

Clotilde LANDAIS

***Aliss* de Patrick Senécal : le corps violenté comme représentation métatextuelle**

La réécriture des contes est une pratique courante en littérature, comme le montrent par exemple *La Compagnie des Loups* d'Angela Carter ou le recueil *Blanche Neige, rouge sang*, édité par Ellen Datlow et Terry Windling. Si l'origine de ces nouvelles se trouve dans les contes dits « de fées », leur contenu a quelque peu été revisité, penchant vers une horreur et un érotisme plus proches des versions originales que ce que les versions expurgées de Perrault ou Disney laissent penser. À partir du XVII^e siècle en effet, dans un souci de convenance, les auteurs ont commencé à camoufler la réalité des contes — qui renvoie à la réalité de la vie, comme le montrent les psychanalystes Bruno Bettelheim et Marie von Franz — sous nombre de métaphores et autres symbolismes, introduisant par ailleurs un élément magique pour faciliter la distanciation. Mais suite à la vulgarisation des grands principes de la psychanalyse, les conteurs modernes abolissent ce symbolisme afin de faire ressurgir toute la crudité des récits.

Dans *Aliss*, le romancier contemporain Patrick Senécal s'est adonné à ce jeu en revisitant les célèbres contes initiatiques de Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland* et *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*. L'auteur québécois établit sa réécriture autour de la subversion de l'univers merveilleux de Carroll : Lewis Carroll et le Lapin Blanc se retrouvent sous les traits d'un pédophile en quête de beauté; la reine Rouge est une meurtrière en fuite dont les passe-temps favoris sont l'empaillage des sujets qu'elle a fait exécuter et l'organisation d'orgies sexuelles; le Ver à Soie est un *dealer*; la Duchesse, reine déchue et bisexuelle, est la patronne d'un club de *strip-tease*; le Chapelier et le Lièvre de Mars sont deux anciens médecins, adeptes de la torture ; et Alice voit sa gourmandise transformée en appétit sexuel. Ainsi, dans le roman québécois, tous les personnages victoriens font l'objet d'une distorsion allant dans le sens d'une

perversion de leur personnalité d'origine. Comme le montre cette brève description des protagonistes, cette subversion de l'univers du Pays Merveilleux s'exprime notamment dans la violence faite au corps des personnages — prostitution, drogue, torture—, et principalement à celui de l'héroïne, dont la quête d'identité s'effectue à travers cette violence corporelle. Certes, la violence faite au corps existait déjà dans les récits de Lewis Carroll, que ce soit celle faite à l'héroïne — lorsqu'elle grandit ou rapetisse suite à ce qu'elle a bu ou mangé — ou celle faite aux autres personnages — qui sont décapités sur ordre de la Reine ; mais en raison de la subversion du Pays Merveilleux dans le roman québécois, le corps des protagonistes y est beaucoup plus fortement violenté que dans les récits victoriens.

Cette noirceur de la relecture par Senécal des contes de Carroll — qui jouait, lui, sur l'humour, le *nonsense* — peut surprendre, et nous amener à nous interroger sur le sens de la représentation du corps violenté dans le roman québécois. Précisons toutefois que, dans notre étude, nous nous concentrerons sur les violences faites au corps d'Aliss dans la mesure où celles subies par les autres personnages sont du même ordre, mais sans la dimension initiatique propre à l'héroïne. Leur analyse n'apporterait donc rien à notre démonstration. Afin de comprendre le sens de la représentation du corps violenté dans *Aliss*, nous nous intéresserons tout d'abord aux formes prises par cette violence corporelle dans le roman. Ensuite, nous verrons que, quelle que soit la violence représentée — volontaire ou subie —, celle-ci s'inscrit dans une logique d'initiation propre au conte. Enfin, nous tenterons de donner un sens à cette représentation du corps violenté dans le roman.

Les représentations du corps violenté

Ces représentations sont de deux ordres. Il y a d'un côté la violence volontairement infligée par l'héroïne à son propre corps et, de l'autre, celle subie par l'héroïne.

Aliss est partie de chez elle pour « aller au bout de tout » (Senécal, 2000, p. 19), et c'est dans cet état d'esprit particulier qu'elle arrive à

Wonderland. Ce monde où tout tabou est aboli semble idéal pour une adolescente en quête de sensations fortes, et explique le fait que la jeune fille n'hésite pas à faire violence à son propre corps pour se prouver qu'elle non plus n'a pas de limites.

La première violence qu'Aliss inflige à son corps est la consommation de stupéfiants. Si elle avait déjà fumé des joints avant de quitter le domicile parental, elle n'a encore jamais touché aux drogues dures, comme elle le dit la première fois que Verrue lui en propose : « Du chimique. Des drogues dures. Ça m'a toujours attirée, ça, mais en même temps, ça me fait peur... » (p. 48) Mais le vieil homme sait parler à une adolescente en quête de rébellion. Ainsi, lorsqu'il l'accuse de tout vouloir connaître « sans rien essayer » (p. 86), elle accepte les pilules. Mais au moment d'en avaler une, le doute l'assaille de nouveau. Il est toutefois rapidement balayé par sa nouvelle philosophie, renforcée par sa lecture simpliste de *Ainsi parlait Zarathoustra* : « J'ai peur comme c'est pas possible. Et cette peur m'excite au plus haut point. La vertu dans l'action, hein, mon Nietzsche ? » (p. 110) L'effet de ces pilules rappelle celui produit par ce que mange ou boit l'héroïne de Lewis Carroll, à la différence que cette dernière ne savait pas qu'elle allait infliger une quelconque violence à son corps en se livrant à un acte aussi banal : les « Micros » calment la jeune fille, comme si elle rapetissait, alors que les « Macros » la font se sentir forte, toute puissante, comme si elle grandissait.

Le second type de violence qu'Aliss inflige à son corps est d'ordre sexuel. Aliss n'est plus vierge lorsqu'elle arrive à Wonderland, mais par peur du SIDA, elle s'est toujours protégée. Or, dans le quartier de la reine Rouge, les hommes refusent de mettre un préservatif, et elle de raisonner de la façon suivante :

Évidemment, je refuse de baiser sans le condom.[...]
Koudon, c'est-tu eux autres qui sont vraiment cons ou c'est moi qui suis trop tèteuse ? [...]
Je repense aux frontières de Verrue. C'est peut-être pas si idiot, ce qu'il racontait. En venant vivre ici, au fond, j'ai traversé une frontière.
Faudrait peut-être que j'en traverse une autre... (p. 77)

Alors, suivant le discours de Verrue, sa nouvelle philosophie et sa frustration sexuelle, elle franchit le pas avec son voisin Mario, mais non sans une certaine inquiétude : « Des relents de peur m'assaillent soudainement : pas de condom... Je me regarde dans la glace. Non. Non, pas de crainte pour ce soir. Ça va trop bien. » (p. 108)

Malgré la peur que chacune de ses actions suscite, Aliss va de plus en plus loin dans les violences faites à son propre corps. Ainsi, après la drogue et de nouvelles expériences sexuelles, la jeune fille s'engage comme danseuse dans un club de *strip-tease* : « Les cabines sont à côté de la console. C'est là que vont ceux qui acceptent de faire des choses plus sérieuses avec les clients. Ce qui n'est pas mon cas. D'ailleurs, je suis une des rares filles qui ne le fait pas. J'ai déjà ma petite réputation de danseuse pure. M'en fous. » (p. 214) Mais la jeune fille ne peut danser nue que sous l'emprise de la drogue. Et les Macros coûtent cher. La voici prise dans un cercle vicieux. Le dernier degré de violence sexuelle qu'elle inflige volontairement à son corps n'est pas si librement choisi qu'elle aimerait le croire. Seul son besoin d'argent — pour acheter la drogue qui lui permettra de continuer à danser — la conduit à se prostituer. C'est la première fois dans le récit qu'Aliss évoque la douleur physique qu'elle ressent : « Son sexe entre en moi, assez violemment... Ça fait un peu mal. [...] Pendant une seconde, un éclair de souffrance déchire mon ventre. » (p. 345)

Aliss est ainsi arrivée à la limite de la violence qu'elle peut infliger plus ou moins volontairement à son corps. Mais malheureusement pour l'héroïne, « aller au bout de tout » n'est plus son seul but : elle a en effet décidé de rencontrer la reine Rouge, qui dirige le quartier, afin de découvrir si celle-ci est bien l'équivalent féminin du surhomme de Nietzsche. Elle ignore que la recherche de réponse à cette question va l'entraîner contre son gré vers de plus grandes violences corporelles.

S'être prostituée dans le club de *strip-tease* permet à Aliss d'être engagée par la reine Rouge comme l'une de ses Filles. L'héroïne est trop fière de pouvoir enfin rencontrer la reine pour s'inquiéter de ce qui l'attend au Palais. C'est pourtant là qu'elle subira des violences corporelles qu'elle n'était pas prête à accepter et qui s'apparentent par là même à la

torture. La première de ces violences subies est infligée à Aliss par Mickey, un sadomasochiste. Il demande à être son client, promet de s'en tenir à « une baise normale » (p. 452), mais sa nature reprend le dessus :

Il me serre le sein de nouveau avec force. Il me rentre dedans avec trop de violence.

— Vous me faites mal, Mickey...

Et soudain, il me frappe ! Sur le visage ! Juste une claque, pas très forte, mais quand même ! Sur la joue droite ! J'en reviens pas ! [...]

Paf ! Une autre claque, mais plus forte, celle-là, qui me brûle la joue ! Il me regarde toujours, et ce que je vois dans ses yeux me fait enfin peur, vraiment peur... (p. 466)

Aliss évoque une nouvelle fois la douleur : la jeune fille a beau se prostituer « volontairement », elle n'aime pas souffrir. Après ce qu'elle a entrevu dans les autres chambres de l'étage, elle a peur de ce qu'un sadomasochiste peut lui infliger.

Mais se faire gifler n'est qu'une douce souffrance par rapport à ce qui l'attend ensuite. Ayant refusé de torturer Mickey pour ce qu'il lui a fait, comme le lui ordonnaient Chair et Bone suivant la logique particulière du quartier, ces derniers retournent la sanction contre elle, et lui tirent une balle dans la jambe lorsqu'elle tente de s'enfuir :

Un bruit terrible, un claquement assourdissant... Dans ma jambe, ho ! la douleur ! Une brûlure, une morsure aiguë, comme si on entrait un fer chauffé à blanc dans ma cuisse ! Ahhh, mon Dieu ! Je tombe, je roule sur le sol, je me tiens la cuisse à deux mains, ma cuisse qui saigne, qui me fait tellement, tellement mal, pis je crie de souffrance... (p. 477-478)

Là encore, comme c'est le cas depuis qu'Aliss ne contrôle plus les violences infligées à son corps par autrui, c'est l'expression de la douleur qui domine. Cette blessure par balle correspond également à la première violence pour laquelle la volonté de l'héroïne n'est absolument pas intervenue. En effet, jusque-là — même pour l'expérience sadomasochiste où elle avait consenti à se rendre dans la chambre —, Aliss a toujours accepté, malgré les risques, de se prêter aux violences faites à son corps pour parvenir aux buts qu'elle s'était fixés. Cette fois, elle comprend que « tout est fini [...] » (p. 473). Elle

Clotilde LANDAIS, « *Aliss* de Patrick Senécal : le corps violenté comme représentation métatextuelle », dans Julie DELORME et Claudia LABROSSE (dir.), « Écriture du corps, corps de l'écriture », @*nalyses*, hiver 2008

ne souhaite plus que reprendre le métro pour rentrer chez ses parents. Elle admet avec « calme et une grande, très grande lassitude » (p. 473) que sa période de rébellion est terminée.

Malheureusement, la reine Rouge n'est pas du même avis qu'Aliss, et la blessure à la jambe n'a pour objet que de permettre la dernière représentation du corps violenté de l'héroïne, comme le lui fait comprendre Bone lorsqu'il déclare : « Désolé, Aliss, mais votre fuite n'est pas prévue au programme... » (p. 478) La jeune fille étant immobilisée, elle ne peut s'opposer à l'apothéose infligée par Mickey. Le sadomasochiste reprend où il en était resté dans la chambre du Palais ; mais cette fois, sans règles ni consentement, il frappe Aliss sans relâche, et la viole :

... douleurs, douleurs partout, dans mon sexe, dans mon corps, dans mon âme... l'engourdissement... l'engourdissement progressif... la voix du monstre devient indistincte... les coups irréels [...].
... les coups, toujours, toujours...
me ferme-
m'évade-
rapetisse... (p. 480-481)

De nouveau, l'expression de la douleur domine le passage, mais plus présente encore que précédemment compte tenu du degré de violence. Le viol est l'ultime outrage fait au corps d'Aliss, et pour la première fois, l'héroïne se retire psychologiquement de l'expérience, refusant de manière catégorique cette dernière épreuve.

Une logique d'initiation

Nous avons qualifié de « dernière épreuve » le viol dont Aliss est victime. Si ce vocabulaire renvoie au conte merveilleux, dans lequel le héros affronte une série d'épreuves au cours de sa quête, il fait référence à l'origine aux « pratiques et [...] croyances religieuses de la mentalité archaïque, l'Initiation » (Vierne, 1973, p. 5). De fait, la volonté d'Aliss d'aller « au bout de tout », ainsi que sa recherche d'une réponse à une question – qui est la reine Rouge ? – s'apparentent à une quête. Le roman *Aliss* peut ainsi être lu comme un conte initiatique, et

les violences corporelles dont la jeune fille fait l'objet correspondraient alors à la série d'épreuves imposées au héros.

Le roman *Aliss* peut être qualifié de « conte » à bien des égards. Tout d'abord, l'incipit et l'excipit du texte reprennent les termes mêmes d'ouverture et de clausule des contes traditionnels : « Il était une fois » (p. 1) et « elle vécut heureuse et eut beaucoup d'enfants » (p. 521), bien qu'au singulier dans la mesure où le « prince charmant » n'a ici aucun rôle. Ensuite, chaque chapitre est introduit par une référence explicite au schéma du conte dégagé par Vladimir Propp qui reste, malgré les nombreuses limites dues à la spécificité des contes oraux russes qui constituèrent le terrain d'études du chercheur, la référence dans le domaine. Voici, par exemple, le commentaire du narrateur hétérodiégétique au premier chapitre :

Notre conte, comme il se doit, s'ouvre sur une *situation initiale* en apparence *équilibrée* [...]. Mais si on y regarde de plus près, nous constaterons que notre héroïne Alice a déjà pris une décision qui est venue *briser cet équilibre* et qui va amener de grands changements dans sa vie. (p. 7) [Nous soulignons.]

Tout conte, en effet, suit un schéma précis et récurrent : l'histoire commence par une scène de la vie quotidienne où tout est à sa place et la famille, heureuse. Puis, un événement survient, qui brise ce bonheur initial. L'un des enfants – le héros – doit se mettre en route : c'est le début de la quête au cours de laquelle il rencontre des adjuvants et des opposants, affronte diverses épreuves pour parvenir enfin à l'objet de sa quête. Il peut alors rentrer chez lui pour y restaurer un nouvel équilibre. Le narrateur hétérodiégétique fait référence à ces « épreuves » que le héros doit surmonter au cours de sa nécessaire « quête » de la façon suivante : « Car que serait un héros sans quête, je te le demande, ami lecteur! Mais toute quête est parsemée d'embûches, d'épreuves! » (p. 173) Le conte traditionnel a en effet pour but de faire passer son héros de l'enfance à l'âge adulte, comme dans les rites initiatiques. Mais cela ne se fait jamais aisément, et le héros — à l'instar du néophyte — doit affronter des épreuves de plus en plus rudes, correspondant aux différents degrés de la mort initiatique, précédant la re-naissance (Vierne, p. 55). Ainsi, plus que l'objet même de la quête, c'est le voyage – et les dangers qu'il présente – qui est important.

L'héroïne de Patrick Senécal est, comme les héros des contes, en situation de quête. Toutefois, deux éléments la distinguent des héros traditionnels. Tout d'abord, là où la plupart des héros sont obligés de partir de chez eux suite à un événement extérieur à leur volonté, c'est Aliss seule qui décide de quitter le domicile de ses parents, alors que rien n'était venu bouleverser son bonheur. Ensuite, contrairement aux héros qui savent ce qu'ils doivent rapporter pour restaurer un équilibre, Aliss ne connaît pas l'objet de sa quête – dans un premier temps, elle veut aller « au bout de tout », sans bien savoir ce que cela signifie ; dans un deuxième temps, elle cherche à savoir qui est la reine Rouge et si celle-ci est bien la surfemme, alors que la question qu'elle devrait se poser est celle de sa propre identité. Cependant, comme tout héros, elle devra surmonter des épreuves — qui auront principalement la forme de violences corporelles — dont le degré de difficulté ne fera qu'augmenter, mais où la réussite de l'une sera nécessaire pour pouvoir passer à la suivante. Là encore, Aliss se différencie de ses prédécesseurs par la conscience qu'elle a de l'existence de certaines de ces épreuves – qu'elle qualifie de « défis » (2000, p. 74) dans la mesure où elle se les impose pour aller « au bout de tout ». C'est en cela que la reine Rouge lui fait la remarque suivante : « Si t'as l'impression de passer des tests, Aliss, tu les passes uniquement pour toi-même. » (p. 379) Ainsi, Aliss se drogue pour pouvoir danser puis se prostituer dans la mesure où elle comprend qu'elle doit se prostituer pour entrer au Palais et rencontrer la reine Rouge, ce qui est rapidement devenu son objectif. Mais une fois au Palais, les « défis » cessent, et sont remplacés par de vraies épreuves, au sens où l'héroïne ne décide plus de s'y prêter ou non; on ne lui laisse plus le choix, et elle se voit contrainte de les subir l'une après l'autre, jusqu'au viol final. Ainsi, ce qui avait débuté comme une quête s'achève en cauchemar.

Aliss part de chez elle en battante : elle s'est donné pour objectif d'aller « au bout de [s]on [s]oi-même en personne » (p. 72) et, pour se prouver qu'elle n'a pas de tabous et qu'elle est une rebelle, elle s'impose des défis. Ainsi, sans en avoir conscience, l'héroïne cherche à répondre à la « bonne question » (p. 167), celle de son identité, puisque vouloir aller

au bout de soi-même, c'est vouloir connaître ses limites, donc se connaître. Malheureusement pour la jeune fille, le premier de ces défis — la drogue — fausse la réalisation des suivants, et l'empêche par là même de se trouver. En effet, comme le lui explique Verrue au début de leur rencontre : « Pour aller au bout de soi-même, il faut franchir plusieurs étapes... Chaque étape est une frontière qui nous amène un peu plus loin. Il s'agit de découvrir quelle frontière nous arrêtera... C'est cette frontière qui nous révélera à nous-mêmes. » (p. 72) À cause de la drogue, Aliss ne peut savoir quelle « frontière » l'aurait arrêtée puisque les pilules lui permettent de continuer.

L'aide de la drogue pour passer les épreuves qu'elle s'impose est également ce qui différencie Aliss des autres habitants du quartier. En effet, sans drogue, elle ne peut ni danser nue ni, *a fortiori*, se prostituer. Ainsi, elle n'est jamais authentique dans ce qu'elle entreprend, mais tente malgré tout de s'en convaincre : « Que cette job me plaise ou non est pas vraiment important pour l'instant. L'important, c'est que je dois le faire. » (p. 215) Dans la mesure où les autres habitants du quartier règlent leurs actions sur leurs désirs, la fausseté d'Aliss n'échappe à personne, à commencer par la reine : « Tu l'as fait parce que tu *crovais* qui fallait faire *ça* pour être libre, tu voulais t'en convaincre ! » (p. 503)

Sa quête d'elle-même ne peut donc aboutir, puisqu'elle étouffe sa personnalité et s'oblige à aller contre sa nature. Dans ce cas, pour l'aider à se trouver — et lui faire comprendre qu'elle n'a pas sa place à Wonderland —, la reine, tenant le rôle de tutrice (Vierne, p. 60), n'a d'autre choix que de lui imposer des épreuves supplémentaires, que la jeune fille n'aurait jamais tentées seule : « J'ai suivi chacune de tes étapes ! Pis je t'ai protégée, je t'ai rendu tout plus facile! [...] Je voulais que tu voies tout, que tu vives toutes les étapes, jusqu'au viol final ! » (p. 501) L'objet de l'initiation ordonnée par la reine Rouge est de permettre à Aliss de découvrir qui elle n'est pas, ce qui la conduira à découvrir qui elle est. Et c'est dans cette logique de définition par la négative que se déroule le procès d'Aliss, où les différents témoins relèvent son manque d'authenticité : une de ses anciennes collègues la qualifie d'un « peu *straight* » parce qu'elle « refusait tout numéro

érotique » (p. 491). Un autre encore insiste sur sa dépendance à la drogue : « Il fallait toujours qu'elle en prenne, comme si elle pouvait pas travailler sans! Pas sûre que c'était une job pour elle... En fait, elle me faisait penser à une pute de *là-bas*... » (p. 494)

Ainsi, la quête initiatique d'Aliss prend la forme d'échecs successifs. Tout d'abord, elle n'a réussi aucune épreuve, pas même celles qu'elle s'était imposées, puisqu'elle a dû se droguer pour franchir chacune des étapes. Par là même, elle n'est pas allée « au bout de tout » comme elle le souhaitait, dans la mesure où, fondamentalement, elle se faisait violence pour parvenir à imiter les autres. C'est en cela qu'elle est accusée « de se prendre pour quelqu'un qu'elle n'est pas » (p. 490). Enfin, elle n'a pas compris que l'objet de sa quête était sa propre identité et non celle de la reine Rouge. Ainsi, tout ce qu'elle s'est imposé n'était pas à bon escient. Sans l'aide de la reine, elle serait rentrée chez elle sans avoir découvert qui elle était, et toutes les violences faites à son corps auraient été vaines.

Le corps violenté comme représentation métatextuelle

Comme nous venons de le voir, les violences faites au corps d'Aliss dans ce roman ont valeur d'épreuves initiatiques. En ce sens, elles servent la quête que l'héroïne s'est fixée, à savoir aller « au bout de tout ». En se lançant ce défi, Aliss souhaite se mettre à l'épreuve, et son corps est le théâtre de ses expérimentations : plus elle exerce de violences sur son corps, plus elle repousse ses limites. C'est ce qui explique que la jeune fille répugne si peu à maltraiter son corps – jusqu'à un certain point toutefois, comme nous l'avons vu.

Cependant, Aliss ne fait pas le lien entre sa volonté d'aller « au bout de tout » et sa quête d'identité. En effet, jusqu'à ce que la reine Rouge le lui fasse remarquer, elle n'a pas conscience de ne pas savoir qui elle est : « La voilà, la question, la bonne, celle qu'au fond je me posais depuis le début, mais inconsciemment, sans m'en rendre compte, sans *vouloir* m'en rendre compte. [...] QUI SUIS-JE ? » (p. 502) Pourtant, ces deux quêtes sont inextricablement liées dans le roman, comme le

Clotilde LANDAIS, « *Aliss* de Patrick Senécal : le corps violenté comme représentation métatextuelle », dans Julie DELORME et Claudia LABROSSE (dir.), « Écriture du corps, corps de l'écriture », @*nalyses*, hiver 2008

soulignent les propos d'Aliss lorsque son ancien amant lui révèle son Moi profond :

— Celle qui veut jouer les *toughs* mais qui, malgré tout, croit aux bonnes valeurs de l'amour, du respect, de l'entraide...

Pour m'achever, il ajoute :

— Une bonne petite fille qui croit encore aux contes.

Je pousse un long soupir. J'ai soudain mal, très mal. Souffrance qui vient d'une nouvelle blessure, toute fraîche, qui saigne de l'intérieur (p. 500).

À l'énonciation de ce qui constitue son identité, Aliss réagit physiquement et, tout comme pour les épreuves subies contre son gré, la jeune fille fait ici référence à la douleur : la nature qu'elle se découvre est un supplice car elle représente ce contre quoi elle voulait se battre. Toutefois, contrairement aux autres actes de violences, cette souffrance n'a pas d'origine corporelle : la nouvelle blessure d'Aliss est psychologique. Cela ne veut pas dire pour autant qu'elle est moins douloureuse que celles infligées précédemment. L'héroïne en fait d'ailleurs le constat lorsque la reine Rouge la déclare « parfaitement... normale » :

Je ferme les yeux.

La lucidité. La pire des souffrances.

[...]

C'est fini.

Ni tristesse ni joie. Lucidité, encore. Pour toujours (p. 508).

L'initiation de l'héroïne s'achève donc sur une ultime souffrance, et un ultime échec : celle de savoir, désormais, qu'elle n'est pas la rebelle qu'elle imaginait. Toutefois, cette connaissance est le but de toute initiation, comme le souligne Simone Vierende : « L'initiation procure une réponse, et une réponse irréfutable parce qu'obtenue hors de tout raisonnement logique, au désir de changement de l'homme qui rêve d'échapper à l'enlisement de la vie quotidienne, ce qu'il traduit vulgairement par une expression chargée de sens symbolique : "changer de peau" » (p. 93). Aliss a échoué à changer de peau, malgré le travestissement de son nom à son arrivée à Wonderland, qui devait l'aider à changer de personnalité (Vierende, p. 48). Cependant, comme tout novice à l'issue de son initiation, la jeune fille est désormais « éveillée ». Elle *sait* qui elle est.

Clotilde LANDAIS, « *Aliss* de Patrick Senécal : le corps violenté comme représentation métatextuelle », dans Julie DELORME et Claudia LABROSSE (dir.), « Écriture du corps, corps de l'écriture », @*nalyses*, hiver 2008

Ainsi, le roman opère une analogie entre le corps violenté de l'héroïne et sa quête d'identité : chaque violence symbolise une avancée de la jeune fille vers la découverte de son Moi. Mais les violences imposées au corps de l'héroïne ont également un sens du point de vue de l'auteur du roman, Patrick Senécal.

En réécrivant *Alice's Adventures in Wonderland* et *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* sous le signe du corps violenté, Patrick Senécal n'a pas seulement créé une version moderne et noire des récits de Lewis Carroll : par le biais de l'intertextualité, *Aliss* invite à une réflexion sur les contes victoriens. Au-delà du titre et de l'intrigue, les allusions aux récits de Carroll peuvent également être directes, comme lorsque Aliss s'écrie : « Qui se soucie de vos ordres ? Vous n'êtes qu'un... qu'un jeu de cartes ! » (p. 489), dont seule la reine Rouge — et le lecteur — comprend le sens.

Mais l'auteur québécois va plus loin en incitant le lecteur à s'interroger sur le conte, sa structure et son fonctionnement. Cette démarche ressort à travers les commentaires du narrateur hétérodiégétique à chaque début de chapitre, comme par exemple :

Dis-moi, ami lecteur, qu'est-ce qui est indispensable à tout héros dans ses aventures en terres étrangères ? Bien deviné : un conseiller, un guide, un adjutant ! Pour cela, notre héroïne sait à qui s'adresser... Mais dans une telle aventure et dans une telle contrée, un adjutant saura-t-il respecter les règles du schéma actantiel conventionnel ? (p. 239)

Le narrateur fait ici explicitement référence au « modèle actantiel mythique » développé par A. J. Greimas (p. 180). Ainsi, Senécal inscrit son texte dans une dimension métatextuelle, en invitant d'un côté le lecteur « à une prise de conscience critique de lui-même ou d'autres textes » (Lepaludier, 2002, p. 10), à savoir les récits de Carroll, mais également en entraînant le lecteur dans une réflexion sur le conte. En effet, comme le souligne Jeanne Devoize :

La réflexion métatextuelle surgit lorsque le cadre de l'illusion référentielle étant momentanément brisé, le lecteur est amené à s'arrêter pour s'interroger [...]. Cette réflexion peut l'entraîner vers une exploration des codes liés à tel ou tel

Clotilde LANDAIS, « *Aliss* de Patrick Senécal : le corps violenté comme représentation métatextuelle », dans Julie DELORME et Claudia LABROSSE (dir.), « Écriture du corps, corps de l'écriture », @*nalyses*, hiver 2008

genre ou à tel ou tel mode, ou des différents procédés narratifs qui président à la création littéraire. (2002, p. 17)

Cette dimension métatextuelle donnée au roman révèle que l'auteur, à l'instar de son héroïne, souhaite aller « au bout de tout ». Senécal va tout d'abord « au bout » du conte en ôtant à la version moderne la dimension onirique qui caractérise les récits de Carroll. En effet, les aventures d'Aliss, si elles se déroulent dans un univers parallèle — ce qui est signifié par l'impossibilité d'aller et venir librement entre Wonderland et Montréal —, n'en sont pas moins présentées comme réelles, comme en témoignent la blessure à la jambe mentionnée par les parents de l'héroïne ainsi que la cure de désintoxication qu'elle suit à son retour. Ensuite, Senécal dévie les épreuves qui relèvent de la quête initiatique de l'héroïne, en leur donnant systématiquement une dimension sexuelle ou violente, comme nous l'avons montré précédemment. Enfin, l'auteur pousse à l'extrême la lecture du personnage d'Alice proposée par Jean-Jacques Lecerle comme d'un être « sexué, chargé d'affect érotique » (1998, p. 41), ainsi que les rumeurs sur de possibles penchants pédophiles de l'écrivain britannique. Cela se traduit, comme nous l'avons vu, par une perversion des personnages — dont celui de Charles, pédophile actif renvoyé d'Angleterre par un certain Liddell — et une héroïne guidée par sa libido.

À ces trois niveaux, les représentations du corps violenté de l'héroïne prennent sens dans la stratégie narrative de l'auteur. En effet, en allant « au bout » du conte, tant par l'ancrage dans le « réel » que par la noirceur de sa réécriture, Senécal souligne la violence présente dans la supposée littérature pour enfants. De même, en allant « au bout » d'*Alice's Adventures in Wonderland* et de *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* — en nous montrant les récits de Carroll depuis l'autre côté du miroir —, l'écrivain nous livre sa lecture des contes victoriens, mais également de leur auteur, qu'il dépeint comme un pervers dont les histoires seraient de très réussis exutoires à ses fantasmes.

Nous avons vu que la réécriture des récits de Lewis Carroll dans le roman *Aliss* de Patrick Senécal se situe principalement autour des

représentations du corps violenté des personnages, et notamment de celui de l'héroïne. Pour cette dernière, cette violence corporelle, qui peut être volontaire ou subie, s'inscrit dans une logique d'initiation par l'échec, participant de sa quête d'identité. Ces représentations du corps violenté sont également significatives pour l'auteur : en faisant réfléchir le lecteur sur le conte et les récits de Carroll, elles contribuent en effet à donner une dimension métatextuelle au roman.

Le corps violenté d'Aliss sert donc un propos à la fois narratif et littéraire, puisque héroïne et auteur se lancent dans une quête qui les emmène « au bout de tout » : au bout de son corps et de son Moi pour la jeune fille, et au bout du jeu métatextuel pour Senécal. Ainsi, la violence faite au corps des personnages, et notamment à celui de l'héroïne, symbolise la violence faite au texte original, par le biais de la réécriture : la subversion des récits de Carroll est renforcée par celle du corps de l'héroïne, et inversement. En effet, la subversion littéraire permet de pousser plus loin les représentations du corps violenté, et la subversion du corps renforce l'idée de subversion littéraire. Dans ce roman, le corps violenté est donc le lieu de la représentation du jeu métatextuel sur l'écriture.

Bibliographie

CARROLL, Lewis. 1995, *The Complete, Fully Illustrated Works*, New York, Gramercy;

—. 2000, *Alice au Pays des Merveilles*, Paris, Libro;

—. 2002, *Alice à travers le miroir*, Paris, Libro.

DEVOIZE, Jeanne. 2002, « Champs d'exploration de la réflexion métatextuelle », dans Laurent Lepaludier (dir.), *Métatextualité et métafiction, théories et analyses*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », p. 17-23.

GATTEGNO, Jean. 1990, *L'univers de Lewis Carroll*, Paris, José Corti.

Clotilde LANDAIS, « *Aliss* de Patrick Senécal : le corps violenté comme représentation métatextuelle », dans Julie DELORME et Claudia LABROSSE (dir.), « Écriture du corps, corps de l'écriture », @*analyses*, hiver 2008

GREIMAS, A. J. 1966, *Sémantique structurale : recherche de méthode*, Paris, Librairie Larousse.

LECERCLE, Jean-Jacques. 1998. *Alice*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Figures mythiques ».

LEPALUDIER, Laurent. 2002, « Introduction », dans Laurent Lepaludier (dir.), *Métatextualité et métafiction, théories et analyses*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », p. 9-13.

PROPP, Vladimir. 1965, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil.

SENÉCAL, Patrick. 2000, *Aliss*, Québec, Alire.

VIERNE, Simone. 1973, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.