

JEAN-PIERRE BOUCHER

Université McGill

Représentation et mise en scène dans *Petites violences* de Madeleine Monette

*P*etites violences¹ appartient au nombre restreint de romans qui s'ouvrent par un prologue. Cet élément de construction aurait dû attirer l'attention de la critique qui a jusqu'ici consacré peu d'études² à cette œuvre. Sans doute en réaction à ce silence relatif, l'auteur s'est présentée elle-même dans des textes en forme d'autoportrait³, de témoignage⁴ ou d'entretien⁵.

Les quelques articles qui dépassent le simple compte rendu notent tous l'intérêt du prologue en regard de la thématique de la violence dans les rapports amoureux. Reine Bélanger affirme ainsi que «c'est toute la trame des violences passées [...] qui se déclenchent pendant le trajet Montréal-New York en train, à la vision d'une scène de terreur : la "femme au porte-clés" que son homme attendait à la gare, la "violence au poing"»⁶. Jo-Anne Elder souligne aussi la fonction annonciatrice du prologue : «The preface to the novel, a dramatic narrative which ends with a woman who is travelling in the train with Martine being beaten by her husband, introduces the principal thematic concern of the novel»⁷. Présentant que le prologue participe à l'architecture d'ensemble, Janine Ricouart remarque enfin, à propos de l'image de la feuille de papier brûlé : «[À] première lecture, il n'y a aucune liaison apparente avec le

reste du texte, mais à la relecture, on découvre que ce prologue offre une clé pour la lecture du texte, tout comme en musique on reçoit plusieurs indications au début de la partition qui déterminent comment le morceau doit être joué»⁸.

À ma connaissance, seule Jo-Anne Elder (dont le court article traite des livres de cinq auteurs différents) relève un aspect peut-être plus important du prologue, le lien qu'il établit avec le monde du spectacle, en particulier avec le cinéma :

One way the authors manage to lift their characters out of the banal is through a rich description of the setting. Many of the visual images in these works have cinematic qualities; the heroine of *Petites violences* works in the film industry. Her portrayal of New York, and particularly of the misfits she observes on its streets, prevent the narrator from falling into a narcissistic preoccupation with the two love affairs recounted in the novel.⁹

Petites violences n'est pas le seul roman québécois débutant par un prologue. À titre d'exemple, *Ils posséderont la terre*¹⁰ et *Soigne ta chute*¹¹ y recourent aussi. Chez Madeleine Monette cependant, la métaphore théâtrale ou cinématographique se poursuit dans toute l'œuvre truffée de références au monde du spectacle.

Représentation

D'entrée de jeu, Martine se décrit en spectatrice. Elle observe la femme au wagon qui, elle-même, contemple son reflet dans la vitre, se sachant regardée. Tout au long du roman, Martine prend plaisir à épier les autres. Pendant l'exposé de Claude au colloque, dissimulée parmi la foule des auditeurs, elle l'observe sur l'estrade. Lorsqu'il s'arrête abruptement de parler, elle pense que c'est parce qu'il l'a

aperçue. Elle avait aussi imaginé que, muni des clés de son appartement, il venait y fureter en son absence pour lire les lettres de Lenny. Ce dernier lui dit dans l'escalier que les voisins doivent reluquer à travers leur judas, et Véronique grille pour sa part de lui soutirer des détails de sa dispute avec Claude. Pour Martine, le monde se partage entre spectateurs et acteurs.

Si elle ne déteste pas être le point de mire, exhibitionniste à ses heures, elle préfère cependant se trouver derrière la caméra. Lors d'un précédent séjour à New York, elle a travaillé au générique et à l'affiche publicitaire d'un long métrage. Elle y vient cette fois pour dessiner les affiches des collections d'automne de Pierre et Véronique. Elle y demeure à la fin comme cadreuse d'Allan Reade, avec l'espoir de réaliser elle-même un film. Dès le prologue perce son intérêt pour la photographie. Dans la vitre du wagon, le reflet de l'inconnu lui apparaît «comme sous l'action d'un révélateur photographique» (11). Le visage du mari, dont elle a aperçu la photographie miniature dans le porte-clés, lui semble n'avoir «pas plus de réalité qu'une mauvaise photo» (26). L'œil de Martine est un objectif de caméra, comme celui d'un cinéaste qui projette sur un écran intérieur le film qu'il n'arrête jamais de tourner.

Sa description des lieux où elle se trouve fait penser à un cinéaste en repérage. Le wagon lui apparaît le décor d'un plateau de tournage, fermé à chaque extrémité par une porte coulissante et traversé par un passage étroit flanqué de rangées de banquettes. Elle note les jeux d'éclairage comme ceux de projecteurs : «le mince faisceau de lumière» qui tombe du plafond frappe la femme au porte-clés «en plein visage» et lui creuse «des ombres» (15); la tête du grand roux se découpe «sous la lumière blanche et crue du passage à soufflet» (21); l'ensemble du wagon est éclairé

par « quelques jets de lumière discrets qui, dirigés sur la tête de trois ou quatre voyageurs, laissent les autres dans une demi-obscurité propice au sommeil ou à la rêverie éveillée » (18).

C'est également comme des décors de théâtre ou de film que Martine décrit son appartement à Montréal, livré aux jeux de lumière du soir qui tombe (53), et surtout le loft de Véronique et Pierre à New York qui a tout d'une « page de magazine », espace « complètement ouvert », aux plafonds « parcourus de poutres et de tuyaux repeints, supportés par de minces colonnes », avec, au-dessus de l'entrepôt, « un faux plafond [...] aménagé en chambre d'ami » à laquelle on accède « par une échelle de bois rivée au mur » (49). Elle décrit de même le décor tropical du bar espagnol de la 57^e rue, dont le miroir central encerclant un étang artificiel multiplie les points de vue sur Lenny (35), la chambre au décor de pacotille où ils font l'amour dans l'hôtel dont la façade élégante trompe avec sa marquise, son tapis rouge et son portier (86), le restaurant-bar Carlson's aux murs de miroirs dans lesquels Lenny observe Martine et Claude, et enfin l'appartement de Lenny, à la conception très étudiée, avec son éclairage indirect et son décor dépouillé qui évoquent pour Martine « un tableau sans ornement », « une peinture réaliste et peut-être naïve, où l'environnement serait réduit à sa plus simple expression » (192-193). Martine et ses amis vivent dans des décors qu'ils se sont construits comme des scènes de spectacle.

N'est-ce pas d'ailleurs la raison pour laquelle Martine aime New York, cette ville-théâtre, cette ville-spectacle, dont le profil illuminé qui se découpe sur le fond noir du ciel la fascine alors que le train s'en approche. « [A]vec l'œil inquisiteur et compatissant du photographe » (33), elle fait le tour de Manhattan qui lui semble « un tableau vivant, à

la fois tonique et dérangeant dans lequel [elle est] impatiente de sauter à pieds joints» (41). Mais alors, se demande-t-on, pourquoi cette femme, que l'on découvre au fil de la lecture être en fuite pour avoir été frappée par son amant, se réfugie-t-elle dans la capitale de l'agression et de la violence ?

Loin de rechercher la paix, Martine veut entrer elle-même dans le jeu, se joindre aux personnages qu'elle croise et qui lui apparaissent comme les acteurs d'une pièce à laquelle elle désire participer. Elle fait ainsi le portrait des deux jeunes hommes du train, du contrôleur, «un grand Noir à l'allure nonchalante» dont la silhouette se découpe «à contre-jour dans la lumière crue du passage à soufflet» (15), et surtout celui de l'inconnue qui «semblait sortir tout droit d'un film américain des années soixante» (19). À New York, retiennent son attention des quidams qui jouent leur vie devant tout le monde : «le hustler de la garde» (43), un type sans uniforme qui se fait passer pour un porteur ; le chauffeur de taxi qui soliloque, «engagé dans une longue conversation avec lui-même» (118) ; le travesti peinturluré et vêtu d'un accoutrement hétéroclite (172) ; le «Noir efflanqué» (128) de Greenwich, au déguisement bizarre, à la démarche de mannequin, qu'elle veut utiliser pour son enquête sur «ces clochards excentriques qui promènent leurs déguisements comme une insulte à la norme, un outrage volontaire à la mesure et aux bonnes mœurs» (129). L'attirent particulièrement les célébrités anonymes, les vedettes du trottoir, tels «les vagabonds emmaillotés dans plusieurs épaisseurs de vêtements et qui poursuivent, inlassablement, de longs dialogues avec un interlocuteur imaginaire» (32) ; tels aussi ces originaux qui jouent un rôle comparable à celui des «idiots du village» (42), trouvant «dans les rues de Manhattan leur seule échappatoire, leur

seul théâtre ou gagne-pain» (41), la chanteuse de Sheridan Square, le violoniste de Julliard, Cyrano le travesti, des manchots, des aveugles, des culs-de-jatte et des vendeurs de crayons, sans oublier la «bag-lady» aperçue du taxi, tous ces piétons-figurants auxquels elle rêve de se mêler comme au sang de cette ville «où le conformisme n'est le plus souvent qu'une mesure de l'exubérance, où on a l'impression de vivre à outrance comme nulle part ailleurs, d'être à la fois dans le coup et parfaitement isolé, confronté à ses propres limites ou convié à des rêves insensés» (161). De manière contradictoire mais sans en être dupe, Martine veut être à la fois spectatrice et actrice, cachée dans l'ombre de la salle et exposée sous les réflecteurs.

Sa propension à voir les gens comme des acteurs explique son insistance à décrire leurs vêtements, ou plutôt leurs costumes, voire leurs déguisements. Dans le train, elle détaille ceux du contrôleur, des deux types sur la banquette voisine, de l'inconnue au porte-clés. Elle s'attarde sur la mise de Lenny, tantôt cravaté et dont elle prend une unique photo (35-36), tantôt en t-shirt mauve et en tennis blancs, pantalon noir et smoking défraîchi, «acheté dirait-on dans une boutique de vêtements usagés» (171). Chez Allan Reade, elle note «le teint ciré et les ongles manucurés, aussi élégant et décontracté qu'un mannequin des étalages» (158). Elle remarque que Véronique vérifie que rien ne cloche dans sa tenue (45), et qu'Allison est mal à l'aise dans la sienne comme si elle avait oublié d'en retirer le cintre (167). New York attire donc aussi Martine en tant que capitale américaine (mondiale?) de la mode et de l'industrie du vêtement.

Plusieurs personnages travaillent d'ailleurs dans le milieu, même des personnages secondaires, telles Maryel, couturière qui a le «goût du cérémonial» (48), et Suzan qui

œuvre le jour « dans une petite maison de mode où elle crée des modèles de sous-vêtements et de maillots de bain » et, le soir, à l'appartement, dans son « atelier de couture », « coud des fringues pour des amis qui veulent des créations originales, un peu choc » (193). C'est surtout vrai de Véronique et Pierre, représentants de « quelques maisons françaises de prêt-à-porter » (40); les vêtements de leur collection d'automne apparaissent à Martine comme des pantins, tenant aux cintres par quelques fils, aux couleurs et aux styles agressifs qui personnifient « nos fantasmes de cruauté, de violence ou d'hostilité » (62), et lui font croire qu'elle se trouve dans le salon d'habillage d'une héroïne de bandes dessinées, dont les costumes stylisés et sexuellement audacieux annonceraient une femme hybride, mi-Barbarella, mi-Marilyn Monroe (61). Les quatre mannequins la fascinent, avec leurs maquillages assortis à la géométrie des imprimés et à la luisance des tissus, et dont les projecteurs accentuent « les contrastes, les faisant paraître plus insolites et sexuellement provocants » (73). Au cocktail (166), tous les invités jouent un rôle, les garçons en fracs et chemises à plastron, Véronique dans un ensemble qui la transforme complètement, les mannequins qui circulent le plus naturellement parmi les invités qui, eux aussi costumés, ont tous l'air de faire la mode, de la suivre religieusement, d'en faire la promotion. Tous se complaisent et se contraignent à la fois, à l'instar de Martine qui, obligée par Véronique d'essayer un vêtement, se sent aussi ridicule « que le jour se [s]a première communion » (63), ou encore, attendant l'arrivée de Lenny dans son costume de séduction, qui se sent « comme une enfant étriquée dans sa robe du dimanche, une enfant qu'on assoit sur une chaise et qui n'ose plus bouger de peur de se salir, de défaire sa toilette ou de se décoiffer » (129).

Pour ces acteurs en costume, les relations amoureuses sont une entreprise de ruse et de déception de l'autre. Ces «règles du jeu» qui commandent de «faire semblant», Martine les a apprises à l'âge de huit ans. Poursuivie par Fernand, elle n'a pas vraiment peur «car ce n'est qu'un jeu» (110), tout en étant excitée par le sentiment d'être en danger. Adolescente, elle ne connaît du plaisir que ce qu'elle a vu dans les «films osés» où miment jouissance et douleur mêlées des actrices qu'elle imite avec ses jeunes partenaires (91). Dès lors sensible à l'imagerie des rapports amoureux, elle associe jouissance et infraction, s'amusant à braver les interdits et à se dérober pour provoquer désir et agressivité.

C'est d'ailleurs à l'enseigne du jeu, du mensonge et de la dissimulation que logent ses relations avec Claude et Lenny. Elle avoue avoir usé avec le premier de «subterfuges» (39), l'avoir manœuvré «dans le petit théâtre doré de [s]on imagination» (38), en jouant tour à tour à l'agresseur et à la victime. Claude n'est pas en reste, faisant le guet devant l'immeuble où elle se trouve pour qu'elle le voie et se sente coupable (228), séduisant devant elle une blonde à un bar (108) ou encore, pour découvrir où elle se cache, manipulant ceux de ses amis à qui il téléphone en inventant différentes histoires (117), se faisant passer pour son frère ou usurpant quelque autre identité pour faire croire à l'urgence de la rejoindre.

La première rencontre entre Martine et Lenny se déroule dans une galerie d'art, et s'amorce comme une partie mi-loufoque mi-serrée, Martine refusant d'aller chez Lenny pour le plaisir de lui résister, en sachant qu'il va insister. Au «Wanna get high together?» (34) qu'il lui lance mi-blagueur mi-sérieux, elle réplique : «Je croyais qu'on allait fumer un joint tous les deux?» (35) Il lui prête le maillot de Suzan

(qu'elle a peut-être confectionné puisqu'elle est couturière) et, par la suite, leurs relations épistolaires sont « purement imaginaires » (38). Leurs retrouvailles rééditent leur première rencontre, Lenny l'invitant, pour se moquer d'elle, à aller à Long Island comme la première fois, à quoi Martine rétorque : « Ça me fait penser... Mon oncle, qui est également mon ex-amant, arrive à New York vendredi. Ça t'ennuierait qu'il vienne aussi ? » (78)

Les autres couples n'agissent pas différemment. Devant Kevin et Véronique qui s'excitent l'un l'autre « en sachant qu'ils ne se donneraient rien » (136), Pierre joue les indifférents tout en s'arrangeant pour montrer sa mauvaise humeur, conscient que s'il frustre Véronique de son affection, son pouvoir sur elle grandit. Martine assimile leurs manœuvres respectives à « un nouveau jeu de chasse et d'esquive, version “cours-après-moi-que-je-me-sauve (je t'attraperai bien quand j'en aurai envie)” » (169). Véronique se montre avec Pierre comme avec les mannequins, alternativement affable et désobligeante (74-5), comme Martine imagine que fera Suzan quand elle comprendra que Lenny a découché et qu'elle devra choisir entre lui faire une scène ou jouer « les tempéraments héroïques, les femmes patientes et compréhensives » (104). Ce sentiment qu'a Martine d'être toujours en représentation transparait dans ses descriptions de plusieurs scènes comme s'il s'agissait de scènes de films, la plus remarquable étant celle de l'assassinat de l'inconnue par son mari à laquelle assistent les voyageurs de l'intérieur du wagon, conscients, justement, qu'ils vont « assister à une scène » (26).

Deux lieux sont exemplaires à cet égard. Le loft de Véronique et Pierre, tout d'abord, où Martine surprend ses deux occupants en pleine querelle de ménage, Véronique dans une pose dramatique : « Roulée en boule sur le divan

de velours gris, des mèches de cheveux lui collant aux joues, Véronique s'était enfermée dans un tableau de sa composition et ne faisait aucun effort pour me cacher son désarroi. Une moitié du corps dans l'obscurité, l'autre violemment éclairée par un rai de lumière oblique qui s'accrochait à la fenêtre comme une traînée de poussière [...]» (45). Pierre surgit quant à lui hors d'haleine, en poussant «la porte de l'appartement comme il aurait fait claquer un rideau de scène» et fait «un geste large et démesuré» qui complète son «entrée bouffonne» (49). L'arrivée à l'improviste de Lenny est également décrite comme une scène, Martine «grimpée sur un escabeau pour modifier l'angle d'un projecteur», elle et Lenny s'échangeant quelques répliques qui bondissent «d'un bout à l'autre du studio», en «ignorant [leurs] spectateurs dont les yeux [font] la navette entre [eux]» (76-77).

Le colloque sur la violence est par ailleurs présenté par Martine comme un événement avant tout, sinon uniquement médiatique, «un vaste cirque, une foire aux célébrités» (133) pourchassées par le «public». S'y succèdent séances de projection, échauffourées entre groupes opposés, distribution par un éminent psychanalyste de «photos pornographiques, prises aurait-on dit sur la scène d'un vieux théâtre» (134), défilés dans la rue de manifestants et de contestataires costumés, féministes arborant des affiches de publicités offensantes, Gay Marching Band, fans de Joan Crawford venus voir *Mommie dearest* et harangüés par leur porte-parole «mimant les inflexions de sa voix comme l'aurait fait un chœur de théâtre ou d'opéra» (150), conférenciers enfin, comme Claude qui, juché sur l'estrade de l'auditorium bondé de spectateurs, entouré de projecteurs et de cameramen, «prend à s'entendre un plaisir évident» (153). Dans cet univers, tout est sujet à spectacle, la violence

comme les nouvelles à l'américaine. Sur le théâtre du monde, tout est affaire de publicité et de mise en marché.

Non seulement Martine raconte sa vie comme si elle se déroulait devant elle sur un écran, mais ses observations nourrissent les scénarios imaginaires qu'elle échafaude sans arrêt. Le masque et les vêtements de la femme au wagon la transforment en personnage «d'un film américain des années soixante» qu'elle situe «aisément dans un bar de troisième ordre, entourée d'individus à l'allure sombre et aux mains voyageuses» (19). Elle imagine de même comment Claude a dû s'y prendre pour la retrouver : «Absorbée par une image toujours la même, qui d'abord fixe et muette s'animait progressivement ainsi qu'un tableau enclencherait un récit, je me prenais à inventer, à répéter mentalement des arguments que je prêtai à Claude comme autant de fabulations à mon sujet. Il y avait une chambre, une pièce plutôt petite où rien ne m'était familier...» (63).

Pour Martine, le monde est une scène de théâtre, un plateau de tournage, et les hommes et les femmes qu'elle rencontre sont des acteurs en représentation. Si elle prend plaisir à les observer dans l'ombre, elle désire aussi être le centre d'attention, en autant toutefois qu'elle dirige le jeu.

Mise en scène

Que Martine soit cadreuse au cinéma n'est donc pas le fait du hasard. Cadrer c'est disposer, mettre en place l'image pour que la fiction joue, user de ruse et d'artifice pour tromper le spectateur. N'est-ce pas cela que fait avec son lecteur Martine, narratrice unique du roman dont elle découpe la matière en prologue et chapitres ?

Son discours subjectif est sujet à caution. C'est à sa seule version des faits que nous avons droit, celle de la femme battue et en fuite. Elle ne ment pas nécessairement (bien

que Claude l'accuse de refuser toute explication, de le fuir et de le pousser à la violence en le provoquant), mais son témoignage demeure un point de vue parmi plusieurs autres possibles. Le portrait que Claude fait d'elle à Lenny (211-215), bien qu'évidemment lui aussi sujet à caution, n'en laisse pas moins deviner une autre facette de Martine que celle qu'elle présente elle-même, encore que ce soit elle, en tant que narratrice, qui rapporte les propos de Claude. Lorsque celui-ci dit qu'il veut comprendre ce qui s'est vraiment passé le soir où il l'a battue, et qu'il affirme qu'elle a toujours refusé ses explications, il s'agit peut-être là du discours faussement repentant d'un homme violent, mais peut-être contient-il aussi une part de vérité. Incapable de les croire sur parole, le lecteur doit démêler ce que leurs discours respectifs dissimulent d'intentions cachées. Martine elle-même ne se cache d'ailleurs pas de la partialité de son récit :

Cette fin de nuit que je croyait avoir biffée de ma mémoire pour ne plus éprouver l'effet que d'une rature, je la raconte à Lenny aussi fidèlement que je peux. Omettant malgré moi les détails qui me rabaisseraient presque certainement à ses yeux, atténuant ceux qui me paraissent les plus déplaisants, je n'en marche pas moins sur mon orgueil. Le seul fait d'avouer qu'on a levé la main sur moi me mortifie, comme si le récit exact de mon affrontement avec Claude devait m'attirer plus d'aversion et de mépris que de compassion. Et puis j'ai honte pour lui aussi, car on a tendance, pas vrai ? à se croire responsable des aberrations de ceux qu'on a aimés. (221)

Elle avoue donc que son histoire est arrangée pour qu'elle-même apparaisse sous le meilleur éclairage. Le lecteur se trouve ainsi face à elle dans la même situation où

elle-même se trouve pour essayer de comprendre qui est Suzan, qu'elle n'a jamais rencontrée, à partir de ce que lui en dit Lenny, qui est lui aussi un narrateur partial. En l'écoutant lui parler de celle qu'il s'apprête à quitter, Martine sent bien que Lenny ne dit pas toute la vérité sur Suzan :

Lenny s'est trouvé embarrassé, d'autant plus incommode que l'attitude de Suzan était délibérément équivoque, et je commence à trouver incroyable tout ce qu'il peut supporter d'affronts et d'enfantillages. Or je ne sais presque rien de Suzan, et peut-être la jugerais-je moins sévèrement si seulement il m'avait été donné de la rencontrer. Pour le moment toutefois je suis forcée de croire ce qu'on m'en dit, qu'elle est plus confuse que malveillante, par exemple, et qu'elle ne s'accroche aux autres que pour ne pas se sentir dériver. (225-226)

Le lecteur est pareillement forcé de croire Martine, tout en devinant que son discours a quelque chose d'incroyable.

Le point de vue de Martine est en outre rétrospectif. Selon les faits rapportés, elle dispose d'un recul temporel plus ou moins important, suffisant en tout cas pour lui permettre d'organiser son récit à son avantage. Elle l'avoue explicitement quand elle précise la raison de sa fuite à New York : « Rien ne m'empêcherait donc de faire un voyage pour me ressaisir, de quitter Montréal pour contempler ma vie à distance » (40). Cela explique la construction de son récit très achevée, cohérente, et donc révélatrice de ses intentions. Elle arrange les choses pour se faire voir et se voir elle-même sous un certain jour, se conforter dans sa propre image. Son récit est piégé, truqué, sauf à la fin :

Quant à moi, je panique à la pensée d'être seule dorénavant. J'ignore ce qui m'attend, je ne suis pas en règle avec

mon passé et, ce qui est pire encore, je n'ai plus personne à qui m'en prendre. Il me semble être accrochée au fil de mon histoire comme s'il venait de claquer, y être suspendue à bout de bras avec les jambes qui remuent dans le vide. En langage clair, on appelle cela l'angoisse.
(229)

La narratrice avoue donc ici son désarroi devant une histoire qui lui échappe et qu'elle ne maîtrise plus, elle qui pourtant avait depuis le début donné d'elle-même l'image d'une ordonnatrice déplaçant méthodiquement ses pions.

Le roman prend en effet la forme, non d'un monologue intérieur touffu, « stream of consciousness » sans ponctuation ni paragraphe qui aurait pourtant rendu la détresse de Martine, mais au contraire d'un discours très structuré, divisé en prologue et chapitres numérotés, eux-mêmes partagés par des astérisques en tableaux plus ou moins autonomes, et coiffés de titres empruntés à des membres de phrases du texte. Partout se manifeste l'emprise de Martine qui dispose la matière de l'anecdote en vue de produire un effet voulu.

Nulle part cette organisation d'ensemble n'est plus évidente que dans la présence du prologue en ouverture du roman. À première lecture, il apparaît comme détaché de la suite, la rupture étant quasi complète avec le premier chapitre. Seule la mention, au début de ce premier chapitre, « qu'un incident avait retardé la marche du train » (31) fait le lien avec le prologue dont est ainsi rappelé le titre. On comprend ensuite qu'on a été piégé, le prologue se situant chronologiquement non pas avant la scène capitale de l'aveu par Martine qu'elle a été frappée par Claude, et qu'elle donne en épilogue (217-221), mais après, et c'est donc (ce qu'on ignore alors) parce qu'elle est en état de choc qu'elle est à ce point attirée par la femme au porte-clés, son

double parfait. Elle vient alors de quitter Claude qui l'a frappée, et se trouve dans la situation de l'inconnue en face d'elle. Elle est sans doute effrayée par sa décision, et ne peut s'empêcher de penser, déjà, à un éventuel retour à Montréal et à la réaction de Claude.

Le roman répond en fait à la question suivante : Martine imitera-t-elle l'inconnue du train, reviendra-t-elle vers Claude qu'elle vient de quitter ? Elle choisit plutôt de demeurer à New York, sans doute parce que l'a marquée la vue de l'inconnue tuée par son mari vers qui elle est revenue. C'est le souvenir de ce meurtre qui pousse Martine à la fin du roman à prendre une décision différente, c'est parce que l'inconnue est morte, sauvagement assassinée sous ses yeux, qu'elle-même vit à la fin du roman. Entre le début et la fin, le prologue et l'épilogue, la relation de cause à effet est évidente. Dans les toutes dernières lignes de son récit Martine écrit en effet :

Ce n'est donc pas maintenant que j'achèterai mon billet de retour pas tout de suite que j'appréhenderai mon arrivée à Montréal. Lorsque là-bas le train de New York entrera en gare au matin, toujours fidèle à son horaire, je serai parfois au lit avec Lenny dans sa chambre ou celle du voisin, Mr. Kipp. Il sera près de neuf heures et sur le quai ni Claude ni mon passé ne m'attendront de pied ferme, ne courront le long de la rame en fouillant du regard les fenêtres des wagons. (231).

Le rappel clair de l'incident de la gare montre bien que si Martine échappe au sort qui aurait pu être le sien en rentrant à Montréal, c'est parce qu'elle se souvient du sort de la femme au porte-clés. Ainsi le prologue, qui annonce la fin de manière inversée, est-il un faux prologue, et le dernier chapitre à valeur d'épilogue est-il le véritable

prologue, longtemps refoulé par Martine, dont la divulgation aurait dû normalement ouvrir son récit.

Ce rapprochement entre la situation de l'inconnue et celle de Martine permettrait d'aborder la question du double, corollaire de celles de la représentation et de la mise en scène qui exigerait cependant une étude en soi¹². Qu'il suffise d'indiquer ici que Martine et Lenny sont, en tant qu'artistes, naturellement portés au dédoublement, capables de se regarder eux-mêmes de l'extérieur, d'être des spectateurs d'eux-mêmes, mais aussi de se glisser dans la peau d'autres personnages, réels ou imaginaires, et de jouer des rôles comme des acteurs. Spectateur et acteur, voilà les deux personnages essentiels de tout théâtre, en vérité le même, un être double, ambivalent, qui épie tout ensemble les agissements des autres et s'exhibe lui-même sur la scène, désireux de dissimuler en même temps que de provoquer.

La petite phrase du début du premier chapitre, rappel du titre du prologue, jette à cet égard un éclairage trouble sur Martine. Commentant le trajet vers New York, elle écrit en effet qu'il « avait été long, d'autant plus qu'un incident avait retardé la marche du train » (31). Si le mot « incident » est une claire allusion au titre du prologue, il est incompréhensible que Martine qualifie d'incident le meurtre sauvage décrit dans le prologue. Cet euphémisme cache autre chose. Se pourrait-il qu'à partir d'un incident peut-être banal, une dispute entre un couple, survenue sur le quai d'une gare, et à laquelle elle a assisté du wagon, Martine ait imaginé dans son théâtre intérieur une autre scène (le meurtre raconté) qui ne serait donc arrivée que dans son imagination, en transposant ce qui vient de lui arriver à elle, à savoir qu'elle a été battue par Claude, qu'elle a eu très peur et que c'est pour cette raison qu'elle fuit ? À partir du

spectacle de la banale querelle d'un couple, elle extrapole, développe, amplifie ce qu'elle imagine que pourrait être la réaction de Claude à son retour. Autrement, si le meurtre décrit dans le prologue avait vraiment eu lieu, le train aurait été longuement retardé, les voyageurs auraient été interrogés comme témoins, et Martine n'aurait pas parlé d'incident mais de drame. Elle fait donc ici ce qu'elle ne cesse jamais de faire dans tout son récit, échafauder des scénarios imaginaires à partir de ce qu'elle observe. On peut même s'interroger sur l'existence de la femme au porte-clés, double trop parfait de Martine pour que cela n'éveille pas les soupçons. Cette femme dont elle aperçoit le reflet dans la vitre, qui est vêtue comme elle-même plus jeune, est peut-être entièrement fabriquée, imaginaire, n'ayant d'autre réalité que dans l'esprit de Martine qui la projette sur l'écran noir de la vitre du wagon.

Quelques mots pour conclure sur ce par quoi nous aurions pu tout aussi bien commencer cette étude : ce que l'on voit en premier du livre, sa couverture à valeur d'emballage, qui résume magnifiquement son contenu. Avant d'avoir lu le roman, on ne peut évidemment pas apprécier la pertinence du choix de l'œuvre, *The Street* de Richard Lindner, pour illustrer la couverture. Cette œuvre est intéressante à double titre. D'une part, parce que le texte du roman fait référence à son auteur, la première rencontre de Martine et Lenny se déroulant dans une galerie qui expose des œuvres de Lindner. D'autre part, une analyse de ce tableau (que je ne ferai pas) montrerait sans doute comment son sujet, ses formes, ses couleurs, sa composition, sont étroitement liés à la matière du roman. Ce tableau représente des personnages costumés comme pour une représentation, disposés seuls ou par couples mais ne se regardant pas, d'âges variés, à la mise et aux attitudes |

empreintes d'agressivité sinon de violence, et dont l'ensemble constitue un étonnant condensé du livre, au point qu'on peut se demander si c'est de ce tableau que le roman est issu ou l'inverse.

Ce n'est pas le seul élément du paratexte qui fait ici l'objet d'un traitement particulier. Ainsi en est-il également du titre du roman, de ceux des chapitres qui pour plusieurs sont tirés d'une phrase du texte, de la dédicace permanente, de l'épigraphe, de la quatrième de couverture qui associe au commentaire présentatif un extrait du roman donné en italique et que complète comme un point final la photo de l'auteur, en bas de page, petit sourire aux lèvres, contente du bon tour qu'elle nous a joué.

Les choses ne tombent pas ainsi en place par hasard. Il faut que, dans l'ombre, quelqu'un les dispose de manière consciente, sinon spontanément. Ou peut-être est-ce un peu des deux.

NOTES

1. Madeleine Monette, *Petites violences*, Montréal, Les Quinze, «Prose entière», 1982, 232 p. Les références au texte du roman renvoient à cette édition, et les pages seront dorénavant indiquées dans le texte entre parenthèses.
2. Ce sont pour la plupart des comptes rendus signalant la parution du roman, souvent en même temps que ceux d'autres auteurs, et dont offre un bon exemple l'article suivant : Gérard Valbert, «Les deux Madeleines», *Magazine littéraire*, n° 202, décembre 1983, p. 58.
3. «Madeleine Monette», *Québec français*, n° 52, décembre 1983, p. 38-39.
4. «Détournements», *Écrits du Canada français*, n° 58, 1986, p. 94-103.
5. Claude Grégoire, «Qui est Madeleine Monette», *Québec français*, n° 85, printemps 1992, p. 86-88.
6. Reine Bélanger, «Madeleine Monette. *Petites violences*», *Livres et auteurs québécois 1982*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1983, p. 69.

7. Jo-Anne Elder, «Love and Hurt», *Canadian Literature*, n° 102, Autumn 1984, p.62.
8. Janine Ricouart, «Entre le miroir et le porte-clés : *Petites violences* de Madeleine Monette», *Dalhousie French Studies*, n° 23, 1992, p. 15.
9. Jo-Anne Elder, «Love and Hurt», p. 62.
10. Robert Charbonneau, *Ils posséderont la terre*, Montréal, L'Arbre, 1941, 221 p.
11. Flora Balzano, *Soigne ta chute*, Montréal, XYZ éditeur, 1992, 120 p.
12. Voir à ce sujet Janine Ricouart, «Le silence du double dans *Le Double suspect* de Madeleine Monette», *Quebec Studies*, n° 7, 1988, p.137-144.