

fémur

Construire un *nous* : dépression et sentiment
de communauté dans *Trente* de Marie
Darsigny (2018) et *Désormais, ma demeure*
de Nicholas Dawson (2020)

Sabrina Asselin

Publié le 15-12-2021

<https://revuefemur.com/index.php/2021/12/13/construire-un-nous-depression-et-sentiment-de-communaute-dans-trente-de-marie-darsigny-2018-et-desormais-ma-demeure-de-nicholas-dawson-2020/>

Écrire la rencontre : amitiés, liens et réparation

Dossier dirigé par : Rachel LaRoche et Camille Anctil-Raymond

La revue Fémur est la revue de critique littéraire des étudiant·e·s en littératures de langue française de l'Université de Montréal
Directrices de la revue : Stéphanie Guité-Verret et Emma Gauthier-Mamaril et Eugénie Matthey-Jonais
ISSN-2563-6812 Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0)

Résumé

Le présent article se penche sur le sentiment de communauté apparaissant chez les personnages principaux de *Trente* de Marie Darsigny (2018) et de *Désormais, ma demeure* de Nicholas Dawson (2020), deux œuvres abordant de façon singulière la dépression. Les expériences des narrateur·rices sont sensiblement différentes ; bien qu'elles soient toutes deux marquées par leur inadéquation par rapport aux contraintes hétéronormatives, leur identité respective teinte la position occupée. La dépression est, d'un côté, mise en lien avec le fait d'être femme dans un système patriarcale et, de l'autre, d'être d'origine immigrante dans une société colonialiste. La dépression, qui isole une fois de plus ces personnages, sera pourtant le prétexte d'un rassemblement dans l'espace artistique et le point de départ d'une reprise du pouvoir. Les narrateur·rices sont bien loin de se taire : en lisant et en écrivant sur leurs ressentis, ceux·lles-ci brisent le tabou et peuvent ainsi remodeler la vision de la dépression. C'est au moyen des lectures théoriques adoptant un point de vue intersectionnel et de la consommation de la culture populaire que les personnages trouveront des figures auxquelles s'identifier et une communauté — à leur image — à laquelle appartenir. Utilisée à la manière d'un instrument de résistance, la souffrance contribue à la formation de nouvelles communautés en mesure de provoquer des changements, qu'ils soient de nature collective ou individuelle. *Trente* et *Désormais, ma demeure* participent d'ailleurs au mouvement de création d'un sentiment de communauté entamé par leur personnage principal. Les lecteur·rices peuvent, à leur tour, s'identifier à cette dépression politique et active. Les réflexions émanant des analyses de ces deux autofictions permettront de mettre en lumière la construction multiple des ponts entre le *je* et les autres, la fonction qu'occupe l'expression du sentiment de communauté et les moyens par lesquels la littérature peut parvenir à un objectif de rassemblement.

Construire un *nous* : dépression et sentiment
de communauté dans *Trente* de Marie
Darsigny (2018) et *Désormais, ma demeure*
de Nicholas Dawson (2020)

Sabrina Asselin

*J'avais besoin que d'autres me racontent avec sensibilité [...] leur histoire et tentent de l'expliquer en convoquant [...] toutes les disciplines qui pourraient de loin ou de près nous aider à rendre cette maladie moins énigmatique, peut-être moins douloureuse, surtout plus politique. Nous aider : soudain, je comprenais que c'était pour ce type de phrase que je lisais tant. Pour qu'un nous se forme*¹.

– Nicholas Dawson, *Désormais, ma demeure*

De nombreuses œuvres contemporaines qui abordent la dépression² participent de sa détabouisation : elle n'est plus nécessairement source d'incompréhension, de honte et d'isolement. Par la prise de parole individuelle des auteur · ice · s, la souffrance acquiert une nouvelle signification et fait office d'instrument de résistance autour desquelles s'articulent des communautés initiatrices de changements. Mais alors, comment le point de vue exposé dans ces œuvres arrive-t-il à servir un objectif de rassemblement ? Comment la

1. Nicholas Dawson, *Désormais, ma demeure*, Montréal, Triptyque, 2020, (« Queer »), p. 73. Les prochaines mentions de cette œuvre figureront dans le corps du texte : (*DD*, page).

2. Au Québec seulement, plusieurs œuvres prenant la dépression comme sujet central ont été publiées dans les dernières années ; pensons notamment à *12 mois sans intérêt : journal d'une dépression* (2014) de Catherine Lepage, *Une joie sans remède* (2020) de Mélissa Grégoire, *C'est comme ça que je disparaissais* (2020) de Mirion Malle et *Un espace entre les mains* (2020) d'Émilie Choquet.

lecture et la dépression, deux expériences à priori solitaires, peuvent-elles favoriser l'apparition d'un sentiment de communauté ?

Dans cet article, je tiendrai pour acquis que la quête de reconnaissance est inhérente aux individus et que « la reconnaissance dépend de moyens de communication qui expriment le fait que l'autre personne est censée posséder une "valeur" sociale³ ». Sans reconnaissance, l'individu peut être l'objet de violences symboliques telles que l'invisibilité sociale (p.ex., absence de représentation) ou la reconnaissance négative (p.ex., représentation par des stéréotypes), ce qui l'inciterait à rechercher une communauté à laquelle il peut s'intégrer et s'identifier. À l'intérieur d'une communauté,

[b]onding begins with the discovery of similarities. If one can find people with similar ways of looking, feeling, thinking, and being, then it is assumed that one has found a place where one can safely be oneself⁴.

En tant que lieu de partage et de revendication, la littérature pourrait favoriser la création d'un sentiment de communauté : soit l'impression d'appartenir à un groupe qui autorise l'authenticité de chacun · e et la valide. Selon les propos d'Hervé Serry sur le rôle de la littérature dans la construction d'identités collectives, celle-ci « peut être un instrument puissant de mise en forme d'une revendication de groupe⁵ » et peut :

[p]arvenir, au moyen de l'expression littéraire, à une réappropriation de ce qui fait la singularité ontologique d'un groupe, c'est, en contestant le rapport de force symbolique de cette parole qui ne se parle pas au regard des normes dominantes, donner une forme légitime à ce qui était considéré jusqu'alors comme un stigmaté⁶.

La dépression est justement le prétexte d'un rassemblement dans l'espace artistique de *Trente* de Marie Darsigny⁷ et de *Désormais, ma demeure* de

3. Axel Honneth, « Visibilité et invisibilité. Sur l'épistémologie de la "reconnaissance" », *Revue du MAUSS*, Vol. 23 / 1, 2004, p. 137-151, p. 141.

4. David W. McMillan, « Sense of Community », *Journal of Community Psychology*, Vol. 24 / 4, 1996, p. 315-325, p. 321.

5. Hervé Serry, « La littérature pour faire et défaire les groupes », *Sociétés contemporaines*, Vol. 44 / 4, 2001, p.9.

6. *Ibidem*, p. 7.

7. Marie Darsigny, *Trente*, Remue-ménage, 2018. Les prochaines mentions de cette œuvre figureront dans le corps du texte : (*T*, page).

Construire un *nous* : dépression et sentiment de communauté dans *Trente* de Marie Darsigny (2018) et *Désormais, ma demeure* de Nicholas Dawson (2020)

Nicholas Dawson (2020). Bien que ces deux récits accumulent les différences sur le plan esthétique, ceux-ci présentent plusieurs similitudes : ces autofictions contemporaines marquées par une hybridité générique mettent en scène un personnage principal incapable de s'insérer dans la société. Leur homosexualité les fait non seulement dévier de la norme – hétéronormative – ; la dépression aggrave leur isolation. *Trente* offre un point de vue féministe et irrévocablement non médical sur le sujet, où les multiples injonctions qui pèsent sur les épaules des femmes sont mises en lumière. Nageant à contre-courant dans cette culture du *happiness duty*⁸, Marie, la narratrice, se raccroche à des femmes célèbres, ses « sœurs de douleur » (*T*, p. 147), pour éviter de s'enfoncer. Dans *Désormais, ma demeure*, l'exclusion du personnage principal est constante ; son origine chilienne, son orientation sexuelle et la dépression qu'il traverse le relèguent à la marge de la société québécoise. L'isolement et l'incompréhension qui découlent de cette exclusion l'incitent à partir à la recherche de communautés plus inclusives. Loin d'être une expérience solitaire, la dépression favorise la rencontre littéraire, là où un « nous se forme » (*DD*, p. 73). Ce *nous*, plus fort qu'un simple *je*, peut alors être moteur de changements collectifs.

La recherche d'une communauté

Si la recherche de reconnaissance et de validation sociale est commune à tous · tes, celle-ci s'avère exacerbée chez les personnages de *Trente* et de *Désormais, ma demeure*. Leur marginalisation amplifie ce besoin d'éprouver un sentiment de communauté, ce qui place de ce fait les narrateur · ice · s au cœur d'une quête d'identification. Les multiples exclusions subies par les personnages les obligent à désirer un monde différent, un monde autre que celui hétéronormatif, colonial, sexiste et particulièrement saniste⁹ qu'ils connaissent déjà.

Dans *Trente*, Marie se trouve incapable de se reconnaître parmi les modèles féminins de réussite véhiculés par les médias. Au travers de l'hypocrisie de ce monde d'images qui préfère éviter des sujets sérieux tels que la dépression et

8. Terme extrait des travaux de Sara Ahmed. Marie Darsigny s'inscrit d'ailleurs dans le courant de la *Sad Girl Theory*.

9. Le sanisme est défini comme un système qui discrimine et oppresse les personnes qui ne sont pas considérées saines, comme celles vivant avec des problèmes de santé mentale, ce qui amplifie la dichotomie entre sain/malade.

la dépendance pour mettre de l'avant les aspects supposément plus positifs de la vie, l'héroïne n'a ni le droit ni la place pour souffrir.

Puisque Marie se divertit au moyen de la culture populaire, celle-ci se retrouve constamment renvoyée aux injonctions qui reposent sur les épaules des femmes : elle se « nourri[t] de films où les femmes sont jeunes, bonnes et jolies, avant de devenir vieilles, méchantes et laides » (*T*, p. 62). Dans ce monde teinté par le *male gaze* — concept élaboré par Laura Mulvey¹⁰, qui a analysé comment l'apparence des femmes est utilisée au cinéma comme un objet attisant le désir masculin pour produire un fort impact érotique —, les bonnes filles seraient au service des hommes, alors que « tout le monde sait que la *good girl*¹¹ n'existe pas, [que] c'est un mensonge, un mythe, un mirage dans le désert de la féminité » (*T*, p. 15). Ce modèle de réussite féminin — jeune, gentille, jolie et livrée au désir masculin — rend impossible l'identification de Marie qui, elle, est « une fille qui aime les filles et les choses de filles, les films de filles, dans [s]on Hollywood de fille et [s]a vie de fille il n'y a que des drames » (*T*, p. 38).

Le modèle de la *good girl* paraît omniprésent, comme une image imposée aux femmes. Conséquemment, celles qui osent en dévier se voient critiquées, tel que le rapporte Marie, témoin du sort réservé à l'autrice-compositrice-interprète Fiona Apple. À son sujet, « les gens commentent *OMG she didn't age well* ». À la recherche d'explications qui justifieraient cette non-concordance avec les idéaux féminins, les internautes formulent l'hypothèse que « *she's on drugs* » (*T*, p. 61), car

l'obsession de trouver une raison concrète, tangible, matérielle, est nécessaire aux gens qui ne peuvent pas comprendre la souffrance qui persiste. Les femmes doivent rester jeunes et jolies [...]. (*T*, p. 61)

Non seulement la société impose aux femmes de rester jeunes et jolies, mais elle leur demande également de « se libérer de leur souffrance », puisque « [p]ersonne n'aime voir les femmes s'enfoncer dans la tristesse ou même

10. Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, Vol. 16 / 3, septembre 1975, p. 6-18, p. 6-18.

11. Les caractères en gras et en majuscules sont fidèles au texte original. L'utilisation de ces caractères contribue à l'éloignement des canons littéraires, ce qui réaffirme la position de l'autrice qui, consciente que l'écriture des femmes est souvent dévalorisée, assume cette voix. En sortant des codes traditionnels — entre autres par l'hybridation du genre et l'esthétique kitsch — elle participe à la désidentification comme moteur de transformation.

rester déprimées » (*T*, p. 61). De ce fait, « les suicides sont plus fréquents chez les gens qui ont une belle vie en apparence » (*T*, p. 77) et s'afficher heureux · ses est attendu, voire requis : « [w]e have a responsibility for our own happiness insofar as promoting our own happiness is what enables us to increase other people's happiness¹² ». Ce faisant, *le happiness duty* est partout :

Dans les sociétés occidentales néolibérales, il semble y avoir une obligation de performer un bien-être, de faire comme si tout allait bien, comme si tout ira bien et que, pour y arriver, il suffit d'avoir assez de détermination¹³.

Ce bonheur factice montré à tous · tes sur les réseaux sociaux est représentatif des problèmes actuels :

Performance, compétitivité et efficacité s'imposent comme l'unique voie de la réussite. Les « perdants » (pauvre, chômeur, malade, décrocheur, épuisé professionnel, etc.) seront perçus comme défaillants. L'inégalité des droits, des moyens et des rapports sera voilée par l'évocation de facteurs causaux individuels : vulnérabilité constitutionnelle, génétique, fragilité adaptative ou de personnalité¹⁴. »

Pourtant, dans le cas de Marie, « le bonheur c'est un lendemain qui n'arrive jamais » (*T*, p. 20), malgré les privilèges dont elle jouit¹⁵. Son histoire dévoile des similitudes avec de nombreuses autres où « la protagoniste hérite d'un surnom digne d'une sous-catégorie de films Netflix : *poor little rich girl* » (*T*, p. 49). Tout se passe comme si les privilèges supprimaient le droit de souffrir ou d'être mal en point, ce qui réduit de ce fait la légitimité de ce qu'elle ressent, comme le souligne la condescendance de cette appellation. Puisque Marie n'a donc pas la permission d'éprouver de la douleur, elle tente d'identifier son expérience chez les figures de femmes qu'elle admire.

12. Sara Ahmed, *The Promise of Happiness*, Durham, Duke University Press, 2010, p. 9.

13. Jennifer Bélanger, *Le corps féminin malade comme hétérotopie queer* ; : analyse des récits autopathographiques féministes lesbiens de Verena Stefan (D'ailleurs) et d'Audre Lorde (Journal du cancer et Un souffle de lumière), thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2019, p. 34.

14. Louise Mallette, « La psychiatrie sous influence », *Santé mentale au Québec*, Vol. 28 / 1, 2003, p. 298-319, p. 301.

15. Rappelons que Marie est une femme blanche québécoise de la classe moyenne qui possède une famille soutenance.

Si le narrateur de *Désormais, ma demeure* s'estime également incapable de se reconnaître dans les modèles hétéronormatifs et sanistes véhiculés par la société, son exclusion est cependant marquée par la particularité de son origine chilienne¹⁶. L'isolement qui découle de cette triple marginalisation l'incite à rechercher des communautés dans lesquelles il pourrait s'inclure et se sentir validé pour l'entièreté de ce qu'il est.

Les différences du protagoniste, perpétuellement placé en comparaison par rapport aux groupes dominants, sont tantôt accentuées tantôt amenuisées, sans jamais qu'il ne soit perçu pour ce qu'il est dans son entièreté. Il est confronté à la fois à des personnes qui lui demandent de choisir un pays ou une langue, afin de l'entrer dans une catégorisation binaire, et à d'autres qui affirment qu'il est « un vrai Québécois » et qu'« il n'y a pas de différence entre nous » (*DD*, p. 145). D'un côté, en soulignant la négativité de son identité — il n'est *pas* né au Québec —, la distance entre le narrateur et la société s'accroît : il est l'Autre. L'Autre, défini en fonction d'un groupe dominant, « n'est susceptible d'être saisi que par le biais de relations qui marquent une différence¹⁷ ». D'un autre côté, le concevoir comme les autres Québécois gomme ses particularités et invalide ses affects. Cela donne lieu à un *nous* assimilationniste qui étouffe la spécificité de sa voix : son statut de Québécois ne l'autorise pas à ressentir la douleur de l'exil. Le narrateur se situe donc à la frontière, simultanément exclu et inclus : toujours victime d'une violence symbolique, il ne peut être reconnu dans toute sa complexité en raison de la binarité de la pensée hétérocolonialosaniste.

En réaction à cette perpétuelle exclusion, le personnage principal de *Désormais, ma demeure* lutte constamment pour agir conformément aux attentes ; il affiche « un sourire forcé qui échoue à retenir les larmes », et ment sur le contenu de ses journées par « savoir-vivre », tout en sachant qu'il ne cadre pas dans la temporalité conventionnelle productiviste (*DD*, p. 10). En quête d'une communauté qui le comprendrait, le narrateur tente de créer des liens avec les autres, à commencer par sa famille et ses amis. Pourtant, les efforts qu'il déploie afin de s'insérer dans un *nous* se soldent par un échec : « nous parlons fort, nous rions, je ne me souviens plus si je ris avec les autres, si j'entends les blagues, si je parle » (*DD*, p. 24 ; je souligne). Alors que tout le monde évite « le sujet de [s]on congé de maladie, de [s]a dépression, de [s]a douleur et de [s]a colère » (*DD*, p. 13), les questions de son entourage

16. Le narrateur est né au Chili et a immigré avec sa famille au Québec dans sa jeunesse.

17. Janet M. Paterson, *Figures de l'autre dans le roman québécois*, Montréal, Nota bene, 2004, p. 21.

telles que « quand retournes-tu au travail ? » et « qu'est-ce que tu fais de tes journées ? » (*DD*, p. 11) illustrent également leur incompréhension. Le narrateur essaiera donc de trouver des communautés auxquelles s'intégrer, dans la recherche d'un *nous* qui pourrait le comprendre.

Les membres de la communauté

Les narrateur · ice · s de Darsigny et Dawson, incompris · es par le monde qui les entoure, cherchent des figures auxquelles s'identifier, qui accueilleraient leurs émotions sans tenter nécessairement d'y remédier comme le font les professionnel · les de la santé. Bien que des similitudes peuvent être relevées dans leurs parcours, les communautés qu'ils construisent restent sensiblement différentes dans les deux œuvres.

La narratrice de Darsigny se tourne vers des personnalités publiques pour combler son besoin d'identification ; Angelina Jolie, Elizabeth Wurtzel, Marie-Sissi Labrèche et Nelly Arcan sont désignées comme ses « muses » tout au long du récit. Point commun entre elles, elles occupent le même métier — à l'exception d'Angelina Jolie — soit celui d'autrice.

Cette communauté s'articule autour d'un élément important : « mes muses préférées sont déprimées, c'est vrai en anglais avec Angelina Jolie et Elizabeth Wurtzel, mais c'est aussi vrai en français avec Nelly Arcan ou Marie-Sissi Labrèche » (*T*, p. 9). Soit mortes, soit déprimées, elles expérimentent des sentiments similaires à ceux de la narratrice¹⁸. Tel que le souligne Chloé Savoie-Bernard dans l'article « Quelles places pour quels savoirs ? », « [c]es femmes partagent [...] une propension à nommer la blessure, à la regarder, une envie de ne pas se forcer à chanter la petite chanson du bonheur obligé ».

L'idée du groupe prime alors sur l'individualité de chacune des membres de cette communauté puisque le message de la souffrance féminine qu'elles portent surpasse leurs caractéristiques personnelles ; les muses sont nombreuses et interchangeables, leurs paroles sont même confondues par la narratrice « à force de [...] répéter leurs mots comme des litanies » (*T*, p. 9). Au moyen de la littérature ou de la culture en général, un sentiment de communauté se crée ; l'héroïne, en orientant ses choix pour sélectionner des histoires qui lui ressemblent — les jeunes autrices qui investiguent leurs propres expériences

18. Précisons qu'il s'agit toutes de femmes blanches jouissant d'une certaine reconnaissance artistique.

difficiles liées notamment à leur condition de femme —, peut enfin se sentir comprise. Les filles qui « se ressemblent et se rassemblent, donnant par moment cette impression d’harmonie et de répétition¹⁹ », pour reprendre les mots employés par Martine Delvaux, produisent une forme de résistance.

Les livres forment également le point de départ de l’élaboration d’une communauté dans *Désormais, ma demeure*. Tout au long du récit, les *nous* mentionnés par le narrateur renvoient à différentes communautés qu’il trouve chez plusieurs artistes ; il se proclame d’un *nous* queer qui souffre des « normes et exigences hétérosexuelles » (*DD*, p. 90), d’un *nous* constitué des personnes non blanches, d’un *nous* qui réfère aux « êtres mélancoliques » (*DD*, p. 73) qui vivent avec la dépression et d’un *nous* à l’intersection des autres *nous*.

Le protagoniste multiplie ses lectures pour explorer et mieux saisir les émotions qu’il traverse. Il sélectionne des textes qui proviennent d’auteur · ice · s qui abordent l’expérience subjective de la dépression ; et s’entoure ainsi de ce que l’on pourrait nommer une communauté dépressive : Julia Kristeva, Ann Cvetkovich, William Styron, Céline Curiol, Clément Rosset et Philippe Labro.

Toutefois, puisque le narrateur se confronte à une vision unique de la dépression — principalement blanche et hétérosexuelle — il réoriente ses choix de lecture en découvrant des auteur · ice · s plus intersectionnel · le · s ; il lit « pour pluraliser [sa] dépression, lui donner des formes qui [lui] ressemblent, qui correspondent aux subjectivités à partir desquelles [il] pense et [il] vi[t] [...] qui font écho aux expériences d’exclusion qui ont contribué à [le] façonner » (*DD*, p. 89). De ce fait, il convoque des personnes qui, en plus d’aborder la dépression, la relie de surcroît à l’exil et aux appartenances ethniques : Meri Nana-Ama Danquah, Gloria Anzaldúa, Andrea Canaan, José Esteban Muñoz, Anne Anlin Cheng, Sara Ahmed, David L. Eng et Shinhee Han. La façon dont le narrateur utilisera l’écriture servira un objectif similaire : il créera pour « montrer le visage de [s]a mère et le [s]ien [...] pour que la dépression ne soit pas qu’une affaire de personnes riches et blanches » (*DD*, p. 86).

19. Martine Delvaux, *Les filles en série. Des Barbie aux Pussy Riot*, Remue-ménage, 2013, p. 214.

Rôle de la communauté

Les communautés créées par les personnages de Darsigny et de Dawson servent des fonctions analogues : entouré · e · s, les narrateur · ice · s se sentent compris · e · s, validé · e · s et, conséquemment, moins seul · e · s.

Pour Marie, ses muses représentent non seulement des sources d'inspiration ; elles sont aussi des guides. Lors d'une prise de décision, qu'elle soit importante ou futile, la narratrice s'interroge fréquemment en se demandant « *what would [Angie/Lizzie] do* » (*T*, p. 38, 140). Le constat est exacerbé en ce qui concerne Angelina Jolie, figure quasi divine — la protagoniste parle de « Sainte-Angie » (*T*, p. 140) ; Marie « essaie le plus possible d'orienter [s]es actions pour rendre Angie fière [d'elle] » (*T*, p. 38-39).

Quand j'étais en secondaire un, je jouais à un jeu pour me motiver à aller à l'école : j'imaginai que j'étais observée par un être supérieur imaginaire, je me disais que si mes actions étaient surveillées ça voulait dire que je n'avais pas le droit à l'erreur [...], pas besoin de croire en un dieu quelconque, juste besoin de penser à être regardée, je ne sais pas par qui ou par quoi, mais ça fonctionnait pour moi de me sentir à la hauteur des attentes d'une personne imaginaire (*T*, p. 39).

Dans cet univers où Marie éprouve de la solitude, les muses sont des personnes sur qui compter : elle comprend « que si [elle] ne trouve personne il y aura toujours Angie, et ces temps-ci c'est Angie puisque rien d'autre ne peut la déclasser » (*T*, p. 39). La communauté que Marie crée pallie le manque de soutien qu'elle perçoit et lui permet de s'entourer de personnes comme elle : « la reconnaissance de sa douleur dans celle des autres permet de suspendre, un temps du moins, sa solitude²⁰ ». Marie, qui fait partie de ce « *certain kind of person* » (*T*, p. 116), n'est plus seule et par son affiliation aux muses elle rejoint une « sororité de condamnées » (*T*, p. 16).

Ces femmes « agissent comme des zones de reconnaissance d'une douleur partagée : elles aussi mettaient en mots leurs souffrances. La narratrice les tutoie, en fait des amies, des alliées²¹ ». Cette communauté permet à Marie de se sentir validée, à l'inverse des spécialistes de la santé qui tentent seulement d'effacer sa douleur — elle ne pleure justement plus

20. Chloé Savoie-Bernard, « Quelles places pour quels savoirs ? », *Spirale*, 2019, p. 48.

21. *Ibidem*.

« depuis Effexor, Wellbutrin, Zoloft, Abilify, Lamictal, Prozac » (*T*, p. 142). Son humeur est régulée artificiellement par ces médicaments qui la placent dans une « pause désert » sans éradiquer son mal-être et son sentiment d'inadéquation (*T*, p. 142). Il ne s'agit que d'une anesthésie temporaire ; une façon de la conformer au reste du monde.

Entourée de ses muses déprimées et soutenues par ses lectures sur la dépression, Marie peut affirmer, en se basant sur les propos de Ann Cvetkovich, que la dépression n'est pas « une condition exclusivement physiologique, *Depression should be viewed as a social and cultural phenomenon, not a biological and medical one* » (*T*, p. 127). La dépression revêt un caractère politique, elle devient un moyen de montrer son désaccord avec les valeurs de la société. Conséquemment, la communauté supporte la narratrice dans ses convictions, comme une armée qui l'accompagnerait. Même l'éventualité de la mort ou du suicide ne signifie pas la fin de la bataille puisque, lorsque le jour viendra, elle rejoind[ra] [s]es sœurs de douleur pour discuter de ce que ça veut dire résister » (*T*, p. 147).

Tout comme Marie, le personnage principal de *Désormais, ma demeure* trouve dans la littérature une façon de se « reli[er] aux autres, [...] à une communauté désireuse de dire le mal » (*DD*, p. 47). Lire le rend « soudain moins seul » (*DD*, p. 46). Cette communauté lui permet de nommer son expérience quand les paroles lui font défaut ; puisqu'il est impossible « de raconter la dépression [...] entre autres parce que le sentiment d'inexactitude qui suit est insupportable » (*DD*, p. 46). Si l'histoire qu'il offre aux spécialistes de la santé²² « appartient à un système qui n'a cessé de [l]'exclure en tant que sujet » (*DD*, p. 165), celle qu'il crée à l'aide des mots des autres lui redonne du pouvoir. Après tout, « lire à propos du mal, c'est placer le mal à une distance appropriée pour pouvoir le comprendre, le percevoir, le sentir, le vivre » (*DD*, p. 62).

Grâce à ses lectures, le narrateur brise non seulement le silence, mais il le remplace également par une parole située, politisée. Il « retire la dépression du socle de la maladie, ce socle de la pathologie enfermant la dépression dans une cage de verre [...] pour la déplacer dans la sphère active, plurielle, instable et collective du politique » (*DD*, p. 147-148). Alors que le diagnostic du trouble de santé mentale est parfois perçu comme une façon d'obliger les gens à se conformer socialement, le narrateur l'utilise comme « forme

22. Très souvent, ceux · elles-ci lui coupent la parole et lui demandent d'éviter les détails, ce qui rend le narrateur identique à toutes les autres personnes qui vivent avec la dépression.

d’agentivité » puisque la dépression est, à son avis, « à la fois une trace de nos expériences de marginalisation et une conséquence, une blessure que nous traînons et une arme » (*DD*, p. 88).

Ces lectures le placent au sein d’une communauté plurielle qui conçoit la dépression différemment, de façon plus inclusive : « placer ma dépression, racisée et queer, parmi celles des membres de mes communautés, parmi les dépressions des autres autour desquelles, ensemble, nous dansons » (*DD*, p. 93). À la manière de Marie, le protagoniste souhaite retrouver son expérience dans celle des autres. D’ailleurs, le pouvoir de la parole retrouvée rend possible le statut de survivant, et non plus de victime, et c’est ce qui est justement mis de l’avant tout au long du texte grâce à la formation de *nous* : « Nous, nosotros, nosotras : somos sobrevivientes » (*DD*, p. 73).

Outre la validation que les narrateur · ice · s sont en mesure de ressentir, la convocation d’une communauté artistique permet également de valider l’œuvre en tant que telle. En intégrant la parole d’ auteur · ice · s avec des thèmes ou des esthétiques similaires, Darsigny et Dawson ancrent leur livre dans une certaine continuité et programment leur réception chez les lecteur · ice · s.

L’évocation de la communauté

La façon d’évoquer la communauté diffère sensiblement chez Darsigny et Dawson, et cela reflète la relation que les narrateur · ice · s entretiennent avec elle. Dans *Trente*, l’appartenance des paroles d’autrui est soulignée par la narratrice, ce qui appuie l’idée que celle-ci ne fait que relayer les idées déjà formulées par d’autres, tandis que l’auteur de *Désormais, ma demeure* abolit les frontières entre les mots des autres et ceux de son narrateur, pour parler en tant que *nous*.

Darsigny se sert de la voix de la narratrice pour porter les mots des autres. Le personnage de Marie affiche sa communauté par l’usage de références, toutes corroborant ses propres idées, dont elle spécifie la provenance. Elle adore « être trouble-fête, casseuse de party, oiseau de malheur, chialeuse de service » (*T*, p. 96) et « disséquer [s]es défauts, explorer les failles d’où [s]on malheur s’écoule goutte à goutte » (*T*, p. 29) et emprunte les paroles de Maria Wyeth pour déclarer : « *I am what I am and to look for reasons is beside the point* » (*T*, p. 71). Pareillement, inspirée par Angelina Jolie qui

« accepte d'être la méchante » (*T*, p. 34) dans *Maleficent* et proclame « *I'm the villain baby* » (*T*, p. 34) dans *Girl, Interrupted*, la protagoniste de *Trente* affirme à son tour « je suis la vilaine, la méchante » (*T*, p. 63).

La communauté de Marie est toutefois marquée par l'aspect unidirectionnel des relations. Bien que Marie les appelle par des surnoms comme Lizzie et Angie, leurs liens ne sont que fictionnels ; elle ne peut qu'attendre une réaction inespérée de leur part. Or, Marie n'est pas dupe, elle comprend que ces relations n'en sont pas et qu'en voulant échapper à la solitude, elle s'y retrouve confrontée de plus belle, ayant passé « un an entier à écrire à Lizzie sans qu'elle [lui] réponde » (*T*, p. 130).

Ces muses censées l'inspirer produisent fréquemment l'effet inverse : le soulagement de découvrir des personnes semblables à elle²³ est atténué par le découragement de n'être d'aucune originalité. Marie choisit donc d'employer sa voix pour relayer les phrases de ses muses : « je me ferai Nelly, Marie-Sissi, Angie, Lizzie, [...] je prendrai les voix de celles qui ont su crier avant moi des refrains que je connais par cœur pour bien m'ancrer dans la continuité de l'expression d'une souffrance mille fois vécue par d'autres que moi » (*T*, p. 16).

Au travers de ce flot de paroles qui ne lui appartient pas, la voix de Marie se perd. C'est d'ailleurs peut-être une raison qui la pousse à submerger le lecteur · ice · s de mots en multipliant les longues phrases qui s'éternisent sur plusieurs lignes. Wurtzel, entre autres, lui « enlève les mots de la bouche » (*T*, p. 17). Chaque précision quant à la provenance des citations est un échec de plus pour l'héroïne inapte à créer un contenu original. Tout ce qu'elle ressent a précédemment été écrit ; quand la protagoniste lit « Lizzie, ou Nelly, ou Marie-Sissi, [elle se] décourage [...] parce [qu'elle] ne peu[t] pas supporter l'idée que dans [s]es œuvres [elle] ne fai[t] que répéter ce qui a déjà été dit, mieux dit » (*T*, p. 143) :

Parfois dans cette semaine creuse j'ai pensé à des mots, il y a même des débuts de phrases qui se sont formés derrière mon front, j'ai senti un début d'inspiration, puis, quand j'ai enfin réussi à en venir à une formulation, je me suis rendu compte que c'était quelque chose qu'Elizabeth Wurtzel avait déjà écrit. Si ce n'est pas Elizabeth, alors c'est Nelly, ou Marie-Sissi. (*T*, p. 9)

23. Elles sont toutes des femmes blanches, des autrices (pour la plupart) et des critiques féministes qui acceptent d'exposer leur mal-être au grand jour.

Alors que Marie se désole d'entendre sa voix se perdre au milieu des mots des autres, le protagoniste de *Désormais, ma demeure*, à l'aide de sa communauté, retrouve la parole. Réduit au silence par les groupes dominants, il retrouve sa voix grâce aux membres de la communauté littéraire qu'il construit, qui rend possible son devenir sujet.

Le narrateur est, dès le début, privé d'une forme de préhension sur la communication ; à l'inverse de Marie, celui-ci économise les mots, car « la langue du dépressif est si étrangère, si irrégulière, si remplie d'alternances entre des pleins et des vides [...] qu'elle produit un rythme extraordinaire » (DD, p. 54). Alors que le langage est un outil pour entrer en contact avec les autres, celui du personnage principal est troublé. Les contacts du narrateur, étant seul dans son appartement, se résument aux sorties qu'il doit faire, entre le bureau des psychologues et celui des médecins, là où ce qu'il dit n'est entendu que pour son apport au diagnostic.

Le personnage de *Désormais, ma demeure* se reconnaît au travers ses lectures, ce qui transparaît dans la présentation de l'intertexte. Les citations ne sont pas indiquées par des guillemets, mais par la mise en italique. Toutefois, l'italique est également employé chaque fois que des énoncés sont rapportés, peu importe la provenance, ce qui contribue au mélange des voix. En se joignant à celles des autres auteur · ice · s, celle du protagoniste gagne en puissance : le *je* est un *je* multiple, qui suppose un *nous*, lequel, à l'instar de celui que convoque Marie Darsigny dans *Trente*, « prend en compte la multitude des voix qui s'unissent à la sienne²⁴ ». Le narrateur se sert ainsi des paroles des autres pour porter sa voix affaiblie par le(s) système(s) qui l'opprime(nt). Les mots appartiennent, dans cette œuvre, à ce *nous* inclusif, en mesure de tenir tête à la majorité.

Dans *Trente* et *Désormais, ma demeure*, le besoin de reconnaissance de la douleur incite la personne incomprise à chercher du soutien, quitte à le trouver au sein d'une communauté artistique, voire littéraire, dans laquelle les conversations sont à sens unique. Entouré · es par leurs communautés respectives qui contribuent à briser leur isolement, les narrateur · ice · s peuvent enfin se sentir validé · e · s pour ce qu'ils sont véritablement, sans contorsions identitaires censées garantir leur conformisme. Réunis avec des personnes qui leur ressemblent, les personnages principaux de Darsigny et

24. Marie Darsigny, *Trente suivi de L'écriture de la souffrance comme acte de résistance féministe*, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2018, p. 77.

Dawson peuvent alors joindre leur voix à celle des autres afin de témoigner de l'expérience de la dépression et de l'utiliser à des fins de reprise du pouvoir.

Qui plus est, ces récits participent eux-mêmes du mouvement de création d'un sentiment de communauté entamé par leur héros · ines en ouvrant, à leur tour, le dialogue autour de la dépression avec les lecteur · ice · s. Le narrateur de Dawson affirme justement qu'il s'inscrit dans un « processus résolument queer [...] afin de rendre possible la création de façons moins hégémoniques et moins binaires de (se) dire et de (se) créer, et potentiellement de contribuer à la formation de communautés plus sensibles » (*DD*, p. 146). Dans *Trente*, Marie conçoit que « c'est bien le propre du récit intime de panser des blessures devant des spectatrices qui crieront *moi aussi, moi aussi* » (*T*, p. 126). Les narrateur · ice · s qui trouvent un réconfort dans les auteur · ice · s lu · e · s ont le potentiel de favoriser ce même sentiment chez les lecteur · ice · s qui découvrent *Trente* et *Désormais, ma demeure*.

Alors que la dépression et la lecture sont deux expériences supposément solitaires, celles-ci peuvent être le point de départ d'une communauté nouvelle, une communauté capable de relier les êtres qui vivent des difficultés similaires. Leurs voix résonnant ensemble peuvent enfin faire entendre les souffrances qui leur sont propres. Ceux · elles qui se voient imposé de taire leur mal-être se regroupent pour le crier plus fort encore. L'hybridité de ces deux récits entrecoupés d'images et d'appuis théoriques concorde avec l'opposition à la norme et la revendication du droit de parole. La puissance de ces livres prend origine dans l'exposition de la souffrance de ceux · elles relayé · e · s à la marge de la société pour diverses raisons (p.ex., dépression, origine, orientation sexuelle, etc.) en dehors des canons littéraires habituels (p.ex., autofiction, hybridité générique, niveau de langage, etc.). L'expérience marginalisée ne peut-elle être partagée que depuis la marge ? La revendiquer au moyen d'une littérature qui répondrait aux codes traditionnels pourrait-il être une faille dans le contenu ou un moyen de plus de faire entendre les voix trop souvent tues ?

Construire un *nous* : dépression et sentiment de communauté dans *Trente* de Marie Darsigny (2018) et *Désormais, ma demeure* de Nicholas Dawson (2020)

Bibliographie

AHMED, Sara, *The Promise of Happiness*, Durham, Duke University Press, 2010.

BÉLANGER, Jennifer, *Le corps féminin malade comme hétérotopie queer* ; : analyse des récits autopathographiques féministes lesbiens de Verena Stefan (D'ailleurs) et d'Audre Lorde (Journal du cancer et Un souffle de lumière), thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2019, [En ligne : <https://archipel.uqam.ca/13821/>].

DARSIGNY, Marie, *Trente*, Remue-ménage, 2018.

DARSIGNY, Marie, *Trente suivi de L'écriture de la souffrance comme acte de résistance féministe*, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2018, [En ligne : <https://archipel.uqam.ca/11456/>].

DAWSON, Nicholas, *Désormais, ma demeure*, Montréal, Triptyque, 2020, (« Queer »).

DELVAUX, Martine, *Les filles en série. Des Barbie aux Pussy Riot*, Remue-ménage, 2013.

DUBET, François, « Injustices et reconnaissance », *Revue du MAUSS*, Vol. 23 / 1, 2007, p. 15-43, [En ligne : <https://www.cairn.info/la-quete-de-reconnaissance---page-15.htm>].

HONNETH, Axel, « La théorie de la reconnaissance ; : une esquisse », *Revue du MAUSS*, Vol. 23 / 1, 2004, p. 133-136, [En ligne : <http://www.cairn.info/revue-du-mauss-2004-1-page-133.htm>].

HONNETH, Axel, « Visibilité et invisibilité. Sur l'épistémologie de la "reconnaissance" », *Revue du MAUSS*, Vol. 23 / 1, 2004, p. 137-151, [En ligne : <http://www.cairn.info/revue-du-mauss-2004-1-page-137.htm>].

LAZZERI, Christian et CAILLÉ, Alain, « La reconnaissance aujourd'hui. Enjeux théoriques, éthiques et politiques du concept », *Revue du MAUSS*,

Vol. 23 / 1, 2004, p. 88-115, [En ligne : <http://www.cairn.info/revue-du-mauss-2004-1-page-88.htm>].

MALLETTE, Louise, « La psychiatrie sous influence », *Santé mentale au Québec*, Vol. 28 / 1, 2003, p. 298-319, [En ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/smq/2003-v28-n1-smq539/006993ar/>].

MCMILLAN, David W., « Sense of Community », *Journal of Community Psychology*, Vol. 24 / 4, 1996, p. 315-325.

MCMILLAN, David W. et CHAVIS, David M., « Sense of Community : A Definition and Theory », *Journal of Community Psychology*, Vol. 14 / 1, 1986, p. 6-23.

MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, Vol. 16 / 3, septembre 1975, p. 6-18, [En ligne : <https://academic.oup.com/screen/article-lookup/doi/10.1093/screen/16.3.6>].

PATERSON, Janet M., *Figures de l'autre dans le roman québécois*, Montréal, Nota bene, 2004.

SAVOIE-BERNARD, Chloé, « Quelles places pour quels savoirs ? », *Spirale*, 2019, p. 46-48, [En ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/spirale/2019-n270-spirale05021/92249ac/>].

SERRY, Hervé, « La littérature pour faire et défaire les groupes », *Sociétés contemporaines*, Vol. 44 / 4, 2001, p. 5-14, [En ligne : <http://www.cairn.info/revue-societes-contemporaines-2001-4-page-5.htm>].