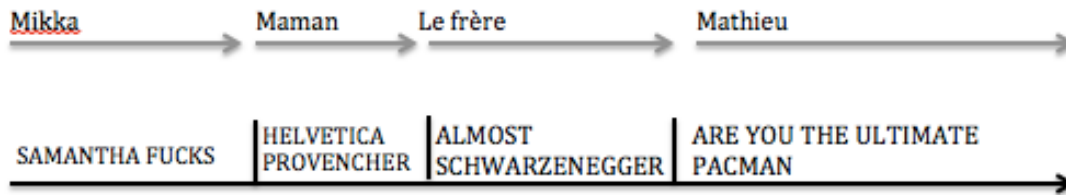
À Raphaëlle, je lègue.
p. 59 à 78.

À Catherine, je
lègue. p. 79 à 90.



Pavillon B (la suite)

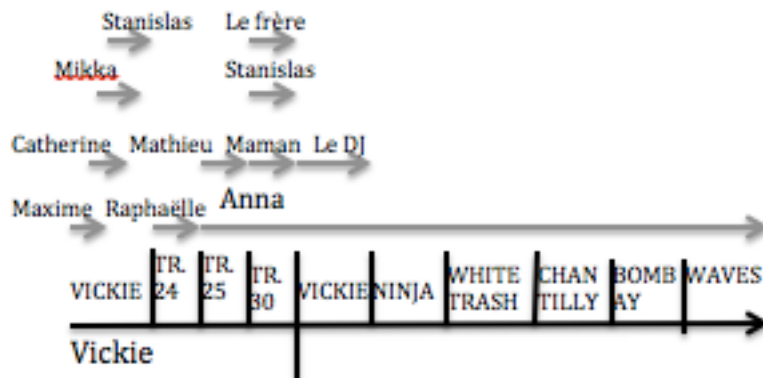
À Mikka, je lègue. p. 91 à 102 À Martine, ma mère, je lègue. p. 103 à 110. À Antoine, mon frère, je lègue. p. 111 à 120. À Mathieu, je lègue. p. 121 à 136.



Pavillon C

p. 137 à 150.

À Anna, je lègue.
p. 151 à 15.



ANNEXE II

LES CARTES DE MATHIEU ARSENAULT

Critique de *Document 1* de François Blais

« Il ne serait peut-être pas exagéré d'affirmer que Document 1 découvre un univers qui a jusqu'ici échappé à notre imaginaire collectif : celui des marginaux geeks qui vivent sur leur ordinateur cette existence prospère en expérience et en culture qu'ils n'auraient jamais les moyens de se payer. Pourquoi cette figure pourtant répandue dans notre société se découvre-t-elle à nous dans un roman et pas au cinéma ou à la télévision? Parce que le roman semble encore à l'abri de cette dictature du droit d'auteur qui attire la censure des marques de commerce, des noms de produit, et d'oeuvres, de toute cette culture marchande que s'approprient les personnages de Blais qui n'en ont rien à faire parce qu'ils n'ont rien à perdre. Ils s'abîment joyeusement dans l'information parce qu'ils ont le temps que plus personne n'a les moyens d'avoir¹⁶³ ».

Critique de *Je te trouve belle mon homme* de Marie-Ève Comtois

« La poésie de Marie-Ève Comtois reprend la formule l'intimisme des années 80, celui de François Charron, d'Élise Turcotte et de tant d'autres. Mais elle arrive à une époque où l'ancrage dans la réalité du monde, le quotidien ordinaire, les intérieurs rangés de la demeure sont devenus des rêves inaccessibles. L'époque de *Je te trouve belle mon homme* est celle d'un décalage perpétuel par rapport à la réalité, celle des antidépresseurs et de sa subjectivité coupée du présent immédiat. La voix du recueil n'arrive à parler que d'une voix étrangement modulée, faussement naïve, faussement insouciant, meublant par des images farfelues cette difficulté de franchir cette distance qui nous sépare désormais de autres. Et malgré cela, la poésie de Comtois reste enjouée, drôle même et forte d'une ironie sourde et ambiguë qui n'arrive à révéler la lassitude de vivre qu'en faisant mine de la cacher¹⁶⁴ ».

¹⁶³ Mathieu Arsenault, « François Blais, Document 1 », *Doctorak Go !*, 16 mars 2013. En ligne : <http://doctorak-go.blogspot.ca/2013/03/francois-blais-document-1.html>, (page consultée le 18 novembre 2015).

¹⁶⁴ Mathieu Arsenault, « Marie-Ève Comtois, Je te trouve belle mon homme », *Doctorak Go !*, 16 mars 2013. En ligne : <http://doctorak-go.blogspot.ca/2013/03/marie-eve-comtois-je-te-trouve-belle.html>, (page consultée le 18 novembre 2015).