

SIMON-PIER LABELLE-HOGUE

ET VÉRONIQUE CYR

LE RIRE DE SISYPHE

Cet univers désormais sans maître ne lui paraît ni stérile ni futile. Chacun des grains de cette pierre, chaque éclat minéral de cette montagne pleine de nuit, à lui seul, forme un monde. La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux<sup>1</sup>.

À la fin des années soixante et au début des années soixante-dix, les champs social et littéraire se sont déchirés pour laisser placer à de nouvelles positions, rapidement comblées par la contre-culture, le mouvement *queer* et le féminisme, plus tard par la sous-culture<sup>2</sup> punk. L'arrivée de la contre-culture au Québec a par ailleurs inauguré, dans *Mainmise*, une « période de rattrapage<sup>3</sup> » où il y a eu traduction, assimilation puis adaptation de la pensée américaine. Mais Josée Yvon n'a pas participé à cette entreprise de recouvrement ; lorsqu'elle publie ses premiers poèmes en collaboration avec Denis Vanier<sup>4</sup>, *Hobo-Québec* s'est déjà distanciee de *Mainmise* dans le sous-champ de l'avant-garde<sup>5</sup>. La poète se trouve plutôt dans l'*aftermath* de la révolution, de sorte qu'elle dissèque, dans ses textes, les échecs de ses prédécesseurs.

Parmi ses cibles privilégiées se trouve le corps féminin, qu'elle emploie pour critiquer l'objectivation de la femme par une « révolution sexuelle » qui vise d'abord et avant tout la

---

<sup>1</sup> Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1994 [1942], p. 168.

<sup>2</sup> Michael Brake, *Comparative Youth Culture : The Sociology of Youth Culture and Youth Subcultures in America, Britain and Canada*, New York, Routledge, 1985.

<sup>3</sup> Marie-France Moore, « *Mainmise*, version québécoise de la contre-culture », *Recherches sociographiques*, vol. 14, n° 3, 1973, p. 364.

<sup>4</sup> « Nouvelles de l'Est », *Hobo-Québec*, nos. 16-17, février-mars 1974, p. 4-6 et « L'Est cropographique [sic] », *Hobo-Québec*, no. 18, avril-mai 1974, p. 16-17.

<sup>5</sup> Lise Gauvin, « Les revues littéraires québécoise de l'université à la contre-culture », *Études françaises*, vol. 11, n° 2, 1975, p. 180-181 et Jean-Pascal Baillie, « Apologie de l'analogique. À propos d'*Hobo Québec : Journal d'écritures et d'images* », *ETC*, n° 46, 1999, p. 30.

libération de la sexualité de l'homme<sup>6</sup>. Les femmes, dans ses recueils, se trouvent si éperduent malmenées durant l'opération par une dialectique bourreau/victime, prostituée/proxénète, violeuse/violée qu'on finit par « s'habituer à l'anormalité / à la répartition de la pénurie chez les cadavres raisonnables (*Danseuses-mamelouk*, p. 134) ». C'est pourquoi sa démarche créatrice porte la couleur de l'urgence et ne saurait être étrangère à une lecture qui restitue une beauté primitive vécue dans sa marginalité ; Josée Yvon est féministe, *punk* et *queer*, mais conserve aussi la « prétention » toute contre-culturelle d'« unifier l'ensemble de ces mouvements<sup>7</sup> ».

Dès les premières lignes de *La chienne de l'Hôtel Tropicana*, le « je est un autre » rimbaldien s'impose dans la trame poétique en termes de loi transgressive et de séduction en vue de renouveler l'entreprise confessionnelle de Sylvia Plath, dont Yvon a fait deux compte rendus dans *Mainmise*. Josée Yvon institue, par une révision du sensible et de l'hésitation entre vie et mort de l'énonciateur – partiellement hérités de Sylvia Plath –, une conception de la mort qui permet l'unité des femmes qu'elle décrit. Le confessionnalisme sauvage, où sont empilés les corps de « toutes les Lise opératrices au Bell, [...] les Diane assassinées chez Simpson's Sears, les Jayne Mansfield violées à la sortie de l'école tellement diluées de partout (*Danseuses-mamelouk*, p. 108) », favoriserait l'émergence d'une anthropologie de l'étrangeté qui autorise la Fée des étoiles à extérioriser sa désillusion et à briser les frontières de l'intimité. Ce faisant, elle crée une individualité plurielle pour, finalement, devenir la somme de toutes les marginalités qu'elle décrit. Dans ce corps à corps précis, accompagné d'une litanie sauvage, saccadée et parfois étrangement objective, Josée Yvon se placerait ainsi hors champ afin de descendre la montagne, suivant de près la pierre nue de son époque et affichant le sourire de Sisyphe.

### **La confession, la mosaïque de mort : deux filles percées d'une maladie noire**

---

<sup>6</sup> Susan Hanks, « La révolution sexuelle et la violence envers les femmes », *Concilium*, n° 193, 1984, p. 73-86 ; Gerard J. Degroot, *The Sixties Unplugged: A Kaleidoscopic History of a Disorderly Decade*, Cambridge, Harvard University Press, 2008, p. 215.

<sup>7</sup> Jules Duchastel, « La contre-culture, une idéologie de l'apolitisme », dans Nadia Assimopoulos (dir.), *La transformation du pouvoir au Québec : Actes du colloque de l'ACSALF*, Montréal, Albert Saint-Martin, 1980, p. 262.

Loin de vouloir forcer une réflexion à l'emporte-pièce autour de deux poètes nord-américaines majeures sur la seule prémisse d'un pouvoir d'incantation littéraire hors du commun, il nous paraît impossible de nier, à la lecture croisée de *Ariel* de Sylvia Plath et de *La chienne de l'Hôtel Tropicana* de Josée Yvon, qu'une profonde parenté métaphorique, exploratoire et symbolique se trouve résolument inscrite dans leur entreprise littéraire respective. Cela provoque un effet miroir qui n'est pas sans évoquer une certaine kaléidoscopie du « mal » (au sens moral et physique), la chronique hallucinée d'une mort annoncée. Dès les premiers poèmes de *La chienne de l'Hôtel Tropicana*, Josée Yvon installe un climat langagier inquiétant, où « ses côtes saillent comme une chienne racée / et se perd dans l'horrible pénétration des autres (*Danseuses-mamelouk*, p. 27) ». Dans un registre semblable, Sylvia Plath souffle, à l'intérieur du poème « Le geôlier », une alerte affolée : « On voit mes côtes. Qu'ai-je donc avalé? / Des mensonges et des sourires. / Sûr que le ciel n'est pas de cette couleur. / Sûr que l'herbe devrait onduler<sup>8</sup>. » Dans un cas comme dans l'autre, l'impression laissée par les objets et lieux familiers s'est transformée à la faveur d'un travail de dérèglement. Le « parcours des cicatrices<sup>9</sup> », identifié par Yvon chez Sylvia Plath, n'offre conséquemment plus au langage le loisir de la transparence et de l'anonymat, mais bien la gravité d'une posture extrême, sans compromis.

Josée Yvon s'est intéressée de près à l'œuvre de Sylvia Plath. Pensons à sa recension de *Ariel* dans le numéro 74 de la revue *Mainmise* où elle soutient que : « Ariel le génie aérien est déchiré comme une soie de papillon. Sylvia en dangereuse saison d'amour transpire une rumeur de mort<sup>10</sup> ». Ou à celle de *The Bell Jar*, en novembre 1976 : « Elle jette tous ses vêtements en bas d'un building de New York : elle veut être poète. [...] Où est la vraie Sylvia Plath sous cette écriture coulante à peine masquée<sup>11</sup> ? » Le saisissement de Josée Yvon face à l'œuvre plathienne est une évidence : la déchirure et la violence qui masquent la voix dévoilent une conscience double tandis qu'advient douloureusement une parole

---

<sup>8</sup> Sylvia Plath, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quatro », 2011, p. 148.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>10</sup> Josée Yvon, « *Ariel* de Sylvia Plath », *Mainmise*, no. 74, 4<sup>e</sup> trimestre 1977, p. 41.

<sup>11</sup> Josée Yvon, « *The Bell Jar* de Sylvia Plath », *Mainmise*, no. 64, novembre 1976, p. 34.

libérée, sauvage, suivie de près par « [l']œil comme une œuvre de Blake<sup>12</sup> », dont les effets de surveillance et de transfiguration ne sont pas dénués de conséquences.

Ce contrôle perpétuel se traduit, chez Josée Yvon, par un décor obscène, trahissant le voyeurisme des gardiens, et chargé d'une menace constante qui rend propice, voire nécessaire, l'errance féminine, ce qui motive les rêves d'exil de Ginette, laquelle « emprunte l'autoroute du paysage sa voix grave / de femme indienne heureuse dans un lift quelconque (*Danseuses-mamelouk*, p. 44) ». Aussi le lexique prend-il dans cette optique les couleurs de l'enquête, à travers une suite d'endroits familiers, en voie d'être réinvestis au cœur même d'un « rallye de douleur, un cancer à explorer (*ibid.*) ». De fait, en vue de confirmer la marginalité criminelle des protagonistes, la police « investit les lieux (p. 74) » alors même que les « filles du ciel et de la mort (p. 53)<sup>13</sup> », c'est-à-dire les danseuses, barmaids, matrones, *bouncers*, avortées, hôtesses, espionnes juives et autres expérimentatrices de l'abjection sont solidaires, brisées, baisées. La police tente, en d'autres termes, d'envahir l'intimité d'un lieu autre, clos par la solidarité des marginales. Cette solidarité se manifeste en outre par la fascination réciproque qui unit les femmes et, surtout, une fascination commune pour Ginette. Ainsi, Nicole, Jackie, Diane, Rita, Marie et Lulu sont captivées par « Elle, la chienne de l'hôtel Tropicana, / putain de pierre (p. 47) », ultime chienne-idole, mère catalyseuse de tous les vices. Il s'agirait par conséquent d'un clan, où le processus de consolidation entre les différentes parties est la mort inévitable, comme si son « suspense désespéré (p. 44) » installait, par sa proximité constante, un rituel de paix familiale.

---

<sup>12</sup> Sylvia Plath, *op. cit.*, p. 156.

<sup>13</sup> Ce syntagme n'est d'ailleurs pas sans rappeler le sacre de *L'Érotisme* de Georges Bataille. Celui-ci mentionne que l'action violente « est voulue comme l'action de celui qui dénude sa victime, qu'il désire et veut pénétrer. L'amant ne désagrège pas moins la femme aimée que le sacrificateur sanglant l'homme ou l'animal immolé. [La femme] perd, avec sa pudeur, cette ferme barrière qui, la séparant d'autrui, la rendait impénétrable : brusquement elle s'ouvre à la violence du jeu sexuel déchaîné dans les organes de reproduction, elle s'ouvre à la violence impersonnelle qui la déborde du dehors (Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 1957, p. 101). » Aussi est-ce la violence sexuelle qui permette en dernière instance, pour Bataille, le retour à une unité originelle qui n'est, autrement, réalisée que dans la mort. Suivant ce raisonnement, il n'est donc pas surprenant que la marginale, couramment violée ou prostituée, soit dans la poésie d'Yvon entre l'élévation et la mort, puisqu'elle est en quelque sorte sacrifiée par ce qui la caractérise et la marque du sceau de l'hétérogène.

Dans *Ariel* cependant, la menace du couteau plane au-dessus de la plupart des poèmes comme un « secret de polichinelle<sup>14</sup> ». De dangereuses et séduisantes figures masculines sèment en effet le parcours de l'écriture et portent, tour à tour, le visage du geôlier, du bruiteur de clefs, du braconnier, du détective, du père au visage nazi et du criminel indéterminé qui, chacun à leur manière, proposent « le même décor de brouillard bleu planté / Avec les mêmes arbres / les mêmes pierres tombales<sup>15</sup> ». Apparitions brutales, vomies, suppliées, déployées dans une voix qui oscille constamment entre le cri d'horreur et le chant de libération, entre le désir d'une disparition finale du bourreau, la tentation du meurtre et celle de l'exécution, les femmes partagent une même énonciation qui décrit leur ambiguïté : « Je souhaite sa mort ou son départ. / Mais cela, semble-t-il, est inimaginable<sup>16</sup> » ; « [m]ourir / est un art / Comme tout le reste. / Je m'y révèle exceptionnellement douée<sup>17</sup>. » Le « je » féminin qui s'aventure sur le terrain miné de ces poèmes est, à l'instar des héroïnes de Josée Yvon, porté par une douloureuse conscience de l'éclatement à venir, par la volonté de se rendre jusqu'au bout du « strip-tease intégral<sup>18</sup> » qui implique une guerre livrée à la voix familière. En ce sens, la confession de la mort portée en soi par une voix universelle (Plath) ou en l'autre (Yvon) coordonne une certaine chorégraphie du pire, un travelling sauvage de la dépression, comme le montrent des passages tels que : « Je meurs de diverses façons / perdue affamée brûlée, ferrée<sup>19</sup> ». La chronique de cette/ces mort(s) annoncée(s) fonde peu à peu un lieu d'éblouissement majeur où les couleurs, les ombres, les lumières, le rythme deviennent des litanies sacrées, des éléments naturels, des pièges.

Par ailleurs, nous savons que trois morts symboliques ponctuent l'œuvre de Sylvia Plath : la mort physique de son père, à l'âge de dix ans, qui donnera lieu à une profonde

---

<sup>14</sup> Sylvia Plath, *op. cit.*, p. 148.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.143

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.149

transformation intérieure et rendra la petite « Orpheline, orpheline<sup>20</sup> » ; la surdose volontaire de médicaments, dont sa mère la sauvera *in extremis* et qui se soldera par un séjour en institution psychiatrique pour une violente dépression nerveuse qui ne sera pas entièrement guérie ; finalement la disparition de l'ultime remplaçant du père, Ted Hughes, sa « mort Numéro Trois. [...] Pour anéantir chaque décennie<sup>21</sup> », annoncée prophétiquement dans le poème « Dame Lazarre » et étroitement liée à leur rupture. Chaque nouvelle mort dresse ses lois et règles propres, rapproche la voix de la déviance et précise le devenir-autre de l'énonciateur, un phénomène énoncé de manière non-équivoque dans le poème « 3-Ménade », tiré du premier recueil de Plath, *Le colosse* : « Jadis j'étais ordinaire / Assise près du caroubier de mon père [...] Parmi nous : une langue rouge. / Mère, éloigne-toi de ma basse-cour / Je deviens une autre<sup>22</sup>. » Cette langue rouge incarne le mouvement même de la perte. Il s'agirait, en d'autres termes, d'une violence lyrique rappelant non seulement la brûlure, la séparation de part et d'autre de la langue, mais aussi une forme de pénétration et d'érotisme hérités de la perte. Suivant ce raisonnement, la poète serait en quête d'une réunification dans le manque et la disparition des sens, et userait à cet effet d'une langue qui transige différemment avec le réel et la nature. Cette langue porte les cicatrices des séparations et de l'aliénation sociétaire forcée, qui « se fond dans le mur » une fois « [!]a rosée suicidaire accordée<sup>23</sup> ».

Il est intéressant de noter que ce sont précisément les objets qui s'enfoncent profondément dans la chair de Plath et d'Yvon, à savoir les aiguilles, les couteaux, les flèches et les sexes, qui ordonnent le cycle des répétitions métaphoriques et provoquent une cassure nécessaire à l'éclatement de la voix pour signaler, de façon justement paradoxale, son avènement-limite, son « traitement de choc de la conscience [...] une des plus pures agressions créatrices sur la réalité<sup>24</sup> ». Dans ces nouveaux lieux du dire, dans la nudité tremblante et assumée du sujet féminin en état d'euphorie et de panique, il faut que la mort advienne une fois, trois fois, mille fois ; dans les bas-fonds, parmi les danses

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.158

<sup>21</sup> *Ibid.*, p.142

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 260

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>24</sup> Josée Yvon, « *The Bell Jar* de Sylvia Plath », p. 31.

nocturnes, en silence, sans broncher, dans une toilette de taverne, une aiguille émoussée plantée dans le bras mauve, dans les jardins de tulipes, parce que « [q]uelqu'un quelque part est foutu<sup>25</sup> » et que la mort, comme provocation et profanation ultimes de la vie, est au bout du compte une parole de pureté à laquelle aspire la voix poétique radicale, comme le fut celle de Josée Yvon et de Sylvia Plath.

### **Anthropologie de la chute**

Bien qu'il soit possible d'affirmer, par les textes, que la poésie de Josée Yvon entretient des rapports esthétiques plus étroits avec celle d'une Sylvia Plath qu'avec, par exemple, celle d'un Patrick Straram, l'auteur de *La Cobaye* présente tous les signes extérieurs d'appartenance à la contre-culture. Elle adopte le pseudonyme de « Fée des étoiles »<sup>26</sup>. Elle contribue au paratexte de plusieurs poètes de son temps<sup>27</sup> et participe, par le fait même, à ce que Bissonnette nomme une « chaîne métadiscursive<sup>28</sup> », dont l'objectif était de tisser un dense réseau interréférentiel assurant la cohésion du mouvement. Enfin, elle est vêtue, dans son image la plus fréquemment reproduite, d'un *jeans*, d'une veste à franges qui rappelle les décorations amérindiennes et d'une panoplie de colliers<sup>29</sup>. Ce ne sont pourtant là que des indices extérieurs, qui mettent de côté les oeuvres et concourent au stéréotype ambiant.

De fait, en s'intéressant aux textes de *La chienne de l'Hôtel Tropicana*, recueil où Yvon raconte plusieurs épisodes de la vie de Ginette et sa quête désespérée de liberté par les braquages de banque, la pornographie et les drogues, on remarque que la poète s'évacue

---

<sup>25</sup> Sylvia Plath, *op. cit.*, p. 156.

<sup>26</sup> Saint-Jean-Paulin souligne que « [c]es noms, souvent très poétiques, s'inspirent volontiers de la culture indienne » et « renvoient volontiers à des éléments de la nature » (*La contre-culture. États-Unis, années 60 : la naissance de nouvelles utopies*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Mémoires », 1997, p. 39).

<sup>27</sup> Voir la section « Préfaces et postfaces de la bibliographie placée à la fin de cet ouvrage. L'absence d'un paratexte exempt de la marque de Vanier explique, d'ailleurs, pourquoi elle lui est trop souvent associée.

<sup>28</sup> Thierry Bissonnette, « Une Pentecôte pour Judas : Blasphème et baptême dans la poétique de Denis Vanier », *Voix et Images*, vol. 32, n° 1, 2006, p. 50.

<sup>29</sup> Ces marqueurs sont, pour Saint-Jean-Paulin, qui suit les sondages du *Woodstock Census*, intrinsèquement liés à l'autochtonicité de la contre-culture, qui mêle cow-boys et autochtones dans un même désir d'indépendance et de contestation (*op. cit.*, p. 43-45).

presque systématiquement d'un discours à la fois documentaire et confessionnel qui, comme nous l'avons vu, n'est pas sans lien avec la poétique de Plath. Plusieurs exceptions ponctuent toutefois le récit, à savoir la présence d'un « on » collectif qui peut ou non inclure l'énonciateur, selon le cas ; l'appel final, où la voix de la poète se confond avec celle de Ginette : « au secours les prisonniers sont bandés / on va cracher dans les interstices du doux spot / et maintenant chaque hit pousse un peu plus loin / dans leur petit sourire de tristesse au-dessus du décolleté (*Danseuses-mamelouk*, p. 54) » ; et finalement quelques usages spécifiques de la première personne du singulier qui, chaque fois, pose l'énonciateur comme observateur : « je l'ai rencontrée sur un banc de la clinique Saint-Jacques (*ibid.*, p. 24) » ou « il paraît qu'elle ne m'aime pas (*ibid.*, p. 25) ». La présence du « je » permet en outre de chanter la gloire de la danseuse : « je meurs d'infractions [...] // fascinée par Elle, la chienne de l'Hôtel Tropicana, / putain de pierre / crisco, savon et litière, une dislocation révolutionnaire (*ibid.*, p. 47) ». Elle peut, également, favoriser l'émergence d'une voix collective : « je m'essuie avec des faces de bandits une espionne / juive, belle comme un bouillon figé [...] // torse nue comme des cassées / on va faire bander le trottoir jusqu'à ce qu'il s'émiette en jardins (*ibid.*, p. 48). » D'un point de vue narratologique, nous serions conséquemment tenté de croire en une narration à focalisation interne dans une narration simultanée<sup>30</sup>, où la poète suivrait Ginette dans un cadre quasi-anthropologique, voire documentaire – dont nous trouvons le résidu dans le terme « espionne juive » –, qui justifierait le recours à un vocabulaire cinématographique. Pourtant, la poète mêle, très rapidement, une vision externe des faits à une connaissance interne des personnages qui autorise plusieurs ruptures de la trame temporelle, ce qui nous pousse à croire en une focalisation zéro ou, à tout le moins, à une focalisation variable :

le beef s'énerve : la petite script lui apporte un fort comme un suçon dans les mains d'eczéma du crocodile.

il ne sait pas qu'il va mourir immolé comme un vieux taon dans sa communion.

déjà pour le plan d'hier on a sacrifié trois athlètes.

un flou saccadé, l'éclairagiste auburn bouscule avec ses fils et son angoisse, la nausée fermente en lieu clos, il avance la croix pour la scène de torture, il

---

<sup>30</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 206 et 230.



respire comme s'il se clouait des fouets, s'émiette encore la vieille trame et l'on panse toutes les machines (*Danseuses-mamelouk*, p. 22).

Sociologiquement, cette alternance, sinon cette confusion de la voix narrative, peut se comprendre comme un conflit entre la nécessité d'accuser et le désir de prendre part à la communauté qui est décrite pour plonger dans son horreur. Car employer une focalisation zéro, c'est se distancier symboliquement de son sujet d'étude, ce qui permet à la poète, dans *Filles-commandos bandés* notamment, de montrer l'insurrection des victimes contre leurs abuseurs, et d'ainsi inverser la violence qu'ils ont eux-mêmes semée tout en assurant, par son omniscience, son hétérodoxie. Josée Yvon se catapulte, en d'autres termes, hors du champ de la contre-culture dont elle arbore à première vue les signes distinctifs et, même, hors du champ du pouvoir, afin de l'observer. Lorsqu'il est question de la place qu'occupe la femme dans la révolution sexuelle, Susan Hanks note, par exemple, que « le mauvais côté de la révolution est apparu avec la dépersonnalisation et la banalisation de l'activité sexuelle devenue quelque chose que l'on "a" ou que l'on "fait"<sup>31</sup> ». Or, un registre langagier similaire s'exprime dans la poésie d'Yvon puisque, d'une part, les hommes qui sont présents dans le film pornographique sont des « athlètes sacrifiés » ce qui les institue comme figures christiques, alors que, d'autre part, la femme qui apparaît dans le vidéo est présentée plus loin comme une « une faible exhortée aux yeux chaud / indienne de nostalgie / [qui] déshabille le nœud strident / crisper sa belle tête qui appartenait à tous les fermiers débiles (*Danseuses-mamelouk*, p. 29) ». Ces faits nous laissent à penser que Josée Yvon, bien qu'elle s'affiche suivant les normes extérieures de la contre-culture, travaille plutôt à une analyse objective qui entend défendre le point de vue selon lequel ce n'est pas dans l'exaltation des Yippies<sup>32</sup> ou de « lesbiennes d'acid » que se trouve l'essence même du combat, mais plutôt dans une lutte détachée de l'engagement social des contre-cultures qui, Duchastel l'a souligné<sup>33</sup>, est en fait un apolitisme.

---

<sup>31</sup> Susan Hanks, *op. cit.*, p. 74-75.

<sup>32</sup> Pour une définition de la culture « Yippie », le lecteur peut se référer à Gerard J. Degroot, *op. cit.*, p. 261.

<sup>33</sup> Jules Duchastel, « La contre-culture : une idéologie de l'apolitisme », *op. cit.*, p. 253-264.

D'un autre côté, la focalisation interne prend appui sur le vécu et l'expérience d'un personnage, pour donner à voir au lecteur une subjectivité. Cette subjectivité est en l'occurrence proliférative, dans le texte, puisque les personnages qui nous sont présentés sont multiples<sup>34</sup> et contribuent à dresser le panorama d'une sous-culture en éclatement. L'énonciateur n'existerait, dans cette perspective, que comme le présentateur des protagonistes, à l'image d'une animatrice. Néanmoins, par-delà la seule focalisation interne, on ressent aussi une part de sympathie, par la poète, pour tout personnage qui se sacrifie ou se rebelle contre sa condition. Suivant ce raisonnement, même la prostituée Ginette, alors qu'elle danse pour un fermier, sait qu'elle participe à l'élévation du monde puisque, comme l'indique le discours indirect libre : « il n'est jamais fou quand il est le mien (*Danseuses-mamelouk*, p. 33) ». Ginette, en poursuivant sa carrière de prostituée, gagnerait par conséquent en valeur symbolique, puisqu'elle contribue à ligaturer le délire ambiant, bien qu'y participant paradoxalement, de telle sorte que l'énonciatrice peut, pour la décrire, employer les termes d'« amazone pour la Cause » dont « les sécrétions se délaissent / dans la dissection des jouissances stalactites / du merveilleux mauve, hostie pénétrée dont on dévisse la fracture (*ibid.*) ». Nous remarquons évidemment un usage ambigu du vocabulaire. De fait, les éléments « christiques » et religieux sont assimilés au dominant dans le discours objectif. Dans le discours subjectif cependant, il semble que les mêmes termes puissent glorifier la marginalité. La poésie serait, en ce sens, le lieu du combat entre la voix des personnages, par l'intermédiaire de la poète, et celle de la réalité, combat par lequel elle espère rendre leur place aux vaincues de la révolution sexuelle.

Cette lutte n'est pas étrangère à la sociologie de Bourdieu, qui s'est intéressée à la violence symbolique des niveaux de langue et à leur répercussion dans le champ littéraire. Car la langue de Josée Yvon, en plus de lier individuel et collectif, joint aussi les différents registres, ce qui lui permet d'utiliser tour à tour des termes scientifiques tels que « blennorragie », « clitoridectomie » et « stalactites » (*ibid.*, p. 24 et 33) et les expressions populaires « shiner », « gangs de bicycle » ou « charri[er] un racket » (*ibid.*) pour créer un contraste qui témoigne d'un passage entre les positions d'un même champ. Pierre Bourdieu soutient, en effet, que « le travail qui s'accomplit dans le champ littéraire produit

---

<sup>34</sup> Dix-sept personnages sont clairement identifiés dans le récit.

les apparences d'une langue originale en procédant à un ensemble de dérivations qui ont pour principe un *écart* par rapport aux usages les plus fréquents », avant d'ajouter que « [l]a valeur naît toujours de l'écart, *électif ou non*, par rapport à l'usage le plus répandu<sup>35</sup> ». Ce serait ainsi l'ensemble des positions langagières qui contribueraient à créer une nouvelle position dans le champ. Dans cette optique, Josée Yvon serait inscrite dans le mécanisme de succession des avant-gardes et ne ferait que changer les « usages les plus fréquents » selon les emplois linguistiques de son temps, avec toutes les valeurs morales qu'ils impliquent.

Nous y voyons cependant plus que la simple reproduction des mécanismes d'hétérodoxie du champ littéraire. La langue de Josée Yvon, lorsqu'elle se « scientifie » ou fait dans la définition<sup>36</sup>, tente plutôt de répartir la sous-culture sur les différents paliers du champ du pouvoir. Elle orchestrerait, en d'autres termes, une nouvelle « loi générale des champs<sup>37</sup> » qui ne s'appliquerait pas tant aux mécanismes de prise de pouvoir qu'à une translocation du narrateur. La terminologie médicale et les explications viseraient ainsi, plus précisément, l'éducation d'un lecteur profane, alors que les termes vulgaires tendraient plutôt à éveiller le sourire cynique de l'initié, en mesure de déchiffrer le message et de le réaliser comme produit linguistique cohérent<sup>38</sup>. La structure du marché linguistique se trouve conséquemment inversée, de telle sorte qu'il y a brouillage du rapport courant entre dominant et dominé. Josée Yvon tâche de n'être nulle part, tout en conservant, par la portée sociolinguistique de son travail, un attachement à la sous-culture qu'elle décrit. Il nous suffit de souligner, en ce sens, l'importance du champ lexical du corps, illustré dans les exemples déjà cités ; la science permet de métaphoriser le phallus par les « stalactites » et annonce l'altération comme une divination par l'« avortement<sup>39</sup> » et la

---

<sup>35</sup> Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2001, p. 91-92.

<sup>36</sup> Dans *Androgynes noires*, elle donne par exemple la définition d'un « load » : « Lulu vend des "Tops and Bottoms" analgésique (pentazocine) + antihistaminique (tripennelamine), 4 Codéines et 2 Doradyls = un "Load" \$20 (*Danseuses-mamelouk*, p. 69) ».

<sup>37</sup> Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1984, p. 113.

<sup>38</sup> Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, p. 61.

<sup>39</sup> « [E]lle expliquait son cinquième avortement, un flask de Southern Comfort entre les cuisses et elle riait (*Danseuses-mamelouk*, p. 24) » ; « elle avorte les appels de l'avenir (*ibid.*, p. 30) » ;

« clitoridectomie ». Elle détourne, par le fait même, le langage vers la *praxis*, qui selon Bourdieu est inscrite à même le corps<sup>40</sup>. Il en résulte donc que ses personnages sont langages, et qu'ils présentent à cet effet les cicatrices de la lutte de la poète. Yvon nous dévoile, pour reprendre les propos de Lucie Lequin, « que la vie n'est qu'un champ de bataille, que seule une plongée plus profonde dans la laideur donne encore l'impression de vivre », raisons pour lesquelles « elle n'épargne rien ni personne<sup>41</sup> ».

L'œuvre de Josée Yvon interroge, en somme, les rapports sociaux régis par une opposition entre intérieur et extérieur. En effet, comme nous l'avons souligné en la rapprochant avec celle de Sylvia Plath, la réflexion de Josée Yvon peut être perçue comme une entreprise confessionnelle. La nécessité même qu'a la poète de décrire la femme tant psychologiquement que physiquement trahit en ce sens celle, plus pressante, d'inscrire la réalité intérieure ou la réalité des bas-fonds, de la « ruelle » (cet univers à la fois monstrueux et transcendant identifié par Simon Harel et Jonathan Lamy dans la poésie de Vanier<sup>42</sup>), dans la réalité collective. Il s'agit, en d'autres termes, de créer une poétique du grotesque (« *not attractive, but in the way that all snobs will want one*<sup>43</sup> ») qui adhère superficiellement au *spectacle*, au sens où le définit Guy Debord, tout en s'en différenciant par le fond. De fait, comme l'illustrent les œuvres d'Yvon et de Plath, la pénétration symbolique de la femme, qui hésite constamment entre le vie et la mort, ne tient pas de la seule pratique spectaculaire, puisqu'elle témoigne d'une boutade contre la vie et de la cicatrisation des corps malmenés. Par ailleurs, cette même cicatrice, cette même marque qui signale la marginalité de l'énonciatrice, souligne aussi son extériorisation, et ce à plusieurs niveaux. Si on peut y voir un signe de l'individualité de la contre-culture, il est effectivement possible d'y remarquer, à l'opposé, le stigmate d'une

---

« avortée lundi, elle danse le mercredi, amertume désinvolté, une telle froideur de sauvagesse dans sa jupe en vinyle rouge » (*ibid.*, p. 40).

<sup>40</sup> Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, p. 36.

<sup>41</sup> Lucie Lequin, « Une image lui bloquait la vue », *Voix et Images*, vol. 19, n° 3, 1995, p. 650.

<sup>42</sup> Simon Harel et Jonathan Lamy, « Denis Vanier, un monstre dans la ruelle », *Voix et Images*, vol. 32, no. 1, 2006, p. 8-18.

<sup>43</sup> Denis Vanier, *Hôtel Putama. Textes croisés, Longueuil-New York, 1965-1990*, Québec, Éditions de la Huit, 1991, p. 29.

révolution ratée, qui n'a pu qu'ancrer la femme dans son rôle de victime, combattu par les voix poétiques d'un chœur protéiforme et par la sacralisation du corps.

Car Josée Yvon plane dans les profondeurs : elle qui ne peut s'arracher de la contre-culture, à laquelle elle est presque systématiquement assimilée (à cause de l'importance du spectaculaire dans son œuvre, ce qui l'apparente à Straram, d'une violence sexuelle intrinsèquement liée à la mort qui la situe dans la lignée de Geoffroy et de sa proximité avec Vanier), elle ne peut que se poser dans sa périphérie et observer son déclin comme ses conséquences. Pourtant, cet univers n'est pas aussi désespéré qu'il n'y paraît. Il s'agirait plutôt d'un terreau poétique fertile où, même dans la désarticulation, toutes les directions demeurent possibles, de sorte que Josée Yvon reste, les poumons chargés d'air, dans un état de rire perpétuel ; un rire cru, cynique, jaune, mais puissant, qui la fait seule et toutes, et illustre qu'« [i]l n'est pas de destin qui ne se surmonte par le mépris<sup>44</sup> ».

---

<sup>44</sup> Albert Camus, *op. cit.*, p. 166.