

L'adolescente troublée :

Une étude littéraire de trois romans québécois pour adolescents



Thea Kristine Nevland



Mémoire de master
Département des langues étrangères
Université de Bergen
Mai 2015

Abstract (résumé en anglais)

This study is a literary analysis of three contemporary youth novels from Québec, all of which treat psychological difficulties in addition to the inherent ordeal that characterizes adolescence. Dealing with an extreme taboo, *Ma vie ne sait pas nager*, written by Éleine Turgeon, tells the story of twin-sisters Geneviève and Lou-Anne, one preparing her suicide and the other dealing with the repercussions of her sister's tragic choice. *La fille d'en face* by Linda Amyot explores the difficulties of friendship as the main character, Éleine, visits her best friend at the hospital after an accident puts her in a coma. The third novel, *Seule contre moi* by Geneviève Piché portrays a young girl who suffers from anorexia.

With the objective of exposing the message these novels communicate, this study will examine the way these narratives communicate positive values by means of the difficulties facing the main characters. We are interested in the manner these novels encourage the comprehension of these psychological problems while avoiding the potentially problematic implications of excessive identification with the troubled characters. With the intention of exploring these questions, closely related to the effect of the reading, we have employed the theory of Wayne Booth as formulated in his classic work *The Rhetoric of Fiction*. The rhetorical and ethical position described in this monograph makes his theory appropriate for our study, and possibly also for further studies of communication in youth literature. The exploration of values is based on the idea of the implied author and we employ the concept of the unreliable narrator in the portrayal of the main characters.

Remerciements

Tout d'abord, je voudrais remercier une bonne amie à moi, la photographe Heidi Berntine Bull-Gjertsen, pour m'avoir permis d'utiliser sa photographie sur la page de couverture. J'ai de la chance de te connaître !

Merci à ma Directrice Madame Margery Vibe Skagen. Vos commentaires et encouragements a été bien nécessaires et bien appréciés.

Merci au projet *Québec-Norway : Northern Cultures Studies Collaboration in Higher Education* entre le Senter for internasjonalt Universitetssamarbeid, l'Université de Bergen et l'Université de Québec à Montréal pour le bourse finançant mon séjour de recherche à Montréal.

Merci au CRILCQ, le centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises, et surtout merci aux Mesdames Lise Bizzoni et Chantal Savoie pour m'avoir accueilli et pour le soutien au tout début de ma recherche.

J'adresse aussi mes remerciements à la famille Choquette pour m'avoir accueillie chaleureusement à mon arrivée, pour m'avoir bien nourri et pour avoir pris soin de moi comme un membre de famille pendant mon séjour à Montréal.

Un grand merci à Alexiane Besle, Basile Groussin, Carl Racette, Justine Colica et Léonie Rosée Choquette pour l'aide de relire et corriger mon mémoire.

Merci à ma famille et mes amies, pour le soutien pendant les moments de doute et pour avoir partagé ma joie dans le progrès.

Table de matières :

Abstract (résumé en anglais)	iii
Remerciements	iv
1. Introduction	1
1.1 Contexte.....	1
1.2 Questions.....	5
1.3 Approche théorique et méthodologie.....	6
2. Théorie	9
2.1 Introduction.....	9
2.2 La rhétorique ressuscitée.....	10
2.3 L’auteur impliqué et le processus de la lecture.....	11
2.4 La dimension éthique.....	12
2.5 Terminologie.....	14
2.6 Conclusion.....	17
3. <i>Ma vie ne sait pas nager</i> d’Élaine Turgeon	18
3.1 Introduction.....	18
3.2 Une narration « omnisciente ».....	18
3.3 L’influence du narrateur.....	20
3.4 Restriction de la sympathie.....	22
3.5 Lou-Anne.....	26
3.6 Geneviève.....	27
3.7 La fonction et l’effet des journaux.....	29
3.8 L’opposition des troubles.....	30
3.9 L’image de l’eau.....	31
3.10 La découverte de valeurs.....	35
3.11 Conclusion partielle.....	37

4. <i>La fille d'en face</i> de Linda Amyot	38
4.1 Introduction	38
4.2 La relance de l'histoire	39
4.3 Conflit entre l'intérieur et l'extérieur	41
4.4 Indigne de confiance	43
4.5 Développement conflictuel	45
4.6 La découverte identitaire	48
4.7 Conclusion partielle	50
5. <i>Seule contre moi</i> de Geneviève Piché	51
5.1 Introduction	51
5.2 Une lutte ambivalente	51
5.3 Seule parmi les autres	55
5.4 Idées fixes dans l'existence floue	57
5.5 Métaphores	60
5.6 Contrôle de la sympathie	61
5.7 Amitié et support	64
5.8 Opposition par une voix tendre	66
5.9 L'art cathartique	68
5.10 Nouvelles perspectives	71
5.11 Conclusion partielle	72
6. Récapitulation	74
6.1 Introduction	74
6.2 Aperçu thématique	75
6.3 Proximité et distance de la narration	77
6.4 Distance à la thématique sensible	80
6.5 Manipulation d'intérêt et de sentiments	81
6.6 Pertinence et recherche ultérieure	82
Bibliographie	84

1. Introduction

1.1 Contexte

La littérature de jeunesse se caractérise par l'âge de son lectorat, mais l'écriture qui s'adresse intentionnellement au jeune lecteur est relativement récente. Avant le XIX^{ème} siècle, les jeunes adoptaient certains livres pour les adultes, car une littérature adaptée aux jeunes n'existait pas encore. Aujourd'hui, la littérature de jeunesse est qualifiée de «para-institution» littéraire dans le sens qu'elle a ses propres mécanismes de production et de légitimation qui prennent modèle sur ceux de la littérature générale, mais qui possèdent des caractéristiques qui leur sont propres¹. Le terme para- reste ambigu en tant que le préfixe peut signifier « contre » et « opposé à » aussi bien que « autour » et « à côté de », mais il est moins péjoratif que d'autres et il désigne une marge et un rapport, une contiguïté aussi bien qu'une continuité à l'égard des œuvres reconnues². En tant que phénomène littéraire, l'aspect commercial de la littérature de jeunesse ne peut pas être négligé. Au Québec, le livre de jeunesse représente 35 % de la production annuelle et le tirage moyen d'un livre jeunesse est de 3000 exemplaires³.

Au Québec, la presse enfantine jouait un rôle capital comme catalyseur pour le début de la littérature de jeunesse intentionnelle⁴. La revue *L'Oiseau Bleu*, fondée en 1921, publiait, entre autres, des contes, des fables, des poèmes et des feuilletons⁵. Pendant la Deuxième Guerre mondiale, l'importation depuis l'Europe a eu des difficultés d'atteindre le Québec⁶. Les éditeurs québécois ont pris l'affaire en main et la période suivante a été dénommée « l'âge d'or⁷ ». Dans les années soixante, l'édition de la littérature de jeunesse québécoise avait diminué fortement. Selon Édith Madore, cette

¹ Marie-Christine Thiffault, "Analyse du champ éditorial de la littérature jeunesse

² Alain-Michel Boyer, *Les Paralittératures*, 128 Lettres (Paris: Armand Colin, 2008). p. 14

³ Dominique Demers and Paul Bleton, *Du Petit Poucet au Dernier des raisins: Introduction à la littérature jeunesse* (Québec: Amérique Jeunesse, 1994). p. 24

⁴ Édith Madore, *La littérature pour la jeunesse au Québec*, Collection Boréal Express ([Montréal]: Boréal, 1994). p. 18

⁵ *ibid.* p. 19

⁶ Demers and Bleton, *Du Petit Poucet au Dernier des raisins: Introduction à la littérature jeunesse*. p. 45

⁷ *ibid.*

crise du livre s'explique par la suppression des prix scolaires d'un côté, mais également par l'importation étrangère très répandue ainsi qu'une distribution québécoise mal règlementée⁸. Dans les années soixante-dix, une nouvelle politique a changé la situation et la littérature de jeunesse québécoise a connu une expansion formidable. Cette renaissance est marquée par la diversité, l'audace et le ludisme⁹. L'histoire de la littérature de jeunesse au Québec est assez courte, mais elle semble rattraper le temps perdu en évoluant très rapidement¹⁰. Elle représente, en accéléré, les grands axes de changement de la littérature de jeunesse européenne : du didactisme au ludisme, de l'autorité à la complicité, de l'enfant-modèle à l'enfant réel¹¹. La diversification des dernières décennies reflète aussi celle de la littérature générale où une multitude des genres coexistent. Pour le roman d'adolescent, le genre réaliste est très répandu au Québec, également aujourd'hui. À la suite de la crise de mai 1968, les valeurs, l'autorité et les rapports hiérarchiques de la société ont été questionnés¹². Considérant l'intérêt général des problèmes sociaux, le roman socioréaliste pouvait mieux décrire la nouvelle vie quotidienne des jeunes.

La thématique d'adolescence n'est pas récente dans la littérature, mais les premiers romans qui traitent de cette période de la vie ne s'adressaient pas aux adolescents. Le concept d'adolescence comme une étape bien distincte de la vie entre l'enfance et l'âge adulte est souvent daté du début du XXe siècle¹³. La naissance du roman spécifiquement adressé aux adolescents était une conséquence de la reconnaissance de cette période unique. Cependant, ce développement est aussi étroitement lié aux mécanismes économiques. La période de prospérité après la Deuxième Guerre mondiale créait une base pour l'extension de l'adolescence lorsque l'économie de la famille permettait aux jeunes de dépenser un peu d'argent. Une culture de l'adolescence est apparue et les éditeurs savaient profiter du nouveau lectorat. Quand les adultes achetaient les livres,

⁸ Madore, *La littérature pour la jeunesse au Québec*. Chapitre 2

⁹ Demers and Bleton, *Du Petit Poucet au Dernier des raisins: Introduction à la littérature jeunesse*. p. 49

¹⁰ *ibid.*

¹¹ *ibid.*

¹² Françoise Lepage, *Histoire de la littérature pour la jeunesse: Québec et Francophonies du Canada* (Ottawa: Editions David, 2011). p. 286

¹³ Philippe Ariès, cité dans Daniela Di Cecco, *Entre femmes et jeunes filles: Le roman pour adolescentes en France et au Québec* (Montréal: Les éditions du remue-ménage, 2000). p. 25

les romans promouvaient les valeurs des adultes, souvent dans un ton manifestement moralisateur et didactique. Dans les années soixante, le contenu du roman moderne changeait en ce qui concerne les thèmes plus susceptibles d'attirer l'intérêt des jeunes, par exemple l'amour ou la sexualité. Les nouveaux thèmes n'empêchaient néanmoins pas les auteurs adultes de communiquer des valeurs aux jeunes. Selon Anne Rusnak, les romans socioréalistes sont destinés à inculquer des connaissances et des valeurs aux jeunes, tout en reflétant la société contemporaine dans laquelle ce jeune lectorat évolue¹⁴.

Un roman souvent mentionné dans le développement du roman moderne pour adolescents est « L'attrape-cœurs » de l'auteur américain J. D. Salinger paru en 1951. Même si le roman était écrit pour adultes, l'histoire du jeune protagoniste en décalage avec le monde autour de lui est devenu un modèle pour les romans pour adolescents dans les années 70¹⁵. La narration autodiégétique est aujourd'hui la norme dans le roman pour adolescents, souvent avec l'avantage d'éviter le ton moralisateur et didactique¹⁶. Le sentiment d'aliénation et de crise identitaire constitue souvent le fond du roman d'adolescence. Le conflit le plus général d'adolescence a été décrit avec le concept de « déidéalisiation¹⁷ », un processus où l'adolescent découvre des imperfections dans l'image idéale de ses parents et de soi-même, entraînant une reconstruction où les bons et les mauvais côtés de l'image sont réintégrés.

Alors que le roman d'adolescence pour adultes traite de la crise existentielle d'un jeune héros¹⁸, le développement du protagoniste dans le roman pour adolescents n'est pas toujours considéré comme ayant autant de profondeur psychologique. Anne Scott

¹⁴ Anne M. Rusnak, "Romans de jeunesse," Review, *Canadian Literature* 184 (Printemps 2005)(2005).

¹⁵ Anne Scott MacLeod, "The Journey Inward: Adolescent Literature in America, 1945-1995," in *Reflections of Change: Children's Literature since 1945*, ed. Sandra Beckett (Westport, Conn.: Greenwood Press, 1997). p. 126

¹⁶ Di Cecco, *Entre femmes et jeunes filles: Le roman pour adolescentes en France et au Québec*. p. 60

¹⁷ terme introduit par Peter Blos, cité dans Lepage, *Histoire de la littérature pour la jeunesse: Québec et Francophonies du Canada*. p. 300

¹⁸ Dagmar Grenz, "Literature for Young People and the Novel of Adolescence," in *Aspects and Issues in the History of Children's Literature*, ed. Maria Nikolajeva (Westport, Conn.: Greenwood Press, 1995).

MacLeod décrit le développement du roman américain pour adolescents dans la deuxième partie du XX^{ème} siècle comme un cheminement vers l'intérieur¹⁹ où la relation entre le jeune et sa communauté doit céder la place aux sentiments intérieurs. La narration à la première personne contribue à la perspective intérieure nécessaire, souvent dans une forme de journal intime. La tendance introspective n'est pas moins présente au Québec, et elle se retrouve particulièrement dans les collections pour adolescents qui sont apparues vers la fin des années quatre-vingt et le début des années quatre-vingt-dix. Selon Françoise Lepage, certains romans socioréalistes pour les adolescents méritent l'appellation de « roman-miroir » parce qu'ils présentent aux lecteurs une réflexion en très grande partie conforme à leur vie quotidienne²⁰. Certains critiquent le nombrilisme de ces livres et le manque de critique sociale. Pour retenir l'attention des adolescents, la lecture adopte un rôle rassurant. Le roman-miroir répond au besoin des adolescents d'être affirmés comme « normaux » dans une période pleine de questions sur l'identité. Daniela Di Cecco décrit ce rôle comme la fonction thérapeutique du roman pour adolescents, ajoutée au double objectif de la littérature de jeunesse d'instruire et de divertir²¹. On peut dire que cette fonction risque de réduire la qualité littéraire des romans pour adolescents, parce que finalement, le récit doit être compris à la première lecture pour fournir l'assurance. Selon Lepage, la littérature de jeunesse ressemble actuellement à la littérature populaire, littérature de divertissement créée pour répondre aux besoins et aux goûts d'une catégorie de personnes à une époque donnée²². Le roman-miroir risque alors d'être réduit à un produit de consommation. Un récit univoque et peut-être même oublié après la première lecture n'est pas une œuvre d'art selon la définition d'Umberto Eco : une œuvre d'art est une œuvre ouverte qui reste ambiguë et qui garde la possibilité de plusieurs interprétations²³. « Ce que le roman socioréaliste a acquis en intérêt documentaire, il l'a perdu sur le plan littéraire²⁴ » conclut Lepage.

¹⁹ MacLeod, "The Journey Inward: Adolescent Literature in America, 1945-1995."

²⁰ Lepage, *Histoire de la littérature pour la jeunesse: Québec et Francophonies du Canada*.

²¹ Di Cecco, *Entre femmes et jeunes filles: Le roman pour adolescentes en France et au Québec*. p. 62

²² Lepage, *Histoire de la littérature pour la jeunesse: Québec et Francophonies du Canada*. p. 335

²³ Umberto Eco and Chantal Roux de Bézieux, *L'œuvre ouverte* (Paris: Seuil, 1965).

²⁴ Lepage, *Histoire de la littérature pour la jeunesse: Québec et Francophonies du Canada*. p. 303

1.2 Questions

En dépit de la critique littéraire des romans socioréalistes de la fin du XX^{ème} siècle, ce courant continue à influencer la littérature de jeunesse québécoise après l'année 2000. Les jeunes d'aujourd'hui se questionnent toujours sur l'identité, la relation à l'autre, l'amour et la sexualité. Le cheminement vers l'intérieur se manifeste plus que jamais, mais, actuellement, l'internalisation de la thématique n'est pas nécessairement un évitement des problèmes sociaux. Au Québec, et aux autres pays occidentaux, le nombre de jeunes qui affrontent des troubles psychologiques augmente. En plus de la crise existentielle qui accompagne le passage de l'enfance et à la vie adulte, ces jeunes développent des difficultés additionnelles. C'est notre conviction que les romans contemporains traitant des épreuves psychologiques peuvent fournir beaucoup plus qu'une réflexion conforme de la vie quotidienne des adolescents. Nous trouvons cependant que les romans de notre étude tire de l'inspiration des deux tendances : le roman socioréaliste qui, originellement, met l'attention sur des problèmes sociaux, et le courant moderne de ce genre appelé « roman-miroir », qui se concentre sur l'intérieur et les questions identitaires.

Parmi les romans contemporains pour adolescents qui traitent des troubles psychologiques dans un cadre réaliste, la sélection de notre corpus se base sur la reconnaissance de prix littéraires. Avec l'outil de recherche des sites BANQ²⁵ (Bibliothèques et archives nationales du Québec) et la page d'accueil de certains prix, nous avons choisi trois romans sortis après l'année 2000. *Ma vie ne sait pas nager* d'Élaine Turgeon, lauréat de trois prix littéraires²⁶, traite les thèmes de la dépression et du suicide. Le roman de Linda Amyot, *La fille d'en face*, raconte l'histoire d'une fille rendant visite à sa meilleure amie hospitalisée suite à un accident l'ayant plongée dans

²⁵ Bibliothèque et archives nationales du Québec, "Prix littéraires du Québec - Genre : Littérature de jeunesse,"

²⁶ Selon les services BANQ : 2006 Lauréat de Palmarès Communication-Jeunesse des livres préférés des jeunes, 2007 Prix Alvine-Belisle, 2007 Lauréat de Prix de livres jeunesse des Bibliothèques de Montréal

le coma. Ce roman a gagné trois prix littéraires²⁷. Le dernier roman du corpus, écrit par Geneviève Piché, thématise l'anorexie de la protagoniste. *Seule contre moi* a été finaliste au Prix des Libraires du Québec²⁸. *Seule contre moi* et *Ma vie ne sait pas nager* sont publiés par Québec Amérique dans la collection "Titan +" destinée aux jeunes 14+. *La fille d'en face* est catégorisé comme un roman de jeunesse selon les sites de Léméac Éditeur²⁹, mais le texte de couverture dédie le roman aux adolescents³⁰.

Les questions de notre analyse tire son inspiration de l'idée de la fonction thérapeutique que les romans pour adolescents pourraient présenter. Dans l'exploration de l'univers littéraire des romans, nous nous attendons à trouver des difficultés spécifiques pour les personnages, mais aussi des problèmes universels liés à la crise identitaire de l'adolescence. L'objectif de l'étude est d'explorer la communication des valeurs dans les romans du corpus. Nous présumons que ces romans sont censés communiquer des valeurs favorables et un message positif à travers leurs thématiques difficiles. Quel est le message du roman, communiqué au moyen des défis de la protagoniste et le dénouement de l'histoire ? Comment le récit traite-t-il de la thématique sensible pour assurer la compréhension du lecteur, sans créer une identification dangereuse ?

1.3 Approches théoriques et méthodologie

Pour étudier la communication des valeurs dans ces romans, nous nous appuyons sur la théorie rhétorique de Wayne Booth, élaborée dans l'œuvre classique *The Rhetoric of Fiction*. Selon Booth, l'auteur ne peut pas éviter sa responsabilité morale et esthétique de communiquer l'univers littéraire selon son intention. Sa critique rhétorique traite de l'effet de la lecture des textes littéraires et elle contient une forte position éthique en décrivant la lecture comme une communication des valeurs. Le projet rhétorico-

²⁷ Les services BANQ : 2011 Lauréat du Palmarès Communication-Jeunesse des livres préférés des jeunes, 2011 Lauréat du prix TD de littérature canadienne pour l'enfance et la jeunesse, 2011 Lauréat du Prix des libraires de Québec

²⁸ Association des libraires du Québec, "Prix des libraires du Québec - Sélections 2014 (12-17 Ans),"

²⁹ Léméac Éditeur, "La fille d'en face,"

³⁰ Nous considérons le roman pour adolescents comme une sous-catégorie de la littérature de jeunesse, mais le terme roman de jeunesse peut souvent indiquer un lectorat plus jeune que celui du roman pour adolescents.

éthique³¹ de Booth abordé dans *The Rhetoric of Fiction* fournit un modèle particulièrement approprié pour notre étude, sinon aussi pour d'autres études de la littérature de jeunesse. En utilisant ce modèle, nous avons une terminologie pour décrire de quelle façon les procédés littéraires provoquent les sentiments du lecteur et comment la manipulation de ces sentiments à son tour contribue à l'établissement des valeurs du roman.

Dans son œuvre, Booth propose un nombre de termes pour décrire l'effet de la lecture, mais c'est surtout l'idée de l'auteur impliqué et le narrateur indigne de confiance qui sont bien connus. Le concept de l'auteur impliqué décrit la construction d'idées et de valeurs qui associe le lecteur à l'auteur du texte. Ce concept nous donnera une base pour l'examen de valeurs des romans. Le narrateur indigne de confiance se caractérise par sa déviance par rapport aux normes établies par le texte, alors cette sorte de narrateur s'oppose aux valeurs associées à l'auteur impliqué. Tandis que la vaste majorité des romans pour adolescents utilise une narration autodiégétique et le protagoniste se trouve plus ou moins en décalage avec le monde autour de lui, le terme du narrateur indigne de confiance sera utile pour l'analyse de ces romans.

Le chapitre 2 est consacré à la théorie de Booth pour mieux développer la compréhension de ses idées sur la communication de textes littéraires. Nous traitons de son idée de la rhétorique et l'emploi du terme dans l'analyse littéraire. Ensuite, nous abordons le concept controversé de l'auteur impliqué et le rôle du concept dans le processus de la lecture. Tandis que la théorie de Booth fournit un modèle pour la communication de valeurs qui caractérise le champ littéraire en question, nous étudions la position éthique de la théorie. Finalement, la terminologie de Booth sera abordée en mettant l'accent sur les termes pertinents pour l'étude.

Dans le troisième chapitre, nous aborderons l'histoire des jumelles Gèneviève et Lou-Anne de *Ma vie ne sait pas nager*. La fragmentation du récit contribue surtout à l'effet particulier de cette lecture. En traitant le tabou extrême du suicide, l'auteur emploie

³¹ Nous empruntons ici la description de Tom Kindt, "L'« auteur implicite ». Remarques à propos de l'évolution de la critique d'une notion entre narratologie et théorie de l'interprétation," in *Théorie du récit : L'apport de la recherche allemande*, ed. John Pier (Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2007).

plusieurs techniques narratives et perspectives différentes qui contribuent de différentes manières à la communication de valeurs. Dans ce chapitre, nous abordons la communication de problèmes psychologiques et de valeurs qui aident à surmonter ces troubles. Avec l'aide des termes de Booth, nous explorerons la manière dont le texte tente d'éveiller la sympathie ou l'antipathie pour les personnages dans un développement de normes de l'univers littéraire.

Le quatrième chapitre traite de l'histoire d'Élaine et sa meilleure amie Lena dans le roman *La fille d'en face*. Bouleversée par un flot d'émotions à l'annonce de l'état de son amie, cette narratrice se montre très tôt indigne de confiance. Dans ce chapitre, nous examinons la manière dont le récit produit un suspense pour diriger l'intérêt du lecteur. Nous analyserons aussi l'effet de cette narration ambiguë et le développement de valeurs favorables en opposition à la conduite et aux idées de la protagoniste.

Le chapitre 5 concerne alors l'histoire de Pascale et sa lutte contre les troubles alimentaires dans *Seule contre moi*. L'image nuancée de la psychologie de l'adolescente troublée permet au lecteur de comprendre la maladie sans la réduire à une causalité univoque. Dans cette analyse, nous nous intéresserions à l'image complexe de l'anorexie et des désirs contradictoires par laquelle le roman réussit à rendre l'histoire reconnaissable aux adolescents en général. Nous explorerions comment le récit profite de cette reconnaissance et l'identification pour maintenir une fidélité chez le lecteur envers la narratrice indigne de confiance, tout en développant des valeurs qui contredisent sa conduite malsaine.

Dans le chapitre final, nous faisons une récapitulation de la recherche. Nous comparons la thématique et les techniques littéraires de romans du corpus pour conclure sur des caractéristiques générales de la communication de valeurs dans ce type de roman.

2. Théorie et méthode

2.1 Introduction

Dans l'ouvrage *The Rhetoric of Fiction*, Wayne Booth explore les techniques de la fiction, ce qu'il appelle aussi « l'art de communiquer avec les lecteurs³² ». Selon lui, les procédés rhétoriques accessibles pour l'auteur contribuent à imposer un monde fictionnel au lecteur³³. On peut alors voir dans la théorie un intérêt particulier pour le lecteur et la manière dont le texte influence son lectorat. En étudiant la littérature de jeunesse, nous nous intéressons surtout à la question du destinataire. Paradoxalement, il s'agit d'une littérature écrite par des adultes, critiquée par des adultes et souvent aussi sélectionnée par les parents, les professeurs et les bibliothécaires. Avec son intérêt particulier pour le lecteur, la théorie de Booth permet une analyse où le destinataire adolescent est au centre d'intérêt. En appliquant les concepts de Booth, il est possible de construire des hypothèses sur l'effet de la lecture et la communication de valeurs dans les romans du corpus. Notre argumentation s'appuiera sur l'analyse des procédés narratifs et rhétoriques en considération du contexte. Alors que Booth ne considérait pas sa monographie comme une contribution à la narratologie³⁴, nous employons cependant certains termes de notoriété, provenant de cette tradition. Notre approche se présente alors comme une analyse littéraire inspiré par la théorie rhétorique de Booth, même si elle n'exclut pas l'emploi des termes qui n'appartient pas à la théorie de Booth. Dans le chapitre suivant, nous mettons premièrement l'attention sur son idée de la rhétorique, et la méthode qu'il développe à partir de sa définition. Deuxièmement, nous aborderons le concept de l'auteur impliqué, en considérant brièvement l'ambiguïté du terme, et le rôle du concept en décrivant le processus de la lecture. Nous explorerons ensuite le fondement éthique de la théorie en considérant son application à la littérature en question. Finalement, nous traiterons de la terminologie de Booth, en mettant l'accent

³² Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, 2nd ed. (Chicago: University of Chicago Press, 1983). p. xiii (notre traduction)

³³ Ibid.

³⁴ Kindt, "L'« auteur implicite ». Remarques à propos de l'évolution de la critique d'une notion entre narratologie et théorie de l'interprétation."

sur les différents intérêts du lecteur, l'idée de distance et le concept du narrateur indigne de confiance.

2.2 La rhétorique ressuscitée

Malgré le titre, Booth n'utilise pas une terminologie rhétorique dans son œuvre. Dans un article de 2004, Booth signale l'existence d'une tendance considérable parmi des théoriciens d'explorer les idées rhétoriques en évitant la terminologie ou même le terme complètement³⁵. Cette négligence est peu étonnante si on prend en considération les connotations négatives du terme, surtout au temps de l'édition. La rhétorique a été sujette à multiples définitions et interprétations depuis son origine grecque. Depuis le siècle des lumières, il semble que la rhétorique a été mise en opposition avec une langue claire et scientifique. Elle a aussi souvent été mise en opposition avec ce que certains considèrent comme « l'art pur ». C'est surtout cette dernière assertion qui inspire Booth dans le développement de sa théorie, et il relance ses premières idées dans la première partie sous le titre « Artistic Purity and the Rhetoric of Fiction³⁶ ». Dans cette partie, il conteste des idées populaires qui postulent qu'une narration pourrait être plus réaliste qu'une autre, que l'auteur devrait être objectif, et que le vrai art ignore son public. Son idée de la rhétorique de la fiction défie toutes ces allégations. Comme nous avons déjà mentionné, Booth considère toute littérature narrative comme rhétorique dans le sens où elle impose un univers fictionnel au lecteur. Si l'auteur est conscient de son lectorat ou non est aussi peu important ; la trace de sa rhétorique se manifeste néanmoins dans l'œuvre. Selon Booth, la rhétorique ne se réduit pas au calcul rationnel et à la manipulation à motivation commerciale ou idéologique, et la critique rhétorique ne démystifie pas non plus le processus créatif de l'auteur. Dans la préface de la première édition, Booth délimite sa méthode à « examiner les moyens de l'auteur pour diriger le lecteur³⁷ », en évitant des questions psychologiques et sociologiques, pour mieux questionner la compatibilité de la rhétorique et de l'art.

³⁵ Wayne C. Booth, "My Life with Rhetoric: From Neglect to Obsession," in *A Companion to Rhetoric and Rhetorical Criticism* (Oxford: Blackwell, 2004). p. 495

³⁶ *The Rhetoric of Fiction*. p. 1

³⁷ Ibid. p. xiii (notre traduction)

2.3 L'auteur impliqué et le processus de la lecture

La critique de Booth se distingue de la critique biographique en excluant la vie et les idées de l'auteur empirique. Toutefois, un texte littéraire implique la présence d'un auteur, et Booth tente alors de décrire ce niveau littéraire par l'expression d'« auteur impliqué³⁸ » (implied author). Selon Booth, l'auteur ne peut pas disparaître du texte, il peut seulement choisir son déguisement³⁹. Il existe multiples interprétations de l'auteur impliqué et le concept a initié une grande polémique théorétique. Sans avoir la possibilité d'aborder cette grande discussion dans le cadre de notre étude, nous nous restreignons à ce que nous entendons comme deux définitions apparemment opposées qui sont présentes dans la monographie de Booth. D'une part, Booth emploie le concept comme une émanation de l'auteur empirique, comme si l'auteur projetait l'image de lui-même en écrivant⁴⁰. L'autre définition traite du concept comme une construction de la part du lecteur : une image des valeurs et des opinions de l'auteur que le lecteur se crée pendant la lecture. Nous nous appuyons sur cette dernière conception, parce que nous sommes convaincus que la théorie en générale traite de la communication du texte envers le lecteur, plutôt que le processus du travail d'écrivain. Lorsque Booth parle de l'auteur, nous avons l'impression qu'il s'intéresse aux traces de sa personne, visibles dans le texte, sans impliquer les intentions de l'auteur empirique dans l'analyse. Dans notre étude, l'idée de l'auteur impliqué permet une argumentation plus nuancée sur le message des romans, car notre analyse ne prétend pas pour autant dévoiler les idées de l'auteur empirique.

La théorie de Booth suppose que les différents procédés rhétoriques du texte influencent l'impression que le lecteur se crée de l'auteur impliqué. Il peut apparaître comme personnifié, par exemple s'il fait des interpellations autoritaires, ou il peut se manifester impersonnellement comme un système de valeurs et de normes. *The Rhetoric of Fiction* ne propose pas une méthodologie plus distincte pour l'analyse de l'auteur impliqué d'un texte. Le concept devient alors un peu ambigu, mais reste toutefois central dans les hypothèses de Booth sur le processus de la lecture.

³⁸ The implied author a été traduit par l'auteur implicite de plus que l'auteur impliqué, mais nous avons choisi ce dernier pour notre étude.

³⁹ Booth, *The Rhetoric of Fiction*. p. 20

⁴⁰ Kindt, "L'« auteur Implicite ». Remarques à propos de l'évolution de la critique d'une notion entre narratologie et théorie de l'interprétation."

The author creates, in short, an image of himself and another image of his reader; he makes his reader, as he makes his second self⁴¹, and the most successful reading is one in which the created selves, author and reader, can find complete agreement⁴².

Selon Booth, la réussite du texte dépend des normes communes. Il ne veut pas dire que l'auteur écrit pour un nombre limité de personnes qui partagent exactement ses valeurs. L'auteur construit un univers littéraire où l'image de l'auteur et l'image du lecteur partagent des valeurs de fond. Par les moyens rhétoriques, le lecteur est invité à entrer dans cet univers et d'assumer le rôle impliqué par le texte, ce que Booth appelle parfois le « lecteur postulé » (postulated reader). Depuis 1961, quand la théorie de Booth a été relancée, les théories de réception ont profité et critiqué les idées de Booth, mais ce que nous intéresse dans sa théorie est la manière dont Booth dépeint l'échange des valeurs. En entrant dans le jeu de lecture, le lecteur peut s'approcher des normes de l'auteur impliqué.

2.4 La dimension éthique

Booth maintient que « L'opinion de l'auteur est toujours présente, pour celui qui sait comment la chercher⁴³. » Il indique alors la possibilité d'étudier les traces de l'auteur, les normes et les valeurs exprimées par un texte. De plus, la théorie de Booth est décidément normative en parlant de l'efficacité d'une technique ou de la réussite du texte. Booth maintient que la réussite du texte dépend de sa capacité d'établir un terrain d'entente entre l'auteur et le lecteur. La rhétorique du texte influence le lecteur et elle permet au lecteur d'adopter un rôle différent de celui de sa vie réelle. Pour Booth, cette communication des valeurs entraîne une responsabilité morale pour l'auteur.

The resulting tension between belief systems (a tension ordinarily not brought into consciousness) is the essential mark of the domains of fiction, and it is the

⁴¹ Le « deuxième moi » (the second self) est une autre expression que Booth emploie pour décrire l'auteur impliqué

⁴² Booth, *The Rhetoric of Fiction*. p. 138

⁴³ Ibid. p. 20 (notre traduction)

source of many distinctive effects, including our freedom to dwell in worlds expanded beyond what we could permit ourselves to dwell in "really"⁴⁴.

En entrant dans les rôles impliqués par le texte, l'auteur et le lecteur peuvent explorer des valeurs en dehors des limites éthiques de la vie réelle. La tension éthique peut être un enrichissement pour le lecteur et cette possibilité de pousser les limites éthiques pendant la lecture ne corrompt pas automatiquement son éthique dans la vie réelle. Mais l'auteur reste toutefois responsable pour l'image de lui-même impliquée par l'histoire. Certains moyens rhétoriques peuvent obscurcir l'image de l'auteur impliqué. Booth ne postule pas que l'auteur doit exclure toutes les ambiguïtés de l'histoire pour communiquer une morale univoque en tout point. Au contraire, il affirme que le questionnement sur différents points de l'histoire est un trait essentiel pour la littérature. L'auteur devrait néanmoins être conscient de l'image impliquée par le texte. Pour Booth, la « bonne écriture » ne consiste pas seulement à créer des phrases bien formulées. L'auteur est responsable de l'effet de sa rhétorique et de l'influence de son écriture sur le lecteur.

When human actions are formed to make an art work, the form that is made can never be divorced from the human meanings, including the moral judgements, that are implicit whenever human beings act.⁴⁵

Selon Booth, la réalisation artistique ne peut jamais exclure la communication des valeurs. L'obligation esthétique d'écrire « bien » contient une obligation morale de faire tout ce qui est possible pour réaliser son univers selon ses intentions⁴⁶. L'auteur forme son lectorat au moyen de sa rhétorique. Sa dévouement artistique exige donc une obligation morale de rendre accessibles les valeurs au fond de l'œuvre. En développant son univers littéraire, l'auteur devrait alors choisir ses procédés attentivement.

⁴⁴ Ibid. p. 424

⁴⁵ Ibid. p. 397

⁴⁶ Ibid. p. 388

C'est surtout la position rhétorico-éthique⁴⁷ de la théorie de Booth qui assure la pertinence de ses concepts pour l'application sur l'analyse de la littérature de jeunesse. Selon Danielle Thaler, les œuvres pour la jeunesse ne sont aujourd'hui ni moins morales ni moins idéologiques que les œuvres du passé⁴⁸. La littérature de jeunesse a toujours été idéologique, même si la mode a influencé le niveau de dissimulation de cette idéologie. En étudiant un champ littéraire qui est incontestablement influencé par l'intention et l'idéologie de l'auteur, la théorie de Booth fournit une terminologie appropriée. Nous nous appuyons alors sur l'idée d'un auteur impliqué en étudiant les valeurs impliquées par le texte. Il faut néanmoins clarifier que notre étude du message et des valeurs exprimés par les romans du corpus ne s'élève pas une analyse complète de l'auteur impliqué, si c'est même possible, mais plutôt un examen d'éléments que cette construction pourrait contenir.

2.5 Terminologie

À partir de sa position rhétorico-éthique, Booth développe une terminologie pour montrer comment le texte dirige les sentiments du lecteur pour communiquer ses valeurs. Nous abordons premièrement ce qu'il appelle les intérêts du lecteur. Un texte littéraire profite de différents types des valeurs qui pourraient éveiller l'intérêt du lecteur et, selon Booth, il y a trois types majeurs d'intérêt littéraire. Il définit le premier comme l'intérêt intellectuel ou cognitif qui se caractérise par la curiosité de connaître les faits et la vraie origine, les motifs ou la cause des ces faits racontés. Le deuxième est l'intérêt qualitatif, qui se manifeste comme un besoin de voir une forme ou un motif complété. Le besoin peut se manifester comme une attente des conséquences après des événements particuliers. Selon Booth, le désir de l'achèvement causal est un des intérêts les plus forts⁴⁹. Booth définit le troisième type comme l'intérêt pratique qui concerne notre souci pour les personnages du récit et leur destin. Ce type désigne l'envie de voir quelqu'un réussir ou échouer selon notre sympathie ou antipathie pour cette personne.

⁴⁷ Comme déjà mentionné, nous avons emprunté ce terme de Kindt, "L'« Auteur implicite ». Remarques à propos de l'évolution de la critique d'une notion entre narratologie et théorie de l'interprétation."

⁴⁸ Danielle Thaler and Alain Jean-Bart, *Les enjeux du roman pour adolescents : Roman historique, roman-miroir, roman d'aventures*, Collection références critiques en littérature d'enfance et de jeunesse (Paris: L'Harmattan, 2002). p. 291

⁴⁹ Booth, *The Rhetoric of Fiction*. p. 126

Ce troisième type est particulièrement pertinent pour nos questions liées à la sympathie pour les personnages dans notre corpus. Un texte peut évoquer un de ces types d'intérêt, mais il y a souvent combinaison ou conflit entre plusieurs types.

Dans *The Rhetoric of Fiction*, Booth a aussi développé plusieurs manières de décrire le narrateur d'une œuvre littéraire dans l'intention d'analyser l'effet des différents choix narratifs, mais la plupart de ces classifications ressemblent aux autres modèles narratologiques. Il décrit le narrateur comme représenté ou non représenté, et comme un observateur ou un agent dans l'histoire. Nous n'avons pas trouvé l'avantage de ces termes à la place des concepts plus reconnus de la relation homodiégétique ou hétérodiégétique et du niveau extra- et intradiégétique de la narration. Ce que Genette appelle la focalisation est pour Booth un choix de limitation ou de privilège donné au narrateur. Les termes de Booth n'ont jamais connu la même diffusion que la modèle de Genette, et pour cette raison, nous nous servons plutôt de la terminologie narratologique dans notre étude.

Il y a tout de même un terme particulièrement innovateur du modèle que nous avons l'intention d'employer. Booth fait la distinction entre un narrateur digne ou indigne de confiance. Dans notre contexte, le concept doit être compris selon l'existence de l'auteur impliqué. Le concept du narrateur indigne de confiance appartient à une idée plus large sur la distance entre les différents « acteurs » impliqués dans le processus de la lecture. Selon Booth, il y a quatre différents types d'acteurs : l'auteur, le narrateur, les personnages et le lecteur. « Chacun des quatre peut s'identifier à l'un des autres ou entrer avec eux en complète opposition, à propos de n'importe quel type de valeur ou de jugement : moral, intellectuel, esthétique et même physique⁵⁰ ». La définition contient un certain mélange de rôles empiriques et de rôles impliqués, mais nous avons l'impression que Booth parle ici des sentiments de distance ou de proximité provoqués par la lecture, en plus de la distance concrète entre par exemple, un auteur adulte et un jeune lecteur.

⁵⁰ "Distance et point de vue," in *Poétique du récit*, ed. Roland Barthes, *Points 78* (Paris: Éditions du Seuil, 1977). p. 100

Il y a de multiples variations quant à la distance entre les différents acteurs de la lecture. La distance entre l'auteur impliqué et le narrateur est surtout intéressante, parce que les valeurs du narrateur ne sont pas nécessairement identiques aux valeurs de l'auteur impliqué. Selon Booth, le narrateur digne de confiance parle ou agit en accord avec les normes de l'œuvre et dans le cas contraire le narrateur est indigne de confiance. Le narrateur indigne de confiance est peut-être l'innovation la plus reconnue de Booth. Le narrateur indigne de confiance se trompe en racontant le récit. Il n'est pas nécessairement menteur ou intentionnellement trompeur, mais il est néanmoins capable d'erreur en décrivant les situations ou ses réactions psychologiques. Ces narrateurs se différencient les uns des autres d'une façon remarquable, selon la distance et l'orientation qu'ils empruntent, par rapport aux normes de l'auteur impliqué⁵¹. Le narrateur pourrait être contredit de manière plus ou moins évidente, implicitement, par exemple dans le développement du récit ou, explicitement, par un témoignage. En tout cas, le narrateur indigne de confiance demande beaucoup plus de perspicacité de la part du lecteur qu'un narrateur digne de confiance⁵².

Les variations de distance sont trop nombreuses pour être traitées entièrement dans notre contexte, mais certaines sont particulièrement intéressantes pour l'étude de la littérature pour adolescents. Dans ce type de romans, il y a généralement très peu de distance entre le personnage principal et le lecteur visé. L'âge est relativement proche entre les deux, même si la littérature pour adolescents est souvent lue par des préadolescents aussi. Le sexe du protagoniste correspond aussi souvent à celui du lecteur visé. Dans le récit autodiégétique, qui est la tendance générale des romans pour adolescents à partir des années 1970⁵³, cette proximité inclut aussi le narrateur. Avec le narrateur, le protagoniste et le lecteur visé dans une telle proximité, la distance de l'auteur est particulièrement intéressante. Comme nous avons mentionné dans l'introduction, les romans de jeunesse contiennent un objectif d'instruire. Pour assurer cette fonction didactique, l'auteur doit créer une certaine distance au lecteur. La manifestation de l'auteur impliqué par le texte devrait alors apparaître plus âgée, plus mature et plus sûre sans moraliser à l'excès. La réussite de cette littérature est alors

⁵¹ Ibid. p. 106

⁵² Ibid.

⁵³ Di Cecco, *Entre femmes et jeunes filles: Le roman pour adolescentes en France et au Québec*. p. 60

dépendante d'un équilibre entre la distance de l'auteur impliqué et la proximité du personnage. Nous faisons l'hypothèse que cet équilibre sera obtenu par un narrateur indigne de confiance.

2.6 Conclusion

The Rhetoric of Fiction présente une théorie rhétorico-éthique qu'il est possible d'appliquer de manière fructueuse à la littérature de jeunesse. Dans l'étude des romans pour adolescents, nous nous appuyons sur l'idée de l'auteur impliqué dans l'analyse de la communication des valeurs et d'un message. Dans les chapitres suivants, nous étudierons la manière dont le récit éveille des sentiments de proximité et de distance chez le lecteur et comment le texte profite des différents intérêts du lecteur pour communiquer ce message. En utilisant la terminologie de Booth, nous analyserons alors les procédés rhétoriques et narratifs des romans et en faisant des hypothèses sur l'effet de la lecture. L'importance de cette recherche n'est pas seulement liée à notre approbation pour des valeurs communiquées aux jeunes. L'exploration de la rhétorique selon la conception de Booth pourrait également mettre en lumière de nouvelles perspectives sur l'esthétique de la communication littéraire envers ce public.

3. Ma vie ne sait pas nager d'Élaine Turgeon

3.1 Introduction

Dans *Ma vie ne sait pas nager*, le thème difficile du suicide est abordé dans un récit intercalé. Plusieurs perspectives et techniques narratives sont utilisées pour nous raconter l'histoire des jumelles Geneviève et Lou-Anne. Morceau par morceau, nous apprenons l'histoire d'une famille marquée par la dépression héréditaire. Le roman établit un motif régulier de la composition dans l'alternation entre le journal de Lou-Anne, le récit numéroté en chapitres et les notes de Geneviève. À la fin de la première partie, Lou-Anne décide de s'exprimer de façon créative pour surmonter le deuil de la perte de sa sœur. Dans la deuxième partie, ses notes remplacent donc celles de Geneviève en continuant le même motif compositionnel. Ce motif est visuellement intensifié par le changement de police de caractères et de présentation. Le lecteur peut alors mieux s'orienter dans le récit complexe et plus facilement développer sa sensibilité au changement de perspective. La fragmentation du récit produit non seulement le suspense et le questionnement sur les faits de l'histoire, elle est essentielle pour la poursuite des objectifs relativement contradictoires : le roman tente de faire comprendre la tragédie du suicide sans provoquer une identification malsaine chez le lecteur. Dans ce chapitre, nous explorons la manière dont le récit tente de contrôler les sentiments et les intérêts du lecteur pour poursuivre ces objectifs contradictoires. Nous étudions alors la manière dont le récit tente de faire comprendre les mécanismes de la dépression et alors montrer comment une jeune fille pourrait considérer le suicide. En analysant le dénouement de l'histoire où Lou-Anne et sa famille tentent de surmonter la tragédie incompréhensible, nous dévoilons finalement les valeurs positives qui contribuent au message du roman.

3.2 Une narration « omnisciente »

Le récit numéroté de la première partie traite de la dernière soirée de la vie de Geneviève. La narration s'organise autour des actions de la jeune fille au moyen d'un narrateur hétérodiégétique. La focalisation permet au narrateur de partager une large

quantité de commentaires et d'informations sur le contexte. Comme nous verrons, ces commentaires explicatifs influencent dès le début l'image des personnages et la manière dont le lecteur se rattache émotionnellement à eux.

Geneviève n'avait eu aucune difficulté de se procurer les clés. La piscine, c'était sa deuxième maison. Elle y passait le plus clair de son temps. Quand elle ne s'entraînait pas avec les autres membres de son club de natation, elle trempait dans le petit bassin, comme pour se délester de la lourdeur qu'elle charriait en permanence avec elle⁵⁴.

La première phrase se réfère implicitement à l'action principale où Geneviève entre dans le vestiaire de la piscine, mais elle est immédiatement suivie par l'information sur le contexte. Le personnage de Geneviève est introduit par quelques phrases d'information sur son habitude de faire de la natation. En expliquant ses habitudes, le narrateur crée l'impression qu'il ne partage que de l'information objective sur Geneviève. Sans vraiment exposer sa conscience ou ses idées, le narrateur fait paraître qu'il connaît la jeune fille. Si on croit que l'information vient de la conscience de Geneviève, cette idée est rapidement contredite par la suite du récit :

L'eau avait été, pendant longtemps, une alliée fidèle. Héritage d'une époque dont elle-même ne se souvenait pas, lorsque sa mère, enceinte des jumelles, venait chercher secours auprès du fleuve.

« Il serait si facile de m'avancer dans l'eau et de m'y laisser noyer », pensait Jeanne alors⁵⁵.

En précisant que Geneviève ne se souvenait pas de ce fait, le narrateur indique que les commentaires ne sont pas des digressions de la conscience de Geneviève. Il se met dans une position supérieure par rapport à elle, renforçant l'impression de l'information objective. La relation hétérodiégétique permet aussi au narrateur de passer sans incident d'un personnage à l'autre. Reliée par la thématique de l'eau, la narration

⁵⁴ Éline Turgeon, *Ma vie ne sait pas nager*, Titan+ (Montréal: Québec Amérique jeunesse, 2006). p. 17

⁵⁵ Ibid.

s'avance vers la mère et les événements antécédents. De la piscine au fleuve, le narrateur se concentre sur Jeanne et résume la grossesse, la naissance des jumelles et la rencontre du père des jumelles en moins de deux pages. Le retour en arrière introduit alors les personnages plus importants du récit et trace la relation de famille entre eux. Grâce à la connaissance de plusieurs personnages, le narrateur apparaît omniscient. Selon la terminologie de Genette, il y a une focalisation zéro. Ce qui distingue la focalisation interne variable de la focalisation zéro est que la connaissance du narrateur est supérieure à la conscience des personnages. La focalisation permet au narrateur d'établir une autorité supérieure aux idées des personnages au moyen de ses commentaires générales.

3.3 L'influence du narrateur

Dans le dernier paragraphe du chapitre, le récit retourne à Geneviève et à la scène auprès de la piscine indiquée au début du chapitre. Malgré la limitation de l'espace consacré à cette scène, elle constitue le début de l'action principale du récit. Le laps de temps sert à prolonger la scène de Geneviève pour souligner l'importance de son simple geste d'entrer dans la piscine ce soir là.

Mais Geneviève ne pensait ni à sa mère ni à son père lorsqu'elle fit tourner la clé dans la serrure de la porte du vestiaire de la piscine, à vingt-trois heures quarante-trois. Elle se dit simplement que c'était la dernière fois qu'elle accomplissait ce geste⁵⁶.

À première vue, il pourrait sembler que le narrateur présente la scène de Geneviève d'une manière dite objective. L'heure exacte, le lieu, le détail de tourner la clé, toute l'information spécifique contribue à rendre l'acte de Geneviève d'une manière factuelle, ce qui augmente le sentiment d'objectivité. Le fait qu'elle ne pensait pas à ses parents est une façon de relier le retour en arrière à la scène auprès de la piscine. La présence du narrateur est néanmoins plus importante pour l'interprétation de la scène que les faits exacts. Pourquoi mentionner ce qu'elle ne pensait pas ? Le commentaire du narrateur contient un certain jugement sur le comportement de Geneviève. Ce jugement

⁵⁶ Ibid. p. 19

est renforcé par l'adverbe « simplement » dans la dernière phrase. Étant donné que le lecteur ne sait pas encore la suite des actes de Geneviève, il est difficile de savoir comment celui-ci va juger Geneviève pour ne pas avoir pensé à ses parents. L'indice troublant de la dernière phrase est encore relativement ambigu. Si le lecteur a deviné ce que Geneviève est en train de faire, son manque de considération de ses parents pourrait évoquer de la pure antipathie. Mais le lecteur qui n'a pas lu le résumé au dos du roman pourrait quand même être influencé par le jugement implicite du narrateur. Le fait que le narrateur indique qu'il existe un alternatif : qu'elle aurait pu penser autrement peut semer un premier doute sur le caractère de Geneviève. En tout cas, il est clair que le narrateur n'est pas objectif dans sa présentation de Geneviève. Il révèle les actes en insérant ses commentaires pour influencer le jugement du lecteur. L'autorité du narrateur est seulement dissimulée parmi les faits spécifiques. Ces faits spécifiques contribuent à son tour à un questionnement intellectuel chez le lecteur. Pourquoi fait-elle ces choses, à une telle heure ?

La narration du récit numéroté s'ingénie à impliquer le lecteur, souvent au moyen des questions. Les questions peuvent tirer son origine de la conscience d'un personnage, mais l'effet est particulièrement fort quand le narrateur s'adresse directement au lecteur. « Après tout, ne disait-on pas d'elle qu'elle était douée pour la tragédie ?⁵⁷ » Le narrateur s'adresse au lecteur en utilisant le pronom « on ». Ce pronom n'implique pas seulement la présence du narrateur, il invite aussi le lecteur à une unité avec lui. Au moyen des pronoms tels que *chacun*, *on* et *nous*, le narrateur implique le lecteur dans l'histoire. L'exemple précédent crée une distance par rapport aux actes de Geneviève et il tire la conscience du lecteur vers les conceptions générales en dehors d'elle. Mais les intrusions fonctionnent également à éveiller la sympathie du lecteur pour Geneviève : « Il était question de monstres sous-marins qui, comme chacun le sait, hantent les cours d'eau [...]»⁵⁸ Le lecteur de 14 ans et plus ne croit probablement pas aux monstres sous-marins. Le narrateur insiste toutefois que « chacun le sait » pour montrer sa fidélité à elle par rapport aux sentiments irrationnels. Les pronoms qui impliquent le lecteur sont alors capables de tirer les sentiments du lecteur dans directions différentes. La fonction devient encore plus importante tandis que le récit s'approche du suicide.

⁵⁷ Ibid. p. 25

⁵⁸ Ibid. p. 33

Elle remarqua que les comprimés de somnifères avaient la même teinte que la céramique. C'est fou ce que certains détails semblent nous faire signe quand on en a désespérément besoin. Geneviève décida que l'agencement de la couleur du somnifère et de la céramique lui faisait signe de poursuivre⁵⁹.

Dans cet extrait, le narrateur semble se désolidariser des idées de Geneviève, en disant que « c'est fou » et utilisant le verbe « sembler ». Il révèle néanmoins les idées de Geneviève sincèrement et évoque la sympathie par inclure lui-même et le lecteur par le pronom « nous ». Il suggère aussi une raison pour la fausse logique par d'avoir « désespérément besoin » d'un signe. Le narrateur exprime alors un jugement sur les actes de Geneviève, tandis qu'il cherche à maintenir un peu de compréhension pour la fille troublée. Il nous semble que le narrateur indique les sentiments de Geneviève d'une manière distante pour contrôler et retenir la sympathie du lecteur. En utilisant cette rhétorique particulière, le roman peut éviter que le lecteur s'identifie excessivement avec la fille suicidaire.

3.4 Restriction de la sympathie

Dans les premiers chapitres, les actes de Geneviève sont surtout ambigus à cause des descriptions brèves. C'est difficile de décider si Geneviève est seulement calme et impassible ou s'il y a une restriction de point de vue. Au cours du récit, c'est néanmoins apparent que le narrateur révèle très peu des émotions de la jeune fille, mais un peu plus de ses idées. Si le narrateur évite les émotions de Geneviève, il dévie de son omniscience apparente. Selon Genette, c'est tout à fait possible d'avoir une focalisation variable qui apparaît comme une « omniscience avec restrictions de champ partielles⁶⁰ ». Est-ce qu'il y a une restriction de la focalisation sur Geneviève ? Il existe une différence dans le traitement des personnages, mais elle n'enlève pas la possibilité que la jeune fille soit incapable d'accéder à des sentiments difficiles dans les dernières heures de sa vie. En abandonnant cette question, nous verrons que la plus importante

⁵⁹ Ibid. p. 36

⁶⁰ Gérard Genette, *Figures III*, Collection Poétique (Paris: Éditions du Seuil, 1972). p. 211

restriction pour notre analyse est la restriction de la sympathie chez le lecteur envers la fille suicidaire.

La sympathie du lecteur dépend surtout du sentiment de proximité ou de distance envers les personnages. Dans le premier chapitre, les paragraphes consacrés à la mère montrent plus clairement l'effet différent de la proximité. Par exemple, la narration permet à la mère de s'exprimer au discours direct :

« Qu'arrivera-t-il à ces deux petites bêtes, lovées là où habite ma douleur ? Tout cet ennui qui creuse et recreuse des espaces béants en moi. Comment mettre au monde des êtres pleins quand je suis moi-même envahie par le vide ? Comment vais-je faire pour aimer et prendre soin de ces deux vies alors que j'y arrive si mal pour moi-même ? »⁶¹

Les mots de Jeanne exposent vivement les troubles de la dépression. En contraste, les troubles de Geneviève sont mentionnés en bref par le narrateur comme une « lourdeur qu'elle charriait en permanence avec elle ». En laissant la parole à Jeanne, le narrateur ne doit pas assumer la responsabilité du contenu. Alors, le narrateur ne s'implique pas dans le questionnement sur sa capacité de prendre soin des jumelles. Le discours direct produit une distance entre le narrateur et le personnage, mais l'effet le plus important est la proximité que le discours direct développe entre le personnage et le lecteur. Le lecteur est témoin de ses idées au lieu d'une interprétation du narrateur et il peut juger indépendamment les mots de Jeanne. Le discours direct permet au lecteur de connaître la psychologie de Jeanne au moyen de ses propres mots. Il peut alors développer plus facilement une sympathie pour Jeanne. Les paroles de Jeanne jouent un rôle important pour diminuer la distance entre le lecteur et la mère des jumelles. Dans la suite, le lecteur peut se réjouir dans la modeste amélioration de sa santé. L'histoire de la rencontre avec le père des jumelles crée surtout de la joie de sa part. Le récit prend un détour romantique où le lecteur peut s'imaginer comment le couple avait partagé des « regards amoraux et complices⁶² » dans le rétroviseur de l'autobus que conduisait

⁶¹ Turgeon, *Ma vie ne sait pas nager*. p. 18

⁶² Ibid. p. 19

Jacques. C'est un des rares moments du roman où une pause de l'ambiance sinistre est accordée au lecteur.

En contraste avec les paroles de Jeanne, la voix de Geneviève est rarement entendue sans les commentaires indicatifs du narrateur. L'information sur sa disposition est par conséquent contrôlée par le narrateur. Il existe néanmoins un petit nombre d'anecdotes qui semblent être filtrées par sa conscience de Geneviève. La narration révèle de cette manière comment Geneviève avait dérobé un flacon des somnifères de la pharmacie de sa mère. Les « fidèles comprimés lui avaient toujours été d'un précieux secours. Pourquoi serait-il autrement aujourd'hui ?⁶³ » Ces séries d'idées exposent au lecteur la logique derrière le suicide, et la question apparaît comme une idée venue de la conscience de la jeune fille. Mais cette représentation des paroles ne provoque pas autant de sentiment de proximité que le discours direct. La narration ne dépeint pas une scène vivante au lecteur, et les paroles se dissolvent parmi les idées du narrateur. À l'exception de ces brèves parties où les commentaires du narrateur ne font pas l'intrusion habituelle, il y a très peu de traces de la conscience de Geneviève dans le récit. La présence autoritaire du narrateur contribue alors à la distance du personnage de Geneviève par rapport au lecteur.

À partir du premier chapitre, le récit s'approche des derniers actes de Geneviève avec prudence. « Tout avait été soigneusement mise en scène, comme seulement Geneviève savait le faire. Après tout, ne disait-on pas qu'elle était douée pour la tragédie ?⁶⁴ » Au moyen des commentaires, anecdotes et lapses de temps, le récit enlève graduellement l'ambiguïté sur son intention. L'information sur ses préparations méticuleuses réussit à maintenir l'anticipation du lecteur. La narration tourne autour du pot, en passant des préparations aux répercussions : « Le morceau tournait en boucle depuis plus de huit heures quand le groupe 203, constitué d'élèves de deuxième secondaire, pénétra dans l'enceinte de la piscine.⁶⁵ » En se concentrant sur l'avant et l'après du suicide, le récit prépare le lecteur à ce qui va venir. En plus de diriger l'attention sur les répercussions, l'ordre de la narration insiste sur l'importance de l'acte en prolongeant les dernières

⁶³ Ibid. p. 26

⁶⁴ Ibid. p. 25

⁶⁵ Ibid. p. 27

heures. Les dernières heures de Geneviève sont exposées aux troisième et quatrième chapitres, constituant le climax de la première partie. Les anecdotes et les commentaires prennent successivement moins d'espace dans ces chapitres. En s'approchant du suicide, le récit augmente donc le tempo de l'histoire.

La description détaillée des préparations de Geneviève ne permet pas seulement au narrateur d'éviter l'acte en lui-même, elle est possiblement aussi une stratégie pour contrôler l'image du personnage. Le narrateur dépeint les idées et les actes de Geneviève, en faisant ses intrusions particulières. Elle avait « pris soin⁶⁶ » d'emporter son pyjama, elle pliait « soigneusement⁶⁷ » ses vêtements. Les préparations méticuleuses et l'exécution machinale des derniers actes créent peu de sympathie pour Geneviève. En même temps, le lecteur doit comprendre un peu de sa disposition pour s'intéresser à elle et l'histoire en général. Les anecdotes et commentaires du narrateur remplissent cette fonction. Par l'aide d'adverbes tels que « toujours » ou « jamais », le narrateur assure que le lecteur se crée une idée générale de Geneviève. Le narrateur indique aussi ses troubles, mais il maintient une certaine distance au moyen des métaphores telles que l'image de « la lourdeur » que nous avons déjà mentionnée, ou celle des « monstres qui la rongeaient de l'intérieur⁶⁸ ».

Dans l'action principale, les émotions de Geneviève sont très peu mentionnées directement. Le narrateur ne dit jamais qu'elle avait peur ou qu'elle était triste. Au lieu de décrire la peur, le narrateur révèle qu'elle compte machinalement les petits drapeaux de la piscine plusieurs fois pour « se donner du courage⁶⁹ ». Le narrateur décrit l'acte pour désigner indirectement l'émotion, sans exposer les sentiments du personnage. Le comportement machinal de Geneviève exprime naturellement son propre refoulement, mais le choix d'éviter une exposition directe de sa peur contribue aussi à la distanciation au lecteur. En effet, l'indication la plus émotionnelle sur Geneviève dans ses derniers moments est celle où elle « sortit à regret du bassin⁷⁰ » après l'effet des somnifères qui l'empêchent de continuer nager à la piscine. Cette

⁶⁶ Ibid. p. 34

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Ibid. p. 25

⁶⁹ Ibid. p. 36

⁷⁰ Ibid. p. 46

description exprime comment la jeune fille évite de voir la réalité en face et qu'elle est capable de refouler complètement ce qu'elle est en train de faire.

L'objectif de la distanciation par rapport à Geneviève n'est pourtant pas de faire le portrait d'une fille complètement antipathique. Comme nous l'avons déjà souligné, la distance est surtout importante pour éviter que le lecteur ne se familiarise avec ses derniers actes. La description de son désarroi est alors très limitée et Geneviève apparaît froide pour le lecteur. Le narrateur développe une forte autorité sur les descriptions de Geneviève qui contrôle la sympathie du lecteur. Il empêche le lecteur de se sentir trop proche de Geneviève et de s'identifier à elle.

3.5 Lou-Anne

L'incipit du roman est un texte bref, sous forme de journal intime. La page est datée du 21 janvier 2002 et même si le lecteur ne connaît pas encore le contexte, c'est le jour après le suicide de Geneviève. La narratrice ne révèle pas d'information sur les événements passés, mais on comprend que quelque chose s'est passé. « On ne peut se fier à rien. La vie est une chienne qui se noie en vous entraînant avec elle.⁷¹ » Ses idées pessimistes indiquent vaguement le drame existentiel en train de se jouer. En se cachant derrière le pronom impersonnel « on », elle exprime son amertume et sa colère. À première vue, très peu de ce texte peut susciter la sympathie. Il existe très peu de traces de la personne permettant de construire une image à laquelle il est possible de s'identifier. De plus, la cause du désarroi est inconnue. Finalement, les émotions d'amertume et de colère sont des émotions difficiles, souvent considérées taboues. Sans s'impliquer clairement au niveau textuel, elle réussit néanmoins à exprimer vivement sa colère en utilisant des images. Les métaphores facilitent la sympathie en gardant la distance nécessaire aux émotions difficiles. Malgré le manque d'informations sur elle-même et la cause de sa colère, elle réussit à convaincre le lecteur de sa sincérité. Lou-Anne, comme on apprend plus tard est l'auteur de ce journal, est la première voix que le lecteur entend. Elle se fait connaître sans hâte, en laissant un peu d'ambiguïté sur son rôle au début. Lou-Anne est très peu mentionnée dans le récit principal et le journal

⁷¹ Ibid. p. 15

permet à sa voix de parler de manière plus forte et d'établir indépendamment son rôle dans l'histoire.

Le journal intime de Lou-Anne continue entre chaque chapitre, facilement distinguable par l'intitulation d'une date et la même police de caractères que la première page. Certains de ces titres sont élaborés par une description, par exemple « plus tard », « journée sans fin » ou simplement « ??? » exprimant les sentiments de la narratrice. Le journal dépeint un profond chagrin. Au début, Lou-Anne se confie les images qui se forment dans sa tête, les images de Geneviève et de l'eau. Elle avoue que les images ne cessent pas de la hanter et qu'elle se sent étouffée. En dépit du désespoir, la jeune fille exprime un peu d'espoir par une volonté de s'éloigner des images en marchant ou en courant. « Ma sœur m'a laissée ici et je n'en finis plus de me noyer. Toute seule.⁷² » Lou-Anne se sent hantée par les images de l'eau, elle n'en finit plus de se noyer par ces images. Elle s'exprime encore une fois métaphoriquement et elle s'approche des émotions avec une distance langagière. Encore une fois, les paroles désespérées semble avoir une trace d'espoir, parce que la forme verbale réflexive de « se noyer », implique aussi une la responsabilité pour la construction des images. En restant seule avec ces idées, elle se détruit et la seule façon d'arrêter les images est de faire quelque chose d'autre. Finalement, il faut mettre l'attention sur le fait qu'elle distingue clairement entre les idées négatives et elle-même comme personne. Ce fait devient encore plus clair si on compare le journal à celui de sa sœur, Geneviève.

3.6 Geneviève

Le journal de Geneviève se présente pour la première fois après le premier chapitre. Il se distingue clairement par les dessins et l'écriture à la main, signée Geneviève. La première page est datée du 11 janvier 02, et le lecteur doit alors raisonner indépendamment pour comprendre qu'il s'agit des derniers jours de Geneviève. À l'opposé du récit principal, la focalisation sur elle est interne et à la première personne, tandis que les notes griffonnées se distinguent clairement du journal intime de Lou-Anne. La première page du journal montre une main percée par un clou. Le dessin sanglant fait allusion à l'automutilation et il exprime des pensées d'autres ténèbres que

⁷² Ibid. p. 23

les idées de Lou-Anne. « Si, je pouvais seulement m'enfuir de ma vie, me soustraire à mon ennui.⁷³ » L'écriture est minuscule et parfois peu lisible, mais elle réussit cependant à montrer les troubles de la fille. La page laisse l'impression d'une fille complètement absorbée par ses troubles. Les pronoms possessifs expriment l'identification à la dépression. Elle pense que sa vie est le problème, non pas ses troubles. Elle n'exprime aucune croyance en la possibilité d'enlever l'ennui, seulement la possibilité de se soustraire elle-même de l'équation. À cause de son identification complète avec ses troubles toute tentative de les combattre est autodestructrice.

Plus que le contraste des idées, la manière de s'exprimer distingue les deux journaux. Les dessins de Geneviève dépeignent les idées brutalement, sans la distance illustrative qu'on trouve dans la langue métaphorique de Lou-Anne. Geneviève se sert des métaphores aussi, mais c'est parfois difficile de distinguer les images des idées concrètes. « Je me coupe les ongles jusqu'au sang. Je me lime les dents, je me savonne jusqu'à l'os.⁷⁴ » Le niveau d'abstraction métaphorique est très limité dans le journal de Geneviève car elles entourent le même désir destructif. Les idées contiennent une brutalité trop réelle pour convaincre le lecteur que le langage est métaphorique, surtout lorsque le récit numéroté révèle la vérité de son intention. La limite floue entre les métaphores et la réalité se manifeste encore plus clairement dans un des derniers textes : « jeune fille trouvée morte, noyée sous une chaloupe ». La réalité de ses idées est soulignée par le fait que le poème apparaît immédiatement après le tout dernier moment de la vie de Geneviève, narré au quatrième chapitre.

Les textes de Geneviève n'exposent jamais rien d'autre que le monde à l'intérieur de sa tête. La seule mention des autres est un « tout le monde⁷⁵ » auquel elle n'appartient pas. À l'exception de la date qui change, il n'y a aucun signe de progression. En répétant les mêmes idées, le journal crée l'impression que Geneviève fait du surplace. Cette impression est renforcée par la description du temps : « Si je pouvais seulement dormir. Les jours et les heures s'égrainent à un rythme insoutenable. J'ai l'impression que

⁷³ Ibid. p. 21

⁷⁴ Ibid. p. 28

⁷⁵ Ibid. p. 39

chaque seconde dure une éternité.⁷⁶ » Le manque de progression du journal exprime un sentiment fondamental aux troubles de Geneviève. Elle reste dans un limbe, sans l'espoir d'un avenir différent.

3.7 La fonction et l'effet des journaux

Après le deuxième chapitre, il est possible d'observer un développement dans le journal de Lou-Anne. Dans le troisième extrait, elle confie beaucoup plus d'informations au lecteur. À partir de ce point, ses textes sont plus longs, et ils traitent des choses qui se passent dans la vie de la jeune fille, et non seulement des idées et des sentiments. Lou-Anne observe les différentes réactions de ses parents et de sa grand-mère. Elle décrit comment sa mère s'enferme dans sa chambre et comment son père évite sa douleur en s'occupant de sa femme et de la maison. Sa grand-mère est remplie d'une colère tacite. « Elle s'est enfermée dans un silence que je connais trop bien. Celui de ma mère. Le signe précurseur d'une tempête qui n'épargnera rien ni personne, surtout pas elle.⁷⁷ » D'un ton amer, Lou-Anne dépeint comment les membres de sa famille se réfugient dans l'isolement. Malgré le ton sévère, ses observations sur les autres développent sa crédibilité de narratrice car les idées de Lou-Anne ne sont jamais contestées dans le récit principal. Dès la troisième page de son journal, la récapitulation des événements assure une impression de progression. Le journal exprime alors les sentiments de Lou-Anne en contribuant en même temps au développement de l'histoire.

En dépit de la forme similaire de journal intime, ces deux parties du récit remplissent des fonctions très différentes. Le journal de Lou-Anne commence par exposer des émotions difficiles au moyen de la distance métaphorique. La distance entre elle et le lecteur est graduellement diminuée lorsqu'elle confie de plus en plus sur elle-même et la situation au cours de son journal. Les révélations graduelles permettent au lecteur de mieux assimiler la douleur psychologique et d'entrer en relation emphatique avec elle. Le journal contribue aussi à la progression de l'histoire, en répondant au questionnement concernant la suite des événements. Le lecteur cherchera à comprendre la cause de et les conséquences du suicide et ce qui se passe après la mort

⁷⁶ Ibid. p. 29

⁷⁷ Ibid. p. 31

de Geneviève est donc l'objet d'intérêt intellectuel et qualitatif. La fonction principale du journal est toutefois de guider l'intérêt pratique pour assurer que le lecteur se consacre à suivre le développement émotionnel de Lou-Anne.

C'est en revanche l'intérêt intellectuel qui joue le rôle le plus important dans le journal de Geneviève. En sachant qu'elle s'est suicidée, le lecteur serait désireux de comprendre la cause de sa décision. Comme nous l'avons déjà mentionné, le journal de Geneviève ne montre aucun signe d'un développement d'idées ou des descriptions de ce qui se passe autour d'elle. Le journal de Geneviève remplit le rôle d'exposer la dépression et faire comprendre les mécanismes autodestructifs de la maladie. Dans ce rôle il y a un objectif double de faire comprendre l'acte fatal sans accepter le suicide comme une solution des troubles. La sympathie chez le lecteur et son l'identification avec le personnage doit alors être limitée. L'emploi du journal intime dans les romans pour adolescents a typiquement l'objectif de susciter le sentiment de proximité et l'identification. Une telle narration autodiégétique entraîne souvent le sentiment de proximité et de complicité pour le protagoniste. Mais sans son journal, Geneviève exprime ses émotions si brutalement qu'il est parfois difficile de les assimiler, surtout le côté visuel. Au lieu de créer une distance avec des métaphores illustratives, les images sont forcées au lecteur. Le journal expose les sentiments d'une manière directe pour rendre claire la brutalité des idées. L'écriture à la main est parfois peu lisible, avec des ratures de mots et de phrases. L'exposition visuelle crée alors un sentiment d'authenticité, mais elle dérange aussi la lecture, empêchant le lecteur de se familiariser trop avec les idées. La brutalité des dessins et des idées est essentielle pour éviter une vision romantique de ces troubles, et elle limite l'identification à la fille suicidaire.

3.8 L'opposition des troubles

Les jumelles sont mises en opposition très tôt dans le récit. Déjà à la naissance, Lou-Anne hurlait à déchirer les poumons, alors que Geneviève n'émettait aucun son. Dans son journal, Lou-Anne décrit l'opposition comme une complémentarité :

*Moi, le côté jour, et elle, le côté nuit, comme aimait dire ma mère. Jamais de dispute pour le choix de vêtements, de loisirs ou même d'amis. Nos goûts étaient diamétralement opposés en tout*⁷⁸.

Lou-Anne se confie qu'elle ne se serait jamais suicidée. L'opposition symétrique pourrait sans doute satisfaire l'intérêt qualificatif du lecteur, mais elle semble à plusieurs titres cruelle. Est-ce que l'une des jumelles était destinée pour le bonheur et l'autre pour le malheur ? Geneviève, est-elle la double maléfique ? En comparant les journaux intimes, on voit que l'opposition morale des jumelles se manifeste clairement. D'un côté, Geneviève répète ses idées perturbantes. Ses dessins macabres révèlent clairement que l'identification aux troubles contient une force destructive. Lou-Anne, de l'autre côté, exprime ses sentiments d'une manière cohérente. Elle sait la cause de sa douleur, même si elle ne comprend pas le sens de la tragédie. Contrairement au journal de sa sœur, les paroles de Lou-Anne indiquent vaguement qu'il existe une possibilité de s'éloigner de ses troubles et de surmonter sa peine psychologique. En observant les autres et en condamnant leur réaction, Lou-Anne réussit au moins à diriger un peu de son désespoir vers l'extérieur. En comparant les journaux, c'est possible de voir que les deux filles d'apparence identique représentent l'opposition peu évidente entre le deuil et la dépression. Les journaux rendent claire la différence qui existe en dessous de la surface de ces troubles. Le roman expose deux formes similaires de peine psychologique au lecteur et deux stratégies très différentes pour surmonter les troubles. Geneviève s'enferme dans un monde grotesque et autodestructif, alors que Lou-Anne maintient le contact au monde autour d'elle et elle reprend finalement sa vie. En établissant plus de sympathie et de l'identification avec Lou-Anne, le lecteur est tenté de favoriser sa stratégie, qui condamne la dissolution de la famille et refuse de s'isoler.

3.9 L'image de l'eau

Déjà dans le titre, la métaphore de l'eau est introduite au lecteur, et l'image revient fréquemment dans le récit. L'image de l'eau établit dès le début un lien entre Geneviève et sa mère. Geneviève ressent l'eau comme une alliée fidèle, tandis que Jeanne éprouve

⁷⁸ Ibid. p. 70

de l'attraction pour le fleuve et la mort. L'héritage mélancolique semble être transmis déjà par le liquide amniotique. La métaphore indique alors la dépression héréditaire bien avant que les problèmes psychologiques de la famille soient complètement dévoilés. La répétition de l'image dans les différentes parties contribue à développer l'idée de la métaphore. Par exemple, Geneviève se sert de la métaphore dans son journal :

Est-ce qu'on a tous une pierre accrochée au cou qui nous entraîne irrémédiablement vers le fond? Et si oui, pourquoi certains coulent et d'autres arrivent à flotter? Pourquoi, moi, je ne flotte pas ???⁷⁹

Le fait qu'elle se serve de la métaphore elle-même rend claire pour le lecteur l'allusion à la dépression. L'eau convient à exprimer la force informe qui menace Geneviève. La dépression qu'elle combat est omniprésente, toujours en train de la submerger.

Toutefois, cette force de destruction est aussi « une alliée fidèle », toujours à son côté. La dépression contribue à l'écriture et au dessin. Qui est-elle sans la mélancolie ? La relation pratique à l'eau, comme une nageuse, dépeint l'ambivalence de sa mélancolie. Au récit numéroté, le narrateur souligne les sentiments contradictoires par les anecdotes qui exprime la peur de Geneviève pour l'eau sombre. Il révèle que le fait de ne pas voir ses pieds créait un sentiment de panique, malgré sa capacité à nager.

Il était question de monstres sous-marins qui, comme chacun le sait, hantent les cours d'eau, mais également de forces obscures et sans nom qui, elle le pressentait, l'attireraient vers le fond sans plus jamais la laisser remonter à la surface⁸⁰.

Le narrateur souligne l'attraction des forces obscures. Par rapport à l'image de l'eau, le récit indique qu'elle craignait les forces de son âme et l'attraction destructive de sa disposition mélancolique. L'alliée fidèle était une ennemie déguisée qu'elle ne pouvait pas quitter. L'eau convient à exprimer les sentiments contradictoires à cause ses

⁷⁹ Ibid. p. 39

⁸⁰ Ibid. p. 33-34

connotations multiples. L'eau est la source de la vie, autant que des transformations et de la mort.

Dans la deuxième partie du roman, l'image de l'eau hante les rêves de Lou-Anne. Elle voit sa sœur marcher sur la plage, ses vêtements et ses cheveux trempés. Le son d'orage et de pluie résonne dans la tête de Lou-Anne, même s'il fait beau. Elle fait le même rêve, sauf que la deuxième fois, c'est elle qui est trempée. En sentant la lourdeur de l'eau, elle peut comprendre la lutte qui surchargeait sa sœur. Lou-Anne a envie d'entrer dans l'eau pour se libérer des poids et se laisser flotter, mais la mer descend. Quand la mer commence ensuite à remonter, la présomption de Lou-Anne est défiée.

Après un moment qui m'a paru une éternité, l'eau s'est mise à monter. J'avais peur, mais j'étais bien, car je savais que j'allais flotter. Je me suis réveillée au moment où l'eau montait par-dessus ma tête. Et je ne flottais pas⁸¹.

La signification du rêve est très ambiguë, en dépit de l'emploi de la métaphore connue. Le rêve semble permettre à Lou-Anne de sentir la puissance des troubles de Geneviève et s'identifier avec elle. La fin du rêve est plus difficile d'interpréter, mais les idées de Lou-Anne sont évidemment contredites. Elle ne réussit pas à flotter, comme elle croyait. On peut imaginer que l'idée de se libérer de la lourdeur en entrant dans la mer peut représenter l'idée du suicide comme une solution de la dépression, et que le rêve renonce cette idée-là. C'est aussi possible de penser que Lou-Anne avait une idée simpliste de la dépression, qu'il faut juste flotter automatiquement pour surmonter les troubles de la vie. En suivant cette idée, on peut dire que le titre du roman indique, au moyen du verbe « nager », que la lutte contre les troubles de la vie est une pratique qu'il est possible d'apprendre.

En tout cas, le lecteur doit construire son idée de la dépression indépendamment, tandis que la suite du récit propose qu'il existe une manière de surmonter la peine. Après le rêve, la direction des idées de Lou-Anne semble changer, et ses poèmes adoptent un esprit combatif :

⁸¹ Ibid. p. 103

Renverser ses eaux dormantes

Secouer ses marécages

Perturber ses enlissements

Traverser à pied l'océan⁸²

À l'aide de la métaphore, Lou-Anne exprime l'envie de lutter contre les troubles. Elle s'imagine renverser les eaux dormantes qui ont inondé la famille pour des générations. La force de l'eau est concrétisée par des images de marécages et d'enlissements. La force informe et omniprésente qui a submergé Geneviève est alors délimitée à un objet possible de définir et, par conséquent, auquel il est possible de lutter. Le dernier poème de Lou-Anne exprime sa victoire sur la force de troubles :

Respirer sous l'eau

Finalement⁸³

Le fait d'utiliser la métaphore de l'eau pour dépeindre des sentiments semble très répandue dans les romans pour adolescents. La métaphore se prête à l'ambiguïté en s'appuyant à la fois sur l'expérience et l'imagination du lecteur. La métaphore de l'eau convient pour communiquer l'expérience des troubles à cause de la variation de connotations allant de la vitalité, de la volatilité et de la force de transformation et de purification jusqu'à la puissance mortelle. Le rôle de la métaphore est toutefois plus extensif dans ce roman que les autres romans du corpus. Le roman utilise l'eau concrètement, par exemple comme la méthode de suicide, en plus de manière évidemment métaphorique dans les journaux de Geneviève et de Lou-Anne. Le retour de l'image devient un motif régulier qui éveille l'imagination du lecteur. Il est alors encouragé à penser métaphoriquement et développer ses connotations. Tandis que la variation des connotations liées à l'eau permet l'ambiguïté, la répétition extensive guide dans une large mesure l'interprétation. L'eau est catégoriquement une image des troubles psychologiques, mais les connotations multiples permettent néanmoins à l'image de rester centrale dans le développement positif de Lou-Anne. La puissance informe et insurmontable qui force Geneviève à mettre fin à ses jours dans la piscine

⁸² Ibid. p. 117

⁸³ Ibid. p. 129

devient un objet concret à combattre. En se servant de la métaphore dans un sens positif à la fin, la narration encourage le lecteur à élargir ses connotations de l'eau.

3.10 La découverte de valeurs

Avant de commencer l'histoire, l'auteure empirique s'adresse au lecteur dans un avant-propos. Il faut donc considérer comment l'image du message du roman est formée déjà avant la lecture du récit. L'auteure réelle avoue qu'elle avait elle-même voulu mourir à l'âge de quinze ans.

Dix-sept ans plus tard, écrire ce livre m'est apparu nécessaire, pour me libérer de cette jeune fille de quinze ans qui ne supportait plus d'être en vie et afin, peut-être, d'en aider d'autres à choisir d'aimer la vie et de se laisser aimer par elle⁸⁴.

L'auteure révèle sa motivation pour écrire et son intention du roman. Elle maintient aussi qu'elle avait vauté « dans une idée toute romantique de la mort⁸⁵ ». L'avant-propos ne mentionne pas la solution de ses problèmes, autre qu'elle avait réussi à se réconcilier avec la vie, et elle espère alors que la lecture du roman pourra « accompagner vers le choix de vivre et d'aimer vivre⁸⁶ ». Cet avant-propos pourrait définitivement guider l'idée du message. Elle semble s'opposer à l'idée romantique de la mort et elle indique une alternative du suicide au regard de ces troubles. Il faut toutefois chercher dans l'histoire pour trouver les valeurs qui contrecarrent la dépression et le suicide.

Dans la deuxième partie, la grand-mère des jumelles, Pauline, décide d'écrire une lettre à sa fille Jeanne pour aborder les problèmes psychiques qui ont hanté la famille pour des générations. Ses paroles adressent les troubles de la famille au moyen de la même métaphore que nous avons déjà étudiée.

⁸⁴ Ibid. p. 7

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ Ibid.

*Certains histoires de famille sont comme des éponges qui absorbent tout et qu'on transmet, de génération en génération. Il faut, à un certain moment, savoir extirper l'eau stagnante. Ne pas porter le poids de l'eau qui n'est pas la nôtre*⁸⁷.

Dans la lettre, Pauline explique comment sa mère était dépressive, et aussi sa mère avant elle, et qu'elle a toujours été persuadée que sa sœur avait l'intention de se suicider quand elle avait trouvé la mort en marchant sur un lac gelé. Elle avoue qu'elle a essayé de tenir sa fille éloignée pour la protéger de ses propres troubles. Pauline a compris que ni la distance ni le temps n'arrangera les choses. « Le temps n'est qu'une excuse pour nous soustraire à notre obligation de nous prendre en main⁸⁸. » Elle encourage alors Jeanne à se ressaisir pour l'amour de Lou-Anne. Pauline exprime explicitement des valeurs de communication et d'union. Après cette lettre, les premiers dialogues entre les différents personnages de l'histoire apparaissent.

À partir de son journal, Lou-Anne développe graduellement des valeurs positives qui contribuent au message du roman. Très tôt, elle critique la manière dont les membres de sa famille s'enferment dans son propre deuil et ne partagent que des reproches. Implicitement, sa critique exprime le besoin de communication. Alors que ses proches offrent peu de support, elle décide d'écrire pour communiquer son deuil. Son journal et ses poèmes expriment son désespoir et son doute sur le sens de continuer vivre. Le progrès commence quand elle rencontre Simon. En partageant l'expérience de perdre un de ses proches au suicide, les jeunes développent une amitié particulière. Dans son journal, Lou-Anne décrit comment elle pouvait enfin trouver les mots pour tout ce qui lui faisait mal. En rencontrant Simon, elle avait un exemple à suivre pour continuer à vivre. Dans l'épilogue du roman, Lou-Anne rend explicite le dénouement :

*Et, en même temps, ce drame nous aura ouvert les yeux à tous. Sur l'obligation, l'absolue nécessité de dire, de se confier et d'aller vers les autres. On n'est jamais seul à vivre ce qu'on vit et on gagne toujours à partager ce que l'on porte. Je l'ai finalement compris. J'aurais voulu que ma sœur le comprenne aussi*⁸⁹.

⁸⁷ Ibid. p. 95

⁸⁸ Ibid. p. 97

⁸⁹ Ibid. p. 135

Dans l'épilogue, Lou-Anne exprime la nécessité de la communication et de l'union pour surmonter les périodes lourdes de la vie. Les valeurs sont alors explicitement précisées. Premièrement, le lecteur est exposé à la peine qui résulte du manque de communication. Le journal de Lou-Anne témoigne ensuite l'expérience positive de partager les troubles avec une autre personne (Simon). Enfin, les valeurs sont résumées à l'épilogue comme sa propre conclusion après une certaine période de réflexion. Le lecteur découvre alors le besoin de la communication graduellement, en suivant la cadence de Lou-Anne.

3.11 Conclusion partielle

Le roman poursuit des objectifs relativement contradictoires en essayant de faire comprendre la dépression et le suicide en plus d'éviter une identification malsaine. L'intercalation du récit compartimente ses différents objectifs d'un certain degré, parce que la complexité du récit résulte en plusieurs narrateurs qui contribuent différemment au message du roman. Dans le récit numéroté de la première partie, le narrateur développe une autorité pour contrôler l'image de Geneviève. En maintenant une certaine distance au personnage, le narrateur protège le lecteur d'une sympathie excessive pour la fille suicidaire. Le narrateur se désolidarise avec le suicide de Geneviève, mais il n'exprime pas clairement quelles valeurs il faut s'approprier. Le journal de Geneviève est essentiel pour comprendre la profondeur de ses troubles et les mécanismes de la dépression. En dépit de la narration autodiégétique, la représentation visuelle et la brutalité de ses idées limitent l'identification à la narratrice. La métaphore de l'eau joue un rôle important pour faire comprendre les troubles, mais les connotations multiples permettent aussi au récit d'indiquer le message d'espoir et la possibilité de lutter contre les troubles. À partir du journal de Lou-Anne, le récit encourage la sympathie pour la jumelle survivante. Au début, elle exprime des idées pessimistes qui s'opposent aux valeurs du roman, mais en dépit de son deuil et sa confusion, elle devient une voix importante pour les valeurs du roman. Ensemble avec les paroles de sa grand-mère, Lou-Anne communique implicitement et explicitement au lecteur l'importance de communication et de l'union pour surmonter les difficultés de la vie.

4. La fille d'en face de Linda Amyot

4.1 Introduction

La fille d'en face est un roman bref qui traite de l'histoire d'Élaine et de sa relation avec sa meilleure amie Lena. Les chapitres du récit sont numérotés et organisés en trois parties : « Derrière les rideaux », « Au creux de l'oreille » et « De l'autre côté ». Au début de l'histoire, Lena a un accident qui la laisse dans un coma. Élaine est bouleversée, mais il devient bientôt apparent que l'accident n'est pas la seule raison de ce bouleversement. Au moyen des monologues intérieurs, des confrontations avec le frère de Lena et des conversations avec son amie comateuse, la narration autodiégétique révèle graduellement les faits sur le contexte. Élaine combat des sentiments contradictoires à cause d'un conflit entre elle et son amie qui était présent avant l'accident. Le conflit entre les filles et celui qui se passe à l'intérieur d'Élaine sont surtout sujet du questionnement du lecteur. La structure du récit contribue à maintenir la tension et à dévoiler l'histoire peu à peu. Le récit profite alors de l'ambiguïté du conflit pour maintenir l'intérêt intellectuel du lecteur. Les sentiments contradictoires amènent Élaine à agir d'une manière qui s'oppose aux normes de l'œuvre. En dépit de la narration sincère, elle se montre alors indigne de confiance en plusieurs points. Dans ce chapitre nous explorerons la manière dont le récit produit un suspense pour augmenter l'intérêt à propos des troubles de la protagoniste. Nous examinerons aussi comment le récit encourage la sympathie pour la jeune fille pendant qu'il dévoile son opposition aux normes du roman. Ensuite, nous étudions le développement des troubles d'Élaine par rapport à la crise identitaire de l'adolescence. Finalement, nous analyserons la manière dont les normes s'établissent à partir d'une narratrice indigne de confiance.

4.2 La relance de l'histoire

J'aurais dû avoir une réaction. N'importe laquelle. Pousser un cri. Éclater en sanglots. Relever lentement la tête, les traits ravagés, et les regarder tour à tour fixement⁹⁰.

La fille d'en face commence in medias res dans la cuisine d'une famille ordinaire où la protagoniste, Élane, vient de recevoir une terrible nouvelle. Le début du roman tente d'affecter le lecteur aussi brusquement que la situation affecte la protagoniste. Qu'est-ce qui s'est passé ? Nous ne le savons pas encore. Cette sorte d'incipit relance l'intérêt intellectuel du lecteur tout d'un coup. La narration autodiégétique nous met à l'intérieur de la tête de la protagoniste. Elle décrit une réaction hypothétique ; la réaction qu'elle aurait dû avoir. La réaction hypothétique indique la gravité de la situation.

L'information retenue crée un questionnement. Pour maintenir l'ambiguïté, l'action extérieure est très limitée dans la première scène. La première page décrit une fille qui mange des céréales et qui ne répond pas quand sa mère lui raconte quelque chose. Elle sent qu'elle devrait réagir, mais elle continue de manger en silence. Elle se juge, avant que le lecteur puisse la juger. Le reproche qu'elle se fait à elle-même fait appel à notre sympathie. Nous ne savons pas encore ses défauts, mais dès la première page, la narratrice s'assure de notre fidélité.

Élane semble indifférente à l'extérieur, mais à l'intérieur d'elle, c'est le chaos. La focalisation interne nous donne accès à sa réaction émotionnelle.

À l'intérieur de moi, une grande marée montait. Tempétueuse. Assourdissante. Que je devais retenir avec ce qui me restait de force, le souffle coupé. Je me concentrais entièrement sur cela : retenir les flots⁹¹.

La narratrice se sert de la métaphore de l'eau pour exprimer ses sentiments. En plus de décrire les sentiments comme une marée qui monte, la narratrice rend explicite l'effet tempétueux et assourdissant de sa réaction. La métaphore sert alors à expliquer la

⁹⁰ Linda Amyot, *La fille d'en face* (Montréal: Leméac jeunesse, 2010). p. 9

⁹¹ Ibid.

paralysie externe ; Éleine décrit comment elle utilise toute sa force pour contenir sa réaction. Le lecteur est mis dans une position de complicité ; il connaît les sentiments de la protagoniste, des sentiments cachés aux autres personnages du roman. L'image de ce qui se passe à l'intérieur renforce la sympathie et la focalisation fixée assure notre fidélité pour la narratrice. L'ordre permet au lecteur de se concentrer sur les sentiments au lieu de la cause. En retenant la cause de ses sentiments, le récit crée aussi une attente. Éleine se bat à la fois contre ses sentiments et les attentes de sa famille de réagir d'une certaine manière. Quelles mauvaises nouvelles pourraient créer une telle paralysie?

À la deuxième page, nous en apprenons un peu plus :

Maman a répété mon nom deux ou trois fois, comme si j'avais pu l'oublier :

« Éleine ? Tu m'as entendu ? »

Oui, j'avais entendu. Bien sûr que j'avais entendu. Je ne cesserais d'entendre ça, encore et encore. Ça accrochait toujours à la même place, comme un disque rayé.

Lena est dans le coma. Lena est dans le coma. Dans le coma. Lena. Dans le coma. Dans le coma. Lena. Lena est dans le coma⁹².

Quand l'explication arrive, elle est en revanche très distincte et répétitive. La séquence rend l'expérience mentale d'Éleine d'une manière très explicative et au bord de l'exagérée. Le sens de la phrase « Je ne cesserais d'entendre⁹³ [...] » est répété par la métaphore de la prochaine phrase, « [...] comme un disque rayé⁹⁴ ». En plus, ce qui est narré deux fois dans ces phrases, est montré dans la prochaine séquence. La métaphore n'est pas seulement expliquée, mais aussi mise en scène. L'ordre est essentiel pour la réussite du texte. Le fait d'expliquer la métaphore avant qu'elle soit mise en scène garde l'attente jusqu'à la dernière phrase. Si l'information sur Lena, essentielle pour l'histoire, n'avait pas été retenue, la séquence aurait risqué de sembler excessivement explicative. En plus, l'importance de l'information et l'attente du lecteur justifient la redondance de la narration.

⁹² Ibid. p. 10

⁹³ Ibid.

⁹⁴ Ibid.

4.3 Conflit entre l'intérieur et l'extérieur

Pas longtemps après la révélation de cette information, d'autres questions se posent. « - Imbécile ! T'as rien compris ! J'm'en fous qu'elle soit dans le coma ! J'm'en fous qu'elle crève⁹⁵ ! » Éleine fuit la cuisine pour vomir dans la salle de bain après d'avoir fait cette forte déclaration à son frère. Maintenant, notre confiance en la narratrice est mise à l'épreuve. Est-ce que Éleine se fout vraiment de la situation de Lena ? Après la marée qu'elle a décrite, la contradiction de cet énoncé est évidente. La fuite de la cuisine renforce cette idée, Éleine ne semble pas du tout indifférente à la situation de Lena. En plus, les mots sont méchants et moralement inacceptables. Heureusement, la sympathie déjà établie aide le lecteur à maintenir sa patience envers Éleine. En plus, l'explosion de colère peut évoquer la curiosité. Est-ce que le choc d'entendre que Lena est dans le coma ne serait pas la seule cause de « la marée » qui monte en Éleine ? Le lecteur est encore une fois tenté de continuer sa lecture pour en apprendre plus sur les raisons de cette réaction.

Au lieu d'aller à l'école, Éleine reste seule à la maison après avoir reçu les nouvelles à propos de Lena. Dans la première partie du roman, il y a très peu d'interaction entre la protagoniste et les autres personnages. La narration s'appuie alors fortement sur les monologues intérieurs. Dans les rares situations où la narratrice est confrontée aux autres, la narration est quand même très influencée par les idées d'Éleine.

Dans la cuisine, j'ai trouvé un mot de ma mère : « J'ai téléphoné au secrétariat pour dire que tu serais absente aujourd'hui. Appelle-moi au bureau si tu as envie de parler. » Non ! non ! je n'avais pas envie de parler ! Parler de quoi d'ailleurs ! [...] de Lena, il n'y avait rien à dire. [...] c'était déjà si étrange. Couchée dans un lit d'hôpital, inconsciente, muette... Lena, c'était le mouvement, la vitalité, le rythme [...]»⁹⁶

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ Ibid. p. 13

La narratrice semble crier à sa mère en réponse au message écrit. La réaction spontanée crée l'impression que la narratrice se parle à elle-même plutôt qu'au lecteur. Le récit se poursuit avec un monologue intérieur qui dépeint Lena et sa conduite animée. Cette alternation entre des petites influences extérieures suivies par les séries d'idées de la narratrice caractérise le récit. En dépit de l'action limitée dans la première partie, le roman assure un minimum de développement. Quelques actes simples servent à éveiller les souvenirs d'Élaine ; elle feuillette des albums photos et elle observe de derrière son rideau la famille de Lena qui rentre de l'hôpital. Le lecteur est alors introduit, par la réflexion de la narratrice, à Lena et l'amitié de longue date entre les deux filles.

L'internalisation de l'intrigue crée néanmoins des défis pour le récit. La narratrice reproduit un nombre de faits contextuels qui ne semble pas toujours être des idées spontanées. Les actes simples et les idées immédiates sont essentiels pour créer une variation de la narration et éviter trop d'explications peu naturelles. Le récit réduit aussi le ton artificiel en assurant l'authenticité de la voix narrative. Pour renforcer l'idée d'une fille qui se parle à elle-même, le récit communique explicitement certains traits personnels d'Élaine.

Mon père comprenait plus vite que ma mère pour certaines choses. Sans doute parce qu'il avait également besoin d'être seul pour réfléchir quand ça n'allait pas. Je lui ressemblais, pour ça aussi⁹⁷.

Après une téléphone de son père, Élaine philosophe sur la différence personnelle entre ses deux parents et elle-même. Elle conclut qu'elle ressemble plus à son père. Le caractère introverti d'Élaine n'explique pas seulement pourquoi elle reste chez elle pour digérer l'information sur Lena, il contribue aussi à l'authenticité de la narration. En construisant un personnage susceptible de se parler beaucoup à lui-même, l'histoire justifie le nombre de monologues intérieurs et de commentaires. La personnalité de la protagoniste assure alors que la narration semble se produire sans trop d'effort.

⁹⁷ Ibid. p. 18

Ce trait se manifeste aussi dans les interactions d'Élaine avec les autres. Tandis qu'Élaine rôde autour de la maison, Bruno, le frère de Lena décide de lui rendre visite. La confrontation expose un peu plus des difficultés d'Élaine :

- Élaine, tu iras, c'est sûr ?

- Bruno, je... s'il te plaît, ne te fâche pas, je ne sais pas si je pourrai...

Comme j'aurais préféré qu'il ne vienne pas ici ! Je ne savais pas quoi faire, quoi dire.

Non ! Je ne voulais pas aller à l'hôpital⁹⁸.

Élaine semble avoir des difficultés à lui répondre à haute voix. Au lieu de s'exprimer honnêtement à Bruno, elle garde les sentiments difficiles à l'intérieur. Dans la narration, le contraste se manifeste entre la réponse évasive et la sûreté de la dernière phrase. Encore une fois, le récit est très explicatif sur les émotions, en continuant d'éviter la cause. Après les énoncés fragmentaires d'Élaine, elle s'explique à elle-même qu'elle ne savait pas quoi faire, quoi dire. De cette manière, le récit guide le lecteur dans l'interprétation du comportement d'Élaine et renforce notre sentiment de complicité pour ce qu'elle cache des autres personnages. Les sentiments qu'elle ne réussit pas à exprimer envers les autres sont partagés avec le lecteur. Le motif des difficultés interpersonnelles commence alors de se former.

4.4 Indigne de confiance

Malgré la sympathie établie pour la protagoniste, les réflexions d'Élaine peuvent aussi semer le doute sur son jugement. Elle ne semble jamais intentionnellement trompeuse, mais le récit contredit plusieurs fois ses idées. La première fois, comme nous l'avons déjà vu, c'est lorsqu'elle crie à son frère des choses qui semblent peu vraisemblables. Plus tard, dans la première partie, tandis qu'elle reste toute seule à la maison, Élaine construit des hypothèses sur l'accident de Lena :

Mais quelle idée d'aller au centre-ville en plein verglas ! [...] Tête de linotte ! Et butée comme un âne. Elle a dû convaincre son père ou sa mère de la conduire en

⁹⁸ Ibid. p. 24

*ville. Quand Lena se mettait quelque chose dans la tête, rien ne pouvait l'arrêter. Sauf cette fois-ci*⁹⁹.

Sur un ton amer, Élane blâme Lena pour l'accident. Selon sa connaissance, Lena est susceptible de prendre des risques pour atteindre un but. Cependant, son image du scénario est contredite plus tard. Dans la conversation avec Bruno, elle apprend que Lena a eu son accident en faisant des courses avec son père. La narratrice se contredit encore plus distinctement dans la deuxième partie. La première fois qu'Élane va à l'hôpital, elle finit par fuir. La grand-mère de Lena dit qu'elle va revenir, mais Élane se jure à elle-même qu'elle n'y retournera jamais. Au chapitre suivant, la narratrice commence par avouer qu'elle a tenu trois jours avant de retourner à l'hôpital. Elle se demande comment la grand-mère a pu le prédire. Il y a dix pages entre l'hypothèse d'Élane et la conversation avec Bruno, alors que la situation à l'hôpital est contredite immédiatement dans le récit. Dans l'explosion de colère du premier chapitre, elle se contredit implicitement, par rapport à l'autre information de la narration. Les contradictions semblent alors plus explicites à mesure que le récit avance. En conséquence, il est difficile de ne pas reconnaître que la narratrice n'est pas complètement digne de confiance.

Dès le début, le récit dirige l'attention du lecteur vers les sentiments et les réactions de la protagoniste. En connaissant les troubles qui la rongent de l'intérieur, le lecteur est probablement capable de maintenir sa sympathie pour Élane en dépit de la narration contradictoire. Le récit contient des traces plus ou moins explicites de la mauvaise conscience de la protagoniste. Au début, elle vomit à cause du bouleversement émotionnel, et ensuite elle trouve difficile de dire à Bruno qu'elle ne veut pas aller à l'hôpital. Même si la cause exacte de ces réactions reste un peu ambiguë, il est toutefois clair que la narratrice n'est pas indigne de confiance intentionnellement, mais plutôt à cause de sa subjectivité. Influencée par ses sentiments, elle dit des choses sans réfléchir et l'agitation altère son jugement. Même si elle se répète fréquemment, l'erreur de jugement est cependant temporaire. Le récit maintient alors l'intérêt pratique et l'espoir en sa capacité de résoudre les problèmes. Sa capacité d'exprimer son conflit et sa confusion maintient la sympathie pour elle. « C'était ça le problème : Lena était ma

⁹⁹ Ibid. p. 14

meilleure amie, et je la haïssais¹⁰⁰. ». La narratrice avoue que ses sentiments sont problématiques et elle dépeint l'ambivalence du conflit. Son reproche envers elle-même est parfois féroce :

« Brava, brava ragazza ! » ne cessait-elle de répéter. Doucement j'ai retiré ma main. Sa gentillesse me gênait. Non, je n'étais pas une bonne fille. Pas du tout ! J'étais venue à contrecœur. Harcelée par les mots de Bruno qui hurlaient dans ma tête. Et bouleversée aussi, complètement bouleversée, même si je refusais de l'admettre¹⁰¹.

Élaine continue d'avoir honte pour ses sentiments. Elle semble penser que venir à l'hôpital ne vaut pas autant en venant à contrecœur. Elle indique aussi sa faute sincèrement, qu'elle refusait d'admettre son bouleversement. Les défauts de la narratrice n'empêchent pas le lecteur de sympathiser avec elle, ils renforcent plutôt la sympathie. En observant les troubles de la protagoniste, l'intérêt pratique du lecteur est éveillé. L'intrigue du récit se fonde sur le conflit d'Élaine et le lecteur attend un changement pour le mieux.

4.5 Développement conflictuel

Dans la deuxième partie du roman, Élaine décide malgré elle d'aller voir Lena à l'hôpital. Après la première visite, celle qui se finit par la fuite brusque, Élaine commence de se confier à son amie comateuse. Le manque de réponse provoque des paroles franches.

Lena ? Tu m'entends ? [...] Cesse de faire l'idiote ! Je ne joue plus, Lena. C'est toujours pareil : tu triches, tu fais semblant. Et tu ris quand tu te rends compte que tu nous as bien eu. Maudit que j'haïs ça, quand tu fais ça ! J'ai toujours haï ça, mais j'ai jamais rien dit. Là, c'est assez¹⁰².

¹⁰⁰ Ibid. p. 18

¹⁰¹ Ibid. p. 34

¹⁰² Ibid. p. 38

Enfin, Éleine s'exprime honnêtement à haute voix. Elle affirme haïr certaines habitudes de Lena et elle avoue n'avoir jamais dit quelque chose sur ses sentiments. Après cette déclaration franche, la protagoniste comprend que sa meilleure amie est véritablement dans le coma. Éleine s'adresse à Lena en réfléchissant sur la situation extraordinaire. En se souvenant des réprimandes des professeurs, Éleine dépeint l'image de Lena, la bavarde et comment c'est bizarre qu'elle ne soit pas capable de couper la parole cette fois-ci. « Je lui parlais tout bas, et Lena m'écoutait attentivement. Pour une fois, elle m'écoutait¹⁰³. » Sachant que son amie ne peut pas l'entendre, Éleine est tentée de s'exprimer plus sincèrement. Les monologues intérieurs se manifestent partiellement à haute voix à ce moment.

Auprès de Lena, il est possible pour Éleine de parler de ses sentiments, même ses sentiments sombres, comme la satisfaction de voir sa meilleure amie silencieuse, immobile et incapable de s'échapper. Les visites ne résolvent pas l'ambivalence d'Éleine immédiatement, mais elles prêtent à la protagoniste la possibilité d'enfin s'exprimer à haute voix. À l'hôpital, les rôles sont inverses : Lena la bavarde reste muette dans le lit alors qu'Éleine se vide le cœur à son amie silencieuse. Les deux filles représentent une forte opposition de comportement, et la situation fait penser au changement de rôles identitaires. Tandis que le monologue intérieur est transposé à l'extérieur, Éleine défie son comportement habituel et, en même temps, l'idée d'elle-même comme une personne qui doit rester seule pour réfléchir.

Dans le septième chapitre, la cause de la dispute se révèle. Éleine aborde le sujet d'Antoine après l'avoir vu avec une autre fille à l'école. Elle parle à Lena de la fête où Lena avait apparu avec lui, en évitant de regarder Éleine dans les yeux.

Je crois que, si tu m'avais avoué que tu sortais avec Antoine, je n'aurais pas vraiment été jalouse. Pas longtemps, en tout cas... Je savais bien qu'Antoine ne se serait jamais intéressé à moi¹⁰⁴.

¹⁰³ Ibid. p. 39

¹⁰⁴ Ibid. p. 55

En parlant avec Lena, la cause du conflit est enfin exprimée clairement, non seulement pour le lecteur, mais aussi pour la protagoniste. Antoine était au centre de la dispute, mais à travers la « conversation », Éleine découvre que la vraie trahison concernait plutôt le manque d'honnêteté. La situation provoque la réflexion d'Éleine. En observant Antoine avec une autre fille, elle avait compris pourquoi Lena et Antoine avaient rompu brusquement quelques semaines auparavant. La cause de la rupture change son idée de Lena. Il est maintenant clair qu'elle ne pouvait pas toujours avoir ce qu'elle voulait, en dépit de sa conduite « vive, énergique, audacieuse¹⁰⁵ ». Éleine conclut pensivement : « - On a perdu toutes les deux, Lena. Pour une fois, on a perdu toutes les deux¹⁰⁶. » Le chapitre ne révèle pas seulement la cause du conflit, mais il indique vaguement le conflit identitaire au fond de la dispute.

À la fin de la deuxième partie, Éleine rend visite à Lena pour la dernière fois. Elle avoue à Lena qu'elle ne peut pas supporter la situation et l'état dans lequel se trouve son amie et qu'elle ne reviendra plus. Elle se confie ouvertement encore une fois, ce qui dévoile le conflit identitaire qu'elle affronte :

Tu étais tout ce que j'aurais voulu être. Et je te haïssais aussi pour ça. Nous ne sommes plus différentes, nous sommes de plus en plus semblables. Faibles, ordinaires. Je n'ai plus de raison de t'envier. Mais je ne sais plus vers qui me tourner pour savoir qui je suis¹⁰⁷.

Vers la fin du chapitre, la narratrice aborde explicitement le conflit identitaire. Elle avoue sa jalousie et son ressentiment et elle exprime son ambivalence envers sa copine et la conduite remarquable de celle-ci. En se comparant avec Lena, Éleine se jugeait trop ordinaire. Elle réalise que Lena ne peut plus constituer son point de repère dans sa quête identitaire. La situation exige un changement de son image de Lena et de celle qu'elle se fait d'elle-même, Encore une fois elle a besoin d'un peu de temps et de distance pour réfléchir. La troisième partie décrit très brièvement comment Éleine se

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ Ibid. p. 59

prépare pour rendre visite à Lena, à la maison d'en face, après qu'elle est sortie du coma et revenue de l'hôpital.

4.6 La découverte identitaire

Au début du roman, Éleine exprime des idées qui s'opposent aux normes de l'œuvre. On peut supposer qu'un roman avec une narratrice indigne de confiance exige un système de valeurs construit indépendamment du narrateur. En utilisant d'autres personnages, par exemple Bruno, l'auteur impliqué peut créer un système de valeurs indépendant de la narratrice instable. Bruno exprime clairement ses attentes vis-à-vis d'Éleine : elle doit rendre visite à Lena. Il constitue aussi une voix importante pour la communication des valeurs et la résolution du conflit. Son influence est même confirmée par la narratrice lorsqu'elle décide d'aller à l'hôpital. Mais les normes de *La fille d'en face* ne sont pas principalement développées à partir des autres personnages. Les adultes représentent même dans certains cas des idées opposées aux messages du roman :

Il ne faut pas piangere, ragazza. Pleurer, ça ne sert à rien, niente. Le mie lacrima, elles sortent pas de mes yeux. Je les garde dedans, mes larmes. Dehors, je fais un sorriso, tu comprends¹⁰⁸ ?

La grand-mère de Lena encourage Éleine à sourire au lieu de pleurer, parce qu'elle trouve que les larmes ne servent à rien. Cette idée s'oppose à la découverte de la protagoniste vers la fin de l'histoire.

Avec les larmes, tout s'évaporait. La trahison. La rancune. L'humiliation. Le rejet. Le chagrin. Toutes ces émotions glacées et visqueuses que j'avais accumulées au fil des années semblaient se liquéfier et tomber goutte à goutte. Une mare d'eau salée à mes pieds : voilà tout ce qui en restait¹⁰⁹.

Les larmes communiquent concrètement et métaphoriquement la résolution du conflit. Les larmes qui sortent sont la catharsis des émotions étouffées. Les visites à l'hôpital, où

¹⁰⁸ Ibid. p. 41

¹⁰⁹ Ibid. p. 58

elle se confie à l'amie comateuse, relèvent la tension psychologique d'Élaine. Les paroles et les larmes libèrent la fille de la peine et l'aide à se débarrasser de sa confusion. Élaine ne peut pas suivre le conseil de la grand-mère ; elle doit découvrir la solution par elle-même. Le développement de l'histoire contribue alors d'autant plus à rendre claires les normes du roman.

Même si les autres personnages contribuent à provoquer la mauvaise conscience de la protagoniste, son sens moral n'est jamais complètement absent. Les troubles de la protagoniste sont la plus distincte trace des valeurs qui contredit ses actes et ses idées. Le conflit intérieur assure aussi que la déviation des normes n'est que temporaire. Ses relations aux autres communiquent les traits personnels qui contribuent au conflit. En correspondance avec sa personnalité, elle doit réfléchir sans être dérangée, mais elle a quand même besoin de s'exprimer. Au bord du lit de Lena, Élaine trouve cet équilibre. La solution aux troubles identitaires et à la dispute coïncide lorsque Élaine accepte les différences personnelles entre elles. La nouvelle connaissance d'Élaine est explicitement adressée dans la dernière partie du roman. Vers la fin, la narratrice exprime parfaitement des idées qui correspondent aux valeurs de l'auteur impliqué. Élaine explique au lecteur comment elle a compris, au moyen des murmures à l'hôpital, que le conflit n'avait rien à voir avec Antoine, ni avec Lena, mais avec elle-même.

Je crois que, soir après soir, au chevet de Lena inconsciente, j'avais ainsi commencé à apprendre qui j'étais. Moi, face à moi-même. Pas un satellite dans l'orbite de Lena¹¹⁰.

La nouvelle sagesse d'Élaine communique explicitement au lecteur la solution de l'intrigue. Le développement identitaire au fond de ses troubles se manifestait comme des difficultés interpersonnelles où elle ne pouvait pas s'exprimer. L'influence des autres ne pouvait pas résoudre ses problèmes. En correspondance avec indépendance nécessaire pour le développement identitaire, c'est la narratrice qui exprime presque complètement indépendamment les valeurs du roman. Parce que le développement de la distance entre la narratrice et l'auteur impliqué constitue la base de l'intrigue, il est possible de dire que la narratrice est temporairement indigne de confiance.

¹¹⁰ Ibid. p. 69

4.7 Conclusion partielle

Le roman présente au lecteur une fille en pleine crise après l'accident de sa meilleure amie. Son comportement imprévisible produit autant de questionnement chez ses proches que chez le lecteur, mais grâce à la perspective interne, la narration réussit à éveiller notre sympathie. Le récit profite à son tour du questionnement pour souligner les troubles de la protagoniste et maintenir l'intérêt intellectuel du lecteur. Les idées et la conduite d'Élaine révèlent bientôt des contradictions de la narration, mais les aveux sincères de la narratrice maintiennent cependant la sympathie du lecteur. Après l'insistance de Bruno, Élaine réussit finalement à aller voir Lena à l'hôpital et les murmures auprès de son amie inconsciente relèvent la tension psychologique de la jeune fille. En s'exprimant à la haute voix, Élaine comprend le conflit identitaire qui se cache derrière la dispute avec sa meilleure amie. L'expérience inspire la jeune fille à réévaluer son image d'elle-même et la manière dont elle relie à son amie. À la fin, la protagoniste se présente comme une narratrice digne de confiance et le récit révèle alors que son opposition aux normes n'était que temporaire.

5. Seule contre moi de Geneviève Piché

5.1 Introduction

Dans le roman *Seule contre moi*, le personnage principal Pascale combat l'anorexie. La narration autodiégétique révèle sincèrement l'expérience solitaire de la maladie, et elle encourage surtout ce que Booth appelle l'intérêt pratique du lecteur. Malgré la fausse logique de la narratrice et son comportement malsain, le récit réussit à travers l'histoire à communiquer des valeurs positives au lecteur. Dans cette analyse nous explorerons la manière dont le récit communique les troubles de la protagoniste dans la dimension spécifique de la maladie et la dimension identitaire liée à l'adolescence. Nous intéressons surtout à ce qui permet le lecteur de comprendre la maladie et ce qui inspire Pascale de commencer le régime et maintenir son comportement. Quant aux idées malsaines qu'inspire l'anorexie, nous étudions la manière dont le récit maintient une sympathie pour la protagoniste alors que son comportement défie les valeurs de l'œuvre. Finalement, nous explorons le développement de valeurs positives relatives au changement positif qui aideront la protagoniste à surmonter ses compulsions.

5.2 Une lutte ambivalente

« Je suis nue devant le miroir. Je tremble. J'ai quatorze ans, et je me vois pour la première fois¹¹¹. » Dans l'incipit du roman, Pascale s'observe au miroir. La proximité de la narration autodiégétique est renforcée par la nudité et vulnérabilité de la scène. Le fait de se voir dans le miroir provoque une sorte de révélation pour Pascale. La narration n'épargne pas le lecteur du jugement brutal prononcé par la jeune fille. Elle ne voit qu'un corps étrange, large, mou et gros. « Je détourne la tête. Ferme les yeux. Je revois Carl. La lueur moqueuse dans ses yeux¹¹². » La narration au présent renforce le sentiment de proximité, et puisque le récit fait ensuite un retour en arrière, elle facilite aussi la reconnaissance chez le lecteur des défaillances de la conscience du personnage. Le retour en arrière dépeint le moment pénible qui semble alors avoir provoqué la

¹¹¹ Geneviève Piché, *Seule contre moi*, Titan + (Montréal: Québec Amérique, 2013). p. 13

¹¹² Ibid.

scène devant le miroir. Pascale avait demandé à un camarade de classe comment il la trouvait. Pascale avoue qu'elle ne savait pas ce qui lui a pris de poser à Carl une telle question. Ensuite, elle avait essayé de s'enfuir de la réponse.

Carl m'a rattrapé et, sous mon chandail, il a pincé ma taille.

- Tu as encore ta graisse de bébé.

Je suis restée pétrifiée. Je l'entendais rire, là-bas, avec ses copains. Lorsque j'ai fini par bouger, le local était presque vide¹¹³.

La focalisation interne permet au lecteur d'être témoin de la scène de première main pour mieux s'imaginer les sentiments de la protagoniste. Alors que le rapport à la scène devant le miroir est déjà établi, la réaction pétrifiée de Pascale est décrite d'une manière factuelle, pour donner au lecteur la possibilité de comprendre l'impact du commentaire. Il est facile d'imaginer comment le commentaire du camarade d'école peut résonner dans la tête de Pascale lorsqu'elle s'examine devant le miroir. Sur un coup de tête, elle cherche la reconnaissance de l'autre, mais le choix de méthode et de la personne est malheureusement très maladroit. La quête ambivalente de l'opinion de l'autre finit alors par l'humiliation. Cette ambivalence dans la relation à l'autre devient un motif régulier dans l'histoire. L'incipit introduit la thématique d'emblée, la scène devant de miroir met le corps sous la loupe et le retour en arrière propose une cause de l'auto-évaluation physique de Pascale. La cause est cependant très superficielle, à l'instar de toute l'évaluation fondée sur l'apparence. En commençant par cette image qui s'associe à la vanité et aux valeurs superficielles, l'histoire se développe comme une exploration plus profonde de la psychologie de la protagoniste troublée.

Le jugement du corps exprime aussi une ambivalence. Selon Carl, Pascale est immature avec sa « graisse de bébé ». Devant miroir, par contre, ce sont les hanches, le ventre et surtout les seins qui sont sous la loupe, des indications de féminité adulte. Ce n'est pas clair si le changement physique d'adolescence est devenu soudainement intolérable ou s'il y a un manque de développement. De toute façon, l'évaluation du corps finit par une conclusion de refus : « Non ! Ça ne peut pas être moi. J'ai rien choisi de tout ça¹¹⁴. » En

¹¹³ Ibid. p. 14

¹¹⁴ Ibid. p. 13

s'examinant, Pascale dévoile la manque de choix en ce qui concerne son corps. Ses idées révèlent aussi une forte identification avec son apparence physique. En refusant ce corps qu'elle n'a pas choisi, elle se déclare la guerre. L'image de guerre exprime clairement la force destructive de ses idées. Ainsi commence une bataille de contrôle qui lui laissera littéralement et métaphoriquement de moins en moins d'espace d'être. Généralement, la découverte du choix exprime une volonté mature de changer, un développement vers l'autonomie de la vie adulte, mais l'envie de maigrir exprime une volonté de rester dans le corps enfantin. Le récit explore l'essence ambivalente de l'anorexie en faisant plusieurs digressions par rapport à l'enfance et la nostalgie vers l'enfance. C'est surtout la garde des deux enfants voisins qui inspire ces idées chez la protagoniste. En faisant ces allusions à la lutte impossible contre le temps, le récit ajoute une dimension encore plus désespérée à la guerre autodestructive contre le corps.

La modification de son corps crée au début un énorme soulagement :

Maigrir me donne des ailes. J'aime sentir mes pantalons flotter légèrement autour de ma taille. Insérer ma main entre le tissu et ma peau. Ça crée un espace en moi, une terre vierge où je peux m'inventer. Comme un artiste qui peu à peu transforme la matière pour voir apparaître une pièce unique, je sculpte mon corps¹¹⁵.

La perte de poids est accompagnée d'un sentiment de légèreté, communiqué par la métaphore des ailes. L'extrait fait comprendre sa signification de son régime au moyen d'une symbolique qui exprime la quête identitaire. Pascale cherche à s'inventer. L'identification au corps est encore une fois soulignée pour faire comprendre comment la modification du corps égale une reconstruction identitaire. Pascale se compare à un artiste qui produit une pièce unique. Cette comparaison exprime son sentiment de contrôle et le désir d'être unique. En développant « la terre vierge » en elle, elle est enfin prête pour former la nouvelle identité qu'elle cherche. L'espace en elle, elle le trouve plein de possibilités. La symbolique de la création s'oppose à l'image de la guerre autodestructive. La lutte devient un apprivoisement. Pascale compare la faim à un petit animal sauvage qui ronronne. « Je le berce avec des litres d'eau, du *Coke diète*, des

¹¹⁵ Ibid. p. 48

bonbons sans sucre. Il s'endort. Je suis toute puissante¹¹⁶. » La narration rend clair la signification de la métaphore ; la limitation de nourriture est la source d'un fort sentiment de puissance chez Pascale, en particulier à cause de la force des tentations. En cuisinant des desserts sous toutes formes sans les manger, elle maintient une relation aux aliments aussi ambivalente que la relation à autrui.

En commençant son régime malsain, Pascale fait un rêve troublant. Le rêve donne une perspective que la narratrice ne réussit pas à communiquer directement dans un état éveillé :

Cette nuit encore, j'ai fait le même rêve. Un serpent m'attire vers le fond de l'eau. Ma mère pleure au bord de l'étang. Je lui crie de venir m'aider, que je ne suis pas encore morte, qu'il n'est pas trop tard. Elle ne bouge pas. Je hurle de toutes mes forces, mais elle ne m'entend pas. C'est ça qui me bouleverse le plus. Pas de me noyer. Non. Que ma mère ne m'entende pas¹¹⁷.

Un désir ardent de communiquer avec sa mère est évidemment présent à la conscience de Pascale. Mais dans le rêve, l'eau crée une barrière entre elle et sa mère que le cri de secours ne peut pas pénétrer. Le serpent symbolise la chute, tandis que le récit renforce l'idée des mauvaises conséquences dans la suite du rêve. Le rêve indique que Pascale fait le choix de suivre le serpent, même si le fond de l'eau contribue à son isolement. Le fait que Pascale est attirée vers le fond de l'eau, tandis qu'elle se languit d'être sauvée et d'être entendue exprime donc son ambivalence. Le rêve exprime aussi le risque mortel de sa volonté de suivre le serpent, tandis que selon la logique de Pascale le fait de ne pas être entendu est pire que mourir. Le rêve est un indice des troubles à venir, consécutifs au régime malsain de Pascale, mais il est surtout une manière d'exprimer les sentiments étouffés de la protagoniste-narratrice. Les mécanismes au fond de ses troubles, l'ambivalence et l'isolement, sont indiqués au moyen de l'ambiguïté des métaphores et de la symbolique du rêve. Le rêve guide l'interprétation de la maladie, sans insister sur une interprétation univoque.

¹¹⁶ Ibid. p. 46

¹¹⁷ Ibid. p. 21

5.3 Seule parmi les autres

Le récit met très tôt l'attention sur les relations interpersonnelles de Pascale. La protagoniste semble se trouver au milieu d'un jeu social au collège. La narratrice maintient qu'« entre les murs du collège, il y a des nuances énormes¹¹⁸ ». Comme une collégienne dite ordinaire, elle observe les normes tacites de la hiérarchie sociale de l'école. Selon Pascale, il y a surtout une différence entre « ceux qui gravite autour de Marie Julie, la fille la plus populaire de deuxième secondaire¹¹⁹ » et les autres. Le verbe « graviter » expose le regard un peu cynique de Pascale, l'image indique une perception des autres comme des objets sans une vraie volonté. Pascale, de son côté, commente selon sa position d'observatrice, se considère hors d'atteinte de la popularité. Elle ne s'identifie pas du tout avec ce groupe d'élèves.

Qu'est-ce qu'ils ont de plus que les autres ? Des marques de vêtements hors de prix ? Des maisons au bord du fleuve ? Des parents qui leur ont fait croire qu'ils étaient plus beaux, plus fins, plus intéressants ? Est-ce que ça leur donne le droit de ne pas voir qu'on existe, nous aussi ?¹²⁰

Elle remarque d'un ton amer les signes extérieurs de richesse. En tant que critique des traits superficiels de la hiérarchie sociale, il faut dire que Pascale observe les autres très superficiellement. Pascale s'occupe de la façade parmi tous ceux qui font la même chose. Influencée par son milieu, qui impose un certain idéal de beauté, c'est alors peu étonnant que la quête identitaire de Pascale se manifeste comme une volonté de modification physique. On peut dire qu'elle cherche à redéfinir son rôle dans hiérarchie sociale en contrôlant l'image physique qu'elle présente aux autres.

Pascale est néanmoins forcée de reconsidérer son idée de la hiérarchie sociale lorsque, tout d'un coup, elle se trouve dans une position intéressante aux yeux des autres. Au deuxième chapitre, une copine lui annonce que Hugo Tremblay s'intéresse à elle. Selon

¹¹⁸ Ibid. p. 17

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Ibid. p. 17

Chloé, elle ne peut pas « laisser passer cette chance-là¹²¹ ». Pascale ne connaît pas vraiment ce garçon, mais elle est tentée d'accepter un rendez-vous. « - Est-ce qu'il t'intéresse ? Je ne m'étais même pas posé la question¹²². » Maintenant, c'est Pascale qui gravite autour d'une personne populaire. Sa décision semble peu influencée par une volonté indépendante. Il est clair que l'affaire n'est pas du tout motivée par des idées romantiques. Ses soucis concernent plutôt son statut social :

Au fond, j'ai peur. Peur qu'il approche et qu'il se rende compte que je ne suis qu'une fille ordinaire, pas si belle que ça. Peur de n'avoir rien à lui dire, qu'un silence gênant s'installe entre nous ou de raconter n'importe quoi, qu'il me pense stupide, que tout le monde chuchote dans mon dos. J'ai peur que, plus tard, il m'embrasse, non, qu'il trouve que j'embrasse mal, qu'il le rapporte à ses amis et qu'aucun gars ne veuille plus de moi. Je voudrais pouvoir rester à l'abri et continuer à rêver¹²³.

Affrontant le rendez-vous, Pascale combat un flot des soucis. Elle dépeint des scénarios réalistes, mais pas moins terrifiants pour une adolescente au collège. Tous les scénarios effrayants tournent autour de l'image d'elle-même aux yeux des autres. Pascale n'exprime pas d'intérêt pour Hugo, mais bien pour le statut social qu'il représente. Les pensées auxquelles nous avons accès soulignent l'ambivalence de Pascale. Elle cherche l'attention, mais à cause de la peur, elle a plutôt envie de rester invisible et de rester à l'abri dans un rêve.

Ses soucis ne sont pas complètement sans raison, le rendez-vous finit effectivement par un échec. Quand Hugo Tremblay essaye d'embrasser Pascale, elle quitte le parc brusquement. Encore une fois, elle s'arrête net dans la quête de reconnaissance et elle s'en fuit. Effondrée sur son lit, Pascale est horrifiée : « Je viens d'échapper à un grave danger, je ne sais pas du tout lequel, je suis folle. C'est exactement ce qu'il doit se dire maintenant¹²⁴. » Elle décide d'annoncer à Hugo qu'elle ne le reverrait plus. Après avoir pris la décision, sa peur est toujours orientée vers l'opinion de ses amies. Dans la solitude de sa chambre elle essaye de faire face aux sentiments :

¹²¹ Ibid. p. 24

¹²² Ibid. p. 27

¹²³ Ibid. p. 26

¹²⁴ Ibid. p. 30

Je me lève et j'ouvre la fenêtre. Je me plante devant le miroir. Retourne à la fenêtre. Reviens devant le miroir. Envie d'effacer la fille dans la glace¹²⁵.

Le comportement de Pascale dans cette scène contient une métaphore importante. Le motif du miroir est déjà connu pour le lecteur, il est l'instrument d'un examen critique de soi. L'envie d'effacer l'image dans la glace exprime la férocité de l'introspection. En passant par la fenêtre, Pascale se tourne vers l'extérieur, mais il existe une barrière et une distance dans son regard. L'ambivalence des relations interpersonnelles se manifeste ici comme une ronde entre le miroir et la fenêtre. Pascale retourne au miroir et elle reste là. L'affaire d'Hugo marque le début de l'aggravation de la maladie. Après l'échec, Pascale se retire pour se livrer à l'introspection et l'isolement de ses troubles. En plus que montrer les difficultés de la protagoniste, l'affaire avec Hugo explore des difficultés générales de l'adolescence et la relation à l'autre auxquelles le lecteur pourrait s'identifier. Pascale n'échappe pas aux normes sociales du collège et elle développe un regard superficiel envers les autres. La situation éveille des désirs contradictoires et l'adolescente embrouillée finit par choisir la solitude de l'introspection.

5.4 Idées fixes dans l'existence floue

Alors que la narratrice dépeint une sorte d'euphorie de maigrir, un sentiment de puissance, le récit montre néanmoins clairement que le régime constitue autant de délimitations que de possibilités. Après l'affaire échouée avec Hugo, la quête de Pascale se transforme en solitude.

Avant les vacances d'été, peu à peu, je reprends le contrôle sur ma vie. Quand mes amies téléphonent, j'invente des heures de gardiennage bidon, des tâches à accomplir pour ma mère, n'importe quoi. Je ne veux pas modifier mon programme¹²⁶.

¹²⁵ Ibid. p. 31

¹²⁶ Ibid. p. 33

La maladie réclame bientôt la plupart de l'attention et du temps de Pascale. Pour accomplir la perte de poids, Pascale réduit sa vie quotidienne à un programme rigide. Le lecteur apprend comment faire les exercices brûlent à l'intérieur, et combien de fois elle monte sur la balance par jour. Pascale ne veut pas « dévier de la route¹²⁷ » et elle est prête à mentir à sa famille et à ses amies pour l'accomplir. Alors que « mentir » n'est pas le verbe employé par la narratrice ; Pascale « invente » seulement des excuses et elle « imagine de nouvelles ruses¹²⁸ » pour ne pas manger les repas de famille. La définition de son comportement est fait au niveau du titre du chapitre : « Ruses et mensonges¹²⁹ ». Le titre du chapitre fonctionne alors comme un petit aperçu de l'extérieur, un point de vue global sur l'histoire. Autrement, le récit est consacré uniquement aux idées de Pascale. Le lecteur apprend la vraie cause de son comportement, il observe sa détermination et il écoute la logique de la narratrice. Il est alors mis dans une position de complicité dans la quête du contrôle du corps. En partageant les hauts et les bas de son évolution, il pourrait néanmoins juger le comportement de Pascale. Toutes les émotions contradictoires révèlent un conflit intérieur et son comportement déclenche autant de conflits avec ses proches et il crée le besoin de continuer en secret. Alors, c'est n'est pas en dépit de la perspective interne, mais grâce à la perspective interne que le lecteur comprend que la narratrice défie les normes du roman. L'état émotionnel instable qui s'aggrave au cours de l'histoire indique la vérité malsaine du régime. Et lorsque que Pascale continue sa compulsion clandestinement, la rigidité de ses manies devient de plus en plus claire.

En suivant la narration de Pascale, le récit fait comprendre qu'il y a beaucoup de changements autour de l'adolescente, au niveau de la famille, des relations à l'école et de sa conception d'elle-même. Un épisode avec la mère expose clairement le besoin de stabilité chez la fille. Un jour, la mère se fait faire une permanente et rentre en larmes à cause du résultat.

¹²⁷ Ibid. p .48

¹²⁸ Ibid.

¹²⁹ Ibid. p. 45

J'ai essayé de me montrer rassurante. En vérité, je suis effrayée. Jusqu'à ici, ma mère a toujours paru solide. Et là, pour une simple histoire de cheveux, elle laisse entrevoir des fissures¹³⁰.

La narratrice n'a jamais vu sa mère réagir d'une telle manière. En plus, la cause du désespoir est simplement une mauvaise coiffure. Les mots « solide » et « fissures » expriment comment l'image qu'elle avait de sa mère est peu flexible, et qu'une déviation risque de ruiner l'image complètement. Jusqu'à présent, Pascale a perçu la relation mère-fille comme définie et fixe, mais l'épisode brise cette idée. En rassurant sa mère, les rôles sont renversés. À la frontière entre l'enfance et l'adolescence, Pascale est forcée de reconstruire l'image de la mère en englobant l'image d'une vraie personne avec de bons et mauvais traits. Cette reconstruction de l'image des autres et de soi, le procès de déidéologisation, semble particulièrement difficile pour Pascale. Au lieu d'incorporer les nouvelles impressions à la mère affectueuse, sa mère devient pour Pascale « une coquille vide, vide, vide [parce que] j'ai tout aspiré, arraché de force les dernières miettes d'amour qu'elle portait en elle¹³¹ ».

En contraste avec l'instabilité qui l'entoure, Pascale exprime une attirance pour les limites fixes.

Chloé, Maude, Catherine et moi. Souvent, de nouvelles têtes se joignent à nous, elles vont et viennent, notre gang n'est pas hermétique, surtout grâce à Chloé qui parle à tout le monde et ne se soucie pas des frontières des castes. Cependant, je préfère quand on est juste entre nous¹³².

Même si la narratrice met l'attention sur le fait que le gang d'amies n'est pas fixe, Pascale avoue qu'elle préfère passer le temps uniquement avec ses trois amies. Alors que l'inclusion des autres semble être valorisée, Pascale ne néglige pas de mentionner son besoin de stabilité sociale pour le lecteur. Pascale semble presque obsédée par les limites prévisibles. Elle se sert fréquemment des mots comme « frontière », « limite », «

¹³⁰ Ibid. p. 40

¹³¹ Ibid. p. 146

¹³² Ibid. p. 18

zone », et « route » en décrivant son existence. « Je n'ai pas dévié de ma route, même si le fil sur lequel je marche devient de plus en plus mince et qu'il me faut avancer plus lentement¹³³. » Son choix de mots révèle que Pascale cherche un monde concret et prévisible. Les limites fixes ont alors une fonction rassurante pour elle. Sa quête de limites fixes est visible dans ses difficultés interpersonnelles ; elle cherche des relations définies. Pascale répugne à mettre la table pour trois en sachant que son père rentrera probablement trop tard pour manger en famille. Quand la décision d'obtenir le divorce est faite, Pascale semble soulagée. Une famille brisée est au moins définie.

5.5 Métaphores

L'affaire avec Hugo et les épisodes familiaux quotidiens font voir que Pascale est entourée d'attentes complexes et floues. En contraste, son projet rigide apparaît comme un point de repère dans ce monde instable. En revenant à la métaphore de l'eau, le récit réussit à communiquer l'instabilité qui entoure Pascale socialement.

La cloche sonne. D'un coup, les corridors se remplissent. On dirait un raz-de-marée qui gronde, roule et nous avale. Parfois, j'ai l'impression de couler à pic. Je voudrais m'élever au-dessus des têtes et crier : Attention ! Je suis là !¹³⁴

Encore une fois, l'image de l'eau inspire l'imagination du lecteur sans établir une signification univoque. La scène exprime clairement une difficulté à l'égard des autres élèves, mais la métaphore permet plusieurs interprétations. La foule à l'école décrite comme un raz-de-marée pourrait par exemple communiquer la puissance menaçante des autres élèves. Dans ce cas, l'image de couler à pic exprime son propre sentiment d'impuissance quand elle est confrontée au groupe. Ensuite, l'eau informe et illimitée correspond au manque de constance de son existence. Peut-être Pascale se sent submergée par la foule, puisque les frontières de sa propre identité sont instables. Tandis que Pascale exprime l'envie de crier pour attirer l'attention des autres, le lecteur pourrait aussi associer le sentiment d'insignifiance à une goutte d'eau, impossible à distinguer de la mer.

¹³³ Ibid. p. 76

¹³⁴ Ibid. p. 23

Lorsque la maladie s'aggrave, la narratrice développe l'imagerie de l'eau en introduisant la métaphore du brouillard.

Une zone floue m'entoure, une sorte de brouillard, à travers laquelle les sensations se diluent. Les bruits me parviennent, les images aussi, mais ils, ne me touchent presque plus, parfois même pas du tout. J'ai croisé Hugo, tantôt, dans la cour du collège. Ça m'a rien fait. Aucun pincement¹³⁵.

Au lieu d'être surmontée par autres élèves, Pascale est maintenant entourée par une zone floue. En changeant la forme de la substance, du liquide à la vapeur, la métaphore prend d'autres fonctions. L'eau a maintenant perdu un peu de sa force et elle tient les autres à distance, en même temps qu'elle envahit l'existence de Pascale. La fonction du brouillard est de protéger Pascale des autres et de ses propres sentiments. Cette métaphore semble un peu plus univoque en dépeignant l'isolement émotionnel de la maladie et la manière dont elle aide Pascale à éviter les difficultés des relations interpersonnelles.

5.6 Contrôle de la sympathie

La relation mère-fille pose surtout problème pour Pascale. Comme on l'a vu avec le rêve troublant, la narratrice indique souvent au moyen des petites histoires qu'elle cherche l'attention de sa mère sans réussir à l'obtenir. La première description de la mère révèle que son travail au centre jeunesse lui a fourni un tiroir rempli de toutes sortes d'histoires d'enfants aux destins malheureux.

*Plus jeune, il m'arrivait de m'approcher d'elle pour me faire dorloter. J'exagérais mon mal de ventre, mon petit bobo, ma peine. Ma mère me demandait :
- Tu veux que je te raconte une histoire de mon tiroir ?¹³⁶*

¹³⁵ Ibid. p. 63

¹³⁶ Ibid. p. 21

En s'approchant de sa mère, Pascale exagère son problème. La réaction de la mère est d'essayer faire voir le problème dans une perspective plus grande. Malheureusement, la comparaison extérieure ne semble pas aider Pascale à élargir ses horizons. Au lieu de minimiser la peine, Pascale se sent insignifiante quand son problème ne vaut pas l'attention de sa mère. Le lecteur va sûrement sympathiser avec la petite fille qui ne cherche que l'affection maternelle. Cette image aide le lecteur à comprendre les sentiments de la grande fille de quatorze ans : « Aujourd'hui encore, je n'ai aucune raison de me plaindre. Je suis choyée. Oui. Très choyée¹³⁷. » Cette petite histoire indique que Pascale a grandi sous l'impression que les besoins psychologiques ne méritent pas autant d'attention que les problèmes concrets. Elle conclut amèrement qu'elle n'a aucune raison de se plaindre. Cette conclusion nous dit qu'il s'agit d'une narratrice indigne de confiance, car l'histoire dépeint une fille peu choyée et la narration antérieure porte à croire que Pascale est très troublée. La narration ne défie néanmoins pas la crédibilité et la sympathie de la protagoniste, car elle témoigne des émotions difficiles dont elle est marquée psychologiquement. En évitant de s'excuser, Pascale semble aussi plus sympathique. Paradoxalement, une personne qui souligne son manque d'excuses inspire souvent chez le destinataire un désir de la contredire et de chercher des excuses. Cette histoire, qui apparaît au premier chapitre, encourage alors le lecteur à chercher des liens, à découvrir le motif qui peut expliquer les faits de l'histoire. La narration accorde au lecteur la tâche de chercher des raisons aux malheurs de la protagoniste. L'image de la mère indique clairement qu'il existe des raisons plus profondes que le commentaire inconsideré de Carl.

La dynamique mère-fille semble marquée par cette recherche exagérée d'attention et de reconnaissance, et par l'insistance de la mère sur la perspective plus grande. Ce motif se répète aussi dans le présent du récit :

- Est-ce que je suis aussi grosse que cette fille-là ?

Ma mère se tourne vers moi.

- Mais t'as juste une idée en tête. TON poids, TON régime. Tu pourrais pas t'intéresser à autre chose ?

Je vois bien que j'exaspère, mais j'ai besoin d'être rassurée.

¹³⁷ Ibid.

- *Oui, mais... réponds quand même. Est-ce que tu vois une fille aussi grosse que moi sur la plage ?*

- *PASCALÉ ! Écoutes-tu ce que je te dis ?*¹³⁸

À l'incitation de s'intéresser à autre chose, Pascale sent encore plus le besoin d'être rassurée. Les deux semblent de renforcer la réaction l'un de l'autre. Malgré la maladresse de Pascale, le lecteur est néanmoins tenté de prendre son parti. Le récit éveille ici ce que Booth appelle l'intérêt pratique du lecteur. En connaissant la guerre qui s'opère à l'intérieur de Pascale, le lecteur désirera une rassurance qui pourrait inspirer un changement en elle. À cause de la fidélité déjà établie pour la narratrice, la réaction impitoyable de la mère est plus frustrante que le nombrilisme de Pascale. La conduite frustrante de la mère satisfait cependant un autre intérêt chez le lecteur. En cherchant des causes pour les malheurs de Pascale, les conflits de la famille contribuent à excuser la jeune fille. Les problèmes sous de la surface d'une famille dite ordinaire, pourraient satisfaire l'intérêt intellectuel en présentant une cause plus profonde des troubles de Pascale. Le conflit en famille ne permet pas seulement d'excuser Pascale et de condamner la mère ; les mots de la mère sont importants pour mettre l'attention sur le fait que le comportement de Pascale provoque les autres et qu'elle semble égocentrique. Sans être accord avec la réaction de la mère, le lecteur profite de sa perspective en développant son image de la maladie. Sa perspective sert souvent à concrétiser le comportement : « Te rends-tu compte que tu es en train de te détruire¹³⁹ ? » Les mots de la mère sont brutaux et elles n'aident pas Pascale à changer d'avis. Le lecteur profite néanmoins d'entendre le jugement brutal de la mère pour se rappeler du danger de la maladie.

Malgré le comportement irrationnel de Pascale, la narration cherche à maintenir la sympathie du lecteur. La narratrice s'oppose aux normes du roman en poursuivant la quête malsaine et contredit les conseils des personnes qui essayent de l'aider. La narration honnête dévoile ses mensonges et crée une image parfois très manipulatrice de Pascale : « Je l'écoute attentivement, comme si je ne savais pas déjà tout ça¹⁴⁰. »

¹³⁸ Ibid. p. 42

¹³⁹ Ibid. p. 88

¹⁴⁰ Ibid. p. 102

Même si elle est complètement convaincue que son régime n'est pas malsain, elle montre souvent des traces de mauvaise conscience pour les conflits qu'elle crée. « J'ai l'impression d'avoir commis une faute grave. Je n'ose pas la regarder¹⁴¹. » La mauvaise conscience est importante pour maintenir la sympathie du lecteur. La confusion et la peur de la protagoniste aident le lecteur à comprendre la compulsion du comportement. Malgré la colère envers ses parents, l'intention destructrice de Pascale ne semble jamais de viser qu'elle-même. Le lecteur ne va jamais douter que la conviction de Pascale soit réelle. La protagoniste semble de plus en plus pitoyable au cours de l'histoire, surtout à l'hôpital. À cause des réactions brutales de la mère, Pascale attend les mêmes émotions du docteur Vaillant lorsqu'elle affronte l'hospitalisation : « Il ne semblait pas fâché. Ça m'a soulagée¹⁴². » En avouant au lecteur sa peur face aux réactions des autres, Pascale apparaît encore plus pitoyable. La force qu'elle mobilise pour cacher toute trace de faiblesse aux autres personnages est déchirante car elle ne semble qu'aggraver les conflits. Avec sa mère, Pascale est dans une situation inextricable où les émotions cachées sont interprétées comme de l'insensibilité et les émotions exprimées ne sont que des crises d'hystérie. En dépit de la narratrice indigne de confiance, la narration paraît sincère. La narration honnête est essentielle pour maintenir la loyauté du lecteur. Les aveux de la narratrice assurent une complicité avec le lecteur lorsqu'elle manipule et repousse toutes les personnes autour d'elle.

5.7 Amitié et support

Tandis que Pascale s'égaré dans sa quête malsaine et que sa mère ne fournit aucun soutien, certains autres personnages sont plus aptes à prêter attention et de la reconnaissance. Pascale réagit positivement aux personnages Michel, l'animateur d'hôpital, et la thérapeute Joanne, mais il y a trois personnages qui contribuent plus décisivement à établir les valeurs du roman. Les relations essentielles sont avec Myriam, madame Chevalier, la professeure d'arts plastiques, et le docteur Vaillant de la clinique pour les troubles alimentaires. Toutes ces relations partagent les traits de prévisibilité et délimitation que cherche Pascale. En inspirant Pascale, ces personnages contribuent de différentes manières à former les normes. Les relations sont très

¹⁴¹ Ibid. p. 88

¹⁴² Ibid. p. 95

différentes, ce qui reflète un peu de la complexité de besoins émotionnels de la protagoniste.

L'amitié avec Myriam semble d'être la meilleure relation de Pascale. La copine est la seule personne à qui Pascale puisse se confier plus ou moins honnêtement. Selon Pascale, il n'y a aucune compétition possible avec Myriam. Elle est obèse et elle semble dévorer la vie aussi vigoureusement que ce qu'elle mange. Elle parle souvent sans arrêt et saute littéralement dans euphorie quand elle réussit. À côté d'elle, la rigidité de Pascale devient encore plus évidente. Myriam est sa meilleure amie, mais elle appartient à un autre monde. Pascale ne lui parle pas à l'école, c'est dans l'autobus à l'école que les deux adolescentes développent leur amitié. Dans les limites fixes et prévisibles de ces moments, Pascale trouve une amie attentive et compréhensive. Myriam ne critique jamais le comportement de Pascale et elle se réjouit de la perte de poids avant que le diagnostic ne soit établi. Elle n'est alors pas une voix explicite pour les normes du roman, mais le contraste entre elle et Pascale en ce qui concerne l'apparence et la conduite envoie un message au lecteur. Malgré leurs différences superficielles, les deux filles trouvent qu'elles ont bien des points en commun :

- Tu sais ce qu'elle m'a déjà dit sur toi ?

- Non.

- Que t'avais l'air d'une fille saine. Équilibrée.

Les yeux de Myriam paraissent étonnés. [...]

- Moi, ma mère m'achale pour que je me mette à la diète, que j'étudie, que j'aie de meilleures notes.

- Faudrait les échanger.

On se met à rire¹⁴³.

Tandis que la mère de Pascale trouve Myriam saine et équilibrée, la mère de Myriam ne semble pas contente avec elle. La conversation montre que les deux adolescentes font face aux mêmes sortes de problèmes liés aux attentes des autres. Le dialogue se terminant par des plaisanteries fait imaginer le soulagement qui suit le partage des soucis. La communication semble réduire le poids des troubles. Le fait que la différence

¹⁴³ Ibid. p. 130-131

entre elles soit superficielle et que leurs difficultés se ressemblent est aussi un message important. Les similarités qui se révèlent au cours du roman défient l'idée que la façade détermine la personne. Ce n'est cependant pas la relation avec Myriam qui inspire le changement en Pascale. Les scènes avec la copine sont des indications de l'état d'esprit de la protagoniste aux différents points de l'histoire. Au début, Pascale observe sa copine superficiellement et juge son apparence en écoutant le flot des mots qui sortent de sa bouche. À l'apogée de la maladie, Myriam prend soin d'elle inconditionnellement. Vers le dénouement de l'histoire, Pascale rend visite à Myriam chez elle pour la première fois. « Ça me fait drôle d'être chez elle, de franchir cette frontière¹⁴⁴. » La narration montre clairement au lecteur que Pascale dépasse une frontière. En début de la guérison, Pascale est capable de pousser les limites fixes de l'amitié et faire connaissance avec sa copine plus en profondeur.

5.8 Opposition par une voix tendre

Le docteur Vaillant de la clinique pour les troubles alimentaires fait son apparition après qu'une nutritionniste ait établi un diagnostic d'anorexie pour Pascale. La nutritionniste semblait davantage parler avec la mère de Pascale, mais le docteur Vaillant est différent. « J'aimais sa façon de me parler. Directement, sans passer par ma mère¹⁴⁵. » En gardant le contact visuel lorsqu'il parle, le docteur se présente comme solide et rassurant. Le docteur Vaillant représente l'attention que cherche Pascale, mais plus important encore sont les limites qu'il présente à Pascale :

- Tu sais qu'il y a une zone de sécurité en bas de laquelle je ne peux pas te laisser descendre... [...] Là, tu te rapproches de la limite. Si tu continues à perdre du poids... Il me parle doucement. Comme s'il craignait de m'effrayer. Je n'ai pas peur. Au contraire. Ce qu'il dit me rassure¹⁴⁶.

Le docteur s'exprime dans le même langage concret qu'utilise la narratrice. Cette conversation avec le docteur renforce alors l'impression que Pascale cherche des limites

¹⁴⁴ Ibid. p. 167

¹⁴⁵ Ibid. p. 69

¹⁴⁶ Ibid. p. 75-76

fixes dans son existence. La phrase incomplète contient une menace implicite : les conséquences d'une perte de poids ultérieure. Le docteur essaye de faire comprendre la menace que pose la maladie, tandis que Pascale est toujours aveuglée face à la problématique. Elle est par contre rassurée par les mots du docteur, car elle a réussi à maintenir sa route étroite.

Curieusement, le docteur réussit à établir une bonne relation avec Pascale, même s'il s'oppose à son comportement. La narratrice est très positive dans sa description de lui, malgré les oppositions d'idées sur la maladie. Longtemps après que le diagnostic ait été établi, Pascale assure le lecteur qu'elle n'est pas malade, car « une véritable maladie ne se décide pas¹⁴⁷ ». Le niveau de conflit à l'intérieur et à l'extérieur de la protagoniste indique cependant le contraire. Le docteur joue un rôle essentiel pour expliquer les traits de la maladie à Pascale et à la mère, mais aussi, finalement, au lecteur. Sa profession porte l'autorité nécessaire pour communiquer des messages crédibles au lecteur tandis que la narratrice est indigne de confiance.

Après une aggravation des conflits à la maison et aucune amélioration quant au poids, Pascale fait face à l'hospitalisation. La narratrice est cependant relativement positive vis-à-vis la décision. « Finalement, la trêve est venue d'ailleurs. Dans le bureau du docteur Vaillant, quelques jours plus tard¹⁴⁸. » L'application du terme « trêve » n'exprime pas seulement le niveau du conflit en famille, elle continue aussi judicieusement la métaphore de la guerre contre le corps. Le lecteur est alors rappelé de la destructivité qu'emportent les idées de Pascale et le terme indique que l'hospitalisation est une pause dans cette quête destructive. Le docteur Vaillant montre alors que sa menace implicite n'est pas vaine. En évitant d'être permissif, le docteur crée des limites différentes de celles du régime malsain et il maintient la confiance de Pascale.

À l'hôpital, Pascale s'attache au docteur et à sa rassurance dans un milieu inhabituel. « On en discutera quand je repasserai. Je m'accroche à ses dernières paroles. « Quand je

¹⁴⁷ Ibid. p. 77

¹⁴⁸ Ibid. p. 95

repasserai.»¹⁴⁹ » En gardant ses promesses, le docteur fournit un point de repère dans l'existence chaotique de Pascale. La narratrice dépeint néanmoins son insécurité sociale : « Est-ce que je l'ennuie ? Accorde-t-il autant d'attention à chacune de ses patientes¹⁵⁰ ? » Enfermée à l'hôpital, Pascale semble encore plus consciente d'elle-même, mais elle montre bientôt les premiers signes d'ouverture : « Ensuite, je ne sais pas pourquoi, je lui raconte le rêve que j'ai encore fait, ce matin après la pesée, quand je suis retournée me coucher¹⁵¹. » Maintenant, la quête de reconnaissance finit mieux qu'auparavant. Le docteur écoute attentivement ses idées et l'aide à les développer. Pascale commence prudemment de considérer d'autres manières de penser.

Le docteur Vaillant parle de « mon » anorexie, comme si c'était quelque chose qui existe en dehors de moi. Comme si je pouvais m'en débarrasser. Il m'a encore demandé ce qu'elle représentait pour moi, pourquoi elle est devenue si importante dans ma vie. Je ne sais pas, je ne sais pas. J'ai la tête vide. C'est peut-être ça, le problème. Sans elle, je ne suis rien¹⁵².

La narratrice met l'attention sur la manière dont parle le docteur. L'implication de ses mots incite Pascale à réfléchir. Elle comprend pour la première fois que s'identifier à l'anorexie pose problème. La révélation essentielle de l'hospitalisation est que sa vie s'est réduite à sa maladie. Enfermée à l'hôpital, le néant de l'existence fait surface pour la protagoniste autant que pour le lecteur. Après avoir considéré le suicide, Pascale décide d'engraisser temporairement juste pour sortir « avant de devenir folle¹⁵³ ».

5.9 L'art cathartique

La professeure d'arts plastiques constitue l'autre influence adulte stable dans la vie de Pascale. Mais contrairement au docteur Vaillant, madame Chevalier ne représente pas principalement la rassurance de stabilité et des limites fixes, même si elle apparaît très

¹⁴⁹ Ibid. p. 100

¹⁵⁰ Ibid. p. 100

¹⁵¹ Ibid. p. 108

¹⁵² Ibid. p. 104

¹⁵³ Ibid. p. 117

décidée au début.

- Je m'appelle Paule Chevalier. Lorsque vous vous adressez à moi, appelez-moi madame Chevalier. Et puisque nous ne sommes pas des intimes, nous allons nous vouvoyer.

J'ai trouvé qu'elle commençait rudement¹⁵⁴.

Madame Chevalier sait fixer des limites sociales immédiatement. Même si la première impression n'est pas trop bonne, Pascale tiendra à elle rapidement. « Elle parle lentement, en détachant bien chaque syllabe. J'aime sa voix. Elle semble nous considérer comme des êtres sensibles¹⁵⁵ » Malgré sa présentation déterminée, la professeur inspire plutôt à pousser les limites qu'à les maintenir. Pascale remarque comment ses chaussures Converse rouges défient son idée d'une professeure. Les chaussures semblent symboliser discrètement qu'elle est encline à faire dépasser les limites. En dépit de son impression déterminée, Madame Chevalier pousse aussi les limites de son rôle comme professeur en accordant plus d'attention à Pascale. Lorsque les troubles de Pascale commencent à faire surface, madame Chevalier prend l'initiative de prêter l'oreille à son élève après le cours. Avec Pascale, les limites sociales changent et elle commence à la tutoyer. La tendresse et sympathie de la professeure font tomber la barricade émotionnelle de Pascale et elle lui confie ses troubles familiaux. Malheureusement, la catharsis du moment est immédiatement remplacée par le sentiment d'avoir trahi sa mère.

La professeure fournit du soutien, mais plus essentiellement elle apprend à Pascale comment s'exprimer au moyen de l'art.

Dessinez ce que vous voyez. Tracez en grand. Laissez-vous aller ! [...] N'enlevez rien, Pascale. Barbouillez, amusez-vous, laissez votre geste s'exprimer spontanément¹⁵⁶ !

¹⁵⁴ Ibid. p. 55

¹⁵⁵ Ibid. p. 56

¹⁵⁶ Ibid. p. 64-65

Les demandes de madame Chevalier l'emphase sur les défis de Pascale. Enfermée dans les compulsions rigides de l'anorexie, elle accomplit les exercices du cours de la même manière contrainte avec trop d'attention sur les détails et sur la représentation correcte. Pascale a développé des mécanismes de défense qui ne permettent aucune expression spontanée. La professeur réussit néanmoins à reconnaître le talent de son élève. Madame Chevalier communique à Pascale, et au lecteur, quels changements lui sont nécessaires. Les cours d'arts plastiques encouragent Pascale à s'ouvrir, non seulement aux impressions extérieures, mais aussi à ce qui la ronge à l'intérieur. Pascale ne réussit pas à suivre les conseils au début, mais comprend graduellement les idées de la professeure. « Moi, je crois que madame Chevalier essaie de débloquent quelque chose en nous¹⁵⁷. » Les cours d'arts plastiques semblent aider Pascale lorsque la maladie s'aggrave. La narratrice confie au lecteur comment le dessin calme ses pensées.

L'hospitalisation met effectivement fin aux cours d'art, mais la professeure assure néanmoins que Pascale continue de s'exprimer au moyen du dessin. Apportant un carnet d'esquisses et des crayons, la professeure rend visite à Pascale à l'hôpital. Non seulement elle l'encourage à dessiner, mais madame Chevalier propose aussi de l'emmener voir une exposition lorsque Pascale sortira de l'hôpital. L'exposition de Betty Goodwin lui fait une impression énorme.

Je n'arrive pas à détacher mon regard de ce corps qui semble flotter entre deux eaux. J'ai l'impression d'être là, sur cet immense papier suspendu, plus de trois mètres, au milieu de cette eau trouble, comme dans mon ventre, comme dans mes rêves. Mon corps à la dérive, ballotté par le courant. [...] C'est troublant. On ne sait pas trop si les corps sont en train de se noyer ou de remonter à la surface. Une immense fatigue m'envahit tout à coup. Je veux qu'on parte¹⁵⁸.

L'identification avec les images est intense pour l'adolescente. Elle sent que c'est son propre corps qui est dépeint dans l'œuvre. Les images sont bouleversantes. Pascale trouve dans l'art une expression des troubles ambigus. En réalisant que l'œuvre n'a pas une définition fixe, elle se sent accablée par la fatigue. La réaction indique que c'est

¹⁵⁷ Ibid. p. 86

¹⁵⁸ Ibid. p. 140

encore très difficile pour elle d'accepter les limites floues de l'existence. Dans un restaurant après l'exposition, Pascale apprend que Madame Chevalier ne croit pas au hasard et qu'elle croit que leurs routes étaient destinées à se croiser. Cette idée existentialiste est rassurante pour l'adolescente troublée. En lui demandant si le fait de dépeindre la douleur pourrait sauver, Pascale ne reçoit pas une réponse univoque. Madame Chevalier l'encourage seulement à continuer à dessiner, sans fournir une vérité définitive.

5.10 Nouvelles perspectives

Avant l'hospitalisation, Pascale remarque une fois les belles demeures d'un quartier riche et elle se demande si les gens qui y vivent sont heureux, « derrière leurs belles façades¹⁵⁹ ». Le questionnement de la narratrice attire encore une fois l'attention sur l'observation superficielle. Pascale semble enfin se questionner franchement sur le lien entre la façade et le bonheur. La sortie de l'hôpital n'est pas le début d'une guérison spontanée. Pascale planifie toujours de retourner au régime et elle est horrifiée quand elle est empêchée d'exécuter son plan. Au lieu de recommencer son régime, elle commence à guérir graduellement, mais les rechutes sont multiples. La sortie marque néanmoins le début d'une perspective élargie pour la protagoniste, un abandon de l'introspection féroce qui semblait remplir complètement l'esprit de Pascale.

L'édifice nous domine. Je cherche le septième étage, la fenêtre de ma chambre. D'ici, on ne peut pas le voir. Je l'imagine, à l'avant, semblable à toutes les autres. Une histoire cachée derrière chaque ouverture. J'ai le vertige¹⁶⁰.

En observant l'édifice énorme, Pascale réalise que l'hôpital renferme une multitude d'histoires différentes, cachées derrière les fenêtres identiques. La découverte est bouleversante. Au retour au collège, elle entend des rumeurs sur la fille populaire, Marie-Julie. En observant l'autre adolescente, elle reconnaît les signes d'une anorexie naissante et elle se sent jalouse pendant un instant, pas pour le corps, mais pour «

¹⁵⁹ Ibid. p. 75

¹⁶⁰ Ibid. p. 120

l'euphorie du début¹⁶¹ ». Malgré la jalousie, la perspective de Pascale est différente. Elle ne voit plus Marie-Julie exclusivement comme une fille populaire ; elle est consciente de ses troubles derrière la façade. Au dernier chapitre, l'observation de Pascale est complètement changée par rapport au jugement fixe du début du récit.

J'aime observer les gens à la dérobée, capter un mouvement involontaire, une émotion furtive sur un visage. Dans un coin, Carl se tient debout avec sa bande de copains. Ça me frappe soudain. Comme s'ils avaient vieilli tout d'un coup¹⁶².

Pascale observe les mouvements des autres ; elle est capable de considérer les émotions visibles dans un moment. Elle est même capable de reconsidérer son image des garçons qu'elle trouvait immatures et nuls avant. L'observation la frappe soudainement, mais elle semble consciente du fait que le changement est apparu longtemps avant qu'elle l'ait remarqué.

5.11 Conclusion partielle

Dans une combinaison particulière des situations concrètes et des abstractions en forme de rêve et d'idées métaphoriques, le récit réussit à communiquer les troubles de Pascale comme une crise identitaire prenant la forme de l'anorexie. La narratrice partage cependant une multitude d'évènements quotidiens et des sentiments relatifs aux difficultés générales d'adolescence, ce qui facilite une identification à l'histoire. L'emploi des métaphores naturellement intégrées dans la narration montre la psychologie de la protagoniste sans faire de leçons au lecteur, tandis que une multitude des scènes et des idées dépeignent les difficultés de Pascale sans fournir une cause univoque aux troubles. Le récit fait néanmoins comprendre que les difficultés sont surtout interpersonnelles et que la maladie fournit des sentiments de puissance qui la soustraient à la peine. La narration intime et honnête montre au lecteur les désirs contradictoires qui hantent la protagoniste, et cette sincérité est essentielle pour maintenir la sympathie du lecteur pour la narratrice indigne de confiance. La narration du roman tente surtout à éveiller l'intérêt pratique du lecteur et, par conséquent,

¹⁶¹ Ibid. p. 148

¹⁶² Ibid. p. 166

l'attente d'un changement morale dans la protagoniste. Toutefois, la narration intime ne permet pas seulement d'établir la compréhension et la sympathie pour la protagoniste, elle est aussi un moyen de montrer la vérité malsaine de ses actes et elle inspire alors le lecteur à renoncer aux conséquences dangereuses de la maladie. Le récit montre implicitement comment l'anorexie joue le rôle d'un mécanisme défensif qui, en revanche, ne contribue qu'à aggraver les difficultés de la protagoniste. L'opposition à la logique fausse de la narratrice se manifeste aussi à partir des autres personnages, de façon plus importante la mère et le docteur Vaillant. Il y a aussi un personnage important pour la communication du changement nécessaire pour Pascale, celui de la professeure d'arts plastiques. Madame Chevalier encourage Pascale à défier la rigidité de sa manière d'être et à s'ouvrir aux impressions de la vie. L'art devient un moyen d'explorer l'inconstance de l'existence et d'exprimer les troubles ambigus.

En contraste avec les autres romans du corpus, les réflexions de Pascale ne finissent pas avec une conclusion explicite à la fin. Il est néanmoins possible d'observer comment, au cours de l'histoire, des messages implicites se forment au sujet de la façade, de l'observation superficielle du monde et des personnes, et des difficultés de l'existence. Quelques influences positives réussissent à inspirer graduellement un changement positif chez Pascale. L'auteur impliqué s'exprime surtout au moyen des ces adultes sûrs et par le dénouement de l'histoire. Au dernier chapitre, il est clair que l'introspection féroce et les idées rigides se sont transformées en observations plus ouvertes. En trouvant le moyen de s'exprimer, Pascale est enfin capable d'élargir sa perspective et de s'ouvrir au monde et à la vie.

6. Récapitulation

6.1 Introduction

Dans cette étude, nous avons exploré l'univers littéraire de trois romans québécois qui thématisent la situation des jeunes confrontés aux épreuves psychologiques qui s'ajoutent aux troubles générales de l'adolescence. Dans l'intention d'examiner la communication de valeurs dans ces romans, nous avons étudié les procédés littéraires aussi bien que le développement thématique pour dévoiler le message du roman. Nous avons choisi d'étudier les romans individuellement pour mieux considérer la fonction des techniques rhétoriques et narratives à partir du contexte et pour obtenir une vue d'ensemble du message du roman. Dans le suivant nous ferons un bilan de la recherche pour mieux comparer les résultats dans l'intention de trouver des caractéristiques plus générales de ce type de roman. Nous avons mentionné dans l'introduction le processus de déidéalisation, la découverte des imperfections de l'image idéale des parents, qui pourraient représenter autrui, et de l'image de soi-même. Cette découverte entraîne une reconstruction des images. En résumant les troubles de ces jeunes filles, nous employons cette notion pour comparer leurs difficultés particulières de développement identitaire. De plus que le contenu du message communiqué aux jeunes, nous nous intéressons à la manière dont ces valeurs sont soulignées par les techniques littéraires. L'objectif romanesque de faire comprendre aux jeunes lecteurs les mécanismes des problèmes psychologiques sans inspirer une identification malsaine peut sembler relativement contradictoire. Nous avons trouvé que les romans font face à ce défi de différentes manières, mais il y a pourtant des similarités. Premièrement, nous résumerons brièvement la thématique des romans pour étudier la représentation des troubles dans le développement identitaire des adolescentes et pour récapituler les valeurs positives du message présent dans les romans. Ensuite, nous comparerons les techniques rhétoriques et narratives pour développer une idée générale de la communication des valeurs. Finalement, nous évaluerons la pertinence de notre étude et nous proposerons quelques idées pour la recherche ultérieure.

6.2 Aperçu thématique

Dans *Ma vie ne sait pas nager*, le personnage Geneviève ne semble pas capable de s'ouvrir au monde autour d'elle et, surmontée par la dépression, elle s'enferme dans les ténèbres de sa psyché. En se confiant au journal, Geneviève reste dans la solitude de ses troubles jusqu'au jour où elle décide de mettre fin à sa vie. Grâce au journal intime, nous comprenons que la jeune fille s'identifie fortement aux troubles. Sa jumelle Lou-Anne est bouleversée par la perte de sa sœur et elle questionne même sa volonté de vivre. Lou-Anne trouve néanmoins une approche différente pour combattre les troubles en partageant le deuil avec quelqu'un qui connaît le profond chagrin de perdre un proche au suicide. L'amitié avec Simon allège un peu de la lourdeur du deuil, et elle devient capable de s'ouvrir aux autres impressions de la vie. Après que la grand-mère des jumelles adresse les problèmes psychologiques qui ont hanté la famille pour des générations, les proches du défunt arrivent à surmonter l'isolement du deuil et se réunir pour reprendre leur vie ensemble. L'histoire montre la difficulté pour une jeune fille dépressive de percevoir autre chose que ses propres idées et la force destructive de son isolement émotionnel. Geneviève reste figée dans son image du monde et elle ne finit jamais le processus de déidéalisation. En dépit du résultat tragique des problèmes de Geneviève, l'histoire réussit néanmoins à montrer l'alternative de cet isolement dangereux en utilisant la sœur Lou-Anne comme exemple. En employant deux sœurs jumelles, le contraste se manifeste clairement entre l'échec et la réussite de la découverte d'autrui et de soi. L'histoire montre le danger de se percevoir sous un seul point de vue et l'importance de s'ouvrir aux autres pour développer la perception de la vie et l'identité.

Quand sa meilleure amie tombe dans un coma, Éleine de *La fille d'en face* est forcée de reconsidérer son image d'autrui et de soi. Avec une action très limitée, l'histoire dépeint une jeune fille qui se juge férocement à l'intérieur, tandis que peu de ses émotions sont révélées aux autres. En vivant dans l'ombre de sa copine extravertie, Éleine semble enfin avoir eu assez de Lena, mais l'accident réveille cependant le conflit non résolu. Ses idées sur Lena semblent polarisées : Lena a été la copine magnifique et vivante, mais après la dispute, Éleine perçoit Lena comme la bavarde qui obtient toujours ce qu'elle veut, sans égards pour les autres. Au près du lit de son amie inconsciente, Éleine trouve une manière de s'exprimer à haute voix, sous l'assurance que sa parole ne sera pas

coupée. Ses murmures soulagent la tension psychologique et l'expérience lui donne une possibilité de réfléchir et le courage nécessaire pour reprendre l'amitié en gardant son intégrité. Éleine découvre ses propres besoins au cours de l'histoire et elle est capable d'accepter les bons et les mauvais côtés de la personnalité de Lena lorsque sa propre peine psychologique est résolue. On constate que la reconstruction de l'image de soi et celle de l'image d'autrui sont interdépendantes.

Dans la lutte contre son corps, Pascale de *Seule contre moi* semble essayer de contrer la volatilité et l'incertitude de l'existence adolescente. En se consacrant complètement au régime compulsif, Pascale trouve une manière de s'éloigner de ses problèmes.

Cependant, son projet malsain ne l'aide pas à résoudre ses troubles, et la jeune fille développe en revanche des problèmes beaucoup plus dangereux. L'image qu'elle a d'elle-même semble liée à sa relation ambivalente avec la nourriture ; la Pascale qui ne mange pas est une fille réussie et contrôlée, mais en faisant des festins pendant la nuit, elle rate complètement son idéal extrême. Les difficultés interpersonnelles amènent la protagoniste à se retirer socialement et émotionnellement, mais, lorsque la maladie exige l'hospitalisation, Pascale comprend enfin que cet isolement n'est pas la manière de vivre. La guérison de Pascale consiste d'un abandon graduel du régime et le dénouement dépeint la manière dont elle s'ouvre à nouveau aux impressions externes et internes. La découverte de l'autrui exige pour Pascale une découverte et une acceptation d'elle-même et de ses propres désirs. En développant une relation équilibrée avec sa volonté et son besoin de contrôle, elle est capable de se regarder elle-même et les autres d'une manière nuancée et s'ouvrir à ce que le monde peut offrir.

Nous voyons que les troubles de ces jeunes filles se manifestent en général dans l'isolement et l'introspection excessives. Alors que le fait de s'exprimer aux autres constitue un grand défi pour ces adolescentes troublées, le choix de l'isolement ne fait qu'aggraver les troubles. La reconstruction de l'image de l'autrui s'arrête net lorsque la tension psychologique obscurcit leur perspective, et le jugement de soi-même devient particulièrement féroce à cause de l'isolement. Si on pense à l'adolescence comme une période de révolte, il faut bien comprendre que l'attitude de révolte est pour ces jeunes filles surtout dirigée vers l'intérieur. Le processus de déidéologie semble particulièrement difficile pour les adolescentes troublées, même si trois des filles

semblent arriver à une reconstruction positive de l'image d'elle-même. Les troubles se manifestent comme une polarisation de l'image de soi-même et de l'autrui et les difficultés sont surtout liées au manque d'intégration des bons et des mauvais côtés de cette image. Les histoires soulignent la nécessité de s'ouvrir aux autres et au monde pour profiter de la complexité de la vie et pour accepter la complexité de l'identité. Les histoires reconnaissent aussi la difficulté de s'ouvrir et elles montrent le cercle vicieux de l'isolement émotionnel. Les histoires communiquent alors la valeur de la communication, de l'expression des difficultés ainsi que de l'intégrité dans la relation à l'autre liée à la connaissance et le respect de soi-même.

6.3 Proximité et distance de la narration

La narration autodiégétique est généralement considérée la norme pour le roman pour adolescents. Ce type de narration permet au lecteur de s'identifier avec le narrateur et de témoigner des réactions émotionnelles de première main. Ce dernier point est surtout important dans *La fille d'en face*, où l'action extérieure est très limitée.

L'identification et le sentiment de complicité jouent un rôle important dans ce type de narration, mais ces sentiments sont de loin les seuls effets possibles. Dans *Seule contre moi*, la narration autodiégétique montre la vérité brutale de la lutte psychologique à l'intérieur de Pascale. Le lecteur est tenté de sympathiser avec la jeune fille troublée, mais la réalité de la maladie crée aussi facilement un certain degré de distanciation devant le comportement malsain. La narration de *Ma vie ne sait pas nager* est particulièrement intéressante pour évaluer l'effet de la narration à cause de la combinaison de différents sortes de narration qui contribuent différemment à la communication de valeurs. La narration de Geneviève du journal intime ressemble un peu à celle de Pascale en montrant la vérité brutale, tandis que la présentation visuelle renforce cet effet. Cette présentation contrecarre jusqu'à un certain degré l'effet de sympathie. La narration autodiégétique de Lou-Anne joue en revanche le rôle typique en encourageant la sympathie pour Lou-Anne et en fournissant la connaissance directe de sa situation. La narration autodiégétique est importante pour le développement des valeurs, parce qu'elle permet à la narratrice de communiquer le message d'un ton moins moraliste que celui d'un narrateur extradiégétique. La perspective interne est essentielle pour maintenir l'authenticité de la nouvelle sagesse qui marque les dernières

paroles de Lou-Anne, d'Élaine et de Pascale, parce que même si *Seule contre moi* évite un message explicite à la fin, il y a néanmoins un autre ton de confiance chez les trois narratrices principales à la fin de chaque récit.

Au deuxième chapitre, nous avons fait l'hypothèse que la narration autodiégétique commune pour le roman pour adolescents et le fonction didactique relatif à la littérature de jeunesse permettent l'emploi du terme narrateur indigne de confiance en étudiant les romans en question. Le concept se définit comme un narrateur qui défie les normes de l'œuvre, comprises selon l'existence de l'auteur impliqué qui se manifeste comme un système de valeurs. Booth ne propose pas une claire méthodologie pour l'analyse de l'auteur impliqué, mais nous nous avait appuyé sur les valeurs qui se développent au cours de l'histoire, et qui ne sont jamais dévoilées complètement avant le dénouement. En étudiant les valeurs du roman, nous avons trouve que le développement de nos narratrices peut s'analyser à partir de la notion de Booth, mais que l'opposition des valeurs se manifeste de différentes façons.

Élaine défie les normes de l'œuvre très tôt dans le récit en postulant des idées qui s'avèrent peu crédibles. Elle dit par exemple qu'elle s'en fout de la situation de Lena et qu'elle ne va jamais revenir à l'hôpital. Le premier énoncé est contredit par sa réaction émotionnelle et le deuxième est contredit par la suite de ses actes. Nous observons alors que le manque de crédibilité peut se manifester indépendamment du dénouement, comme une conclusion logique ou comme une contradiction du développement fictif. Élaine réussit néanmoins à maintenir la sympathie du lecteur en avouant sa confusion. Au cours de l'histoire, elle développe sa connaissance émotive et sa conduite s'accorde de plus en plus avec les normes du roman. Il faut pourtant mentionner que la distance entre la narratrice et les normes de l'œuvre est diminuée par la présence de sa mauvaise conscience et la confusion évidente de la jeune fille, mais nous employons néanmoins le terme indigne de confiance dans ce cas à cause de la narration contradictoire. Comme Booth souligne dans sa monographie, les variations de distance sont nombreuses et les narrateurs indignes de confiance pourraient apparaître très différents. La distance entre la narratrice et l'auteur impliqué constitue la base de l'intrigue dans *La fille d'en face*, et notre sympathie pour la protagoniste crée une attente pour le développement d'Élaine et une réduction de cette distance. Le

dénouement répond aux attentes quand la narratrice révèle sa nouvelle connaissance à la fin du roman.

Pascale témoigne aussi clairement de sa déviation par rapport aux normes du roman, mais d'une manière moins évidente. Le refoulement qui caractérise l'anorexie est une majeure partie de la contradiction. Pascale maintient explicitement qu'elle n'est pas malade, tandis que le récit montre ses rendez-vous chez le docteur, l'hospitalisation, les symptômes de dénutrition et sa conduite compulsive qui disent implicitement le contraire. La contradiction de ses paroles est ici une conclusion logique, fondée sur la vue d'ensemble de l'information du récit. Pascale réussit, d'une manière semblable à la narration de *La fille d'en face*, à garder la sympathie du lecteur. Le refoulement de la maladie contribue à une mauvaise conscience qu'elle ne comprend pas complètement. On peut dire que la distance à l'auteur impliqué est plus grande pour Pascale que pour Éline, parce que les troubles de Pascale altèrent son jugement plus profondément. Tandis qu'Éline se sent confuse parce qu'elle ne sait pas si elle est capable de résoudre le conflit avec Lena, Pascale est incapable de comprendre le contenu de ses sentiments et les implications de sa conduite. Vers la fin, elle réussit néanmoins à prendre des poids et à se réconcilier avec l'ambiguïté de la vie, sans que la solution de ses problèmes soit formulée explicitement. Le dénouement contient peut-être moins des messages explicites à cause de la thématique qui traite l'ambiguïté de la vie et la nécessité d'accepter l'inconstance de l'existence.

Lou-Anne s'oppose aussi aux normes de *Ma vie ne sait pas nager* en partageant des perspectives très pessimistes au début. Pendant l'histoire, elle doute même le sens de continuer vivre, ce qui se distingue clairement du message du roman, comme indiqué dans l'avant propos et confirmé par le dénouement de l'histoire. L'opposition de Lou-Anne semble moins évidente à côté de sa sœur jumelle qui défie les normes encore plus clairement. Comparée à Geneviève, la distance entre Lou-Anne et l'auteur impliqué est moins grande, surtout parce qu'elle exprime implicitement un peu d'espoir dès le début. Son développement diminue aussi la distance au cours de l'histoire et son journal ne constitue qu'une partie du récit. Même s'il est possible d'oublier son opposition à cause de ces faits, elle est cependant une de nos narratrices indignes de confiance qui s'approchent graduellement aux normes de l'œuvre.

Geneviève s'oppose clairement aux normes dans son journal, mais le contenu de son journal n'est pas principalement une narration autodiégétique au sens typique. Les dessins et les poèmes constituent plutôt des fragments de l'histoire, faites pour illustrer le sombre contenu de l'esprit de Geneviève. Le journal de Geneviève ne contribue pas au développement de l'histoire de la même manière que celui de Lou-Anne, mais si on considère Geneviève comme une narratrice du roman à partir de son journal, sa distance aux normes est grande de façon constante.

6.4 Distance à la thématique sensible

Le traitement des troubles psychologiques dans les romans est marqué par le besoin d'une certaine distance à la thématique sensible. Cette distance se manifeste clairement dans *Ma vie ne sait pas nager* où le récit numéroté emploie un narrateur extradiégétique pour raconter les derniers actes de Geneviève. Le narrateur développe une forte autorité pour maintenir la distance à Geneviève et contrôler les sentiments du lecteur. L'ordre contribue aussi à la distance du suicide en enlevant graduellement l'ambiguïté sur les actes de Geneviève. *La fille d'en face* crée un effet similaire en retenant l'information du contexte, mais cet effet est plutôt lié au développement de la suspense, qu'à la distance de la thématique.

Les romans emploient aussi des métaphores en traitant de la thématique sensible, et ces métaphores servent généralement à créer une distance confortable aux sentiments difficiles et complexes. Ce type de procédés peut contribuer autant à la compréhension qu'à l'ambiguïté, dépendant du contexte. Pascale se sert des métaphores pour décrire les mécanismes émotionnels de l'anorexie, en même temps que ces images permettent au lecteur d'interpréter l'essence de ces troubles et de créer sa propre idée de la maladie. La métaphore de l'eau joue un rôle important dans *Ma vie ne sait pas nager* en communiquant les problèmes psychologiques. Les connotations multiples permettent au lecteur de comprendre les difficultés de la dépression, tandis qu'elles rendent possible la continuation de la métaphore dans le développement positif de Lou-Anne et sa famille. L'emploi de métaphores est moins répandu dans *La fille d'en face*, et on peut se demander si la cause est liée au fait que la thématique de ce roman est moins taboue

et sensible que celle des deux autres romans.

6.5 Contrôle d'intérêts et de sentiments

De différentes façons, le récit tente de diriger les sentiments du lecteur pour l'inviter à entrer dans l'univers littéraire. Nous avons employé les trois intérêts principaux définis par Booth, l'intérêt intellectuel, qualitatif et pratique. L'intérêt pratique est généralement dirigé par la sympathie pour le personnage dans ces trois romans. La narration et le développement du récit provoquent la sympathie du lecteur pour Lou-Anne, Éline et Pascale et son attente d'un changement positif chez la protagoniste troublée. Nous n'avons pas vu que l'intérêt pratique est dirigé par l'antipathie et l'attente d'échec dans les romans du corpus, même si cet intérêt contient cette possibilité. Notre corpus est trop limité pour conclure définitivement, mais c'est notre impression que les romans contemporains pour adolescents profitent le plus souvent de l'identification pour communiquer le message à partir du narrateur, au lieu d'un message moralisateur à partir d'un anti-modèle.

L'intérêt intellectuel se manifeste clairement dans *La fille d'en face* et *Ma vie ne sait pas nager*, même s'il contribue différemment à l'histoire. *La fille d'en face* encourage cet intérêt pour créer de la suspense et d'intérêt pour l'histoire et la jeune protagoniste. L'intérêt intellectuel et l'intérêt pratique contribuent alors au même objet dans ce cas. *Ma vie ne sait pas nager* profite différemment de l'intérêt intellectuel. Dans le récit numéroté, l'ordre et la rétention d'information contribuent à la distance de Geneviève. La suspense et le questionnement du lecteur fonctionnent plutôt à diriger l'intérêt du lecteur vers les faits de l'histoire et, par conséquent, de limiter la sympathie pour la jeune fille suicidaire. Nous voyons alors que la combinaison d'intérêts peut créer une multitude d'effets différents, ce qui confirme l'assertion de Booth dans sa définition de ces intérêts.

La manipulation de l'intérêt qualitatif est clairement visible dans *Ma vie ne sait pas nager* à cause du motif compositionnel créé par l'alternation entre les différents éléments du récit. Il est néanmoins possible que les romans profitent de cet intérêt beaucoup plus que ce que nous sommes capables de dévoiler dans le cadre de notre

étude. Selon Booth, le désir d'achèvement causal est un des intérêts les plus forts, mais il ne semble pas particulièrement important dans notre analyse de valeurs. Nous trouvons néanmoins que la recherche ultérieure de la littérature de jeunesse pourrait profiter d'un examen de cet intérêt, en combinaison avec les autres intérêts principaux.

6.6 Pertinence et recherche ultérieure

Dans le cadre de notre étude, nous avons exploré un champ littéraire qui, selon nous, mérite de plus d'attention dans le milieu académique. Le roman pour adolescents n'est pas seulement un phénomène commercial, mais, comme nous avons vu au cours de notre recherche, cette littérature constitue potentiellement un moyen de transmettre des valeurs de la génération adulte aux jeunes de l'époque. Nous maintenons que la communication de valeurs est un élément central de ce champ littéraire, aussi en étudiant l'esthétique des œuvres en question. Comme nous avons vu dans notre corpus, les romans pour adolescents peuvent fournir beaucoup plus qu'une image conforme de la vie adolescente et ils sont capables d'encourager la capacité imaginative et interprétative du jeune lecteur, en même temps qu'ils portent un message positif et rassurant. Nous maintenons aussi que l'étude de romans contemporains pour adolescents et leur message peut s'avérer enrichissante pour les adultes qui travaillent avec des jeunes, en faisant réfléchir sur la communication avec ce groupe et les manifestations contemporaines d'épreuves de l'adolescence.

Notre étude a dévoilé des valeurs que nous acceptons peut-être naturellement, mais cette découverte n'exclut pas la nécessité d'évaluer le contenu de notre message aux jeunes, ni la manière dont ce message est communiqué. Notre corpus traite d'une thématique sensible, et les problèmes psychologiques, comme l'anorexie, la dépression et surtout le suicide sont considérés des tabous. Le fait d'adresser ces problèmes dans un roman peut aider les jeunes à comprendre ces troubles et encourager à la réflexion ultérieure.

Nous estimons que la méthode inspirée par la théorie rhétorique de Booth invite à l'emploi ultérieur. Nous sommes surtout tentés par l'hypothèse sur le narrateur indigne de confiance comme un prototype du protagoniste/narrateur du roman pour

adolescents. Nous reconnaissons néanmoins le défi méthodologique en employant la notion controversée d'auteur impliqué. En examinant les valeurs de l'œuvre, nous n'avons pu aborder qu'un aspect limité de la construction théorique de Booth, et il y a possiblement des développements dans les théories de réception qui sont encore plus valables.

Bibliographie

Œuvres à l'étude

- Amyot, Linda. *La fille d'en face*. Montréal: Leméac jeunesse, 2010.
- Piché, Geneviève. *Seule contre moi*. Titan +. Montréal: Québec Amérique, 2013.
- Turgeon, Éline. *Ma vie ne sait pas nager*. Titan+. Montréal: Québec Amérique jeunesse, 2006.

Études sur la littérature de jeunesse

- Demers, Dominique, et Paul Bleton. *Du Petit Poucet au Dernier des raisins: Introduction à la littérature jeunesse*. Québec: Amérique Jeunesse, 1994.
- Di Cecco, Daniela. *Entre femmes et jeunes filles: Le roman pour adolescentes en France et au Québec*. Montréal: Les éditions du remue-ménage, 2000.
- Grenz, Dagmar. "Literature for Young People and the Novel of Adolescence." In *Aspects and Issues in the History of Children's Literature*, éd. Maria Nikolajeva. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1995.
- Lepage, Françoise. *Histoire de la littérature pour la jeunesse: Québec et Francophonies du Canada*. Ottawa: Editions David, 2011.
- MacLeod, Anne Scott. "The Journey Inward: Adolescent Literature in America, 1945-1995." In *Reflections of Change: Children's Literature since 1945*, éd. Sandra Beckett. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1997.
- Madore, Édith. *La littérature pour la jeunesse au Québec*. Collection Boréal Express. [Montréal]: Boréal, 1994.
- Rusnak, Anne M. "Romans de jeunesse." Review, *Canadian Literature* 184 (Printemps 2005), (2005). Publication électronique 12.08.2011.
- Thaler, Danielle, et Alain Jean-Bart. *Les Enjeux du roman pour adolescents : Roman historique, roman-miroir, roman d'aventures*. Collection références critiques en littérature d'enfance et de jeunesse. Paris: L'Harmattan, 2002.
- Thiffault, Marie-Christine. "Analyse du champ éditorial de la littérature jeunesse québécoise." Thèse (M en études littéraires), Université du Québec à Montréal, 1998.

Études théorétiques

- Booth, Wayne C. "Distance et point de vue." In *Poétique du récit*, éd. Roland Barthes. Points 78, 180 p. Paris: Éditions du Seuil, 1977.
- . "My Life with Rhetoric: From Neglect to Obsession." In *A Companion to Rhetoric and Rhetorical Criticism*, XVI, 522 s. Oxford: Blackwell, 2004.
- . *The Rhetoric of Fiction*. 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- Boyer, Alain-Michel. *Les Paralittératures*. 128 Lettres. Paris: Armand Colin, 2008.
- Eco, Umberto, et Chantal Roux de Bézieux. *L'œuvre ouverte*. Paris: Seuil, 1965.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Collection Poétique. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- Kindt, Tom. "L'« auteur implicite ». Remarques à propos de l'évolution de la critique d'une notion entre narratologie et théorie de l'interprétation." In *Théorie du récit : L'apport de la recherche allemande*, éd. John Pier. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2007.

Pages web

- Association des libraires du Québec. "Prix des libraires du Québec - Sélections 2014 (12-17 Ans)." 11.14.2014.
http://www.prixdeslibraires.qc.ca/jeunesse/historique/2014/12_17.
- Bibliothèque et archives nationales du Québec "Prix littéraires du Québec - Genre : Littérature De Jeunesse." 11.14.2014.
http://services.banq.qc.ca/sdx/prix/query_prix_litteraire.jsp?col=*&v=litterature_de_jeunesse%23%23%23Litt%C3%A9rature+de+jeunesse&order=ascendant&sortfield=&f=genre_nav&&p=2.
- Lémeac Éditeur. "La fille d'en face." 11.14.2014.
<http://www.lemeac.com/catalogue/592-la-fille-d-en-face.html?page=1>.