

La liminalité et l'imagination du personnage-seuil dans un corpus romanesque québécois contemporain

by

Jesse Funston-Mills

A Major Research Paper
Presented to the University of Waterloo
In fulfillment of the
Major Research Paper requirement for the degree of
Master of Arts
In
French Studies

Waterloo, Ontario, Canada, 2016

© Jesse Funston-Mills 2016

Author's Declaration

I hereby declare that I am the sole author of this major research paper. This is a true copy of the thesis, including any required final revisions, as accepted by my examiners.

Remerciements

Je tiens d'abord à remercier mon directeur, François Paré pour sa conviction indéfectible en mes capacités académiques et mon futur dans le monde professionnel. Grace à son soutien moral, j'ai pu apprécier ce long processus au sujet duquel j'étais sceptique au début. Merci aussi pour notre cours passionnant de ma quatrième année du premier cycle où j'ai eu le bonheur de découvrir les deux romans sidérants de ce corpus.

Merci aussi à tous les professeurs du département d'études françaises. L'atmosphère accueillante et enrichissante de vos cours m'ont été à la fois un plaisir et un défi positif. Ils m'ont ouvert des horizons de lecture dont je puiserai des centaines d'heures sereines à l'avenir.

Je dois aussi remercier Murielle et Kathleen qui ont toujours répondu à mes questions et mes courriels en détail. Votre aide m'a été essentielle, cette année, tout comme durant mes études de premier cycle.

Merci à mes collègues du département avec qui j'ai eu le plaisir de discuter et d'échanger d'idées tout au long de ce programme de maîtrise.

Finally, I wish to thank my parents and Bash, without whose support and encouragement none of this would be possible.

Table des matières

Author's Declaration.....	ii
Remerciements.....	iii
Table des matières.....	iv
Liste de symboles.....	v
Introduction.....	1
Des romans complexes et polyphoniques	5
La liminalité et le personnage-seuil	7
La liminalité selon Van Gennep et Calvez.....	8
La liminalité et l'imgo	10
L'influence du Trickster comme figure liminaire	12
Le rôle de l'imagination transformatrice.....	13
Conclusion.....	14
Chapitre 1 : Les limites et les possibilités du personnage-seuil.....	15
Les limites du personnage de Jérémie.....	16
Les possibilités du personnage de Jérémie.....	20
Les limites du personnage de Luc	28
Les possibilités du personnage de Luc.....	35
Conclusion.....	37
Chapitre 2 : L'imagination transformatrice à l'œuvre	38
De la liminalité à l'imagination transformatrice	39
Les fonctions du jeu imaginaire chez Jérémie	42
Les fonctions des événements imaginaires chez Luc.....	53
Conclusion.....	63
Conclusion	65
Bibliographie.....	68

Liste de symboles

Nous noterons les citations de *Champagne* de Monique Proulx par un C , suivi de la page.

Nous noterons les citations de *Rouge, mère et fils* de Suzanne Jacob avec R , suivi de la page

Introduction

Dans cette étude, nous nous donnons comme objectif l'analyse du personnage-seuil et, plus largement, du concept de liminalité dans deux romans québécois contemporains publiés par deux auteures importantes, reconnues surtout pour leur polyvalence. Il s'agira, d'une part, de *Champagne* de Monique Proulx, mettant en scène le personnage de Jérémie, et, d'autre part, de *Mère, rouge et fils*, œuvre romanesque majeure de Suzanne Jacob dans laquelle nous nous concentrerons sur le personnage du fils, prénommé Luc. Certains facteurs anthropologiques, psychologiques et sociologiques joueront un rôle clé dans l'étude de ces romans, dont la présence du non-dit, les anecdotes, le mensonge, les représentations complexes de la réalité et la création de l'identité. Ces deux récits fort différents sur le plan de l'intrigue pourront cependant être rapprochés par leur recours à des personnages polysémiques qui montrent de nombreux points en commun. L'analyse de ces œuvres nous amènera à découvrir l'importance des deux personnages qui, bien que marginalisés et impuissants à première vue, évolueront positivement au fil des récits.

Née à Québec en 1952, Monique Proulx a reçu un baccalauréat en littérature et en théâtre de l'Université Laval pour ensuite déménager à Montréal où elle vit aujourd'hui. Avant d'être connue comme écrivaine, elle a été animatrice de théâtre, professeure de français et agente d'information au siège social de l'Université de Québec à Montréal. Quand elle a commencé à écrire de façon professionnelle, elle a touché très brièvement au théâtre, puis à la radio avant de se replonger dans la nouvelle et le roman. Dans un entretien de 2010 avec Miléna Santoro, Karen McPherson et Galen Bascom pour la publication américaine *The French Review*, Proulx explique sa vision de son rôle d'écrivaine : elle considère alors que « d'écrire [est] un geste d'une grande puissance ». Pour elle, « l'écriture est devenue, en plus de [s]on mode d'expression, une façon d'être, de prendre position dans le monde ». Plus loin dans cet échange, elle exprime sa confiance en la littérature : « tu peux vraiment changer le monde, en écrivant » (626)¹. Dans ce contexte, nous pouvons comprendre comment les romans de Proulx brillent par leur richesse, car la romancière vise justement à transmettre ce message d'engagement par les histoires foisonnantes qu'elle nous raconte avec autant de finesse. En ce qui concerne la source d'inspiration pour son écriture, Proulx explique que « si je n'avais pas eu un endroit à la campagne, [...] je n'aurais pas eu envie d'écrire » (629). Elle renchérit qu'avec *Champagne*, elle

¹Miléna Santoro, Karen McPherson et Galen Bascom, « Entretien avec Monique Proulx », *The French Review*, vol 83, n°98, fév. 2010, 624-636.

a voulu rendre compte de nos liens étroits avec le monde : « J'ai en fait deux discours. J'ai le discours sur l'humain et j'ai le discours sur la beauté de ce qui est autour de nous et qu'on ne voit pas [...] cette beauté-là, elle ne demande qu'à être prise en charge par nous, à nous appartenir complètement, à nous nourrir » (633). Dans ce roman, la nature devient ainsi un leitmotiv fascinant par lequel nous pouvons entrevoir une conception de la condition humaine, un facteur marquant dans son œuvre. Aujourd'hui, Proulx continue de produire une œuvre romanesque importante et de travailler comme scénariste. Toutefois, elle commence à remettre en question cette dernière partie de son travail, car, dans le cinéma, il faut toujours écrire pour quelqu'un d'autre, ce qui implique moins de liberté (628).

Champagne (2008) est le cinquième roman de Monique Proulx; elle a aussi écrit deux recueils de nouvelles et plusieurs scénarios pour le cinéma². Le roman a été traduit en anglais sous le titre de *Wildlives* par Fred Reed et David Homel (Luchetta, (2009)). Dans son ensemble, l'œuvre de Proulx a été l'objet jusqu'ici d'une grande reconnaissance institutionnelle. À cet égard, elle a reçu de nombreux prix pour son roman *Homme invisible à la fenêtre* et son recueil de nouvelles *Sans cœur et sans reproche*³. Depuis la parution de cette œuvre marquante, il existe, en outre, de nombreux entretiens et articles de presse qui portent sur elle et son travail d'écriture à la fois comme romancière et scénariste⁴. En revanche, malgré cette notoriété institutionnelle, ses œuvres semblent avoir reçu une reconnaissance critique limitée. Les quelques articles et comptes rendus (tant en anglais qu'en français) qui traitent de son œuvre, y compris *Champagne*, illustrent la sous-représentation de cette écrivaine au sein de la recherche universitaire.

² Les romans de Proulx comprennent les titres suivants : *Le sexe des étoiles* (1987); *Homme invisible à la fenêtre* (1993); *Le cœur est un muscle involontaire* (2004); *Ce qu'il reste de moi* (2015). Ses recueils de nouvelles s'intitulent *Sans cœur et sans reproche* (1983) et *Les Aurores montréalaises* (1996). Elle a également écrit la scénarisation pour le film *Le sexe des étoiles*, basé sur son roman du même titre qui a été réalisé par Paule Baillargeon (Santoro, McPherson et Bascom, 624).

³ *Homme invisible à la fenêtre* (1993) a remporté le prix Québec-Paris 1993, le prix du Signet d'or, la même année, le Prix des libraires du Québec et le prix littéraire Desjardins en 1994; son recueil de nouvelles *Sans cœur et sans reproche* (1983) a reçu le prix Adrienne-Choquette et le Grand prix du Journal de Montréal, *Champagne* a été choisi parmi les finalistes pour le prix littéraire du Gouverneur Général du Canada; sa scénarisation pour le film *Le sexe des étoiles* a représenté le pays aux Oscars de 1994 pour le meilleur film en langue étrangère (Santoro, McPherson et Bascom, 624).

⁴ Voir d'autres entretiens : Francine, Bordeleau, « Monique Proulx et la traversée des apparences », *Lettres québécoises*, n° 70, 1993, p. 5-6. ; Marie-Christine Blais, « Monique Proulx: les visages de Montréal », *LaPresse.ca*, le 24 avril 2016 ; Michel Coulombe, « Table ronde sur la scénarisation au Québec », *Ciné-Bulles*, vol. 23, n° 2, 2005, p. 22-31.

Suzanne Jacob est née à Amos en Abitibi en 1943. Elle a fait des études en humanités au Collège Notre-Dame de l'Assomption de Nicolet en 1964 pour ensuite décrocher un baccalauréat de théâtre à l'Université Laval. Avant de se lancer pour de bon dans l'écriture, elle a enseigné le français de 1969 à 1974. En 1978, elle a fondé avec Paul Paré la maison d'édition québécoise Le Biocreux qui a malheureusement été détruite dans un incendie en 1981. Aujourd'hui, Jacob est poète, dramaturge, auteure-compositeure-interprète, scénariste, essayiste et romancière. Elle fait partie de l'Académie des arts et des lettres du Québec depuis 2001. En 2008, elle a gagné le prix Athanase-David pour l'ensemble de ses écrits, la plus haute distinction littéraire remise par le gouvernement du Québec. Parmi les thèmes très présents dans cette œuvre, on note ceux de la souffrance et de la quête. Par ailleurs, il est important de noter que l'impact de ce qu'elle appelle les « fictions dominantes » est un concept que Jacob tient à cœur et qui se retrouve aussi partout dans son œuvre.⁵ Son roman à l'étude dans ce mémoire met en scène une certaine influence de l'héritage amérindien qui s'avère être une clé particulière par rapport à ces fictions dominantes (Harvey, 2008).

En plus de *Rouge, mère et fils* (2005), Suzanne Jacob a écrit six autres romans, dont *Laura Laur* (1983) qui lui a valu le prix Paris-Québec et le prix du Gouverneur général du Canada⁶. En outre, elle a publié trois recueils de nouvelles et trois essais de même que de nombreux articles, chansons, poèmes et scénarisations. À l'inverse de Monique Proulx, l'œuvre de Jacob a reçu une reconnaissance à la fois institutionnelle et critique. L'écrivaine s'est mérité plusieurs prix pour ses œuvres poétiques et en prose⁷. Le nombre d'articles sur ses écrits est considérable⁸, d'autant

⁵ La fiction dominante est le sujet principal de son essai *La bulle d'encre* (1997), pour lequel elle a gagné le prix de la revue *Études françaises* en 1997 (Radio-Canada.ca, 2015)

⁶ Les romans de Jacob comprennent les titres suivants : *Flore Cocon* (1978), *Laura Laur* (1983), *La passion selon Galatée* (1986), *L'obéissance* (1991) et *Rouge, mère et fils* (2008). Ses nouvelles sont les titres suivants : *Les aventures de Pomme Douly* (1988), *Parlez-moi d'amour* (1998), *Fugueuses* (2005). Elle a aussi écrit un recueil de nouvelles, *La survie* (1979), deux récits, *Maude* (1988) et *Plages du Maine* (1989), une chronique, *AH...!* dans *La gazette des femmes* (1981-1991), des poèmes, des chansons, des articles et un essai. (LAMARRE, Sylvie et Martin Poirier, « Bibliographie de Suzanne Jacob », *Voix et Images*, vol. 21, n° 2, (62) 1996, p. 285-298.) Voir en outre : Lori Saint-Martin et Christl Verduyn, « Sauver la pensée. Entretien avec Suzanne Jacob », *Voix et Images*, vol. 21, n° 2, (62) 1996, p. 224-233.; Marie-Claude Fortin, « Suzanne Jacob : le fil de l'histoire », *Voix.ca*, le 4 avril 2001. Lire aussi les articles sur sa carrière : Danielle Laurin, « Goûter le style de Suzanne Jacob », *LeDevoir.com*, 16 octobre 2010. ; Stanley Péan, « Suzanne Jacob : la voix de l'au-delà », *Les libraires*, le 1^{er} mars 2001.

⁷ En 1996 son recueil de poèmes *La part du feu* lui a valu le prix de la Société Radio-Canada et le Prix du gouverneur général.

⁸ De fait, la revue *Voix et Images* a consacré tout un numéro sur elle et ses écrits sous la direction de Lori Saint-Martin et Christl Verduyn : « Suzanne Jacob », *Voix et Images*, vol. 21, n° 2, hiver 1996, p. 212-412.

plus que l'œuvre de Jacob a une portée internationale grâce à la traduction de certains de ses textes en italien, en espagnol, en roumain et en allemand (Émond, 2008). Curieusement, on a trop souvent tendance à oublier l'œuvre de Suzanne Jacob quand on songe aux écrivains québécois contemporains importants; cependant, selon le célèbre critique québécois Gilles Marcotte dans un entretien avec une doctorante, Annie Bissonnette, Jacob fait « bande à part dans la littérature québécoise », en partie parce que son œuvre est très connue en France, grâce au fait que beaucoup de ses livres ont été édités aux éditions du Seuil à Paris. (Bissonnette, 2004).

Des romans complexes et polyphoniques

Par son appel au cadre naturel des Laurentides, *Champagne*, s'oppose aux six autres récits de Monique Proulx qui se déroulent tous à Montréal. Selon l'éditeur, le terme de « champagne » désignait d'ailleurs au Moyen Âge « tout territoire sauvage se déployant hors de la ville » (quatrième de couverture). Il est vrai que l'action de ce roman se déroule sur les rives du lac à l'Oie, un lac immaculé au pied d'une montagne, le Mont Diamant. Dans un entretien en 2008 avec Christian Desmeules dans le journal *Le Devoir*, Proulx explique son processus d'écriture dans ce récit: « Depuis des années, j'accumulais des notes prises lors de mes étés passés dans la forêt. [...] Je savais que je ferais de la nature le personnage principal d'un livre » (Proulx, citée par Desmeules, 2008). En effet, ce roman « a un regard ouvert à la fois sur l'infiniment petit (insectes, gouttes d'eau, battements d'ailes) et sur l'infiniment grand (la beauté des choses, la mort imminente, le passage des saisons, le Mal avec une majuscule) » (Desmeules, 2008). En somme, *Champagne* est, selon Proulx, une œuvre « sur la jouissance de la beauté [...] mais c'est aussi un roman sur la perte » (Desmeules, 2008), suivant ce que la romancière appelle « la grande loi de la nature » [:] le fait que tout change » (Santoro, McPherson et Bascom, 629).

Le récit présente au lecteur « plusieurs points de vue sur une réalité apparemment unique », grâce à une polyphonie de voix multiples (Santoro, McPherson et Bascom, 630). Chacun des personnages de *Champagne* est venu s'installer au bord du lac à l'Oie au cours d'un été. Tout le terrain qui environne le lac appartient à Lila Szach, matriarche septuagénaire « plus majordome que maternelle » (C, 273) qui loue les chalets aux autres personnages. Simon, l'amant de Lila et « le dépanneur des cœurs accidentés » (C, 196) du lac occupe le même chalet chaque année. Cette fois-ci, il héberge son neveu Jérémie, qui vient de survivre à un incendie et

par conséquent est marqué d'une brûlure au visage. Ses parents sont au milieu d'un divorce amer et ont décidé de placer leur fils unique chez son oncle paternel dans ce milieu verdoyant. Ils espèrent éloigner Jérémie de leurs confrontations pour lui donner une occasion de se guérir au sein de cet endroit paisible. Ce roman à plusieurs facettes suit ainsi les péripéties des personnages au cours des mois estivaux. Notre étude se concentrera sur le personnage très intéressant de Jérémie à la frontière entre deux mondes.

Au sujet de *Rouge, mère et fils* de Suzanne Jacob, il faut dire d'emblée qu'il s'agit d'une œuvre hermétique et polysémique dans laquelle les personnages ainsi que le lecteur s'interrogent souvent, prennent de faux départs et se perdent dans l'interstice entre la réalité et la fiction. À ce propos, Jacob a justement expliqué le rôle de la fiction dans son processus d'écriture :

La fiction est la condition de la réalité. Nous ne pouvons percevoir la réalité que par le biais de la fiction, c'est-à-dire du travail de l'imaginaire. Autrement dit, ce qui nous est familier, que nous appelons réel, n'est que l'habitude d'une fiction, que l'habitude de l'imagination. Chacun est équipé d'un appareil narratif qui imagine et répète sans cesse pourquoi les choses sont ce qu'elles sont. Imaginer n'est pas le job spécifique de l'écrivain. Son travail, c'est d'être attentif, c'est de rester disponible, ouvert, responsable de la forme écrite qui va faire de lui l'écrivain qu'il ne sait pas d'avance être. Duras dit : « Si on le savait, on n'écrirait pas » (Jacob, citée par Bissonnette, 2004).

Nous pouvons saisir ici comment Jacob conçoit son rôle de romancière et sa responsabilité de représenter ce qu'elle appelle la réalité. L'acte d'écrire sert donc à créer une histoire fictive et ainsi, paradoxalement, à découvrir la réalité des choses par un lent processus qui, à travers l'interprétation du texte, nous amène à une compréhension plus large de la vie. Cette conception de l'impact de la littérature sur le réel sera pertinente pour notre analyse des personnages de ce roman, surtout celui de Luc.

Comme *Champagne*, le roman de Jacob nous présente également une constellation de personnages divers. L'intrigue gravite autour de Delphine, femme, amante et mère, qui entraîne des hommes et des secrets dans son sillage : Félix, son ex-mari et le père de Luc, Simon, son ex-amant, Lenny, l'ami d'enfance de son fils, Lorne, son amant sagace, et le curieux personnage du Trickster vont tous figurer sous le signe du rouge dans cette histoire fragmentaire. En même temps, le fils de Delphine, Luc, essaye de se dégager des décombres que sa mère a créés par ses secrets et par sa présence à la fois suffocante et inconstante. Luc va errer bon gré mal gré dans sa

quête pour trouver sa place au sein de cette société « décentrée, marquée par l'instabilité des liens interpersonnels » (Biron, 91). Le conflit souvent subtil, parfois flagrant, au sein du couple mère-fils s'avèrera incontournable pour notre analyse.

La liminalité et le personnage-seuil

Entamons maintenant un survol des concepts théoriques que nous utiliserons au fil de nos deux chapitres. Il s'agira en effet d'aborder une notion centrale, celle de la liminalité, à l'aide de plusieurs optiques afin de construire une définition englobante de ce terme. Nous nous pencherons d'abord sur les recherches fondamentales d'Arnold Van Gennep (1909) sur les rites de passage. Nous explorerons ensuite certains écrits plus récents de Marcel Calvez qui, dans son article « La liminalité comme analyse socioculturelle du handicap » (2007), élargit les concepts fondamentaux de Van Gennep. Enfin, nous emprunterons les idées de Claire Golomb sur l'imagination dans son livre intitulé *The Creation of Imaginary Worlds* (2001) et d'Ethel Spector Person dans « The Creative Role of Fantasy in Adaptation » (2003), un chapitre du livre de Phillips et Morely, *Imagination and its Pathologies*. En dernier lieu, les théories psychanalytiques de Bruno Bettelheim (1975) et Joseph Campbell (1949) vont nous être utiles. Ces références théoriques nous permettront de mieux définir la notion de personnage-seuil.

Les deux personnages à partir desquels nous structurerons notre enquête se rejoignent dans le fait qu'ils sont ce que nous appellerons des « personnages-seuil ». Ce terme, que nous avons créé pour cette recherche, exprime « la posture singulière » (Cnockaert, Gervais et Scarpa, 15) de chaque personnage par rapport à ses proches et aux membres de la société. De fait, puisque ces deux figures sont « bloquées sur les seuils, figées dans un entre-deux » (11), on peut les définir en tant que liminaires car elles nagent entre deux eaux, dans un état de marge à plusieurs niveaux au cours de chaque récit. Par son manque parfois apparent de savoir, le personnage-seuil s'impose comme un médiateur, un révélateur ou un réservoir d'altérité (6) : « la création de l'identité se fait dans l'exploration des limites » de cet état d'entre-deux (11). En même temps, à cause de cette ignorance, l'identité de ce personnage est souvent négociée par les autres plutôt qu'autodéterminée. Nous examinerons donc la posture inconfortable de deux « être[s]-frontière[s] » dont découlera « un large faisceau de significations » attaché à cette liminalité (10). Dans *Champagne* de Monique Proulx, Jérémie, un garçon de 12 ans, petit-fils adoptif de Lila,

jouera le rôle de ce personnage-seuil, tandis que dans *Rouge, mère et fils* de Suzanne Jacob, l'être-frontière sera Luc, le fils évoqué par le titre, un doctorant de 27 ans.

Afin de dessiner un rapprochement entre ces deux personnages très différents, considérons maintenant une notion avancée par Anne Élaïne Cliche dans son article « Nous sommes des enfants d'une façon générale », celle de la marginalité du personnage entraînée par sa liminalité. Cliche propose que cet écart, ce qu'elle appelle l'exil, est « ce qu'il y a de plus universel dans la condition humaine » (187). Pour approfondir ce concept et clarifier le lien entre les deux personnages-seuil de notre étude, nous pouvons évoquer une citation de Marguerite Duras, fournie par Cliche dans son article et portant justement sur ce savoir inné qui préexiste à chaque individu et est le propre de chaque personne : « lorsqu'on vit un évènement très important, on revient d'emblée dans la confusion mentale de l'enfance, ou bien on profite de cette confusion et on écrit, ou bien on attend » (188). Dans le cas de Jérémie et de Luc, nos deux personnages-seuil, cette confusion qui a trait à l'enfance, causée par les évènements de leur vie passée, ne les pousse pas à écrire (surtout dans le cas de Luc qui n'avance pas dans sa thèse de doctorat). Les deux fils exploitent plutôt cet espace flou qui leur est propre pour soulever des questions, pour imaginer d'autres réalités et pour sonder ce qu'ils hériteront de leur famille et de leurs proches et curieusement pour jouer un jeu. Quoique le personnage liminaire n'ait pas obligatoirement toutes les capacités requises pour s'adapter à sa situation interstitielle, il reste ainsi malgré tout une réserve de savoir « autre » dans l'évolution de chacun des récits.

Enfin, précisons le moment de l'existence que les personnages-seuil de ces romans explorent. Dans chacun des cas, le personnage-seuil examine la période liminale comme telle car chacun se trouve dans l'entre-deux à plusieurs niveaux. Toutefois, il est possible de cerner une période précise dans chaque œuvre qui sert à problématiser l'étude du seuil de plus près. Dans *Champagne*, le personnage de Jérémie examine l'espace de transition entre l'enfance et l'adolescence, tandis que dans *Rouge, mère et fils*, Luc dirigera ses efforts pour sortir de la période liminale de l'adolescence afin d'entrer enfin dans l'âge adulte.

La liminalité selon Van Gennep et Calvez

Comment pouvons-nous mieux définir la liminalité? Commençons par la sociologie pour explorer l'importance de ce concept. Ce terme, de même que son synonyme « la liminarité », vient du Latin « *limen* », qui signifie « seuil » (Hynes et Doty, 20). Selon les recherches de Van

Genneep dans son essai de base *Les rites de passage* (1909), la notion de la liminalité caractérise une situation de seuil entre deux identités : « le moment où l'individu a perdu un premier statut et n'a pas encore accédé à un second statut » (Calvez, 1). Autrement dit, le moment liminaire se situe au milieu d'un rite de passage. Selon Van Genneep, tout rite de passage démarque une transition dans toutes les sociétés du monde et se regroupe en trois catégories : les « *rites préliminaires* », qui sont « les rites de séparation du monde antérieur », les « *rites liminaires* », qui sont « exécutés pendant le stade de marge », et enfin les « *rites postliminaires* », qui mènent à « [l]'agrégation au monde nouveau » (Van Genneep, 30). Il faut souligner qu'au cours de sa vie, toute personne se trouvera éventuellement en condition liminale, à cause des intervalles qui existent entre un état et un autre lors de ces rites de passage. Dans cet espace de seuil, la personne n'est définissable ni par son statut antérieur, ni par le statut qui l'attend, car elle prend un peu des traits de chacun de ces états. Elle est alors une figure ambivalente (Cnockaert, Gervais et Scarpa, 11). Partant de ces définitions, nous pourrions suivre le cheminement de nos deux personnages-seuil à travers ces trois stades de la séparation, la marge et l'agrégation.

Dans l'article de Marcel Calvez, s'intitulant « La liminalité comme analyse socioculturelle du handicap », le concept est également associé aux rites de passage. Par sa présence transitoire dans l'espace du seuil, l'initié se retrouve alors « dans une situation intermédiaire et flotte entre deux états » (Calvez, 1). Quoique les deux personnages à l'étude dans ce travail ne soient pas handicapés, nous proposons tout de même qu'ils se trouvent « en dehors de statuts sociaux reconnus » (Calvez, 1), tout comme les individus atteints d'un handicap dans les recherches de Calvez⁹. Ils seront marqués par les mêmes conditions de marginalisation et de médiation.

De Calvez, nous emprunterons aussi le concept de la transmission de l'héritage familial et social, inspiré par sa lecture de Van Genneep. En fait, il nous faudra insister sur la filiation et la transmission de l'héritage chez les personnages étudiés. Dans ce cadre, selon Calvez, « la

⁹ Un autre aspect des recherches de Calvez qui nous interpelle est l'idée que la liminalité est une alternative au stigmaté. De fait, la définition du stigmaté est une « marque physique, mentale ou sociale » qui inscrit le handicap dans la déviance. Cependant, nous n'allons pas nous attarder sur cette notion, car elle s'applique seulement à Jérémie dans *Champagne* de Monique Proulx. Selon les théories élaborées par Goffman (1963/75), sa brûlure au visage est en effet un marqueur tangible de sa liminalité. À cause de cette cicatrice, comme pour une personne handicapée, la vue de Jérémie suscite la peur chez la nièce de Lila, mais entraîne, en revanche, de la compassion chez Lila et Simon. De cette façon, Jérémie se trouve dans une « situation d'interstice [...] au plan de la structure sociale » (Calvez, 2), car ses proches ne savent pas comment interagir avec lui : comme un invalide ou comme n'importe autre garçon de son âge?

liminalité caractérise un itinéraire d'intégration inachevé » qui « va de la perte d'un statut lié à l'enferment, jusqu'à l'attribution d'un nouveau statut dans le monde » (Calvez, 3). Nous devons donc explorer comment nos deux personnages focalisateurs se trouvent dans cette situation liminaire où ils n'arrivent pas à effectuer l'intégration et restent sur le seuil dans leurs rapports à leurs proches et au monde. À cause de cette transition incomplète, les deux personnages « n'ont pas obligatoirement les compétences requises pour s'adapter à des contextes différents ». De cette façon, « leur incapacité sert d'argument pour justifier leur mise à l'écart [...]. La liminalité devient une composante de leur vie [...] sans qu'ils ne puissent rien changer de leur situation » (Calvez, 4). Nous allons justement étudier comment ces deux personnages resteront dans cet espace de transition qui implique un profond sentiment d'impuissance.

Enfin, nous garderons chez Calvez l'idée paradoxale qui fait des personnages-seuil des agents de transformation créatrice. Pour le chercheur, dans l'« itinéraire de passage, la période de marge signifie une liaison avec le danger ou avec la source d'un pouvoir extraordinaire » (Calvez, 4). Ce pouvoir est associé à des risques ou à la peur de la contamination. Face à la présence d'un être hors norme, la société crée des rites qui visent à prémunir les autres contre le danger que présente les individus liminaux, en relevant « l'indétermination de leur statut » afin de contrôler l'anomalie qu'ils représentent (Calvez, 4). Quoique les recherches de Calvez portent sur les personnes handicapées physiques et mentaux, il nous semble que le danger de contamination et les rites associés s'appliquent également au concept littéraire de personnage-seuil, surtout le personnage de Luc.

La liminalité et l'imago

Une notion fondamentale à notre conception du personnage-seuil est celle de l'imago¹⁰. Cette idée provient du roman de Proulx, lorsque Jérémie observe les adultes en train de réparer leurs chalets suite à un orage destructeur : « à quelque distance devant, il voyait s'agiter les adultes, Marco et Simon grimpés sur la toiture du chalet bleu [...] Marianne et Laurie inclinées sur les fleurs du jardin [...] les imagos d'un côté et les imagas de l'autre et lui nulle part entre eux » (C, 148). L'analogie que Jérémie perçoit entre le stade adulte humain et le stade mature de

¹⁰ Je tiens à remercier deux personnes qui m'ont fait connaître l'article inédit de Melissa Li Sheung Ying de Queen's University, doctorante en anglais, que j'ai trouvé utile pour préciser le lien entre mes personnages-seuil et l'analogie de la métamorphose de la larve à l'imago. Merci à la professeure Élise Lepage et au doctorant Julien Defraeye, qui travaillent aussi sur *Champagne* de Monique Proulx.

l'insecte, soit l'imago, sert à rapprocher nos deux personnages-seuil puisque cette recherche de la forme adulte est symptomatique de leur situation liminaire dans les deux œuvres à l'étude. De cette façon, la différence en âge des deux personnages (Jérémie a 12 ans et Luc en a 27) n'est nullement importante puisque ils se retrouvent tous deux coincés dans ce même état larvaire. Cette analogie s'intègre sans peine au motif de la nature dans *Champagne*. Aussi n'est-il pas étonnant qu'elle soit liée à la fascination de Jérémie pour le monde naturel, surtout celui des insectes. Dans *Rouge*, l'état larvaire et la recherche de l'imago sont liées à l'imagerie chez Luc d'un cocon qui l'étreint, en plus du fait qu'il est sans défenses à cause de son manque d'identité certaine. Aussi n'est-ce pas un hasard que l'analogie du cocon fait allusion aux traditions autochtones occultées dans *Rouge*.

En biologie, l'imago est la forme définitive de l'insecte adulte sexué, à la fin de ses métamorphoses. L'imago est réellement adulte, c'est-à-dire qu'une fois cette forme atteinte, l'insecte emprisonné dans sa dernière enveloppe de chitine ne peut grandir. Ce terme existe aussi dans d'autres domaines, tel que la psychanalyse puisqu'il est lié à l'image inconsciente d'une personne, le schème imaginaire à travers lequel le sujet vise autrui (en particulier l'image du père et de la mère pour l'enfant) et qui oriente ses relations avec son entourage familial et social. Cette transition d'un insecte vers sa forme adulte commence par un œuf qui devient une larve, suivi par les stades pubertaires de la nymphe et de la puppe et se refermant avec le stade imaginal, la forme ultime de l'insecte. Ainsi, l'individu doit passer à travers des moments de fluctuation où il n'est, par exemple, ni larve, ni imago. Dans ces phases de transition, l'insecte s'exile pour faire ces changements dans un endroit sécurisé, comme le roi papillon de Jérémie qui se fabrique un cocon dans son bocal. Jérémie sait que la chenille doit traverser cet état de flux crucial pour atteindre sa forme de roi papillon et il tient à observer ce changement mystérieux : « à vrai dire, c'était un être intermédiaire, sans famille, sans nom, vu que ça avait quatorze pattes. En principe, ça aurait un jour six pattes, le nombre règlementaire pour appartenir aux insectes, mais en attendant, qu'est-ce que c'était? » (C, 221). Pour sa part, malgré le fait qu'il est adulte sur le plan physique, Luc est obsédé par le fait trompeur qu'il n'a pas encore atteint son état imaginal:

[i] resta concentré sur cette histoire de procès et d'impasse de la normalité, c'est à dire sur comment et pourquoi il n'arrive pas à devenir lui-même normal à ses propres yeux, aux yeux de Rose et de quelques d'autres, c'est-à-dire sur comment et pourquoi il n'était pas

encore, à son âge, vingt-sept ans, devenu cet homme adulte prêt à transmettre ce qu'on lui a appris (*R*, 46).

Tout compte fait, les personnages-seuil de Jérémie et Luc sont conscients de leur état de larve et cherchent comment faire la transition vers leur forme finale d'imago. Suivant les théories de Cliche, les deux personnages-seuil se tiennent à l'écart afin de négocier leur état larvaire. Jérémie s'isole des adultes pour démêler l'incertitude qui plane autour de lui, causée par son âge, le divorce de ses parents et l'incendie accidentel auquel il a survécu. Luc s'isole tour à tour devant son ordinateur ou entre des petits boulots bénévoles, face aux faits qu'il se sent piégé dans son doctorat, il se trouve dans une impasse dans sa relation avec Rose, et il demeure sans repères dans ses liens avec sa mère, Delphine.

L'influence du Trickster comme figure liminaire

En outre, une des figures liminaires dont nous discuterons indirectement dans cette étude est celle du trickster, à savoir le personnage de Jean Saint-Onge dans *Rouge, mère et fils*. Comme les autres personnages-seuils de Jérémie et de Luc, le Trickster montre des capacités particulières liées à sa liminalité. Dans son chapitre « On the psychology of the trickster figure », Carl Jung explique que le trickster est un être primitif « cosmique » d'une nature « divine-animale », à la fois supérieur à l'homme à cause de ses qualités surhumaines et inférieur par son irrationalité (Jung, 204). Chez Jung, le trickster sert ainsi d'archétype universel présent dans chaque individu et dont les origines se situent dans l'évolution de l'humanité (Hynes et Doty, 4). Le livre de Paul Radin, *The Trickster : A Study in American Indian Mythology* (1955), dans lequel se trouve l'essai de Jung, reste un des textes fondamentaux dans les recherches sur le trickster. Les auteurs proposent que cette figure autochtone est un archétype qui caractérise le psychisme humain et le développement de chaque individu, puisqu'il remonte à l'époque la plus archaïque de l'humanité (Hynes et Doty, 17).

Dans les recherches plus récentes, le personnage liminaire et multiforme du trickster est ainsi passé du domaine de la psychologie à celui de l'anthropologie. Il prend par exemple les noms d'Hermès et de Prométhée dans la mythologie grecque, de Loki dans les pays scandinaves, du Coyote en Amérique du Nord, et de Pulcinella en Italie (Szokolczai, 26). Dans le contexte de *Rouge, mère et fils*, la romancière se réfère aux manifestations amérindiennes du personnage, le mythe du trickster étant présent dans neuf des onze régions autochtones en Amérique du Nord.

Ainsi, cette figure reste particulièrement pertinente si nous tentons de comprendre ce roman et ses personnages-seuil.

Dans « Mapping the Characteristics of Mythic Tricksters : A Heuristic Guide », William J. Hynes suggère six caractéristiques centrales à cette figure, mais il note que chaque trickster n'a pas forcément toutes les qualités suivantes : (1) ce personnage est ambigu et hors-normes; (2) il est un escroc et un dupeur; (3) il est métamorphique; (4) il aime inverser les situations; (5) il est un messenger ou un imitateur des dieux; (6) c'est un bricoleur à la fois sacré et profane (Hynes, 34). Certains de ces éléments répertoriés par Hynes apparaîtront à la lecture de *Rouge, mère et fils*.

Vu ce contexte, le trickster s'inscrit aussi très bien dans le concept de la liminalité qui nous intéresse. Contradictoire et subversif, il ne connaît ni le bien, ni le mal, mais il est responsable des deux. Ce personnage impénétrable est toujours un marginal auquel on ne peut pas se fier. Il ne partage pas, il ne donne pas librement, et n'est pas capable de vivre au sein d'une communauté. Le danger associé à cette figure, c'est qu'il est capable de renverser les rôles et les valeurs dans une communauté, ce qui fait de lui une figure centrale alors qu'il n'était qu'une figure marginale à son arrivée (Szokolczai, 26). Toutefois, ce personnage n'a pas toujours un effet néfaste sur la communauté et sur les autres. Puisqu'il profane les croyances, il les remet en question et attire justement l'attention sur celles-ci (Hynes et Doty, 2). De cette façon, le trickster peut être une source fertile de réflexion permettant une critique de la société (Hynes et Doty, 4).

Le rôle de l'imagination transformatrice

Enfin, une dernière notion théorique nous appuiera dans notre travail, celle de l'imagination transformatrice en ce qui touche au caractère liminaire des personnages de Jérémie et de Luc dans les deux romans. Puisque le personnage-seuil, le « non-initié » peut devenir « sur-initié » sur un autre plan, le « sur-initié a tout du trickster [...] transgressant les règles et les frontières » (Cnockaert, Gervais et Scarpa, 11). Effectivement, dans les cas de Jérémie et de Luc, un pouvoir surprenant qui découle de leur statut liminal est leur maîtrise d'une imagination qu'ils manient à leurs propres fins. Les recherches de Horvath, Thomassen et Wydra dans leur livre *Breaking Boundaries : Varieties of Liminality* nous aideront à comprendre le lien entre leur condition d'interstice et leurs capacités transformatrices.

La puissance de l'imagination implique bien plus que la simple évocation des images, grâce aux qualités liminaires du personnage-seuil. En effet, Ethel Spector Person explique que l'imagination est la capacité mentale d'envisager des possibilités au-delà des perceptions sensuelles immédiates. De fait, puisque l'imagination nous permet de songer aux alternatives qui s'offrent à nous, elle est un des plus importants outils d'adaptation face à l'inconfort ou la privation (112). Dans les pages qui suivent, nous mesurerons l'impact de l'imagination débordante, d'abord grâce au jeu de Jérémie dans *Champagne* et ensuite aux effets déroutants des événements fictifs et souvent violents chez Luc dans *Rouge, mère et fils*. Dans les deux cas, les théories psychanalytiques de Joseph Campbell et Bruno Bettelheim éclairciront l'impact de l'imagination chez ces deux personnages-seuil. Selon les recherches de Claire Golomb dans son livre *The Creation of Imaginary Worlds*, nous verrons comment l'imagination joue un rôle important dans le développement mental et émotionnel de Jérémie. À la suite des écrits de Person de son chapitre intitulé « The Creative Role of Fantasy in Adaptation », nous pourrions examiner en quoi l'imagination est également utile à Luc, un adulte. Enfin, il faudra déterminer comment l'imagination aide paradoxalement chacune des figures liminaires à faire la transition entre une situation précaire et une stabilité accrue, voire souvent plus positive.

Conclusion

Dans les deux chapitres de cette étude, nous relirons les deux romans choisis en gardant à l'esprit toutes ces notions qui portent sur la liminalité. Dans le premier chapitre, nous examinerons en quoi la liminalité de l'état larvaire impose des limites bien qu'elle permette des possibilités inattendues chez chacun de nos personnages-seuil. Dans le deuxième chapitre, explorerons comment, dans les deux romans, chaque personnage manipule sa liminalité à l'aide de l'imagination transformatrice pour échapper au confort de la marge.

Chapitre 1 : Les limites et les possibilités du personnage-seuil

Comme nous l'avons vu dans notre introduction, le personnage-seuil est sujet à des limitations causées par l'espace liminaire de son état larvaire. Cependant, si ce même état impose de limites, il offre paradoxalement des possibilités imprévues au personnage seuil. Les limites ont tendance à se situer au niveau pragmatique tandis que les possibilités s'ouvrent vers l'inexplicable. Dans ce premier chapitre, nous analyserons les divers effets qui découlent du curieux état larvaire de nos deux figures de l'entre-deux.

Les limites du personnage de Jérémie

Commençons par le roman de Proulx et le personnage attachant de Jérémie. Les limites chez Jérémie sautent aux yeux dès le début car il n'est qu'un garçon de 12 ans. Rappelons que pendant l'enfance on a souvent eu peu de choix face aux décisions à prendre, elles-mêmes très peu fréquentes, puisque les options auxquelles l'enfant fait face sont régies par les autres : les parents, le système scolaire, les enseignants et enseignantes, etc.. Souvent, chaque heure de chaque journée est ordonnée par les adultes, en dehors du foyer familial et à la maison. Ces limites imposées par son âge font de Jérémie un personnage auquel il est facile de s'identifier. À 12 ans, Jérémie n'est ni enfant, ni adolescent. Vivant chez son oncle aux cours de ces mois d'été, il commence à se voir comme un être à part de ses parents, surtout quand son père Marco, blessé et démoralisé par le divorce, veut que Jérémie reste son petit garçon câlin. Prenons comme exemple la nuit où Marco, effrayé du noir foisonnant d'insectes et animaux, demande à son fils « viens-tu dormir avec moi? », à quoi Jérémie répond « j'ai ma chambre dans le chalet, [...] ma chambre à moi tout seul » (C, 111). Ainsi, à la manière de Luc dans le roman jacobien, Jérémie commence à se sentir limité par son état de larve : il veut s'écarter de ceux qui contrôlent sa vie, il veut être un individu à part, il veut avoir sa propre identité, son propre espace physique. Cette volonté de se dégager de l'emprise des autres est incarnée par son insistance sur le fait qu'il a sa

propre chambre dans la maison de son oncle, même face au désespoir et à la peur de son père, fragilisé par le divorce et dépassé par la nature envahissante. Aussi n'est-ce pas un hasard que l'imago est accablé par cette nature débordante, tandis que l'enfant interstitiel n'a aucun problème à s'adapter à ce nouveau milieu sans fin apparente. À ce sujet, il faut tracer un lien symbolique qui juxtapose ce monde limité de Jérémie à celui du garçon qui s'ouvre à cause de son état liminaire sur une lucidité inespérée. Cette expansion de vision et de compréhension mènera à des possibilités de filiation inattendues que nous examinerons plus bas.

Jérémie est conscient de la limite imposée sur lui par son état larvaire qui l'exclut du monde des adultes. Il est impuissant à leur égard car il est un enfant, mais de surcroît, il n'a pas les capacités de participer à ce monde vide de jeux et d'imagination. Au début de son séjour au lac de l'Oie, avant son initiation par Lila au monde naturel, Jérémie observe une souche habitée d'insectes et se demande pourquoi les termites n'avaient pas peur de lui, vu sa taille et sa force infiniment plus grande. Aux cours de ses observations, il « eut l'intuition d'un univers complexe gravitant à jamais en parallèle avec le sien, une civilisation de codes et de motivations qui l'excluait totalement » (C, 29). On pourrait croire que cette prescience éveillée porte uniquement sur le monde naturel, puisque Jérémie s'engage alors à comprendre le comportement des insectes, mais vue sa situation liminaire, cette pensée peut également porter sur le monde des adultes, car au fil de ses pérégrinations, l'enfant cherchera à trouver son état imaginal¹¹.

Un autre obstacle dicté par son état liminal est la peur. Au début du roman, Jérémie craint la nature. Au cours de sa première aventure dans la forêt sur un des sentiers, il compare cette expérience à « la maléfique forêt de Poudlard » (C, 20) du monde d'Harry Potter de la série

¹¹ Cet adjectif décrit l'état de l'imago chez les insectes. Dans le contexte de ce mémoire, ce stade renvoie à l'état adulte que les deux personnages-seuil cherchent.

célèbre de J.K. Rowling. Au commencement de cette excursion il avance lentement, à tâtons. Il compare ce qu'il ressent à « se glisser dans le ventre d'un château moisi » (C, 20), que « [t]oute trace humaine tenait maintenant à ce fil tenu, à ce sentier à moitié grugé par l'autre monde, l'autre règne » (C, 20). Jérémie fait de la nature une « autre » associant ainsi la menace de l'inconnu au domaine sylvestre. De fait, il explique le danger que posent ces êtres ordinairement bénins, quand il trébuche sur une racine :

Une racine, c'était vivant puisque ça appartenait à un arbre, et quantité d'arbres étaient des créatures ensorcelées, et malveillantes [...] il était entouré d'êtres végétaux saturés de poisons et de sèves vénéneuses, déguisés en fougères, en arbustes, en taillis de fleurs inconnues, en mousses et en ARBRES, en ARBRES partout, qui frémissaient sous l'effet d'un petit vent invisible avant de s'entortiller autour de lui pour l'asphyxier (C, 22).

Effectivement, ce ne sont pas les arbres qui étouffent Jérémie, mais sa terreur. Malgré le fait qu'il essaye de l'amoindrir à l'aide de son imitation de Harry Potter, l'émotion s'empare de lui et le force à changer de jeu. Cette frayeur très présente chez Jérémie est probablement un legs de l'incendie auquel il a survécu dans sa « vie précédente » (C, 21) avant de venir à la campagne – au cours duquel il a aussi essayé de réduire son effroi, car « si on jouait avec la peur, en se protégeant d'elle un peu, on pouvait la transformer en plaisir » (C, 21). Cette fois comme avant, sa tentative de dompter son affolement a échoué. Cette frayeur que Jérémie conserve par rapport à l'incendie et son refus d'en parler fait que les adultes ne prononcent jamais ce mot devant lui. Le seul autre personnage qui ose mentionner cet évènement dans sa présence est Claire, l'écrivaine de scénarios¹². Cette femme est très attirée par Jérémie, d'une part parce qu'il est le seul enfant de son entourage, ce qui fait de lui une curiosité, d'autre part parce qu'elle veut créer un personnage modelé sur lui dans un de ses scénarios de meurtre destiné à la télévision.

¹² Nous considérons ce personnage en quelque sorte comme avatar de l'auteure à cause des nombreuses similarités entre elles, l'une étant le fait qu'elles louent un chalet l'été afin d'écrire leurs scénarios pour la télévision et qu'elles exploitent le personnage de Jérémie au profit de leur processus créateur.

Effectivement, Jérémie précise que, chez elle, il se sent « comme un puceron qu'une fourmi bichonne pour mieux lui voler son miellat » (C, 159). Jérémie a raison, comme toujours, par rapport aux intentions des autres : Claire veut profiter de lui et de son histoire déchirante pour alimenter ses écrits. Jérémie note aussi que lors d'une visite chez elle imposée par Lila Szach durant une de leurs promenades ensemble, Claire « avait même osé mentionner le mot *incendie*, que personne ne prononçait en sa présence » (C, 159). Cette conversation inégale entre Claire et Jérémie met en évidence comment le garçon est traumatisé par le feu et limité par cette émotion. Il ne supporte pas que quelqu'un utilise ce terme et lorsqu'il l'entend, il est si submergé par la frayeur de ses souvenirs qu'il doit fuir la conversation immédiatement.

En plus de l'aspect initialement sombre et mystérieux de la nature et de l'incendie, Jérémie s'angoisse aussi de ce qu'il appelle « la fin du monde » (C, 145), c'est-à-dire le divorce de ses parents à la fin août. À ce sujet, Jérémie se répète comme une sorte d'incantation magique ou mantra, « faites que le mois d'août n'arrive jamais » (C, 149). Il craint le commencement de l'automne, car à ce moment-là il va falloir choisir entre vivre avec sa mère ou avec son père. Ainsi il sera « séparé entre ses imagos de parents, écartelé à jamais dans des débris de famille où ne poussera aucun bonheur » (C, 148). Jérémie est alarmé par le gouffre qui existe entre ses parents et qui continue à s'agrandir, vu le fait que même devant leur enfant, ils ne s'embrassent guère. Effectivement, durant leur séjour chez Simon « ses parents s'étaient engueulés sous ses yeux trente-neuf fois, contre deux seules fois embrassés, et encore, les embrassades ne comptaient pas vraiment parce qu'elles avaient eu lieu dans la même première soirée, avant que leurs retrouvailles ne commencent pour de bon » (C, 142). Comme beaucoup d'enfants sous la menace du divorce, il ne veut pas que sa famille se rompe et qu'il ait à choisir entre ses parents. Pour empirer cette situation, une des raisons pour sa présence au chalet de son oncle, est que

c'est Jérémie lui-même qui a mis feu à la maison familiale que Marco et Laurie voulaient vendre en raison de leur séparation. À cause de l'incendie, Jérémie a maintenant « une brulure laide qui lui gomm[e] le côté du visage » (C, 43), ce qui est par ailleurs signe extérieur de sa liminalité, selon les recherches de Marcel Calvez (2). À cause de cet incendie désastreux, le divorce de ses parents a pris les dimensions monumentales de la vie ou la mort dans l'esprit de Jérémie.

Les possibilités du personnage de Jérémie

Bien que son état larvaire impose des bornes causées par son âge, son impuissance face aux décisions des adultes et la peur, il permet aussi des ouvertures exceptionnelles chez Jérémie. D'abord, il faut dire que l'élément fondamental de l'aspect « autre » chez lui provient du « printemps dernier, [quand] il était mort » (C, 23). À ce sujet, Jérémie a vécu une expérience extracorporelle entre la vie et la mort durant l'incendie, car il s'est trouvé « ailleurs tout en constatant que son corps, recroquevillé par terre, n'avait pas suivi » (C, 24). L'enfant s'est retrouvé dans l'espace liminaire entre la vie et la mort, ce seuil mystérieux et insondable qui est la définition absolue de l'entre-deux par rapport à notre existence sur Terre.

Examinons ce phénomène en faisant appel aux écrits de Pascal Le Maléfan, psychologue et chercheur français sur les expériences « de sortie du corps » (514). Dans son article, « La « sortie hors du corps » est-elle pensable par nos modèles cliniques et psychopathologiques? », Le Maléfan nie qu'une telle expérience ne « puisse être une hallucination due à une pathologie quelconque : l'OBE [*out of body experience*] spontané est un évènement isolé qui n'est relié ni à une maladie, ni à un dysfonctionnement connu, ni à une perte de contact environnemental » (520). Ainsi, quoique l'expérience de Jérémie soit étrange et anormale, elle n'est pas le signe d'une maladie mentale. Toutefois, cette expérience d'extracorporalité « est repérée comme un facteur potentiel de PTSD [le trouble de stress post-traumatique] et fait partie des critères d'une

échelle d'évaluation de dissociation péritraumatique » (515). Il s'ensuit alors que Jérémie aurait pu vivre un tel évènement, vu qu'il a failli mourir dans la conflagration puissante en plus du fait que cet évènement l'a traumatisé. De plus, « pour la plupart des sujets, ce type d'expérience procure une élation, une extase » (522), ce qui est encore une fois le cas de Jérémie, comme nous allons le voir plus tard. Effectivement, Jérémie ne ressent aucune panique ou confusion au cours de sa sortie hors du corps, mais au contraire il accepte cet étonnant voyage. Ainsi, sa sortie hors de son corps dans l'incendie est « une expérience d'étrangeté et de transformation », ce type d'épreuve étant étrange : son visage est alors physiquement transformé par la brûlure tandis qu'il a maintenant accès à un pouvoir unique. Tout compte fait, quoique sa décorporation ait eu des conséquences tangibles, elle est aussi un évènement symbolique de sa transformation, enchâssé dans la métamorphose plus grande de son état liminaire vers sa forme imaginaire.

Étudions maintenant cette expérience décrite par Proulx du point de vue du garçon. Jérémie explique que dans cet espace baigné de « la lumière chaude [...] ils l'attendaient tous » (C, 24). Toutes les personnes décédées que Jérémie avait connues jusque-là durant sa courte vie étaient présentes. Elles, mais aussi d'autres « qu'il ne connaissait ou ne reconnaissait pas » (C, 24). Ce qui a mis fin à ce moment où « il flottait dans l'amour de tous » (C, 24), c'était qu'une de ces personnes « lui avait dit qu'il ne pouvait pas rester, et ça s'était donc terminé abruptement » (C, 25). Tout de suite après cette expérience éthérée, Jérémie s'est réveillé dans son corps, le visage de Marco « dévasté par l'inquiétude » (C, 25) au-dessus de lui. Même si Jérémie n'avait que 12 ans, et que personne ne lui avait expliqué cet évènement immatériel, il savait que cette expérience représentait un « voyage dans la mort » (C, 25). Pour appuyer ce savoir inné, « il avait su plus tard que le voisin Gilles Potvin était mort d'une crise cardiaque, la même journée » (C, 25). Potvin était un des visages qu'il avait aperçus, mais « qui n'était même pas mort » (C,

24) selon Jérémie au moment de son voyage. Cependant, après avoir appris le décès de son voisin, Jérémie n'a aucun doute qu'il a rendu visite aux morts.

Le résultat de ce voyage dans l'inconnu est que maintenant Jérémie voit clair par rapport à la distance de chaque personne face à la mort en dépit du fait qu'il n'a accès qu'à très peu de faits matériels à leur sujet. Cette déficience de connaissances est causée par plusieurs facteurs, notamment le fait qu'il est considéré comme un enfant, mais qu'en tout cas il évite souvent les adultes et leur monde ennuyeux au profit de ses jeux et de ses découvertes du monde naturel. Ainsi, il se tient à l'écart de leurs longues conversations sans intérêt, d'où il aurait pu acquérir plus d'informations sur les autres estivants. Il faut aussi tenir compte du fait qu'avant son séjour chez son oncle Simon, il ne connaissait pas les autres invités au lac à l'Oie. Ainsi, malgré ces lacunes, Jérémie réussit à déceler la proximité des autres vacanciers durant l'expérience de ce seuil inconnaissable de la mort.

Par exemple, prenons le personnage de Violette¹³. Cette citadine est venue au lac à l'Oie pour écrire un livre au sujet de son père abusif et les retentissements que ses actions immondes avaient sur elle et ses nombreux frères et sœurs. Elle a choisi cet endroit paisible et luxuriant dans les Laurentides afin de se rétablir suite à un cancer qui lui a dévoré le sein gauche. À cause de cette maladie, elle avait perdu tous ses cheveux, ce qui faisait qu'elle avait en plus de « la peau très blanche » (C, 98) un « crane délicat surmonté de courts épis dorés » (C, 99), qu'elle enroulait de foulards dont elle avait « au moins dix de couleurs différentes » (C, 158). Son oncle

¹³ Le nom de ce personnage est significatif car il présage son histoire. Abusée et violée par son père depuis l'enfance jusqu'au moment où elle s'est enfuie du domicile familial, cette femme mourra d'un cancer métastatique des os. Son père lui a volé son innocence, et la maladie lui a volé d'abord ces cheveux, sa santé et un sein. Ultimement, le cancer lui volera son futur. En somme, elle est violée à plusieurs niveaux : par son père et par la maladie, d'où son nom « Violette ». Le suffixe fait d'elle une petite violée, voire « une viol-ette », ce qui a trait aussi à sa taille, car elle est petite. Rappelons que Lila l'appelle « une nymphette » (C, 57) quand elle lui donne les clés du plus petit chalet du Lac.

Simon entiché de Violette, les deux Delisle le retrouvent chez elle où Violette donne à Jérémie des écorces de pamplemousse avec du sucre à manger. La dernière fois qu'il est allé chez elle cependant, elle « s'était fâchée noir après lui » (C, 158) car il avait commenté sa mortalité, un sujet tout naturellement délicat pour elle. De fait, Jérémie ne comprend pas pourquoi Violette s'est mise en colère contre lui, car « il lui avait simplement mentionné l'évidence, simplement dit ce qu'il voyait : *Tu vas mourir, hein?* » (C, 158). Grâce à ses compétences « autres », Jérémie a la capacité déconcertante de pouvoir distinguer qui s'approche du gouffre de la mort.

Paradoxalement, face à son manque de connaissances, particulièrement par rapport à l'histoire de Violette et les détails de sa présence sur les terres de Lila, et face au fait que Violette est en rémission, alors « complètement guérie » (C, 158), Jérémie sait qu'elle mourra bientôt. En effet, à la fin de l'automne, Claire trouvera Violette dans le noir, clouée sur une chaise, incapable de bouger ses jambes, en attente de l'ambulance qui la conduira à l'hôpital en ville.

Violette n'est pas la seule à subir le regard perspicace de Jérémie. Même dans la mort, ce personnage ne réussira pas à lui cacher sa vérité mélancolique. Pendant que son oncle découchait avec Violette aux bords du Lac des sauges « le temps des étoiles filantes » (C, 237) (durant les Perséides d'août), Jérémie sera gardé par « la Sorcière en chef en personne » (C, 237), Lila Szach. Comme dans la maison de Lila où « les choses se montraient d'elles-mêmes, les tiroirs baillaient sans qu'il y soit pour quelque chose » (238), la vérité de Jan, le mari décédé de Lila, s'offre à Jérémie depuis son encadrement de la « grande photo sur un mur du salon, à la place d'honneur » (C, 240). Partant uniquement de la photo de Jan, Jérémie décèle qu'il avait « [l]e même genre de rire que celui de la fille aux foulards [Violette], un faux rire qui ne cache même pas ce qu'on voit au travers. On y voyait que l'homme était plus souvent en train de pleurer et d'être déprimé que de rire » (C, 240). Effectivement, « Jan avait des attaques de noirceur

épisodiques pendant lesquelles il s'alitait, malade de découragement » (C, 250). Sans avoir connu Jan et sans accès aux autres informations telles que l'expression corporelle, la voix ou le regard, Jérémie sait que Jan avait souffert de la dépression et que comme Violette, il faisait de son mieux pour ne pas laisser son histoire nébuleuse et ses émotions lugubres ni paraître aux autres, ni les empoisonner. En effet, pendant ces semaines de dépression, il s'isolait dans «la petite chambre du haut où il s'enfermait pour broyer du noir » (C, 251); pour essayer de dompter la noirceur qui tentait de le submerger.

Encore plus frappant que sa capacité de percevoir et de comprendre les émotions des autres, dans le cas de Jan, Jérémie comprend à la fois l'importance de la relation entre Lila et Jan et comment ce dernier est mort. Voulant « dire quelque chose de gentil à propos de la photo pour lui faire plaisir », Jérémie remarque maladroitement que « ça a dû faire mal, quand il est tombé » car « c'est ce qui s'était présenté spontanément » (C, 241). Lila, interrogatrice et méfiante, lui demande « qui t'a parlé de ça? », à quoi Jérémie répond : « personne » (C, 241). Jérémie voit que Jan « aimait réellement » la jeune Lila avec lui dans la photographie, que les deux étaient mutuellement essentiels l'un pour l'autre (C, 240). Ceci n'est pas surprenant car « de partout dans le salon, on ne voyait que cette photo » (C, 240). Ce qui est étonnant cependant, c'est que Jérémie savait que Jan est mort de manière violente, et que « ça a dû faire mal » (C, 241), d'une part à Jan qui est mort de ses blessures, et d'autre part à Lila qui a perdu « l'homme de sa vie » (C,54). Jan avait chuté de la falaise dans des circonstances vagues, il y a trente ans, car personne ne sait s'il est tombé d'un accident terrible ou s'il s'est jeté de la falaise d'un élan suicidaire pour se fracasser sur les rochers mortels du lac à l'Oie en bas¹⁴. Il n'y a aucune façon explicable par

¹⁴ Curieusement Lila n'évite pas cet endroit mortifère, car comme toute autre terre dans les alentours du lac à l'Oie, il fait partie de son domaine, tandis qu'elle n'entre jamais dans les lacs de la région. Les eaux par contre, appartiennent à Simon, dans un renversement de rôles fascinant qui laisse voir aux lecteurs la perspective

laquelle Jérémie aurait pu savoir que Jan et Lila « étaient de la même tribu, qui n'était formée en fait que d'eux deux » (C, 250). Il n'aurait pas pu savoir non plus les effets accablants de la mort de Jan qui rongeaient encore Lila, car elle devait se battre contre « la rage, une excroissance maintenant indélogeable » qui s'était installée dans son esprit suite à son décès (C, 54). Une furie et un désespoir face à son absence physique persistent malgré le fait que, selon Lila, « Jan au complet continuait de vivre dans les moindres plants qui sourdaient du sol au printemps » (C, 54). Le discernement du personnage liminaire de Jérémie est étonnant par son acuité, surtout en tenant compte de sa jeunesse.

Une autre possibilité ouverte à Jérémie grâce à son état liminaire, c'est l'éventualité d'une nouvelle identité. Nous allons discuter des jeux de Jérémie de façon plus détaillée au chapitre suivant, mais un aspect de ces jeux est pertinent pour notre présente analyse. Ces jeux lui permettent d'osciller entre les identités de Jérémie, de Jerry Potter ou d'un insecte. Prenons l'instant où Jérémie profite de son état liminaire pour échapper à la guerre acerbe entre ses parents. Face aux « petites phrases rageuses » (C, 146) de sa mère contre son père qu'elle accuse d'avoir « quinze ans d'âge mental » (C, 146), Jérémie fait de son mieux pour fuir le désaccord. Il explique que « [q]uand il avait la tête ainsi à la hauteur des fraisiers, Jerry Potter pouvait très bien se transformer en insecte lui-même et voir tout ce que voient les insectes » (C, 146). Jérémie

écoféministe qu'offre ce roman. Tandis que Lila se demande « comment se fier à un milieu qui vous asphyxie des que vous y plongez la tête », pour Simon, les eaux sont un univers qui promeuvent la vie (C, 62). Il croit que puisque l'eau porte (comme le ventre d'une mère d'ailleurs), que « flotter était arrivé dans notre vie bien avant que les autres actions compliquées et harassantes, flotter était ce qu'on avait laissé de plus précieux en débarquant sur terre » (C, 275). Citons comme preuve de la capacité maternelle de Simon quand il amène Violette au Lac des Sauges. Dans la beauté de la nature et la sécurité du lac isolé, Simon est capable de créer un paradis comme a fait Lila avec ses terres. Il apprend à Violette à apprivoiser les eaux chaudes d'une « cuvette d'eau claire [à] fond doré » ce qui permet la renaissance symbolique à une Violette « innocentée [...] de sa mare aux horreurs », lavée du poids accablant de ses souvenirs monstrueux dans l'eau porteuse (C, 277). On pourrait en conclure que la vision d'harmonisation de Proulx ne limite pas les capacités maternelles aux femmes et souligne que les hommes font également partie de ce monde unifié, un précepte essentiel au mouvement écoféministe.

profite de la liberté qui lui est permise par la chicane entre les adultes pour jouer comme il veut, dans le but de s'éloigner du conflit à l'aide d'un changement d'identité. Moment après moment, il choisit le masque qui lui convient le mieux : Jérémie : le garçon de douze ans, fils de Laurie et de Marco, neveu de Simon; Jerry Potter : le sorcier apprenti de la Sorcière Szach; l'insecte de choix (arthropode, hexapode ou autre) soit pour mieux se fondre dans le décor, soit pour continuer ses découvertes.

Puisque chacune de ses identités impose des avantages et des inconvénients, Jérémie maintient en permanence la capacité de choisir son masque afin d'avoir accès à un certain contrôle durant cette période d'impuissance imposée par son état larvaire. Toutefois, cette capacité de choisir son identité présage une possibilité décisive dans le futur de Jérémie. De fait, à cause de son esprit aventureux au cours de ses jeux, « Simon, découragé, avait cessé de lui interdire quoi que ce soit – quitter les sentiers, respecter des limites, partir seul en forêt ... Il lui avait plutôt acheté une boussole et lui avait appris à s'en servir » (C, 175-6). Cette boussole symbolise le commencement de la réintégration de l'enfant de son état marginal vers un état plus stable, selon les principes de Van Gennep et de Calvez. Elle oriente le personnage-seuil vers le point central de sa quête : son état imaginal. Grâce à ce savoir « autre », approfondi par les nouvelles leçons apprises cet été-là, Jérémie commence à prendre ses propres décisions et ne laisse plus les adultes diriger ses actions, sauf par rapport à « l'heure des repas, sacro-sainte règle des adultes à laquelle il se pliait avec une discipline spartiate pour mieux les envoyer paître le reste du temps » (C, 290). Sa maîtrise de ce rituel social est un indice annonçant l'émergence de Jérémie de son état larvaire vers sa forme d'imago. Puisque son identité n'est plus tout à fait négociée par les autres, le personnage liminaire entame le chemin, vers sa forme d'imago grâce à cette boussole à la fois tangible et symbolique.

Champagne s'ouvre sur un chapitre nommé « La clé » (C, 11) qui fonctionne comme une sorte de prologue et finit par un chapitre du même nom qui sert d'épilogue. Ces deux chapitres remarquablement semblables contiennent les clefs pour comprendre le roman et agissent ainsi comme cadre métaphorique qui enferme ce joyau de beauté naturelle et humaine. La première clé est une analepse qui explique comment la jeune Lila Szach perçoit à travers l'incendie de la lumière dorée d'un lever de soleil la beauté de ces terres qu'elle a acquises le 9 juin d'un été suffocant. La deuxième clé est une prolepse qui se déroule plusieurs années après l'intrigue du roman, où un Jérémie âgé perçoit à travers ce même incendie doré d'un lever de soleil la beauté de la vie. Une fonction de ces deux chapitres semblables comme une image réfléchie est qu'ils soulignent l'idée que Jérémie et Lila sont liées par plus que le sang, malgré leur différence d'âge et de lieu d'origine.

De fait, ces deux chapitres confirment qu'une autre possibilité ouverte à l'enfant Jérémie dans son état larvaire est un nouvel héritage maternel provenant de Lila. Bien que celle-ci ne soit ni sa mère ni sa grand-mère biologique, Jérémie va néanmoins hériter de ses valeurs et de ses terrains après sa mort. En effet, c'est Lila qui a transmis à Jérémie sa fascination pour tout ce qui est vivant, en particulier les insectes. C'est elle qui lui a « ordonné d'apprendre par cœur » l'encyclopédie sur les insectes malgré le fait qu'elle estimait qu'il lui prendrait « dix ans à digérer » cette vaste compilation (C, 60). Elle l'a entraîné avec elle pour l'initier aux champignons, les mortels et les comestibles, sa spécialité. Sans ce premier été crucial, Jérémie aurait probablement fini comme Marco et Laurie, ou Marianne et ses enfants, Jeanne et Loïc : des citadins cantonnés dans leur monde individuel, insensibles aux secrets de la nature. Rappelons que Jérémie a été élevé en ville avec ses parents et que Marco a peur de l'inconnu et du « noir increvable » de la forêt (C, 112). En particulier il a horreur des chauves-souris et a été

submergé par « la peur ancestrale, gravée dans le fardeau génétique, la mère de toutes les peurs » à la vue d'une chauve-souris piégé dans le petit cabanon de Simon où il dormait (C, 113). Grâce à Lila, Jérémie a pu apprivoiser la forêt et toutes les bestioles qui y habitent. Comme elle, il s'oppose à ce qu'on ne nuise à même un seul animal. Face à la requête de Marco de tuer la chauve-souris, il opine : « On peut pas. [...] C'est un meurtre. C'est une vie donc c'est un meurtre » (C, 114). À la fin du roman, on apprend que c'est lui qui héritera des terres de Lila et non sa cousine Agnieszka ni sa petite fille Jessie débarquées de Varsovie ce même été et qui avaient manigancés d'acheter les terres de Lila à son insu. Nous apprenons également que c'est Jérémie qui a « accept[é] humblement le travail de gardien » (C, 170), que Lila lui a tout laissé après sa mort « un mois d'août en gravissant la falaise » (C, 386-7) de triste mémoire où Jan est mort et près de laquelle Jérémie s'était cassé la jambe ce premier été. « Lui et elle, ils étaient liés » (C, 387) par leur amour mutuel, issu d'une lacune familiale et par leur féroce amour partagé de la flore et la faune du lac à l'Oie. Ce lien et ce patrimoine partagés forment une ultime possibilité permise grâce à l'état larvaire de Jérémie en ce premier été.

Les limites du personnage de Luc

Si le personnage-seuil de Jérémie est marqué par des limites parfois symboliques, pour Luc dans *Rouge, mère et fils* de Suzanne Jacob, les limites de son état larvaire sont plus concrètes et semblent poser plus d'obstacles, malgré son apparence physique d'imago. Ce personnage est le fils adulte de Delphine et Félix Laurier qui ont divorcé quand il était enfant, comme dans la situation familiale de Jérémie. Hormis sa mère, la relation la plus importante dans la vie de Luc est celle qu'il maintient avec sa blonde autoritaire, Rose¹⁵. À l'âge de 27 ans, il poursuit « une

¹⁵ Déjà, la couleur rouge s'impose dans le prénom de ce personnage peu aimable mais lucide : la couleur rose est une déclinaison du rouge, motif unifiant de ce roman fragmentaire.

thèse de doctorat en sociologie sur les mécanismes qui fondent la normalité » (*R*, 59), non sans ironie puisqu'il est convaincu qu'il n'est pas normal, qu'il n'est pas « un homme, un vrai » (*R*, 167). Comme pour souligner sa nature provisoire, ce personnage-seuil vit de façon nomade, quoiqu'il ait un bureau dans l'appartement de Delphine tandis il boucle ses fins de mois à l'aide d'une série de petits boulots insignifiants.

Abordons notre analyse de Luc par le biais de la question de la réalité, un leitmotiv saisissant dans le texte de Jacob. Luc sent qu'il se bat contre les réalités de sa vie et par conséquent, il veut tricher comme le fera souvent le Trickster¹⁶. Luc « veut se diviser » (*R*, 32), c'est-à-dire qu'il aimerait fonder une famille, mais Rose ne le veut pas. À ce sujet, Luc implore le Solitaire qu'il traite comme une sorte de dieu ou de puissance surnaturel moderne, « Ô Solitaire, sommes-nous des larves? Sinon, pourquoi est-ce que tu ne me laisses pas tricher, laisse-moi tricher au moins une fois contre le stérilet de Rose » (*R*, 32). Désespéré et coincé dans « la métamorphose de la larve » (*R*, 32), Luc se bat pour avancer dans la vie, la paternité lui apparaissant comme une étape en ce sens. Toutefois, Rose ne veut pas d'enfants, peut-être car « Rose n'a pas de passé, aucun. Rose n'a pas de famille, aucune. Rose est entièrement sa cause » (*R*, 39). Puisque Rose mène sa vie en excluant toute possibilité de milieu familial, y compris les enfants, elle se fait poser un stérilet, probablement sans le consentement de Luc. De cette façon, à l'instar de sa génération à ce stade de sa vie, elle ne se mêle pas au futur et à la transmission de la filiation, au profit de sa liberté. Contrairement à Luc et Delphine, elle tient une perspective individualiste, c'est-à-dire qu'elle est concentrée sur le présent, sur soi et non pas sur la société, la famille et la communauté, motifs et valeurs d'une société collectiviste. Il y a aussi une profonde

¹⁶ Cette volonté de tricher est un des premiers indices de leur parenté possible.

disparité entre la conception de la réalité et du futur chez Rose avec celle de Luc qui renvoie à des valeurs communautaires, un indice de son héritage autochtone.

Cette question de la réalité est véritablement la bête noire de Luc. Malgré le fait qu'il est inscrit dans une programme de doctorat et qu'il gagne assez d'argent pour « boucler ses fins de mois » grâce aux divers « petits revenus » (R, 47), il s'aperçoit que « ça n'était pas suffisant pour faire de lui un être normal au sens où Rose et les siens l'entendaient » (R, 47). De fait, Rose lui répète que « ce n'est pas une question d'argent [...] c'est une question d'attitude, de mentalité, tu ne vis pas dans la réalité » (R, 47). À ce sujet, s'il ne vit pas dans la réalité, Luc se pose la question « où en était-il? » (R, 47). Effectivement, cet enjeu est la preuve de sa liminalité car s'il ne vit pas dans la réalité, où vit-il? Qu'existe-t-il d'autre que la réalité? Ce questionnement existentiel est un produit de son état larvaire et interstitiel. Luc ne sait pas comment vivre dans la réalité de sa blonde, ce qui contribue à bloquer encore davantage leur relation déjà compliquée. La notion qu'il ne vit pas dans la réalité est une question qui suivra Luc tout au long de ce roman, et lui posera un obstacle considérable.

Pour Luc, la réalité de tous les jours est une limite importante. Contrairement à Jérémie qui perçoit les possibilités qu'offre son état de larve, le personnage jacobien se sent écrasé par son cocon. Malgré le fait qu'il a mis en place des stratégies pour se débrouiller, par exemple, son credo « Je crois que je suis dans un univers en expansion » (R, 47), Luc se sent néanmoins étouffé par son état larvaire. Prenons l'instant qui suit sa conversation avec Rose par rapport à la réalité, où « la sensation qui l'étreignait, c'était que les murs, le plancher, le plafond de son bureau s'étaient donné rendez-vous en un point central de la pièce où il allait être broyé » (R, 47). Puisque son évolution entre larve et imago est incomplète, Luc se trouve dans une posture d'extrême inconfort, selon les recherches de Cliche, sur le plan à la fois physique et

métaphorique car il se sent pris dans sa situation d'interstice. Les remarques peu aimables de Félix que Luc « ressemblait à son grand-père, même douceur de victime, même obéissance sans muscle » (R, 113), appuie davantage la symbolique du cocon où le personnage est une larve ankylosée piégée dans une enveloppe inextricable. Malgré le fait que Félix ne voulait pas transmettre à son fils l'excès de douceur de son père, Luc a néanmoins hérité de son état « sans munitions » (R, 110) de son grand-père organiste qu'amplifient ces limitations, car Luc semble ne jamais pouvoir les abattre. D'ailleurs, il faut noter que l'imagerie du cocon et de la larve emprunte aux traditions autochtones où la représentation des animaux est extrêmement présente et sert à renforcer l'importance légèrement voilée de l'influence amérindienne dans ce roman.

Comme Jérémie qui se sent exclu d'une « civilisation de codes » (C, 29), Luc cherche comment s'intégrer à la société, notamment grâce aux « code[s] transparent[s] » (R, 92) qui lui permettraient de communiquer facilement avec les autres. Effet bizarre de son état liminaire, il est incapable de se faire comprendre par Rose et par son père Félix. Le cas où Luc veut partir de chez Tasso, un restaurant du quartier que Rose fréquente pour « le menu de poisson du vendredi, [...] apport essentiel d'iode et de phosphore » (R, 49) est représentatif de son incapacité de s'exprimer. Quand il y arrive « en catastrophe » (R, 49) sans avoir pris l'effort de se raser, il apprend que Rose avait invité son amie bavarde, Emma Bovarte¹⁷, psychiatre, à dîner avec eux. Suite à un long récit sans fin apparent d'une cliente délirante qui voit des fantômes, Luc veut fuir le restaurant bondé et l'histoire sans logique d'Emma. Toutefois, lorsqu'il essaie de signaler à Rose qu'il veut partir, il se lamente que « nous aurions dû prévoir un code. J'aurais dû prévoir un code assez puissant pour stopper l'élan de la parole qui va enfreindre les lois de l'intimité » (R,

¹⁷ Le nom de ce personnage est très semblable à celle du protagoniste éponyme d'*Emma Bovary* de Flaubert. Dans un travail ultérieur, ce serait prometteur d'étudier tous les intertextes et allusions aux autres œuvres que Jacob a inclut dans ce roman.

56-7). Quand il invente quelque chose sur place qu'il croit que Rose comprendra, « Rose fut totalement insensible au code » (R, 57). Même avec sa blonde avec qui il vit et veut fonder une famille, Luc est incapable de lui faire comprendre une notion aussi simple qu'il aimerait sortir d'une situation désagréable.

Avec son père Félix, Luc a un problème semblable. En dépit des formules échangées entre père et fils, les messages sont incompréhensibles. Jacob explique cette situation en disant que « chasse et pêche est un code entre Luc et son père, mais Luc n'a jamais su de quoi c'était le code, ni s'il l'utilisait à bon escient, ni ce qu'il ouvrait ou fermait, ou s'il ne produisait tout simplement aucun effet d'aucune sorte : un code fossile en quelque sorte » (R, 92). De même, « Le perdrix cacabe, le cheval hennit, l'éléphant barrit [...] et mon père maudit les banques [...] était un autre code entre le père et le fils, mais l'un comme l'autre aurait été bien en peine d'expliquer à quoi ce code donnait accès ou de qui ils en avaient hérité » (R, 115). Au lieu d'éclaircir la transmission de père en fils, ces formules inintelligibles brouillent leur communication déjà tendue et souvent abrégée par leur relation difficile. Même avec des codes, l'état larvaire de Luc fait qu'il n'a toujours pas accès à des manières fiables de communiquer avec son père. Félix aurait pu lui offrir un héritage autre que ce que Luc avait reçu jusqu'alors de Delphine, mais sa relation avec son père représente une deuxième voie de transmission et de savoir bloquée.

Pour ce personnage, il reste une dernière limite décisive à son état larvaire : la transmission de l'héritage maternel lui pose en effet d'insurmontables difficultés. Contrairement à Jérémie pour qui l'héritage offert par Lila lui ouvre des possibilités, Luc n'hérite d'aucun legs familial et culturel de Delphine. Son identité reste embryonnaire. N'oublions pas le sobriquet que Luc et son frère Lenny avaient pour Delphine : « Delle parce que tout venait d'elle à l'époque » (R, 78).

Curieusement, Delphine est consciente de cette situation difficile dans laquelle elle a placé son fils, car elle comprend qu'« [elle] ne se connaît pas » (R, 121). Elle souffre d'un manque de mémoire familiale, d'où sa recherche pour « reconnaître ses morts » (R, 27), voire de retrouver ces ancêtres « dispersés[,] [é]parpillés » (R, 26). De la même façon, sa série de peinture « la *Suite H* » (R, 226), dont chaque titre contient un H muet qui renvoie à « l'histoire qui a disparu parce qu'elle était muette » (R, 229), évoque cette situation indéterminée. De fait, Delphine explicite que « le H représentait peut-être la morte écrite [...] une sorte de petite tombe cachée parmi les autres lettres vivantes, une lettre sans le souffle, et donc peut-être la mort » (R, 230). Des titres où la lettre H est muette de la même manière que « la langue [...] enterrée vive dans la bouche des morts » (R, 278), c'est-à-dire sa langue autochtone perdue, car personne n'enseignait plus comment la parler. Il est à cet égard opportun de voir ce que dit Michel Biron dans son article « Happy end : l'héritage amérindien dans *Rouge, mère et fils* de Suzanne Jacob ». Ce critique explore comment « [l]e refus de l'héritage amérindien fait partie des «fictions dominantes» dénoncées par Suzanne Jacob dans son essai *La bulle d'encre* » (87). Effectivement, il propose que *Rouge, mère et fils* « fait de l'héritage amérindien un thème central, comme si le roman voulait précisément s'écrire contre la fiction dominante évoquée dans l'essai » (89). Il faut donc voir dans ce roman

[U]n beau cas d'héritage refusé ou refoulé [est] celui d'une filiation amérindienne au cœur du «nous» national que l'on a l'habitude de définir en fonction du triple héritage de la France, de l'Angleterre et de l'Amérique, mais en oubliant, selon Suzanne Jacob, les innombrables croisements entre Canadiens français et Amérindiens (88).

On ne peut récuser que Delphine soit tombée dans cette même situation douloureuse où elle n'a pas accès à son histoire métissée. Toutefois, en dépit de tous ces oublis, y compris qu'« elle ne connaît pas le nom de sa propre tribu » (R, 281), « [e]lle voulait pouvoir enfanter » (R, 27). En effet, Delphine explique que

À ses yeux, enfanter, c'était pouvoir transmettre une histoire à ses enfants. Elle croyait qu'on ne promettait, qu'on ne prête serment, qu'on n'enfantait que sur une histoire enracinée dans la mort des morts. Elle s'entêtait auprès des survivants, elle, dans sa famille, elle réclamait leurs morts (R, 27).

La mère de Luc se bat pour réclamer son héritage perdu parce qu'elle croit que le but de donner naissance à un enfant est d'assurer la transmission du patrimoine. En manque de tous les fondements culturels, Delphine essaye de transmettre à son fils son savoir, mais puisqu'elle n'en sait que des bribes, elle offre à son fils des histoires au lieu de l'Histoire. Au lieu de la vérité des aïeux et aïeules, Delphine n'a pu offrir que des récits confus et métissés.

En plus de cette transmission difficile de l'héritage maternel, il faut noter également que Luc est né à un moment particulier dans l'histoire du Québec ce qui nuit davantage à sa recherche d'un héritage. Lors d'une conversation avec Catherine Beck, ancienne amie de Delphine sur la notion du droit à la vérité, elle lui dit que « Tu es né à ce moment-là, dans les ultimes convulsions de la création du vide » (R, 223). Beck fait référence à la situation où le Québec et les Québécois « ét[aient] exclus de l'histoire » parce qu'ils avaient « exclu l'histoire et qu'[ils] [s']obstin[ent] à continuer de l'exclure » (R, 223). Selon Catherine, le Québec était quasiment exclu de l'histoire du Canada pour des motifs politiques, de la même façon que les autochtones ont été exclus de l'histoire¹⁸. Cette notion est importante car elle souligne le fait que ce n'est pas que Delphine qui pose problème pour Luc, mais l'histoire et les politiques aussi puisqu'il est autant le produit de sa mère que le résultat de l'époque où il est né. Elle remonte au principe de « fictions dominantes » dont Jacob est experte, fictions dans lesquelles une facette de la vérité est adoptée par tous au détriment de toutes autres versions de la situation. Comme les

¹⁸ A ce sujet, lors d'une séance de lecture à Montréal dans le but de promouvoir son roman le plus récent, *Ce qu'il reste de moi*, mon directeur François Paré a posé une question à Monique Proulx si elle avait pensé à l'influence amérindienne qu'elle aurait pu inclure dans *Champagne*. Elle lui a répondu qu'elle n'y avait pas pensé, ce qui démontre la notion de Jacob que les autochtones ont été exclus de l'histoire québécoise.

ultimes convulsions de l'accouchement de la mère, Luc est né dans les dernières convulsions de la création du vide, ce qui ne l'aidera pas à découvrir la vérité de ses origines face à une suite ouverte de lacunes.

Les possibilités du personnage de Luc

Ayant discuté les diverses limites auxquelles ce personnage-seuil fait face, étudions maintenant ses possibilités. Quoiqu'il affronte de nombreux obstacles posés par son état de larve, telle que sa relation problématique avec la réalité, l'inconfort causé par son état larvaire, sa recherche de codes efficaces et son manque de fondements culturels, il existe néanmoins des ouvertures liées au caractère interstitiel de ce personnage-seuil. Examinons d'abord la situation où, malgré l'insuffisance de la transmission entre mère et fils, un important fragment d'héritage maternel entre Delphine et Luc subsiste : leur langage secret. Au cours d'une conversation anodine entre père et fils dans la Jeep de Félix, ce dernier songe à leur relation opposée à la dépendance entre Luc et Delphine :

[P]ourquoi ai-je toujours eu le sentiment qu'entre sa mère et lui il y avait une langue inaccessible aux autres, audible par eux seuls, et qui continue à se parler dans la distance, une langue dans laquelle il m'a toujours été impossible d'entrer, une langue en cercle fermé, un club select? (*R*, 124).

En dépit de leur manque radical d'héritage, Luc et Delphine se sont inventé un langage secret, presque télépathique. De fait, quand Félix demande à Luc comment allait Delphine, Luc répond qu'« elle écoute la même chanson » (*R*, 125). Luc, qui n'a pas vu sa mère depuis avant l'incipit du roman, n'aurait en aucune façon pu savoir ce que Delphine faisait à cet instant, ni si elle écoutait de la musique, ni surtout quelle chanson elle faisait jouer. Ce pouvoir étrange appartient au savoir « autre » de Luc, doté par son statut liminaire. Ce lien entre mère et fils prouve que,

malgré tout, il y a une possibilité que Luc sache un jour toutes les réponses à ses questions, surtout les raisons pour lesquelles il n'est pas encore devenu un homme adulte à l'âge de 27 ans.

Une deuxième ouverture est la promesse de sortir de son cocon tout seul. Suite à une soirée dans un pub avec le Trickster où Luc découvre la liaison entre Armelle et St-Onge, le même soir où ce dernier lui révèle que son véritable nom est justement Jean Saint-Onge, Luc rentre chez lui pour faire ce qu'il n'avait jamais fait auparavant. Chose étonnante, il commence à danser dans l'appartement désert de Delphine. En dépit de tous les vides dans la relation père-fils telle que l'existence de leurs codes inutiles, Luc hérite de quelque chose de son père :

Lentement, au fur et à mesure qu'il danse, il découvre qu'il a appris à le faire, danser, danser seul dans la nuit, au-dessus d'un gouffre familial, danser en se glissant hors de l'enveloppe descellée des morts qui ne retiendront plus ni l'eau ni le temps. Lentement, Luc devient l'homme qu'il regardait danser seul dans la maison que Delphine venait de quitter : Félix, son père. Ce n'est pas un souvenir, non, c'est un legs nulle part écrit du père au fils, la danse. (*R*, 214)

Luc a appris à danser seul, et ce nouveau savoir est une métaphore pour se débrouiller face au « gouffre familial » de son manque d'identité. Au cours de cette démarche étrange, il se rapproche de son père, dans le fait qu'il se tient maintenant au seuil du stade imaginal. Comme Jérémie et sa boussole, cette capacité de danser marque le commencement de la réintégration de Luc à la fin de son rite de passage vers l'imgo. Il commence à pouvoir agir seul, sans le consentement ni la suggestion de quelqu'un d'autre. De cette façon, il n'a plus à être défini par les autres, signe de sa progression vers la fin de sa métamorphose.

Un dernier indice provient de Simon, l'ex-copain de Delphine. Ce personnage peu présent dans ce roman et d'ailleurs peu charitable par rapport à Delphine, se retrouve dans son appartement après que Luc soit rentré de son travail de bénévole à l'hôpital. En discutant le temps fou que chacun a perdu à jouer aux jeux de cartes virtuels, Simon laisse tomber la phrase

sans aucun rapport à leur conversation : « on ne sait jamais d'avance qui on pourrait devenir selon les circonstances » (R, 216). Simon fait alors remarquer à Luc que même s'il fait face à des obstacles frustrants, il y a pourtant de l'espoir justement parce qu'il n'est pas encore un homme à son âge. Il n'a pas fini de grandir, il se trouve toujours dans un état larvaire. On sait qu'il pourra un jour dompter toutes ces limites pour atteindre son état imaginal sans borne, grâce aux pouvoirs « autres » de son état liminaire.

Conclusion

Ainsi, à cause de leur statut de larves, les personnages-seuil de Jérémie et de Luc font face à des obstacles contraignants, mais ont aussi accès à des possibilités inouïes grâce à leur situation intermédiaire. Jérémie est limité par sa jeunesse, car il est un enfant, son identité étant forcément négociée par les décisions et les règles des adultes. La peur est un grand obstacle pour ce personnage. Au début du roman, il craint la nature avant son initiation par Lila, l'incendie qui a causé la cicatrice sur sa joue et enfin, il craint le divorce de ses parents à la fin de l'été, ce qui est pour lui la fin du monde. Malgré ces difficultés, Jérémie a certaines capacités surnaturelles. Il a survécu à une expérience extracorporelle entre la vie et la mort et par conséquent, il voit clair par rapport au destin des autres comme avec Violette, Jan et Lila. Sa relation avec Lila lui offre un héritage maternel alternatif, car il héritera de ses valeurs écologiques et de ses terres après sa mort. Enfin, sa capacité de changer d'identité selon son gré offre à Jérémie la possibilité de choisir son destin. Pareillement, Luc fait face à des obstacles limitants tels que la question de la réalité, l'inconfort de vivre dans son cocon, son incapacité de communiquer avec ses proches et la transmission bloquée de l'héritage maternel de Delphine. Par contre, il a accès lui aussi à certaines possibilités telles que des parcelles d'héritage maternel ainsi que la possibilité de sortir du cocon tout seul.

Chapitre 2 : L'imagination transformatrice à l'œuvre

De la liminalité à l'imagination transformatrice

Ce nouveau chapitre sera consacré moins aux limites et possibilités imposées aux deux personnages-seuil des romans à l'étude qu'à une analyse plus approfondie des stratégies de l'imagination qu'ils mettent en jeu. Comment l'imagination est-elle liée à la situation liminaire de ces deux personnages? Penchons-nous d'abord sur les recherches de Horvath, Thomassen et Wydra dans leur livre *Breaking Boundaries : Varieties of Liminality*, où les auteurs reprennent la notion de la liminalité, mais dans l'optique plus large du renouvellement de la société. Ainsi, ils associent cette notion à celle de transformation: « liminal situations tend to perpetuate themselves, replacing [...] the very notion of "normality" or "reality" with a fictive "unreal" state, temptingly inviting people into what Turner often talked about as "life in the conditional" » (3). Dans les deux romans assez divergents que nous étudions, les personnages-seuil sont aux prises avec « la vie au conditionnel » face au manque de « normalité » dans leur existence. Par conséquent, ne pouvant pas supporter leur situation liminaire, ils essaient de s'en sortir à l'aide de leurs capacités imaginatives. Ainsi, ils créent un monde inventé, « a fictive unreal state », de leur propre choix afin de faire face à leur situation d'entre-deux. Cette imagination, produite par le personnage, reste elle-même un espace liminaire évanescent, car quoique l'imaginé soit une expérience vécue, elle n'est ni tangible, ni partageable entre les individus.

L'absence de normalité qui entraîne cette « vie au conditionnel » renforce la situation transitoire que vivent les personnages des deux romans, puisque, selon Horvath, Thomassen et Wydra, la liminalité se nourrit de l'instabilité des structures sociales :

Originally referring to the ubiquitous rites of passage as a category of cultural experience, liminality captures in-between situations and conditions characterized by the dislocation of established structures, the reversal or hierarchies and uncertainty about the continuity of tradition and future outcomes (2).

Les œuvres de Proulx et de Jacob sont profondément marquées par ces situations d'interstices caractérisées par la mise à l'écart des normes, le renversement des hiérarchies et l'incertitude par rapport à la permanence des traditions. Dans *Champagne*, il suffit de prendre en compte le divorce des parents de Jérémie qui entraîne la dissolution de la famille nucléaire, ainsi que le questionnement sur la stabilité du couple qui circule dans ce milieu campagnard paradoxalement paisible. Pourtant, le renversement des hiérarchies devient prometteur au moment où Simon cesse d'interdire quoi ce que ce soit à Jérémie, ce qui fait de l'enfant une personne indépendante au lieu d'un petit garçon qu'il faut surveiller pour assurer son bien-être. À l'inverse, le retournement de la hiérarchie s'avère troublant quand Jérémie sert de figure parentale protectrice pour son père Marco, car ce dernier a peur de la nuit et de la nature. L'incertitude sur la continuité des traditions est incarnée encore une fois par le divorce de Marco et Laurie autant que par l'absence de descendant biologique et financier pour Lila, étant donné les manigances de sa cousine et de sa nièce.

Dans *Rouge, mère et fils*, tous « les hommes de Delphine » remettent en question la validité de la famille nucléaire, la stabilité du couple et la permanence de l'amour. Cette situation entraîne chez Luc une déficience face à la tradition puisqu'il n'héritera que des bribes de chacune de ses figures paternelles. Les hiérarchies se trouvent renversées lorsque Luc apprend que Lenny n'est pas son frère biologique, que c'est Lorne qui a suggéré l'idée à Delphine et enfin que Lenny et sa mère ont vécu « un grand amour » (R, 217) quand Luc avait 18 ou 19 ans, alors que Lenny, son nouveau « frère », n'en avait que 22. Surtout, à l'âge de 27 ans, Luc n'est toujours pas devenu l'adulte qu'il devrait être : biologiquement, Luc a atteint sa forme d'imaginaire mature, mais à plusieurs niveaux, il reste dans la phase pubertaire, prisonnier de l'entre-deux.

Comme on peut le constater, les personnages-seuil utilisent leurs pouvoirs « autres », leur capacité d'illusion, afin de pouvoir supporter par le jeu de l'imagination leur situation liminaire.

Avant de procéder à l'examen des deux récits, il est important de distinguer entre la fonction du jeu chez Jérémie, le personnage créé par Monique Proulx dans *Champagne*, et le rôle de Luc dans *Rouge, mère et fils* de Suzanne Jacob. Pour Jérémie, le jeu et le monde imaginaire de l'enfant sont des sources de changements positives qui ouvrent des possibilités vers l'avenir. Pour Luc, par contre, l'imaginaire fantasmagorique et le jeu de Solitaire sont beaucoup moins positifs, car ils servent à le détourner d'une réalité décevante plutôt que de l'amener à changer sa condition présente¹⁹. La différence importante entre ces deux personnages correspond à la définition des mondes imaginés chez Ethel Spector Person : « [f]antasizing is a unique kind of imagined thought that serves a psychological or emotional purpose rather than a primarily pragmatic one » (112). Contrairement à Jérémie, pour qui l'imagination et les jeux servent à son sain développement sur les plans à la fois psychologique et émotionnel, Luc s'embourbe dans une inertie exprimée par ses fantasmes qui ne visent rien de concret, tout en ouvrant paradoxalement la porte à la possibilité d'agir dans l'avenir. À ce sujet, le psychanalyste Bruno Bettelheim explique très bien ces conditions particulières: « since the child at every moment of his life is exposed to the society in which he lives, he will certainly learn to cope with its conditions, provided his inner resources permit him to do so » (5). Quoique Luc ne soit pas un enfant, il reste un personnage adulte qui n'a pas su grandir. Ainsi, dans le cas de nos deux

¹⁹ Cette fonction de l'imaginaire chez ces deux personnages-seuil renforce une des différences fondamentales entre *Champagne* et *Rouge, mère et fils* : l'impact de la destinée. Dans *Champagne*, les personnages semblent démontrer une plus grande volonté et plus d'effort conscient pour contrôler ce qu'ils peuvent dans leur vie afin de se sentir mieux dans leur peau. En revanche, dans *Rouge, mère et fils* les personnages semblent tous être soumis à une sorte de destinée pénible où ils ont très peu de contrôle, surtout sur leurs propres actions.

personnages-seuil, l'imagination et le jeu sont utilisés afin de trouver les ressources nécessaires pour faire face aux difficultés de la vie.

Les fonctions du jeu imaginatif chez Jérémie

Dans *Champagne*, le jeu de Jérémie et le renvoi à un monde imaginaire et fantastique se conforme parfaitement aux observations de Joseph Campbell sur les contes de fées et de Bruno Bettelheim sur la fonction de la fantaisie chez les lecteurs du genre fantastique. Chez ce personnage, le choix de Harry Potter (l'enfant prodige créé par J. K. Rowling) comme modèle à imiter peut être expliqué de façon générale, comme le fait Sharon Black, par la manière dont cet univers du héros nourrit l'imagination et valide les émotions des jeunes lecteurs, en plus de répondre à leurs questions dans le monde d'aujourd'hui. En effet, dans son article « The Magic of Harry Potter : Symbols and Heroes of Fantasy », Black explique que « the worldwide, multiage appeal²⁰ of *Harry Potter* may lie in the way these stories of magic meet the needs of readers to find meaning in today's unmagical contexts » (237). De fait, dès le deuxième chapitre de *Champagne*, Jérémie profite de sa liberté nouvelle pour explorer et pour jouer des jeux dans un monde fabuleux inspiré par le personnage de Harry Potter.²¹ Le fait que les aventures imaginées par l'enfant suivent le schéma de cette série romanesque, notamment la figure de Harry, lui-même un personnage-seuil magique, confirme que ce type de récit fantastique possède une valeur si grande à ses yeux qu'il rend possible sa propre fonction imaginative (Bettelheim,

²⁰ Il est intéressant de noter que cette série de J.K. Rowling a été les premiers romans de jeunesse à être inclus sur la liste du *New York Times* depuis la parution de *Charlotte's Web* en 1950. (Sharon Black, « The Magic of Harry Potter: Symbols and Heroes of Fantasy », *Children's Literature in Education*, vol. 34, n° 3, septembre 2003)

²¹ Il y a plusieurs liens à tracer entre Jérémie et Harry Potter. D'abord, les deux garçons sont des rescapés d'une mort violente : Jérémie d'un incendie et Harry d'une malédiction magique. Lors de ces événements traumatisants, ils ont acquis tous les deux une cicatrice au visage. Par rapport à leur famille, les deux garçons n'ont pas accès à leurs parents. Chez Jérémie, nous savons que le divorce de Marco et Laurie a profondément ébranlé et a fragilisé leur famille jusqu'au point où Jérémie est placé chez son oncle. Chez Harry, ses parents sont décédés la nuit où il a survécu, en sacrifiant leurs vies pour la sienne. Enfin, il ne faut pas oublier que Jérémie et Harry ont des pouvoirs « autres », permis par des conditions uniques chez chacun de ces jeunes.

7). C'est pourquoi il est essentiel de déterminer comment les péripéties de « Jerry Potter », l'avatar magique de Jérémie,²² suit l'exemple du personnage de Harry Potter et comment ce jeu de faire semblant subviendra ensuite aux besoins du garçon. Nous suivrons Bruno Bettelheim dans sa définition du genre fantastique: « [the novel] takes [the child's] existential anxieties and dilemmas very seriously and addresses itself directly to them: the need to be loved and the fear that one is thought worthless; the love of life, and the fear of death » (Bettelheim, 10). Dans les cas de Harry et de Jerry, leurs aventures touchent justement à ces importantes questions sur le besoin de sécurité, un besoin fondamental auquel il faut subvenir avant de pouvoir avancer dans son développement mental, émotionnel ou physique.

Par ailleurs, Joseph Campbell décrit le paradigme de la trajectoire épique dans le genre fantastique. Dans les cas jumeaux de Harry (Rowling) et de Jerry (Proulx), le protagoniste acquiert la maîtrise de pouvoirs extraordinaires qui lui permettent de vaincre : « the [...] child who becomes the master of extraordinary powers [...] prevail[ing] over his personal oppressors » (Campbell, 38). Effectivement, Harry et Jerry réussissent à profiter de leurs pouvoirs magiques en les maîtrisant, tandis que Jérémie contrôle son imagination avec prouesse de façon à dompter les obstacles. Il est clair que les modèles que cherche à imiter le personnage seuil sont ici des êtres d'exception au sens où l'entend Campbell²³. Pour sa part, Sharon Black note qu'au commencement de la série créée par Rowling, Harry n'offre pas l'image du héros : « [he is] shabbily dressed, indifferently groomed, lonely, obviously neglected - possibly abused » (237-8). Pendant cette période d'obscurité dans sa vie, il est maltraité par sa famille, jusqu'au moment où

²² Le fait que Jérémie se donne une nouvelle identité y compris un nouveau nom est un sujet prometteur pour d'ultérieures recherches, mais qui ne figurent pas dans la portée de ce travail.

²³ Joseph Campbell: « a child of destiny that has to face a long period of obscurity. This is a time of extreme danger, impediment or disgrace. He is thrown inward to his own depths or outward to the unknown; either way, what he touches is a darkness unexplored » (326).

il est découvert par Hogwarts. Dans cette école féerique, Harry fait face à plusieurs dangers physiques que Black énumère: « a monstrous cave troll, a vicious three-headed dog, a scheming professor who supports and protects the feeble but still powerful Voldemort, who is intent on Harry's destruction » (243). Harry survit grâce à sa vaillance et à ses connaissances de la magie. Plus tard, dans les autres romans de la série, le garçon se montrera capable de surmonter les défis grâce à sa force mentale. Dans la transposition de ce personnage chez Monique Proulx, Jerry Potter affronte lui aussi des dangers extrêmes dans la forêt maléfique, il combat la figure mystérieuse de l'homme à la veste à carreaux rouges et maints éléments inconnus des terres de la Sorcière Szach (transposition de Lila). Nous verrons qu'à son tour, comme les héros qu'il admire, Jérémie renversera les obstacles grâce au pouvoir de ses émotions face à un avenir incertain. Ainsi, l'avatar Jerry Potter et le personnage fictif de Jérémie imitent le schéma narratif de Harry Potter, lui aussi personnage de fiction, c'est-à-dire « the classic hero's journey » (Black, 238).

Dans *Champagne*, les jeux rêveurs de Jérémie, comme ceux de son alter ego Jerry Potter, servent à affronter au cours de son été au lac ce qu'il appelle « la fin du monde » (C, 234). L'enfant transforme ses problèmes et ses peurs, notamment la difficulté de vivre la rupture parentale, en des situations concrètes qu'il peut dominer. Ainsi, le jeu lui permet de se développer sainement face à des circonstances difficiles. Dans le passage où Jérémie se retrouve « le nez dans l'herbe et le menton sur les mains » (C, 141) en train d'observer les « manigances clandestines » (C, 141) des arthropodes, l'enfant sait qu'il pourra maîtriser la situation « à condition de rester immobile » (C, 141). Malgré son inconfort face aux piqûres de maringouins et sa crainte devant les petites pattes crochues des coccinelles, Jérémie tient à montrer sa détermination à continuer son examen des insectes ennemis en faisant appel à son modèle,

intermédiaire entre sa condition d'enfant sans pouvoir et son héros magicien dans les romans de Rowling : « on n'était pas un sorcier au nom de Jerry Potter si on est incapable d'endurer la torture – au moins une seconde » (C, 141-142). De cette façon, dans une réécriture parodique de *Harry Potter* par Proulx, Jérémie utilise son imagination et son jeu de faire semblant comme mécanisme de survie pour braver « la torture » des insectes, et de surcroît, parvenir à surmonter sa réalité lacunaire, l'instabilité de son milieu familial.

De même, avant sa découverte du monde naturel grâce à la Sorcière Szach, Jérémie entreprend la destruction gratuite d'une souche habitée de termites. Le langage de ce passage évoque explicitement un champ de bataille, par des expressions comme « la guerre était sur elles [les termites] », « S.O.S. », « leurs blessés et leurs morts » et « les kamikazes » (C, 29), au moment où Jérémie attaque de toute sa force d'abord avec une première baguette magique, puis une deuxième, plus costaud, après que la première se soit cassée sous la force de ses coups. Durant cet épisode de la destruction de la souche, Jérémie ne se sent plus impuissant face aux décisions des adultes dans sa vie. Il a le pouvoir d'être l'instigateur de l'immolation de la société des fourmis car il s'est mis en colère à l'idée « [qu'] on pouvait donc être minuscule et vivre autant que lui [Jérémie], peut-être mieux que lui » (C, 29). Il est jaloux du fait que les insectes puissent vivre comme ils veulent, insoucians de l'avenir. Il se sent frustré par le manque d'influence qu'il exerce à l'égard de ses parents. Ainsi, à cet instant, « il regrettait ne pas être assis parmi [ses camarades de classe] » (C, 31) qui lui manquaient dans ce milieu inconnu et sans autres enfants. À l'inverse de ces émotions débilantes, Jérémie peut ici se transformer par son imagination en un personnage omnipotent et violent contre lequel la société des fourmis ne peut rien. Cependant, après la réprimande subtile de Lila Szach, Jérémie est rappelé à l'ordre de son

rôle de personnage-seuil et il comprend que ses actions ont été destructrices, car selon Szach, la vie d'une fourmi vaut autant qu'une vie humaine.

Comme nous l'avons examiné dans le premier chapitre de cette étude, Jérémie est d'abord confronté à une série de peurs qui le paralysent et témoignent de son état larvaire sur le plan symbolique : il s'agissait des arbres menaçants de « la Forêt interdite » (C, 19) qu'il comparait à la forêt dans les récits de Harry Potter, des flammes de l'incendie auquel il avait survécu et surtout du divorce de ses parents. De fait, Jérémie profite tout à fait de son jeu imaginaire pour se fortifier quand il est sous l'emprise de cette émotion puissante. Bettelheim souligne d'ailleurs cette fonction réconfortante de la fantaisie quand il explique que ces histoires inventées par l'enfant « relate to all aspects of his personality – and this without ever belittling but, on the contrary, giving full credence to the seriousness of the child's predicaments, while simultaneously promoting confidence in himself and his future » (5). Effectivement, les jeux de Jérémie ne visent pas à minimiser ses émotions mais, au contraire, lui permettent de les ressentir pleinement, puisqu'il fait alors face à des situations hors norme (magiques et ordinaires) où il serait malsain de ne pas sentir cette intensité émotionnelle.

De même, le fait que l'avatar Jerry Potter arrive à trouver des solutions à ces situations imaginées entraîne chez Jérémie une confiance en soi renouvelée face à sa réalité et à son avenir. À ce sujet, examinons l'épisode de la soirée infortunée où Lila reçoit la lettre nocive de Jeff Clémont. Jérémie s'était réveillé au cœur de la nuit après avoir rêvé que « le monarque avait besoin d'aide » (C, 242). Aussi n'est-ce pas un hasard qu'il parte de chez Lila en direction du chalet de Simon à la recherche de son bocal qui hébergeait « la pierre verte » : le cocon du roi papillon (C, 242). Après avoir « enfil[é] sa cape de sorcier par-dessus son pyjama » (C, 242), l'enfant réussit à contourner la figure de Lila endormie dans le fauteuil du salon pour se retrouver

à l'extérieur de la maison. Il note que « c'était une drôle d'heure pour se trouver dehors. Ce n'était en tout cas pas une heure humaine » (C, 244). Pour s'encourager à accomplir son projet clandestin, il « chercha sur le sol une baguette plus costaude que d'habitude » (C, 244). De cette façon, armé de sa cape et sa baguette à la main, Jérémie se sent capable d'affronter l'heure ténébreuse et la distance grouillante « pas seulement d'animaux » où « une odeur calcinée de bête puante répandait dans l'air ses particules mortelles » (C, 244). Malgré ces circonstances menaçantes et la force de ses émotions, Jérémie se sent alors sûr de lui-même grâce à l'expérience transformatrice de son imagination et au personnage intermédiaire de Jerry Potter qui confirme sa nouvelle identité.

L'angoisse de Jérémie s'étend aussi à ce qu'il ne comprend pas. Une troisième fonction du jeu du personnage seuil est de savoir déchiffrer des événements imprévus ou inconnus. Dans un passage du roman, Jérémie et Lila cherchent des chanterelles, en marchant soigneusement pour ne pas les écraser. L'enfant constate qu'« il commençait à avoir ses habitudes » (C, 156) dans le « règne végétal » (C, 156), c'est-à-dire qu'il sait alors où se trouvent les raccourcis et qu'il commence à reconnaître les bruits des animaux qu'il entend. La femme âgée et le garçon marchent séparément et s'éloignent l'un de l'autre. Ce dernier se retourne « toutes les deux minutes » (C, 156), quand soudainement il remarque qu'« elle avait disparu » (C, 157). Après avoir commencé à la chercher, l'enfant ressent bientôt « un début de panique » (C, 157). Pour justifier cette disparition soudaine qu'il n'arrive pas à expliquer il reprend son jeu familier en faisant semblant de s'appeler Jerry Potter et que Lila est la redoutable Sorcière Szach. Dans ce monde magique, Jérémie / Jerry Potter se demande si la femme a été emportée dans le monde imaginaire de Harry Potter : « peut-être avait-elle été enlevée par Lord Voldemort en personne, le sorcier en chef du Mal? Peut-être avait-elle endossée sa cape d'invisibilité et le surveillait-elle

avec un sourire goguenard, à deux cheveux de son visage? » (C, 157). Pour affronter une situation qu'il ne comprend pas, angoissé par sa peur croissante, Jérémie utilise son jeu de rôles pour donner une logique aux événements mystérieux.

De même, au cours de son excursion nocturne à la recherche du bocal du roi papillon, Jérémie a recours à ce stratagème pour comprendre l'ambiguïté des événements. Après être sorti de chez Lila, il se penche pour cueillir des champignons qui ont surgi pendant la nuit, quand il aperçoit les jambes de l'homme à la vieille veste à carreaux rouges²⁴. Cependant, en dépit du fait que l'enfant ne se cache pas de « l'homme [qui] arrivait sur lui », les yeux de l'intrus « se jetèrent sur Jérémie et le traversèrent de part en part » (C, 245). Stupéfait, le garçon se demande ce qui se passe : « pourquoi l'homme faisait-il semblant de ne pas le voir? Ou plutôt : Jérémie était-il vraiment devenu invisible? » (C, 245). Enfin, pour rationaliser cette expérience abracadabrante, Jérémie se réfugie dans son jeu de faire semblant, en se rappelant sa cape de sorcier : « La cape. Il fallait que ce soit la cape. Jerry Potter était drapé dans sa cape d'invisibilité » (C, 245). Autrement dit, le jeune protagoniste arrive à ainsi donner sens à une expérience inexplicable qui aurait pu être déstabilisante. Spécialiste de la création des mondes imaginaires chez les enfants, Claire Golomb explique que ce phénomène de rationalisation fantastique chez un garçon est normal :

Altogether, children live in a social world that often refers to puzzling effects as due to "magic" or magical tricks. [...] Humans, by their mental make-up, are prone to magical experiences that are never fully outgrown and continue to exert their influence in a shadowy land occupied by dreams and fantasies (165).

²⁴ Cet homme irréel est en fait un Jérémie plus âgé, soit le personnage de Jérémie adulte qui figure dans le dernier chapitre du roman.

Ainsi, le fait que Jérémie a recours à la magie de son jeu imaginaire n'est pas du tout surprenant chez un jeune comme lui. Le roman de Monique Proulx est sur ce plan conforme à l'analyse de Golomb. De la même manière, Bettelheim est du même avis quand il constate que

From an adult point of view and in terms of modern science, the answers which fairy stories offer are fantastic rather than true. [...] While giving a scientifically correct answer makes adults think they have clarified things for the child, such explanations leave the young child confused, overpowered and intellectually defeated. A child can derive security only from the conviction that he understands what baffled him before – never from being given facts which create new uncertainties (47-8).

Puisque le personnage de Jérémie arrive à donner du sens à ces circonstances, il en retire un sentiment de sécurité et une plus grande sagacité en ce qui concerne sa connaissance du monde et sa capacité de raisonner.

On est en droit de se demander, à ce stade, si le jeu n'a d'utilité que pour Jérémie ou s'il ne remplit pas une fonction plus importante. En effet, le jeu de l'enfant vient vraisemblablement à la rescousse de sa famille fragilisée, car les aventures inventées ont un effet de normalisation, comme le montre le passage suivant de *Champagne* où la narratrice décrit comment les jeux d'imagination et les découvertes naturelles de Jérémie sont reçus et perçus par ses parents :

Laurie et Marco l'écoutait religieusement quand le soir il les assommait de ses histoires, même s'il pouvait suivre en même temps la trajectoire de ses mots s'enfoncer dans leurs yeux vides et mourir là avant d'atteindre quoi que ce soit. Dans leur tête, Laurie et Marco n'étaient plus disponibles pour rien à force de ruminer leur guerre en silence, et les arthropodes de Jérémie étaient bienvenus qui maintenaient debout les murs extérieurs de la maison commune, si tout le reste était effondré (C, 143).

À cause de la décomposition de leur mariage, Marco et Laurie ne se parlent guère, sauf pour se crier après ou pour échanger d'après mots. Pour cette raison, ils communiquent très peu quand ils sont ensemble, même en présence de leur fils unique. Jérémie ne comprend pas tout à fait pourquoi ses parents ne se parlent pas, mais il voit que la magie de ses aventures, ses

descriptions des lieux et ses découvertes sont permises. Pour remplir le gouffre verbal qui résulte du schisme parental, Jérémie inonde ses parents de ses aventures. De leur côté, les récits de leur fils permettent à Marco et à Laurie de ne pas se parler et d'écouter leur enfant. Ainsi, ils se rassurent dans leur rôle de « bons » parents en étant « à l'écoute » (même superficielle) de leur enfant. Ils peuvent prétendre ne pas devoir communiquer au profit des récits de leur fils, se dissimulant la vérité amère de leur relation brisée. De cette façon, tous les trois peuvent faire semblant qu'il n'y a rien de mal au sein de leur famille, ne serait-ce que pour la durée d'une petite histoire de Jérémie. Et ainsi le personnage-seuil de l'enfant négocie pour les autres un entre-deux, un espace temporaire de médiation.

Quoique Jérémie s'avère indépendant au cours de ces mois d'été au chalet, il n'est pas tout à fait seul ni dans ses jeux, ni dans ses découvertes du monde naturel, grâce à la surprenante présence bienveillante de Lila. De fait, elle est la seule adulte qui s'intéresse vraiment aux détails de son jeu, tandis que tous les autres sont absorbés par leurs problèmes. Bien que les passe-temps imaginaires de Jérémie lui soient étrangers (rappelons qu'elle est une septuagénaire sans progéniture et dès lors dépourvue d'expérience avec les enfants), ces deux personnages interagissent de façon très significative sur le plan du récit. En effet, Lila profite du jeu de l'enfant afin de satisfaire deux besoins : d'une part, égoïstement, elle peut arriver à se distraire de ses pensées sombres contre lesquelles elle lutte constamment. D'autre part, plus généreusement, elle peut aider Jérémie à traverser ces mois difficiles.

Cette activité ludique et partagée sert à créer un lien entre ces deux personnages très dissemblables qui n'ont en réalité rien d'autre en commun. Le fait que Lila figure au sein des jeux de Jérémie n'est pas anodin, car, selon les recherches de Golomb, le jeu de l'enfant cherche toujours la validation chez un adulte : « pretense play [...] unfolds best where play space as well

as time are made available for playful interactions with a supportive adult » (127). Il faut dire que, sur les terres étendues de Lila, y compris dans sa propre maison, il existe plein d'endroits disponibles où Jérémie peut jouer. Lila se porte d'ailleurs volontaire pour appuyer son badinage : « [p]uisqu'il était à l'âge des jeux et qu'elle acceptait de jouer, elle y avait assorti des conditions distrayantes pour que l'*incantation* soit exaucée » (C, 175). Cette « incantation », qui obsède Jérémie tout au long de l'été, fournit des buts concrets à viser s'il veut ramasser tous les ingrédients nécessaires pour éviter ce qu'il appelle la fin du monde. Aussi n'est-ce pas un hasard que Lila utilise ces moments ensemble pour encourager le garçon par de petites phrases motivantes : « Ne crois jamais que les obstacles – en l'occurrence le mois d'août – vont se dissiper par miracle. Ne crois jamais que tu ne pourrais pas les affronter. Ne crois jamais que tu seras seul. Et pourtant, tu le seras » (C, 175). La solitude du personnage seul (et Lila en est peut-être un elle aussi) se transforme ainsi en capacité de créer. De cette façon, Lila assume le rôle d'adjuvante et de *role-model* tant au niveau des divertissements magiques et qu'à celui du quotidien insupportable qu'elle adoucit grâce à sa richesse d'expérience venue avec l'âge.

Conformément aux théories de Joseph Campbell, la première rencontre entre Lila et Jérémie après la destruction violente de la souche habitée de fourmis est en effet sous le signe de la protection : « the first encounter of the hero-journey [...] with a protective figure (often a little old crone or old man) who provides the adventurer with amulets against the [...] forces he is about to pass » (69). Certes, Lila est une vieille femme en fin de vie qui donne à Jérémie d'abord une encyclopédie sur les insectes et ensuite les composantes de leur incantation partagée (par exemple, « le dernier ingrédient essentiel à son incantation » (C, 236) sera l'épine de porc-épic), de même que des conseils empreints de sagesse qui l'aideront à traverser cette période malheureuse de sa vie. Mais, comme le rappelle Campbell,

[w]hat such a figure represents is the benign, protecting power of destiny. The fantasy is a reassurance – a promise that the peace of Paradise, which was known first within the mother womb, is not to be lost; that it supports the present and stands in the future as well as the past (71-2).

Confronté à l'effondrement du couple parental, en plus de l'absence physique et émotionnelle de ses parents qui retournent en ville avec leurs disputes continues après leur court séjour chez Simon, Jérémie brave cette défaillance de son monde. Prenant la place de Laurie, Lila sert alors de remplaçante maternelle et de figure de proue dans cette nouvelle destinée prometteuse et rassurante pour l'enfant. Pour Bettelheim, cette substitution devient la norme :

Today, children no longer grow up within the security of an extended family, or of a well-integrated community. Therefore, even more than at the times fairy tales were invented, it is important to provide the modern child with images of heroes who have to go out into the world all by themselves and who, although originally ignorant of the ultimate things, find secure places in the world by following their right way with deep inner confidence (11)

Il est vrai, en effet, que les personnages enfants créés par Proulx et Rowling n'ont pas accès à une grande famille, ni à une communauté élargie, surtout dans *Champagne* où la division entre les citadins et les campagnards est très nette. Le fait que Jérémie puisse se référer à l'exemple positif du personnage de Harry Potter facilite son processus de transformation d'un enfant perdu et blessé à un garçon qui croit en lui-même et trouve sa voie, à la fois pour survivre à la transition de l'été et accéder au futur, sous la protection écologique de Lila.

Dans cette analyse de la fonction de l'imagination dans *Champagne*, il faut considérer enfin la forme enchantée du jeu de Jérémie qui a pour but de faciliter sa compréhension du monde comme un écart entre le bien et le mal. Dans ses recherches, Claire Golomb note cette tendance à la simplification dans le conte de fée:

The design of stories is simple, and the battle between good and evil appears clear cut, which makes it easy for children to identify with the protagonist. They experience the thrill

of adventure and moments of fear but, as in all good fairytales, evil is vanquished in dramatic fashion. Above all, evil is externalised, embodied [...] by the antagonist (158).
Pour Jérémie, l'été au chalet offre un champ de bataille entre les forces du Bien et du Mal.

Ces termes opposés ne sont pas un hasard dans le texte de *Champagne*, car il se voit lui-même comme le protagoniste courageux tandis que les antagonistes sont, dans ses mots, « le[s] Moldu[s] » (C, 152), « les Ignorants » (C, 156) et tous les autres qui pourraient endommager l'environnement. En même temps, les forces du Mal comprennent sans doute la peur elle-même qui accompagne le garçon pendant cette période de transition. C'est pourquoi les personnages inventés de Jerry Potter et de la Sorcière Szach sont « unis contre les forces du Mal » (C, 153) dans chacun de leurs gestes envers l'enfant, y compris la fameuse incantation compliquée qu'ils partagent. Bettelheim fait remarquer la nécessité de cette polarisation de la réalité: « presenting the polarities of character permits the child to comprehend easily the difference between [good and evil], which he could not do as reality were the figures drawn more true to life, with all the complexities that characterise real people » (9). Puisque l'avatar Jerry Potter est capable de distinguer entre le Bien et le Mal, Jérémie acquiert une même expérience des forces opposées et se sent plus confiant dans sa vraie vie. Dans l'intimité brute du lac à L'Oie, cette transformation de l'enfant, à l'aide du personnage intermédiaire de Jerry Potter (qui correspondra au fond à celui du Trickster dans le roman de Suzanne Jacob), donne donc tout son sens à la fiction dans *Champagne*.

Les fonctions des événements imaginaires chez Luc

Dans *Rouge, mère et fils* de Suzanne Jacob, Luc ne passe pas le plus clair de son temps dans un monde chimérique comme l'enfant qu'était Jérémie, mais il fait quand même preuve d'une puissante capacité d'imagination et il joue lui aussi à un jeu. Ethel Spector Person constate que les mondes imaginaires répondent souvent à des manques: « [i]magination is one of

humankind's major adaptive tools. Without it, there could be no picturing of mental alternatives, or current discomfort or deprivation, no planning of a course of action, no creative rethinking of the past to make it pertinent to the present and future" (112). Ainsi, quoique Luc ait souvent tendance à divaguer dans de bizarres tableaux fictifs, cette capacité imaginative est en effet chez lui un mécanisme de survie pour combattre les limites et le malaise de son état liminaire. Bien que Luc n'assume pas d'avatar magique comme le fait Jérémie, il fait face à la même quête de sens dans sa vie. Pour Bettelheim, l'âge n'a aucune importance en ce qui a trait à l'imagination: « an understanding of the meaning of one's life is not suddenly acquired at a particular age, not even when one has reached chronological maturity » (3). Même à l'âge adulte, les élucubrations mentales de Luc répondent à la deuxième échelle de la pyramide des besoins de Maslow, les besoins de sécurité, une étape essentielle s'il veut sortir de sa situation liminaire (Lester, 15)²⁵.

Voyons quelles sont les diverses fonctions de l'imagination chez ce deuxième personnage-seuil. D'abord, les événements imaginés par Luc servent à échapper à des situations désagréables, selon le modèle proposé par Person où « fantasy provides substitute gratification for what is lacking in life, releasing tension or dispelling frustration. It sometimes functions as a 'safe-house' in which feelings and impulses, otherwise viewed as unacceptable, are discharged (116). Dans *Rouge, mère et fils*, la scène du restaurant de fruits de mer Tasso est l'exemple le plus frappant de cette activité imaginative, bien qu'il ne soit pas le seul. À la table qu'il partage avec Rose et Emma Bovarte, on voit qu'« il souffrait [...] tout en lui protestait. Tout en lui devenait fou » (*R*, 56). Il affronte alors une série de conditions qu'il supporte mal mais qu'il n'a pas les moyens de fuir. D'ailleurs, il ne réussit pas à communiquer son désir de s'enfuir à Rose;

²⁵ David Lester, « Measuring Maslow's Hierarchy of Needs », *Psychological Reports: Mental & Physical Health*, vol. 113, n°1, 2013, 15-17.

il se persuade plutôt qu'il souffre « d'un problème d'hyperacousie » (*R*, 56), alors que sa blonde vient de lancer que la patiente délirante dans le récit d'Emma ressemble étrangement à Delphine. Incapable de tolérer cette situation gênante, Luc décide de « zapper [...] en pleine catastrophe », pour retenir « sa colère en bride » (*R*, 58). Tout à coup, « la confiance que Rose fit à Emma se perdit dans l'effondrement de terre rouge qui entraîna avec elle et sous elle une favella tout entière dans les cris, les hurlements, la désolation. Cette catastrophe eut lieu uniquement à l'intérieur de Luc » (*R*, 57). Comme Jérémie, Luc invoque ses capacités d'imagination comme mécanisme de survie et parvient ainsi à éviter ce qu'il ne peut pas supporter et à punir indirectement les femmes responsables de sa situation. Ainsi, quoiqu'il ne soit pas capable d'action ou de progrès concret dans sa vie, Luc réussit mentalement à prendre des décisions qui finissent par affecter sa vie incertaine et les actrices qui s'y retrouvent par malheur.

En outre, Luc envisage qu'il pourra un jour agir de façon productive, malgré le fait qu'il reste une figure d'action circulaire. Prenons le cas où Luc se retrouve chez Delphine dans son bureau que Lorne a équipé, « presque de force » (*R*, 75). C'est alors qu'il « imagine une conversation téléphonique avec Rose » (*R*, 87) où ils se disputaient. Rose n'aimait pas que Luc parle de lui-même à la troisième personne. Pour sa part, il voulait que la jeune femme confesse son amour pour lui, alors que Rose a peur de la violence de Luc, une violence dont à ce stade le lecteur n'a vu que des indices. À la suite de ces chicanes, Luc se fâche : « [i]l imagine qu'il lance l'ordinateur à travers la pièce. Il le voit voler en éclats sur une banquise du Groenland » (*R*, 87). À première vue, ces conversations fictives et la destruction absurde de son ordinateur n'ont aucun sens, et le lecteur pourrait croire que Luc a bel et bien « sombr[é] dans l'illusion, l'erreur, la fausseté ²⁶ ». Cette scène sert toutefois d'antécédent avant que Luc ne téléphone à Rose pour

²⁶ Anne-Marie Gagnon, « La puissance de l'imagination », Thèse de maîtrise, Université Laval, 2009.

lui proposer « un moratoire d'une semaine pour lui permettre de prendre le taureau par les cornes » (R, 87-88). Person note cette fonction de l'imagination comme catalyseur: « fantasies are among the most powerful of catalysts that infuse and organise our lives, dictating romantic, familial and professional goals, fueling behaviours, engendering plans for the future (114). Ainsi, Luc utilise ses paroles et ses gestes inventés pour se prouver qu'il a les compétences nécessaires pour atteindre lentement la normalité dans sa vraie vie, même si, tout compte fait, il a l'air de toujours remettre à plus tard les exploits dont il rêve. Luc se donne ainsi un peu d'espace pour respirer entre ses minces décisions réelles. De cette façon, il se convainc qu'il est capable d'agir à la fois dans son esprit et éventuellement dans la réalité de sa vie.

Comme chez Jérémie dans *Champagne*, Luc imagine aussi certains événements pour pouvoir s'expliquer ce qu'il ne comprend pas. Pensons à sa conversation irréaliste avec Lenny. Alors qu'il est dans son bureau, ostensiblement en train de travailler sur sa thèse bloquée, Luc se laisse distraire par ses inquiétudes au sujet de son frère. Il songe à Lenny et à leur projet de disperser leurs cendres ensemble. Cependant, ne se rappelant pas l'endroit qu'ils avaient choisi, il se désole : « [p]ourquoi est-ce que je n'ai pas noté l'endroit? Pourquoi est-ce que je ne peux rien noter, Lenny, et que tout mue, change et se modifie avant même que j'aie trouvé mon carnet? » (R, 40). Luc comprend que le reste du monde continue d'avancer, tandis qu'il reste embouteillé dans tous les aspects de sa vie par les effets néfastes de son état larvaire. Il perçoit qu'il ne va pas pouvoir rester longtemps dans cet état de paralysie, car il commence à ne plus pouvoir se débrouiller face à tous les changements qui l'entourent. Par conséquent, il sombre dans un sentiment de désuétude et se sent perdu et presque inutile aux yeux des autres. Il comprend ainsi qu'une des répercussions de son état liminaire ne lui permet pas à la fois d'agir et de comprendre. Grâce à sa conversation imaginaire avec un Lenny chimérique, il arrive à mettre

le doigt sur ce qui l'empêche de garder la tête hors de l'eau. De toute évidence, il comprend l'urgence de muer sans délai s'il compte réussir quoi que ce soit dans la vie.

Dans *Rouge, mère et fils*, Luc joue aussi à un jeu qui est toutefois adapté à son âge adulte. Dans son bureau, il se permet souvent de divaguer loin de son travail académique au profit d'un passe-temps ludique pour lequel il a une faiblesse notoire: « [le] Solitaire qui l'attend impassible derrière son paravent de cinquante-deux cartes dans l'ordinateur » (*R*, 31). Son choix de jeu est curieusement symbolique, car il incarne le caractère circulaire de Luc où il agit mais sans pouvoir réussir à arriver à quoi que ce soit. Luc s'aperçoit qu'il est hypnotisé et piégé par ce jeu, qu'il « ne reste plus qu'à frissonner en faisant le décompte des secondes jusqu'à celle où il va dériver et se mettre à cliquer en direction du Solitaire » (*R*, 31). Cependant, il ne comprend pas comment cette fascination renforce son immobilité, ce que Person explique très bien sur le plan théorique: « [r]elying on fantasies as old friends [...] we may be unaware that we actually know little about them, and do not appreciate their meaning, their importance in our lives, their wellsprings » (112). Quoique Luc puisse décider de prendre une autre femme (toujours « une ultime! » [*R*, 31]) ou de résister à la tentation, il doit admettre que les « cinquante-deux cartes permutent à l'infini » (*R*, 31) et le Solitaire demeure un jeu de hasard qui se déroule « dans la plus définitive stérilité » (*R*, 31), car il opère sempiternellement selon la même série de règles.

Dans le roman de Suzanne Jacob, une destinée oppressante dicte tout, alors que les personnages se battent contre cette destinée ou cherchent à la comprendre. Pensons à la phrase troublante d'Évelyne qui, invitée au cinquantième anniversaire de Félix, se dit à elle-même : « on ne pouvait jamais être sûr de qui était sous l'emprise de qui, de quoi, nous sommes tous lamentables et domestiqués » (*R*, 148). Cette remarque déconcertante résume en quelque sorte la situation de chaque personnage dans ce roman déstabilisant, puisqu'il existe toujours des forces,

des personnes et des circonstances auxquelles il est impossible de résister et qui déterminent le cours de la vie des personnages en dépit de leur volonté. Pour Luc, une de ces forces inéluctables est certainement le Solitaire. En effet, « dès que Luc s'arrime à son poste de travail, il sait qu'il va être happé par le Solitaire » (*R*, 31). Luc est séduit par l'impression d'agentivité qu'il ressent en participant à ce jeu de cartes numériques, il a l'impression d'être en contrôle tandis que l'inverse est justement sa vérité. S'il passe le plus clair de son temps à jouer et à attendre, c'est qu'il espère patiemment que quelque chose ou quelqu'un le force à agir, le secoue de son état figé afin de lui donner un sentiment de maîtrise de soi et des événements.

De ce point de vue, les deux personnages qui voient le plus clair, Rose et le Trickster, insistent au cours d'un après-midi révélateur sur cette idée. Luc commence alors à comprendre que, s'il veut sortir de sa condition liminaire, il doit agir de façon positive. Lors d'une excursion à la Cabane à sucre sur la montagne, Rose et Luc « se mêlèrent à la foule » (*R*, 162). Il note à cet instant que « [p]lus elle s'accordait aux mouvements de la foule, plus Rose devenait forte et puissante, tirant Luc dans son sillage fort et puissant », et qu'il « la suivait, apprenait à goûter la transe de l'absence de passé, de futur, cet immédiat explosif et anonyme » (*R*, 163), comme s'il apprenait d'elle comment être en vie, comment profiter de sa jeunesse à elle.

Malgré leur relation boiteuse et souvent amère, Luc tire profit tout de même de la figure de Rose dans sa vie : sa capacité de la suivre, elle si impérieuse, est ce qui permet à ce couple de continuer. Toutefois, après un certain temps, Luc dit à la jeune femme qu'il attendait « qu'elle soit prête à rentrer, qu'il pouvait attendre ». Rose répond alors sèchement que « c'était ça qu'elle détestait de lui, sa capacité à l'attendre » (*R*, 164). Chose étonnante, Luc admet tout de suite que, tout bien considéré, elle « avait raison, il fallait qu'il lutte contre la tendance qu'il avait à se laisser prendre en otage » (*R*, 164). Grâce à la personnalité pragmatique de Rose et sa façon de

parler très franche et directe, Luc appréhende enfin qu'il a besoin d'exercer du contrôle sur sa vie s'il veut sortir de son état de liminalité. Après cette chicane avec Rose, le jeune homme rentre à pied à Montréal. Au bord de la route, un homme « qui aurait pu être son frère », au volant d'un pick-up, s'arrête et lui ordonne de monter pour « faire un bout » (R, 164). Ils roulent de façon irrégulière, en zigzag pour éviter tous les nids-de-poule, ce « qui auraient dû effrayer Luc » (R, 165). Celui-ci annonce alors brutalement que « mon frère est mort vers deux heures cette nuit [...] l'engoulevent a crié dans la forêt » (R, 165). Tranquillement, le conducteur lui fait remarquer que « [c]'est les choses qui décident à ta place [...] l'engoulevent, c'est un oiseau, c'est pas une information » (R, 165). Du coup, Luc est forcé de comprendre que son caractère passif est une des facettes qu'il peut contrôler, qu'il ne doit pas se contenter du fait que les aléas des circonstances dictent ses actions.

Dans ce contexte, il faut maintenant faire le lien entre cette nécessité d'agir, une notion proposée par Marcel Calvez²⁷ et une dernière composante du personnage de Luc. Luc est prêt à faire n'importe quoi pour échapper à la nécessité de l'action. Tous les autres personnages du roman sont capables de discerner ses tentatives désespérées de fuir sa condition pénible et ils ont peur de lui. Or ils ont raison de craindre ce personnage-seuil, car, d'après les recherches de Calvez, « la période de marge signifie une liaison avec le danger ou avec la source d'un pouvoir extraordinaire » (4). Au fond, voilà ce que les autres personnages appréhendent, ce que révèle la confession troublante de Rose à son amie Emma « J'ai peur, j'ai peur de lui, de son regard qui tourne au noir » (R, 179). Quoique nous ne soyons jamais témoins d'une scène de violence physique ou émotionnelle entre Luc et sa blonde, Rose est tout de même effrayée par lui. Plus tôt

²⁷ Marcel Calvez, « La liminalité comme analyse socioculturelle du handicap », 2007, archives ouvertes en ligne : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00483461/document>

dans le roman, lors d'une de leurs disputes, elle l'accuse en lui disant « [t]u ne peux pas échapper à ta violence. Tu me fais peur. Tu veux cogner. Tu veux cogner sur tout sans connaître ou pouvoir connaître. Pourquoi est-ce que tu ne peux pas t'arrêter d'imaginer que tu cognes sur tout? » (*R*, 87). Ainsi, le lecteur sait que Rose a une petite idée des fantasmagories violentes de Luc. Cette situation inquiétante est une manifestation externe de la condition liminaire de ce personnage-seuil.

De la même manière, Catherine Beck, ancienne amie de Delphine, est elle aussi effrayée par Luc. Rappelons qu'avant la fête de Félix chez lui dans sa maison rouge, elle n'avait pas vu Luc depuis qu'il était un petit garçon dans leur aventure catastrophique en canot rouge. Au cours de leur conversation, Catherine se demande en elle-même « [c]omment une si petite chose arrivée avec de grands yeux bleus et des cheveux de jais a-t-elle pu devenir cet homme étrange qui pourrait lui faire peur? » (*R*, 188). Elle ressent sa détresse et sa recherche ardente pour trouver des réponses à toutes ses questions. La force de ces sentiments entraîne chez elle une peur informelle. Chose invraisemblable, même le Trickster se méfie de Luc. Considérons la scène où celui-ci monte sur la moto jusque chez le Trickster. À son arrivée, il apprend que St-Onge n'est pas là, il « s'assit par terre sur le seuil de la porte » (*R*, 269). Après que le Trickster soit sorti de son poste d'observation dans sa camionnette, les deux hommes « s'étreignirent avec force » (*R*, 270). Au moment d'ouvrir deux bières, St-Onge « lui avoua qu'il avait presque eu peur » (*R*, 270). Le Trickster, être liminaire par excellence, est donc effrayé par Luc car il partage avec lui son caractère interstitiel montré par sa position sur la lisière de la porte.

Par ailleurs, la notion que Luc fait peur aux autres est un legs troublant de Félix. Lorsque Luc et son père dînent pour la fête de ses cinquante ans, Luc, désinvolte, lui révèle que « j'ai peur de toi [...]. Je ne peux pas dire si j'ai toujours eu peur de toi puisque je ne me souviens pas

d'avant, mais je sais que j'ai peur de toi toujours. C'est banal » (R, 130). Autrement dit, on craint Luc de la même manière qu'il a peur de son père. Le fils croit que cette situation bizarre est banale, que d'avoir peur de son père est normal, de la même manière que les autres ont peur de lui.

Dès l'incipit déroutant de *Rouge, mère et fils*, le motif du jeu de cartes règne sur la prose jacobienne²⁸. Tout au long du roman, les personnages sont impliqués par divers jeux de cartes, tel la Dame de Cœur auquel se rattache le rouge obsédant de ce roman. Il faut insister sur le fait que ce dernier jeu représente en quelque sorte le personnage de Delphine qui attire vers elle toute une série d'hommes et de femmes, qu'elle entraîne par son air mystérieux, ses histoires rocambolesques et ses demi-vérités. Au contraire de *Champagne* et du personnage indulgent de Lila, Delphine ne représente pas une figure adjuvante, ni dans son jeu, ni dans sa vie en général. Ce schisme que Delphine intercale entre elle et son fils est souligné par le constat qu'elle joue aux cartes « physiques », c'est-à-dire avec des vraies cartes en carton, et le fait qu'elle le fait avec des amis. De son côté, comme nous le savons, Luc joue au Solitaire numérique, « à l'instar de sa génération »²⁹, isolé dans son bureau. Cette différence entre ces deux personnages problématiques sert à accentuer leur relation dysfonctionnelle et lacunaire.

Dans ce roman, la figure de Trickster est enfin une clé importante qui fait le lien de façon explicite entre l'intrigue fragmentaire et l'influence amérindienne. Il faut admettre que nous aurions pu ne pas discuter de ce personnage complexe, mais ce serait un choix négligent à notre avis, si nous tentons de comprendre le personnage de Luc qui reste lui-même un trickster

²⁸ Ce motif et les diverses fonctions des jeux de cartes ouvrent vers la possibilité de tout un mémoire ou une thèse à ce sujet. De ce point de vue, nous allons discuter des jeux de cartes brièvement en sachant que nous n'effleurons que la surface de ce sujet qui touche au rôle du hasard.

²⁹ Michel Biron, « Le roman contemporain », *Voix et Images*, vol 27, n°1, 2001, 137.

possible grâce à sa ressemblance avec St-Onge. Nous avons vu que Luc et St-Onge se voient comme des frères au bord de la route. Ce qui est plus frappant encore, cependant, c'est que Delphine, la mère de Luc, croit aussi que le Trickster a l'air de son fils. Lorsqu'elle rend visite à Lorne, tandis qu'il « devait travailler toute la matinée » (R, 257), elle décide de se rendre au château Montebello où elle se présente pour une visite guidée à neuf heures du matin. À l'arrivée du guide, la première chose qui attire l'attention de Delphine, c'est que « [l]e guide était un homme jeune, aux longues mains déliées un peu comme celles de Luc » (R, 257). D'emblée, elle remarque donc la ressemblance entre l'inconnu et son fils. Un troisième indice que Luc est un trickster possible est dévoilé la nuit où il survient chez St-Onge. Ce dernier lui adresse la parole en disant « Salut mon frère » (R, 270), ce qui nous fait penser que le Trickster a probablement des informations sur la parenté de Luc auxquelles le lecteur n'a pas accès. Enfin, pendant la conversation entre ces deux personnages au cours du même trajet dans le pick-up, St-Onge s'offre comme modèle possible. Après avoir appris que Luc a vingt-sept ans, qu'il ne travaille pas, qu'il n'a ni argent ni carte de crédit et qu'il n'a pas de chez-soi, il promet à Luc de lui « apprendre à [s]e débrouiller » (R, 167). Ainsi, ce dernier pourrait s'inspirer directement du Trickster, personnage sibyllin et impénétrable qui symbolise la liminalité des deux hommes. De cette façon, comme dans *Champagne* grâce au personnage de Lila, le Trickster sert de guide dans le voyage de Luc, suivant un modèle théorique que Campbell a bien décrit : « there is an atmosphere of irresistible fascination about the figure that appears suddenly as a guide, marking a new period, a new stage » (55). La présence captivante de ce personnage démarque un autre seuil que Luc a besoin de franchir : celui de sa transformation en imago. Ainsi, conformément aux propositions de Campbell, Luc a su trouver un guide qui est à la fois « protective and dangerous » (73), une contradiction qui est le propre de ce personnage mystérieux.

Conclusion

Au terme de ce survol, nous avons pu constater que, dans les deux romans à l'étude, les personnages-seuil tirent profit de leurs capacités d'imagination pour arriver à gérer leur situation liminaire, montrant des similarités surprenantes dans leurs comportements. Dans *Champagne*, les fabulations de Jérémie apparaissent quand il fait semblant d'être Jerry Potter, une imitation au second degré de Harry Potter, le personnage créé par J.K. Rowling. Ce jeu remplit quatre fonctions principales. D'abord, il sert à traverser le seuil de cet été malencontreux qui se termine par le divorce de ses parents, au moment où il se remet du traumatisme physique et émotionnel de l'incendie qu'il a causé par accident dans la maison familiale. Sur toutes les actions de Jérémie plane une peur à déclinaison multiple qu'il essaye de combattre par un jeu détaillé, avec l'aide aussi imprévue que puissante de Lila. Ses explications magiques l'aident à éclaircir ce qu'il ne comprend pas. Ce jeu a un effet de normalisation au sein de sa famille fracturée, car ses membres peuvent prétendre qu'ils forment toujours une unité heureuse, au moment où ils écoutent tous ensemble ses pérégrinations ensorcelées. Enfin, le genre fantastique de son jeu fictif permet à Jérémie de voir plus clair, car il peut diviser le monde entre le Bien et le Mal afin de le mieux comprendre.

Au lieu de se créer un alter-ego magique, les pouvoirs créateurs de Luc dans *Rouge, mère et fils*, transitent souvent vers des événements et des actions imaginés. Ces scènes fictives souvent violentes remplissent trois fonctions. D'abord, comme dans le cas de Jérémie, ces tableaux imaginés permettent à Luc de fuir les situations désagréables et de punir ceux qui le supplicient davantage. Ces fantaisies l'aident également à expliquer ce qu'il ne comprend pas, notamment pourquoi il n'arrive pas à se sortir de son statut interstitiel. Enfin, l'imagination transformative de Luc lui permet d'envisager qu'il pourra un jour agir concrètement et

positivement. Pour l'instant, Luc est piégé dans un jeu circulaire et trompeur qui lui donne une fausse sensation d'agir alors qu'il reste isolé, fixé à son ordinateur. Au bout du compte, Rose et le Trickster le forceront à comprendre qu'il a besoin de se secouer de son état larvaire, s'il veut prendre le contrôle de sa vie. C'est l'imagination active qui lui ouvre des possibilités dans l'avenir malgré l'apparence de distraction inutile.

Conclusion

Ainsi se termine la métamorphose de Jérémie et de Luc, personnages-seuil. *Champagne* de Monique Proulx et *Rouge, mère et fils* de Suzanne Jacob nous donnent à voir deux personnages qui sont à première vue perdus, agissant comme simples toiles de fond derrière l'intrigue, alors qu'ils s'avèrent extrêmement complexes, voire surprenants à la suite de notre analyse.

Champagne offre la figure de Jérémie, le petit garçon niché dans un milieu bucolique contre lequel les souffrances des êtres qui s'y sont réfugiés ressortent de plus belle. *Rouge mère et fils* avance une conception problématique de la relation mère-fils, tandis que la question de l'héritage perdu emboîte les pas confus de Luc et de sa mère Delphine.

Grace à la notion fondamentale de liminalité, nous avons pu comprendre ces deux personnages en profondeur. Ce concept a été défini pour la première fois en 1909 par l'ethnologue Arnold Van Gennep. Il a proposé que tout rite de passage qui marque la société contient des périodes d'intervalles dans laquelle la personne n'est définissable ni par son statut antérieur, ni par celui qui l'attend. Marcel Calvez a renouvelé ces recherches, grâce à sa notion que les handicapés sont caractérisés par cette posture d'interstice à la fois au sein de la société et dans leurs relations avec les autres. Toutefois, leur statut d'entre-deux qui empêche d'agir à plusieurs niveaux donne curieusement un pouvoir extraordinaire. Dans le cadre des œuvres à l'étude, nos personnages focalisateurs se sont justement trouvés dans cet espace liminaire. Ainsi, nous avons qualifié Jérémie et Luc de personnages-seuil, car ils étaient coincés dans cet entre-deux inconfortable et limitant incarné par la métaphore du cocon étreignant contre laquelle les deux ont dû se battre. Toutefois, cette immobilité ouvrait des voies inattendues vers des capacités menant à un avenir plus positif, notamment grâce à l'imagination transformatrice. Joseph Campbell nous a aussi fait découvrir que la structure de chaque histoire n'est pas anodine et que le genre fantastique des contes de fées a largement influencé les deux romancières, notamment

par rapport aux personnages adjuvants de Lila et du Trickster. Les théories psychanalytiques de Bruno Bettelheim nous ont convaincue des bénéfices de ce genre pour aider les personnages-seuil à se sortir de leurs situations pénibles où l'emprise de leurs émotions serait autrement trop intense.

Pourquoi la figure du seuil est-elle importante pour comprendre la littérature contemporaine et même les sociétés actuelles? Cette question importante invite l'idée proposée par Horvath, Thomassen et Wydra que les expériences d'une personne peuvent à elle seules transformer la société : « lived experience transforms human beings – and the larger social circles in which they partake – cognitively, emotionally and morally and therefore significantly contributes to the transmission of ideas, and the formation of structures » (2). Ainsi, puisque les circonstances liminaires de Jérémie et de Luc ont profondément marqués le cours de leur vie, leur blocage sur les seuils a également eu des effets notables sur leurs familles et alors sur la société. Effectivement, dans les deux cas, leur situation particulière a amené un questionnement sur la définition de la famille nucléaire, et, de surcroît, a eu un impact sur le passage de la tradition entre les générations. Jérémie a reçu l'héritage écologique de Lila en vue de continuer à protéger ses terres précieuses, tandis que Luc semble avoir plus appris du Trickster dans son pickup rouge que de sa propre mère pendant toute sa vie. De cette manière, en raison de sa marginalité, le personnage-seuil provoque une réflexion inattendue sur l'importance des fondements culturels incontestés qui informent l'identité et notre rôle au sein de la société.

Bibliographie

A) Œuvres à l'étude

JACOB, Suzanne, *Rouge, mère et fils*, Montréal: Boréal, 2005.

PROULX, Monique, *Champagne*, Montréal: Boréal, 2008.

B) Ouvrages critiques

BETTELHEIM, Bruno, *The Uses of Enchantment*, New York et Toronto: Alfred A. Knopf, Inc., 1975.

BIRON, Michel, « Happy End : L'héritage amérindien dans *Rouge, mère et fils* de Suzanne Jacob », *Tangence*, n° 98, 2012, 87-99.

BIRON, Michel, « Le roman contemporain », *Voix et Images*, vol 27, n°1, 2001, 136-142.

BISSONNETTE, Annie, « Un entretien avec l'auteure québécoise Suzanne Jacob dans le cadre du thème « L'écrivain sur l'écriture » », *Equinoxes : A Graduate Journal of French and Francophone Studies*, vol. 3, Printemps/été, 2004, en ligne : https://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/issue3/eqx3_jacob.html

BLACK, Sharon, "The Magic of Harry Potter: Symbols and Heroes of Fantasy", *Children's Literature in Education*, vol. 34, n° 3, septembre 2003, 237-247.

CALVEZ, Marcel, « La liminalité comme analyse socioculturelle du handicap », 2007, archives ouvertes en ligne : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00483461/document>.

CAMPBELL, Joseph, *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton: Princeton University Press, 1971.

CLICHE, Anne Élaïne, « « Nous sommes des enfants d'une façon générale » Ernesto et Qohelet : figures du savoir infantile » *Idiots: Figures et personnages liminaires dans la littérature et les arts*, Véronique CNOCKAERT, Bertrand GERVAIS, et Marie SCARPA (dir.), Nancy: Presses universitaires de Nancy, 2012.

CNOCKAERT, Véronique, Introduction, *Idiots: Figures et personnages liminaires dans la littérature et les arts*, Véronique CNOCKAERT, Bertrand GERVAIS, et Marie SCARPA (dir.), Nancy: Presses universitaires de Nancy, 2012, 9-11.

DESMEULES, Christian, « La vraie nature de Monique Proulx : Avec *Champagne*, son sixième titre, l'écrivaine rend hommage à la beauté du monde », *LeDevoir.com*, le 15 mars 2008, <http://www.ledevoir.com/culture/livres/180538/entretien-la-vraie-nature-de-monique-proulx>, consulté le 25 février 2016.

- EMOND, Ariane, « Jacob, Suzanne : Prix Athanase-David 2008, Catégorie : Culturelle », Gouvernement du Québec, le 19 novembre 2008, en ligne : <http://www.prixduquebec.gouv.qc.ca/recherche/desclaureat.php?noLaureat=376>, consulté le 18 mai 2016.
- GAGNON, Anne-Marie, « La puissance de l'imagination », Thèse de maîtrise, Université Laval, 2009.
- GOLOMB, Claire, *The Creation of Imaginary Worlds: The Role of Art, Magic & Dreams in Child Development*, Philadelphia et Londres: Jessica Kingsley Publishers, 2011.
- HARVEY, Claire, « Prix Athanase-David - La parole donnée à l'« autre » : Écrire pour « rester libre et vigilante » », LeDevoir.com, le 22 novembre 2008, en ligne : <http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/217907/prix-athanase-david-la-parole-donnee-a-l-autre>, consulté le 25 mai 2016.
- HORVATH, Agnes, Bjørn THOMASSEN et Harald WYDRA (dir.), *Breaking Boundaries: Varieties of Liminality*, New York et Oxford: Berghahn, 2015.
- HYNES, William J., et William G. DOTY, (dir.), *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts and Criticisms*, Tuscaloosa et Londres: The University of Alabama Press, 1993.
- HYNES, William J., « Mapping the Characteristics of Mythic Tricksters : A Heuristic Guide », *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts and Criticisms*, HYNES, William J., et William G. DOTY, (dir.), Tuscaloosa et Londres: The University of Alabama Press, 1993.
- JUNG, Carl G., «On the Psychology of the Trickster Figure», *The Trickster: A Study in American Indian Mythology*, Paul RADIN (dir.), New York: Philosophical Library, 1956.
- LE MALÉFAN, Pascal, « La « sortie hors du corps » comme nouveau tropisme pour la clinique du corps? », *Association Recherches en psychanalyse*, vol. 1, n° 11 (2011) : 38 – 46, *Cairn.info*.
- LE MALÉFAN, Pascal, « La « sortie hors du corps » est-elle pensable par nos modèles cliniques et psychopathologiques ? Essai de clinique d'une marge. À propos d'un cas », *L'évolution psychiatrique*, vol.70, (2005) : 513–534, *Elsevier SAS*.
- LESTER, David, « Measuring Maslow's Hierarchy of Needs », *Psychological Reports: Mental & Physical Health*, vol. 113, n°1, 2013, 15-17.
- LUCHETTA, Carla, « Globe Books Daily Review, Mon. July 6: A forgiving and beautiful landscape », *Theglobeandmail.com*, en ligne: <http://www.theglobeandmail.com/arts/books-and-media/wildlives-by-monique-proulx/article4278847/>, consulté le 18 mai 2016.

- PERSON, Ethel Spector, « The Creative Role of Fantasy in Adaptation » dans James PHILLIPS et James MORLEY (dir.), *Imagination and its Pathologies*. Cambridge: The MIT Press, 2003, p. 111-32.
- RADIN, Paul, *The Trickster: A Study in American Indian Mythology*, New York: Philosophical Library, 1956.
- SAINT-MARTIN, Lori et Christl Verduyn, « Suzanne Jacob », *Voix et Images*, vol. 21, n° 2, hiver 1996, p. 212-412.
- SANTORO, Miléna, Karen MCPHERSON et Galen BASCOM, « Entretien avec Monique Proulx », *The French Review*, vol 83, n°98, fév. 2010, 624-636.
- SZAKOLCZAI, Arpad, “Liminality and Experience: Structuring transitory situations and transformative events”, HORVATH, Agnes, Bjørn THOMASSEN et Harald WYDRA (dir.), *Breaking Boundaries: Varieties of Liminality*, New York et Oxford: Berghahn, 2015.
- VAN GENNEP, Arnold, *Les rites de passage*, édition numérique réalisée le 27 mars 2014 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, Québec par Réjeanne Toussaint, bénévole à partir de l'édition de 1909 Émile Nourry, augmentée en 1969, Mouton and Co et Maison des Sciences de l'homme. Paris : Éditions A. et J. Picard, 1981, 288 pp + 29 pp.