

Université de Montréal

**C'est dans la noirceur que nous existons
suivi de
L'écriture de la souffrance dans *Travesties-kamikaze* de Josée Yvon**

par Sandrine Comeau

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

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

Décembre 2021

© Sandrine Comeau, 2021

Résumé

C'est dans la noirceur que nous existons est un recueil de poésie qui explore la souffrance du corps féminin marginalisé dans la société moderne. Les suites en vers et en fragments présentent différentes femmes ayant un désir commun : résister malgré tout. Les corps, les non-dits et les silences transmettent les affects dans une écriture concise.

L'essai s'intéresse à la tension entre subir et résister qui plane dans *Travesties-kamikaze* de Josée Yvon. Il analyse plus précisément l'imaginaire de la souffrance créé par la mise en scène des corps et de ses manifestations, du silence, des non-dits et des hétérotopies. Les corps vivent sous une menace constante, mais n'ont pas peur d'exister, de connaître la douleur pour mieux combattre. Sorcières, femmes ingouvernables, elles préparent une révolution. Cet essai démontre également comment l'écriture de la souffrance se transforme en une forme de résistance féministe.

Mots-clés : Création, littérature québécoise, Josée Yvon, souffrance, résistance, féminisme.

Abstract

C'est dans la noirceur que nous existons is a book of poetry that explores the female marginalized body in the modern society. The poems and the fragments present different women who have a common desire: to resist. The bodies, their manifestations and the silences transmit the affects in a concise writing.

The dissertation focuses on the tension between suffering and resisting that exists in the book of poetry *Travesties-kamikaze* of Josée Yvon. More precisely, it analyzes the imaginary of suffering created by the bodies and their manifestations, the silences and the heterotopias. Their bodies live in a constant fear of danger, but are not scared to live the pain to resist it better. Witches, unruly women, they prepare a revolution. This dissertation also shows how the writing of pain becomes a feminist resisting act.

Key Words : Creation, Quebec, literature, Josée Yvon, suffering, resistance, feminism.

Table des matières

Résumé	ii
Abstract	iii
Table des matières	iv
Remerciements	v
C'est dans la noirceur que nous existons	1
Le village s'incendie.....	3
En milieu austère	8
Taïre la voix.....	12
Tout devient clair.....	16
Ton genou au coin du lit.....	21
L'infectieuse mélancolie	27
Je renonce à la poésie	34
La shop	40
La marée montante	51
La dernière fois.....	61
L'écriture de la souffrance dans <i>Travesties-kamikaze</i> de Josée Yvon.....	71
Introduction	72
Douleur et souffrance	75
L'imaginaire de la souffrance.....	77
Écriture de la souffrance comme acte de résistance féministe	93
Conclusion.....	102
Annexes	103
Bibliographie	105

Remerciements

À mon directeur, Jean-Simon DesRochers, pour ta confiance, ta vision de la création littéraire et ton réconfort. Tu as marqué mon parcours universitaire et mon évolution en tant qu'humain. Merci de m'avoir donné envie de coordonner le chaos, ça vaut beaucoup pour moi.

À ma famille, pour votre soutien, votre patience, votre compréhension. Un merci tout spécial à Andrée-Anne, Éric et Véronique. Merci de me soutenir, de m'aider à grandir. Mes piliers, je vous aime à un tel point.

À mes ami·es, tout particulièrement à Ari, Cyn, Sao, Mel, Sam, Sab, Max et Audrey. Merci d'exister, de m'endurer dans ma complexité, de me gérer. Vous représentez tellement pour moi. Mon amour pour vous ne possède aucune limite.

À Sarah, ma collègue, mon amie, pour ton aide, tes encouragements dans les premiers comme dans les derniers miles.

Aux personnes qui m'ont blessée, je vous serai éternellement reconnaissante.

À toutes les femmes. Votre force, votre résilience, votre vulnérabilité m'inspirent dans mon écriture et dans mon existence.

C'est dans la noirceur que nous existons

*« L'enfer battait dans sa poitrine »
disait le rapport de la matrone.*
Josée Yvon

Le village s'incendie

I

ma cousine hurle compresse les os de ma main
les perles de sueur sur ses tempes

le coucher de soleil a une nouvelle signification

II

la femme-contention
retient mes jambes
marmonne des prières

la femme-scalpel œuvre

nos intimités mutilées
souhaitent ne jamais trouver preneur

III

nous peinons à contenir
l'hémorragie

sur nos peaux
les fluides s'agglutinent

on doit extirper
de nos plaies
les débris de la révolte

IV

la femme-contention
justifie ses actes

son visage déformé
oublie la chorégraphie des larmes

V

le village s'incendie

l'homme au pouvoir
frotte nos aines
efface les traces du crime

VI

ma cousine fixe l'horizon

entre deux vents
je m'enquis

*comment se serre-t-on les coudes
lorsqu'ils sont disloqués*

VII

nos corps fraternels
enlacés comme aux premiers jours

nos pouls ralentissent

l'un supportant l'autre

VIII

les flammes escaladent
la femme-scalpel impassible

sa chair crépite
comme le chuchotement
de nos ancêtres

En milieu austère

I

tu soupçonnes l'imposture
barricades l'accès

maman ne hurle pas
elle flatte son pubis
espère le deuil

II

j'entends tes plaintes

je résiste au désir
de (te) vaincre

III

chaque contraction encourage
le désastre

maman
pourquoi accoucher de la déception
si tu es incapable de l'entretenir

IV

elle agrippe
mon cordon ombilical
l'attache à la civière

les infirmières occupées arpentent le sol
recherchent ses éclats de rire

je chuchote
peut-on guérir la honte

V

je croyais en la présence
de papa

l'espoir de fleurir
en milieu austère

VI

nous poussons un long cri

maman se renseigne sur
le prix des petits cercueils

Taire la voix

I

narrez mes cicatrices

transformez-les en ravins
où l'on jette les carcasses
de mes sœurs

II

je tente de taire la voix

elle insiste
plus profond (dans ta gorge)
plus vite

III

*trop déboîtées
pour être victimes
d'agressions sexuelles*

IV

ils attachent chacun de
mes membres

le cuir enflamme ma chair
cautérisé la folie affirment-ils

je suis
un fœtus déplié
contre son gré

V

la camisole de force

comme prévention
d'une révolution imminente

VI

je caresse mon clitoris

sous la supervision
de l'agente de sécurité
je jouis

ma main enduite de sang
l'arme parfaite

Tout devient clair

I

elle berce son petit

les piétons l'observent
simulent la compassion

d'autres lui jettent de la monnaie

II

son reflet dans le pare-brise
de la bmw

les premiers flocons de neige
atterrissent dans ses cheveux cassés

elle aime
incarner les paradoxes

III

les draps trop humides
pour le tenir au chaud

elle enlève son pull
l'emmitoufle

la chair de poule
sur ses seins dévêtus
se mêle aux vergetures
d'aimer trop

IV

20,55 \$
sa récolte de la journée

elle s'approche de Serge

*si je te refile 5 \$
tu nous laisses dormir
dans tes bras ?*

V

blottie contre son torse
ses tremblements cessent

tout devient clair

les feux de circulation
lui rappellent le sapin de Noël

les repas chauds
une famille
en décomposition

VI

les premiers rayons de soleil
à travers son minuscule corps

elle voit son cœur
fantasme des pulsations régulières

VII

assise sur la structure
du pont jacques-cartier
elle dévisse le couvercle
du pot mason

l'odeur de putréfaction
se mélange à celle des carburants

VIII

elle dépose l'embryon
au creux de son coude

visualise ce qu'ils auraient été

d'un geste brusque
elle lui offre son unique chute

Ton genou au coin du lit

I

la lampe de chevet comble
les lacunes de l'automne

recroquevillée

j'invente des poèmes
qui survivent sans titre

II

les vers brûlent mes cuisses nues

je n'ai pas appris
à écrire la douceur

III

tu pénètres dans la pièce

sous ta camisole blanche
tes mamelons durcis
par la brise

le cliché a parfois sa place

IV

tu ne sais pas
mais tu t'appropries l'abstraction

V

tu poses ton genou
au coin du lit

le drap froissé imite l'accentuation
de tes pattes-d'oie

VI

tu fraies ton chemin
à travers mes brouillons
me demandes de réciter

tu ne mérites pas
une telle brutalité

VII

tes mollets épousent
la forme de mes hanches

tes pupilles à contre-jour
recueillent les lumières

VIII

le long de ta jambe
mes doigts dérapent

ma langue explore ton aine

ta posture arquée
trahit la définition de rupture

IX

l'éphémère odeur de ton détergent
(comment sauter en bas d'un précipice sans connaître la force de l'impact)

X

mes os pointus attendent ton retour
une présence pour les réchauffer

entre temps
je cultive la peur de l'abandon

novembre a le dos large

L'infectieuse mélancolie

I

mon corps vulnérable sur le tapis rugueux

l'attente d'un appel
d'un signe de vie

II

autour de moi
la flamme des chandelles
menace de tout saccager

III

je leur raconte mon shift
les érections la résilience

elles réagissent à mon souffle

IV

*tu accepteras les extras
sans condom
de l'anal*

la proprio
marchandeuse de notre chair

V

sur les sites
on vente mes mensurations
mes talents de suceuse

rarement la délicatesse de mes caresses

VI

il embrasse mes fossettes
part rejoindre son fils
sa femme

dans mes sous-vêtements
son sperme se cristallise

j'aspire à sa nécrose

VII

je rêve parfois à mon torse nu
encastré dans le mur de sa cuisine

un trophée de prédation
qu'il baise sporadiquement

VIII

il lèche mon sexe
ses doigts en moi

je refuse la désertion
l'opportunité de fendre

IX

les clients n'apprécient pas
l'infectieuse mélancolie

je vomis dans le stationnement

X

je masse mon ventre
son havre

une présence
que je ne peux prodiguer de l'intérieur

XI

il entre dans la clarté de son domicile

sa femme l'accueille l'embrasse
il pose une main sur sa côte saillante

XII

il attrape son fils
le soulève de terre

je désactive mes essuie-glaces
laisse la pluie embrouiller
le spectacle

j'appuie sur l'accélérateur
fonce dans ce qui sera
le plus proche d'une famille

Je renonce à la poésie

I

entre les somnambules
j'erre

souhaite m'accrocher à leurs hameçons
encoder les parfums

II

ce soir
je renonce à la poésie

la cicatrisation de nos poignets
rend justice aux affects

III

déployez l'effort de guerre
érigez les murailles
autour de la boîte noire
qu'est mon crâne

IV

créez une faille
les gens me contempleront

je deviendrai
une œuvre d'art
une constellation

V

je rampe
évite les seringues

je ne connais aucune évidence
sauf celle-ci :

impossible de me renverser
une deuxième fois

VI

on va chasser les dragons
tu sors la dernière feuille d'aluminium

le bleu de tes iris
inonde le reste

VII

tu masses mes épaules
fatiguées de porter
l'inventaire de nos catastrophes

VIII

tu m'implores de découper
ton tatouage de saule

le brocher sur ma nuque
en guise de souvenir

IX

tu lis les lignes de ma paume

nous ne gagnerons jamais
à la loterie des oubliées

X

tu poses la tête sur ma poitrine
quotidiennement
auscultes mes faiblesses

tu grattes
les lacs ne se creusent pas seuls

La shop

I

Il lui assigne son lit pour les prochaines semaines. On ne sait combien de temps elle sera parmi nous. Il déclame son discours habituel sans pause entre les phrases : la literie a été soigneusement lavée pour toi, tu n'as qu'à l'installer, bienvenue chez toi, j'espère que tu t'y plairas, etc.

Elle lui jette un regard complice avant de s'avancer vers moi.

— Salut ! Je m'appelle Sarah-May.

Son enthousiasme m'agresse. Je serre la mâchoire et marmonne :

— Bienvenue à la shop.

II

Elle déploie le drap contour. Sa manucure lui donne du fil à retordre. Je mets mon foulard, l'aide en soupirant. Mes mains tremblent, incapables de placer le dernier coin. J'assène un coup de poing dans le mur — je connais la position exacte des poutres.

Sarah-May s'immobilise, je ravale la douleur.

— Faut te trouver un nom d'actrice, sur lequel on va venir.

Elle roule les yeux.

III

Journée de casting. Photo de cohorte qu'ils appellent. On maquille mon cou, les marques ne paraissent plus. Sarah-May bondit sur place, ses deux couettes virevoltent dans tous les sens. On la nomme, elle court sous les projecteurs.

— Articule les voyelles, ordonne la photographe. A-EEEE-I — O-U. Pas trop. OK, OK, reste comme ça. Fais ta salope. Ouvre la bouche. OK, revire-toi de bord, monte ta jupe. OK wow, t'as un criss de cul. Ils vont adorer.

Une teen naïve et innocente. Oui, ils vont adorer.

IV

Scène 1/prise 4

Mon beau-fils complète ses devoirs de calcul intégral, je le trouve charmant, studieux et je désire le récompenser. Je m'agenouille sous la table, déboutonne son pantalon et lui offre une fellation. Le réalisateur me demande un peu plus d'entrain, un peu plus de soif dans mon langage corporel.

Les mots d'un vieil animateur de radio refont surface : — Là, les filles, arrêtez de feindre des migraines, même si ça vous tente pas, faut faire semblant des fois.

Scène 2/prise 10

Son père Big Jo arrive, surprend sa blonde (moi) en train de faire une pipe à son fils. Ça l'allume, il se masturbe, accoté sur le frigo. La grosseur de son membre confirme le lien de parenté entre les deux personnages. Il écarte la table violemment, me prend par derrière, soutient l'idée que seul le fait de performer une fellation suffit pour me lubrifier.

Il me faut gémir fort, la bouche pleine.

Scène 3/Prise 1

Scène finale, le scénario indique que le père jouit sur mon cul et le fils, sur mon visage. Traditionnel. Le réalisateur a un eye contact avec Big Jo. Au moment d'éjaculer, il retient mon bassin vers lui. J'essaie de me libérer de son emprise. L'autre acteur tire mes cheveux, s'enfonce dans ma gorge.

Je toise la perchiste, paralysée par la peur. Elle fixe le sol. Ma vision s'obscurcit.

Hors tournage

J'aimerais hurler. Il signe le chèque. Un bonus pour que je ferme ma gueule.

V

On cogne. L'infirmière se pointe pour le check-up bihebdomadaire. J'enfile mon chandail à capuchon par-dessus ma camisole, secoue Sarah-May. Elle s'est endormie sur le canapé. Elle chigne.

— Allez, pas le choix si tu veux commencer à tourner.

Elle se redresse, attache ses cheveux blonds en queue de cheval. Je m'installe au comptoir. L'odeur des rôties me donne la nausée. L'infirmière me salue, elle palpe ma veine, ajuste le garrot autour de mon biceps.

J'hyperventile, le latex brûle ma peau. Je lui hurle de le retirer.

VI

Sarah-May se prépare pour sa première séquence, le grand jour. Elle applique du cache-cerne sous ses yeux clairs.

Je cherche mon paquet de cigarettes, tremble de tout mon corps. Elle ignore la nature de l'initiation.

Je sors sur le balcon. Le réalisateur se berce dans sa chaise, ne détourne pas le regard de l'horizon. Il aspire une puff, me prête son briquet, expire dans ma direction. J'inhale jusqu'à ce que j'asphyxie mon envie de le frapper.

Il se lève, jette la cendre dans mon décolleté.

VII

Les vaisseaux éclatés autour de ses paupières s'agent à son mascara diffus. Elle fixe la télévision, adossée sur son oreiller. Son linge est plié dans sa valise ouverte. Muette, elle se dirige vers la salle de bain. Je ressens chacune de ses émotions. J'entrebâille la porte, elle vomit dans la poubelle. Du sang s'infiltré dans sa bile. Je flatte son dos amaigri.

Elle se sent démunie, comme une chienne.

Elle me regarde droit dans les yeux et murmure : — comment oublier.

VIII

Sarah-May rit, le soleil dore sa chevelure. Son copain lui verse une coupe de vin, s'approche d'elle doucement, comme s'il savait qu'un rien la briserait. Il panse les fissures, les coud. Ils lèvent leurs verres dans ma direction.

Le bercement égal de la chaise sur leur véranda, la chaleur, leur compagnie. Tout coïncide, s'emboîte.

Je me réveille.

IX

Je secoue son bras doucement, elle se réveille en sursaut. J'aimerais lui dire tout ce que j'ai vu. Je ne parviens qu'à lui chuchoter de me suivre. Elle se redresse, enfile un pantalon. Ses cuisses sont couvertes d'ecchymoses. Elle boite.

Elle saisit ses bagages

X

Elle s'assoit sur le côté passager. Son capuchon l'aveugle. Elle ignore la destination et moi aussi. Derrière, il se berce encore sur le balcon, affiche un air neutre. Plus on s'éloigne, plus le rictus sur ses lèvres s'intensifie. Sarah-May l'observe dans le rétroviseur, elle sort son bras, lui envoie un doigt d'honneur.

Son visage se détend pour la première fois depuis longtemps.

La marée montante

I

Les portes métalliques s'ouvrent. Je dois soulever les roues avant de ton fauteuil roulant pour franchir le seuil. Tes épaules imitent les soubresauts induits par les imperfections du plancher. Ton harnais donne une impression de tonus, d'une certaine fierté autrefois précieuse. Au loin, les machines à sous attirent ton attention. Des spasmes réaniment tes muscles. Tu as toujours été fascinée par les lumières.

Maman, tu es la lumière.

II

Je fais signe à Juan, lui baragouine ma commande en anglais : une bouteille de rhum et deux verres. *Un petit shooter, mom, comme dans le temps.* Ta bouche se déforme, je ne saurais dire s'il s'agit de joie ou de dégoût, mais peu importe, ça m'enveloppe. Je m'assois à tes côtés devant l'écran. Je sors quelques pesos de mon portefeuille, les dépose dans ta paume immobile. Ça porte chance habituellement. Je les insère dans la fente, prends ta main dans la mienne pour actionner le levier. Les objets s'alignent.

Nous n'avons jamais rien compris au principe du jeu.

III

Nous quittons le bar, passons devant les Québécois festifs. Ils arrêtent de parler pendant un court instant et affichent un air de pitié. Je les ignore et les déteste en silence. Ils recommencent à s'agiter. Je dépose la bouteille de rhum et les verres entre tes cuisses frêles. Je me retourne, leur offre un shooter.

IV

Le contraste entre l'air climatisé et l'humidité extérieure est palpable. Le vent nocturne se réveille, balaie l'inconfort. Ton parfum se mélange à celui-ci, emplit mes narines. Tu portes le même depuis ma naissance, et il m'apaise encore. Nous contournons la piscine principale, saluons le couple qui s'enlace tendrement dans la section spa. Nous arrivons à la structure de bois. Une rampe a été aménagée en début de semaine pour faciliter ton accès. Les craquements subtils des planches de cèdre se superposent au son de la marée montante.

V

Nous atteignons le sable. Les roues s'enfoncent et résistent. Je réussis à parcourir quelques mètres et nous stagnons. Mon rythme cardiaque s'accélère. Je m'accroupis à tes côtés. Mon regard croise le tien.

Une larme trace son chemin sur ta joue droite.

VI

Je saisis la bouteille et nous sers deux portions. J'immerge la paille dans l'une d'elles.

— Du rhum à la paille, tu te rappelles à quel point c'est dangereux.

Tu me ferais un clin d'œil, si tu contrôlais tes expressions faciales.

Je contemple le ciel noir, comme si nos souvenirs y étaient projetés. Toi et moi, couchées au milieu d'un boulevard au Mexique. Rire jusqu'au mal de ventre, tenter de dominer nos organes par la force de notre pensée. Tu déploies des efforts démesurés pour aspirer pendant que j'avale mon verre d'un trait. Ton visage se crispe dès que tes papilles entrent en contact avec le liquide. Tu bois une deuxième gorgée. Des sons saccadés fusent de ta bouche.

VII

Une chaleur suffocante s'installe en moi. Des gouttes de sueur naissent le long de ma colonne et imprègnent ma blouse. Je me lève et retire mes vêtements, dévoilant mon bikini préféré. Tu me regardes. J'enlève aussi ta robe. Tu flottes dans les tissus de ton maillot.

Je te prends dans mes bras. *Tu es si légère.* Je nous transporte jusqu'à la mer et nous assois. Tes jambes se raidissent, je dois appliquer une délicate pression pour les déplier. Je me positionne derrière toi, tes omoplates sur ma poitrine. L'air peine à infiltrer tes poumons, mais tu expires, relâches la tension qui t'habite.

VIII

Au bout de l'océan, la Lune se présente. Les spasmes envahissent ton bras droit. J'essaie de les calmer. *Je suis là.* Tu faisais la même chose quand les crises d'anxiété hantaient mon enfance.

Nous sommes seules sur la plage. L'astre monte à une vitesse fulgurante. J'embrasse ton crâne et te serre contre moi pendant de longues minutes. - *Je t'aime, maman. Je t'aime si fort.*

Tu agrippes ma cheville et laisses ton corps glisser. Je tente de te relever, mais tu refuses. L'océan t'avale.

IX

De petites bulles remontent à la surface de la mer. Je retiens tes épaules, empêche ton instinct de tout gâcher. Tes lèvres bougent, je capte ton remerciement sincère. Il résonnera toute ma vie. Tes yeux se ferment doucement.

Ton cadavre git devant moi. Sereine, immobile dans cet immense bain. Je te tire vers la rive. Des pleurs fragmentent ma respiration.

La dernière fois

I

Ton coup de bassin ultime, celui qui a mené à ma création, l'as-tu déjà regretté ?

II

Tu n'as qu'une certitude : la pression que tu dois exercer sur ma gorge.

L'abîmer sans la briser.

III

Je suis couchée dans mon lit d'enfant. Ma tête pourrait s'insérer entre deux barreaux.

Mes excréments s'accumulent, s'étendent sur moi. Ça chauffe, ça s'infecte.

Tu enfiles les clopes, les unes après les autres et t'esclaffes constamment, comme pour m'empêcher de dormir. Ta salive épaisse s'accumule au fond de ta gorge. Tu t'étouffes. S'ensuit un silence. J'attends sans espérer une résurrection.

IV

Tu me demandes de répéter la chorégraphie de danse devant tes amis. La gêne brûle mes taches de rousseur. Tu soupire, pointes le frigo. Je m'avance vers celui-ci, essaie d'empoigner six bières en même temps, comme tu m'as montré.

J'en échappe une, arrête de respirer. J'imagine la façon dont tu me regardes. Tu grinces des dents. Certains mécanismes ne mentent pas.

V

Mes seins s'amplifient et tu refuses. Je m'habille de vêtements larges, creuse mon ventre pour courber mon dos.

VI

Tu fouilles dans le panier de linge sale. La fureur est perceptible dans tes mouvements. Tu trouves mes sous-vêtements souillés et me les jettes par la tête. Nous les incendierons ce soir. Le sang de sorcière. Tu nies tout ce qui te rappelle la colère de maman.

VII

Ton foie explose, tes yeux se révulsent. Tu m'implores de t'aider. La salive déborde de ta grande bouche habituée à exprimer la hargne. Je pose mon talon sur ta trachée quelques secondes. Le sifflement de ton souffle, comme celui des fenêtres entrouvertes sur l'autoroute. Je m'assois en tailleur à tes côtés, prends une gorgée de vodka et appelle les secours.

VIII

Je demeure silencieuse devant ton cadavre. Les médecins me laissent seule avec toi. Tes sourcils froncés désapprouvent mes larmes pour la dernière fois.

X

Je demande d'assister à ton incinération. On me dirige dans une pièce. Une grande boîte devant le four crématoire. J'exige qu'on l'ouvre pour m'assurer que c'est bien toi. Les flammes enrobent ta dépouille. La chaleur envahit mes joues. J'éclate de rire. Ingouvernable.

L'écriture de la souffrance dans *Travesties-kamikaze* de Josée Yvon

Introduction

Automne 2017 : Premier cours de création littéraire à l'Université de Montréal. J'observe chaque étudiant·e qui pénètre dans la pièce, ne sachant pas qu'ils feront bientôt partie de ma si précieuse communauté de doutes. Le professeur se présente, explique le déroulement de l'atelier dialogique auquel nous participerons : nous devons remettre trois suites de poèmes qui seront commentées par chacun·e afin de mener à une réécriture finale. De nature anxieuse, je m'assois devant mon ordinateur le soir même, motivée à produire un texte potable pour la première échéance. Sans entrer dans les détails, je traverse une période particulièrement difficile. La solitude m'effraie puisqu'elle devient la scène de mes tourments. Les distractions agissent comme analgésique, et sans elles, j'ai mal. Ne pratiquant pas l'écriture régulièrement, s'ajoute à ma souffrance une angoisse. À ce moment, les mots de Marguerite Duras, que je découvrirai plus tard dans mon parcours, prennent tout leur sens :

La solitude de l'écriture c'est une solitude sans quoi l'écrit ne se produit pas, ou il s'émiette exsangue de chercher quoi écrire encore. Perd son sang, il n'est plus reconnu par l'auteur. [...] Il faut toujours une séparation d'avec les autres gens autour de la personne qui écrit les livres. C'est une solitude. C'est la solitude de l'auteur, celle de l'écrit¹.

Cette solitude que je redoute s'avérera essentielle dans l'exécution de mon art. Je m'investis alors dans une relation qui perdurera, je l'espère, jusqu'à ma mort. On note, dans mes premiers textes, une tendance particulière : la mise en scène des corps féminins et de leur souffrance. Je m'intéresse de plus en plus à des autrices qui s'approprient ces questions, soit Chloé Savoie-Bernard, Stéphanie Roussel, Marie Darsigny. Elles abordent un sujet commun qui alimente mes réflexions quotidiennes : la condition de la femme² contemporaine. Avec une plume concise, elles dénoncent les inégalités sociales et le patriarcat oppressant. La chair agit comme une arme de guerre, un moyen d'expression des maux. Cette découverte coïncide avec la résurgence du mouvement *Me too* en 2017. Des changements se produisent et la littérature, comme toujours, en est un véhicule important.

¹ Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 1993, p. 14-15.

² Dans ce mémoire, le mot « femme » inclut toutes les personnes s'identifiant au genre féminin.

Je constate une propension commune chez les autrices qui me bouleversent : leur capacité à figurer la souffrance avec peu de mots. Sans mentionner spécifiquement les affects, elles les sous-entendent. Cette stratégie se résume en une notion : la création d'un sentiment du réel, soit « le récit qui courbe le langage pour aller au-delà de la raison, qui la manipule pour engendrer l'émotion brute par empathie, qui contraint le lecteur à simuler des états qu'il aurait tendance à fuir ou à ignorer »³. Souvent, le texte ne suffit pas à verbaliser l'indicible, « ses silences, ses non-dits et ses bruits de fond deviennent signifiants, puisque l'esprit qui les reconstitue en fait des symboles *in absentia*, des marqueurs de sens à considérer, à intégrer, à assimiler »⁴. Dans ma pratique d'écriture, je recherche le même effet : exprimer beaucoup de manière sous-entendue dans une certaine concision. J'entre en état empathique avec les personnages que je convie. Je me mets dans la peau d'êtres souffrants, tente de comprendre leur réalité et couche sur papier mes perceptions. Toujours à la recherche d'œuvres poignantes, je rencontre l'influence principale des écrivaines que j'admire : Josée Yvon. Ses textes ravivent une flamme en moi. Dans les années 1970, par sa prose et ses vers anarchistes, elle a su illustrer des combats encore actuels. Elle met en scène un imaginaire de la souffrance des femmes et nous offre un point de vue interne de la communauté qu'elles composent.

Dans son œuvre *Travesties-kamikaze*⁵, Francine alias Jasmine, Brigitte, Maria et Gina forment un « peuple de bâtards » (*TK*, 12). Elles vivent dans un monde régi par les drogues, l'alcool, le sexe et la violence. L'autrice ébranle les mœurs de la littérature québécoise avec son langage cru et sa représentation d'une femme trans avant que cette définition s'inscrive dans la langue. Le groupe proposé est révolutionnaire par sa composition hétéroclite :

Donnant voix aux danseuses, aux travesties, aux prostituées, aux junkies, aux violées, aux mal-aimées et autres laissées-pour-compte qui peuplent « le vrai

³ Jean-Simon DesRochers, « Vingt et un fragments autour du sentiment du réel », *Moebius*, n° 152, hiver 2017, p.92.

⁴ *Ibid.*

⁵ Josée Yvon, *Travesties-kamikaze*, Montréal, Éditions Les Herbes rouges, 2019 [1980], 150 p. Désormais indiqué par le sigle *TK* suivi de la page, entre parenthèses.

Bordel de la vie », celui des trottoirs et des ruelles, Josée Yvon prend résolument parti pour les exclues, les vulnérables et les « maganées »⁶.

Un imaginaire de la souffrance traverse l'œuvre, s'immisce dans l'existence des personnages féminins, dans leurs entrailles. Elles ne veulent pas s'intégrer dans la société dite normale et combattent par l'expression de leur détresse. La chair violentée lutte malgré tout. Cet essai propose une lecture de cet imaginaire dans *Travesties-kamikaze*. Il y sera démontré que la représentation du traitement des corps douloureux et de ses manifestations, les silences, les non-dits et les hétérotopies participent à la création d'un imaginaire de la souffrance. Au même titre que les sorcières étudiées par la chercheuse Mona Chollet, les femmes subissent pour mieux résister. Elles symbolisent « à la fois la victime absolue, celle pour qui on réclame justice, et la rebelle obstinée, insaisissable »⁷. Dans cette optique et dans le sillage de Marie Darsigny, je me pencherai également sur l'écriture de la souffrance comme acte de résistance féministe⁸.

⁶ Camille Ancil-Raymond, « «Nous sommes des éventreuses». Les Amazones de Josée Yvon dans Filles-commandos bandées », *MuseMedusa*, n° 7, 2019, consulté le 2 octobre 2021.

⁷ Mona Chollet, *Sorcières : La puissance invaincue des femmes*, Paris, Éditions Zones, 2018, p.1.

⁸ Marie Darsigny, « Trente ; suivi de l'écriture de la souffrance comme acte de résistance féministe », *Mémoire*, Université du Québec à Montréal, 2018, 119 f.

Douleur et souffrance

*une petite souffrance pour donner du squelette
à un bon chef-d'œuvre (TK, 40).*

Selon l'Organisation mondiale de la santé, la douleur se définit par « une expérience sensorielle et émotionnelle désagréable, liée à une lésion tissulaire réelle ou décrite comme telle »⁹. Les douleurs intenses engendrent des réponses émotionnelles, comportementales ou affectives¹⁰. Ainsi, « nous entrons dans le domaine où la douleur devient souffrance, où elle fait partie d'une expérience plus large mobilisant notre personnalité, notre mémoire, et nos systèmes de défense »¹¹. On associe alors la souffrance « à des affects ouverts sur la réflexivité, le langage, le rapport à soi, le rapport à autrui, le rapport au sens, au questionnement »¹². La souffrance n'est pas douleur et vice-versa, mais il ne s'agit pas de concepts qu'il faut penser comme dualisme. Nous avons tendance à relier la douleur à la substance et la souffrance au psychisme alors que :

Toute peine corporelle est simultanément souffrance. L'individu qui souffre de lombalgie ou de migraine souffre dans son existence tout entière, et non seulement à son dos ou à sa tête. Le corps n'est jamais isolé, ce n'est pas lui qui a mal, mais la personne. La condition humaine est condition corporelle. Agression plus ou moins vive à supporter, la douleur est enrobée à l'intérieur d'une souffrance qui en traduit l'expérience vécue¹³.

Cette conception de ces deux variables va de pair avec celle de l'indissociabilité du corps et de l'esprit développée par Baruch Spinoza. Son prédécesseur, René Descartes « définit d'une part l'esprit comme une substance (une chose existant par soi et indépendante de toute autre chose créée) [...] et le corps comme une substance d'une nature entièrement différente »¹⁴. Se questionnant sur cette logique, Baruch Spinoza « refuse à l'esprit humain et par conséquent à l'homme le statut de substance : l'homme est défini

⁹ Emmanuelle Gilloots, « Souffrance et douleur », *Gestalt*, vol. 30, n° 1, 2006, p. 24.

¹⁰ *Ibid.*, p.26.

¹¹ *Ibid.*

¹² Paul Ricœur, « La souffrance n'est pas la douleur », Claire Marin éd. *Souffrance et douleur. Autour de Paul Ricœur*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p. 14.

¹³ David Le Breton, « Douleur et souffrance : déclinaisons du sens », *Revue des sciences sociales* [en ligne], 53 | 2015, mis en ligne le 30 juin 2018, consulté le 19 mars 2021.

¹⁴ Pascale Gillot, *L'esprit, figures classiques et contemporaines* [en ligne], Paris, CNRS Éditions, 2007, consulté le 8 octobre 2021.

comme l'union de deux modes, un corps et une âme »¹⁵. Dans cette perspective, la douleur et la souffrance physique deviennent celles de l'esprit et vice-versa et dépendent « de l'individu qui les vit, de ses représentations, de son histoire, de sa culture »¹⁶. Par leur caractère indicible, elles se glissent parfois dans les failles des mots. Comme l'explique Jean-Simon DesRochers dans son essai *Vingt et un fragments autour du sentiment du réel* :

Souvent, la pensée se brise contre le langage. On peut y voir l'image d'une vague contre une falaise — je lui préfère celle de la gorge nouée, des yeux humides, de l'estomac barbouillé, des lèvres muettes et vibratiles : l'émotion *trop vive* dont la simple description ne produit qu'un vulgaire résumé, celle dont la véridicité ne peut être évoquée que par l'image, la métaphore, la figure¹⁷.

Dans son œuvre *Travesties-kamikaze*, Josée Yvon parvient à transmettre de nombreux affects. Sans nommer directement, elle offre des images qui valent mille mots. Par le corps et ses manifestations, les hétérotopies, les métaphores et les silences, elle favorise une représentation brutale et concrète de la souffrance.

¹⁵ Lamine Hamlaoui, « Corps et esprit : l'identité humaine selon Spinoza », *Astériorion* [En ligne], 3 | 2005, mis en ligne le 16 septembre 2005, consulté le 07 octobre 2021.

¹⁶ Élodie Cavro, « Douleurs et intersubjectivité », *Le Journal des psychologues*, vol. 246, n° 3, 2007, p.30.

¹⁷ Jean-Simon DesRochers, 2017, *op. cit.*, p.77.

L'imaginaire de la souffrance

Le corps douloureux

*elle se blesse, elle aime se crever les boutons,
se creuser des trous sans sentir la douleur,
elle s'extirpe les comédons et se fait mal. (TK, 88)*

le corps n'est qu'un monceau de sensations, une membrane. (TK, 136)

Biologiquement parlant, « la douleur est une défense contre les menaces nuisibles ou les lésions venues de la réalité extérieure à l'organisme »¹⁸ et « pour s'en défaire, s'en écarter, éviter qu'elle revienne »¹⁹, l'être blessé entame automatiquement une mobilisation. Cette dernière peut être influencée par la consommation de drogues ou par des lésions au niveau du cortex cérébral. « Fiancée[s] à la violence » (TK, 115), les protagonistes de *Travesties-kamikaze* évoluent dans un monde sans merci. Même dans leurs hallucinations, elles subissent de graves sévices :

Il la gifla pour avoir résisté, la tirant par l'anneau de la gorge, chancelante : une belle mise en scène.

Pleine de chaînes, maintenant les deux poignets fixés à un écrou, elle se mit à pleurer inutile.

On la fouetta bien appliqué. Les enchères montaient. Le public hurlait, applaudissait. [...]

Alors le vendeur la releva par les chaînes et chauffa une étampe qu'il lui appliqua au fer rouge sur la cuisse. elle hurla quand le fer la toucha comme une vache et tomba sur le plancher.

Tous avaient le droit de venir voir son corps affaîssé, déchaîné sur les planches, comme une morte, elle gémissait. (TK, 23-24)

¹⁸ Manoel Tosta Berlinck, « La douleur », *Champ psychosomatique*, vol. 39, n° 3, 2005, p.84.

¹⁹ Anne Berquin et Jacques Grisart, *Les défis de la douleur chronique*, Wavre, Éditions Mardaga, 2016, p. 91.

Dans cet extrait, le vendeur immobilise Brigitte au niveau du cou et des poignets, ce qui la place dans une position sensible. Yvon indique clairement que Brigitte a résisté (« Il la gifla pour avoir résisté »), portant l'attention sur la réponse biologique normale de la fuite. Elle nomme les voies de fait perpétrées (« gifla », « tirant », « toucha »), les réactions corporelles reliées à celles-ci (« pleurer », « hurla », « gémissait ») et l'acharnement sur l'anatomie déjà affaissée (« on la fouetta bien appliqué »). Cette accumulation de verbes met ici l'accent sur l'ampleur de ce que peut endurer le corps féminin pour résister. L'expression « Fiancée à la violence » (TK, 115) résume d'ailleurs cette polarité qui plane tout au long de l'œuvre. En se fiançant à la violence, les femmes choisissent consciemment la douleur pour aller à l'encontre du mariage souhaité par la société normative.

L'autrice image la vulnérabilité de Brigitte par la comparaison à la vache qui « évoque le devenir animal du sujet livré à la douleur la plus sauvage »²⁰. Cet animal parfois cruellement exploité ne peut se défendre. Le vendeur marque la cuisse de Brigitte exactement comme on marque le bétail pour l'identifier et la posséder. La métaphore du chien se manifeste également, soit en une insulte réappropriée pour consacrer le pouvoir aux femmes, comme dans le titre *La chienne de l'Hôtel Tropicana*²¹, soit en une illustration de la soumission et de l'impossibilité de fuite face à des agressions sexuelles répétées :

Le sheik l'attacha sur un char et la promena par delà la ville comme une annonce publicitaire.

Toute la nuit elle resta attachée au carcan, un licou comme un chien à l'extérieur de la demeure, et les esclaves furtivement venaient la fourrer. (TK, 43)

Couchée par terre comme un chien sale en guise de punition, parce qu'elle était « droguée » quand elle a été reprise. (TK, 87)

Ces extraits explicitent une négligence de la femme. Le qualificatif « sale » et l'indicateur de lieu « à l'extérieur de la demeure » laissent entendre le manque de soin infligé à celle-ci et l'interdiction d'accéder à un refuge sécurisant, soit la demeure. Les sensations physiques ne sont pas nommées dans les passages précédemment cités, mais les

²⁰ Pierre-Louis Patoine, *Corps/texte. Pour une théorie de la lecture empathique* : Cooper, Danielewski, Frey, Palahniuk, Lyon, ENS Éditions, coll. « Signes », 2015, p.118.

²¹ Josée Yvon, *La chienne de l'Hôtel Tropicana* [1977], dans *Danseuses-mamelouk*, Montréal, Éditions Les Herbes rouges, 2020, p. 15-58.

descriptions de la posture corporelle écrasée « tomba sur le plancher » (TK, 24), « affaissé, déchaîné sur les planches » (TK, 24), « elle resta attachée au carcan » (TK, 43), « Couchée par terre comme un chien sale » (TK, 87) soutiennent le caractère insupportable des supplices. L'anatomie n'a plus la force de combattre et lâche prise. Le langage universel du corps suffit pour rendre compte de l'intensité de l'expérience de la douleur.

Yvon utilise une autre stratégie efficace pour figurer la douleur : la sensibilisation et la création d'un suspense somesthésique²². Dans le passage « Il la gifla pour avoir résisté, la tirant par l'anneau de la gorge, chancelante : une belle mise en scène » (TK, 23), le terme « chancelant » « aiguise la vigilance somesthésique du lecteur, le prépare à participer corporellement à son récit douloureux »²³. La perte d'équilibre permet « de prédire l'action suivante de l'agent observé »²⁴, soit sa chute imminente. Ce procédé est également employé dans l'extrait : « L'arcane des os fragile » (TK, 128). En évoquant la fragilité de l'arcane des os, l'auteur laisse planer la menace d'une éventuelle fracture. Si les personnages ne vivent pas une douleur, ils se retrouvent toujours proches de celle-ci. Il s'agit d'une métaphore forte de l'expérience du vécu des femmes qui doivent rester vigilantes avec leur corps qui représente à la fois une cible et leur maison. Cependant, ici, même si elles ont conscience du risque constant, elles s'autorisent à exister, à sortir, incarnant une autre forme de résistance.

Le statut et le rôle des personnages féminins dans la société les empêchent d'échapper à la souffrance systémique perpétrée par le patriarcat. En évoluant dans un contexte socioculturel plus difficile, ils commencent au bas de l'échelle : « Née freak, elle ne pouvait que grimper./suivant un courant, le courant... » (TK, 39). Cet extrait apparaît ironique puisque, comme précédemment abordé, le rappel constant de leur corps fixé au sol traduit une impossibilité de fuir ces circonstances, de grimper justement : « Il dit qu'il fallait l'essayer pour être sûr. Un employé la planta, elle était fixée par les quatre membres sur le sol » (TK, 23). Ménagères, les femmes vont jusqu'à mourir dans l'exercice de leur fonction : « sa mère elle est morte avec son tablier. /elle avait quand même eu le temps de

²² Pierre-Louis Patoine, 2015, *op. cit.*, p. 116.

²³ *Ibid.*

²⁴ Vittorio Gallese, « Chapitre 2. La simulation incarnée et son rôle dans l'intersubjectivité », dans *Les paradoxes de l'empathie : Philosophie, psychanalyse, sciences sociales* [en ligne]. Paris, CNRS Éditions, 2011, consulté le 6 octobre 2021.

faire deux brassées de lavage, d'éplucher son blé d'Inde et de faire des tartes » (TK, 59). Leur peau souffre en partie en raison des tâches qu'elles doivent exécuter, soit la lessive et la confection de repas : « À force d'employer des produits cheap, ses doigts craquaient, ses pouces râpés de mauvais couteaux à carottes, de l'eau de javel, du bleach bon marché » (TK, 93). Ces blessures physiques transposent la souffrance psychologique reliée à leur rôle établi. Ici, l'indissociabilité du corps et de l'esprit prend tout son sens : la souffrance de l'un devient celle de l'autre. Alors que des extraits l'explicitent, d'autres la suggèrent, contribuant à la création d'un sentiment du réel : « Dans les draps sales, des puces de chat, des croûtes de pizza, papiers, de la pisse d'une japonaise, morceaux d'ongles et le sang de bien d'autres filles... » (TK, 75). Yvon n'expose aucune violence ni les gestes posés pour causer de tels résultats. Seule la mention du liquide organique, conséquence d'une plaie ou d'une blessure et des ongles détachés suffisent pour reconstituer les blancs, les non-dits.

Dans l'expression de la souffrance, la mise en scène de la sorcière prend toute sa pertinence : « elle laisse des sorcières sales, des brisées violentes » (TK, 25), « Son tir parfait dans le champ d'épouvantails, et sa démarche bien que maigre comme une sorcière faisaient peur à distance » (TK, 26). Ces apparitions semblent banales, mais si on se penche sur l'histoire de cette figure mystique, le lien entre celle-ci et les femmes de *Travesties-kamikaze* se tisse facilement. Selon la chercheuse Mona Chollet, la sorcière représente « à la fois la victime absolue, celle pour qui on réclame justice, et la rebelle obstinée, insaisissable »²⁵, récupérant la dichotomie précédemment citée : la tension entre subir et résister. Les sorcières s'incarnent par des femmes célibataires, vieilles, veuves, sans enfant ou indépendantes. À l'époque des chasses aux sorcières,

toute tête féminine qui dépassait pouvait susciter des vocations de chasseur de sorcières. Répondre à un voisin, parler haut, avoir un fort caractère ou une sexualité un peu trop libre, être une gêneuse d'une quelconque manière suffisait à vous mettre en danger²⁶.

Les personnages de Yvon vivent dans le danger à cause de leur comportement et de leur situation. La mutilation des sorcières s'exécutait devant une audience, comme celle de Brigitte : « le corps désarticulé par l'estrapade, brûlé par des sièges en métal chauffé à

²⁵ Mona Chollet, 2018, *op. cit.*, p.1

²⁶ *Ibid.*, p.17.

blanc, les os des jambes brisés par les brodequins »²⁷. Cette spectacularisation de la torture se transforme en « un puissant instrument de terreur et de discipline collective, [qui] leur intimait de se montrer discrètes, dociles, soumises, de ne pas faire de vagues »²⁸. Le principe du spectacle implique des participant·es et des spectateur·rices. Dans *Travesties-kamikaze*, ces derniers se réjouissent du sort des femmes : « Le public hurlait, applaudissait. » (TK, 23) ou se moquent d'elles : « l'armée rit d'une danseuse nue, par-dessus les remparts. » (TK, 103). La scène est un endroit où les femmes subissent, mais aussi où elles résistent par l'exhibition de leur corps : « Elle bougeait comme un ange entre les patères de chrome glacées, aussi belle qu'Electra Powers qui s'allume le corps en dansant avec son huile naturelle » (TK, 12). Ici, Yvon met l'accent sur la beauté du corps, ses mouvements qui rappellent un ange et redonnent au personnage le contrôle de son propre corps, de sa spectacularisation.

Le corps douloureux se voit également imagé par la médication et la consommation abusive de drogues. Dans son œuvre *Spinoza avait raison : Le cerveau de la tristesse, de la joie et des émotions*²⁹, Damasio développe que « les substrats immédiats des sentiments sont les encartages de tous ces états du corps dans les régions sensorielles du cerveau conçues pour recevoir les signaux venus du corps »³⁰. La prise de drogues et de médicaments dénature le traitement de ces signaux :

Ressentir de la douleur ou éprouver du plaisir consiste à avoir des processus biologiques dans lesquels notre image du corps, telle qu'elle est représentée dans les cartes corporelles du cerveau, se conforme à une certaine structure. Les médicaments comme la morphine ou l'aspirine altèrent cette structure. Et de même l'ecstasy et le scotch³¹.

Ces substances jouent un rôle important dans la construction de l'imaginaire de la souffrance chez Yvon : « morte d'une overdose de Rémy Martin » (TK, 100), « elle a avalé les 15 Mandrax qu'elle avait réussi à cacher en dessous de ses bas » (TK, 87), « et Gina trop secoué de speed pleurait » (TK, 119). L'édition originale et la réédition des Herbes

²⁷ *Ibid.*, p.19.

²⁸ *Ibid.*, p. 22-23.

²⁹ Antonio Damasio, *Spinoza avait raison : Le cerveau de la tristesse, de la joie et des émotions*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2003, 346 p.

³⁰ *Ibid.*, p. 91.

³¹ *Ibid.*, p. 128..

rouges proposent un catalogue de comprimés dans les premières pages, portant ainsi l'attention sur leur omniprésence³². Gelées, elles semblent parfois immunisées du mal dont elles sont victimes et leur caractère de dures à cuire valorise leurs moments de vulnérabilité. Leur consommation influence également la perception de leur corps et induit un cercle vicieux de la souffrance : la société dans laquelle elles vivent tend à les chasser et à les heurter dans un spectacle. Pour s'aider à subir les sévices et à résister, elles prennent des drogues dures qui les rendent vulnérables à la violence. Si elles résistent trop, les instances médicales les droguent et gèlent leur douleur à la place de soigner la source.

D'ailleurs le traitement réservé aux femmes rappelle les chasses aux sorcières. Bien qu'elles ne vivent pas d'abus physiques directs par les psychiatres ou par les médecins, ceux-ci les anesthésient pour éviter qu'elle fasse trop de bruit : « On avait conduit Brigitte à l'asile dans une petite chambre à barreaux avec une grosse dose d'un médicament "qui calme les fous et désintoxique" » (TK, 13). Cette manière de procéder garantit de « réduire ce corps à la passivité, s'assurer de sa docilité »³³. On le drogue pour échapper à un bousculement de l'ordre social établi à la place de s'interroger sur les raisons de la douleur. Elle confirme la propension du monde médical à « exercer un contrôle permanent sur le corps féminin et de s'y assurer un accès illimité »³⁴.

³² Voir annexe 1.

³³ Mona Chollet, 2018, *op.cit.*, p.198.

³⁴ *Ibid.*

La plaie et de la cicatrice

*Le manque est une maladie qui ne cicatrise jamais.
de tous les coins la gale décolle (TK, 104)*

Le vide intérieur habite les personnages de *Travesties-kamikaze*. Gina, une femme transsexuelle, désire rencontrer l'amour plus que tout: « Gina parlait d'amour toujours : "Nomme-moi une fille qui puisse l'aimer plus fort que j'ai essayé." » (TK, 119). Elle collectionne les amants sans trouver de sens à son existence : « il est venu deux fois dans ma bouche/puis il est allé chercher de la bière, c'est alors que j'ai senti le vide, le désespoir sauvage hyperréel !!! » (TK, 45). Elle exprime clairement le vide et l'image plus subtilement par des plaies : « ses gerçures se nourrissent de parfums » (TK, 45). Le besoin de nourrir les gerçures sous-entend celui de combler un manque. Le choix du produit témoigne d'ailleurs d'une violence puisque son infiltration dans la blessure induit irrévocablement une douleur physique. Le manque est rappelé plus loin dans l'œuvre : « Le manque est une maladie qui ne cicatrise jamais. de tous les coins la gale décolle » (TK, 104). L'énonciatrice traite du caractère incurable du manque et confirme la symbolisation du mal intérieur par les plaies. Elle compare le manque à une maladie, chose indésirable, qui ne cicatrise jamais. L'évocation physique de la gale qui décolle de tous les coins permet d'imager la cicatrisation impossible par une manifestation plausible. Cette impossibilité de guérison rappelle l'extrait : « il y a eu une brisure fatale, ça ne se répare pas » (TK, 35).

La cicatrice, comme le souligne le chercheur Sébastien Dulude, incarne « autant une rupture qu'une suture ; une blessure avant tout, puis une tentative nécessairement précaire de la refermer »³⁵. Les personnages féminins sont blessés par la société, par leur entourage et par eux-mêmes. La cicatrice signifie à la fois un espoir vers la guérison et une trace des souffrances passées. Cependant, la rémission ne représente pas le souhait des protagonistes, puisqu'elle implique un retour vers la vie normale et donc, vers une autre forme de souffrance : « la cicatrice périphérique/comme une tumeur sur la conscience »

³⁵ Sébastien Dulude, « Performativité des dispositifs typographiques du livre de poésie de contre-culture québécoise : regards culturels et littéraires », Thèse, Université du Québec à Trois-Rivières, 2015, f. 207.

(TK, 36). On compare une possibilité de rétablissement à une maladie indésirable, métaphore du refus face à l'assimilation. Les femmes considèrent cette dernière comme un « vide à reconstruire » (TK, 99). Ce mode de pensée justifie le désir de Gina de combler temporairement le manque par des produits artificiels comme le parfum des hommes.

Il est important de noter que le désir de cicatrisation des femmes provient généralement des figures d'autorité qui souhaitent un changement dans leurs comportements, un rétablissement moral. Elles ne tentent pas de lutter contre la source de la souffrance, mais tentent de dissimuler les conséquences du système défaillant qu'elles défendent. Brigitte vit dans un hôpital psychiatrique et veut mettre fin à ses jours. Elle s'ouvre les veines avec un rasoir : « Elle a été retrouvée baignant dans son sang, on a dû lui faire 100 points de suture sur les deux bras » (TK, 62). Ce geste violent renferme une puissance politique, puisqu'on attend des femmes qu'elles soient fonctionnelles. S'ouvrir les veines montre une maîtrise sur leur propre souffrance, un doigt d'honneur contre les autorités qui veulent qu'elles restent propres. Comme l'explique David Le Breton, « la blessure, et notamment le sang qui coule, matérialise une souffrance intolérable en en reprenant le contrôle. Elle oppose la douleur (contrôlable) à la souffrance (incontrôlable) dans une sorte d'homéopathie symbolique »³⁶. Comme la souffrance psychologique n'est pas traitée à la source, les femmes prennent le contrôle en la matérialisant par les plaies. Les cent points de suture suggèrent deux énormes plaies refermées par les médecins qui leur refusent la maîtrise de leur propre corps. Cette tendance explique pour quelle raison la mort s'envisage parfois comme option pour calmer les maux : « ... pour me calmer un peu, je me suis tiré une balle dans tête... » (TK, 48).

³⁶ David Le Breton, 2015, *Op.cit.*

Le rire

Le rire est contraire à l'image de la femme modeste et pudique. Les usages du monde sont formels : si le rire de l'homme est considéré comme une juste récréation ou un remède à sa mélancolie, une femme qui rit risque toujours de passer pour une effrontée, une luronne paillard, une folle hystérique, ou encore de perdre sa séduction et d'être cataloguée en garçon manqué³⁷.

Le rire « “signale” l'affect de joie et le plaisir procuré par le comique. Sa simple manifestation suffit à suggérer ou à deviner cet affect et le caractère risible des stimuli-déclencheurs »³⁸. Il agit comme « un mode de communication non verbale de différents types de messages affectifs dont, en premier lieu, la joie et le plaisir, mais aussi l'agressivité et l'angoisse »³⁹. L'exploitation du rire dans *Travesties-kamikaze* mérite une attention, parce qu'elle dépeint une inégalité entre les hommes et les femmes. Les personnages masculins expriment leur sentiment de joie sans limites : « durant le jour, il riait toujours, parlait facilement » (TK, 27), « Mais rien de grave. Il riait en tenant l'argent en sang » (TK, 30), « Le gros chauve dans son bain, y riait gras » (TK, 123), « Un gros lisait : les “Fables de La Fontaine” accoté sur une colonne et riait aux éclats » (TK, 125). Dans ces extraits, Yvon souligne l'intensité de leur rire (« aux éclats », « gras ») ou leur perdurance dans le temps (« toujours »). Dans son article « Éclat de rire et voix féminine », Talat Parman amène une idée importante :

Les codes sociaux imprègnent si profondément notre corps que les hommes respirent davantage avec l'abdomen (avec pour résultat caractéristique « rire gras » qui vient du ventre). (Karpf, p. 262) alors que les femmes reproduisent un son plus léger qui émane des cavités corporelles plus petites — la partie supérieure de la boîte vocale autour de la gorge et de la tête⁴⁰.

Ce constat soulève une tendance dans *Travesties-kamikaze* : l'étouffement du rire féminin. À de nombreuses reprises, on applique une pression au niveau de leur cou qui abrite la source du rire : « L'anneau au cou pesait » (TK, 15), « Il la gifla pour avoir résisté,

³⁷ Sabine Melchior-Bonnet, *Le rire des femmes : Une histoire de pouvoir*, Paris, Presses Universitaires de France, 2021, p.7.

³⁸ Éric Smadja, *Le rire*, Presses Universitaires de France, 2007, p.3.

³⁹ *Ibid.*, p.6

⁴⁰ Talat Parman, « L'éclat de rire et la voix féminine », *Corps & Psychisme*, vol. 73, n° 1, 2018, p. 106.

la tirant par l'anneau de la gorge » (TK, 23), « pour Violette Barrette étranglée avec un gant de golf » (TK, 50). Comme celui des sorcières, le rire des personnages de *Travesties-kamikaze* dérange. Si ce dernier est relié au plaisir, il se voit opprimé : « il fallait avoir l'air sérieux, ne pas rire trop haut » (TK, 67). Ce constat rappelle une conclusion tirée par Laure Flandrin, chercheuse et autrice de *Le rire. Enquête sur la plus socialisée de toutes nos émotions* :

l'imaginaire de la supériorité associé au rire le réserve au masculin. Le rire est une conduite d'excès, une puissance d'ivresse, et c'est pourquoi les femmes, étroitement contenues dans les limites de leur enveloppe corporelle et de leur rang social, ne sauraient s'y adonner librement⁴¹.

Le rire des femmes est constamment surveillé et doit « se cacher derrière l'éventail »⁴². On l'associe généralement à une perte de contrôle et à une déféminisation. Il transforme le visage, rend la femme moins séduisante et plus bruyante dans une société qui ne veut pas l'entendre. Cette conception existe depuis des siècles. Dans le traité de Francisco di Neri di Ranuccio, composé en 1318,

la jeune fille doit apprendre à ne rien livrer d'elle-même, à n'exciter ni l'envie, ni le désir, ni la pitié : son visage exprimera la *vergogna*, mélange de crainte, de honte et de pudeur ; elle se tiendra les yeux baissés et elle proscriera le rire, à moins que celui-ci soit totalement silencieux⁴³.

Le rire féminin est considéré comme une exhibition sexuelle et une composante incontrôlable. La société patriarcale désire opérer un contrôle sur le corps de la femme en l'étouffant puisqu'il agit comme une résistance, une révolte. Dans *Travesties-kamikaze*, le rire des femmes est intrinsèquement lié à une souffrance : « elle courait, il a lancé son couteau, elle a ri. elle porte pour toujours la cicatrice au creux de l'aisselle » (TK, 96). Le fait de courir ici rappelle l'idée de la fuite. Contrairement aux personnages fixés au sol, la femme a la possibilité de s'éloigner de sa condition. Cependant, le « il » exerce un pouvoir immédiat sur elle en lançant un couteau, en la blessant et la marquant, rappelant la cicatrice précédemment abordée.

⁴¹Laure Flandrin, *Le rire. Enquête sur la plus socialisée de toutes nos émotions*, Paris, Éditions La Découverte, 2021, p. 254.

⁴² Sabine Melchior-Bonnet, 2021, *op. cit.*, p.7.

⁴³ *Ibid.*, p. 61-62.

Silence des corps et les non-dits

Personne ne viendra à bout de la signifiante des non-dits et de leurs silences. Les langages dépassent la parole⁴⁴.

Lorsque les mots n'y parviennent plus, le silence et les non-dits expriment le caractère indicible de la souffrance. Les corps féminins subissent une cruauté inouïe, par exemple, une agression sexuelle à main armée par les policiers :

Ils l'ont amenée dans un bout de rang près du bois. Et puis ils lui ont dit de se déshabiller sur le siège d'en arrière. Ils l'ont obligée à se crosser avec une garcette pendant que Léo la tenait en joue. Puis ils l'ont fourrée à tour de rôle deux fois.
« Si tu parles, t'es finie. » Elle n'a pas résisté, elle avait peur.
Puis ils l'ont laissée sur le bord de la route en riant. Elle pleurait d'humiliation.
(TK, 49)

L'autorité abuse de son pouvoir et engendre une peur explicitement nommée : « elle avait peur ». Cette émotion gagne sur l'instinct primaire de la fuite. Elle agit exactement comme les chaînes et les licous des scènes précédemment analysées : elle empêche la femme de combattre la souffrance. Yvon décrit la scène du viol de manière très mécanique ; on n'aborde ni les manifestations corporelles ni les conséquences de la souffrance sur le corps. On parle uniquement du sentiment d'humiliation par la suite. Ce choix participe à une invisibilisation de la victime. En concentrant la narration sur les actions des policiers abusifs, on efface son expérience, on tait ses émotions dérangeantes. Le silence communique également le sentiment d'impuissance. Ces blancs laissent l'intensité de la souffrance se manifester dans la scène. Les lignes suivantes relatent la suite de l'événement violent :

épuisée elle avait dormi dans le ravin, derrière le Miracle Mart des « Promenades de St-Bruno ».

Puis marché encore, dormi sur le bord d'un champ, puis sous une galerie, puis sous un tracteur parce qu'il pleuvait, elle était arrivée à l'aube, sur le pouce, poussiéreuse, chez Mme Gina, des chenilles sur les épaules. (TK, 49)

⁴⁴ Jean-Simon DesRochers, 2017, *op. cit.*, p.77.

Mis à part l'épuisement, Yvon ne décrit toujours pas l'état émotionnel de Brigitte. Elle attire l'attention sur des détails banals comme les chenilles sur ses épaules, procédé qui, mis en relation avec les silences, dramatise l'ampleur de la situation⁴⁵. La présence de cet animal semble insignifiante, mais elle participe à la création d'un riche univers perceptuel. Elle rappelle la nuit passée à l'extérieur et la position au sol qui leur permet de grimper sur elle. Vue la vitesse de déplacement d'une chenille, il est possible de déduire la longue immobilité du corps.

L'écriture de Yvon paraît parfois chaotique. Sa poésie renferme des images confuses qui n'offrent pas d'ancre au réel : « si seulement jaillissait une truite arc-en-ciel./abasourdie de kummel/dans les chardons jaunes/rentre un zozo sans odeur de khôl ». (TK, 61). Comme l'affirme Richard Giguère, « la structure volontairement elliptique du récit documentaire, qui saute d'un sujet à l'autre, d'une scène à l'autre sans crier gare, tient constamment le lecteur en alerte »⁴⁶. Il n'existe pas toujours de liens clairs entre les différents fragments, laissant place aux non-dits, aux blancs entre ceux-ci. Des irrptions du passé donnent des indices sur le vécu des femmes :

Un petit garçon vint vers Jasmine, l'air bizarre, il tenait ce qui semblait une aquarelle, froissée, des taches rouges et jaunes avec au milieu deux lignes bleues.
[...]

Et l'enfant avait dit : « Il parlait de toi toujours. »
Francine ne se souvenait pas bien de cet étranger qui la payait trop.
Pourquoi n'avoir jamais parlé ?
se peut-il que quelqu'un ait fait mourir d'amour une femme pour elle ?

et elle était restée là dans le parc sans trop comprendre, l'aquarelle à la main, la seule preuve tangible qu'elle n'ait pas rêvé. (TK, 118)

Les non-dits qui entourent ce passé laissent place à interprétation de ce qui a pu mener les personnages à une telle souffrance. L'oubli peut également sous-entendre une forme de trauma, un effacement des souvenirs pour se protéger des maux passés.

⁴⁵ Amélia Cosimano, « L'homme qui buvait dans le noir ; suivi de Le sentiment du réel chez Danielle Roger », *Mémoire*, Université de Montréal, 2017, f. 120.

⁴⁶ Richard Giguère, « Compte rendu de [L'un chante, l'autre pas : *Plaine lune* de Jean Charlebois et *Travesties-Kamikaze* de Josée Yvon] », *Lettres québécoises*, n°20, hiver 1980, p.30.

Les hétérotopies de la souffrance

un autre monde, d'autres coordonnées. (TK, 41)

*Naître et traverser une réglementation fixée d'avance,
ou naître et ne pas vouloir fuir son propre désir. (TK, 41)*

La notion d'hétérotopie a été développée par Michel Foucault dans son œuvre « Des espaces autres »⁴⁷. Les chercheurs Jorge Calderón et Domenic Beneventi la résument de cette façon :

Les hétérotopies sont donc des lieux, des emplacements, qui permettent, entre autres, à des individus de se rencontrer, de se connaître et de se reconnaître, de vivre ensemble contre, tout contre ou d'une certaine manière même à l'extérieur des normes dominantes et oppressives de la société à laquelle ils appartiennent⁴⁸.

L'univers de *Travestie-kamikaze* permet aux marginalisées d'exister ; les prostituées exercent leur métier, les danseuses veulent créer une union syndicale. Il devient une « hétérotopie de déviation »⁴⁹, puisque la conduite des femmes ne se conforme pas aux règles normatives. Cet espace queer leur permet de « se rencontrer, échanger entre elles et vivre ensemble, même si c'est de manière éphémère et risquée »⁵⁰. En effet, c l'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles »⁵¹. Dans l'œuvre de Yvon, la scène de danse, les hôpitaux, les *tourist room*, les écoles de rééducation, les parcs, les universités coexistent. Ils sont même présentés en partie en images⁵². La violence, les vols, les meurtres et les drogues dures s'intègrent dans le quotidien des personnages :

Un bon fix avant de rentrer. Le vol s'était bien déroulé.
Banane s'était blessé à la main en tirant pour effrayer la caissière.
Mais rien de grave. Il riait en tenant l'argent en sang.

⁴⁷Michel Foucault, « "Des espaces autres" », *Empan*, vol. 54, n° 2, 2004, p. 12-19.

⁴⁸ Domenic Beneventi et Jorge Calderón, « Frontières queers : Hétérotopies, lieux/non-lieux et espaces frontaliers », *Canadian Literature*, n° 224, printemps 2015, p.7.

⁴⁹ Michel Foucault, 2004, *op. cit.*, p.15.

⁵⁰ Domenic Beneventi et Jorge Calderón 2015, *op. cit.*, p.7.

⁵¹ Michel Foucault, 2004, *op. cit.*, p.17.

⁵² Voir annexe 2.

Francine avait fait le guet. elle pensait à tous les coups commis avec Brigitte et elle était très fière de son expérience. (TK, 30)

Se faire un fix, tirer un coup de fusil relève du banal pour eux. Le rire face à la blessure et le désintéret du sang témoignent d'une habitude. Bien que l'hétérotopie permette une émancipation, elle abrite inévitablement l'imaginaire de la souffrance. Foucault suggère que « les hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables »⁵³. Les forces de l'ordre, les policiers et les juges pénètrent dans leur univers et agissent comme « éditeur[s] de désordres et de dangers » (TK, 28). Dans l'univers normatif, ces systèmes présentent de nombreuses lacunes par rapport à la gestion des crimes sexuels⁵⁴.

Dans *Travesties-kamikaze*, les policiers ne considèrent pas les victimes et contribuent à la violence qui les ostracise : « Pis trouvez-moi une fille, une seule, qui a signé une confession sans que la police la menace ou la batte » (TK, 85). Ils commettent une agression sexuelle horrible sur Brigitte :

« Pis chérie, tu veux-tu faire ta déposition dans le char ou ben au poste ? »

Ils l'ont amenée dans un bout de rang près du bois. Et puis ils lui ont dit de se déshabiller sur le siège d'en arrière. [...] Puis ils l'ont fourrée à tour de rôle deux fois. « Si tu parles, t'es finie. » (TK, 49)

Leur emprise psychologique ne cesse pas après l'événement. Ils réapparaissent plusieurs fois dans l'œuvre et objectivent la femme avec des propos dégradants. Ils rappellent également la domination qu'ils ont eue sur elle :

Encore Léo Clermont :

« Je t'avais dit qu'on se reverrait mon bébé.

Tu prends-tu le panier à salade ou si tu viens faire un tour à mon office. J'ai des photos à prendre pour les tchums. T'auras un petit cadeau. Pis tu pourrais faire des annonces de brassières pour moé, pis ben d'autres choses : j'ai un Sex-Shop à Laval. Tu portes-tu toujours pas de culottes ? » (TK, 81)

⁵³ Michel Foucault, 2004, *op. cit.*, p.18.

⁵⁴ Ce n'est qu'en novembre 2021 que le gouvernement du Québec a adopté le projet de loi 92 qui promet un accompagnement dans le processus judiciaire des victimes. Il s'agit d'un avancement directement relié au mouvement *Me too* né en 2017. Les victimes, se heurtant à de longues et dures procédures, se décourageaient à porter plainte suite à une agression sexuelle.

Le coroner, qui investigate normalement sur les causes de la mort, participe également au problème. Il viole Diane Frontenac : « Le coroner a eu le mot le plus faible quand il a fourré Diane Frontenac, la belle morte. Mais son ennemi guettait » (TK, 61). La mise en scène du viol nécrophile se veut éloquente, puisqu'elle représente une atteinte physique et psychique. Même si les femmes de Yvon se retrouvent dans une hétérotopie, les autorités tentent de dominer leur corps et ce, même lorsqu'il est mort. Si elles sortent de l'hétérotopie qui renferme l'imaginaire de la souffrance, ces mêmes autorités existent toujours à l'extérieur et continuent d'exercer leur emprise.

Dans cette hétérotopie de déviation, les lieux de refuge n'abondent pas. La maison apparaît comme un non-lieu troublant puisqu'elle « ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique »⁵⁵. Avoir un toit n'est pas important : « n'oublie pas que pour moi tu n'es qu'un changement d'adresse » (TK, 66). La maison présente d'ailleurs de nombreuses ressemblances avec le corps des femmes. Ce dernier se présente parfois comme un endroit qu'il est possible de quitter : « une façon comme une autre de vendre son temps, son usure. on sort de son corps, on se laisse tripoter et on regarde le spectacle. » (TK, 113). L'humidité de la maison évoque la pourriture l'enfermement, et l'usure, la décrépitude : « la maison humide, noire, le prélat usé sans soleil contre la fournaise murale » (TK, 93). Comme le prélat, le visage des femmes est usé : « La poussière de la rue avait fendillé son visage sans crème » (TK, 93). Il a été démontré que les policiers exercent un contrôle sur leur corps. Ils font de même sur la maison : « il avait démonté le système d'écoute électronique installé derrière la maison par la police » (TK, 35). La violence se transmet jusque dans cette maison qui n'est pas en état de la supporter : « un hold-up de vie éclate les murs de la maison » (TK, 77). Cependant, celle qui habite les corps n'a pas une connotation négative. Un passage de *Filles-commando bandées* illustre parfaitement cette tension toujours présente entre souffrir et résister : « quand on éclate, on n'a plus peur ».⁵⁶

⁵⁵ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 100.

⁵⁶ Josée Yvon, « Filles-Commandos bandées [1976] », dans *Danseuses-mamelouk*, Montréal, Éditions Les Herbes rouges, 2020, p. 124.

Les femmes ne peuvent compter sur des refuges dans une hétérotopie qui laisse toujours planer une menace. Comme elles le font dans leurs plaies, dans leurs blessures, elles trouvent du réconfort dans les failles de la maison : « des trous dans le plâtre qui s'effrite, mais confortable, chaud, bizarre, attirant, peut-être une famille » (*TK*, 28).

Écriture de la souffrance comme acte de résistance féministe⁵⁷

Une lecture queer des femmes qui écrivent la souffrance nous montre qu'en faisant preuve de négativisme, de combativité, de doute, de remises en question, ces dernières ébranlent les systèmes de pouvoir en place⁵⁸.

Dans la partie précédente, la manière dont les corps, leurs manifestations, le silence et les hétérotopies créent un imaginaire de la souffrance dans *Travesties-kamikaze* a été exposée. La tension entre souffrir et résister mène à étudier l'écriture de la souffrance comme acte de résistance féministe.

Josée Yvon se démarque des militantes des deux premières vagues de féminisme en se battant pour le droit des femmes marginalisées comme les travailleuses du sexe, les femmes transsexuelles, les criminelles, les femmes racisées. Dans les années 1970-80, elle saisit déjà l'importance de leur attribuer une voix, combat qui prend de l'ampleur aujourd'hui avec la notion d'intersectionnalité. Le thème de la guerre est omniprésent dans ses œuvres. Yvon arme ses personnages féminins, fait bouillir une envie de changement. Les titres nous fournissent un avant-goût de ce qu'elle nous offre : *Travesties-kamikaze*, *Filles-missiles*, *Filles-commandos bandées*, *Danseuses-mamelouk*. Elles chamboulent la conception classique des comportements féminins : cet impératif d'être tranquille⁵⁹. L'exergue en début de texte donne le ton aux revendications : « pour la Ligue des Femmes de l'IRA (Cumann na mBan)/pour Hiroko Nagata, terroriste rouge du groupe Sekigunha/et pour Margo St-James et Priscilla Alexander » (*TK*, 7). Comme le souligne Camille Anctil-Raymond dans son article *Nous sommes des éventreuses. Les Amazones de Josée Yvon dans Filles-commandos bandées* :

Cet hommage à la branche féminine de l'Armée républicaine irlandaise, à une terroriste japonaise appartenant à un groupe armé révolutionnaire des années 1970 et à deux activistes américaines pro-sexe ancre la violence des personnages d'Yvon

⁵⁷ Marie Darsigny, 2018, *op. cit.*

⁵⁸ Marie Darsigny, 2018, *op. cit.*, p.84.

⁵⁹ Julie Boulanger et Amélie Paquet, *Le bal des absentes*, Montréal, Éditions La Mèche, 2017, p.31.

dans des luttes multiples, mais bien réelles, portées par des figures de femmes résistantes⁶⁰.

Les femmes de Yvon sont « des guerrières kamikazes prêtes à tout pour déjouer les pouvoirs qui les assaillent »⁶¹ malgré l'adversité qui règne entre elles. Elles se réunissent et se transforment en un « nous » : « tout est à reprendre, tout est toujours à reprendre. Mais nous vaincrons » (*TK*, 102). Elles expriment le besoin de créer des alliances pour défendre leurs droits dans un contexte propre à leur mode de vie et deviennent des revendications quand elles manquent de gaz (*TK*, 36) :

Ça prendrait une Union des danseuses. Tu vas voir les boss, y vont l'avoir dans l'cul, on va toutes se tenir ensemble. [...] On est en train de pogner le gros boutte, tu vas voir t'à l'heure, y vont nous supplier. Pis c'est fini ça les danses tout nues, tu vas voir, ça va revenir les culottes, même les pasties : de toute façon, c'est ben plus excitant. (*TK*, 106)

Il existe une volonté de se soutenir entre elles, même si « la rancune est très longue au cœur des indiennes » (*TK*, 13). Dans son écriture de la souffrance, Yvon inscrit directement dans sa poésie une envie de renverser le système qui les opprime : « pompant le sperme, son corps chante le poème, le jus du beurre chaud, chante le meurtre du désespoir, elle est en révolution » (*TK*, 66). Dans certaines scènes de prostitution, ses personnages semblent en position de soumission, mais restent généralement en contrôle de la situation, manipulent les clients et savent quoi faire pour obtenir plus d'eux : « le super-compliment : elle lui disait qu'il avait une belle graine, ça payait plus » (*TK*, 113). Elles posent des gestes humiliants et en retirent une satisfaction : « Et le vieux avait dit : "soixante piasses pour me pisser dans face./Effouère-moi ta botte dans bouche, pis pèse plus fort."/il fallait avoir l'air sérieux, ne pas rire trop haut » (*TK*, 67). Josée Yvon, en rejetant la vie conjugale classique propre à la société patriarcale, s'inscrit dans la lignée de Virginie Despentes :

quand on affirme que la prostitution est une « violence faite aux femmes », on veut nous faire oublier que c'est le mariage qui est une violence faite aux femmes, et d'une manière générale, les choses telles que nous les endurons. [...] La sexualité

⁶⁰ Camille Anctil-Raymond, 2019, *op. cit.*

⁶¹ *Ibid.*

masculine en elle-même ne constitue pas une violence sur les femmes, si elles sont consentantes et bien rémunérées⁶².

La prostitution permet une réappropriation de son propre corps. Pour Despentes, il existe d'ailleurs un point en commun entre l'acte d'écriture et ce métier : aller à l'encontre de la place destinée aux femmes, soit « femme privée, propriété, moitié, ombre d'homme »⁶³. En se prostituant et en exhibant leur souffrance, les femmes se taillent une place dans l'espace public.

Précédemment, il a été amené que le viol est utilisé comme contrôle social sur les femmes. Dans le système capitaliste, il représente un exercice du pouvoir dans lequel l'homme occupe une place de dominance⁶⁴. Vulnérables à cette agression, les femmes ne peuvent pas toujours se défendre, lutter au moment même. Après l'événement, on s'attend à ce qu'elles retournent la violence contre elles : prendre du poids, se brimer dans sa vie sexuelle, se mutiler⁶⁵. Yvon résiste en mettant en scène des femmes qui refusent de se cacher chez elles pour réduire le risque d'être violée. À la place, celles-ci dépeignent les hommes et leur arme en insistant sur leur impuissance : « cherchant les instants fugaces de l'érection/il pleurait sa propre disparition » (*TK*, 47), « les yeux de la fille ne brillaient pas après l'orgasme trop vite désiré du passant. » (*TK*, 66). Considérant que l'organe sexuel de l'homme lui permet « d'assumer sa subjectivité »⁶⁶ en tant que « symbole d'autonomie, de transcendance, de puissance »⁶⁷, le fait de pointer cette impuissance rappelle les failles de cette prise de pouvoir et la possibilité de la renverser.

Se dissociant elle-même de la « vision puriste et sacralisée de l'art (littéraire) »⁶⁸, Yvon trace sa propre voie. Elle critique le féminisme déjà en place en démontrant le manque d'ouverture d'esprit. Elle met en lumière l'exclusion des femmes marginalisées, obscènes dans le féminisme bourgeois :

⁶² Virginie Despentes, *King Kong théorie*, Paris, Éditions Grasset, 2006, p. 92.

⁶³ *Ibid.*, p. 91.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 53-54.

⁶⁵ *Ibid.*, p.52.

⁶⁶ de Beauvoir, Simone, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1949, p. 301.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Daphnée Roy, « (en) revenir suivi de Josée Yvon et ses Filles — commandos bandées : le potentiel révolutionnaire des marginales », Mémoire, Université de Montréal, 2020, f.125.

C'était à la Librairie des Femmes d'Ici. on n'avait pas le droit d'être stoned pis lesbienne en même temps. Depuis ce jour, elle jouit constamment pour « bâdrer » la bourgeoisie féministe qui s'encule infiniment avec tous les instruments du sex-shop homophile.

Pendant que Nicole meurt au Café Abitibi, pour la chambre, le stew, le tabac. Et pour payer le pusher qui est ma vie.

Les vraies travaillent, ne sont pas épuisées d'un lancement de 5 à 7 chez les dames d'un renouveau pseudo-révolutionnaire. (TK, 114)

Yvon met l'accent sur le choix des femmes de vivre dans de telles conditions. Elle aborde le mouvement de la bourgeoisie vers la rue avec le personnage d'une clocharde : « insert : Cette clocharde qui sortait de Domrémy avouait qu'elle fut une bourgeoise » (TK, 39) et avec celui d'Olive : « La grande Olive de famille bourgeoise par son évasion avait causé bien des émeutes et des crises cardiaques. De force elle avait choisi sa vie » (TK, 26). Cet extrait présente le paradoxe important qui plane sur l'œuvre complète : de force, elle avait choisi sa vie. Les femmes de *Travesties-Kamikaze* ne veulent pas se plier à un mode de vie normal. Elles choisissent de se créer une hétérotopie pour vivre « une vie décousue de l'ennui » (TK, 34). Le verbe « choisir » témoigne d'un pouvoir sur la situation et rappelle une citation de Gilles Deleuze d'ailleurs incluse dans l'œuvre : « Le choix se définit en fonction de ce qu'il exclut »⁶⁹. Dans le cas des femmes, elles choisissent un mode de vie en fonction de celui qu'elles ne veulent pas. Comme les sorcières, la plupart optent pour le célibat, l'indépendance, la vie sans enfant. Elles vont à l'envers de ce que représente le bonheur dans les études sur le sujet. Leur but n'est pas de contrer la misère, mais bien d'apprendre à vivre avec, puisque « la misère, elle est pas née toute seule : c'est comme un champignon qui germe, pis qui germe. Y a tout le sol pis les spores pour » (TK, 59). Tous les ingrédients en place pour la recette idéale du malheur, en somme.

On pourrait croire que l'écriture de la souffrance agit comme manière d'exhiber le mal-être et de rechercher de la pitié, mais comme le dit Paul Auster :

⁶⁹Gilles Deleuze, « Chapitre Premier. Problème de la connaissance et problème moral », *Empirisme et subjectivité. Essai sur la nature humaine selon Hume*, sous la direction de Deleuze Gilles. Presses Universitaires de France, 2010, p.1.

le langage n'est pas l'expérience de la souffrance. Il est un moyen d'organiser l'expérience. [...] Se sentir privé du langage, c'est perdre son propre corps. Quand les mots font défaut, on se dissout en une image du néant. On disparaît⁷⁰.

Yvon ne veut pas effacer les femmes. Par ses mots et leurs maux, elle les fait exister et résister. Rutt Veenhoven, un sociologue allemand se spécialisant dans l'étude du bonheur, peint un portrait des personnes ayant plus de chance de le ressentir dans notre société :

On rencontrera plus facilement les personnes heureuses dans les groupes majoritaires que parmi les minorités, et plus souvent en haut qu'en bas de l'échelle sociale. Ils sont typiquement mariés et ont de bons rapports avec leur famille et leurs amis. En ce qui concerne leurs caractéristiques personnelles, ils se présentent comme relativement en bonne santé, à la fois physique et mentale. Ils sont actifs et ouverts d'esprit. Ils se sentent au contrôle de leur vie. Leurs aspirations sont morales et sociales avant d'être économiques. Dans le champ politique, les gens heureux tendent à être centristes conservateurs⁷¹.

Les femmes de *Travesties-kamikaze*, par leur statut social, leur santé mentale et physique, leur situation conjugale et leur opinion politique, se situent à l'antipode de cette conception. Yvon s'oppose au stéréotype de la femme souriante, propre et muette : « ta mère a les pieds sales, elle sue le malheur » (*TK*, 25), « ils ont raison de dire qu'elle est malheureuse » (*TK*, 25), « elle s'amuse même du malheur puisque quelque chose se produit » (*TK*, 88). Comme le dénonce Sara Ahmed, figure importante de la phénoménologie queer, le bonheur sert à « justifier une certaine forme d'oppression et [à] rendre désirables des normes sociales »⁷². En écrivant la souffrance des femmes, Yvon va à l'encontre de cette idée.

Julie Boulanger et Amélie Paquet étudient la place des femmes dans les cursus littéraires et soulèvent qu'au « même titre que les femmes réelles, les personnages féminins doivent être aimables en toutes occasions, même (et surtout) quand le monde les écrase, même quand elles sont en pleine dépression »⁷³. Au contraire, les personnages de Yvon présentent leur corps abject, loin de toute amabilité. Le sang, les infections, l'urine, les

⁷⁰ Paul Auster, *Constat d'accident et autres textes*, Paris, Éditions Actes Sud et Leméac, 2003, p.13, 30.

⁷¹ Cité dans Sara Ahmed, « La promesse du bonheur : introduction », *Genre, sexualité & société* [En ligne], 14 | Automne 2015, mis en ligne le 01 décembre 2015, consulté le 07 novembre 2021.

⁷² Sara Ahmed, « La promesse du bonheur : introduction », *Genre, sexualité & société* [En ligne], 14 | Automne 2015, mis en ligne le 01 décembre 2015, consulté le 07 novembre 2021.

⁷³ Julie Boulanger et Amélie Paquet, 2017, *op. cit.*, p.85.

plaies, les odeurs abondent de partout. En d'autres mots, Josée Yvon déconstruit la pensée que « rendu à cet espace marqué par la norme qu'est la culture, le corps doit devenir présentable ou, si l'on préfère, dompté : sans odeur (autre que celle, on ne peut plus culturelle justement, des parfums), sans pesanteur, sans chair »⁷⁴ :

la sœur de Ginette Charron me demande pourquoi je ne me rase pas les aisselles.
Elle offre même de me prêter son déodorant : « entre femmes... » dit-elle.
Je lui réponds : « j'aime mon odeur et je la garde. » (TK, 104)

Écrire la souffrance devient ainsi un acte de résistance et le corps des personnages en est l'arme révolutionnaire. Dans son œuvre *Vivre à la marge*, Louise Blais se penche sur la souffrance sociale :

Dans nos sociétés hyperrationnelles, la souffrance est une « affaire » privée, « personnelle ». Trop subjective, trop empreinte (de trop) d'émotions, une parole de la souffrance est engloutie par la rationalité technocratique qui s'est imposée comme mode de connaissance et d'organisation des sociétés modernes⁷⁵.

Pourtant, si on suit la logique féministe : le personnel est politique. Dans le cas de *Travesties-kamikaze*, rendre le personnel public est un pas vers la résistance. Il existe, dans l'œuvre de Josée Yvon, un désir d'inclusion dans la souffrance. Nombreuses sont les énumérations dans lesquelles elle nomme différentes femmes et groupes de femmes : « des travailleuses, des criminelles, des prostituées, de vieilles femmes, des rebelles politiques, des chômeuses, des errantes... » (TK, 135). Elle veut aussi ramener la mémoire de femmes décédées, victimes de violence : « pour Violette Barrette étranglée avec un gant de golf, backfires pour circonscrire le cancer mâle, pour la danseuse coupée en sept morceaux, une belle effeuilleuse du nom de Dyan Cher » (TK, 50). Elle utilise le même procédé dans *Filles-commandos bandées* : « Pour toutes les Lise opératrice au Bell, pour toutes les Diane assassinées chez Simpsons-Sears, les Jayne Mainsfield violées à la sortie de l'école tellement diluées de partout »⁷⁶. Ces énumérations représentent un couteau à double tranchant. D'un côté, elles permettent de rendre le combat féministe universel, de montrer qu'il existe non seulement pour les personnages de *Travesties-Kamikaze*, mais bien pour

⁷⁴ Francine Bordeleau, « Les cris du corps : France Théoret, Josée Yvon et Monique Proulx », dans Gabrielle Pascale (dir.), *Le roman québécois au féminin*, Montréal, Éditions Triptyque, 1994, p.89-90.

⁷⁵ Louise Blais, *Vivre à la marge. Réflexions autour de la souffrance sociale*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2014, p. 18-19.

⁷⁶ Josée Yvon, 2020, *op. cit.*, p.105.

toutes les femmes de ce monde. Elle se bâtit une armée dans l’imaginaire de la souffrance pour en briser les frontières. D’un autre côté, elles mettent de l’avant un point en commun : leur interchangeabilité et leur invisibilité. En les nommant en série, on perd de leur unicité et de leur valeur individuelle. Ce constat rappelle la notion de filles en série amenée par Martine Delvaux :

Les filles en séries sont ces jumelles dont les mouvements s’agencent parfaitement, qui bougent en harmonie les unes aux côtés des autres, qui ne se distinguent les unes des autres que par le détail d’un vêtement, de chaussures, d’une teinte de cheveux ou de peau, par des courbes légèrement dissemblables... Filles-machines, filles-images, filles-spectacles, filles-marchandises, filles-ornements⁷⁷...

Dans son essai, elle expose plusieurs figures de filles en série, dont celle de la poupée, présente dans *Travesties-Kamikaze* : « Tous les soirs sans volupté, la petite fille devient un mannequin succédané. elle distribue les verres comme de la vaisselle de poupée. parfois elle montre sa plotte rose et mouillée à une table pour 3 \$ » (TK, 103), « la petite Nicole mangeait une canne d’alphaghetti froide ; elle avait trouvé une poupée “Rubber Niggers” » (TK, 116). La figure de la poupée représente un jouet genré généralement offert aux jeunes filles. Alors que les jeunes garçons sont « encouragés à jouer avec des jouets qui les poussent à l’action : récits d’aventure, science-fiction, imagination débridée, [à se projeter] dans un ailleurs »⁷⁸, les fillettes s’amusent avec un objet qui représente la passivité et le *care* en soi. La comparaison à des poupées (« mannequin succédané qui distribue de la vaisselle de poupée ») rappelle leur manque d’agentivité. Cependant, Josée Yvon met en scène les filles en série pour mieux les déconstruire. Le fait de montrer « sa plotte rose et mouillée à une table pour 3 \$ » bouleverse le stéréotype de la poupée.

Présentant des similarités avec celle de la poupée, la figure de la jeune fille est également importante. Elle symbolise « la première victime, mais elle doit aussi servir d’exemple et de piège »⁷⁹ et demeure également omniprésente dans l’œuvre de *Travesties-kamikaze* : « Ma petite fille, elle est belle, elle connaît son cul à cinq ans. » (TK, 85), « Tous

⁷⁷ Martine Delvaux, *Les filles en série : Des Barbies aux Pussy Riot*, Montréal, Les Éditions du Remue-ménage, 2013, p. 10-11.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 40.

⁷⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p.399.

les soirs sans volupté, la petite fille devient un mannequin succédané ». (TK, 103). Les détails reliés à l'enfance sous-entendent aussi sa présence et son interprétation :

Je vais t'exploiter comme il faut. T'es ben cute, mais t'as pas l'âge, aussi bien jouer sur ça.

Tu rentres après "Rosy Queen Sadic", pis on t'appelle : "Sweet Baby Teen". Tu te rases partout, avec des running shoes pis des couettes. Tu commences par enlever ta mini-jupe en dansant. Puis tu enlèves toute. Au quatrième morceau, la plotte rasée, tu te masturbes avec un gros vibreur rose en bonbon sur le lit : tu le sucés. Ça va marcher. Ils vont tous croire que tu as vingt ans.

Le numéro de ta vie : tu vas faire du lit. (TK, 102)

Dans cet extrait, « la plotte rasée », le nom « Sweet baby teen », « les couettes » et les « running shoes » rappellent la figure de jeune fille et de la poupée, mais dans une situation d'exploitation. Ce que les exploitants ne savent pas, c'est qu'en suivant l'idée de Gilles Deleuze et de Félix Guattari, la jeune fille est « la possibilité de quitter les relations de pouvoir binaires, des relations phalliques, se trouve du côté de la femme et de l'enfant. Et femme + enfant = jeune fille »⁸⁰. Dès leur enfance, les personnages connaissent la souffrance : « Et le psychanalyste avait dit que la benzédrine existait déjà dans le premier collage de son scrapbook ! » (TK, 88). En exposant leur souffrance jeune, on montre qu'elles commencent à résister dès l'enfance.

Dans certaines énumérations, les femmes se réapproprient les injures, les utilisent pour se décrire elles-mêmes : « Francine pensait à toutes ses amies : les crosseuses, les tuées, les abusées, les stupides, les merveilleuses » (TK, 22). Dans son essai *Écriture de la souffrance comme acte de résistance féministe*, Marie Darsigny se prononce sur le sujet :

Provenant de la théorie queer, l'appropriation du stigmaté est un moyen de rire des oppresseurs, de jouer avec l'injure pour la transformer en fierté ou en banalité. Dans *Excitable Speech : A Politics of the Performative*, Judith Butler se penche sur la fonction performative du langage et par conséquent, sur la réappropriation des insultes. Elle avance que les mots peuvent être recontextualisés pour gagner un sens positif et donner du pouvoir à celles qui se les réapproprient⁸¹.

Judith Butler « décrit un processus dynamique, qui consiste en la réappropriation d'un terme injurieux, à partir d'une 'blessure linguistique', et à son retournement contre la

⁸⁰ Martine Delvaux, 2013, *op. cit.*, p. 25.

⁸¹ Marie Darsigny, 2018, *op. cit.*, p. 76.

source énonciative blessante, retournement créateur d'une puissance d'agir linguistique (linguistic agency) »⁸². Au même titre que les personnes racisées qui utilisent le « n-word » et les personnes de la communauté LGBTQ+ qui ont recours à l'insulte « queer », Yvon « se réapproprie les injures lancées aux femmes pour les redéployer ; s'emparant du pouvoir qui les anime, elle les remet en scène pour en faire des lieux d'identification, des étendards invitant à l'insoumission »⁸³.

Yvon utilise les expressions « butch », « tapette », « putain » : « Une butch du plus beau genre » (*TK*, 18), « Je suis fière que mon fils soye une tapette, parce que toé t'es rien qu'une grosse putain ! » (*TK*, 81). Dans ces contextes, la resignification d'un terme « participe donc de la mémoire discursive, inscrivant dans le discours l'histoire. de la stigmatisation et de la réponse qui lui est apportée »⁸⁴.

Ces réappropriations des insultes, la mise en scène de corps abjects en contrôle de leur sexualité, le renversement des stéréotypes des filles en série et la propension au malheur font des personnages de *Travesties-kamikaze* des femmes ingouvernables, comme l'entend Kathleen Rowe dans *The Unruly Woman : Gender and the Genres of Laughter*⁸⁵. Marie Darsigny résume en quelques mots ce qu'elles représentent :

Les femmes ingouvernables refusent de croire en la promesse du bonheur. Elles veulent faire du bruit, contester les mécanismes de pouvoir en place, critiquer les oppresseurs. Il s'agit d'une mission combative souvent épuisante et décourageante puisqu'il serait, après tout, plus facile de se conformer et de ne pas ébranler le statu quo⁸⁶.

Écrire la souffrance de ces femmes est une manière de « constitu[e] une menace à l'équilibre social »⁸⁷.

⁸²Marie-Anne Paveau, *La blessure et la salamandre. Théorie de la resignification discursive*, 2019, ffhal-02003667, p.7.

⁸³ Camille Anctil-Raymond, 2019, *op. cit.*

⁸⁴ Marie-Anne Paveau, 2019, *op. cit.*, p.4.

⁸⁵Kathleen Rowe. *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*, Austin, University of Texas Press, 1995.

⁸⁶ Marie Darsigny, 2018, *op. cit.*, f. 80.

⁸⁷ *Ibid.*, f. 115.

Conclusion

Travesties-kamikaze est peuplée de femmes marginalisées qui désirent renverser le pouvoir. Elles portent en elles des siècles d’oppression, d’inégalité. En d’autres mots, « l’enfer bat dans [leur] poitrine » (TK, 62). Les corps, les manifestations, la plaie, la cicatrice, le silence, le rire, les non-dits et les hétérotopies construisent l’imaginaire de la souffrance dans lequel elles évoluent. Avec sa prose éclatée et sans tabou, Josée Yvon s’assure de ne pas tout offrir aux lecteurs, afin de créer un sentiment du réel, stratégie efficace dans l’expression de la souffrance.

Cette dernière devient un acte de résistance féministe qui sort justement du féminisme théorique. L’œuvre complète de Yvon va en ce sens. On peut percevoir les femmes comme des victimes, mais la réflexion ne serait pas poussée à son plein potentiel. Sorcières ingouvernables, elles préparent une révolution :

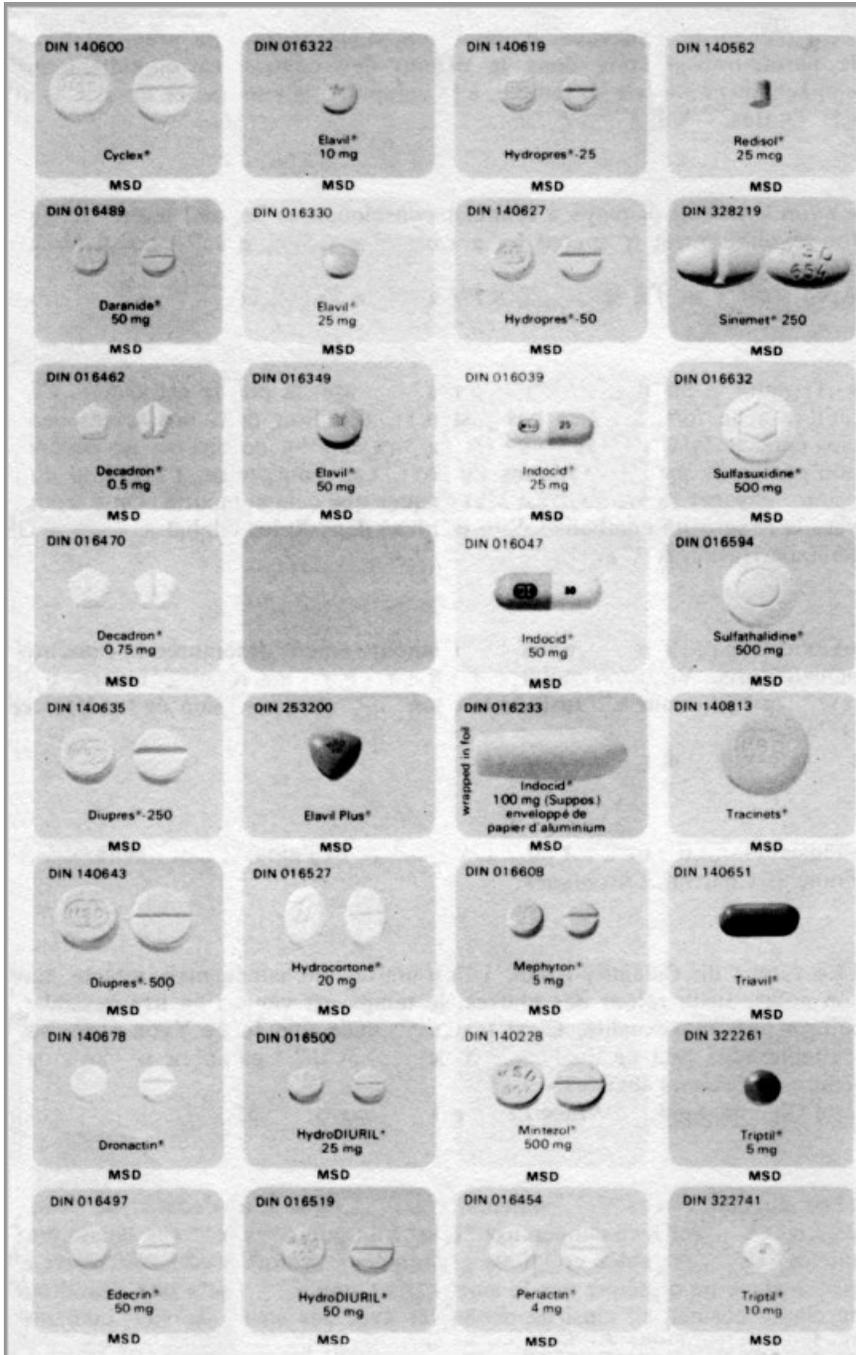
le fait qu’on nous agresse est notre plus grand méfait.
nous ne pouvons nous échapper, nous pressentons tout.
il est un jour où la fragilité épuisée prendra les armes pour seulement défendre son
intimité⁸⁸.

Brièvement effleurés dans le cadre de ce mémoire, les sujets de la marginalisation des femmes, de l’intersectionnalité, du corps comme arme de guerre et des espaces queers comme hétérotopies mériteraient un approfondissement. De plus, se pencher sur l’œuvre de Yvon en tant que fondatrice d’un nouveau féminisme inclusif pourrait assurément enrichir nos horizons. Les combats en lien avec la prostitution, la possession de son corps et les agressions sexuelles sont plus que jamais importants.

⁸⁸ Josée Yvon, 2020, *op. cit.*, p.125.

Annexes

Annexe 1





Bibliographie

1. Corpus principal

Yvon, Josée, *Travesties-kamikaze*, Montréal, Éditions Les Herbes rouges, 2019 [1980], 150 p.

2. Corpus secondaire

Yvon, Josée, *Danseuses-mamelouk*, Montréal, Éditions Les Herbes rouges, 2020, 150 p.

Yvon, Josée, « Filles-Commandos bandées [1976] », dans *Danseuses-mamelouk*, Montréal, Éditions Les Herbes rouges, 2020, p. 101-136.

Yvon, Josée, *Filles-missiles*, Trois-Rivières, Éditions Écrits des Forges, coll. « Les Rouges-gorges », 1986, 72 p.

Yvon, Josée, « La chienne de l'Hôtel Tropicana [1977] », dans *Danseuses-mamelouk*, Montréal, Éditions Les Herbes rouges, 2020, p. 15-58.

3. Corpus critique

Ahmed, Sarah, « La promesse du bonheur : introduction », *Genre, sexualité & société* [En ligne], 14 | Automne 2015, mis en ligne le 01 décembre 2015, consulté le 07 novembre 2021.

URL : <http://journals.openedition.org/gss/3689> ;

DOI : <https://doi.org/10.4000/gss.3689>

Anctil-Raymond, Camille, « “Nous sommes des éventreuses”. Les Amazones de Josée Yvon dans Filles-commandos bandées », *MuseMedusa* [en ligne], n° 7, 2019, consulté le 2 octobre 2021.

URL : https://musemedusa.com:443/dossier_7/anctil-raymond/

Augé, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions Seuil, 1992, 160 p.

Auster, Paul, *Constat d'accident et autres textes*, Paris, Éditions Actes Sud et Leméac, 2003, 112 p.

Beneventi, Domenic et Calderón, Jorge, « Frontières queers : Hétérotopies, lieux/non-lieux et espaces frontaliers », *Canadian Literature*, n° 224, printemps 2015, p. 6-14.

- Berquin, Anne et Grisart, Jacques, *Les défis de la douleur chronique*, Wavre, Éditions Mardaga, 2016, 576 p.
- Blais, Louise, *Vivre à la marge. Réflexions autour de la souffrance sociale*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008, 257 p.
- Bordeleau, Francine, « Les cris du corps : France Théoret, Josée Yvon et Monique Proulx », dans Gabrielle Pascal (dir.), *Le roman québécois au féminin*, Montréal, Éditions Triptyque, 1995, p. 89-94.
- Boulanger, Julie et Paquet Amélie, *Le bal des absentes*, Montréal, Éditions La Mèche, 2017, coll. « L'Ouvroir », 288 p.
- Cavro, Élodie, « Douleurs et intersubjectivité », *Le Journal des psychologues*, vol. 246, n° 3, 2007, p. 30-34.
- Chollet, Mona, *Sorcières : La puissance invaincue des femmes*, Paris, Éditions Zones, 2018, 240 p.
- Cosimano, Amélia, « L'homme qui buvait dans le noir ; suivi de Le sentiment du réel chez Danielle Roger », Mémoire, Université de Montréal, 2017, 125 f.
- Damasio, Antonio, *Spinoza avait raison : Le cerveau de la tristesse, de la joie et des émotions*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2003, 346 p.
- Darsigny, Marie, « Trente ; suivi de l'écriture de la souffrance comme acte de résistance féministe », Mémoire, Université du Québec à Montréal, 2018, 119 f.
- De Beauvoir, Simone de, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1949, 510 p.
- Deleuze, Gilles, « Chapitre Premier. Problème de la connaissance et problème moral », *Empirisme et subjectivité. Essai sur la nature humaine selon Hume*, sous la direction de Deleuze Gilles. Presses Universitaires de France, 2010, p.1-22.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, 645 p.
- Delvaux, Martine, *Les filles en série : Des Barbies aux Pussy Riot*, Montréal, Les Éditions du Remue-ménage, 2013, 224 p.
- Despentes, Virginie, *King Kong théorie*, Paris, Éditions Grasset, 2006, 162 p.
- DesRochers, Jean-Simon, « Vingt et un fragments autour du sentiment du réel », *Moebius*, n° 152, hiver 2017, p.75-92.
- Dulude, Sébastien, « Performativité des dispositifs typographiques du livre de poésie de contre-culture québécoise : regards culturels et littéraires », Thèse, Université du Québec à Trois-Rivières, 2015, 312 f.
- Duras, Marguerite, *Écrire*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 1993, 132 p.

- Flandrin, Laure, *Le rire. Enquête sur la plus socialisée de toutes nos émotions*, Paris, Éditions La Découverte, 2021, 396 p.
- Foucault, Michel, « “Des espaces autres” », *Empan*, vol. 54, n° 2, 2004, p. 12-19.
- Gallese, Vittorio, « Chapitre 2. La simulation incarnée et son rôle dans l’intersubjectivité », dans *Les paradoxes de l’empathie : Philosophie, psychanalyse, sciences sociales* [en ligne], Paris, CNRS Éditions, 2011, consulté le 6 octobre 2021.
URL : <http://books.openedition.org/editionscnrs/17193> ;
DOI : <https://doi.org/10.4000/books.editionscnrs.17193>
- Giguère, Richard, « Compte rendu de [L’un chante, l’autre pas : plaine lune de Jean Charlebois et Travesties-Kamikaze de Josée Yvon] », *Lettres québécoises*, n°20, hiver 1980, p. 28-30.
- Gilloots, Emmanuelle, « Souffrance et douleur », *Gestalt*, vol. 30, n° 1, 2006, p. 23-32.
- Gillot, Pascale, *L’esprit, figures classiques et contemporaines* [en ligne], Paris, CNRS Éditions, 2007, consulté le 8 octobre 2021.
URL : <http://books.openedition.org/editionscnrs/7358> ;
DOI : <https://doi.org/10.4000/books.editionscnrs.7358>
- Hamlaoui, Lamine, « Corps et esprit : l’identité humaine selon Spinoza », *Astérior* [En ligne], 3 | 2005, mis en ligne le 16 septembre 2005, consulté le 07 octobre 2021.
URL : <http://journals.openedition.org/asterion/325> ;
DOI : <https://doi.org/10.4000/asterion.325>
- Le Breton, David, « Douleur et souffrance : déclinaisons du sens », *Revue des sciences sociales* [en ligne], 53 | 2015, mis en ligne le 30 juin 2018, consulté le 19 mars 2021.
URL : <http://journals.openedition.org/revss/2819> ;
DOI : <https://doi.org/10.4000/revss.2819>
- Melchior-Bonnet, Sabine, *Le rire des femmes. Une histoire de pouvoir*, Paris, Presses Universitaires de France, 2021, 404 p.
- Parman, Talat, « L’éclat de rire et la voix féminine », *Corps & Psychisme*, vol. 73, n°1, 2018, p. 103-112.
- Patoine, Pierre-Louis, *Corps/texte. Pour une théorie de la lecture empathique : Cooper, Danielewski, Frey, Palahniuk*, Lyon, ENS Éditions, coll. « Signes », 2015, 280 p.
- Paveau, Marie-Anne, *La blessure et la salamandre. Théorie de la resignification discursive*, 2019, fhal-02003667.
- Ricœur, Paul, « La souffrance n’est pas la douleur », Claire Marin éd. *Souffrance et douleur. Autour de Paul Ricœur*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p. 13-34.

Roy, Daphnée, « (en) revenir suivi de Josée Yvon et ses Filles-commandos bandées : le potentiel révolutionnaire des marginales », Mémoire, Université de Montréal, 2020, 162 f.

Smadja, Éric, *Le rire*, Presses Universitaires de France, 2007, 128 p.

Tosta Berlinck, Manoel, « La douleur », *Champ psychosomatique*, vol. 39, n° 3, 2005, p. 81-96.