

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

THÈSE PRÉSENTÉE À  
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DU DOCTORAT EN ÉTUDES QUÉBÉCOISES

PAR  
FRANCINE DUPRAS

ALLIÉS OU AGGLUTINÉS. L'ENJEU DU RAPPORT HOMME ET FEMME  
DANS *LE SEXE DES ÉTOILES* DE MONIQUE PROULX

DÉCEMBRE 2008

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

## RÉSUMÉ

La thèse s'insère dans un projet de recherches visant l'élaboration d'un principe de complémentarité. Elle se propose d'approfondir l'enjeu du rapport homme et femme dans *Le Sexe des étoiles* de Monique Proulx. Le corpus d'analyse comprend le roman (1987) et sa version filmique (1993). La romancière ayant signé le scénario et les dialogues de l'adaptation cinématographique, cet ajout est perçu comme un enrichissement du cadre d'investigation.

La réplique du personnage de Camille : « Tout se tient deux par deux, partout partout... C'est dégueulasse », est posée comme une mise à l'épreuve de la nature complémentaire du rapport homme et femme. Elle se présente notamment comme une réplique à Si 42, 24 : « Toutes choses vont par deux », ce verset référant lui-même à la vision du monde élaborée en Gn 1-3. La mise en abyme de ce lien intertextuel biblique permet de dégager trois niveaux d'enjeu du rapport homme et femme : cosmologique, anthropologique et gnoséologique. Conçue dans une perspective de complémentarité, l'étude s'applique particulièrement à la sémantique des trois dyades représentatives de ces niveaux : Ciel et Terre, Homme et Femme, Bien et Mal.

Placée en vis-à-vis de Gn 1-3, la réplique du *Sexe des étoiles* saisit d'emblée un enjeu fondamental des récits bibliques de création : le rapport homme et femme. La traversée des apparences que constitue le récit est alors interprétée sous l'angle d'une alternative : l'homme et la femme sont-ils des alliés ou sont-ils confinés à l'agglutinement mutuel ?



## REMERCIEMENTS

Je suis redevable, en tout premier lieu, à M<sup>me</sup> Mireille Ouellet, qui a donné l'impulsion de départ à cette thèse et qui, le moment venu, m'a permis de la mener à terme en conformité avec son intention originale. J'ai puisé dans le projet de recherches que je poursuis avec M. Jean-Marc Ouellet-Rufiange l'inspiration nécessaire à la réalisation de la thèse; il m'a introduite au concept de complémentarité et à la richesse sémantique des premiers récits de la Genèse biblique. Je remercie M<sup>me</sup> Lucie Guillemette pour ses interventions de tout ordre en vue de faire avancer le travail entrepris sous sa direction, il y a treize ans. L'aide que m'a apportée M. Guy-Marie de Châtigny dans les deux derniers mois de rédaction a été décisive, notamment sa lecture avisée des textes. Je tiens à remercier M<sup>me</sup> Pierrette Roy dont le soutien technique m'a été fort précieux, ainsi que M. Éric Beaulieu; M<sup>me</sup> Louise-Marie Lemire et M. Marc Paré qui ont accepté de lire la thèse; M<sup>mes</sup> Hélène Girouard, Marguerite Pelletier, Marie-Reine Marcotte, Sylvie Trudelle, Carole Venne, Lise Tancrede, Carole Berthiaume, Francine Lacoste, Dominique Leboeuf, M. Clément Fortin, et les membres de la Société de Marie, Mère de l'Église, qui m'ont encouragée et soutenue, financièrement ou autrement. Je suis très reconnaissante envers M<sup>me</sup> Monique Proulx, l'auteure du *Sexe des étoiles*, pour les encouragements qu'elle m'a prodigués à différentes étapes de la thèse. À l'image du principe qui l'anime, cette thèse est le fruit d'un travail constitué de multiples apports.

## **AVANT-PROPOS**

### **Un principe de complémentarité**

Le but de l'avant-propos est de situer le genre de cette thèse en Études québécoises. Elle ne se caractérise pas exclusivement par son objet, l'étude du *Sexe des étoiles*, œuvre de l'écrivaine québécoise Monique Proulx. Elle s'insère dans une démarche d'élaboration d'un concept de complémentarité qu'il me semble opportun de présenter dans son contexte fondateur.

### **À L'ORIGINE D'UN PROJET DE RECHERCHES**

Le projet de recherches dans lequel s'insère la thèse a été initié par M. Jean-Marc Ouellet-Rufiange en 1984, lorsqu'il m'a proposé de conjuguer nos approches disciplinaires respectives aux fins de l'approfondissement d'un principe de complémentarité. Le mémoire en théologie de M. Ouellet-Rufiange portait sur l'enjeu symbolique du couple pain/vin dans l'Eucharistie (Université de Montréal, 1984) et démontrait notamment le rapport existant entre le traitement de ce couple symbolique et le traitement du couple laïcs/clercs dans l'Église catholique. Dans mon mémoire en philosophie : « Sécularisation et idéologies politiques » (Université de Montréal, 1980), j'examinais le phénomène de sécularisation sous l'angle d'un transfert du sacré s'opérant du religieux au politique par le biais des idéologies.

On pourrait dire, schématiquement, que M. Ouellet-Rufiange fut sensibilisé à l'enjeu du pouvoir dans le contexte du sacré comme je l'avais été à l'enjeu du sacré dans le contexte du pouvoir politique. Plus profondément, chacun de nous fut saisi de l'incidence de la conception du rapport homme et femme au sein d'une conception plus générale des rapports.

## **UNE PRAXIS, UN PRINCIPE, UNE MÉTHODE**

Tous deux très proches de la réalité ecclésiale catholique, nous ne pouvions manquer de constater les anomalies – eu égard au caractère baptismal – qui soutiennent une conception du sacerdoce divisant l'Église en deux groupes, le clergé et le laïcat, clivage qui recoupe le rapport homme et femme. Cette division demeure encore malgré certains accommodements conciliaires. La praxis du rapport homme et femme dans l'Église catholique et la problématique plus générale dont elle relève ont été les facteurs déclencheurs de notre projet de recherches.

Il existe déjà un principe de complémentarité, celui de Niels Bohr en physique. Notre effort de compréhension n'est pas une tentative de prolongement philosophique de ce principe. Il se situe plutôt dans le prolongement du principe onto-théologique qui émane de la réalité trinitaire : un seul Dieu et une pluralité de trois Personnes<sup>1</sup>. Toutefois, le principe de Bohr nous intéresse à cause de la remise en question logique que constitue son paradoxe d'une complémentarité des théories contradictoires, celle des théories ondulatoire et corpusculaire de la lumière. La doctrine sur la Trinité n'est-elle pas considérée comme la coïncidence de deux réalités

---

<sup>1</sup> Nous utilisons le « P » majuscule chaque fois qu'il est question des Personnes divines.

contradictaires, que l'on pourrait définir comme la coïncidence de l'un et du multiple ? La problématique de complémentarité du rapport homme et femme serait-elle tributaire d'une coïncidence de même type ?

## **UNE EXIGENCE DE MULTIDISCIPLINARITÉ**

Travaillant sur une dynamique générale des rapports incluant le rapport homme et femme, notre approche est multidisciplinaire par nécessité méthodologique dans la mesure où nous suivons un paradigme unique, le rapport homme et femme, à travers des corpus d'analyse divers.

L'exigence de multidisciplinarité de notre méthode comporte elle-même des obligations et des limites. Nous devons être en mesure de justifier notre entreprise en regard des différentes disciplines que nous traversons, ou plutôt, dont nous essayons de tenir compte dans notre réflexion sur la complémentarité. En effet, il ne s'agit pas de glaner des exemples qui vont dans le sens de nos hypothèses, mais de comprendre la logique des rapports en tenant compte de la contribution des autres disciplines, elles-mêmes complémentaires à notre démarche. Car, par-delà l'opposition entre synthèse et analyse selon laquelle la multidisciplinarité escamoterait les spécificités alors que l'analyse tendrait à être trop pointue, nous accueillons le concours d'analyses spécialisées comme autant d'angles d'approche nécessaires à l'élaboration d'un principe de complémentarité.

## PROBLÉMATIQUE D'UN DOCTORAT CONJOINT

La réalisation par un homme et une femme d'un doctorat conjoint sur la complémentarité nous est très tôt apparue comme une exigence relevant aussi de la méthode. Cependant, la définition du doctorat, telle qu'énoncée dans la plupart des disciplines, exclut qu'une thèse soit présentée par deux candidats, à plus forte raison s'ils travaillent à partir de cadres disciplinaires différents<sup>2</sup>.

Lorsque nous avons consulté les répertoires de certaines institutions universitaires, au Canada et ailleurs, nous avons été à même de constater que l'idée de doctorat conjoint, en dehors de toute question de candidature, soulevait une problématique relative aux deux grands champs de connaissance. Nous avons découvert qu'en Europe, par exemple, les thèses de ce type appartenaient presque exclusivement au secteur des sciences exactes<sup>3</sup>. Du côté des sciences humaines, seules des thèses en sexologie faisaient exception à la règle, et elles avaient ceci de remarquable qu'un homme et une femme en étaient, dans la majorité des cas, les auteurs.

Que des thèses de doctorat ayant pour auteurs un homme et une femme aient été reconnues en sexologie est particulièrement significatif pour nous; ces thèses symbolisent la reconnaissance implicite de la valeur d'une concertation de deux points de vue dans le traitement du sujet et, plus spécifiquement, une certaine valeur

---

<sup>2</sup> Alors que le doctorat conjoint revêt un caractère exceptionnel, nombreux sont les centres consacrés à tel ou tel objet de recherche qui favorisent les équipes multidisciplinaires de travail : par exemple, le Centre interuniversitaire d'études québécoises, ou CIEQ.

<sup>3</sup> D'ailleurs, une approche concertée de l'objet de recherche est fréquemment utilisée dans la sphère des sciences exactes et des techniques. Elle s'est introduite dans les sciences humaines avec beaucoup plus de circonspection, pour des raisons diverses, sur lesquelles il n'est pas nécessaire d'élaborer.

reconnue à l'homologie de forme entre le sujet traité, la sexualité, et les auteurs en tant qu'êtres sexués « complémentaires ». Autrement dit, la réalité qui est objet d'analyse étant une conjugaison de réalités, masculine et féminine, on reconnaîtrait la pertinence des apports conjoints d'un homme et d'une femme pour en rendre compte adéquatement. Il y aurait donc un type d'accueil réservé au doctorat conjoint qui serait, en sciences exactes, d'ordre plutôt pragmatique visant l'efficacité, et qui, en sexologie, tiendrait compte d'une certaine communauté structurelle ou convenance entre sujet de thèse et auteurs.

Pour ce qui est de la considération que l'on a pour cette forme de thèse de ce côté-ci de l'Atlantique, nous avons eu, à l'époque, deux types de réponse. La première, négative, présentait comme argument qu'un doctorat conjoint détruirait l'idée même d'université; la seconde, plus positive, s'est montrée tout à fait favorable à un travail conjoint, pourvu qu'en bout de ligne deux thèses soient produites. Le rejet académique se trouvait donc maintenu dans les deux cas : de façon radicale, au nom de la promotion de la valeur individuelle du candidat, qui atteint le sommet de la hiérarchie académique avec l'obtention d'un doctorat; de façon pratique, en acceptant tout ce qui peut contribuer au rendement du doctorant, le travail conjoint demeurant toutefois dans la sphère privée des moyens.

## **NOTRE INSERTION DANS LES ÉTUDES QUÉBÉCOISES**

Notre but n'a jamais été de faire la preuve qu'un doctorat obtenu conjointement valait plus qu'un doctorat obtenu en solitaire, ou de faire école, ou de

renverser les fondements de l'université telle que nous la connaissions. Le type de thèse envisagée se voulait le plus possible en homologie de forme avec son objet.

Dans la quête d'un lieu d'insertion, notre choix s'est porté sur l'Université du Québec à Trois-Rivières. Le directeur des études de cycles supérieurs nous avait d'abord convaincus de nous inscrire aux Études québécoises en considération de notre approche multidisciplinaire, la thématique propre à ce programme étant seconde sans être secondaire. De plus, il nous offrait une plus grande latitude : produire deux thèses, soit, mais qui seraient défendues le même jour, devant le même jury. Cette formule reconnaissait implicitement le caractère complémentaire de deux productions distinctes.

Pour diverses raisons, nous avons reporté la réalisation éventuelle d'un doctorat conjoint à autre temps, autre lieu, autre contexte. Toutefois, je considère la thèse présente, réalisée en solo, dans le même esprit. Mon étude se veut contributive au projet plus global d'approfondissement d'un principe de complémentarité selon les paramètres qui lui sont propres et que j'ai évoqués dans cet avant-propos : la multidisciplinarité, l'incidence de la conception du rapport homme et femme au sein d'une conception générale des rapports, le principe onto-théologique trinitaire, la problématique de l'un et du multiple sous l'angle de la notion de dualité. Suivant le paradigme du rapport homme et femme, je me propose de sonder l'enjeu sémantique du *Sexe des étoiles* de Monique Proulx dans cette perspective.

## TABLE DES MATIÈRES

	Page
<b>RÉSUMÉ</b> -----	ii
<b>REMERCIEMENTS</b> -----	iv
<b>AVANT-PROPOS : UN PRINCIPE DE COMPLÉMENTARITÉ</b> -----	v
<b>TABLE DES MATIÈRES</b> -----	xi
<b>LISTE DES TABLEAUX</b> -----	xiv
<b>INTRODUCTION</b> -----	1
<b>CHAPITRE 1 – PRÉSUPPOSÉS MÉTHODOLOGIQUES</b> -----	26
<b>1. Approche multidisciplinaire</b> -----	26
1.1 La dualité de l'un et du multiple -----	26
1.2 Une analyse sémantique -----	29
1.3 À l'écoute du sens de la dyade -----	32
<b>2. Le référent biblique</b> -----	33
2.1 Le lien intertextuel biblique comme point d'ancrage -----	33
2.2 Trois dyades, trois niveaux d'enjeu du rapport homme et femme ---	35
2.3 La problématique du choix d'une traduction -----	38
<b>CHAPITRE 2 – CIEL ET TERRE</b> -----	43
<b>1. L'énoncé du texte biblique</b> -----	44
1.1 Présentation du lien intertextuel biblique (Si 42, 24 et Gn 1) -----	44
1.2 Éléments structurels du premier récit de création (Gn 1–2, 4a) -----	48
1.2.1 La conjonction de coordination <i>waw</i> -----	52
1.2.2 La dyade cosmologique ciel <i>waw</i> terre -----	54
1.2.3 Le regard d' <i>Élohim</i> -----	57
1.2.4 La dynamique singulier et pluriel de l'être créé par <i>Élohim</i> -----	58



<b>2. La réplique du Sexe des étoiles</b>	62
2.1 Introduction à la trame filmique	62
2.2 Analyse du corpus de l'œuvre	69
2.2.1 En exergue du film : L'œil de Camille	69
2.2.2 En exergue du roman : Le regard de Ptolémée	71
2.2.3 Le sexe « et » les étoiles	76
<b>3. La voie des couples</b>	81
<b>CHAPITRE 3 – HOMME ET FEMME</b>	84
<b>1. L'énoncé du texte biblique</b>	85
1.1 Application du lien intertextuel biblique au rapport homme et femme	85
1.2 Éléments structurels du second récit de création (Gn 2, 4b-25)	86
1.2.1 La problématique de traduction des mots accouplés	90
1.2.2 L'Adam et <i>ézèr kenegedo</i>	94
1.2.3 L'Adam et <i>isha</i> , <i>isha</i> et <i>iysh</i>	99
1.2.4 <i>Iysh</i> et <i>ishto</i> , <i>abiu waw imo</i> , <i>l'Adam waw ishto</i>	102
1.2.5 La dynamique féminin et masculin de l'être créé par YHWH ÉLOHIM	106
<b>2. La réplique du Sexe des étoiles</b>	108
2.1 Introduction à la trame romanesque	108
2.2 Analyse du corpus de l'œuvre	109
2.2.1 Il n'est pas bon d'être seul ou la condition humaine solitaire	110
2.2.2 La nécessité d'un allié ou la quête de quelqu'un	113
2.2.3 La création de <i>isha</i> ou la création d'une femme à partir d'un homme	125
2.2.4 <i>Isha</i> et <i>iysh</i> ou <i>yin</i> et <i>yang</i>	130
2.2.5 Se coller ou s'agglutiner	133
<b>3. Alliés ou agglutinés</b>	150
<b>CHAPITRE 4 – BIEN ET MAL</b>	155
<b>1. L'énoncé du texte biblique</b>	156
1.1 Le lien intertextuel biblique en tant que mise en abyme	156
1.2 Éléments structurels du récit de la chute (Gn 3)	157
1.2.1 Les concepts <i>tov</i> et <i>ra'</i>	159
1.2.2 La dynamique « accompli et non-encore accompli »	165
1.2.3 Les deux noms de Dieu et la symbolique des alliés	168

1.2.4 La « diabolique » des rapports dans le processus de la chute ---	172
<b>2. La réplique du <i>Sexe des étoiles</i> -----</b>	<b>179</b>
2.1 Introduction au sens de la traversée des apparences -----	179
2.2 Analyse du corpus de l'oeuvre -----	182
2.2.1 Dieu et Diable, Bien et Mal -----	182
2.2.2 La dynamique d'adversité du rapport homme et femme -----	189
2.2.3 La traversée des apparences des protagonistes -----	197
<b>3. Au-delà du dualisme de la tour -----</b>	<b>222</b>
<b>CHAPITRE 5 – LE SENS DE LA TRAVERSÉE DES APPARENCES ----</b>	<b>225</b>
1. Vers le relèvement -----	226
2. L'arbre de Noël comme pivot -----	231
3. La crèche de Noël dans un miroir déformant -----	234
<b>CONCLUSION -----</b>	<b>246</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE -----</b>	<b>266</b>
<b>ANNEXES</b>	
1 – Scénario du film <i>Le Sexe des étoiles</i> -----	273
2 – Genèse 1-3 : Traduction TOB/Traduction Paul Nothomb -----	364
3 – Méthode de translittération CCAT -----	374
4 – « Universum » : Nicolas Camille Flammarion Gravure sur bois, Paris, 1888 -----	376

## LISTE DES TABLEAUX

1	Premier récit biblique de création-----	50
2	Mise en parallèle de Gn 1, 1-2 et Gn 2, 4b-6 -----	87
3	Deuxième récit biblique de création-----	89
4	Mise en parallèle des dérivés de la dyade <i>isha</i> et <i>iysh</i> -----	99
5	Ponts sémantiques dans <i>Le Sexe des étoiles</i> (chapitre 1 à 6) -----	109
6	Mise en parallèle de <i>SÉR</i> , 225 [109] et Gn 2, 21-23-----	125
7	Interprétation des catégories <i>yang</i> et <i>yin</i> selon le personnage de Marie-Pierre -----	132
8	Récit biblique de la chute-----	157
9	Mise en parallèle de Si 42, 24-25 et Gn 1-3-----	162
10	Mise en parallèle étymologique de « diable » et « symbole » -----	173
11	Annonce du relèvement dans le récit biblique de la chute (Gn 3, 14-24) -----	227
12	Articulation des chapitres d'analyse -----	246

## INTRODUCTION

### LA TRAVERSÉE DES APPARENCES

En 1993, lors d'une entrevue accordée à Francine Bordeleau, Monique Proulx a donné cette définition du rôle de l'écrivain :

L'écrivain doit être un architecte rigoureux dont le premier devoir est de rendre ses obsessions intéressantes. Son rôle est d'arrêter un peu les gens dans leur course vers le néant, de les forcer à s'immobiliser et à regarder derrière les apparences, mieux, de les amener à effectuer une traversée des apparences. Il est là pour soulever le voile<sup>1</sup>.

Une traversée des apparences ... Le phénomène de transsexualité dont il est question dans *Le Sexe des étoiles*<sup>2</sup> est déjà en lui-même l'expression d'une traversée, celle des genres sexuels; le personnage Pierre-Henri Deslauriers est « passé » du sexe masculin au sexe féminin, répondant désormais au prénom de Marie-Pierre. Dans une entrevue précédente, Proulx révélait sa motivation initiale : « Au départ, j'étais intéressée par les rôles sexuels, par les gestes que nous faisons pour répondre à notre façade, par le déterminisme sexuel<sup>3</sup> ». Quant au choix d'un transsexuel comme personnage principal, il traduisait une certaine perplexité : « Je me demandais ce

---

<sup>1</sup> Francine Bordeleau, « Monique Proulx et la traversée des apparences », *Lettres québécoises*, n° 70, été 1993, p. 6.

<sup>2</sup> Monique Proulx, *Le Sexe des étoiles* (roman), Montréal, Québec/Amérique, 1987.

<sup>3</sup> Agnès Gruda, « Monique Proulx en eaux troubles », *La Presse*, Montréal, 5 décembre 1987, p. J-1.

qu'ils peuvent bien avoir tant à vouloir devenir des femmes... dans un monde où le pouvoir est encore majoritairement masculin<sup>4</sup> ».

L'écrivaine a donc décelé chez ces hommes une quête d'identité susceptible de questionner la quête d'identité des autres<sup>5</sup>. Les traits extérieurs de la masculinité et de la féminité ne sont-ils que des apparences, des déguisements, la masculinité et la féminité émanant plutôt d'un savoir intérieur « originel », d'une perception de la conscience de soi ? C'est du moins en ces termes que le personnage Marie-Pierre explique le dilemme – corps et genre sexuel – que sa transformation a eu pour fin de résoudre :

J'avais un corps de garçon, [...] mais en dedans, j'étais une fille, je SAVAIS que j'étais une fille. C'était une certitude qui remontait à l'origine, aux premiers balbutiements de ma conscience, au sac utérin peut-être, c'était une certitude inébranlable (*SÉR*, 142)<sup>6</sup>.

L'homme, la femme, le rapport entre les deux, la remise en question des certitudes ataviques rattachées à ces réalités, font ainsi partie de ce que Proulx appelle ses obsessions. Mais la tâche d'écrire ne se réduit pas à rendre de telles obsessions intéressantes. L'écrivain tel que défini a une mission à remplir auprès de ses lecteurs : il doit « les amener à effectuer une traversée des apparences<sup>7</sup> ». Cette mission de passeur se rapproche à certains égards de celle que Platon attribue au philosophe.

---

<sup>4</sup> *Id.*

<sup>5</sup> À l'âge de dix-neuf ans, Monique Proulx entendait le témoignage donné par un transsexuel lors d'une émission télévisée. Ce premier contact avec le phénomène de transsexualité lui causa, à l'époque, un certain choc.

<sup>6</sup> Monique Proulx, *Le Sexe des étoiles*, p. 142. Les citations du roman seront désormais indiquées entre parenthèses, par le sigle *SÉR*, suivi du *folio*. Par exemple, dans le cas présent : (*SÉR*, 142).

<sup>7</sup> Francine Bordeleau, *op. cit.*, p. 6.

Dans son fameux « mythe de la Caverne<sup>8</sup> », il compare notre condition du point de vue de la connaissance à celle d'hommes enchaînés dans une caverne, tournant le dos à la lumière du soleil, et ainsi réduits à l'observation et à l'interprétation des ombres projetées sur le fond de cette prison, sorte de métaphore du monde des apparences et de l'opinion. Ce constat n'implique pas que l'organe de la vue n'existe point, mais qu'une libération et une conversion de l'intelligence sont nécessaires. La tâche du philosophe est donc de développer l'art consistant à regarder dans la bonne direction, afin de pouvoir ensuite l'enseigner aux hommes.

Le rapprochement que nous faisons entre la démarche de l'écrivaine contemporaine et celle du philosophe antique peut surprendre, mais il a des précédents. Ainsi, Tzvetan Todorov note-t-il les points de vue de Bakhtine et Schlegel :

Les dialogues socratiques, dira Bakhtine, sont les romans de l'Antiquité. Schlegel affirmait symétriquement : « Les romans sont les dialogues socratiques de notre temps » (KA, II, Lyceum 26; trad. fr. p. 83)<sup>9</sup>.

Partant de la définition de l'écrivain de Proulx, nous nous intéressons au type de regard qu'elle nous amène à poser sur le rapport homme et femme. Quel chemin emprunte-t-elle pour nous amener à effectuer une traversée des apparences dans la considération de ce rapport ? Dans quelle démarche heuristique nous introduit-elle

---

<sup>8</sup> Platon, *Oeuvres complètes*, Tome I, p. 1101-1111.

<sup>9</sup> Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine. Le Principe dialogique*, suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, p. 134.

avec la rigueur qu'elle attribue à son art ? En d'autres termes, nous considérerons *Le Sexe des étoiles* en sa qualité d'œuvre didactique.

Comme il a été mentionné en avant-propos, notre thèse s'insère dans un projet conjoint de recherches ayant pour objectif l'élaboration d'un principe de complémentarité. À première vue, la traversée des apparences se présente, dans l'œuvre étudiée, comme une mise en jeu de la nature complémentaire du rapport homme et femme. Par ailleurs, comme nous le verrons, la « thèse » sur la dualité développée par Proulx suit des paramètres très semblables à ceux qui jalonnent notre approfondissement de la complémentarité. L'analyse de cette œuvre québécoise nous intéresse donc à un double titre : tout d'abord, en tant que mise à l'épreuve de notre approche en termes de complémentarité, mais aussi, en tant que nouveau champ d'application pour une étude de l'incidence du rapport homme et femme dans la compréhension du monde.

## ÉTAT DE LA QUESTION

Différents critiques et analystes se sont penchés sur *Le Sexe des étoiles* et ont présenté des interprétations de la traversée des apparences dans cette œuvre. Notre recherche, qui s'est voulue relativement exhaustive du point de vue critique, nous a permis de recueillir des commentaires portant sur le roman et son adaptation cinématographique, de même que sur les autres écrits majeurs de Monique Proulx<sup>10</sup>,

---

<sup>10</sup> Deux recueils de nouvelles (*Sans cœur et sans reproche*, *Les Aurores montréalaises*) et deux autres romans (*Homme invisible à la fenêtre*, *Le Cœur est un muscle involontaire*).

auxquels s'ajoutent des remarques de celle-ci sur l'ensemble de ses œuvres et sur *Le Sexe des étoiles*, en particulier.

Nous aurions pu nous en tenir aux commentaires relatifs à notre objet d'étude. En considérant des empreintes laissées par les œuvres situées en amont et en aval, nous pensons être en mesure de dégager des constantes, un certain propos fondamental dont les personnages seraient porteurs d'un récit à l'autre. Ce tour d'horizon nous permettra aussi de justifier la pertinence de l'orientation de notre démarche qui s'appuie sur un lien intertextuel biblique relatif à la dualité. En effet, aucune des études que nous avons consultées ne semble l'avoir pris en compte pour interpréter le caractère spécifique de la traversée des apparences dans *Le Sexe des étoiles*.

#### – *Sans cœur et sans reproche* (1983)

Lors de la publication du premier recueil de nouvelles de Proulx, Gilles Cossette évoquait déjà la quête qui se dégageait de l'ensemble sous les traits d'une traversée des apparences : « La comédie humaine en deux cent quarante pages, le grand voyage, "la traversée des apparences", en quinze nouvelles<sup>11</sup> ». Entre la naissance – sujet de la première nouvelle – et la mort – sujet de la dernière nouvelle – il s'agit, selon Cossette, d'« une quête », d'« un long voyage de reconnaissance dans la réalité<sup>12</sup> ». Dans la mesure où nous en ignorons le sens, la réalité que nous connaissons se situerait au niveau des apparences. Seule la Force, personnage quasi

---

<sup>11</sup> Gilles Cossette, « *Sans cœur et sans reproche* de Monique Proulx », *Lettres québécoises*, "La nouvelle", n° 33, printemps 1984, p. 45.

<sup>12</sup> *Id.*



métaphysique, semble savoir ce qu'il en est, elle qui était là avant la naissance, tout en y présidant : « Sortir, sortir du Trou noir grâce à la Force<sup>13</sup> ». Et cette Force, dont la vie ne garde aucun souvenir, nous la retrouvons à la mort : « Reconnaître tout à coup la Force à côté qui s'approche, se souvenir de la Force qui était là, avant, et qui dessine le chemin à suivre<sup>14</sup> ».

Une autre critique, celle de Michèle Roy, décrit l'entre-deux incarné dans les autres nouvelles du recueil comme une incursion dans la vie de différents personnages qui, « parfois ensemble, souvent tour à tour [...] montent sur la scène de leur existence, le temps d'une révélation, d'une métamorphose<sup>15</sup> ». Cette révélation ou cette métamorphose serait de quel ordre ?

Caroline Barrett remarque que « Benoît et Françoise, prénoms récurrents à travers le recueil, recouvrent différents personnages ayant en commun une vision un peu triste et très lucide du monde<sup>16</sup> ». Les racines de cette tristesse et de cette lucidité plongent dans l'enfance : « les enfants finissent tous par comprendre, un jour ou l'autre, que les dés de la vie son [sic] pipés<sup>17</sup> ». La découverte d'un déterminisme inhérent à la vie serait donc à l'origine de la mélancolie éprouvée à l'égard de ce temps de l'enfance où les illusions étaient encore entières. Le désir de s'évader persiste dans le rêve, quoique cette issue s'exprime sur un ton lui-même un peu triste

---

<sup>13</sup> Monique Proulx, *Sans cœur et sans reproche*, p. 7.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>15</sup> Michèle Roy, « En attendant les partys de bureau », *Vie en rose*, "Livres", n° 16, mars 1984, p. 61.

<sup>16</sup> Caroline Barrett, « Grandeurs et misères de la vie quotidienne », *Québec français*, n° 54, mai 1984, p. 18.

<sup>17</sup> *Id.*

et très lucide : « La seule échappatoire possible demeure le rêve, la construction de chimères auxquelles personne ne croit vraiment<sup>18</sup> ».

Réginald Martel concentre ses commentaires autour de la problématique de l'enfance : « ce voyage à travers le délire, jusqu'à la peur de la perte définitive d'identité, ce n'est pas autre chose que le voyage qui attend les enfants dans la vie<sup>19</sup> ». Au cours de ce périple, les enfants sont effectivement les sujets d'une révélation et d'une métamorphose fondamentales, toutes deux liées à la découverte de la sexualité :

Les jours filent dans la suite exaltante des instants de l'enfance, parties de pêche et tous les beaux mensonges qu'on se raconte, au point d'y croire un peu, presque. Jusqu'au jour où le petit découvre la sexualité, dans un contexte qui lui est absolument insupportable<sup>20</sup>.

Martel voit dans l'écriture de Proulx « le moyen d'un discours réflexif sur la condition humaine ». Les expériences traumatisantes vécues par les différents personnages tissent « la trame principale de ces nouvelles », qui est la solitude. Que ce soit le petit garçon de la nouvelle « En tout cas », ou la jeune adolescente d'un « Samedi soir », violée à peine pubère, « tout cela est encore une fois la fin de l'enfance, non pas prématurée nécessairement mais tellement mal vécue, dans l'ignorance et dans la peur, dans la solitude surtout<sup>21</sup> ».

Le thème de la solitude fait aussi l'objet d'un article de fond de Franca Marcato-Falzone : « La solitude est, en effet, la condition qui caractérise Benoît et

---

<sup>18</sup> *Id.*

<sup>19</sup> Réginald Martel, « Un recueil de Monique Proulx – Les si tristes excès de la banalité », *La Presse*, Montréal, samedi 24 décembre 1983, p. D2.

<sup>20</sup> *Id.*

<sup>21</sup> *Id.*

Françoise tout au long de cette suite de nouvelles qui, de ce point de vue, ne laissent au lecteur aucune illusion<sup>22</sup> ». Pour Marcato-Falzone, le titre révèle finalement le sens de l'œuvre. Il s'agit d'une conception de la vie comme « sans cœur », c'est-à-dire sans amour qui dure, « et sans reproche », au sens où la vie ne peut en être tenue responsable :

C'est donc elle, en somme, la véritable, la seule protagoniste de ce livre : c'est elle qui donne à l'ensemble son unité, ce qui fait que c'est encore à elle que doit se référer le titre, avec ce « Sans cœur » qui ramène, au fond, à constater que la vie est sans amour, ou mieux, que l'homme est condamné à vivre une vie de solitude où l'amour, même quand il est présent, n'est cependant pas durable.  
C'est la vie. Et il n'y a pas lieu de lui en vouloir<sup>23</sup>.

Essayant de dégager le sens d'une traversée des apparences dans *Sans cœur et sans reproche*, nous nous apercevons que la vie est le propos principal et qu'elle est envisagée sous l'angle d'un déterminisme. La perturbation de l'enfance par une contrainte d'ordre sexuel est particulièrement critique. Elle est à la base d'une compréhension du monde qui s'élabore sur fond de désillusion, de mélancolie d'une innocence perdue. Le rapport à l'autre est dès lors traité sur un mode paradoxal; la condition humaine est une marche solitaire, même si des amours éphémères peuvent en jaloner le parcours : « "dans la vraie vie" l'amour n'est pas éternel<sup>24</sup> ». C'est en ce sens que les dés de la vie sont pipés; en apparence nous sommes une famille, puis un couple, mais en vérité nous sommes seuls. Les deux dés du déterminisme sexuel sont faussés d'avance, le nombre de l'amour éternel ne sortira jamais.

---

<sup>22</sup> Franca Marcato-Falzone, « C'est la vie ! nous dit Monique Proulx dans *Sans cœur et sans reproche* », *L'Âge de la prose : romans et récits québécois des années 80*, sous la direction de Lise Gauvin et Franca Marcato-Falzone, Montréal, VLB; Rome, Bulzoni, 1992, p. 129.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 130.

La seule manière d'échapper à cette « réalité » serait de rêver, de construire des chimères, de les écrire, sorte de dérivatif temporaire à l'angoisse, cette sensation de vide existentiel. Il y a de cela dans la démarche d'écrivain de Proulx, dans son désir d'« arrêter un peu les gens dans leur course vers le néant ». La chute dans le réel est compensée par l'humour qui caractérise son écriture et qui fait en quelque sorte rebondir ses récits, leur conférant, comme à elle-même, une forme d'équilibre :

L'humour fait partie de mon expression. Je vois le monde à travers ce prisme, ce qui est une façon d'être heureuse malgré les platitudes quotidiennes. Je suis en même temps très angoissée et l'humour m'aide à me sentir bien. Je vis des périodes d'angoisse, des périodes où je ris de cette angoisse. Tout cela finit par s'imbriquer et s'équilibrer<sup>25</sup>.

Après avoir mis en scène, dans sa première oeuvre, un certain déterminisme inhérent au rapport homme et femme tel qu'il apparaît aux différents âges de la vie, la romancière va faire porter sa quête sur chacun des termes du rapport : sur l'identité de l'homme et celle de la femme.

### – *Le Sexe des étoiles* (1987)

Dans son article intitulé « Monique Proulx : comme un gratte-ciel » qui traite du *Sexe des étoiles*, Guy Ferland fait ressortir des questions relatives à l'identité :

Qu'est-ce qui fait qu'on est un homme ou une femme en dedans de soi ? Est-ce qu'on pense et qu'on réagit de la même façon suivant qu'on est un homme ou une femme ? Évidemment, il y a la culture, l'atavisme, l'éducation, mais, indépendamment de cela, y a-t-il quelque chose de vraiment féminin ou masculin<sup>26</sup> ?

---

<sup>25</sup> Monique Roy, « Monique Proulx. Je vois le monde à travers le prisme de l'humour », *Le Devoir*, Montréal, 10 mars 1984, p. 24.

<sup>26</sup> Guy Ferland, « Monique Proulx : comme un gratte-ciel », *Le Devoir*, Montréal, 31 décembre 1987, p. C-9.

Et Ferland conclut : « *Le Sexe des étoiles* est une immense question sous forme de conte philosophique qui prend le transsexualisme comme déclencheur d'interrogations sur le dualisme sexuel<sup>27</sup> ». Le commentaire de Jean-François Chassay va dans le même sens. Il s'agit bien d'« une fable portant sur le couple et, surtout, sur les rôles qui nous sont supposément assujettis en fonction de notre sexe, sur les difficultés qu'ont les individus à sortir de ces rôles<sup>28</sup> ».

Hélène Marcotte oriente son analyse différemment : « il n'y a pas que le thème de l'identité sexuelle qui soit traité dans ce roman<sup>29</sup> », dit-elle. « Les héros de Monique Proulx [...] dissimulent leur angoisse existentielle et leur besoin d'amour sous des masques grotesques et des attitudes maladroites et fausses<sup>30</sup> ». La source de leur angoisse est la même que celle identifiée par Franca Marcato-Falzoni dans *Sans cœur et sans reproche* : « L'histoire des quatre personnages principaux, et même celle des personnages secondaires, renvoie au fond à des images multipliées d'une même réalité : la solitude<sup>31</sup> ».

Marcato-Falzoni, qui s'est aussi penchée sur *Le Sexe des étoiles*, propose une autre interprétation. La thématique centrale serait l'asexualité :

---

<sup>27</sup> *Id.*

<sup>28</sup> Jean-François Chassay, « Personnages en quête d'eux-mêmes », *Le Devoir*, 12 décembre 1987, p. D-4.

<sup>29</sup> Hélène Marcotte, « Un "connais-toi toi-même" très vingtième siècle », *Québec français*, n° 69, mars 1988, p. 78.

<sup>30</sup> *Id.*

<sup>31</sup> *Id.*

Apparemment, on a ici une transformation de l'homme en une femme qui a pleinement réussi. Mais on peut aussi lire tout autrement cette problématique, comme une sorte de fuite vers quelque chose de pré-oedipien, donc comme un refus de la sexualité<sup>32</sup>.

Ainsi comprend-elle le sens du titre de l'œuvre :

Voilà sans doute l'origine du titre du roman : le « sexe des étoiles » serait tiré du sexe des anges. Un titre dérivé, dévié... Monique Proulx avait déjà procédé ainsi avec le titre de son premier recueil de nouvelles *Sans cœur et sans reproche*, issu de l'expression « sans peur et sans reproche ». Marie-Pierre, qui avoue avoir voulu être un ange, n'est pas tant une transsexuelle qu'un être asexué. La sexualité est perçue ici dans une optique diachronique : on obtient bien sûr une nouvelle sexualité en niant la sexualité première; on passe d'un sexe à un autre, mais on ne l'actualise pas. On arrive ainsi à l'asexualité<sup>33</sup>.

Anne-Marie Voisard prend cette référence aux anges sous l'angle de l'humour qui caractérise le regard de Proulx sur les choses : « à s'interroger sur *Le Sexe des étoiles*, comme d'autres aurait [*sic*] pu le faire avec celui des anges<sup>34</sup> ». Noémi Shirinian interprètera elle-même en termes d'humour une référence biblique de la romancière au septième jour de création (Gn 2, 1-4a) dans une œuvre postérieure, *Les Aurores montréalaises* : « À mon avis, la référence au septième jour de la création est un des rares éléments d'humour que Monique Proulx insère dans le texte, pour alléger la scène<sup>35</sup> ». Elle nous laisse toutefois sur une question pertinente : « Dans le cas de cette nouvelle, la transformation de la narratrice n'est-elle pas une forme de *re-creation*<sup>36</sup> ? ». Shirinian n'a pas jugé opportun d'y répondre dans le cadre de son mémoire, mais sa question suggère la présence d'une influence sémantique, celle de

<sup>32</sup> Franca Marcato-Falsoni, « *Le Sexe des étoiles* de Monique Proulx : le roman et le film », *Littérature et cinéma du Québec*, [atti del Convegno di Bologna, 18-21 maggio 1995], 1997, p. 91.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>34</sup> Anne-Marie Voisard, « *Le Sexe des étoiles*, de Monique Proulx. Un regard humoristique sur la transsexualité », *Le Soleil*, Québec, 16 janvier 1988, p. C-7.

<sup>35</sup> Noémi Shirinian, « La mosaïque comme métaphore de l'autre dans *Les Aurores montréalaises* de Monique Proulx », M.A. (Études françaises), Kingston, p. 52.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 53.

la symbolique biblique de création. Le trait d'humour chez Proulx, que ce soit à travers le choix d'un titre ou d'une métaphore, n'est donc pas dépourvu d'implications significatives caractérisant le fond du récit.

Dans son analyse qui porte sur la thématique des « Pères perdus » dans trois romans québécois, Robert Saletti reconnaît lui aussi que le père de Camille a « l'indécidabilité des anges<sup>37</sup> », Il s'arrête notamment sur le choix des prénoms des personnages :

Entre Gaby, Dominique et Camille aux prénoms ambigus [...] vient faire le pont la transsexuelle Marie-Pierre, autrefois Pierre-Marie [*sic*], aux prénoms hybrides et interchangeables. Dans la disposition même des noms et des personnages est ainsi clairement circonscrite la problématique de l'œuvre : la complémentarité. Tout, dans ce roman, paraît se répondre dans une sorte de labyrinthe de parallélismes redondants<sup>38</sup>.

Saletti semble le seul commentateur à avoir identifié une problématique de complémentarité dans le roman, et encore la définit-il en termes peu élogieux. Peut-être est-ce sous l'effet des « parallélismes redondants » qu'il fait erreur sur le prénom original du père de Camille, puisqu'il s'agit de Pierre-Henri et non de Pierre-Marie. Les prénoms ne sont pas purement interchangeables; le premier prénom, « Pierre », devient effectivement second, mais c'est un prénom féminin, « Marie », qui prend la première place, se substituant au prénom masculin, « Henri ».

Lors d'une rencontre, nous avons interrogé Monique Proulx sur les raisons qui ont présidé au choix de ce prénom. Elle a privilégié « Marie-Pierre », prénom qui

---

<sup>37</sup> Robert Saletti, « Pères perdus », *Spirale*, n° 76, février 1988, p. 9.

<sup>38</sup> *Id.*

relie les genres féminin et masculin, en référence à deux figures éminentes du christianisme, celles de la Vierge Marie et de saint Pierre. Elle avait d'abord pensé à « Marie-Joseph », pour aussitôt l'exclure, la figure de saint Joseph ne lui paraissant pas assez virile<sup>39</sup>. L'écrivaine a déjà eu recours à ce type de références pour marquer le choix de prénoms dans « Le cœur est un muscle involontaire<sup>40</sup> », une nouvelle parue en 1984 : « Lui s'appelle Pascal [...] et elle s'appelle Noëlle<sup>41</sup> ».

Les choix sémiologiques de Proulx relativement au titre et aux prénoms de ses personnages relèveraient-ils d'une stratégie discursive ? Y aurait-il, dans certaines œuvres, et dans *Le Sexe des étoiles* en particulier, référence implicite à un métarécit d'ordre religieux, voire biblique ? Qu'en disent les commentateurs ?

Dans son article intitulé : « *Le Sexe des étoiles* et le corps du texte », Jacques Allard interprète le récit sous l'angle d'une théorie sexo-astronomique de l'univers qui rompt avec le modèle théologique :

[...] dans ce premier roman de Proulx, la conjonction du ciel et de la chambre présente des aspects que l'on ne trouvait pas chez *Angéline de Montbrun* (1882) où le ciel relève d'une vue théologique plutôt que d'une cosmogonie sexuée<sup>42</sup>.

Allard aborde la question religieuse par le biais de considérations cosmologiques. Le personnage de Camille scrute le ciel « pour y trouver la métaphore

<sup>39</sup> Cette image quasi « asexuée » de Joseph se retrouve dans une de ses nouvelles : « La sainte famille » [*Elle Québec*, n° 76, décembre 1995, p. 112-118].

<sup>40</sup> Proulx reprendra ce titre pour son roman paru en 2002.

<sup>41</sup> Monique Proulx, « Le cœur est un muscle involontaire », *Vie en rose*, "Sept histoires d'amour", n° 18, juil.-août 1984, p. 22.

<sup>42</sup> Jacques Allard, « *Le Sexe des étoiles* et le corps du texte », *Sexuation, espace, écriture : la littérature québécoise en transformation*, 2002, p. 469.



même des rapports humains, en particulier ceux d'un corps qui serait sexué jusque dans la confusion des genres où le monde prendrait naissance<sup>43</sup> ». Dans l'optique de ce commentateur, le discours cosmologique du récit se démarque complètement du discours religieux, particulièrement biblique : « C'est dire à quel point ce roman postmoderne aura renversé le divin discours des origines<sup>44</sup> ». Et encore :

Par rapport à la tradition québécoise, le Ciel mythique est évidemment redevenu païen ou sauvage, celui des dieux anciens, comme dans *Volkswagen blues* de Jacques Poulin, plutôt que celui de la fidélité catholique d'autrefois<sup>45</sup>.

En conclusion de son article intitulé : « Au-delà des dualismes », Patricia Smart fait elle aussi allusion à une démarcation entre le propos de Proulx et une certaine conception religieuse :

Ici, je ne ferai que suggérer en guise de conclusion comment le personnage de Camille renouvelle et transforme la figure de l'adolescent qui rêve de pureté absolue et refuse de grandir, figure qui a ses racines dans le vieux dualisme janséniste, et dont on connaît l'importance dans la culture québécoise<sup>46</sup>.

Smart mentionne le dualisme janséniste en regard de la sexualité pour mieux dire que *Le Sexe des étoiles* le dépasse. La traversée des apparences du personnage de Camille s'opère à partir de la considération des étoiles et elle se produit au moment précis où Camille découvre que les étoiles ont un sexe. Le dernier paragraphe de l'article résume cette interprétation :

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 470.

<sup>44</sup> *Id.*

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 471.

<sup>46</sup> Patricia Smart, « Au-delà des dualismes : identité et genericité (gender) dans *Le Sexe des étoiles* de Monique Proulx », *Le Roman québécois au féminin : 1980-1995*, Montréal, Triptyque, 1995, p. 74.

Déjà dans l'image des étoiles que Camille regarde par son télescope et dont elle connaît tous les mouvements – naissance, accouplements, et décès – il y avait une relativisation de l'ancienne image d'un infini immuable et éternel, l'autre face d'un refus du monde temporel. Ayant appris que même les étoiles ont un « sexe » – que sans l'abîme terrifiant des trous noirs il n'y aurait pas de quasars, ces « danse(s) du cygne de la matière qui gire et flamboie autour... avant de s'y engouffrer » –, elle comprendra que l'éros ou l'attrait des contraires est le principe fondateur du cosmos, et que tout l'univers est une célébration non pas de la fixité mais du mouvement, du changement, et de la différence<sup>47</sup>.

En intitulant son article : « Au-delà des dualismes », Smart attire notre attention sur la manière de gérer la dualité chez le personnage de Camille. L'analyste interprète « la fusion des contraires » (*SÉR*, 160) – à laquelle la jeune astronome aspire lorsqu'elle contemple les figures des Trous noirs et des Quasars – à la lumière du concept d'*éros* ou attrait des contraires; rompant avec « l'ancienne image d'un infini » (entendons, ce dieu immuable, éternel et fixe de la théologie et de la métaphysique), Camille parviendrait à une compréhension de l'univers fondée sur des principes contraires (le monde temporel, le changement, le mouvement, la différence).

Jacques Allard et Patricia Smart confèrent donc au *Sexe des étoiles* une portée cosmologique, allant jusqu'à évoquer une « théorie sexo-astronomique » et un « principe fondateur du cosmos ». Ce faisant, ils abordent le propos de l'oeuvre à l'un des niveaux où nous-même allons situer notre étude de l'enjeu du rapport homme et femme : son intégration au sein d'une dynamique générale des rapports.

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 75.

### – Le propos au centre des œuvres de Monique Proulx

L'interprétation de Allard gravite autour de la notion de « centre ». Sa lecture topocritique vient à la rencontre de notre approche puisque, procédant sur d'autres bases, nous nous appliquerons à l'analyse du *Sexe des étoiles* à partir d'un passage qui se trouve en son milieu.

Proulx affirme que l'écrivain doit être « un architecte rigoureux ». Nous percevons un aspect de cette exigence dans la manière dont ses œuvres sont construites. Le début et la fin sont presque toujours mis en relation, dans un rapport de symétrie; ils forment une sorte d'enclave qui ne peut manquer d'attirer l'attention sur le centre comme lieu de la traversée des apparences. Ainsi aiguillée, nous poursuivons notre incursion dans chacune des œuvres en considérant certains éléments constitutifs de leur propos principal, afin d'établir le centre de rayonnement de notre interprétation du *Sexe des étoiles* au sein de cet ensemble.

Dans *Sans cœur et sans reproche*, les première et dernière nouvelles du recueil portent le même titre : « Impressions de voyage », avec pour seule distinction des chiffres romains mis entre parenthèses (I) et (II). Franca Marcato-Falzoni fait remarquer qu'entre la nouvelle initiale et la nouvelle finale, en plein milieu du recueil, se trouve la nouvelle éponyme « Sans cœur et sans reproche », qui relate une histoire d'amour entre Françoise et Benoît :

[...] cette nouvelle s'est vu attribuer la position centrale, parce qu'elle concentre et explicite dans l'aventure des deux héros [entendons, Françoise et Benoît] le message le plus profond et le plus amer de ces écrits<sup>48</sup>.

On découvre alors que ce message se présente sous la forme d'une certaine contradiction entre la condition de solitude et l'attraction de l'amour : « La vie, quand on est fort, on sait que c'est une route qu'on est tout seul à suivre, même s'il y a l'amour, même s'il y a des gens debout comme des haltes qui nous retiennent le coeur<sup>49</sup> ».

Dans le roman *Homme invisible à la fenêtre* (1993), qui suit *Le Sexe des étoiles*, les premier et dernier chapitres parlent de vernissages et commencent par les mêmes phrases : « C'est un tableau impressionnant. Il fait cent mètres de long et presque autant de large. Il héberge toutes sortes de [...] »<sup>50</sup>. Il y a au centre du roman, dans un paragraphe isolé au sein d'un chapitre, cette considération du personnage principal, un paraplégique en fauteuil roulant, autour duquel gravitent tous les autres personnages : « L'illusion par exemple de se trouver dans l'exact centre du monde, délivré de son individualité pesante, l'illusion d'appartenir à un organisme gigantesque qui prend enfin en charge nos détresses et nos tâtonnements<sup>51</sup> ».

La stratégie narrative semble la même dans le recueil de nouvelles *Les Aurores montréalaises* (1996). Noémi Shirinian le souligne dans son mémoire :

---

<sup>48</sup> Franca Marcato-Falzone, « C'est la vie ! nous dit Monique Proulx dans *Sans coeur et sans reproche* », *op. cit.*, p. 130.

<sup>49</sup> *Id.*

<sup>50</sup> Monique Proulx, *Homme invisible à la fenêtre*, p. 9 et 237.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 135.

[...] la nouvelle « Blanc » est particulièrement importante à cause de sa position ultime. [...] Il est intéressant de noter que la nouvelle « Blanc » se termine par la neige comme « Gris et blanc », la nouvelle qui ouvre le recueil. Proulx se sert de cette image pour accentuer le côté froid de Montréal, bien sûr, mais aussi pour relier la fin au commencement du recueil<sup>52</sup>.

Au centre du recueil se trouve la nouvelle éponyme *Les Aurores montréalaises*.

Dans cette nouvelle, le personnage adolescent de Laurel nous est présenté comme l'auteur des *Aurores*, révélant le jeu autoréflexif de l'écriture. Il « ne comprend pas ce qu'il ressent, quel est ce trou à l'intérieur de lui, ce gouffre de perplexité et d'ignorance<sup>53</sup> ». Dans son étude des *Aurores montréalaises*, Marie Cusson interprète cette ignorance dans les termes suivants : « Le savoir dont prend conscience Laurel, redevenu personnage à travers le jeu, est un "découvrement" qui n'oublie pas qu'il ne découvre jamais tout<sup>54</sup> ».

Enfin, *Le Cœur est un muscle involontaire* commence par la mort d'un père, le titre reprenant les paroles qu'il aurait prononcées avant de mourir. Le personnage principal, Florence, se réconciliera avec son « Pepa » décédé, sous l'influence de son mentor, le célèbre écrivain fantôme, Réjean Ducharme, alias Pierre Laliberté. À la toute fin, la protagoniste exprime sa propre envie d'écrire, en des termes qui inscrivent le roman dans une espèce de cycle indéfini, sans clôture : « J'ai envie d'écrire quelque chose qui débiterait ou se terminerait ainsi : *Recommençons, Florence. Recommençons*<sup>55</sup> ». On observe à l'intérieur de ce cycle une référence à un ordre cosmologique, toujours plus ou moins explicite dans les œuvres de Proulx,

<sup>52</sup> Noémi Shirinian, *op. cit.*, p. 54.

<sup>53</sup> Monique Proulx, *Les Aurores montréalaises*, p. 168.

<sup>54</sup> Marie Cusson, « La mise en jeu de la ville dans *Les Aurores montréalaises* de Monique Proulx », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 5, n° 1, 2002, p. 87.

<sup>55</sup> Monique Proulx, *Le Cœur est un muscle involontaire*, p. 399.

notamment cette méditation intérieure du personnage principal du *Cœur est un muscle involontaire* :

Il y a une ordonnance, Florence. Dans tout ce qui vit, ce qui ne vit pas encore, il y a une ordonnance terrible et subtile, à commencer par ce gigantesque assemblage dont tu es partie prenante, Florence, ces corps en équilibre dans le vide sans fin, et tout s'agence et se répond à partir de là, la conjonction brûlante des causes et des effets surgit de temps à autre avec une évidence assez brutale pour que tu la remarques, mais elle n'en est pas moins là le reste du temps où tu ne la remarques pas, Florence, elle n'en continue pas moins sans arrêt son travail clandestin, libre de tout contrôle<sup>56</sup>.

Florence encadre cette méditation dans un contexte « religieux » :

Pour la première fois de ma vie, il me vient le regret de n'être qu'une impie dénuée de rituel, il me vient la nostalgie irrationnelle d'honorer par des cierges, par de l'encens, par n'importe quelle offrande humble ce qui nous dépasse et que l'on appelle le hasard<sup>57</sup>.  
[...] Devant mon autel à moi, délivrée un instant du cynisme et de la raison, je pleure devant la grandeur de ce qui me dépasse, et ces larmes-là, provenant d'une statue depuis toujours maîtresse d'elle-même, sont la plus grande offrande dont je dispose<sup>58</sup>.

Si Proulx accepte de jouer le jeu de l'écriture, le questionnement fondamental sur la connaissance de l'ordre du monde qui caractérise ses personnages demeure un lieu central de son propos. Dans une entrevue qu'elle a accordée à Danielle Laurin en 2002, elle commente le rôle de l'écrivain Pierre Laliberté auprès de Florence dans *Le Cœur est un muscle involontaire*. Elle reprend alors des éléments de sa définition du rôle de l'écrivain pour faire la description du mentor : « Son mentor va l'amener à voir le côté caché des êtres et de la vie, lui faire prendre conscience qu'elle appartient

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 372.

<sup>57</sup> *Id.*

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 373.

à un grand tout<sup>59</sup> ». Cette connaissance du grand tout, à laquelle donne accès le mentor, lui apparaît vitale :

C'est une découverte qu'il faut faire le plus tôt possible parce que c'est ce qui nous sauve de la névrose, du désespoir, de l'angoisse, de la solitude. Les gens dans les villes sont complètement déconnectés : ils ont oublié pourquoi les êtres humains sont sur la terre<sup>60</sup>.

Son œuvre serait-elle, dans son ensemble, l'expression d'une traversée des apparences du déterminisme inhérent au rapport homme et femme, révélant la quête d'un vis-à-vis capable de combler le vide existentiel ou « le trou noir » laissé par l'absence d'une réponse au pourquoi de l'existence humaine sur cette terre, au sein de l'univers ? Une quête de connaissance qui se situerait à ce niveau serait-elle susceptible de fournir un palliatif à la solitude comme aux culs-de-sac d'une compréhension défectueuse des rapports humains ? Et donc, à l'angoisse qui en résulte ? En ce cas, ces nouveaux questionnements plus implicites sur la connaissance pourraient relever non seulement d'une problématique mais d'une quête de complémentarité.

Notre thèse n'est pas en mesure de répondre pour toutes les œuvres de Proulx. Nous nous proposons d'approfondir le rapport homme et femme en relation avec cette connaissance d'un ordre du monde, ce « grand tout » qui affleure dans ses recueils de nouvelles et ses romans, et qui, selon les paramètres de notre problématique, placerait le premier roman de l'écrivaine en vis-à-vis de la Genèse biblique à propos d'une loi fondamentale de dualité régissant l'univers.

---

<sup>59</sup> Danielle Laurin, « Une plume au vitriol », *Actualité*, vol. 27, n° 6, 15 avril 2002, p. 106.

<sup>60</sup> *Id.*

Certains auteurs ont mentionné le passage romanesque qui sert de point d'appui à notre approche : « Les êtres humains fonctionnaient en couples, rivés deux par deux à leurs courts destins de bipèdes (*SÉR*, 158) ». Mais aucun d'eux n'a relevé, dans ce qui suit, la référence explicite à l'ordre du monde décrit en Gn 1 : « il semblait y avoir une loi inexorable qui disait que cela était bon et devait se perpétuer ainsi (*SÉR*, 158) ». Cette référence fait partie du même complexe sémantique que la figure des Trous noirs (*SÉR*, 160), située au centre exact de la masse textuelle par Allard<sup>61</sup>. Ainsi, bien que *Le Sexe des étoiles* soit le seul parmi les écrits majeurs de Proulx à ne pas mettre le début et la fin dans un rapport étroit<sup>62</sup>, ce sont des considérations sur son centre qui vont orienter notre étude vers les premiers chapitres de la Genèse biblique dont nous percevons l'influence sémantique dans l'œuvre.

## PROBLÉMATIQUE

Quel est l'enjeu du rapport homme et femme dans *Le Sexe des étoiles* de Monique Proulx ? Voici notre idée directrice : cette œuvre de fiction contemporaine peut être conçue comme une réplique à ce qui est dit du rapport homme et femme dans la Genèse biblique. Par le moyen d'une mise en parallèle de notre corpus et de Gn 1-3, notre intention est de découvrir des éléments communs et contrastants de ces deux façons de considérer le rapport homme et femme, afin de mieux saisir le sens de la traversée des apparences du récit de Proulx.

---

<sup>61</sup> La méthode topocritique de Jacques Allard situe le propos principal au centre exact de la masse textuelle. Pour notre part, notre définition du centre l'identifie comme « lieu » de la traversée des apparences. Ce lieu ne correspond pas nécessairement au centre géométrique et il n'est pas le seul signifiant : le début et la fin posent également des thèmes importants relatifs à cette traversée, comme nous le verrons.

<sup>62</sup> Il faut remarquer que le scénario obéit pour sa part aux règles habituelles de l'architecture des récits de Proulx. Le récit filmique est encadré dans une correspondance épistolaire entre les personnages de Camille et de son père.



Plus particulièrement, nous entendons démontrer que le lien intertextuel établi par l'écrivaine entre Si 42, 24 (« Toutes choses vont par deux<sup>63</sup> ») et Gn 1 (« Dieu vit que cela était bon ») dans un passage de son roman (*SÉR*, 158) est loin d'être anodin et qu'il permet, au contraire, de situer son propos à différents niveaux d'enjeu fondamentaux du rapport homme et femme. Notre hypothèse générale de recherche place la traversée des apparences dans *Le Sexe des étoiles* à un niveau « gnoséologique »; nous nous devons de préciser ce que nous entendons par ce mot.

Étymologiquement, la « gnoséologie » signifie l'étude (*logos*) de la connaissance (*gnôsis*). Du point de vue de la critique de la connaissance, elle entend « définir sous quelles conditions et dans quelle mesure la pensée est conforme à l'être<sup>64</sup> ». Nous envisageons le concept de « traversée des apparences » utilisé par Proulx dans sa définition du rôle de l'écrivain comme une notion gnoséologique de cet ordre. Située dans un contexte de rapport à la connaissance de toutes choses, cette traversée aurait pour but d'atteindre le véritable enjeu du rapport homme et femme qui se cache derrière la loi d'accouplement : « il semblait y avoir une loi inexorable qui disait que cela était bon » (*SÉR*, 158) et derrière les apparences relatives aux genres sexuels : « ils étaient doubles et essayaient si fort d'être inébranlablement uns » (*SÉR*, 328).

---

<sup>63</sup> Pour nos références de Gn, 1-3 et Siracide, nous utilisons la *Traduction Oecuménique de la Bible (TOB)*, édition intégrale, *Ancien et Nouveau Testament* (2004); pour les autres références, nous recourons aux versions séparées : *Ancien Testament* (1975) et *Nouveau Testament* (1972), de la TOB. Voir BIBLIOGRAPHIE, p. 271.

<sup>64</sup> Régis Jolivet, *Vocabulaire de la philosophie*, p. 51.

Sous l'angle choisi, l'enjeu du rapport homme et femme dans cette oeuvre québécoise est considérable. Sa richesse sémantique réside, entre autres, dans la mise en scène de personnages, hommes et femmes, auxquels l'écrivaine attribue des discours ayant des implications gnoséologiques, mais aussi cosmologiques, anthropologiques et exégétiques, notamment. Nous voulons en rendre compte par la voie d'une étude de la notion de dualité mise en jeu dans *Le Sexe des étoiles*, étude qui se veut également contributive à notre projet conjoint de recherches sur la complémentarité.

## CORPUS D'ANALYSE

*Le Sexe des étoiles* se présente sous la forme d'un roman (1987), puis d'une adaptation cinématographique (1993)<sup>65</sup> dont la romancière a écrit le scénario et les dialogues. Les deux œuvres se font écho à plusieurs égards. Ainsi, malgré les profonds changements nécessités par l'adaptation du récit à l'écran, Proulx confirme-t-elle le caractère unique de « ces deux produits distincts » qui peuvent alors s'identifier au même titre :

[...] ces deux produits distincts puisent à la même source, et reproduisent ce qui me semble l'essence d'une œuvre : même vision du monde, même propos fondamental, et surtout même cohérence dans les personnages. Qui d'autre que l'auteur connaît suffisamment ses créatures pour les entraîner dans des chemins de traverse inédits sans qu'ils perdent leur logique et leur âme<sup>66</sup> ?

---

<sup>65</sup> *Le Sexe des étoiles*, long métrage réalisé par Paule Baillargeon, adapté du roman *Le Sexe des étoiles* de Monique Proulx [Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1987], produit par Jean-Roch Marcotte et Pierre Gendron, 1993, 100 minutes.

<sup>66</sup> Monique Proulx, « Détournement d'images ou éloge de la vie réelle », *Littérature et cinéma du Québec*, [atti del Convegno di Bologna, 18-21 maggio 1995], 1997, p. 162.

Dans le roman, l'instance narrative raconte presque en parallèle les histoires d'une femme, Gaby, et d'un homme, Dominique, mal dans leur peau, mal dans leur genre, et celle d'une enfant pré-pubère, Camille, également mal dans sa peau et mésadaptée socialement à cause, entre autres, de son génie. Ces trois histoires sont en quelque sorte traversées par le personnage transsexuel de Marie-Pierre, fil conducteur des transformations qui vont s'opérer chez Gaby, Dominique et Camille.

Dans le processus normal de composition du scénario, certaines scènes du livre ont disparu, d'autres ont été modifiées et de nouvelles ont été créées, des personnages considérés comme importants au début ont en cours de route été exclus. La principale réforme<sup>67</sup> tient sans doute dans la concentration du récit filmique autour d'une seule histoire, celle de Camille, dont le personnage transsexuel Marie-Pierre est le père. Pour en arriver là, la romancière a dû retourner à la source de son inspiration :

Adapter un roman, ce n'est pas le répéter. C'est retourner à la base primordiale, la naissance de l'œuvre, et de là, échafauder une construction qui peut ressembler fortement à celle du roman, mais qui peut aussi être contrainte de s'en éloigner<sup>68</sup>.

Le récit romanesque servira donc de base à notre analyse, alors que certains choix du scénario seront mis à contribution pour compléter notre interprétation du sens de la traversée des apparences, particulièrement en ce qui a trait au personnage de Camille.

---

<sup>67</sup> La Cinémathèque québécoise possède, à ce jour, quatre versions du scénario du film *Le Sexe des étoiles* : la première date de 1989 et la dernière du 1er avril 1992. Monique Proulx nous a donné accès à une cinquième, plus récente, celle d'août 1992 (voir BIBLIOGRAPHIE, p. 266). Puisque la version intégrale du scénario n'a jamais été éditée, l'écrivaine nous a permis de faire, à partir du visionnement du film, une nouvelle version pour les besoins de notre thèse. Voir ANNEXE 1, p. 273-363.

<sup>68</sup> Monique Proulx, « Détournement d'images ou éloge de la vie réelle », *op. cit.*, p. 160.

## STRUCTURE DE L'ÉTUDE

La thèse comprend cinq chapitres : un chapitre introduisant nos présupposés méthodologiques, trois chapitres d'analyse portant sur l'enjeu du rapport homme et femme dans *Le Sexe des étoiles* et un chapitre traitant du sens de la traversée des apparences propre à l'oeuvre.

Chapitre 1 : Présupposés méthodologiques

Chapitre 2 : Ciel et Terre

Chapitre 3 : Homme et Femme

Chapitre 4 : Bien et Mal

Chapitre 5 : Le sens de la traversée des apparences

Les titres qui identifient les étapes de notre analyse de l'oeuvre de Proulx se présentent, entre autres, sous forme de dyades. Celles-ci sont représentatives des trois niveaux d'enjeu du rapport homme et femme auxquels le lien intertextuel biblique de l'oeuvre nous a donné accès : les niveaux cosmologique, anthropologique et gnoséologique. La méthode d'analyse sémantico-symbolique qu'elles reflètent sera décrite dans le chapitre des présupposés (chapitre 1).

Puisque la thèse se veut contributoire à un projet plus global de recherches sur la complémentarité, les résultats de l'analyse et l'orientation prochaine de nos travaux seront présentés dans cette perspective.

## **CHAPITRE 1**

### **Présupposés méthodologiques**

Nos présupposés méthodologiques sont relatifs à une approche multidisciplinaire et au référent biblique de notre étude.

#### **1. APPROCHE MULTIDISCIPLINAIRE**

##### **1.1 La dualité de l'un et du multiple**

On exige d'une méthode qu'elle soit rigoureuse, adaptée à son objet et définie quant aux cadres de son investigation. Notre méthode comporte une exigence supplémentaire. Penser la réalité en termes de complémentarité nous inscrit dans une dynamique, non seulement de connaissance d'un objet qui serait en lien avec notre réflexion sur la complémentarité, mais du mode de connaissance en tant que tel; notre méthode de travail, multidisciplinaire, devient alors significative et en quelque sorte reproductrice du concept de complémentarité que nous voulons approfondir.

Comme nous le disions en avant-propos, il ne s'agit pas de piger ici et là des résultats qui semblent confirmer nos hypothèses, sans considération pour le milieu scientifique dont ils émanent, et ce, au risque d'en pervertir le sens, comme lorsqu'on sort un mot de son contexte. À cet égard, nous pourrions appliquer aux échanges

multidisciplinaires les remarques du théologien Hans Urs von Balthasar sur le dialogue entre les différents systèmes philosophiques : multidisciplinarité n'est pas synonyme d'éclectisme.

Ce dialogue entre les grandes philosophies n'a rien de commun avec l'éclectisme : on ne devrait employer ce mot que pour des synthèses insuffisamment réfléchies. C'est l'humanité qui pense d'une manière symphonique, polyphonique. Dès lors, il est caractéristique pour ses plus grands penseurs que les intuitions au centre de leurs systèmes incluent et refondent toujours les éléments présents dispersés<sup>1</sup>.

Pour expliquer ce qu'il y a de commun dans ce dialogue, Balthasar évoque la dualité de l'un et du multiple qu'il perçoit en termes de dualisme alors que nous la percevons en termes de complémentarité, dualisme et complémentarité étant deux manières opposées de gérer le rapport dual :

Il y a, constamment, le dualisme du principe à partir duquel le monde existe et à partir duquel on tente de le penser, – et la multitude des choses et des conséquences qui procèdent du principe<sup>2</sup>.

Si les théories sont en dialogue, les méthodes qui leur correspondent peuvent l'être aussi. Et le problème épistémologique qui se pose alors concerne particulièrement l'orientation multidisciplinaire en tant qu'effort de conciliation de l'un et du multiple sur le plan méthodologique. Selon Mikhaïl Bakhtine, un dialogue semble s'établir entre les disciplines comme entre les théories, notamment quant à l'utilisation ou la transposition de certains mots, comme « chronotope », lequel devient une notion opératoire dans la grille d'analyse du théoricien :

---

<sup>1</sup> Hans Urs von Balthasar, *La Vérité est symphonique. Aspects du pluralisme chrétien*, p. 39-40.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 40.

Ce terme – *chronotope* – est utilisé en biologie mathématique et il a été introduit et adapté de la théorie de la relativité [d'Einstein]. Le sens spécifique qu'il y a reçu nous importe peu; nous l'introduirons ici – en études littéraires – un peu comme une métaphore (un peu, mais pas tout à fait) (23, 234-235)<sup>3</sup>.

Le recours à ce genre de métaphore lui a permis de relier la révolution opérée par Dostoïevski dans le champ romanesque à celle d'Einstein dans les sciences de la nature, sur fond d'une opposition entre l'un et le multiple appliquée aux types de romans :

Les problèmes qui se posent à l'auteur et à sa conscience dans le roman polyphonique sont beaucoup plus complexes et profonds que ceux qu'on trouve dans le roman homophonique (monologique). L'unité du monde d'Einstein est plus profonde et plus complexe que celle du monde de Newton, c'est une unité d'un ordre supérieur (une unité qualitativement différente) (31, 324)<sup>4</sup>.

L'univers galiléen fait de langues multiples prend de même la place de l'univers linguistique uni, unique et clos de Ptolémée<sup>5</sup>. La Renaissance apparaît dans ce contexte comme point de démarcation historique de la modernité, en l'occurrence de la modernité romanesque :

À la Renaissance se propage un usage décentré du langage, qui se manifeste en particulier dans le roman, et correspond à la conception galiléenne du monde, par opposition à celle de Ptolémée<sup>6</sup>.

La correspondance que l'on peut établir entre roman et conception du monde se situerait au niveau de l'idéologie :

---

<sup>3</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 27.

<sup>4</sup> *Id.*

<sup>5</sup> Le roman *Le Sexe des étoiles* s'ouvre sur un « poème » de Ptolémée. Nous nous interrogerons sur le sens et la portée du choix de cet exergue par Proulx.

<sup>6</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 28.

L'explication de cette correspondance (qui est donc plus qu'une métaphore) semble être, pour Bakhtine, la suivante : l'évolution des arts et des sciences est également liée à celle de l'idéologie; c'est là le fondement qui explique cet « air de famille ». Plutôt que d'une relation de détermination, Bakhtine parlera d'une « adéquation » entre ces différentes formes d'idéologie<sup>7</sup>.

Les considérations de Bakhtine sur l'adéquation entre les différentes formes d'idéologie justifient une entreprise comme la nôtre dans la mesure où elle consiste à appliquer à l'étude d'une œuvre artistique des considérations sur l'enjeu du rapport homme et femme en « adéquation » avec les mêmes considérations appliquées à des corpus textuels émanant de points de vue disciplinaires différents, en l'occurrence des textes bibliques, philosophiques et théologiques.

## 1.2 Une analyse sémantique

Selon Mikhaïl Bakhtine, « il existe donc, entre sciences naturelles et sciences humaines, un parallélisme historique, qui s'explique par leur enracinement commun<sup>8</sup> ». Cet enracinement tend à justifier une démarche comme celle de Stéphane Lupasco qui prend comme point de départ un concept formulé en physique, le principe de complémentarité de Niels Bohr, pour l'appliquer en philosophie<sup>9</sup>. Bakhtine soutient, toutefois, qu'il faut aussi tenir compte de ce qui différencie les sciences entre elles :

[...] à côté de cette première thèse, portant sur l'unité et l'homogénéité du champ de la connaissance, il existe également un principe de différenciation, qui sépare sciences humaines et sciences naturelles<sup>10</sup>.

---

<sup>7</sup> *Id.*

<sup>8</sup> *Id.*

<sup>9</sup> Stéphane Lupasco examine les conséquences logiques et philosophiques du principe de complémentarité de Niels Bohr dans *Le Principe d'antagonisme et La Logique de l'énergie* [Paris, Éditions du Rocher, 1987].

<sup>10</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 28-29.



Le théoricien base cette différence sur les concepts d'objet et de sujet, qui déterminent deux formes distinctes de savoir. L'objet des sciences humaines est essentiellement lié à la sémantique, et à la sémantique d'un texte au sens large de matière signifiante :

Nous nous intéressons à la spécificité des sciences humaines, dirigées vers les pensées, les sens, les significations, etc., qui viennent d'autrui, et qui sont réalisés et offerts au savant uniquement sous les espèces d'un *texte* (30, 282). [...] Là où il n'y a pas de texte, il n'y a pas non plus d'objet de recherche et de pensée (30, 281) <sup>11</sup>.

La différence se fait ensuite plus spécifique<sup>12</sup>, au sens où l'on pourrait dire « qu'en sciences naturelles on cherche à connaître un *objet*, et en sciences humaines un *sujet*<sup>13</sup> ». Cette distinction préside à la définition des formes monologique et dialogique du savoir :

Les sciences exactes sont une forme monologique du savoir : l'intellect contemple une *chose* et parle d'elle. Il n'y a ici qu'un seul sujet, le sujet connaissant (contemplant) et parlant (énonçant). Seule une *chose sans voix* se trouve en face de lui. Mais on ne peut percevoir et étudier le sujet en tant que tel comme s'il était une chose, puisqu'il ne peut rester sujet s'il est sans voix; par conséquent, sa connaissance ne peut être que *dialogique* (40, 363) <sup>14</sup>.

À ces orientations des disciplines scientifiques correspond une distinction sur le plan du mode de connaissance : « Bakhtine préférera d'ailleurs parler, en matière de sciences humaines, de *compréhension* plutôt que de connaissance<sup>15</sup> ». Cette

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>12</sup> Malgré cette distinction, il n'est pas question pour Bakhtine d'établir de frontières étanches entre les domaines de connaissance, comme nous avons pu le constater à l'occasion de l'exemple du « chronotope ».

<sup>13</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 33.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 33-34.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 38.

distinction se fonde sur la notion de dualité, notion qui nous intéresse au premier chef :

[...] l'accent sera mis, plus particulièrement, sur la dualité irréductible du locuteur et du récepteur; le premier trait caractéristique de la compréhension est qu'elle tend à prendre la forme d'une réplique, suscitée par le propos initial (l'objet à connaître)<sup>16</sup>.

Le dialogisme de Bakhtine repose sur une théorie de l'énoncé : « Il n'est pas, et c'est essentiel, d'énoncé sans relation aux autres énoncés<sup>17</sup> ». Dans cette foulée, Julia Kristeva emploie le concept d'intertextualité. Ce faisant, elle oriente le dialogisme sur ce qui lui est le plus élémentaire : « est intertextuel *tout* rapport entre deux énoncés<sup>18</sup> ». Selon Todorov, ce concept d'intertextualité a le mérite de remédier au problème posé par la pluralité de sens que tend à revêtir un terme, lorsque celui-ci occupe une position centrale dans la pensée.

Nous empruntons nous-même cette voie, dans la mesure où notre étude du rapport élémentaire que constitue la dualité se fonde sur la considération d'un lien intertextuel entre deux énoncés. Il s'agit donc d'une analyse sémantique au sens décrit ci-haut. C'est dire aussi que nous ne considérerons pas le principe de complémentarité de Niels Bohr<sup>19</sup>, puisque la thèse porte essentiellement sur des textes relatifs aux sciences humaines.

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>18</sup> *Id.*

<sup>19</sup> Nous en avons fait mention pour souligner, en particulier, le caractère révolutionnaire de sa formulation sur le plan logique. Voir AVANT-PROPOS, p. vi.

Toutefois, notre analyse sémantique se distingue du dialogisme de Bakhtine; elle ne se fonde pas sur un principe dialogique, elle a pour objet la notion de dualité dans une perspective de complémentarité;. Notre analyse n'est pas non plus axée sur les références bibliques du *Sexe des étoiles* en général. Nous nous intéressons aux implications de l'énoncé du personnage de Camille qui porte sur la dualité, énoncé qui nous apparaît comme une réplique à l'énoncé biblique : « Toutes choses vont par deux » (Si 42, 24)<sup>20</sup>. La même orientation méthodologique nous met à l'écoute du sens « symbolique » de la dyade dont il sera maintenant question.

### 1.3 À l'écoute du sens « symbolique » de la dyade

Le sens est en quelque sorte immanent au texte tout en le transcendant, puisque le premier mot d'un auteur est déjà une forme de traduction, d'interprétation de ce qui lui est venu à penser et qu'il essaie de rendre explicite dans son œuvre. Par le choix et l'agencement des mots, l'auteur tente de rendre compte de ce qu'il a perçu, de la façon la plus complète possible, « complète » prenant ici une acception particulière : nous ne sommes pas dans l'ordre de l'exhaustivité, mais dans l'ordre d'un effet sémantique de complétude.

Ainsi le langage est éminemment « symbolique ». Ce néologisme qui sert à décrire un aspect de notre méthode dite sémantico-symbolique s'inspire de l'origine matérielle du mot « symbole » en grec. Un symbole désigne un morceau de terre cuite qui était partagé en deux et dont chaque partie était conservée par deux familles vivant dans des lieux séparés. Quand un membre d'une famille devait être

---

<sup>20</sup> Nous justifierons le lien que nous établissons entre Si 42, 24 et Gn 1-3.

reçu dans une famille amie, il lui était possible d'exhiber la part manquante du symbole et de la recoller à l'autre, en montrant par là qu'il s'agissait bien d'un membre de la famille alliée. Enfin, on héritait de sa part du symbole que l'on se transmettait d'une génération à l'autre.

Sur le plan méthodologique, nous examinerons trois dyades dont le caractère symbolique nous aidera à comprendre le type de gérance de la dualité qui prévaut dans *Le Sexe des étoiles* en regard du rapport homme et femme. Sous cet angle, l'œuvre de Proulx se présente comme l'expression d'une conscience aiguë de la constitution dyadique de l'univers, conscience à laquelle le référent biblique de l'œuvre n'est pas étranger, comme nous le verrons<sup>21</sup>.

## 2. LE RÉFÉRENT BIBLIQUE

### 2.1 Le lien intertextuel biblique comme point d'ancrage

Le lien intertextuel biblique dont le personnage de Camille est le porte-parole sert de point d'ancrage à notre analyse du *Sexe des étoiles*. Proulx lui accorde une importance certaine puisqu'elle a réitéré, dans le scénario, la référence qu'elle faisait à Si 42, 24 dans le roman éponyme.

En introduction au *Grand Code*, Northrop Frye donne les raisons qui l'ont poussé à étudier les liens entre la Bible et la littérature anglaise :

---

<sup>21</sup> Voir CHAPITRE 2 : Ciel et Terre, p. 43-83.

J'ai commencé à m'intéresser à ce sujet dès ma jeunesse, quand, à mes débuts de chargé de cours, je me trouvais en train d'enseigner Milton et d'écrire sur Blake, deux auteurs exceptionnellement bibliques, même selon les normes de la littérature anglaise. Je me suis vite aperçu que ceux qui étudient la littérature anglaise sans connaître la Bible ne saisissent pas une grande partie de ce qui se produit dans ce qu'ils lisent : même s'ils sont très consciencieux, ils vont sans arrêt interpréter de travers les implications, et même les significations, de ce qu'ils étudient<sup>22</sup>.

Frye a précisé la forme de la Bible qui correspondait à son objet : « c'est la Bible chrétienne qui compte pour la littérature anglaise<sup>23</sup> ». Quel est donc le corpus biblique auquel réfère *Le Sexe des étoiles* ? Avant de répondre à cette question, il nous faut prendre la mesure du lien intertextuel biblique qui est fait.

On reconnaît généralement que le Siracide contient une méditation sur les œuvres de Dieu dans la création. Cependant, aucun exégète ne semble avoir traité Si 42, 24 en tant que texte parallèle du refrain de Gn 1 : « Dieu vit que cela était bon ». Ce rapprochement spécifique pourrait constituer à lui seul l'objet d'une thèse en exégèse. Notre but n'est pas d'en prouver la pertinence de ce point de vue, nous n'en avons pas les compétences. Nous voulons sonder les implications sémantiques de cette manière de mettre en jeu le rapport homme et femme. Suivant l'orientation de Proulx, nous allons donc examiner les récits bibliques de création sous l'angle d'une loi du deux par deux, en considérant trois dyades significatives de l'enjeu du rapport homme et femme.

---

<sup>22</sup> Northrop Frye, *Le Grand Code. La Bible et la littérature*, p. 23-24.

<sup>23</sup> *Ibid.* p. 25.

## 2.2 Trois dyades, trois niveaux d'enjeu du rapport homme et femme

Tous les récits de création regorgent de dyades. Il ne s'agit pas d'une stratégie langagière purement formelle et utilitaire, mais d'un procédé de l'expression qui reflète une perception du monde. Ce procédé serait une manière de rendre explicite une structure implicite, celle que nous nommerions, pour notre part, complémentarité fondamentale. Dans cette perspective, prenons les dyades de termes contraires suivantes : un et multiple, ciel et terre, explicite et implicite, centre et périphérie, ainsi de suite. Elles produisent toutes un certain effet de complétude<sup>24</sup>. Chaque terme apparaît comme le contraire de l'autre, mais chacun évoquant la part que l'autre ne dit pas, leur assortiment – opéré par la conjonction « et » – symbolise tout ce qu'il y a à dire sous l'angle de réalité qu'ensemble (ou conjointement) ils manifestent.

La logique du symbole ou symbolologique – du grec : *sun-bolein*, « jeter ensemble » – ne consiste pas à jeter les choses pêle-mêle, au hasard, ni à les agencer arbitrairement. Il s'agit de considérer des choses différentes, voire contraires, « et » l'unité qui se dégage de leur assortiment, une sémantique qui apparenterait le caractère symbolologique de la dyade à une structure de complémentarité, mais aussi à une certaine manière hébraïque de dire les choses « deux par deux ».

Nous étions déjà familière des textes de la Genèse à cause de nos recherches sur le principe de complémentarité. L'approfondissement du lien intertextuel biblique présent dans *Le Sexe des étoiles* nous a permis d'extraire de Gn 1-3 une structure d'interprétation également applicable à l'analyse de notre corpus. Ainsi, la conception

---

<sup>24</sup> Pierre Fougeyrollas parle à ce sujet d'une « notion de totalité » [*Contradiction et Totalité*, p. 12].

du monde selon la Genèse peut être comprise à partir de trois dyades fondamentales correspondant à trois niveaux d'enjeu du rapport homme et femme : les niveaux cosmologique, anthropologique et gnoséologique. Le corps de notre analyse s'articulera autour de cette structure.

Le premier récit biblique de création (Gn 1–2, 4a) apparaît sous un mode éminemment cosmologique. Il introduit la création de l'homme et de la femme dans une dynamique d'ensemble qui apparaît bonne – même très bonne – à son Auteur, *Élohim*, une dynamique dont la dyade ciel<sup>25</sup> et terre devient le symbole. Puisque la compréhension d'un ordre du monde (*cosmos*) en termes de dualité est au fondement du lien intertextuel opéré par Proulx, nous verrons comment elle-même situe le rapport homme et femme en regard de cette dyade cosmologique.

Le deuxième récit de création (Gn 2, 4b-25) se situe sur un plan proprement anthropologique. Il tend à exprimer, par la négative, la bonté inhérente au fait d'être deux : « Il n'est pas bon pour l'homme d'être seul » (Gn 2, 18a), ce que confirme la proposition corollaire : « Je veux lui faire une aide qui lui soit accordée » (Gn 2, 18b). Le mot hébreu *ézer*, que l'on traduit couramment par « une aide », révèle une problématique importante de la traduction, sur laquelle nous reviendrons. En effet, le texte biblique semble établir le rapport homme et femme sur une base beaucoup plus large que le strict rapport sexuel, mâle et femelle, ce dont la dyade *l'Adam* et *ézer kenegedo* rend compte. Dans le roman, le personnage de Camille réplique à l'énoncé

---

<sup>25</sup> La TOB traduit « le ciel », mais le mot hébreu est au pluriel. Pour des raisons relatives à la clarté du texte, nous conserverons le singulier. Cependant, certains des auteurs cités vont utiliser le pluriel.

biblique en interrogeant la nécessité de l'accouplement : « Devrait-elle fatalement passer par là, n'existait-il pas des exceptions ? » (*SÉR*, 159); dans le film, la jeune fille va jusqu'à contester son caractère de bonté : « C'est dégueulasse » (*SÉF*, 278)<sup>26</sup>. Au niveau anthropologique, nous approfondirons le sens de cette réplique qui ne porte pas tant sur la question de l'identité sexuelle que sur le rapport lui-même; elle semble mettre en jeu le caractère fondamental que lui attribue la Bible. Nous examinerons également l'usage que le personnage de Marie-Pierre fait des catégories *yin* et *yang* pour expliquer les rapports problématiques des hommes et des femmes.

Quant au récit de la chute (Gn 3), il a pour centre l'arbre de la connaissance du *tov waw ra'*, habituellement traduit par la dyade Bien et Mal, mais que la TOB présente comme « l'arbre de la connaissance de ce qui est bon ou mauvais ». En conséquence de la transgression de l'interdit émanant de *Yahweh Élohim*, le rapport homme et femme marqué du sceau de la bonté se transforme en une dynamique de désir et de domination : « Ton désir te poussera vers ton homme et lui te dominera (Gn 3, 16) ». Nous aborderons le récit sous l'angle d'une visée gnoséologique qui se résout dans la dichotomie de l'homme et de la femme : ils sont toujours deux, mais désormais divisés, le rapport originel qui les unissait l'un et l'autre ayant été brisé.

Nous étudierons plus particulièrement le rapport entre les personnages de Camille et de son père. Le personnage transsexuel de Marie-Pierre symbolise une traversée des apparences, comme nous le disions en introduction. Il est lui-même

---

<sup>26</sup> Les citations tirées du film seront indiquées entre parenthèses, par le sigle *SÉF*, suivi du *folio* correspondant de notre version du scénario (ANNEXE 1). Par exemple, dans le cas présent : (*SÉF*, 278).



porteur d'une compréhension du monde en termes de dualité qu'il présente en quelque sorte comme le remède aux problèmes d'identité des hommes et des femmes : « ils étaient doubles et essayaient si fort d'être inébranlablement uns » (*SÉR*, 328). Son discours sur la dualité serait-il, à l'instar de celui de Camille, une remise en question du rapport homme et femme tel qu'énoncé dans la Bible ?

### 2.3 La problématique du choix d'une traduction

Revenons à l'entreprise de Northrop Frye qui, à l'origine, avait pour but de montrer à ses étudiants le type d'influence littéraire exercé par la Bible :

Ceci aurait donné, pour l'essentiel, un cours de type « notes infrapaginales », traitant d'allusions et de style. Par exemple, le vers de Blake « *O Earth, O Earth return* » (Ô<sup>27</sup> Terre, Ô Terre, reviens), bien qu'il ne contienne que cinq mots en tout et seulement trois mots différents, comporte aussi quelque chose comme sept allusions directes à la Bible<sup>28</sup>.

Certaines allusions reflètent des cadences de la traduction de la Bible chrétienne de 1611. Frye utilise donc la « Version autorisée »; son choix est motivé par le fait que celle-ci se trouve dans la tradition de la Vulgate et qu'elle se rapproche de la Bible dont les écrivains européens étaient familiers dès le V<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>27</sup> Proulx utilise la formule interjective du « ô » à profusion dans *Le Sexe des étoiles*. Voici quelques exemples : « ô signe des temps » (*SÉR*, 16), « ô Mammon, ô miséricordieux Astaroth, ô Belzébuth tout-puissant ! » (*SÉR*, 18), « ô mes frères, mes pairs, mes impairs » (*SÉR*, 29), « ô posons des gestes excessifs pour que la mort ne nous rattrape jamais » (*SÉR*, 34-35), « une erreur ô combien humaine » (*SÉR*, 55), et cette dernière proposition particulièrement significative « la traversée des apparences, ô Virginia Woolf, ne conduit jamais où l'on pense » (*SÉR*, 126). Frye note au sujet du caractère biblique de l'écriture de Blake : « les allusions et le style ne formaient pas une base satisfaisante pour un enseignement, et il me fallut me placer sur un terrain plus solide » [*Le Grand Code*, p. 24]. Notre étude du *Sexe des étoiles* ne vise pas à relever les allusions ou les figures de style bibliques qui s'y trouvent. Elle se caractérise par son attention à l'enjeu du rapport homme et femme et à la manière dont l'écrivaine a choisi de le poser, recourant à un lien intertextuel biblique portant sur une loi de dualité universelle.

<sup>28</sup> Northrop Frye, *Le Grand Code*, p. 24.

Le choix d'une traduction biblique, en ce qui nous concerne, obéit à trois critères. Nous prendrons une version dont les traductions de Si 42, 24 et du refrain de Gn 1 correspondent aux formulations employées dans *Le Sexe des étoiles* : « Tout se tient deux par deux » et « une loi inexorable qui disait que cela était bon ». Ce premier critère a joué en défaveur de la version d'André Chouraqui<sup>29</sup> : « Tout diffère de tout », dans le premier cas, et « Dieu vit que cela était bien », dans le second. Toutefois, nous aurons recours au travail de ce traducteur pour confirmer la pertinence de certaines de nos hypothèses.

Nous privilégierons la TOB comme base pour les références bibliques, non seulement parce qu'elle traduit « Toutes choses vont par deux » et « Dieu vit que cela était bon », formulations correspondant à celles du *Sexe des étoiles*, mais parce qu'elle répond aussi à notre second critère de cohérence relatif à la traduction d'un même mot. Beaucoup de versions reprennent « Dieu vit que cela était bon », « il n'est pas bon que l'homme soit seul », mais elles privilégient « l'arbre de la connaissance du bien et du mal ». La TOB, ayant choisi de traduire toutes les occurrences du mot hébreu *tov* par « bon », poursuit dans la même veine avec « l'arbre de la connaissance de ce qui est bon ou mauvais ».

On pourrait invoquer le caractère polysémique de la langue hébraïque pour justifier certaines variations dans la traduction. Nous avons ici une opportunité de nous appuyer sur la version de Chouraqui : bien qu'elle propose un choix lexical

---

<sup>29</sup> *La Bible*, traduite et présentée par André Chouraqui, Paris, Desclée de Brouwer, 1989 [2003], 2430 pages.

différent de celui de la TOB en traduisant *tov* par « bien », elle confirme l'à-propos de notre critère de cohérence. En effet, dans Gn 1-3, Chouraqui traduit toujours *tov* de la même manière : « Dieu vit que cela était bien », « il n'est pas bien que l'homme soit seul », « l'arbre de la connaissance du bien et du mal ».

La TOB répond, enfin, à notre troisième critère, qui est la référence au texte hébreu original : « Aussi, pour éviter les fantaisies de corrections fallacieuses, les responsables de la T.O.B.<sup>30</sup> ont-ils décidé de suivre le plus près possible le texte massorétique<sup>31</sup>, mais en l'éclairant par le travail des grands exégètes juifs du Moyen Âge : Rashi, Ibn-Ezra, Qimhi, etc.<sup>32</sup> ».

Nous nous référerons également à l'approche exégétique de Paul Nothomb parce que, d'une part, son approche comporte une étude du texte biblique en termes de dualité de l'un et du multiple et que, d'autre part, il s'est lui-même appliqué à traduire Gn 1-3 en tenant compte du texte hébreu original. Nothomb justifie la pertinence de son travail de traduction par le fait que plusieurs versions de la Bible contiennent des erreurs consécutives à un manque de connaissance de la langue hébraïque :

Depuis vingt siècles et davantage – puisque la Septante remonte au III<sup>e</sup> siècle avant notre ère – toutes les traductions de la Bible se copient et répètent à peu près les mêmes erreurs, quand ce ne sont pas les mêmes contresens. Les pires de ces contresens à mon avis, parce qu'ils se répercutent sur toute la mentalité occidentale, concernent précisément le récit du jardin d'Éden<sup>33</sup>.

<sup>30</sup> Les auteurs de la traduction œcuménique de la Bible utilisent T.O.B. ou TOB.

<sup>31</sup> Le texte massorétique est la forme textuelle officielle, adoptée par le judaïsme vers le X<sup>e</sup> siècle de notre ère.

<sup>32</sup> TOB, *Ancien Testament* (1975), p. 25.

<sup>33</sup> Paul Nothomb, *L'Homme immortel*, p. 23.

Annick de Souzaenelle, qui fait elle-même une lecture chrétienne du texte hébreu de Gn 1-3, partage le même sentiment :

Nouvelles statues de sel, les traductions ont arrêté le Verbe à une toute première intelligence du texte où les contradictions sont irréductibles et où le message, plus secret, incompris, a été détourné pour être ramené à ce premier niveau, en écorchant souvent tout « simplement » aussi la grammaire !  
Revenir à la source des traductions, le texte hébreu lui-même, est la seule façon de retrouver le chemin des profondeurs [...]<sup>34</sup>.

Ces deux exégètes, qui travaillent un peu en marge des grands courants exégétiques, sont en accord sur ce point avec Élisabeth de Solms et Claude Jean-Nesmy [traduction chrétienne de la Bible parue en 1982] :

Sans doute, les traductions se sont-elles multipliées depuis 25 ans, preuve de la difficulté d'une pareille tâche. Malgré de notables progrès dans la fidélité au style comme à l'esprit de tous ces textes *sacrés*, il y a encore trop d'accommodement [*sic*], plus ou moins fautifs mais que les progrès même du retour à l'authenticité de la Bible rendent bientôt intolérables<sup>35</sup>.

La problématique de la traduction de textes hébreux n'est pas un phénomène moderne. Le Livre du Siracide, appelé ainsi à cause de son auteur Ben Sira, fut originalement écrit en hébreu. Il a été traduit en grec par son petit-fils. Dans un prologue, ce dernier fait à ses lecteurs la recommandation suivante :

Vous êtes donc invités à en faire la lecture avec bienveillance et attention, et à montrer de l'indulgence s'il vous semble que nous avons échoué, malgré tous nos efforts, à rendre certaines expressions. Car les choses dites en hébreu dans ce livre n'ont pas la même valeur lorsqu'elles sont traduites en une autre langue. D'ailleurs non seulement cet ouvrage, mais aussi la Loi, les Prophètes et les autres livres présentent des divergences considérables quant à leur contenu<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> Annick de Souzaenelle, *Alliance de feu I*, p. 20.

<sup>35</sup> Élisabeth de Solms, o.s.b. et Dom Claude Jean-Nesmy, *Bible chrétienne. Tome I. Textes en parallèle*, p. 11.

<sup>36</sup> Texte tiré du Prologue du Siracide, versets 15-25.

Notre choix au niveau de la traduction n'est donc pas motivé uniquement par le désir d'utiliser la même forme de Bible que celle de Monique Proulx; notre étude du lien intertextuel du *Sexe des étoiles* ne se bornera pas non plus à l'idée commune que l'on se fait de l'histoire biblique des origines. Puisque l'écrivaine a situé son propos au niveau d'une loi de dualité universelle régissant l'univers qui la met au diapason de la sémantique biblique sur le rapport homme et femme dans Gn 1-3, nous analyserons le lien intertextuel en tenant compte de certains apports de l'exégèse de la Bible hébraïque. Nous considérerons plus particulièrement un hébraïsme<sup>37</sup> qui concerne l'emploi des dyades.

Finalement, nous aurons recours aux commentaires de Daniel Louys et de Louis Panier pour compléter notre approfondissement de certains points touchant Gn 2-3.

---

<sup>37</sup> Nous entendons « hébraïsme » dans le sens d'une tournure linguistique propre à l'hébreu.

## CHAPITRE 2

### Ciel et Terre

*Le Sexe des étoiles* relate le cheminement de quatre personnages : Gaby la chercheuse, Dominique l'écrivain et Camille la jeune fille, qui seront interpellés par Marie-Pierre, la transsexuelle. Quand on analyse la structure des chapitres qui leur sont consacrés dans la version romanesque, on comprend comment Proulx a pu isoler l'histoire de Camille pour faire l'adaptation cinématographique de son œuvre.

Gaby et Dominique ont tout d'abord des cheminements distincts, mais la relation que chacun d'eux noue avec Marie-Pierre leur donnera l'occasion de se côtoyer. Par contre, bien que le personnage de Marie-Pierre soit intimement lié à celui de Camille dont il est le père, il ne fera que deux allusions à sa fille en dehors du contexte familial : la première, en présence de Dominique : « Ce n'est pas une enfant [...]. C'est quelqu'un de très vieux et de très sage, beaucoup plus que toi et moi » (*SÉR*, 228); la seconde, en présence de Gaby, lorsque celle-ci lui exprimera le désir de rencontrer sa fille : « Elle est en voyage, présentement, Camille. Elle étudie à l'étranger, je ne te l'avais pas dit ? » (*SÉR*, 252). Ainsi, Gaby et Dominique ne rencontrent jamais Camille, rendant possible un découpage respectueux de l'intégrité du texte qui concerne ce personnage dans le récit romanesque.

Les considérations d'ordre cosmologique, très nombreuses dans le roman comme dans le film, émanent toutes de Camille, à l'exception de deux, attribuées au personnage de Dominique. D'abord, lorsqu'il réussit à s'esquiver d'un colloque de ses pairs écrivains, il exprime son sentiment de libération sous la figure d'une théorie cosmologique : « il franchit la double porte qui menait à la liberté et à l'univers en expansion » (*SÉR*, 31). Ensuite, en panne d'inspiration, il rêve de pouvoir commencer sa journée en harmonie avec l'univers, selon la méthode des « 108 mouvements de taï-chi taoïste qui rendent l'homme semblable au chat et le font communier avec le Cosmos » (*SÉR*, 75).

L'énoncé de Camille sur la dualité se présente, lui aussi, sous la forme d'une conception de l'univers, plus précisément, d'une loi universelle. Puisque nous avons pour ligne directrice de considérer cet énoncé comme une réplique à la compréhension biblique du monde, nous allons commencer par examiner le contenu du premier récit de création au niveau cosmologique, pour ensuite examiner comment s'élabore la réplique de ce personnage au même niveau, dans le récit tant romanesque que filmique. L'étude de la dyade Ciel et Terre sera particulièrement utile à notre propos.

## **1. L'ÉNONCÉ DU TEXTE BIBLIQUE**

### **1.1 Présentation du lien intertextuel biblique (Si 42, 24 et Gn 1)**

Bien que nous n'ayons pas fait de recherches exhaustives en vue de savoir si le lien intertextuel établi par Proulx entre « toutes choses vont par deux » (Si 42, 24)

et le refrain « cela était bon » de Gn 1 avait déjà fait l'objet d'une étude en exégèse judaïque ou chrétienne, nous pouvons du moins affirmer que ce lien spécifique n'est mentionné ni dans une note infrapaginale ni en référence dans les marges des différentes Bibles mentionnées dans cette thèse. Nous avons tout de même voulu vérifier s'il pouvait trouver quelques justifications du point de vue exégétique.

Dans l'introduction de la TOB au Siracide, on mentionne que les commentateurs ne s'entendent pas sur la manière de décrire le plan du Livre. Ce problème serait lié à l'origine hébraïque du texte : « Rappelons que le Siracide est un sémite et un maître de sagesse qui compose selon des critères très différents des nôtres<sup>1</sup> ». Cependant, les traducteurs reconnaissent que la portion de texte 42, 15 à 50, 24 comporte « une méditation sur les œuvres de Dieu dans la création<sup>2</sup> », ce qui justifierait un lien intertextuel entre Si 42, 24 et Gn 1, à tout le moins en tant qu'hypothèse générale.

Mais quelle est la valeur accordée à l'intertextualité dans un contexte biblique ? Cette méthode d'interprétation des textes n'est pas étrangère à la manière de lire la Bible. Par exemple, la TOB note dans une introduction que « la Genèse est riche en thèmes et en figures qui se retrouvent dans d'autres passages de la Bible<sup>3</sup> ». On ne donne pas comme exemple le verset du Siracide qui nous intéresse, mais il demeure que les différents livres de cette bibliothèque que constitue la Bible

---

<sup>1</sup> TOB, *Ancien Testament* (1975), p. 2107.

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 40.



contiennent des références les uns aux autres<sup>4</sup>. Il est donc légitime de considérer la possibilité que des passages du Siracide relevant d'une méditation sur les œuvres de la création puissent reprendre des thèmes ou des figures apparaissant dans les récits de création de la Genèse.

Dans la *Bible chrétienne* de Solms et Jean-Nesmy, dont Louis Bouyer signe la préface, on indique que « le principe de toute lecture chrétienne de l'Ancien Testament » consiste à « le lire à la lumière du Nouveau<sup>5</sup> », ce principe incluant la réciproque, c'est-à-dire la nécessité de lire le Nouveau Testament à la lumière de l'Ancien. Le sous-titre de l'ouvrage, « Textes en parallèle », n'indique pas seulement une subdivision, il exprime ce qui caractérise la nouveauté de cette traduction :

Le principe en est établi depuis longtemps dans nos bibles. Mais on s'est borné jusqu'à présent à en indiquer les seules références, dans les marges. Notre initiative va donc dans le même sens. Elle représente pourtant un progrès capital, dans la mesure où elle donne cette fois *les textes mêmes*<sup>6</sup>.

Les auteurs ne se limitent pas à relier des textes de l'Ancien et du Nouveau Testament. Ils cherchent, avant tout, des passages susceptibles d'éclairer le sens des textes qu'ils traduisent. C'est ainsi que certains passages du Siracide sont appliqués à des versets de Gn 1-3. Par exemple, Si 16, 26 : « Lorsque au commencement le Seigneur créa ses œuvres, en les faisant il en sépara les parties », est mis en parallèle

---

<sup>4</sup> L'ouvrage de Julian Morgenstern : *The Book of Genesis. A Jewish Interpretation* confirme un certain usage de ce qui s'apparente à l'intertextualité dans le judaïsme, puisqu'il introduit chacun de ses chapitres par une référence à la Genèse, à laquelle il adjoint deux passages tirés d'autres Livres bibliques [New York, Schocken Books, première édition en 1919 par Union of American Hebrew Congregations, deuxième édition 1965, 309 pages].

<sup>5</sup> Élisabeth de Solms et Dom Claude Jean-Nesmy, *op. cit.*, p. 11.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 13.

avec Gn 1, 6-7 où il est question de la séparation des eaux inférieures au firmament d'avec les eaux supérieures. Cette action de séparer revient à quelques reprises dans le premier récit de création.

D'autres parallèles sont établis entre le Siracide et Gn 1-3<sup>7</sup>, mais celui qui s'apparente le plus au lien intertextuel biblique du *Sexe des étoiles* est fait à l'occasion du verset Gn 1, 31 : « Dieu vit tout ce qu'il avait fait. Voilà, c'était très bon ». La Bible chrétienne suggère les passages suivants : « Celui qui vit éternellement a créé toutes choses ensemble » (Si 18, 1) et « Les œuvres du Seigneur sont toutes bonnes » (Si 39, 33). La TOB réfère, elle aussi, à ce dernier verset dans une note infrapaginale. De plus, elle met en parallèle : « Toutes choses vont par deux » et ce passage du Siracide : « En face du mal, il y a le bien, et en face de la mort, la vie : ainsi, face à l'homme pieux se trouve le pécheur<sup>8</sup>. Contemple donc toutes les œuvres du Très-Haut, allant deux par deux, opposées l'une à l'autre » (Si 33, 14-15).

Regroupons maintenant les versets clés de ces diverses mises en parallèle qui, selon la méthode utilisée dans la *Bible chrétienne*, nous permettent de « saisir d'un seul coup d'œil des textes qui s'éclairent mutuellement, jusqu'ici séparés par une masse de pages<sup>9</sup> » :

<sup>7</sup> Les versets 16, 27-30 et 39, 19-21 du Siracide et Gn 1, 20-23 sont mis en parallèle, ainsi que les versets Si 43, 1-10 et Gn 1, 14-19.

<sup>8</sup> La TOB précise en note infrapaginale que l'hébreu et le syriaque ajoutent à ce verset : « en face de la lumière les ténèbres ».

<sup>9</sup> Élisabeth de Solms et Dom Claude Jean-Nesmy, *op. cit.*, p. 13.

- Gn 1, 31 : « Dieu vit tout ce qu'il avait fait. Voilà, c'était très bon »  
 Si 18, 1 : « Celui qui vit éternellement a créé toutes choses ensemble »  
 Si 33, 15 : « Contemple donc toutes les œuvres du Très-Haut, allant deux par deux, opposées l'une à l'autre »  
 Si 39, 33 : « Les œuvres du Seigneur sont toutes bonnes »  
 Si 42, 24 : « Toutes choses vont par deux »

Le lien intertextuel biblique établi entre Si 42, 24 : « Toutes choses vont par deux » et le refrain : « Dieu vit que cela était bon » (Gn 1) ne serait donc pas dénué de fondement. Bien plus qu'une simple référence au texte biblique, ce lien intertextuel révélerait chez Proulx une certaine compréhension du sens biblique de la dualité. Ce n'est toutefois pas l'objet de la thèse d'en prouver la pertinence du point de vue exégétique. Cependant, le rapprochement sémantique entre le Siracide et Gn 1 nous permet d'aborder la réplique du *Sexe des étoiles* sous l'angle d'une structure de la réalité en termes de dualité, cette structure apparaissant bonne.

## 1.2 Éléments structurels du premier récit de création (Gn 1–2, 4a)

Nous avons pris contact avec le texte hébreu du premier récit par la voie de quelques éléments structurels qui apparaissent à première vue. Il y a tout d'abord la conjonction de coordination *waw* qui est abondamment utilisée et qui relie la dyade ciel *waw* terre; ensuite, le nom de Dieu, *Élohim*, un nom pluriel qui est sujet de verbes au singulier; enfin, l'expression « *waw Élohim* vit que cela était *tov* », la TOB traduisant *tov* par « bon », qui revient à plusieurs reprises comme un refrain.

Notre texte de base français est celui de la TOB. En introduisant quelques mots hébreux dans cette version, nous voulons donner un aperçu des éléments syntaxiques et grammaticaux auxquels un certain nombre de versions de la Bible

n'ont pas été sensibles. Nous voulons ainsi souligner deux éléments structurels dont la TOB ne tient pas compte : elle ne traduit pas tous les *waw* qui apparaissent en début de versets ou dans le corps du texte; ensuite, elle traduit *Élohim* par « Dieu », ce qui ne rend pas compte de la forme plurielle du mot hébreu.

Nous mettrons en relief certains éléments qui révèlent la manière dont le texte est construit. Comme nous l'avons mentionné, le parallélisme du début et de la fin constitue l'une des caractéristiques architecturales des écrits de Proulx<sup>10</sup>. Nous rapprochons cette particularité d'un procédé littéraire systématiquement utilisé dans la Bible : l'inclusion sémitique. Pierre Watremez présente ainsi la figure des « doublons d'inclusion » :

En face d'un très long texte, il n'est pas toujours facile de savoir comment le découper pour en faciliter l'étude. Or, souvent l'écrivain a lui-même indiqué les coupes au moyen de l'inclusion; il a repris, au début et à la fin, des formules à peu près identiques. L'inclusion permet donc de délimiter un ensemble, c'est-à-dire un tout complet regroupant un nombre plus ou moins important de versets ou de chapitres. Un ensemble contient tous les éléments nécessaires et suffisants pour travailler à l'interprétation d'un texte. Les traductions françaises négligent souvent cette clé de lecture<sup>11</sup>.

Nous avons donc écarté du corps du récit le premier verset (Gn 1, 1) et le dernier (Gn 2, 4a), qui ne commencent pas par la conjonction de coordination *waw* mais contiennent la dyade cosmologique ciel *waw* terre, afin de dégager la figure d'inclusion sémitique dont la création de *l'Adam*, *zakar waw néqéva* (« l'homme », « mâle et femelle ») est le pivot sémantique (Gn 1, 26-27).

<sup>10</sup> Voir INTRODUCTION, p. 16-21.

<sup>11</sup> Cette définition est tirée de l'article de Pierre Watremez intitulé : « Sept clés pour lire la Bible ». <<http://www.vivrelabible.asso.fr/introductions/7clefs.html#clef5>>.

**TABLEAU 1**  
**Premier récit biblique de création**

<b>I, 1 : AU COMMENCEMENT, ÉLOHIM CRÉA LE CIEL WAW LA TERRE</b>	
1, 2 :	<i>La terre était déserte <u>waw</u> vide [...] <u>waw</u> le souffle d'ÉLOHIM planait à la surface des eaux</i>
1, 3 :	<b>WAW</b> <sup>12</sup> <b>ÉLOHIM</b> dit : « Que la lumière soit ! » <u>Waw</u> la lumière fut.
1, 4 :	<b>WAW ÉLOHIM</b> vit que la lumière était tov. <b>WAW ÉLOHIM</b> sépara la lumière de la ténèbre.
1, 5 :	<b>WAW ÉLOHIM</b> appela la lumière « jour » <u>waw</u> la ténèbre il l'appela « nuit ». <u>Waw</u> il y eut un soir <u>waw</u> il y eut un matin : premier jour.
1, 6 :	<b>WAW ÉLOHIM</b> dit : « Qu'il y ait un firmament au milieu des eaux <u>waw</u> qu'il sépare les eaux d'avec les eaux ! »
1, 7 :	<b>WAW ÉLOHIM</b> fit le firmament <u>waw</u> il sépara les eaux inférieures au firmament d'avec les eaux supérieures. <u>Waw</u> il en fut ainsi.
1, 8 :	<b>WAW ÉLOHIM</b> appela le firmament « ciel ». <u>Waw</u> il y eut un soir <u>waw</u> il y eut un matin : deuxième jour.
1, 9 :	<b>WAW ÉLOHIM</b> dit : « Que les eaux inférieures au ciel s'amassent en un seul lieu <u>waw</u> que le continent paraisse ! » <u>Waw</u> il en fut ainsi.
1, 10 :	<b>WAW ÉLOHIM</b> appela « terre » le continent; il appela « mer » l'amas des eaux. <b>WAW ÉLOHIM</b> vit que cela était tov.
1, 11 :	<b>WAW ÉLOHIM</b> dit : « Que la terre se couvre de verdure, d'herbe qui rend féconde sa semence, d'arbres fruitiers qui, selon leur espèce, portent sur terre des fruits ayant en eux-mêmes leur semence ! » <u>Waw</u> il en fut ainsi.
1, 12 :	<b>WAW</b> la terre produisit de la verdure, de l'herbe qui rend féconde sa semence selon son espèce, des arbres qui portent des fruits ayant en eux-mêmes leur semence selon leur espèce. <b>WAW ÉLOHIM</b> vit que cela était tov.
1, 13 :	<b>WAW</b> il y eut un soir <u>waw</u> il y eut un matin : troisième jour.
1, 14 :	<b>WAW ÉLOHIM</b> dit : « Qu'il y ait des luminaires au firmament du ciel pour séparer le jour de la nuit <u>waw</u> qu'ils servent de signes <u>waw</u> pour les fêtes <u>waw</u> pour les jours <u>waw</u> les années,
1, 15 :	<b>WAW</b> qu'ils servent de luminaires au firmament du ciel pour illuminer la terre. » <u>Waw</u> il en fut ainsi.
1, 16 :	<b>WAW ÉLOHIM</b> fit les deux grands luminaires, le grand luminaire pour présider au jour <u>waw</u> le petit pour présider à la nuit, <u>waw</u> les étoiles.
1, 17 :	<b>WAW ÉLOHIM</b> les établit dans le firmament du ciel pour illuminer la terre,
1, 18 :	<b>WAW</b> pour présider au jour <u>waw</u> à la nuit <u>waw</u> séparer la lumière de la ténèbre <b>WAW ÉLOHIM</b> vit que cela était tov.

<sup>12</sup> Pour découvrir quels sont les *waw* qui ont été éliminés, on peut consulter le tableau qui met en parallèle les versions de la TOB et de Paul Nothomb (voir ANNEXE 2, p. 364-373). Ce dernier traduit tous les *waw* en début de versets par la conjonction de coordination « et ». Le seul *waw* qui fait exception à la règle est celui du verset Gn 1, 2; il a une fonction relative au temps du verbe, ce n'est donc pas une conjonction.

- 1, 19 : **WAW** il y eut un soir waw il y eut un matin : quatrième jour.
- 1, 20 : **WAW ÉLOHIM** dit : « Que les eaux grouillent de bestioles vivantes waw que l'oiseau vole au-dessus de la terre face au firmament du ciel. »
- 1, 21 : **WAW ÉLOHIM** créa les grands monstres marins waw tous les êtres vivants waw remuants selon leur espèce, dont grouillèrent les eaux waw tout oiseau ailé selon son espèce.  
**WAW ÉLOHIM vit que cela était tov.**
- 1, 22 : **WAW ÉLOHIM** les bénit en disant : « Soyez féconds waw prolifiques, remplissez les eaux dans les mers, waw que l'oiseau prolifère sur la terre ! »
- 1, 23 : **WAW** il y eut un soir waw il y eut un matin : cinquième jour.
- 1, 24 : **WAW ÉLOHIM** dit : « Que la terre produise des êtres vivants selon leur espèce : bestiaux, petites bêtes, waw bêtes sauvages selon leur espèce ! » Waw il en fut ainsi.
- 1, 25 : **WAW ÉLOHIM** fit les bêtes sauvages selon leur espèce waw les bestiaux selon leur espèce waw toutes les petites bêtes du sol selon leur espèce. **WAW ÉLOHIM vit que cela était tov.**

1, 26 : **WAW ÉLOHIM** dit : « Faisons l'homme à notre image, selon notre ressemblance, waw qu'il soumette les poissons de la mer waw les oiseaux du ciel waw les bestiaux waw toute la terre waw toutes les petites bêtes qui remuent sur la terre ! »

1, 27 : **WAW ÉLOHIM** créa l'Adam à son image,  
à l'image de **ÉLOHIM** il le créa;  
**zakar waw néqéva** il les créa.

- 1, 28 : **WAW ÉLOHIM** les bénit **WAW ÉLOHIM** leur dit : « Soyez féconds waw prolifiques, remplissez la terre waw dominez-la waw soumettez les poissons de la mer waw les oiseaux du ciel waw toute bête qui remue sur la terre ! »
- 1, 29 : **WAW ÉLOHIM** dit : « Voici, je vous donne toute herbe qui porte sa semence sur toute la surface de la terre waw tout arbre dont le fruit porte sa semence; ce sera votre nourriture.
- 1, 30 : **WAW** à toute bête de la terre waw à tout oiseau du ciel waw à tout ce qui remue sur la terre waw qui a souffle de vie, je donne pour nourriture toute herbe mûrissante. » Waw il en fut ainsi.
- 1, 31 : **WAW ÉLOHIM vit tout ce qu'il avait fait waw voilà, c'était très tov. Waw** il y eut un soir waw il y eut un matin : sixième jour.

**2, 1 : WAW LE CIEL WAW LA TERRE WAW TOUS LEURS ÉLÉMENTS FURENT ACHEVÉS.**

- 2, 2 : **WAW ÉLOHIM** acheva au septième jour l'œuvre qu'il avait faite, waw il arrêta au septième jour toute l'œuvre qu'il faisait.
- 2, 3 : **WAW ÉLOHIM** bénit le septième jour waw le consacra car il avait alors arrêté toute l'œuvre que lui-même avait créée par son action.

**2, 4a : TELLE EST LA NAISSANCE DU CIEL WAW DE LA TERRE LORS DE LEUR CRÉATION.**

Nous avons aussi isolé Gn 2, 1, parce qu'il reprend la dyade ciel *waw* terre, pour former, avec Gn 2, 4a, une seconde inclusion encadrant le septième jour. Chacun des éléments hébraïques retenus sera maintenant examiné en fonction du rôle sémantique qu'il joue dans le texte, puis sous l'angle plus spécifique de la dynamique singulier et pluriel caractérisant le premier récit biblique de création, que la dyade cosmologique ciel *waw* terre tend à symboliser. Suivant l'orientation donnée par le lien intertextuel biblique dans *Le Sexe des étoiles*, nous chercherons à établir en quoi le premier récit de création de la Genèse peut être saisi selon une structure duale universelle s'appliquant au rapport homme et femme, et comprise en termes de bonté.

### 1.2.1 La conjonction de coordination *waw*

Tous ceux et celles qui ont étudié une langue étrangère, surtout une langue archaïque comme l'hébreu, ont vécu ce moment exaltant où l'on commence à déchiffrer quelques éléments structurels du texte. Cette expérience peut se répercuter sur la perception que l'on a du complexe sémantique de sa propre langue. Personnellement, nous sommes devenue plus attentive à la signification de la conjonction, du genre, du nombre et des répétitions, de même qu'au choix des mots que l'on réunit dans une dyade pour symboliser un aspect de la réalité.

Les connaissances actuelles en linguistique nous permettent de découvrir de nouveaux éléments ou de mieux cerner certains points déjà définis. Par ailleurs, nos traductions des textes anciens peuvent aussi refléter nos propres injonctions philosophiques et esthétiques. Prenons l'injonction qui préside à l'élimination des

répétitions, n'y a-t-il pas lieu de craindre qu'elle n'interfère dans la traduction d'écrits totalement étrangers à une telle forme de censure ?

Cette interférence risque même de mener à des contresens dans le cas des textes hébreux; comme le dit Paul Nothomb, « l'hébreu cultive les répétitions que le français évite<sup>13</sup> ». La pensée sémitique comporte une dynamique sémantique particulière que ce spécialiste de la Bible hébraïque essaie de saisir en tenant compte, entre autres, du rythme produit par la répétition systématique du *waw* :

En hébreu la conjonction de coordination a un champ lexical et sémantique beaucoup plus large et diversifié qu'en français. Dans la « Bible des origines » elle est omniprésente. Rares sont les phrases où elle ne figure pas plusieurs fois et avec des sens différents qui ne sont pas toujours évidents. Tantôt elle relie, tantôt elle sépare, oppose, subordonne, nuance, signifie « et » ou « mais » ou « or » ou « ensuite » ou « par contre » sous le même signe « *waw* » dont l'incessante répétition ne contribue pas peu à la réputation de monotonie du style biblique, alors qu'elle en souligne l'extraordinaire souplesse, la liberté d'interprétation qu'elle permet, et l'engagement personnel du lecteur qu'elle implique dans sa compréhension<sup>14</sup>.

Nothomb critique aussi, plus spécifiquement, les traducteurs du premier récit de création qui n'ont pas su interpréter l'absence de négation qui le caractérise :

[...] le premier récit aussi, dit des « six jours », ne semble guère avoir été lu avec toute l'attention requise dans le texte original, ni même en traduction où cette particularité qui le distingue, exceptionnellement, transparait : il ne comporte aucune espèce de négation. Pas un « non », ni un « pas », ni un « si », ni un « mais », ni un « sans ». Personne ne l'a-t-il jamais remarqué pour saluer son optimisme intégral, ponctué de « c'est bon », « c'est très bon » [...] <sup>15</sup> ?

L'optimisme intégral qui se dégage du texte et dont est porteuse la répétition des locutions « c'est bon », « c'est très bon », est aussi manifesté par la répétition

<sup>13</sup> Paul Nothomb, *L'Homme immortel*, p. 24.

<sup>14</sup> Paul Nothomb, *L'Imagination captive*, p. 15.

<sup>15</sup> Paul Nothomb, *L'Homme immortel*, p. 23-24.



systematique de la conjonction « *waw* » tout au long du récit. En effet, la version de Nothomb reflète l'absence de négation en traduisant invariablement par « et » tous les *waw* conjonctifs<sup>16</sup>; elle contribue ainsi à signifier que tout ce que le coordonnant relie – « et » ceci « et » cela – est bon.

### 1.2.2 La dyade cosmologique ciel *waw* terre

Le seul verset de Gn 1 qui ne commence pas par la conjonction *waw* est le premier. Dans la Bible hébraïque, le premier mot signifie le Livre lui-même et lui sert de titre<sup>17</sup>. Gn 1, 1 commence par le mot *Béréshit* que l'on traduit généralement par « au commencement » ou par « en principe ». André Chouraqui privilégie « entête » et Paul Nothomb « dans la tête ».

Pour caractériser l'importance de ce verset, au sein duquel nous trouvons la dyade cosmologique ciel *waw* terre, nous aurons recours à l'exégète Annick de Souzaenelle :

Ôtons nos chaussures et redressons-nous au seuil du sanctuaire de la Genèse, « *Béréshit*<sup>18</sup> » en hébreu, dont la Tradition dit qu'il contient la totalité de la Torah. Elle ajoute que le livre entier est contenu dans ce premier chapitre que je tente ici d'approcher; elle ajoute encore que tout le premier chapitre est contenu dans le premier verset, que ce premier verset est contenu dans le premier mot dont la première lettre, le B, le contient tout entier. La lettre B, Beit ב en hébreu, symbolise à elle seule toute la création<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> Voir tableau comparatif des versions de Gn 1-3 de la TOB et de Nothomb (ANNEXE 2, p. 365-368).

<sup>17</sup> Le titre « Genèse » s'inspire du grec et est tardif.

<sup>18</sup> Annick de Souzaenelle utilise, en fait, une translittération différente de ce mot. Nous ne disposons pas des caractères nécessaires pour en tenir compte. D'autres méthodes de translittération sont possibles. Pour permettre une lecture plus aisée des mots hébreux dans le texte, nous avons donc uniformisé leur présentation en prenant la méthode de Paul Nothomb.

<sup>19</sup> Annick de Souzaenelle, *op. cit.*, p. 25.

Souzenelle traduit *Béréshit* par « dans le principe ». Dans la translittération de ce mot hébreu, elle tient compte d'une lettre dont la valeur annonce toujours le nom divin : **א**. Selon cette exégète, cette lettre se situant au centre du mot *Béréshit* (en hébreu **בְּרֵאשִׁית**), le texte dirait en filigrane : « "Dans le principe est *Élohim*", ou mieux encore : "*Élohim* est principe". Il est principe de tout<sup>20</sup> ». L'apparition du nom *Élohim* dès le premier verset et sa répétition tout au cours du récit sont deux éléments structurels qui viennent à l'appui de son interprétation.

La dyade ciel *waw* terre fait aussi partie de ce premier verset « capital » (du latin *caput*, « tête »). Elle est réitérée à deux reprises dans le récit : en conclusion des six jours de création (Gn 2, 1 : « Le ciel, la terre et tous leurs éléments<sup>21</sup> furent achevés ») et à la toute fin du récit (Gn 2, 4a : « Telle est la naissance du ciel et de la terre lors de leur création »). Nous ne nous arrêterons pas à l'inclusion sémitique du septième jour, mais à la reprise de la dyade cosmologique au terme du processus de création qui encadre, avec le premier verset, toute la gamme des êtres.

Dans *L'Imagination captive*, Paul Nothomb s'applique à décrire l'importance de cette dyade :

« Les cieux<sup>22</sup> et la terre » est certes une traduction littérale. L'ennui c'est qu'elle ne rend aucunement la valeur de l'hébreu où, dans des expressions de ce genre, les deux termes réunis

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>21</sup> La TOB précise, en note infrapaginale du verset Gn 2, 1, que l'on peut aussi traduire le terme hébreu par « unités » « armées », ou même « constellations » : « il s'applique à tous les éléments qui constituent l'univers organisé » [*Ancien Testament* (1975), p. 45]. Paul Nothomb soutient que cet ajout au « couple antagonistique » les cieux *waw* la terre ne contredit pas nécessairement que cette dyade puisse former une totalité [*L'Imagination captive*, p. 14-15].

<sup>22</sup> Paul Nothomb tient compte de la forme plurielle du mot hébreu *shamayim* pour traduire « les cieux ».

par la conjonction de coordination ne s'ajoutent pas simplement comme en français. Ils se fondent pour produire une nouvelle signification globalisante, donc supérieure à la somme de leurs significations respectives<sup>23</sup>.

Dans un autre ouvrage, Nothomb définit la dyade les cieux et la terre, comme un « hébraïsme unissant deux notions contraires pour suggérer une totalité, ici la Réalité de l'origine<sup>24</sup> ». Cette définition rappelle le sens symbolique que nous avons attribué à la dyade dans le cadre de nos présupposés méthodologiques<sup>25</sup>. Les propos de l'exégète confirment que l'usage de la dyade des contraires est un des éléments structurels de Gn 1-3. On remarquera que cet usage inclut les deux autres dyades dont il sera question dans la thèse, bon et mauvais, homme et femme :

Hébraïsme typique à mon avis, au même titre que la réunion forcée des notions de « bon » et de « mauvais », de « soir » et de « matin », de « diviser » et de « multiplier » de « mâle et femelle » qui figurent également dans ces récits, l'expression « les cieux et la terre » vise une totalité qui dépasse notre entendement actuel, dans la condition humaine. Une totalité non pas abstraite mais éminemment concrète. Non pas un concept supérieur mais qui est supérieur à tout concept. Ce que j'ai appelé à propos de l'« arbre » symbolique qui est au milieu du jardin, et qui est au centre de ces récits : la Réalité<sup>26</sup>.

Pour Nothomb, la chute de l'Homme décrite en Gn 3 s'identifie essentiellement à la perte de cette Réalité originelle dont le sentiment se manifeste sous forme d'une aspiration touchant à la connaissance :

Oui, pour moi l'expression « les cieux et la terre » désigne dans le premier récit de la Création ce que symbolise « l'arbre de la connaissance parfaite » dans le second. L'une et l'autre situent l'Homme dans la Réalité qui est la sienne, qu'il nous a fait perdre mais que chacun de nous aspire secrètement à retrouver<sup>27</sup>.

<sup>23</sup> Paul Nothomb, *L'Imagination captive*, p. 12.

<sup>24</sup> Paul Nothomb, *Le Second Récit*, p. 158.

<sup>25</sup> Voir CHAPITRE 1 : Présupposés méthodologiques, p. 35.

<sup>26</sup> Paul Nothomb, *L'Imagination captive*, p. 15-16.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 16.

Dans le contexte de notre étude, nous ne pouvons manquer de faire un rapprochement entre l'aspiration à retrouver la Réalité, dont parle ici l'exégète, et la traversée des apparences impartie au rôle de l'écrivain tel que défini par Proulx. Notre intérêt pour les travaux de Nothomb n'est donc pas uniquement motivé par le fait qu'il soit spécialiste de l'exégèse de la Bible hébraïque et de Gn 1-3 en particulier. Pour les besoins immédiats de l'analyse, nous nous en tenons aux considérations exégétiques qui appuient notre approche sémantico-symbolique de la dyade des contraires et qui confirment l'importance du rôle joué par ce type de dyade dans Gn 1-3.

### 1.2.3 Le regard d'*Élohim*

La répétition de la locution hébraïque : « *waw Élohim* dit », qui structure le récit, exprime à la fois l'idée d'un ordre exécutoire et celle d'une ordonnance instaurée, toutes deux reliées à la définition du mot « ordre ». Par exemple, *Élohim* dit/ordonne : « Que la lumière soit ! », et l'ordre de l'univers visible est de ce fait créé. *Élohim* est également un Dieu qui a, pour ainsi dire, un œil sur sa création : il observe ce qu'il crée, il jauge *de visu* le résultat de son acte créateur. À l'instar de « *waw Élohim* dit », la locution « *waw Élohim* vit que cela était *tov* (bon) » est elle-même répétée, à six reprises :

*Waw Élohim* dit : « Que la lumière soit ! » *Waw* la lumière fut.  
*Waw Élohim* vit que la lumière était *tov*. (Gn 1, 3-4a)

*Waw Élohim* fit le firmament [...]. *Waw Élohim* dit : « Que les eaux inférieures au ciel s'amassent en un seul lieu *waw* que le continent paraisse ! » *Waw* il en fut ainsi. [...]  
*Waw Élohim* vit que cela était *tov*. (Gn 1, 7a, 9 et 10b)

*Waw Élohim* dit : « Que la terre se couvre de verdure, d'herbe [...] d'arbres fruitiers [...] des fruits [...] ! » *Waw* il en fut ainsi. [...] *Waw Élohim* vit que cela était *tov*. (Gn 1, 11 et 12b)

*Waw Élohim* fit les deux grands luminaires, le grand luminaire pour présider au jour *waw* le petit pour présider à la nuit, *waw* les étoiles. [...] *Waw Élohim* vit que cela était *tov*. (Gn 1, 16 et 18b)

*Waw Élohim* créa les grands monstres marins *waw* tous les êtres vivants *waw* remuants selon leur espèce, dont grouillèrent les eaux *waw* tout oiseau ailé selon son espèce. *Waw Élohim* vit que cela était *tov*. (Gn 1, 21)

*Waw Élohim* fit les bêtes sauvages selon leur espèce *waw* les bestiaux selon leur espèce *waw* toutes les petites bêtes du sol selon leur espèce. *Waw Élohim* vit que cela était *tov*. (Gn 1, 25)

Lorsque viendra le temps de juger du résultat final de son œuvre créatrice, incluant la création de *l'Adam zakar waw néqéva*, *Élohim* utilisera le même qualificatif doublé d'un superlatif :

*Waw Élohim* vit tout ce qu'il avait fait *waw* voilà, c'était très *tov*. (Gn 1, 31a)

La vision qu'*Élohim* a de l'être qu'il crée est en relation avec ce qu'il dit, ordonne, au commencement. Puisque la bonté est recherchée dès l'origine, nous pourrions dire que *Béréshit* a une consonance de bonté, et ainsi traduire : Au commencement – en principe – entête – en bonté, *Élohim* créa le ciel *waw* la terre. Mais que voit *Élohim* qui soit bon, et même très bon ?

### 1.2.4 La dynamique singulier et pluriel de l'être créé à l'image d'*Élohim*

Le terme hébraïque pour dire Dieu dans le premier récit de création est *Élohim*, un mot pluriel. Il n'est ni un pluriel de majesté, ni l'expression d'un

polythéisme. La pensée sémitique au fondement du mot *Élohim* conçoit Dieu comme une pluralité de forces<sup>28</sup>. Le sujet pluriel *Élohim* est accompagné de verbes au singulier : dit, vit, sépara, bénit, appela, plaça, fit, donne. Comment concevoir la coexistence du singulier et du pluriel à propos de l'être divin ? Une telle question nous renvoie, en particulier, à la révélation chrétienne de la Trinité.

Le théologien Bertrand de Margerie, dans le cadre de son ouvrage sur la *Trinité chrétienne dans l'histoire*, relève en effet la forme plurielle du mot *Élohim* tout en reconnaissant avec les exégètes que « l'Ancien Testament n'a pas apporté au peuple juif une Révélation claire et distincte de l'existence d'une pluralité de Personnes en Dieu<sup>29</sup> ». Toutefois, il s'interroge sur le fait suivant : le seul passage de Gn 1 où *Élohim* n'est pas suivi d'un verbe au singulier est celui qui relate la création de l'Homme : « Faisons l'homme à notre image, selon notre ressemblance » (Gn 1, 26).

Le « faisons » de ce verset est le seul verbe au pluriel dont *Élohim* soit le sujet. Cet acte d'auteur, de créateur, préside à la première caractéristique de l'Homme mentionnée dans le texte, qui, elle aussi, apparaît en hébreu sous la forme du pluriel avant même qu'il ne soit question du couple mâle et femelle. Nothomb s'est penché sur cette particularité du nombre :

[...] dans la « Bible des origines » les nombreux noms collectifs qui y figurent (« arbre », « oiseau » « poisson » « animal », etc) ne régissent jamais un verbe, un adjectif ou un pronom au pluriel quand eux-mêmes sont au singulier. Il y a toujours accord entre le « nombre »

<sup>28</sup> *Vocabulaire de théologie biblique*, « Dieu. — II. El, Élohim, Yahweh », p. 279.

<sup>29</sup> Bertrand de Margerie, *La Trinité chrétienne dans l'histoire*, p. 21.

grammatical des uns et des autres. L'unique exception serait ici, dans ce verset Gn 1, 26 qui commence par « Et Dieu pensa<sup>30</sup> : ferons-nous un homme dans notre ombre, comme notre ressemblance et qui *dominant*, etc ». La plupart de nos bibles françaises traduisent « qui domine » mais la forme hébraïque est sans équivoque, c'est bien un pluriel dont « adam » est le sujet<sup>31</sup>.

Le premier récit biblique de création déploie ainsi une dynamique singulier et pluriel qui est particulièrement visible lors de la création de l'être humain. Après la forme plurielle de : « Faisons l'homme à notre image, selon notre ressemblance et qu'ils soumettent<sup>32</sup> », voici la forme singulière : « *Élohim* créa l'homme (*l'Adam*) à son image, à l'image d'*Élohim* il le créa ». La forme plurielle de l'être humain créé « mâle et femelle » apparaît aussitôt après et pour le reste de la séquence, alors qu'*Élohim* continue d'agir au singulier : « mâle et femelle il les créa. *Élohim* les bénit et *Élohim* leur dit : « Soyez féconds et prolifiques, remplissez la terre et dominez-la. Soumettez [...] *Élohim* dit : « Voici, je vous donne [...] ».

Il faut noter ce « je » divin, unique dans le texte; *Élohim*, bien que de forme plurielle, est un « je » actif. L'*Élohim* qui rythme et ponctue particulièrement le premier récit de la Genèse, qui agit et réfléchit son action en termes de bonté, selon une dynamique singulier et pluriel, est aussi celui qui crée l'être humain à son image, à la fois singulier (*l'Adam*) et pluriel (*zakar waw néqéva*).

Comme nous l'avons vu précédemment, les conjonctions de coordination « *waw* » initiales de chacun des versets, omniprésentes également dans le corps du

<sup>30</sup> La traduction « Dieu pensa » relève d'un choix lexical de Paul Nothomb.

<sup>31</sup> Paul Nothomb, *L'Imagination captive*, p. 33.

<sup>32</sup> La TOB fait partie des Bibles qui ne traduisent pas la forme plurielle du mot hébreu dont il est question. Nous l'avons tout de même mis au pluriel pour être conséquente avec le propos en cours.

récit, contribuent à dégager une perspective globale dont la dyade ciel *waw* terre est le symbole, l'union des deux éléments contraires signifiant la Réalité dans sa totalité. Tous ces éléments structurels suggèrent une conception de l'univers créé un et multiple à la fois. Est-ce cela qui est bon, et même très bon, au regard d'*Élohim* ?

C'est ce que pense Nothomb, lorsqu'il pose « l'hypothèse de la pluralité, plutôt que de la dualité, de l'Homme Un de l'origine<sup>33</sup> ». On remarquera que son hypothèse se fonde sur une conception de Dieu correspondante<sup>34</sup> :

[...] le plus étonnant peut-être est que d'abord Dieu lui-même s'exprime à la première personne du pluriel [...]. Comme si pour mieux marquer la ressemblance divine de l'« adam » encore en projet, il se déclarait soudain lui-même multiple et pas seulement « Un ». Un et multiple à la fois comme le sera la Créature qu'il médite, ainsi que le confirme le verset Gn 1, 27 où d'une ligne à l'autre elle passe du singulier au pluriel<sup>35</sup> !

Mais si l'on privilégie l'un et le multiple, qu'en est-il du sens de la dyade elle-même ? Les deux termes qui la constituent s'effacent-ils derrière la totalité qu'ils ont pour fin de signifier ? La traduction de Nothomb remplace la dyade Ciel et Terre par « la Réalité », la dyade mâle et femelle par « la jouissance totale » et la dyade de la connaissance de ce qui est bon ou mauvais par « la connaissance totale »<sup>36</sup>. De cette manière, l'interprétation de l'Homme comme un et multiple à la fois, proposée par cet exégète, nous éloigne de la loi biblique de dualité universelle que *Le Sexe des étoiles* met au premier plan. Notre propre approche en termes de complémentarité implique

<sup>33</sup> Paul Nothomb, *L'Imagination captive*, p. 35.

<sup>34</sup> Cette caractéristique nous apparaît significative; il s'agit d'une application philosophique du concept de création de l'homme « à l'image de Dieu ». Nous aborderons la correspondance entre conception de l'être humain et conception de l'être divin en conclusion de la thèse, lorsqu'il sera à nouveau question de la Trinité.

<sup>35</sup> Paul Nothomb, *L'Imagination captive*, p. 33.

<sup>36</sup> Voir tableau comparatif des versions de la TOB et de Nothomb (ANNEXE 2, p. 365, 367, 369).



une réflexion sur la dynamique de l'un et du multiple, mais elle entraîne également une réflexion sur le caractère fondamental de la dualité, notamment celle du rapport homme et femme. Il en sera question dans la conclusion de la thèse.

Nous avons donc trouvé quelques éléments structurels du premier récit de création qui tendent à justifier le lien intertextuel biblique établi dans *Le Sexe des étoiles* entre Si 42, 24 et Gn 1. Nous allons maintenant examiner la réplique du *Sexe des étoiles* à cet énoncé biblique, réplique qui met essentiellement en cause la « bonté » de la dualité en tant que loi universelle. La lecture de notre corpus au niveau cosmologique nous permettra d'apprécier les qualités heuristiques d'une étude de la dyade Ciel et Terre en regard du rapport homme et femme.

## **2. LA RÉPLIQUE DU *SEXE DES ÉTOILES***

### **2.1 Introduction à la trame filmique**

Dans notre démarche d'interprétation du *Sexe des étoiles*, nous sommes venue au roman par le film. Une quinzaine de scènes contiennent des éléments cosmologiques explicites, sans compter que le personnage de Camille nous inscrit d'entrée de jeu – et pour tout le film – dans le contexte des astres. Conséquemment, nous sommes entrée dans la problématique du rapport homme et femme du *Sexe des étoiles* par le niveau cosmologique d'abord. Nous emprunterons le même chemin; comme première étape de notre analyse, nous allons parcourir la trame filmique en notant les scènes qui relèvent davantage de ce niveau.

La première scène du film se déroule sous les étoiles, alors que Camille s'adresse intérieurement – en voix off – à son père absent. Elle s'exprime sous la forme d'une lettre. Camille lui confie, entre autres, deux découvertes qu'elle a faites en observant le ciel. La deuxième de ces découvertes annonce non seulement une observation mais une compréhension du monde en termes de couples :

Je t'envoie un dessin de la nébuleuse America, que j'ai observée ce soir entre neuf heures et neuf heures et demie. Moi aussi, j'ai découvert des choses écœurantes : premièrement, la nébuleuse America a la forme de l'Amérique du Nord. Deuxièmement, elle est pleine d'étoiles doubles. Savais-tu ça ?... C'est rempli de couples, dans l'univers. Les trous noirs et les quasars, les étoiles doubles, les galaxies doubles... Tout marche en couple dans le monde. Tout se tient deux par deux, partout partout... C'est dégueulasse. (*SÉF*, 278)

L'astronomie passionne ce personnage qui semble passer toutes ses soirées à observer le ciel à travers son télescope. La décoration de la chambre de la jeune fille est telle que le personnage de sa mère, Michèle, dira : « Tu dois être bien, ici, couchée dans les étoiles... » (*SÉF*, 296). D'ailleurs, les interventions de Michèle auprès de sa fille sont presque invariablement accompagnées d'une référence aux étoiles : « Qu'est-ce que t'as vu, ce soir, dans le ciel ? » (*SÉF*, 296); « Le ciel est clair, ce soir. Tu regardes pas les étoiles ? » (*SÉF*, 330); « Qu'est-ce que tu vas faire ? Vas-tu regarder les étoiles ? » (*SÉF*, 341). Michèle ne semble pas partager pour autant la passion de sa fille, comme le suggère la scène 34 :

- Mais... Où tu vas ?... Il pleut à verse...
- C'est juste un nuage.
- Pas question. Tu vas attraper une pneumonie...
- C'est très important, c'est... c'est la première fois que Jupiter se trouve en conjonction avec Saturne pis Neptune... peut-être que ça se reproduira plus jamais...
- Je m'en fiche, de Jupiter, de Saturne, de Vénus... Tu verras rien, de toute façon... IL PLEUT !... Aïe ! Si tu mettais la même énergie à l'école que tu en mets sur les étoiles !...

- Si tu m'aimes, maman, laisse-moi sortir...
  - T'es folle, Camille.
- (*SÉF*, 316-317)

La passion de Camille pour les étoiles est née sous l'influence du personnage qui incarne son père, Pierre-Henri devenu Marie-Pierre. Dans les deux premières scènes qui les mettent en présence, la jeune fille a d'ailleurs son télescope avec elle : lors du retour de Marie-Pierre à la maison familiale (scène 15) et lorsque Camille rejoint son père au terminus d'autobus dans l'intention de repartir avec lui (scène 19). Ému de sa détresse, Marie-Pierre décidera de rester quelque temps.

Camille va accabler son père de souvenirs d'enfance, la plupart reliés à son engouement pour l'astronomie. L'évocation de ces souvenirs a deux fonctions : d'une part, ils ont pour but d'attendrir son père et de le retenir auprès d'elle; d'autre part, ils lui permettent de ramener celui-ci dans un passé qu'elle idéalise, pour ensuite le renvoyer impudemment à son changement de sexe qu'elle s'évertue à bafouer de toutes sortes de manières, parce qu'elle veut retrouver le père qu'elle craint d'avoir ainsi perdu.

Cette stratégie de la mémoire chez Camille est bien visible dans la scène 21, alors que les niveaux de discours de Camille et de Marie-Pierre s'entrechoquent; la première passe abruptement du monde de ses souvenirs enfantins à des remarques plutôt crues sur le corps de son père, tandis que celui-ci doit défendre sa nouvelle féminité :

- Tu barres pas ta porte ? Ah... Je t'ai apporté un cadeau. C'est la première constellation que tu m'as montrée. T'en souviens-tu ?... C'était à Noël.
- (MARIE-PIERRE RECEVANT LE CADEAU) Merci.
- On sortait souvent dans la neige pour regarder les étoiles. T'en souviens-tu ?
- Ça fait longtemps.
- T'as pas le téléphone ?...
- Je reste pas ici, Camille. Je peux pas, j'ai pas d'argent.
- On prenait des marches ensemble, je marchais plus vite que toi. Si t'avalais tout ça d'un seul coup, est-ce que tu mourrais ?... Une fois, pendant qu'on regardait la nébuleuse d'Orion avec le télescope, on a vu un OVNI. T'en rappelles-tu ?...
- Non !... Mais tout a changé, Camille. Les choses sont plus du tout comme elles étaient.
- Est-ce que c'est des bourrures, tes seins ?...
- Non...
- Je peux y toucher ?...
- Non !...
- Tes ongles, c'est des vrais ?
- TOUT est vrai.
- Emmène-moi à New York, papa.
- Appelle-moi plus comme ça.
- Je suis tellement contente que tu sois revenu, je suis tellement contente ... (SÉF, 300-302)

Dans la scène 32, la stratification du dialogue entre le père et la fille s'intensifie; Camille entretient obstinément un niveau de discours qui révèle qu'elle se refuse à entendre son père – et même à le regarder –, quand il conteste son idéalisation de certains souvenirs ou qu'il maintient la nécessité de son départ :

- *Un jour, y aura plus rien ici. Le soleil va s'éteindre, comme n'importe quelle étoile... C'est drôle, de penser ça, hein<sup>37</sup> ?...*
- Je m'en vais, à la fin de la semaine.
- *Demain soir, Saturne est en conjonction avec Jupiter. Si tu viens au parc vers les neuf heures, on va les regarder dans mon télescope...*
- J'irai pas.
- *Tantôt, on pourrait prendre une marche, si tu veux. Une grande marche comme on faisait tous les soirs, t'en rappelles-tu ?...*
- On faisait pas de marche tous les soirs !... Je t'emmenais dehors une fois de temps en temps, quand j'en pouvais plus, quand je me sauvais de la maison, Camille, quand j'ÉTOUFFAIS !...
- *Tu t'en rappelles pas. C'est pas grave.*
- Mais qu'est-ce que tu veux de moi ?... On s'est vues, on s'est parlées [sic]... Mais je peux pas rester ici... c'est plus ma place, ici...
- *C'est ma fête, dans deux mois... Je vais avoir treize ans. C'est important, treize ans...*
- Camille...
- *Demain soir, à neuf heures, quand tu vas venir, on va aussi regarder la galaxie d'Andromède...*
- J'irai pas. Je m'en vais, Camille !... As-tu compris ?... JE M'EN VAIS !... (SÉF, 314-315)

<sup>37</sup> Le niveau de discours de Camille est en italique.

Des considérations cosmologiques sont aussi en cause dans la relation qui va se développer entre les personnages de Camille et de Lucky Poitras. L'événement déclencheur sera l'exposé donné par Camille devant sa classe à la scène 9. Au cours de son exposé qui porte sur la galaxie d'Andromède, Camille établit une analogie entre les étoiles et les hommes :

Ça, c'est la galaxie d'Andromède, la seule autre galaxie qu'on peut voir, l'automne. Notre galaxie à nous autres s'appelle la Voie lactée. Une galaxie, c'est comme un grand vaisseau spatial qui s'en va dans l'espace, avec plein d'étoiles dedans. Les étoiles sont comme les hommes. Elles viennent au monde en gang, pis après, elles s'en vont vivre leur vie, des fois toutes seules, pis des fois deux par deux. Ça, c'est une grosse étoile qui a explosé. Elle a explosé il y a des milliards d'années, elle est devenue une supernova, et on voit encore les traces de son explosion. Les petites étoiles, elles, explosent pas, elles viennent des nébuleuses planétaires, pis après ... (SÉF, 283-284)

Cette analogie entre les étoiles et les hommes s'établit en considération des deux pôles fondamentaux de l'existence : la naissance et la mort. Le personnage de Lucky, un élève qui plaît beaucoup à Camille, viendra la questionner précisément sur ces deux points, dans la scène 10 :

- Je voudrais te demander quelque chose. Ça vient au monde, des étoiles, c'est ce que t'as dit, non ?...
  - Oui.
  - Le gros BOUCTOUCHE, lui, dit que ça apparaît tout d'un coup dans le ciel, du jour au lendemain. Moi, je dis que ça se passe comme chez les femelles : une étoile qui devient plus grosse, qui explose, schplok !, pis qui en fait plein de petites... On a gagé un dix là-dessus...
  - T'as un peu raison, mais pas tout à fait. Regarde. Ça, c'est une nébuleuse. Les nébuleuses sont faites de gaz, pis de poussière d'étoiles mortes. Pis, en plein milieu des nébuleuses, il y a des globules de Bok. Regarde les taches noires, là, vois-tu ? Ça s'appelle des globules de Bok. C'est là que les étoiles viennent au monde, en gang... dans les globules de Bok.
  - Pourquoi elles meurent ?...
  - Parce que... parce que elles ont toutes brûlé leur hydrogène...
  - Tu veux dire qui ont pus de gaz.
  - Euh... Oui... Comme.
  - Pis toutes les étoiles vont mourir ?
  - Oui.
  - Bon. Ben c'est sûr que personne va empêcher le dix, en tout cas...
- (SÉF, 285-286)

À partir de cette première rencontre, Lucky va associer Camille aux étoiles. Dans la scène 16, il est en train de jouer aux cartes contre un adversaire qui vient de déclarer une main de trois rois; voyant passer Camille, Lucky abat sa « straight flush » gagnante, en disant : « Des rois. Les rois, c'est comme les étoiles. Ça finit toujours par mourir » (*SÉF*, 294). Dans la scène suivante, il rejoint Camille à son casier dans l'intention de lui offrir une ligne de coke. Il s'adresse à elle en lui donnant un surnom qu'il trouve approprié : « En veux-tu, Star War ? » (*SÉF*, 295). À la scène 30, Lucky se décide à inviter Camille; face à son refus, il manifeste son dépit en se moquant du prétendu rendez-vous invoqué en guise d'excuse : « Un rendez-vous avec qui ?... Un anneau de Saturne ?... » (*SÉF*, 312).

Lucky découvre bientôt l'identité de la personne avec laquelle Camille a rendez-vous : « C'est un travesti ou un transsexuel, ton père ? » (*SÉF*, 335). Dès lors, ses interventions auprès de Camille n'auront de cesse qu'il ne l'ait sortie de sa « bulle », qu'il ne l'ait contrainte à voir son père tel qu'il est devenu. Il initie donc Camille à la réalité des travestis et des transsexuels en lui montrant les images très explicites d'une revue et, pour parfaire son instruction, il l'amène dans un club, le Néfertiti : « Une place que je connais, avec du monde comme ton père » (*SÉF*, 337), dit-il. Pour Camille, c'est une expérience d'autant plus éprouvante qu'elle croit, un moment, reconnaître son père parmi les « clientes » (scène 57). Alors elle s'enfuit, poursuivie par Lucky.

À la scène 59, Lucky rejoint Camille et il lui reproche son manque de courage devant la « vraie » vie – entendons la vie comme il la voit – et il l'invite à regarder la

vie « en pleine face ». Pour Lucky, l'observation des étoiles « en haut » est, chez Camille, l'expression d'une fuite de ce qui se passe « en bas » :

T'as peur. T'as peur de voir la vie en pleine FACE !... (AVEC HARGNE) Tu te penses ben fine avec tes étoiles !... Mais t'es rien qu'une peureuse !... C'est pas dans les galaxies, la vie, c'est icite, EN BAS, criss !... Pis en bas, c'est laid, c'est sale, ça PUE, c'est plein de marde !... Pis toi, t'es pas plus fine que les autres, criss, toi aussi, y faut que tu marches dedans !... (SÉF, 339)

Par contre, la scène 76 marque un revirement de situation. Lucky, dont le visage tuméfié révèle les problèmes liés à « sa profession » ici-bas – c'est un jeune prostitué –, va trouver Camille à son point d'observation et lui demande de lui montrer des étoiles, comme s'il lui demandait de le consoler de sa douleur de vivre :

- C'est un globule de Bok que tu regardes ?...
  - Euh, non... Je regarde les Pléiades, un amas d'étoiles à côté du Taureau... Là... (ELLE POINTE SON DOIGT VERS LE CIEL) On voit sept étoiles à l'œil nu, mais avec mon télescope, j'en vois beaucoup plus... (CAMILLE DISTINGUE SOUDAIN L'ŒIL TUMÉFIÉ DE LUCKY)
  - C'est pas grave. Montre-moi des étoiles... (IL SE MET À PLEURER SANS UN SON)
- (SÉF, 355-356)

Ces deux épisodes impliquant Camille et Lucky retiennent plus particulièrement notre attention car ils révèlent la compréhension du monde de Lucky. Dans les scènes 59 et 76, qui se répondent, chacun des membres du couple formé par Camille et Lucky est identifié à un élément de la dyade cosmologique Ciel et Terre, de même qu'à un élément de la dyade spatiale, le haut et le bas. Nous y reviendrons lorsqu'il sera question de la vision du monde de Camille qui s'exprime, elle aussi, en termes de dyades de contraires.

Enfin, à la scène 60, Lucky va poser un geste déterminant à l'égard de Camille. Le lendemain de leur visite au Néfertiti, Lucky offre à Camille, pour la consoler de l'épreuve dont il a été l'initiateur, un petit cadeau dont il met en relief la valeur : « C'est pas du toc. Quand je fais un cadeau, moi, c'est jamais du toc » (*SÉF*, 340). Le geste est d'autant plus parlant qu'il s'agit d'une chaîne à laquelle est attaché un pendentif en forme d'étoile. À partir de la scène 60 jusqu'à la fin, Camille, qui portait jusque-là la clé du classeur dans lequel elle cachait les lettres destinées à son père, gardera le présent de Lucky à son cou. L'épilogue du film semble confirmer le déplacement d'intérêt qui s'opère chez Camille, de son père vers Lucky. La jeune fille décide de ne pas partir avec Marie-Pierre (son père a pourtant repris ses vêtements d'homme); devenue pubère, elle prendra la route avec Lucky.

Ayant brossé à grands traits la trame filmique en nous restreignant au niveau cosmologique, nous procéderons maintenant à l'analyse du corpus de l'œuvre, puisant dans le roman les passages susceptibles d'éclairer et d'approfondir le sens qu'y revêt la dyade Ciel et Terre. Nous allons porter une attention spéciale au début de l'œuvre.

## **2.2 Analyse du corpus de l'œuvre**

### **2.2.1 En exergue du film : L'œil de Camille**

La signification étymologique du mot « exergue » est : « espace hors d'œuvre<sup>38</sup> ». Le film commence par une scène muette, qui nous interpelle, nous qui la regardons : sur fond noir, au centre de l'écran, un œil nous fixe pendant quelques

---

<sup>38</sup> Paul Robert, *Le Petit Robert*, p. 655.



secondes. L'objet sur lequel nous posons notre regard, le film, se fait lui-même sujet d'un regard. Dès lors, nous sommes nous aussi constitués en objet d'observation, nous faisons partie de ce que le personnage « voit ». Nous sommes même la première chose qu'il voit. Les deux auteures d'une étude comparative du roman et du film en ont dégagé une « sémantique du regard », mais elles ne mentionnent pas la scène de cet œil fixé sur nous<sup>39</sup>. Pourtant celle-ci a un effet sémantique. Elle n'est pas sans évoquer, entre autres, l'image religieuse de l'œil de Dieu et celle, ésotérique, de l'œil de la connaissance.

Peut-être est-on porté à oublier ou à omettre cette scène parce qu'on ne voit en elle que l'expression d'un exercice de style, original mais accessoire : entrer dans le film par la lunette d'un télescope; ou bien, parce qu'elle apparaît justement hors du récit, incongrue en quelque sorte, dirigée vers les spectateurs au lieu d'être dirigée vers le spectacle. Lorsque nous nous retrouvons dans une salle de cinéma, nous ne nous attendons pas à voir l'auteur-scénariste-cinéaste surgir des coulisses pour venir nous dire que le film s'adresse à nous, qu'il veut nous faire comprendre ou éprouver quelque chose – c'est obvie – et, encore moins, à ce que l'on braque l'œil de la caméra sur nous.

Cet œil qui nous regarde est celui d'une jeune fille d'une douzaine d'années, le personnage de Camille, mais nous ne le savons pas. Nous nous situons au prélude de la création artistique que représente *Le Sexe des étoiles*, alors que, d'une certaine

---

<sup>39</sup> Lise Gauvin et Martine-Emmanuelle Lapointe, « Lectures croisées d'un texte en plusieurs états. *Le Sexe des étoiles* de Monique Proulx : roman, scénarios et film », *Cinéma et littérature au Québec : rencontres médiatiques*, sous la direction de Michel Larouche, Montréal, XYZ, 2003, p. 55-72.

façon, la lumière n'existe pas encore. Quelle est l'importance de ce regard ? La scène nous intéresse parce qu'au sens propre comme au sens figuré, elle est première. Et elle est explicitement didactique. À l'instar du *Béréshit* biblique, cette image contient toute la démarche du film; il s'agit d'un regard posé sur nous et, comme nous le verrons plus loin, d'un regard posé sur toutes choses.

### 2.2.2 En exergue du roman : Le regard de Ptolémée

Le roman débute par une citation. Il s'agit du seul poème de Ptolémée (~ 90-168) qui nous soit parvenu. À l'instar de la scène de l'œil qui nous observe au tout début du film, ce poème est mis en exergue du roman. Le choix de ce texte est fondamental si l'on considère que Proulx possède une définition de l'écrivain qui souligne l'importance accordée à la construction de l'œuvre : « L'écrivain doit être un architecte rigoureux<sup>40</sup> ».

Le concept de traversée des apparences, central dans cette définition, suggère une filiation entre la romancière québécoise et Virginia Woolf, qui en est l'inspiratrice<sup>41</sup>. Selon Rose Celli : « Donner au roman une sorte de quatrième dimension poétique qui le fasse participer de tout l'humain, de l'universel<sup>42</sup> » était ce que Woolf visait lorsqu'elle annonçait l'avènement du roman moderne. Qu'entendait-elle par cette quatrième dimension poétique :

[...] dans l'esprit de l'auteur, la frontière entre poésie moderne et roman moderne doit perdre de sa rigidité; elle invite le poète à exprimer, comme fait le romancier, « la vie des autres », et

<sup>40</sup> Francine Bordeleau, *op. cit.*, p. 6.

<sup>41</sup> Virginia Woolf, *La Traversée des apparences*, Paris, Flammarion, 1977.

<sup>42</sup> Virginia Woolf, *L'Art du roman*, p. 10.

le romancier à poser, comme fait le poète, les grands problèmes de la destinée humaine, de la nature, de Dieu. Le roman qu'elle entrevoit dans l'avenir ne sera certes pas un poème en prose, mais il sera comme le poème une œuvre d'art, une construction harmonieuse<sup>43</sup>.

Le poème de Ptolémée placé en exergue du premier roman de Proulx serait annonciateur de sa dimension poétique, c'est-à-dire des questionnements sur « la destinée humaine », « la nature », « Dieu », qu'elle pose. Cette qualité poétique du roman moderne rapproche encore le propos du *Sexe des étoiles* de celui des récits bibliques de Gn 1-3.

La première image du film et l'exergue du roman étant relatives au regard, nous allons approfondir la portée de celui-ci. Le sens de la vue est intimement lié au champ sémantique de la connaissance. Dans *Le Sexe des étoiles*, les deux personnages les plus associés à la connaissance, dont les intelligences confinent même au génie, sont Camille et son père transsexuel Pierre-Henri devenu Marie-Pierre. La fille, férue d'astronomie, veut être astrophysicienne, et le père est microbiologiste de renom. Chacune des deux professions utilise des instruments, le télescope et le microscope, qui augmentent la puissance de la vue dans les deux ordres de grandeur : l'infiniment grand et l'infiniment petit, deux réalités contraires, qui sont offertes à la connaissance et dont l'union symbolise la totalité de la connaissance accessible à la vue.

Dans notre introduction générale, nous avons fait un rapprochement sémantique entre la mission de l'écrivain selon Proulx et la mission du philosophe selon Platon pour mieux cerner le concept de traversée des apparences en regard de la

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 7.

connaissance. Nous allons maintenant mettre en parallèle trois textes structurés selon la dyade Ciel et Terre, afin de mieux saisir le regard qui prévaut dans *Le Sexe des étoiles*.

Le premier texte est tiré du *Timée* de Platon :

[...] si un dieu a pour nous inventé le présent de la vue, c'est afin que, contemplant au ciel les révolutions de l'intelligence, nous en fassions application aux circuits que parcourent en nous les opérations de la pensée; ceux-ci sont de même nature que celles-là, mais elles sont imperturbables, eux toujours perturbés; grâce à cette étude, nous avons part aux calculs naturels dans leur rectitude, et, à l'imitation des mouvements divins, absolument exempts d'erreurs, nous pouvons donner une assiette à l'aberration de ceux qui sont en nous<sup>44</sup>.

Dans ce passage, Platon le philosophe interprète le sens de la vue comme étant le présent d'un dieu aux fins d'une éducation de nous-mêmes. Il établit un rapport de similitude, voire de ressemblance, entre ce qui se passe au ciel et ce qui se passe en nous sur la base d'une nature à la fois commune (l'intelligence/la pensée) et différente, voire opposée (révolutions imperturbables/circuits toujours perturbés). La contemplation du ciel apparaît comme un remède à la condition imparfaite de notre mode de connaissance.

La cosmologie moderne n'a pas pour habitude de faire référence à Dieu pour expliquer l'univers. Pourtant, tenter une explication qui relie toutes choses équivaut, en pratique, à se placer d'un point de vue théologique. C'est du moins ce que Raymond Ruyer affirme en d'autres termes, dans la *Gnose de Princeton* : « spéculer

---

<sup>44</sup> Platon, *Œuvres complètes*, Tome II (47b-c), p. 465.

sur l'univers totalisé, c'est penser, qu'on le veuille ou non, théologiquement. La cosmologie ne peut être tout à fait un chapitre comme les autres de la physique<sup>45</sup> ».

Dans cette perspective, l'entrée en matière du *Sexe des étoiles* révélerait aussi la densité théologique de son propos.

Moi qui passe et qui meurs,  
je vous contemple étoiles;  
La terre n'étreint plus  
l'enfant qu'elle a porté.  
Debout, tout près des dieux,  
dans la nuit aux cent voiles,  
Je m'associe, infime, à  
cette immensité,  
Je goûte en vous voyant  
ma part d'éternité. (*SÉR*, 7)

Le poème de Ptolémée, astronome et mathématicien, comporte des ressemblances avec le texte de Platon que nous venons d'évoquer. Ptolémée s'adresse aux étoiles et compare sa condition humaine à la leur : « Moi qui passe et qui meurs [...] Je goûte en vous voyant ma part d'éternité ». Les conditions stellaire et humaine s'opposent, la vie des étoiles participe de l'éternité alors que celle de l'enfant de la terre est de l'ordre du temps qui passe et du fini qui meurt. Mais en contemplant les étoiles, cet enfant se libère de l'étreinte terrestre. Dès lors, il se tient debout, par lui-même, tout près des dieux. Par la médiation de la connaissance des astres qui l'associe, lui infime, à cette immensité, sa condition change. À travers cette vision céleste, il accède à une part supérieure à sa condition temporelle et mortelle, sa part d'éternité.

---

<sup>45</sup> Raymond Ruyer, *La Gnose de Princeton*, p. 23.

Les considérations poétiques de Ptolémée se trouvent en quelque sorte actualisées dans le roman de Proulx par le personnage de Camille à travers ses exclamations admiratives, voire lyriques, devant l'immensité de l'univers, dont les premières pages du chapitre 7 sont remplies, notamment celle-ci :

Spectacle grandiose, sans doute, à rendre fou le dieu qui l'observerait; l'on voudrait être ce dieu, même fou, l'espace infinitésimal d'une seconde, pour saisir un peu le mouvement d'ensemble, pour comprendre quelque chose, ou rien, de cette vastitude, mais pour au moins l'apercevoir une fois et se consoler à jamais de sa propre finitude. (*SÉR*, 92)

Le personnage de Camille aimerait lui aussi expérimenter le point de vue théologique, bien que cette possibilité se conjugât au mode conditionnel : « Spectacle grandiose [...] à rendre fou le dieu qui l'observerait; l'on voudrait être ce dieu, même fou [...] pour saisir un peu le mouvement d'ensemble » (*SÉR*, 92). Camille attribue à une connaissance de ce mouvement d'ensemble, fût-elle infinitésimale, le pouvoir de nous consoler à jamais de notre finitude. Elle y voit, elle aussi, une sorte de remède dont elle met en valeur les effets réconfortants.

Dans le roman, nous voyons ce remède à l'œuvre dans une autre occasion. Le personnage de Camille a de grandes ambitions, à la mesure du vaste espace qu'il contemple : « Camille s'était juré d'être la prochaine de son siècle à découvrir une supernova » (*SÉR*, 281). Or, la jeune fille se fait damer le pion par un Anglais :

Shelton. C'est un nom qui n'avait l'air de rien, Shelton, qui n'évoquait pas d'extravagance, on pensait tout juste à une marque de céréales fibreuses et insipides. Et pourtant, ce Shelton, cette méchante céréale de blé concassé, venait de donner son nom à une supernova. Salaud de Shelton, pensait Camille. C'est toujours aux Anglais que ça arrive [...] La vie recelait de ces injustices. (*SÉR*, 281)

Encore une fois, le ciel se fera consolateur au point d'amorcer une réconciliation avec le fameux Shelton :

La nuit était claire. Castor et Pollux glissaient à l'est, Procyon projetait son phare interrogateur dans l'espace, le Lion se dirigeait vers Camille en caracolant doucement, empêtré dans ses mines naïves de berceau pour enfant. Cela était inépuisable et apaisant, il y aurait toujours cette beauté flottante, là-haut, dans laquelle glaner des forces, et Camille en ressentit un contentement inouï, tout à coup, le désespoir n'était qu'un vocable creux inventé par les gens qui ne regardent jamais les étoiles. Elle eut même une pensée fraternelle pour Shelton-All Bran, de l'autre côté du globe, qui, disait-on, avait perdu le sommeil, maintenant, depuis qu'il avait effleuré son premier mystère. (*SÉR*, 282-283)

Évidemment, le dieu évoqué par Camille apparaît comme une hypothèse figurative utile au propos romanesque de Proulx. Le lien intertextuel que celle-ci opère va toutefois placer le propos cosmologique de son personnage en vis-à-vis de l'énoncé biblique sur la dualité.

### 2.2.3 Le sexe « et » les étoiles

Revenons au film. Le titre du roman a été conservé, ce qui n'a pas été le cas de *Homme invisible à la fenêtre*, dont Proulx a également signé les dialogues et le scénario d'une adaptation cinématographique<sup>46</sup>. Or, c'est le personnage romanesque de Camille qui justifie essentiellement ce titre. En retournant à la base primordiale de son œuvre, la romancière a privilégié l'histoire de l'adolescente à celles de Gaby, de Dominique et même du personnage transsexuel, Marie-Pierre, qui se fait beaucoup plus discret dans le film qu'il ne l'était dans le roman. Les raisons ne sont peut-être

---

<sup>46</sup> *Souvenirs intimes*, long métrage réalisé par Jean Beaudin, adapté du roman *Homme invisible à la fenêtre* de Monique Proulx [Les Éditions du Boréal et Les Éditions du Seuil, 1993], Productions du Regard, 1999.

pas strictement relatives au caractère aisé de la « césure » dont il a été question au début de ce chapitre.

Le titre de l'œuvre, qui nous situe d'emblée sur un plan cosmologique, est révélateur. Proulx mélange ici les genres; elle conjugue deux réalités contraires, une réalité d'en bas et une réalité d'en haut, une réalité de la terre et une réalité du ciel : le sexe et les étoiles. L'identification de cette dyade, première et principale, va nous permettre de mieux saisir la part de dualisme inhérente à la compréhension du monde qui émane de ce protagoniste.

Au début du récit filmique, la lettre monologuée de Camille (*SÉF*, 278) s'ouvre sur des considérations cosmologiques qui débouchent sur une description de l'univers en termes de couples. Nous sommes enclins à communier à l'enthousiasme de sa découverte, quand soudain elle ajoute, sans transition : « C'est dégueulasse ». Nous tombons alors, littéralement, de haut. Qu'est-ce qui peut susciter chez Camille une telle répugnance ? Elle vient tout juste de modifier l'orientation et l'angle de vue de son télescope. Il est maintenant dirigé vers une maison et nous voyons ce qu'elle voit à travers sa lunette : derrière une fenêtre, un couple s'embrasse. Nous saurons bientôt qu'il s'agit de la maison familiale et que le couple enlacé est formé de sa mère et de son amant J. Boulet, le psychologue<sup>47</sup> de l'école. Ce qui fait problème reste équivoque dans le film : est-ce la constitution générale de l'univers en couples qu'elle vient d'évoquer ou bien ce couple particulier qu'elle surprend en pleine intimité ?

---

<sup>47</sup> Dans la version romanesque, J. Boulet est directeur de l'école.



Dans le roman, un passage vient préciser le sens de cette scène. Le personnage de Camille réfléchit sur la combinaison sémantique « Couples. Accouplements » :

Couples. Accouplements. Les êtres humains fonctionnaient en couples, rivés deux par deux à leurs courts destins de bipèdes, [...] Nécessité d'un corps autre auquel s'agglutiner. Devrait-elle fatalement passer par là, n'existait-il pas des exceptions ? Comment croire que le bonhomme racorni triturant ses sourcils en face d'elle, les adolescents boutonneux en train de fumer en cachette à côté, le conducteur du métro, les individus épars gigotant aux stations, et même cette énorme Asiatique trimballant des colis aussi gros qu'elle avaient tous QUELQU'UN de soudé à leur vie, ou aspiraient tous à se souder à quelqu'un ?... (SÉR, 158-159)

Ce qui apparaît dégueulasse aux yeux du personnage de Camille, ce ne sont pas les doubles célestes : les trous noirs et les quasars, les étoiles doubles, les galaxies doubles, mais le couple terrestre qui la concerne au premier chef : le couple sexuel. Enfant pré-pubère, Camille est encore extérieure à ce phénomène qu'elle observe chez les adultes, notamment chez ses parents qui, une fois séparés, cherchent encore QUELQU'UN. Il s'établit donc chez Camille un rapport dualiste entre les beautés merveilleuses du ciel et les laideurs de son quotidien. Ainsi, elle est soulevée d'une verve poétique lorsqu'elle contemple les nébuleuses :

Qui n'a jamais vu chatoyer de nébuleuse ne connaît pas les limites de son émerveillement. Les nébuleuses, nuages de poussières stellaires et de gaz, prennent en s'ionisant des teintes émeraude et rubis d'une surnaturelle beauté : c'est là, dans ces pouponnières ouatées aux formes éclatées, que naissent les jeunes étoiles, en conglomérat compact et rutilant. C'est aussi de nébuleuse qu'il est question lorsque meurt une petite étoile. Lorsque meurt une petite étoile, après des milliards d'années d'existence, elle se vide peu à peu de sa substance, elle souffle hors d'elle, comme exténuée, son enveloppe qui n'est retenue que par une densité très faible, et voilà qu'apparaît un halo net autour de son brillant cœur de carbone ainsi mis à nu, une ronde et évanescence fumée qui se dissipe lentement dans l'espace, mais si lentement, dans un millier d'années ceux qui seront ici pourront encore la regarder s'éteindre, ogive colorée dans le ciel, prune ouverte clamant muettement son agonie, ceux qui seront ici diront : Regarde, une nébuleuse planétaire ! s'ils sont encore doués de vue et de parole et de passion gratuite pour les choses qui ne leur servent à rien. (SÉR, 93)

Notons la multiplicité des couleurs, des formes, le chatolement, qui sollicitent avec intensité le sens de la vue, auquel il est souvent fait référence : « Qui n'a jamais vu chatoyer de nébuleuse »... « ceux qui seront ici pourront encore la regarder s'éteindre »... « prunelle ouverte clamant muettement son agonie »... « Regarde, une nébuleuse planétaire ! s'ils sont encore doués de vue et de parole et de passion gratuite ».

En contraste avec cette « surnaturelle beauté », Camille ne peut que gémir lorsqu'elle doit « arracher son œil » à la lunette du télescope :

Mais plus haut le regard porte-t-il et plus vertigineuse la désescalade apparaît-elle lorsque l'on regagne ce plat palier qui est le nôtre : Camille en faisait, hélas, l'expérience renouvelée et douloureuse chaque fois que son œil s'arrachait à la lunette du télescope. Pourquoi les merveilles se terrent-elles là-bas, toutes dans l'espace, pourquoi ? Pourquoi n'en a-t-on pas gardé ici quelques-unes, pour émailler de beau le désastreux ordinaire ?... Le désastreux ordinaire était la maison de banlieue, à une centaine de mètres d'elle, dans laquelle l'attendait Michèle, le TRÈS désastreux ordinaire était l'image obsédante de Lucky Poitras, qui revenait lui déchiqueter le cœur à tout moment.

Elle aimait le beau Lucky Poitras. [...] Il avait les yeux aussi émeraude que les nuages d'oxygène qui ondulent dans la nébuleuse trifide d'Andromède, et des pastilles dorées, en guise d'iris, auxquelles rien d'autre n'était comparable, même en interrogeant le tréfonds de l'univers intergalactique. (*SÉR*, 93-94)

Les passages du roman que nous venons d'évoquer illustrent la problématique dualiste émanant du regard de Camille sur les choses. Le monde se divise en deux : « les merveilles de là-bas » et « le désastreux ordinaire » de « ce plat palier qui est le nôtre » ; le beau de là-bas et donc le laid d'ici ; l'espace sans confins de « l'univers intergalactique » et « la maison de banlieue, à une centaine de mètres d'elle » ; enfin, il y a ce Lucky Poitras auquel elle attribue les attraits d'une beauté céleste incomparable et qui, de ce fait, se situe à une distance infranchissable pour elle.

Le point critique de la compréhension du monde du personnage de Camille s'exprime dans cette question : « Pourquoi les merveilles se terrent-elles là-bas, toutes dans l'espace, pourquoi ? Pourquoi n'en a-t-on pas gardé ici quelques-unes, pour émailler de beau le désastreux ordinaire ? ». Ces « pourquoi », qui se posent au niveau cosmologique, peuvent-ils avoir une réponse et de quel ordre ? Camille soulève en fait un type de contradiction qui a alimenté nombre de discussions philosophiques et théologiques : si tout marche de la même manière dans l'univers, comment se fait-il qu'il y ait des choses qui fonctionnent merveilleusement et d'autres de façon si désastreuse, les couples humains en particulier ?

Dans le roman, le personnage de Camille développe sa réflexion sur la loi de dualité en se mettant à la recherche d'une combinaison rassurante, réconciliatrice des opposés. Aussi sera-t-elle fascinée par la dyade céleste des Trous noirs et des Quasars :

Camille se ratatina sur la banquette du métro, atterrée soudain par l'évidence : oui, tout fonctionnait en couples dans l'univers, à commencer par ces étoiles doubles qui gravitaient l'une autour de l'autre et se masquaient alternativement leur lumière. À commencer, surtout, par cette image par excellence des amalgames, ces couples terrifiants dont l'intimité relevait du paradoxe le plus fantasque : les Trous noirs et les Quasars.

[...] Qu'est-ce qui fait briller si fort les Quasars, ces choses lumineuses de l'univers ?... Les Trous noirs, voyons.

[...] La danse du cygne de la matière qui gire et flamboie autour du Trou noir avant de s'y engouffrer, voilà ce qu'est un Quasar [...].

L'entité la plus lumineuse de l'univers jumelée soudain à la plus obscure, tous destins confondus, tous paradoxes nivelés : là résidait la véritable merveille. Ne pouvait-on pas y trouver une sorte de symbolisme rassurant, une métaphore glorifiant la fusion des contraires ?... (*SÉR*, 159-160)

Cette dyade cosmologique, « image par excellence des amalgames<sup>48</sup> », la jeune fille tente de l'appliquer dans le cas du couple d'opposés qu'elle forme avec Lucky, mais sans succès :

Elle songeait à Lucky Poitras, son exact antonyme, plus quasar que trou noir, cependant, à cause de la lumière, mais l'entraînant dans un gouffre magnétique, elle qui ne flamboyait ni ne magnétisait personne et qui n'avait décidément rien de commun avec aucune de ces merveilles galactiques. La comparaison se révélait donc boiteuse, mieux valait laisser vaquer les étoiles et les humains à leurs desseins respectifs. (*SÉR*, 161)

La dyade des Trous noirs et des Quasars ne s'applique pas aux êtres humains, leurs rapports étant sujet à des perturbations que les merveilles galactiques ne connaissent pas. Telle est la conclusion à laquelle parvient le personnage de Camille, dans le roman. La loi de dualité est peut-être bonne pour le monde céleste, mais elle connaît des ratés quand il s'agit d'amalgamer les sexes. Camille veut donc savoir s'il est possible d'échapper à cette « nécessité d'un corps autre auquel s'agglutiner » (*SÉR*, 158-159).

### 3. LA VOIE DES COUPLES

La métaphore du couple occupe une place prépondérante et centrale dans *Le Sexe des étoiles*, notamment dans la manière de comprendre le monde chez le personnage de Camille, que ce soit dans la version romanesque ou filmique. Les considérations cosmologiques que nous venons d'étudier sont d'autant plus frappantes qu'elles ont pour point de départ un lien intertextuel biblique, auquel elles donnent du même coup la réplique :

---

<sup>48</sup> Ce statut explique les majuscules : Trous noirs et Quasars.

Les êtres humains fonctionnaient en couples, rivés deux par deux à leurs courts destins de bipèdes, il semblait y avoir une loi inexorable qui disait que cela était bon et devait se perpétuer ainsi. (SÉR, 158)

Cette référence, la plus explicite qui soit faite à la Genèse dans *Le Sexe des étoiles*, met en relief la métaphore structurelle du deux par deux dont Ben Sira se fait l'interprète :

Toutes choses vont par deux, l'une correspond à l'autre  
et il n'a rien créé d'imparfait.  
L'une renforce le bien de l'autre.  
Qui pourrait se rassasier de voir sa gloire ? (Si 42, 24-25)

Dans le Siracide, on retrouve aussi la figure de l'œil : « Il a établi son œil dans leurs cœurs pour leur montrer la magnificence de ses œuvres » (Si 17, 8)<sup>49</sup>. Mais alors que Ben Sira s'émerveille et exalte ce qu'il voit, le personnage de Camille murmure contre ce qu'il perçoit comme un joug à porter, en des termes qui dénotent effectivement une contrainte de ce type : « rivos » deux par deux, « courts » destins de « bipèdes », loi « inexorable », un murmure auquel fait écho, dans le film, le jugement en forme de rejet : « C'est dégueulasse ».

Par-delà la divergence de leurs jugements, Ben Sira et Camille reconnaissent l'existence d'une même loi : celle du deux par deux. Cette loi cosmologique revêt un certain caractère dualiste dans *Le Sexe des étoiles*, mais la problématique du récit, en

---

<sup>49</sup> La TOB inscrit le chapitre 17 du Siracide dans une section intitulée : « La sagesse divine dans la création ». Elle traduit le verset 17, 8 : « Il a établi sa crainte dans leurs cœurs pour leur montrer la magnificence de ses œuvres ». Mais, en note infrapaginale, on peut lire : « la plupart des manuscrits portent *son œil*, qui désigne l'intelligence » [*Ancien Testament* (1975), p. 2139].

se plaçant en vis-à-vis contradictoire, saisit d'emblée un enjeu fondamental du point de vue biblique sur les origines : celui du rapport homme et femme.

Dans un autre contexte, en quelque sorte contemporain de la Genèse biblique, la pensée orphique dit : « Dans le ventre de Zeus, tout avait grandi ensemble<sup>50</sup> ». Les concepts de « tout » et d'« ensemble », très importants dans les œuvres de Monique Proulx, se présentent comme des concepts conciliateurs de l'un et du multiple. Ils font partie du champ conceptuel d'une pensée mythique qui, elle aussi, théologisait. Fait hautement révélateur, la manière privilégiée de décrire cet « ensemble » et le dieu lui-même, à l'instar du texte biblique, passait par la voie générale des couples :

[...] toi qui, sans être soumis à la mort, es à la fois père et mère [...] Zeus est mâle, Zeus est une vierge immortelle [...] Il est la seule puissance, le seul dieu, le puissant maître de tout, le seul corps royal, en qui tout se meut : le feu et l'eau, la terre et l'éther, la nuit et le jour [...] <sup>51</sup>.

La voie des couples... Serait-ce sur cette voie que nous conduisent nos efforts de conciliation de l'un et du multiple ? Plus particulièrement, la considération du rapport homme et femme constituerait-elle la pierre de touche comme la pierre d'achoppement de toute compréhension du monde, quelle qu'elle soit ? Le rapport homme et femme est-il nécessaire ? Est-il bon ?

---

<sup>50</sup> J. Voilquin, *Les Penseurs grecs avant Socrate*, p. 35.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 34 et 35.

## CHAPITRE 3

### Homme et Femme

Le niveau cosmologique révèle une loi régissant l'univers, dont la dyade céleste composée des Trous noirs et des Quasars symbolise, aux yeux du personnage de Camille, la grandiose harmonisation des contraires. Le niveau anthropologique va montrer que les êtres humains ont bien du mal à assumer la dualité spécifique du rapport homme et femme.

Nous rappelons que le lien intertextuel biblique opéré par Monique Proulx dans *Le Sexe des étoiles* nous sert de point d'ancrage et qu'il détermine la structure de chacun des chapitres de notre analyse de la façon suivante : nous présentons d'abord l'énoncé biblique, puis la réplique à cet énoncé telle qu'élaborée dans les récits romanesque et filmique.

Notre méthode consiste à questionner le texte biblique sous l'angle de lecture que nous propose la romancière. Nous allons ensuite revoir les trames romanesque et filmique du *Sexe des étoiles* à ce niveau et relever les différentes structures anthropologiques sur lesquelles l'œuvre joue pour circonscrire la problématique de l'homme et de la femme. Nous nous pencherons notamment sur la notion d'agglutinement évoquée par Camille pour décrire l'accouplement sexuel, en

référence avec la caractérisation du couple dans le second récit de création de la Genèse.

## 1. L'ÉNONCÉ DU TEXTE BIBLIQUE

### 1.1 Application du lien intertextuel biblique au rapport homme et femme

De façon générale, beaucoup retiennent de la vision biblique du rapport homme et femme deux noms propres : Adam et Ève, comme si, tout au long des trois premiers chapitres de la Genèse, il n'était question que du premier homme et de la première femme. En rester là réduit considérablement la portée de ces textes qui instaurent une dynamique anthropologique plus complexe.

Dans le chapitre précédent, nous avons présenté la dyade « ciel *waw* terre » comme l'expression symbolique de l'ensemble de la création au niveau cosmologique. Nous avons émis l'hypothèse que la dynamique singulier et pluriel du récit reflétait le déploiement de la création comme une et multiple à la fois et que cette caractéristique était partie prenante de la bonté visée par *Élohim* dans sa création. La structure du second récit vient-elle confirmer le même propos, au niveau anthropologique ? Quelle est la dyade symbolique de ce niveau ?

Le mot « bon », *tov* en hébreu, nous sert d'indice. Alors que, dans le premier récit : « Dieu vit que cela était *tov* », dans le second récit, *Yahweh Élohim* dit : « Il n'est pas *tov* pour l'homme d'être seul » (Gn 2, 18a). Le Créateur continue donc de se



préoccuper de la bonté de ce qu'il fait. Dans Gn 1, le sujet de la locution « cela était bon » n'est pas très explicite, alors que la proposition négative de Gn 2, 18 l'est davantage : la solitude de *l'Adam* n'est pas bonne. Comme le Créateur vise la bonté, il va remédier à la situation : « Je veux lui faire une aide qui lui soit accordée » (Gn 2, 18b). Ce qui est bon se présente alors sous la forme d'une dyade : *l'Adam* et *ézèr kenegedo*<sup>1</sup>. Cette dyade est en relation avec d'autres dyades dans le texte hébreu. Nous étudierons donc les mots qui « s'accouplent » de diverses manières pour exprimer symboliquement la compréhension biblique du rapport homme et femme.

## 1.2 Éléments structurels du second récit de création (Gn 2, 4b-25)

Nous considérons Gn 1-3 comme le contexte de l'énoncé biblique auquel *Le Sexe des étoiles* donne la réplique. Il couvre les deux récits de création et le récit de la chute. Les textes appartiennent à deux sources documentaires identifiées selon le nom de Dieu employé : *Élohim* (Gn 1, 1-31; 2, 1-4a) et *Yahweh Élohim* (Gn 2, 4b-25; Gn 3). La « suture<sup>2</sup> » entre les documents élohiste et yahwiste s'opère entre les récits de création, au milieu du verset 2, 4 : « (4a) Telle est la naissance du ciel *waw* de la terre lors de leur création. (4b) Le jour où *Yahweh*<sup>3</sup> *Élohim* fit une terre *waw* un ciel<sup>4</sup> ».

---

<sup>1</sup> Nous privilégions la forme *kenegedo* employée par Paul Nothomb au lieu de la forme *kenegdo* utilisée par Daniel Louys.

<sup>2</sup> Le mot est employé par Paul Nothomb, dans *L'Homme immortel*, p. 26.

<sup>3</sup> Nous utiliserons le tétragramme *YHWH* quand il sera question de *Yahweh*.

<sup>4</sup> La TOB traduit « la terre et le ciel », mais il n'y a pas d'article défini dans le texte hébreu. La version de Paul Nothomb, la Bible du rabbinat français (traduction Zadock-Kahn) et celle de Segond, en tiennent compte.

Les prologues des deux récits de création présentent une parenté structurelle évidente :

**TABLEAU 2**  
**Mise en parallèle de Gn 1, 1-2 et Gn 2, 4b-6**

1, 1	- Au commencement - Élohim - créa - le ciel waw la terre	2, 4b	- Le jour où - YHWH Élohim - fit - une terre waw un ciel
1, 2	- La terre était déserte et vide  - et la ténèbre à la surface de l'abîme; le souffle d'Élohim planait à la surface des eaux	2, 5	- il n'y avait encore sur la terre aucun arbuste des champs, et aucune herbe des champs n'avait encore germé, car YHWH Élohim n'avait pas fait pleuvoir sur la terre et il n'y avait pas d'adam pour cultiver la adama,
		2, 6	- mais un flux montait de la terre et irriguait toute la surface du sol

Selon la Tradition hébraïque, le premier mot de la Bible, *Béréshit* – que la TOB traduit « Au commencement » – contient déjà toute la création, ce que rend bien l'expression « Le jour où ». Les versets initiaux, Gn 1, 1 et 2, 4b portent donc la même réalité, celle de la création, mais prise sous un angle différent que déterminent les choix lexicaux du nom de Dieu (*Élohim/YHWH Élohim*), du verbe actif (*créa/fit*) et de la dyade (*le ciel waw la terre/une terre waw un ciel*). Le *tohu waw bohu* cosmologique – la terre déserte et vide (Gn 1, 2) –, à partir duquel *Élohim* créa toutes choses, a aussi son correspondant : « il n'y avait pas d'homme pour cultiver le sol » (Gn 2, 5). Pas « d'homme », c'est-à-dire pas d'*adam*, il s'agit d'un nom commun encore indéfini. Du premier au second récit de création, nous passons d'un niveau cosmologique à un niveau proprement anthropologique.

Les versets Gn 2, 8-17, qui introduisent la problématique de la connaissance dans le second récit, forment une inclusion sémitique. Le verset 2, 15 reprend le contenu du verset 2, 8 en y ajoutant une précision : si *l'Adam* est mis dans le jardin en *Éden*, c'est « pour cultiver le sol et le garder ». Les versets 2, 16-17 reprennent le contenu du verset 2, 9, mais *YHWH Élohim* y opère une distinction : de tout arbre bon à manger, tu pourras manger, mais « tu ne mangeras pas de l'arbre de la connaissance de ce qui est *tov waw ra*'<sup>5</sup> ». Encadrée entre ces versets se trouve la présentation des quatre bras du fleuve qui irrigue le jardin (Gn 2, 10-14). Le mot *tov* est au centre de la séquence (Gn 2, 12); il qualifie l'or du pays de *Havila*. L'approfondissement de cette inclusion n'est pas utile à notre propos actuel. Cependant, nous retiendrons, en vue de notre analyse au niveau gnoséologique, que la création de *l'Adam* et d'un *ézèr kenegedo* coïncide avec l'introduction de la problématique de l'arbre de la connaissance du *tov waw ra*'.

Dans le tableau qui suit, nous avons écarté du corps du texte le prologue (Gn 2, 4b-7) et l'épilogue (Gn 2, 24-25) : ils démarquent, au niveau anthropologique, le passage d'un *adam* à *l'Adam* (*l'Adam waw ishto*). Nous avons mis en relief la seule parole prononcée par *YHWH Élohim* au cours de cette séquence, qui annonce la bonté du rapport humain (Gn 2, 18). Nous avons aussi mis en caractères gras les éléments structurels suivants : le nom de Dieu *YHWH ÉLOHIM*, le mot *tov* qui nous sert d'indice, et les différents mots hébreux qui s'accouplent pour signifier le rapport homme et femme : *l'Adam*, *ézèr*, *kenegedo*, *isha*, *iysh*, *ishto*, *abiu*, *imo*.

---

<sup>5</sup> La TOB traduit *tov waw ra*' par « ce qui est bon ou mauvais ».

**TABLEAU 3**  
**Deuxième récit biblique de création**

<b>2, 4b :</b>	<b>LE JOUR OÙ YHWH ÉLOHIM FIT UNE TERRE WAW UN CIEL.</b>
2, 5 :	il n'y avait encore sur la terre aucun arbuste des champs, et aucune herbe des champs n'avait encore germé, car <b>YHWH ÉLOHIM</b> n'avait pas fait pleuvoir sur la terre et il n'y avait pas d' <b>adam</b> pour cultiver le sol;
2, 6 :	mais un flux montait de la terre et irriguait toute la surface du sol.
2, 7 :	<b>WAW YHWH ÉLOHIM</b> modela l' <b>Adam</b> avec de la poussière prise du sol. Il insuffla dans ses narines l'haleine de vie, et l' <b>Adam</b> devint un être vivant.
2, 8 :	<b>WAW YHWH ÉLOHIM</b> planta un jardin en Éden, à l'orient, et il y plaça l' <b>Adam</b> qu'il avait formé.
2, 9 :	<b>WAW YHWH ÉLOHIM</b> fit germer du sol tout arbre d'aspect attrayant et <b>TOV</b> à manger, l'arbre de vie au milieu du jardin et l'arbre de la connaissance de ce qui est <b>TOV waw ra'</b> .
2, 10 :	Un fleuve sortait d'Éden pour irriguer le jardin; de là il se partageait pour former quatre bras.
2, 11 :	L'un d'eux s'appelait Pishôn; c'est lui qui entoure tout le pays de Havila où se trouve l'or
2, 12 :	– et l'or de ce pays est <b>TOV</b> – ainsi que le bdellium et la pierre d'onyx.
2, 13 :	Le deuxième fleuve s'appelait Guihôn; c'est lui qui entoure tout le pays de Koush.
2, 14 :	Le troisième fleuve s'appelait Tigre; il coule à l'orient d'Assour. Le quatrième fleuve, c'était l'Euphrate.
2, 15 :	<b>WAW YHWH ÉLOHIM</b> prit l' <b>Adam</b> et l'établit dans le jardin d'Éden pour cultiver le sol et le garder.
2, 16 :	<b>WAW YHWH ÉLOHIM</b> prescrivit à l' <b>Adam</b> : « Tu pourras manger de tout arbre du jardin,
2, 17 :	« mais tu ne mangeras pas de l'arbre de la connaissance de ce qui est <b>TOV waw ra'</b> car, du jour où tu en mangeras, tu devras mourir. »
2, 18 :	<b>WAW YHWH ÉLOHIM</b> dit : « Il n'est pas <b>TOV</b> pour l' <b>Adam</b> d'être seul. Je veux lui faire un <b>ézèr kenegedo</b> . »
2, 19 :	<b>WAW YHWH ÉLOHIM</b> modela du sol toute bête des champs et tout oiseau du ciel qu'il amena à l' <b>Adam</b> pour voir comment il les désignerait. Tout ce que désigna l' <b>Adam</b> avait pour nom « être vivant »;
2, 20 :	<b>WAW l'Adam</b> désigna par leur nom tout bétail, tout oiseau du ciel et toute bête des champs, mais pour lui-même, l' <b>Adam</b> ne trouva pas l' <b>ézèr kenegedo</b> .
2, 21 :	<b>WAW YHWH ÉLOHIM</b> fit tomber dans une torpeur l' <b>Adam</b> qui s'endormit; il prit l'une de ses côtes et referma les chairs à sa place.
2, 22 :	<b>WAW YHWH ÉLOHIM</b> transforma la côte qu'il avait prise à l' <b>Adam</b> en une <b>isha</b> qu'il lui amena.
2, 23 :	<b>WAW l'Adam</b> s'écria : « Voici cette fois l'os de mes os et la chair de ma chair, celle-ci, on l'appellera <b>isha</b> car c'est de <b>iysh</b> qu'elle a été prise. »
2, 24 :	Aussi <b>iysh</b> laisse-t-il <b>abiu waw imo</b> pour s'attacher à <b>ishto</b> , et ils deviennent une seule chair.
2, 25 :	<b>TOUS DEUX ÉTAIENT NUS, L'ADAM WAW ISHTO, SANS SE FAIRE MUTUELLEMENT HONTE.</b>

Chacune des dyades relatives au rapport homme et femme sera maintenant examinée. Tenant compte de l'orientation donnée par le lien intertextuel dans *Le Sexe des étoiles*, nous chercherons à dégager les éléments caractérisant le rapport homme et femme du point de vue biblique, afin d'établir dans quelle mesure le second récit de création pourrait être saisi comme présentant l'accouplement sexuel en termes d'agglutinement.

### 1.2.1 La problématique de traduction des mots accouplés

#### – *L'Adam et zakar waw néqéva*

L'étude des mots accouplés nous offre l'opportunité de mettre en évidence une problématique importante de la traduction : l'attribution des genres sexuels à certains mots hébreux. À cet égard, prenons, tout d'abord, le couple anthropologique du premier récit de la Genèse. Plusieurs bibles traduisent Gn 1, 27 de la façon suivante : « Dieu créa l'homme à son image, à l'image de Dieu il le créa; mâle et femelle il les créa ». *Zakar waw néqéva* est l'expression hébraïque traduite par : « mâle et femelle ». Tous les traducteurs n'endossent pas la sexualisation de ces termes. L'hébreu offre, en effet, un éventail de choix sémantiques : « la flèche et la trouée », « se souvenir et nommer »<sup>6</sup>, et d'autres. Par exemple, Paul Nothomb, fidèle à son interprétation des dyades de contraires, traduit la locution *zakar waw néqéva* : « pour la jouissance totale ».

---

<sup>6</sup> Annick de Souzenelle, *op. cit.*, p. 384-389.

Par ailleurs, nous nous apercevons qu'*Adam* n'est pas le nom propre du premier homme, au sens de mâle; *l'Adam* est le principe humain créé, ce que veulent rendre les traducteurs lorsqu'ils utilisent le mot « homme » précédé de l'article défini et qu'ils donnent le sens de « mâle » à *zakar*. Si l'on tient compte de l'hébreu, on ne peut donc pas attribuer le sexe mâle à *l'Adam*, du moins pas à ce stade du récit, et si l'on sexualise le couple *zakar waw néqéva*, il faut savoir qu'il s'agit d'un choix sémantique parmi d'autres autorisés par l'hébreu.

#### – *L'Adam et ézèr kenegedo*

*Adam* est le mot à connotation anthropologique le plus employé dans le second récit et il traverse Gn 1-3. Lorsqu'il apparaît pour la première fois, dans l'expression que l'on traduit : « Faisons l'homme » (Gn 1, 26), c'est en tant que nom commun. On devrait donc dire : « Faisons *un adam* ». L'article défini s'ajoute tout de suite après, lorsque « Dieu créa l'homme »; *adam* devient alors un être déterminé, *l'Adam*, c'est-à-dire « l'homme » au sens général de l'espèce.

Le second récit de création reproduit ce passage d'*adam* à *l'Adam* : nous passons de « il n'y avait pas d'*adam* pour cultiver le sol » (Gn 2, 5) à « *YHWH Élohim* modela *l'Adam* » (Gn 2, 7). De même, dans le verset Gn 2,18 : « Il n'est pas bon pour l'homme d'être seul », « l'homme » traduit *l'Adam*, au sens général de l'espèce, il ne s'agit pas d'un mâle. Dans la suite du verset : « Je veux lui faire une aide qui lui soit accordée », il faut aussi remarquer que la locution hébraïque *ézèr kenegedo*, qui est habituellement interprétée au sens d'une femelle (« une aide »), ne comporte pas de

connotation féminine. Le choix de ces termes est-il anodin ou bien révèle-t-il la dynamique sémantique propre à ce texte ?

– *Isha et l'Adam, isha et iysh*

Lorsqu'on reproche à la Bible de cantonner la femme au rôle de subordonnée dans son rapport à l'homme, on fait ordinairement référence au deuxième récit de création : il est dit qu'elle a été créée après lui (Ève viendrait après Adam) et à partir de lui (Ève serait issue de la « côte d'Adam »). Or, ce « elle » et ces deux « lui », auxquels on attribue respectivement la « femellitude » et la « mâlitude », ne tiennent pas compte des différents mots employés dans le texte hébreu. Voici les deux versets controversés :

Le Seigneur Dieu transforma la côte qu'il avait prise à l'homme en une femme qu'il lui amena. (Gn 2, 22)

L'homme s'écria : « Voici cette fois l'os de mes os et la chair de ma chair, celle-ci, on l'appellera femme car c'est de l'homme qu'elle a été prise ». (Gn 2, 23)

Tout d'abord, le mot hébreu que l'on traduit par « femme » n'est pas le *néqéva* que l'on traduit par « femelle » en Gn 1, 27, mais *isha*. Ensuite, nous avons, en français, deux formules qui se ressemblent beaucoup : la transformation en une femme de la côte « prise à l'homme » (Gn 2, 22) et l'appellation de femme car « c'est de l'homme qu'elle a été prise » (Gn 2, 23). Or, dans le premier cas, « l'homme » étant *l'Adam* générique, *isha* n'est donc pas formée à partir d'une côte prise au mâle. Dans le deuxième cas, « l'homme » étant *iysh*, on peut alors s'interroger sur le sens du rapport entre *isha* et *iysh*, puisque c'est *l'Adam* qui s'écrie : « Voici cette fois l'os de

mes os et la chair de ma chair, celle-ci, on l'appellera *isha* car c'est de *iysh* qu'elle a été prise » (Gn 2, 23). On a interprété ces versets controversés dans le sens d'une supériorité de l'homme sur la femme; or, on peut difficilement s'appuyer sur les rapports entre *isha* et *l'Adam* et entre *isha* et *iysh* qui y sont établis pour justifier une telle hiérarchie entre les sexes.

**– *Iysh* et *ishto*, *abiu waw imo*, *l'Adam waw ishto***

Aussi l'homme (*iysh*) laisse-t-il son père (*abiu*) et sa mère (*imo*) pour s'attacher à sa femme (*ishto*), et ils deviennent une seule chair. (Gn 2, 24)

Tous deux étaient nus, l'homme (*l'Adam*) et sa femme (*ishto*), sans se faire mutuellement honte. (Gn 2, 25)

Gn 2, 24-25 est considéré comme le fondement biblique de l'institution du mariage, établissant un cycle de fécondité dans lequel l'attachement du couple nécessite le détachement des père et mère. Ce passage est également interprété comme reflétant la relation sexuelle. Dans ces deux versets, nous avons « l'homme » et « sa femme » en français, mais le mot hébreu *ishto* (« sa femme »), dérivé de *isha*, se trouve en relation avec les deux mêmes mots hébreux, *iysh* et *l'Adam*, formant deux couples sémantiques distincts : *iysh* et *ishto*, *l'Adam waw ishto*. La présence du couple *abiu waw imo*, père et mère, indique certainement une sexuation, mais que signifie cette diversité des autres termes ?

La TOB, que nous utilisons, ne tient pas compte de toutes les nuances du second récit relativement aux couples de mots dont il vient d'être question : elle conserve, notamment, la traduction de « la femme » issue de la côte de « l'homme »



(Gn 2, 22) et l'attribution du nom de « femme » parce que prise de « l'homme » (Gn 2, 23). Le fait de traduire « femme » et « homme » dans ces deux cas relève d'un choix lexical qui ne doit pas nous faire oublier la complexité sémantique du texte hébreu original. La compréhension du second récit comme instaurant une inégalité originelle, ontologique, entre l'homme et la femme (Adam comme supérieur à Ève) a beaucoup à voir avec le fait que certaines traductions aient attribué les genres sexuels à tous les couples de mots, sans distinction.

La variété des termes employés dans le texte hébraïque manifesterait-elle une dynamique plus nuancée du rapport homme et femme ? Nous essayerons de dégager certains traits de cette dynamique caractéristique de l'anthropologie biblique, en examinant plus attentivement les six couples de mots hébreux du second récit de création :

<i>l'Adam et ézèr kenegedo</i>	(Gn 2, 18)
<i>isha et l'Adam</i>	(Gn 2, 22)
<i>isha et iysh</i>	(Gn 2, 23)
<i>abiu waw imo</i>	(Gn 2, 24)
<i>iysh et ishto</i>	(Gn 2, 24)
<i>l'Adam waw ishto</i>	(Gn 2, 25)

### **1.2.2 L'Adam et ézèr kenegedo**

La Genèse a fait l'objet d'une multitude de travaux à travers les siècles. Pourtant, encore aujourd'hui, des pans entiers de ce corpus demeurent obscurs, énigmatiques, voire contradictoires, livrés en quelque sorte aux choix sémantiques des traducteurs. Ce caractère déterminant de la traduction, dont il a été question plus haut, apparaît particulièrement évident dans le cas de la dyade hébraïque *l'Adam et*

*ézèr kenegedo*, dont l'un des termes, *ézèr*, est presque unanimement traduit par « une aide ».

L'exégète Daniel Louys traduit ce verset, qui s'avère l'un des plus critiques du second récit de création : « Lui/Dieu dit : "Il n'est pas bon que l'homme soit livré à lui-même; aussi vais-je lui faire un allié, c'est-à-dire un vis-à-vis"<sup>7</sup> ». Son commentaire s'articule en bonne partie autour de la traduction de deux mots hébreux : *ézèr* et *kenegedo*.

Il n'est pas bon que l'homme soit sans partenaire. Cette constatation faite, vient la solution imaginée : « je vais donc lui faire un *ézèr*, c'est-à-dire un visage-à-visage. » Phrase clé du récit. Phrase clé de notre histoire d'hommes et de femmes.

[...]

Depuis la Septante (*poièsômen autô boèthon kat'auton*) et la Vulgate (*faciamus ei adiutorium simile sibi*), toutes les versions anciennes et modernes, ou peu s'en faut, traduisent *ézèr* (un nom masculin d'ailleurs) par « une aide » ou autre mot de même signification. Quant à *kenegedo*, les versions traduisent, et on les sent un peu embarrassées par la tournure quelque peu elliptique de l'hébreu, par « qui lui soit semblable » (la Vulgate donnant le ton), ou par « qui lui soit assortie » et expressions du même genre s'inspirant de la Septante.

[...]

Et pourtant, quiconque a quelque familiarité avec la Bible hébraïque ne peut pas ne pas constater cette évidence : le mot *ézèr* fait partie du langage technique de la *berit*, l'Alliance (d'où notre traduction « un allié »), de même que les autres formes de la racine, *azar*, le verbe, *ozèr*, le participe, et *ézra*, forme féminine de *ézèr* – d'où l'importance du masculin *ézèr* à propos de la femme, alors qu'il y avait une forme féminine du terme<sup>8</sup>.

Dans cette analyse, que nous nous sommes permis de citer largement, l'exégète critique la féminisation du mot *ézèr* et le caractère réducteur des sens qu'on lui accorde<sup>9</sup>. Il attribue les choix contestables des traducteurs à des pressions d'ordre

<sup>7</sup> Daniel Louys, *Le Jardin d'Éden*, p. 58.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 58-59.

<sup>9</sup> L'exégète Walter Vogels, qui examine lui aussi le sens du mot *ézèr*, critique notamment l'incidence de certaines interprétations sur la manière de concevoir le rôle de la femme : « L'argument apparemment décisif pour prouver la supériorité de l'homme est que Dieu, après lui avoir confié le jardin, veut lui donner encore plus : "une aide" (2, 18; cf. l'argument de 1 Co 11, 9). La femme est donc l'aide de l'homme, dans bien des cas même sa servante » [*Nos origines*, p. 74].

socioculturel : « S'agissant de la femme, les meilleurs traducteurs se sont laissé porter par tout le poids des sociétés dont ils faisaient partie : la femme ne pouvait être qu'une "aide"<sup>10</sup> ».

Selon Louys, on ne prendrait pas suffisamment en compte la grammaire et l'étymologie des mots hébreux employés dans le verset. Les traductions seraient donc en partie responsables de l'étiquette machiste accolée au Dieu biblique. Et il va plus loin dans ses considérations : la proposition de la Bible hébraïque constitue en elle-même une mise à l'épreuve de la vision de la femme qu'ont nos sociétés<sup>11</sup> :

Phrase clé si malheureusement traduite, le plus souvent, dans toutes les langues passées et présentes. Rien de surprenant à cela, puisque cette courte proposition rencontre la vision que toute société a de la femme et donc de ses rapports, toujours plus ou moins conflictuels, avec l'homme. J'ai dit « rencontre » : j'eusse été plus juste en disant « critique »<sup>12</sup>.

Lorsqu'on attribue le sexe mâle à *l'Adam*, alors qu'il s'agit de l'homme en tant qu'espèce humaine, on peut très bien, par contagion de proximité<sup>13</sup>, attribuer le sexe femelle à *ézèr kenegedo*. Mais, de cette manière, on individualise le sens d'*ézèr*, alors qu'associé à *l'Adam*, ce mot acquiert une portée plus générale, dont rend compte un concept comme celui de « prochain originel », privilégié par Louys : « Ainsi donc, le prochain originel sera "un allié", "c'est-à-dire un vis-à-vis" – quelqu'un qui vous

---

<sup>10</sup> Daniel Louys, *op. cit.*, p. 59.

<sup>11</sup> Pour ceux qui partagent une conception progressiste de l'histoire et donc des sociétés, cette approche a de quoi déconcerter; nous nous retrouvons dans une perspective selon laquelle l'étude d'un texte hébreu archaïque permet de jauger les déficiences de nos propres considérations sur le rapport homme et femme.

<sup>12</sup> Daniel Louys, *op. cit.*, p. 58.

<sup>13</sup> L'expression est de Daniel Louys, dans *Le Jardin d'Éden*, p. 74.

regarde dans les yeux et vous parle. Le *ke-negdo* du texte hébreu exprime en effet une équation : le prochain, c'est le vis-à-vis<sup>14</sup> ».

Le couple sémantique *l'Adam* et *ézèr kenegedo* ne vise pas tant à établir une distinction d'ordre sexuel qu'à symboliser ce qui est bon pour *l'Adam*. Ce n'est pas seulement la présence d'un autre être vivant (le rapport aux animaux n'est pas satisfaisant), mais l'établissement d'un rapport avec un *ézèr*, donc un rapport d'alliance, rapport aussi signifié par le second terme *kenegedo*. La TOB donne comme traduction littérale de ce mot « comme son vis-à-vis<sup>15</sup> ».

Louys approfondit cette interprétation :

[...] il ne s'agit pas d'un face-à-face statique, immobile, comme l'est celui de deux chiens de faïence qui se regardent, chacun du haut d'un des deux piliers d'un portail. Leur mutuel regard de faïence peut durer sans problème jusqu'à la fin des temps ! Sans rien produire, sans rien apporter de nouveau<sup>16</sup>.

L'exégète base son interprétation sur Gn 15. *YHWH* établit une alliance avec *Abram*. Cette alliance est symbolisée de la façon suivante : *Abram* apporte à *YHWH* les animaux demandés, les partage par le milieu et place chaque partie en face de l'autre, puis, la nuit tombée, « voici qu'un four fumant et une torche de feu passèrent entre les morceaux » (Gn 15, 17).

---

<sup>14</sup> Daniel Louys, *op. cit.*, p. 60.

<sup>15</sup> TOB, *Ancien Testament* (1975), p. 47 (en note infrapaginale de Gn 2, 18).

<sup>16</sup> Daniel Louys, *op. cit.*, p. 78-79.

À partir de ce lien intertextuel, Louys module le sens du face-à-face de Gn 2, 18; il n'est ni statique, ni immobile, bien au contraire :

Comment, ici, l'hébreu exprime-t-il le fait qu'Abram met chaque moitié partagée « en face de sa correspondante » ? Il n'emploie pas le mot *neged*, ce qui à nos yeux serait la solution la plus simple. Il dit « chaque moitié à la rencontre de sa compagne », en mouvement donc vers l'autre moitié, mouvement qui n'est possible que du fait même de la coupure, de la séparation entre les deux parties. Du fait de l'« intervalle ». Sans cet intervalle, pas de mouvement vers l'autre<sup>17</sup>.

*Kenegedo* a le sens d'un mouvement de l'un vers l'autre, à la rencontre l'un de l'autre :

Ainsi, le mouvement de « chacun à la rencontre de son prochain », l'élan d'amour entre un homme et une femme, est en quelque sorte la réplique, ou plus précisément le courant induit de l'amour divin passant entre les animaux partagés, sacrement d'alliance avec le partenaire humain<sup>18</sup>.

« *L'Adam et ézèr kenegedo* » nous apparaît donc comme la dyade symbolologique du niveau anthropologique. Elle ne met pas l'accent sur la distinction sexuelle des individus, mais qualifie la nature du rapport humain lui-même. Le type de rapport recherché par *YHWH Élohim* définit le mouvement des individus l'un vers l'autre; ils sont, d'abord et avant tout, des alliés. Si nous nous reportons à la définition que nous donnions de « symbolologique » dans nos présupposés méthodologiques<sup>19</sup>, la dynamique d'alliance caractérisant la dyade *l'Adam et ézèr kenegedo* en fait la dyade symbolologique par excellence.

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 79-80.

<sup>19</sup> Voir CHAPITRE 1 : Présupposés méthodologiques, p. 32-33.

Dans cette perspective, « *l'Adam et ézèr kenegedo* » donne le sens général des rapports humains, inscrivant le rapport homme et femme dans une dynamique fondamentale d'alliance. Nous allons donc examiner les cinq autres dyades du second récit dans la perspective du symbole défini ci-dessus.

### 1.2.3 *L'Adam et isha, isha et iysh*

Alors que la qualité de tout rapport humain est inscrit dans la dyade *l'Adam et ézèr kenegedo*, le couple sémantique *isha* et *iysh* instaure une distinction féminin et masculin. Pour donner une idée de la manière dont le texte hébreu opère cette distinction, nous nous sommes astreinte à un exercice de translittération très circonscrit. Le tableau suivant met en parallèle les différents termes hébreux dérivés de la dyade *isha* et *iysh*<sup>20</sup> dans Gn 2-3. Chaque signe de la translittération ci-dessous correspond à une lettre hébraïque<sup>21</sup>.

**TABLEAU 4**  
**Mise en parallèle des dérivés de la dyade *isha* et *iysh***

Elle/chacune	<i>isha</i>	—>	)		\$	H
Lui/chacun	<i>iysh</i>	—>	)	Y	\$	
Sa femme	<i>ishto</i>	—>	)		\$	T W
Son mari	<i>iysha</i>	—>	)	Y	\$	H
Ta femme	<i>ishtek</i>	—>	)		\$	T K
Ton homme	<i>iyshek</i>	—>	)	Y	\$	K

À *l'Adam*, *zakar waw néqéva*, du premier récit de création, correspond *l'Adam*, *isha* et *iysh*, et leurs dérivés *ishto*, *iysha*, *ishtek*, *iyshek*, du second récit de

<sup>20</sup> La forme féminine apparaît en premier, dans le tableau.

<sup>21</sup> La méthode de translittération que nous avons utilisée est le code CCAT, un projet de l'Université de Pennsylvanie : <<http://ccat.sas.upenn.edu/teachtech/about-ccat.html>>. Voir ANNEXE 3, p. 375.

création et du récit de la chute. Sans vouloir entrer dans l'approfondissement des ressemblances et des distinctions<sup>22</sup>, le tableau fait ressortir la symétrie entre les termes. Celle-ci tendrait à confirmer la pertinence de l'aphorisme du Siracide : « Toutes choses vont par deux », cette fois-ci, au plan sémantique, par la composition du féminin et du masculin.

La sexualisation des deux termes de la dyade *isha* et *iysh*<sup>23</sup> est un choix de traduction. Certains, comme Louys, préfèrent traduire en utilisant des pronoms :

Comme *ish*<sup>24</sup> a fondamentalement valeur de pronom (lui, chacun) en hébreu biblique, on peut donner, par contagion de proximité, même valeur pronominale à *isha*, d'où notre « Elle/Lui ». Au verset suivant nous transposerons *ish/isha* par « chacun/chacune »<sup>25</sup>.

Sur ce sujet, Nothomb souligne : « l'histoire des langues montre qu'à l'origine les genres grammaticaux, au nombre de deux ou trois, ne sont nullement liés au sexe<sup>26</sup> ». L'utilisation, en hébreu biblique, de mots au masculin et au féminin partageant même racine, insiste donc au moins autant sur la nature du rapport homme et femme que sur la définition des genres sexuels. Elle marque à la fois la ressemblance nécessaire à l'établissement d'un rapport, au moyen d'une racine commune [ ) \$ ], et les distinctions qui spécifient le type de rapport, au moyen de l'indicatif du genre et du suffixe marquant le possessif (sa, son, ta, ton).

<sup>22</sup> Certaines de ces discussions remettent en question la pertinence même d'un tel approfondissement.

<sup>23</sup> Nous écrivons *isha* et *iysh* suivant l'ordre de leur apparition dans le texte.

<sup>24</sup> Daniel Louys a opté pour la translittération *ish*. Comme nous l'avons déjà indiqué, nous avons privilégié la méthode de translittération de Paul Nothomb : *iysh*.

<sup>25</sup> Daniel Louys, *op. cit.*, p. 74.

<sup>26</sup> Paul Nothomb, *Les Récits bibliques de la création*, p. 137.

Revenons maintenant sur un aspect de l'interprétation du mot *kenegedo* par Louys, qui caractérise chacune des parties en termes de « moitiés ». Plusieurs traducteurs soutiennent qu'il n'est pas question d'une côte dans le verset : « *YHWH Élohim* transforma la côte qu'il avait prise à l'homme en une femme qu'il lui amena » (Gn 2, 22), mais d'un côté, et certains d'entre eux assimilent le côté de *l'Adam* à la moitié :

Décidément, la lecture rabbinique est préférable à la lecture classique : plutôt que « l'une de ses côtes » qui a donné lieu à tant de plaisanterie – « l'un de ses côtés », linguistiquement et bibliquement possible. Ne parlons donc plus de la « côte d'Adam »<sup>27</sup>.

Le symbole, avons-nous dit, était, au sens matériel du terme, un morceau de terre cuite que l'on partageait en deux pour signifier l'alliance entre deux familles. Le symbole n'est pas seulement constitué du morceau initial; il englobe la signification de ce partage en deux, de même que la réunion des deux parts, permettant la reconnaissance mutuelle des alliés. Le deuxième récit de création nous établit dans un contexte éminemment symbolique en ce sens.

Tout d'abord, on décrit *YHWH Élohim* comme un potier qui modèle *l'Adam* avec de la poussière prise du sol (*adama*). L'opération faite par *YHWH Élohim* sur *l'Adam*, qu'il a préalablement endormi, vise à lui donner un allié, un vis-à-vis, en lui prélevant son côté ou sa moitié. *L'Adam* n'est pas réduit à deux moitiés d'être; *YHWH Élohim* établit une distinction dans l'espace, un « intervalle » entre deux entités,

---

<sup>27</sup> Daniel Louys, *op. cit.*, p. 69.



comme dans le cas du symbole, où chacune des parts était remise à deux familles vivant dans des lieux séparés.

La phase finale de la démarche symbolique est la confirmation du sens du symbole par la réunion des deux parties. Dans le cas qui nous occupe, la phase de reconnaissance s'exprime sous la forme d'une exclamation sortie des lèvres de *l'Adam* lorsque *YHWH Élohim* lui amène *isha* : « Voici cette fois l'os de mes os et la chair de ma chair, celle-ci, on l'appellera *isha* car c'est de *iysh* qu'elle a été prise » (Gn 2, 23). *Isha* et *iysh* sont les deux parts alliées de *l'Adam*.

#### 1.2.4 *Iysh et ishto, abiu waw imo, l'Adam waw ishto*

« Aussi l'homme laisse-t-il son père et sa mère pour s'attacher à sa femme » (Gn 2, 24) : ce verset comporte une anomalie d'ordre culturel, du moins si l'on se réfère à l'histoire encore récente de nos sociétés et, surtout, si l'on considère la société patriarcale d'alors. En général, on observe plutôt l'inverse :

On a trouvé surprenante cette proposition, qui va à l'encontre de toutes les coutumes de la société hébraïque (et pas seulement hébraïque, disons méditerranéenne) : lors du mariage, ce n'était pas l'homme qui quittait ses père et mère, c'était la femme. Celle-ci passait de la tutelle paternelle à la tutelle maritale<sup>28</sup>.

Cette anomalie témoigne de la profondeur du texte hébreu, qui échappe non seulement aux standards d'interprétation du rapport homme et femme de certaines de nos traductions françaises, mais aussi à ceux de la société culturelle dont il émane.

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 82.

En vue de notre analyse du *Sexe des étoiles*, nous porterons aussi notre attention sur le sens du verbe « laisser » ou « quitter » en hébreu, notamment en regard du concept de traversée des apparences. Annick de Souzenelle indique qu'il signifie « s'arracher une peau<sup>29</sup> ». Et elle précise : « Le mot hébreu qui signifie "quitter" est construit selon le dessin de "l'arme mâle" qui pénètre un "nuage" [...] Il faudra traverser autant de nuages que le nécessitera l'épaisseur de nos aveuglements<sup>30</sup> ». Le rôle de l'écrivain, qui, selon Proulx, consiste à soulever le voile des apparences, s'apparenterait-il à cette peau qu'il faut quitter, à ce nuage qu'il faut traverser, parce qu'ils sont cause d'aveuglements ? La traversée des apparences des différents personnages, outre Camille, impliquerait-elle de « laisser » quelque chose de l'enfance, selon l'interprétation qu'en donne Souzenelle à partir de l'hébreu ?

Il s'agit certainement, à un très premier plan de quitter le père et la mère biologiques, béquilles qui, nécessaires à l'enfant, deviendraient prison, voire tombeau s'il ne les quittait pas. Avec eux, il quitte leur niveau de conscience (ou d'inconscience...) auquel il s'était jusque-là totalement identifié, et, prenant un recul par rapport à cet état, il commence le chemin qui lui est propre<sup>31</sup>.

L'exégète exprime ce recul par rapport à l'état d'enfance en des termes qui peuvent s'appliquer à la remise en question chez Camille d'« une loi inexorable qui disait que cela était bon », point d'ancrage de notre étude :

C'est l'abandon de nos critères de jugement, le renoncement aux idées amoureusement bercées pour le bien-être d'un mental ainsi conforté; ce que l'on croyait sage nous semble fou; ce que l'on croyait vrai devient relatif, voire faux. Ce sur quoi – ou sur qui – l'on s'appuyait se dérobe; tout est remis en question<sup>32</sup>.

---

<sup>29</sup> Annick de Souzenelle, *op. cit.*, p. 756.

<sup>30</sup> *Id.*

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 763

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 759.

La contestation de la jeune fille porte plus spécifiquement sur l'accouplement sexuel qu'elle perçoit comme un agglutinement : « nécessité d'un corps autre auquel s'agglutiner ». Ce choix lexical de Proulx se rapproche d'une façon étonnante du sens de la locution « pour s'attacher à », en hébreu, que nous retrouvons en Gn 2, 24 : « Aussi *iysh* laisse-t-il *abiu waw imo* "pour s'attacher à" *ishto* et ils deviennent une seule chair ». Comme le fait remarquer Louys : « L'expression est forte : *we-davaq be-ihsto*<sup>33</sup> qui, traduite littéralement en français, ne serait pas très élégante, "pour se coller"<sup>34</sup> à sa femme"<sup>35</sup> ». Ce collage d'*iysh* à *ishto* est associé au fait de devenir « une seule chair ». L'exégète Daniel Louys, que nous mettons largement à contribution dans ce chapitre, note que la version hébraïque du mot « chair » ici employée va au-delà du rapport charnel :

Une communauté de destin, impliquant le corps et l'âme, car la chair, *basar*, c'est notre être historique [...] Il s'agit donc plus que ce que nous appelons « chair » en français. Certes, cela aussi. Mais en plus, ce que cette « chair » vit, ressent, désire, pense, agit, aime, espère. Bref, notre être en sa totalité<sup>36</sup>.

Pour comprendre cette communauté de destin, il nous faut revenir à la symbolique d'alliance, inscrite dans la locution hébraïque *ézèr kenegedo*. Tout d'abord, en ce qui concerne l'emploi du mot *ézèr* et de ses dérivés :

Un examen statistique de l'emploi de ces mots de même racine est éloquent en soi. Ils apparaissent cent dix fois, dont cinquante-sept fois avec un sujet divin (YHWH, Élohim et autres) et cinquante-trois fois avec un sujet humain. Dans *tous* les cas, il s'agit de partenaires

<sup>33</sup> Le mot *ihsto* [*sic*] utilisé par Daniel Louys correspond à *ishto* selon la méthode de translittération de Paul Nothomb.

<sup>34</sup> On peut aussi rapprocher ce sens du mot « coller » à la démarche symbolique du rapport entre *isha* et *iysh*, décrite précédemment. Après le partage de l'*Adam* en deux alliés, *isha* et *iysh*, *iysh* se colle à *ishto* (dérivé de *isha*), lors de la réunion des deux parties matrimoniales.

<sup>35</sup> Daniel Louys, *op. cit.*, p. 82.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 83.

d'une alliance (*Fædus, Covenant, Bund*), qui remplissent leur devoir de confédérés dans des situations toujours périlleuses, dramatiques : quand un danger quelconque menace l'un des partenaires de l'Alliance<sup>37</sup>.

Par conséquent, *kenegedo* exprime aussi la propension des alliés à venir au secours l'un de l'autre. C'est sous cet angle que l'on peut apercevoir ce qui relie la nécessité d'un *ézèr kenegedo* au danger représenté par la manducation de la connaissance du *tov waw ra*<sup>38</sup>, lien qui sera examiné au niveau gnoséologique de l'analyse.

Se coller à quelqu'un au point de ne faire qu'une seule chair : les verbes « se coller » de l'auteur biblique et « s'agglutiner » (de « glu » : colle) utilisé par le personnage de Camille sont d'une proximité étymologique surprenante. Cependant, le texte hébreu enchaîne : « Tous deux étaient nus, *l'Adam waw ishto* ». La locution numérale « tous deux » reflète une particularité de l'hébreu. La langue hébraïque possède, à l'instar de quelques autres langues, non pas deux mais trois modes indicatifs du nombre : le singulier, le pluriel et le dual. L'emploi du dual dans ce texte est donc significatif, comme l'indique Louys : « Pas d'amour platonicien – pas de fusion<sup>39</sup> ». Et il précise : « Pas de fusion plus ou moins mystique et en tout cas romantique de deux âmes : l'expérience prouve que dans une "fusion", c'est toujours l'un qui "s'infuse" l'autre, et le domine<sup>40</sup> ». Dans un tel cas, le dual, caractéristique du

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 59-60.

<sup>38</sup> L'inclusion sémitique des versets 2, 8-17 introduit la problématique du rapport à l'arbre de la connaissance du *tov waw ra* au cœur de l'élaboration du rapport homme et femme en termes d'alliance.

<sup>39</sup> Daniel Louys, *op. cit.*, p. 80.

<sup>40</sup> *Id.*, en note de bas de page.

rapport homme et femme, se fait à proprement parler duel, ce dont il sera aussi question dans le prochain chapitre.

Enfin, « tous deux étaient nus [...] sans se faire mutuellement honte » : Daniel Louys rejoint Paul Nothomb dans son interprétation du type de sexualité caractérisée par l'absence de honte :

Que signifie cette nudité sans problème ? Il y a sans doute une référence à un certain type de sexualité et par voie de conséquence à un certain type de relation entre l'homme et la femme qu'il aime (« sa femme »). Nus dans leur « natureté », comme on dirait au XVI<sup>e</sup> siècle : c'est-à-dire sans avoir peur l'un de l'autre, sans idée de conquête (terme de violence guerrière) ou de reddition (avec toutes les arrière-pensées et les rancœurs que cela suppose). Bref, des rapports de transparence ou, selon une heureuse expression de Paul Nothomb, une « sexualité extatique »<sup>41</sup>.

Si nous résumons, un rapport général d'alliance caractérise les dyades anthropologiques du second récit. Ce rapport comporte une coïncidence de l'un (« une seule chair ») et du dual (« tous deux » : féminin et masculin<sup>42</sup>). La dyade *l'Adam et ézèr kenegedo* constitue donc la manière de poser le caractère fondamental du rapport homme et femme dans l'anthropologie biblique.

### 1.2.5 La dynamique féminin et masculin de l'être créé par

#### *YHWH Élohim*

L'anthropologie biblique élaborée dans le deuxième récit de création ne se réduit pas au couple sexué Adam et Ève. D'ailleurs, le mot que l'on traduit « Ève », *Hawah* en hébreu, n'apparaît qu'à la fin de Gn 3. À la dynamique singulier et pluriel,

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>42</sup> L'apparition du féminin détermine le masculin, dans le second récit de création (Gn 2, 23), c'est pourquoi nous mettons ici le féminin avant le masculin.

coïncidence de l'un et du multiple au niveau cosmologique, nous apparaît correspondre la dynamique féminin et masculin, coïncidence de l'un et du dual au niveau anthropologique.

« *L'Adam et ézèr kenegedo* » est la seule dyade du récit dont la distinction des genres soit absente, puisque le mot *ézèr* n'y apparaît pas sous une forme féminine mais masculine. Elle constitue un symbole d'alliance qui a pour but de qualifier le type de relation qui s'établit : ils sont des alliés l'un pour l'autre, à la rencontre l'un vers l'autre. Gn 2, 4b-25 est donc axé sur la qualité de bonté du rapport homme et femme caractérisée en termes d'alliance. Dans cette perspective, la dyade *l'Adam et ézèr kenegedo* donnerait le sens général des quatre dyades particulières subséquentes : *l'Adam et isha* (Gn 2, 22), *isha et iysh* (Gn 2, 23), *abiu et imo* (Gn 2, 24), *l'Adam et ishto* (Gn 2, 24-25). Chaque terme des dyades successives pourrait donc être vu comme l'*ézèr kenegedo* de l'autre, de manière à le « bonifier », puisque, sans la présence du deuxième terme, le premier resterait seul, ce qui ne serait « pas bon ».

Dans le second récit de création de la Genèse, il n'est jamais question de fusion ou de confusion sexuelle, résultant d'un quelconque anéantissement des partenaires au profit de l'unité du couple, mais d'alliance. Par contre, l'emploi du terme « agglutinement » par le personnage de Camille, dans *Le Sexe des étoiles*, exprimerait-il la crainte d'un tel anéantissement ? La quête de l'adolescente serait-elle relative à cet enjeu du rapport homme et femme, alors que la quête d'identité sexuelle relèverait plus spécifiquement du personnage transsexuel de Marie-Pierre ?

## 2. LA RÉPLIQUE DU *SEXE DES ÉTOILES*

### 2.1 Introduction à la trame romanesque

Nous parcourrons la trame romanesque afin de circonscrire l'expérience des personnages en regard des différentes dyades anthropologiques de notre énoncé biblique. Nous examinerons notamment comment le personnage de Marie-Pierre conceptualise l'identité sexuelle à partir des catégories *yin* et *yang*, dans la mesure où cette conceptualisation peut être comprise comme une réplique aux concepts de *isha* et *iysh* de l'anthropologie biblique. Enfin, nous approfondirons la caractérisation de l'accouplement en termes d'agglutinement chez le personnage de Camille, comme réplique à la loi édénique d'attachement réciproque des époux.

L'analyse du corpus se répartit en cinq thèmes présentés sous forme d'alternatives, selon lesquelles un élément de l'énoncé biblique se voit attribuer un aspect de la réplique du *Sexe des étoiles* :

- *Il n'est pas bon d'être seul ou la condition humaine solitaire*
- *La nécessité d'un allié ou la quête de quelqu'un*
- *La création de isha ou la création d'une femme à partir d'un homme*
- *Isha et iysh ou yin et yang*
- *Se coller ou s'agglutiner*

Pour les deux premiers thèmes, les personnages principaux seront examinés dans un ordre correspondant à leur apparition dans le roman : Gaby, Dominique, Camille, Marie-Pierre. Les considérations concernant les personnages secondaires s'ajouteront à la suite. Le personnage de Marie-Pierre sera approfondi sous les deux

thèmes suivants : « La création de *isha* ou la création d'une femme à partir d'un homme » et « *Isha* et *iysh* ou *yin* et *yang* », tandis que le personnage de Camille fera l'objet d'un développement plus élaboré sous le thème « Se coller ou s'agglutiner ».

## 2.2 Analyse du corpus de l'œuvre

Avant d'entreprendre l'analyse du corpus proprement dite, nous devons signaler l'emploi d'un procédé littéraire qui relie les personnages entre eux : le pont sémantique. Nous nous sommes particulièrement intéressée à son application dans les quatre premiers chapitres.

**TABLEAU 5**  
**Ponts sémantiques dans *Le Sexe des étoiles* (chapitres 1 à 6)**

Fin du chapitre 1 (Gaby)	:	« [...] comme elle avait faim, [Gaby] dévora sur-le-champs [ <i>sic</i> ] trois sacs entiers de croustilles au vinaigre » ( <i>SÉR</i> , 21)
Début du chapitre 2 (Dominique)	:	« Ce n'était pas la faim, cependant, qui faisait s'agiter les mâchoires de Dominique Larue » ( <i>SÉR</i> , 23)
Fin du chapitre 3 (Camille)	:	« Un jour, dit-elle avec une espèce de sourire, y aura plus rien, ici. Le soleil va s'éteindre comme n'importe quelle autre étoile » ( <i>SÉR</i> , 48)
Début du chapitre 4 (Marie-Pierre)	:	« Le soleil déclinait rapidement, en effet [...] » ( <i>SÉR</i> , 49)
Chapitre 5	:	(Gaby)
Début du chapitre 6 (Dominique)	:	« Tandis que Gaby, vaincue, s'abandonnait enfin au sommeil, Dominique Larue, lui, en émergeait tout à fait » ( <i>SÉR</i> , 75)

Chacun des quatre premiers chapitres introduit un protagoniste du récit. Or, de la fin du chapitre 1 (Gaby) au début du chapitre 2 (Dominique), et, de la fin du chapitre 3 (Camille) au début du chapitre 4 (Marie-Pierre), nous notons la présence de deux « ponts » sémantiques, le premier reliant les personnages de Gaby et Dominique, le second reliant les personnages de Camille et Marie-Pierre. Proulx utilise le même procédé au début du chapitre 6 pour relire à nouveau Gaby et Dominique.



Dans notre analyse, nous tiendrons compte des liens privilégiés qui se nouent entre la Recherchiste et l'Auteur, de même qu'entre l'Enfant et la Transsexuelle<sup>43</sup>. Ainsi, les personnages de Gaby et Dominique, interpellés par Marie-Pierre relativement à leur identité sexuelle, développeront une relation amicale au cours du récit, tandis que Camille sera particulièrement préoccupée de l'impact que la transsexualité de Marie-Pierre pourra avoir sur la relation avec son père. Ces deux types de rapport homme et femme, étrangers à toute forme d'agglutinement sexuel, prendront une place particulièrement significative dans notre étude au niveau anthropologique.

### 2.2.1 Il n'est pas bon d'être seul ou la condition humaine solitaire

L'analyse de l'énoncé biblique comporte un approfondissement de cette parole de *YHWH Élohim* : « Il n'est pas bon pour l'Adam d'être seul » (Gn 2, 18a). La solitude est l'un des thèmes de l'écriture de Monique Proulx<sup>44</sup>. *Le Sexe des étoiles* ne fait pas exception, chacun des personnages étant introduit sous cet angle.

Le premier chapitre s'ouvre sur la rupture entre le personnage de Gaby et son compagnon René, après six ans de vie commune. Au retour du travail, Gaby se retrouve face à face avec sa nouvelle solitude :

Il était vingt et une heure trente quand Gaby se décida à glisser ses deux clés rondes dans les deux serrures à triple pivot indestructible et inexpugnable qui la garantissaient, elle et ses avoirs, contre la malveillance du monde. Elle fit exprès de crier : « C'est moi ! » pour constater à quel point cela ne lui faisait rien que personne ne lui réponde. (*SÉR*, 20)

<sup>43</sup> Ces majuscules sont utilisées dans *Le Sexe des étoiles* pour caractériser les personnages principaux, dans le contexte de la perspective de Marie-Pierre (*SÉR*, 279 et 313).

<sup>44</sup> Voir INTRODUCTION, p. 7, 8, 10 et 20.

L'expérience est pénible. Seule une « ricanante envie de vivre » la retient de se suicider : « Elle cracha les somnifères dans la toilette, regagna la cuisine, et comme elle avait faim, dévora sur-le-champs [*sic*] trois sacs entiers de croustilles au vinaigre » (*SÉR*, 21). Gaby traverse ensuite une période de célibat forcé, durant laquelle les croustilles font toujours office de compensation :

[...] elle se résigna à l'idée de devoir rentrer seule chez elle, cette nuit encore. Des catastrophes pires que celle-là sévissent dans le monde, après tout, et la solitude lui fournirait l'occasion de mener plus avant la complexe et vaste étude comparative sur les différentes sortes de croustilles qu'elle avait amorcée quelques semaines auparavant. (*SÉR*, 124)

Mais, lorsqu'elle trouve enfin l'amour, les effets sur sa personne sont tels qu'ils lui permettent de mesurer, après coup, ceux de la solitude :

Depuis que l'amour avait fait irruption dans sa vie – shabadabada shabadabada –, Gaby se portait bien. Elle dormait toutes ses nuits tel un marmouset sevré, avait perdu trois kilos, arborait un œil frais et hygiénique. Et surtout, l'angoisse avait déguerpi, cette angoisse mollasse qui assassine les solitaires à petit feu pour les punir de ne pas assez endurer les autres, sans doute. (*SÉR*, 243)

Le deuxième chapitre introduit le personnage de Dominique. La solitude qu'il ressent au milieu de ses confrères écrivains prend les traits d'une agonie :

[...] Dominique Larue buvait des gallons de café en pensant qu'il allait mourir dans quelques instants de honte de confusion d'insignifiance, il allait mourir et il était abominablement seul avec cette douleur agonique de ceux qui vont mourir, ô mes frères, mes pairs, mes impairs [...]. (*SÉR*, 29)

Dans le cas du personnage de Camille, la solitude apparaît volontaire et s'appelle « insociabilité » :

Elle accumulait ratage sur ratage, particulièrement en sciences et en mathématiques, elle ne supportait pas que les professeurs lui adressent publiquement la parole, elle faisait montre d'une insociabilité malade, sans amis sans confidents, se déplaçant d'une classe à l'autre comme un spectre muet, ni dissipée ni bavarde durant les cours magistraux, non, plutôt d'une glaciale attention, ne baissant jamais la tête pour prendre des notes, exerçant sur les professeurs une sorte de guet constant qui les faisait frissonner à cause de ce qu'ils sentaient là de bravache et d'arrogance... (SÉR, 163)

En fait, la solitude de ce protagoniste résulte directement d'une intelligence hors du commun :

[...] l'intelligence était ce qui faisait qu'elle restait seule les heures de lunch, les soirs et les mois de vacances à regarder les autres échanger des inepties heureuses, l'intelligence était une monstruosité chez les filles et la condamnerait à passer sa vie derrière un télescope géant, seule comme une sauvage. (SÉR, 99)

Enfin, Marie-Pierre, impute la solitude éprouvée durant sa jeunesse à l'erreur portant sur son identité sexuelle véritable :

Que des garçons, autour, et des professeurs masculins, et qui sentaient ma différence sans pouvoir mettre la main dessus, et qui me haïssaient pour cela, que des activités mâles et des obligations de se comporter en mâle, tellement de bruit dans les dortoirs, et de jeux violents, et de pensées rigides qui n'étaient pas les miennes... (SÉR, 143)

Le choix de la transsexualité, qui se veut un moyen pour remédier à la situation, contribuera à une autre forme d'isolement, celle que procure le statut de « monstre » (moitié mâle moitié femelle) :

[...] imagine la tête des autres quand j'ai commencé à me montrer sous mon vrai jour. Horreur et abomination ! Au secours ! Au monstre ! Les yeux paniqués de la petite réceptionniste du Centre de recherches le matin où je me suis pointée avec du mascara et des boucles d'oreilles ! L'effroi métaphysique de tous mes valeureux subalternes ! Polis, oh tout le monde archipoli, des Bonjour-monsieur-le-Directeur par-ici, des Comment-allez-vous-monsieur-le-Directeur par-là, et des sourires joviaux qui bégayaient : non non je ne remarque rien d'inhabituel, mais aussitôt le dos tourné, ouf, ça jaspinaient ça caquetait ça s'affolait, qu'est-ce mon dou se pourrait-il, serait-il donc en train de revirer toc-toc ?... (SÉR, 261)

Tous ces personnages marqués du sceau de la solitude seront entraînés dans une traversée des apparences impliquant le rapport homme et femme sous forme de quête.

### 2.2.2 La nécessité d'un allié ou la quête de quelqu'un

L'énoncé biblique a montré que la nécessité d'un allié, d'un vis-à-vis, était consécutive à cette affirmation de *YHWH Élohim* : « Il n'est pas bon pour *l'Adam* d'être seul ». Dans ce contexte, notre lecture de la trame romanesque mettra à profit les éléments de compréhension qui nous proviennent de l'anthropologie biblique.

Marie-Pierre, après son interview avec Bob Mireau, animateur de l'émission *Pas si fou* vient saluer la chercheuse : « Nous allons nous revoir [...] Nous avons des atomes crochus, toi et moi, une affinité d'âmes sœurs... Entre femmes, ça se sent, ces choses-là » (*SÉR*, 65). Cette salutation va entraîner Gaby dans un retour sur son passé :

Elle en avait eu, des âmes sœurs – féminines, s'entend. Amitiés touffues et pantelantes, en allées sur la pointe des pieds à cause de l'âge qui rend fourbe ou cassant, à cause d'une querelle, puérile comme elles le sont toutes, à cause d'un changement d'adresse. À cause de la nonchalance, à cause de l'illusoire sentiment d'abondance qui fait se départir, l'œil sec, de ses trésors familiers, comme d'une verroterie bon marché. (*SÉR*, 65-66)

Au milieu de l'évocation de ses souvenirs, notamment ceux concernant son amie Michelle Lévesque, elle qualifie défavorablement le rapport aux hommes :

[...] tu ne pouvais qu'évoquer avec un serrement au cœur ce futur implacable qui la verrait s'éloigner de toi, ô les hommes déjà comme des vautours au-dessus de vos amitiés vulnérables... (*SÉR*, 69)

Que leur reproche-t-elle, sinon d'accaparer tout l'espace des rapports, au détriment de l'amitié, par exemple :

Elle se rappelait, maintenant, ce qui donnait son prix d'or aux amitiés féminines : il n'y avait qu'avec les femmes que pouvait naître, comme du tréfonds de ses viscères, ce fou rire infantile, d'une absolue et merveilleuse gratuité, sans lequel la vie ne vaut pas la peine que l'on passe au travers. (*SÉR*, 74)

Mais lorsque la solitude atteint son paroxysme, la piètre qualité du rapport vaut encore mieux que son absence :

[...] il fallait avoir touché le fond d'une abominable misère affective pour copiner de la sorte avec les araignées... (soudain, l'image insupportable du prisonnier guatémaltèque faisant guili-guili aux scorpions de son cachot pour tromper la solitude...) Et comme la soirée était jeune, elle décida d'appeler sur-le-champ quelqu'un, n'importe qui de féminin et de fraternel. (*SÉR*, 72)

Nous avons mentionné dans la section portant sur l'énoncé biblique que l'emploi du féminin et du masculin n'était pas nécessairement ni strictement relié aux genres sexuels dans le texte hébreu. Ainsi, dans le cas du couple *isha* et *iysh*, que la majorité des traductions interprètent comme « femelle » et « mâle », certains exégètes ont préféré traduire par des pronoms, parmi eux Nothomb, qui suggère quelqu'une/quelqu'un. La quête de quelqu'un, en ce sens, n'est pas exclusivement de l'ordre d'un accouplement sexuel. De plus, il est remarquable de constater que Proulx, en accentuant le caractère solitaire de la vie de Gaby, l'amène à une réflexion sur le copinage avec les animaux; le texte biblique évoque lui aussi le rapport à la gente animale pour dire qu'il ne remédie pas à la solitude de *l'Adam*.

Plus loin dans le texte, alors que Gaby cherche toujours un nouvel amoureux, la romancière lui attribue le questionnement suivant : « comment reconnaître sinon l'âme, du moins le sexe sœur, dans ces multitudes ? » (*SÉR*, 129). Le type d'accouplement désiré par Gaby n'est pas indifférent; l'âme sœur, d'abord, ou, du moins, le sexe sœur. Les couples possibles peuvent être multiples, mais celui qu'elle recherche est qualifié par le mot « sœur », pris comme adjectif. La quête de « sororité » (de « sororal » : adjectif de « sœur ») chez le personnage de Gaby traduit une forme d'alliance entre des personnes, au même titre que la « fraternité », quoique la sororité se rapproche davantage de la manière hébraïque de dire les choses. Selon la chronologie biblique du genre dans le second récit de création, le mot hébreu *ézèr*, que l'on traduit par « allié », n'est pas un féminin – il s'apparente au neutre –; le féminin apparaît avec *isha*, avant le masculin *iysh*, et il constitue la première caractérisation de l'allié<sup>45</sup>. La quête de « l'âme sœur » ou du « sexe sœur » chez la Recherchiste comporte ainsi des ramifications profondes; au niveau sémantique, ces expressions recourent la notion d'alliance, portée par le mot *ézèr* et la dyade *isha* et *iysh*, dans le texte hébreu.

La symbologie d'alliance, décrite dans la première partie de ce chapitre, inclut la phase d'extraction d'un côté de *l'Adam* ou de sa moitié (la « côte » d'Adam). Nous ne relèverons que trois exemples typiques de l'application de cette sémantique du « côté » au rapport homme et femme dans le roman. Tout d'abord, lorsque Gaby

---

<sup>45</sup> Dans le Cantique des Cantiques et le Livre de Tobit (Tb 7, 15; 8, 4.7), entre autres, l'époux se réfère à son épouse en l'appelant « ma sœur », marquant par là que le rapport qui s'établit entre eux n'est pas uniquement relié à la sexualité. La TOB souligne en note infrapaginale que le verset 8, 7 du Livre de Tobit est le seul de toute la Bible à rattacher le mariage à Gn 2, 18 [*L'Ancien et le Nouveau Testament* (2004), p. 2013].

revoit son ex-petit ami René en compagnie d'une autre fille, elle insiste sur le fait qu'elle est « à côté de lui » : « La fille à côté de René [...] cette fille, à côté de lui » (*SÉR*, 120). Son insistance est-elle anodine ? Plus loin, lorsque le même personnage va côtoyer<sup>46</sup> Dominique, à cause de Marie-Pierre, l'instance narrative nous les représente assis « côte à côte dans la cuisine où persistaient à errer les relents carnivores de Marie-Pierre » (*SÉR*, 264). Enfin, lors du *party* de Noël auquel participe Gaby, les invités sont ainsi désignés : « Ils étaient là une dizaine – l'équipe de *Pas si fou*<sup>47</sup> au grand complet et leurs légitimes ou accidentelles moitiés » (*SÉR*, 190). Tous les couples présents sont assimilés à des moitiés correspondantes<sup>48</sup>.

Revenons maintenant au moment où Dominique doit prendre la parole à un colloque international d'écrivains, alors qu'il s'en sent incapable (*SÉR*, 29). À ce stade, nous voulons marquer le lien entre la solitude et la quête d'un allié. Le besoin de « sentir autour de lui des relents de sollicitude » révèle chez l'Auteur l'absence de rapports véritables. Bien qu'entouré de frères, de pairs, d'impairs, Dominique est seul, car personne ne vient vers lui pour le soutenir dans l'épreuve qu'il traverse.

« Solitude » et « sollicitude » sont aussi associées en une autre occasion. Le personnage de Dominique, dans son rapport avec son père Maurice, se retrouve dans

---

<sup>46</sup> Le verbe « côtoyer » est ici employé à dessein, puisqu'il vient de « côte » et signifie « aller côte à côte ». Le terme implique un rapprochement (Paul Robert, *op. cit.*, p. 361). Nous verrons plus loin que le rapprochement de ces deux personnages nous offre un exemple de rapport homme et femme non sexuel.

<sup>47</sup> Le personnage de Gaby est la recherchiste d'une émission radiophonique intitulée : « Pas si fou ».

<sup>48</sup> Des expressions populaires comme « ma douce moitié » sont d'ailleurs très proches du sens biblique de la côte.

la situation inverse, c'est-à-dire non pas en quête d'un allié, mais en position d'allié lui-même :

- Qu'est-ce qui se passe ? Tu ne te sens pas bien ? demanda-t-il, étreint par une authentique sollicitude.

Tout à coup, il le sentit avec certitude, le regard de Maurice fut sur le point de basculer de l'autre côté des barbelés qu'il transportait partout avec lui comme une cote de mailles, quelque chose fut sur le point de se passer entre eux. Mais ne se passa point.

- Je me sens TRÈS bien, cracha Maurice. J'ai envie d'écouter la télévision, de faire une patience, d'être SEUL, peux-tu comprendre ça ? SEUL ! T'imagines-tu que je passe la semaine à me morfondre en attendant ta sainte visite, le jeudi matin ? HEIN ?...

- Non, toussota Dominique.

(*SÉR*, 87-88)

La sollicitude se présente comme le contraire de l'indifférence; elle décrit un mouvement de l'attention ou du sentiment vers une chose ou une personne, alors que son antonyme signifie l'absence de l'une comme de l'autre : ni attention ni sentiment. Nous avons interprété la dyade d'alliance, *l'Adam* et *ézèr kenegedo*, comme symbolique des rapports humains en général. Dans le dialogue ci-haut, Dominique va à la rencontre de Maurice, mais celui-ci tient à rester seul. Le père revêche refusant de répondre à la sollicitude du fils, la rencontre pressentie et souhaitée par ce dernier n'aura pas lieu. La dynamique d'alliance suppose, en effet, que les deux alliés aillent à la rencontre l'un de l'autre (*kenegedo*).

Lorsque Maurice apprendra qu'il est atteint d'un cancer en phase terminale, alors il se tournera vers son fils. Mais, face à la mort, que peuvent des alliés humains ?

- Désires-tu quelque chose ? demanda Dominique, la voix neutre. Qu'est-ce que je peux faire pour toi ?

- Emmène-moi.



Et comme Dominique ne répondait rien, Maurice se tourna de côté, vers la fenêtre, définitivement relégué en lui-même.

- Tu vois bien, murmura-t-il. Personne ne peut rien pour personne.

(*SÉR*, 149)

Même l'insociable Camille éprouve, alors qu'elle marche en compagnie de son père Marie-Pierre, un élan de sentiment fraternel à l'égard de « chaque être humain rencontré » :

Elles descendirent la rue Saint-Denis bras dessus bras dessous, moment privilégié entre tous. Camille flottait dans une béatitude un peu inepte, elle aimait l'odeur de son père qui s'infiltrait dans ses narines, les prémices de Noël qui peinturluraient les devantures des boutiques, le petit nuage glacé qui s'échappait des bouches, partout, chaque être humain rencontré devenait un îlot de chaleur fraternel à qui elle avait irrésistiblement envie de sourire. (*SÉR*, 156)

Chez Marie-Pierre, le mouvement qui la presse vers des inconnus, en quête de ce quelqu'un qu'elle attend, se fait plus pressant, plus anxieux aussi à cause du statut singulier que lui confère sa transsexualité. Ce personnage est cependant représentatif du phénomène transsexuel dans la mesure où le transsexualisme ne conduit pas à une évolution proprement dite des catégories du genre. L'homme devenu femme succombe lui aussi au désir de rencontrer le bel inconnu :

La nuit était faite pour marcher, marcher sans trêve, il finirait par y avoir quelqu'un au bout de la noirceur; dans les histoires, il y a toujours quelqu'un qui surgit, et c'est l'amour. Dans les histoires des autres. Mais la sienne semblait tellement singulière, construite de guingois comme par un artisan aveugle, peut-être que son histoire à elle, déjà flageolante, ne supporterait pas que des inconnus s'y infiltrent. C'était là une pensée affligeante, comme toutes celles qui se trouvaient à l'assaillir tandis qu'elle marchait au hasard des rues léthargiques. Quelques bars étaient encore ouverts mais elle en avait hanté une quantité si phénoménale, ces derniers mois, que l'alcool lui suintait par les oreilles – ô ce besoin toujours pressant du regard des autres, ce besoin de croire à l'inconnu romantique qui ne se manifesterait jamais. (*SÉR*, 276)

Dans le roman, le personnage de Michèle explique à sa fille Camille le rapport entre la solitude existentielle et la nécessité concourante d'ordre sexuel, dans un effort de justification de sa propre relation amoureuse avec J. Boulet :

- J'ai beaucoup d'affection pour toi, avait-elle avant-proposé, tu es ma n'unique irremplaçable n'enfant, mais une femme a besoin, une femme, je suis encore une femme, une femme une femme, une femme a aussi besoin de.

Elle ne s'en sortait pas, entortillée dans des rougissements et des sueurs de jouvencelle, et Camille ne faisait rien pour l'aider, visage serré comme un couteau.

- Forniquer, avait-elle émis enfin. Dis-le, maman, forniquer.

Michèle avait alors perdu toutes ses couleurs et le peu de mots qui lui végétaient dans la gorge, elle s'était confondue en protestations sanglotantes – « je l'aime, s'était-elle ridiculisée, je l'aime et il m'aime et je te supplie de nous laisser vivre un peu cela moi qui ai tant tellement souffert de la solitude, [...] ». (*SÉF*, 285)

Cette plaidoirie maladroite de Michèle ne doit pas nous conduire à sous-estimer ce que représente ce personnage. La transformation de Pierre-Henri en Marie-Pierre n'est pas la seule à l'œuvre; à cette féminisation de l'époux correspond une certaine virilisation de l'épouse, selon les stéréotypes traditionnels. Nous découvrons Michèle d'abord sous les traits d'une femme très occupée, non pas aux tâches domestiques, mais à ses dossiers professionnels, et qui « sue » en faisant de l'exercice (scène 13). Elle a une profession exigeante, susceptible de l'obliger à travailler tard le soir : « J'ai une grosse journée, demain. [...] À partir de la semaine prochaine, je vais donner des cours, le soir, au Barreau... Deux fois par semaine » (*SÉF*, 281).

Alors que Marie-Pierre est sans le sou, Michèle semble jouir de revenus plus que substantiels. Elle dira à Camille : « J'ai mis beaucoup d'argent de côté, pour toi, pour que tu manques jamais de rien » (*SÉF*, 355); et à Marie-Pierre : « J'ai repensé à tout ça. La maison, les meubles... C'est vrai que tu as tout laissé... Je serais disposée à

te donner de l'argent » (*SÉF*, 357). Cet argent, Marie-Pierre l'acceptera et, à en juger par la voiture sport qu'elle a pu se procurer et les promesses qu'elle fait à Camille pour la convaincre de l'accompagner à New York, le montant devait être fort élevé :

- Camille ! Viens, monte !...
  - (CAMILLE MONTE DANS LA VOITURE SPORT DE LUXE ET S'APERÇOIT QUE SON PÈRE A REPRIS SES VÊTEMENTS D'HOMME)
  - Devine où on s'en va... On va à New York. Depuis le temps que tu voulais y aller... Hein ?... tu vas voir c'est une ville... formidable. Tellement grande... tellement...
  - On revient quand ?...
  - Non ! On revient pas.
  - (EFFRAYÉE) Mais on peut pas partir comme ça... sans bagages... sans rien...
  - Là-bas on en achètera, des bagages, des robes, des télescopes, tout ce que tu veux...
  - [...]
  - (PANQUÉE) Non ! Non !... Arrête !... Arrête ! Je veux pas y aller !...
  - Camille ! Camille.
  - Je veux pas aller à New York...
  - Mais où tu veux aller, Camille ?... Il y a plein d'autres villes, aux États-Unis. Où tu veux aller ?... On va y aller. Veux-tu aller à Boston ?... Veux-tu aller à Los Angeles ?... Qu'est-ce que tu veux que je fasse, Camille ?... Je vais le faire.
- (*SÉF*, 359-361)

L'inversion des rôles se confirme dans le choix du partenaire sexuel de Michèle : J. Boulet. Dans la scène 25, J. Boulet prépare le repas pendant que Michèle est assise au salon et travaille sur un dossier. Il vient la rejoindre et lui offre un verre de vin, en lui murmurant à l'oreille : « Si tu voulais, je te ferais des repas comme ça, tous les jours » (*SÉF*, 307). Le couple formé par les partenaires sexuels Michèle et J. Boulet est en effet l'expression d'une certaine interchangeabilité des rôles traditionnellement attribués à l'un et l'autre sexe. Il pourrait témoigner de certaines transformations sociales opérées sous l'effet du féminisme, par exemple. Mais, par-delà cette mise en question des rôles dits masculins et féminins, nous voulons montrer que *Le Sexe des étoiles* contient des considérations anthropologiques recoupant les

propos de Gn 2, 4b-25. Entre autres, l'interchangeabilité confirme, dans un sens, le mouvement de l'un vers l'autre, quelle que soit l'attribution de son rôle.

Un autre aspect de l'anthropologie biblique est le caractère quasi ontologique du couple *l'Adam* et *isha*, que les traductions traditionnelles assimilent pourtant au couple sexué Adam et Ève. Nous percevons dans le premier roman de Proulx un effort de redéfinition des catégories sexuelles, qui déborde la simple critique des stéréotypes pour atteindre l'être humain générique.

Partie à la recherche de quelqu'un, n'importe lequel, Gaby voit venir à elle un homme d'un genre nouveau :

À y regarder de plus près, tout en lui exhalait l'équilibre et le sain. Il n'avait jamais fumé et ne s'alcoolisait que modérément, il avait des égards pour son corps qui semblait le lui rendre d'éclatante façon. Haleine fraîche, œil brillant, peau soyeuse, muscle prompt. Soixante-dix longueurs de piscine olympique bihebdomadairement. Cent sit-up tous les matins. Ski de fond et canot-camping selon les saisons. Nourritures bienfaisantes, eau de source à profusion, haro sur le lipide qui boudine et le glucide qui surexcite. Lorsqu'il lui présenta le dessert – un parfait au kiwi et au yaourt naturel –, Gaby ne put que l'avalier respectueusement, pénétrée par la conviction qu'elle avalait du même coup de vastes portions de santé éternelle. (*SÉR*, 174)

L'image traditionnelle de *l'Éden*, selon laquelle Ève la femelle est au service d'Adam le mâle, se renverse : esprit sain dans un corps sain, ce « il » fait la cuisine (et cela est bon... pour la santé). Le service de ce « il » auprès d'« elle » est complet, impeccable, raffiné; ce « il » est même féministe :

Il la servit, la desservit, les assiettes aussitôt vidées de leur contenu réintégraient précipitamment, sans qu'elle y soit pour rien, l'armoire et la propreté dont elles ne s'étaient sans doute jamais tout à fait départies, il y avait des fleurs sur la table, du mimosa et trois anthuriums roses, il lui massa le cou quelques instants lorsqu'elle mentionna des raideurs à la nuque, il installa sur la chaîne stéréo des études de Chopin brillamment interprétées par Louis

Lortie et un peu d'harmonie se remit à circuler en elle, tellement gentil, il laissait toujours son siège de toilette dans la position baissée qui sied aux femmes car il avait été élevé dans une famille de filles, féministe et si gentil, il lisait Élisabeth Badinter et Marie Cardinal et ne comprenait pas que le pays ne soit pas dirigé par une femme. (*SÉR*, 174-175)

La domination de « lui » sur « elle », cette conséquence de la chute, semble conjurée. Enfin, ce « il » a une sollicitude à l'égard de Gaby digne des charismes combinés de ses père et mère :

[...] il lui fit couler un bain moussant à la pomme verte qui régénère la peau et tonifie l'organisme, elle s'y glissa et s'y endormit sur-le-champ, un vague sourire fœtal aux lèvres. Elle s'éveilla à huit heures du matin. Il l'avait couchée et bordée, peut-être même l'avait-il veillée la nuit durant car elle rencontra immédiatement son regard, noisette clair et vigilant. Elle rampa jusqu'à sa poitrine et s'y laissa choir en ronronnant, c'est ainsi qu'ils ne firent même pas l'amour car elle s'était endormie de nouveau dans cette inconcevable chaleur et elle rêvait à des choses enjouées et faciles, les méchants étaient morts, elle était redevenue petite et son père et sa mère en même temps la berçaient. (*SÉR*, 175)

Ce Luc Desautels apparaît aux yeux éblouis de Gaby comme l'aide ou l'allié (*ézer*), le vis-à-vis (*kenegedo*), par excellence. En d'autres mots, cet Adam<sup>49</sup> pris au sens de mâle parfait serait en fait une sorte d'*isha* idéale.

Dominique, quant à lui, mène une vie de couple sans véritable passion. Un double problème afflige ce protagoniste : il lui est impossible d'écrire depuis la parution de son premier roman et il souffre d'impuissance sexuelle. L'écrivain, comme *l'Adam*, est appelé à nommer les choses. L'incapacité de nommer, la panne d'inspiration, serait-elle en lien avec l'absence d'une rencontre inspirante, d'une *isha* ? On parle souvent du feu de l'inspiration et le mot « flamme » évoque le désir amoureux, comme dans l'expression « déclarer sa flamme ». En deux occasions,

---

<sup>49</sup> Nous ne mettons pas « Adam » en italique dans ce cas, parce que le mot ne revêt pas le sens d'être humain, générique, comme en hébreu.

Dominique retrouve sa verve : à la vue d'une inconnue qui passe et à l'audition d'une voix féminine également inconnue, à la radio. La première<sup>50</sup> lui inspire cette description, riche en figures :

Elle venait de déboucher d'une artère connexe ou d'un restaurant, elle avait surgi, en fait, comme de nulle part, et voilà qu'elle s'éloignait déjà devant, ondoyante et fluide et pressée d'arriver ailleurs. Dominique songea d'abord à une antilope, de celles, racées et furtives, que l'on entrevoit dans les émissions consacrées aux faunes exotiques, puis il songea à une flamme, puis il se dit que c'était une femme et qu'elle avait une merveilleuse façon de disparaître de son existence. Sans même s'en rendre compte, il avait accéléré le pas. Elle devait avoir dans les trente-quarante ans, peut-être vingt ou cinquante, cela n'avait pas d'importance, au fond, n'importait que l'intemporelle vitalité qui la faisait se mouvoir royalement à côté des autres, une elfe parmi les babouins. Elle n'était pas très grande, les attaches fines et galbées, une courbure de reins particulièrement émouvante qui avait l'air de gémir sous le drap noir du manteau, et cette chevelure, une somptuosité ocre et acajou dans laquelle le soleil s'affolait. (*SÉR*, 32-33)

Nous retenons de la description de Dominique cette reconnaissance de la femme en trois temps : antilope, flamme, femme. Dans le second récit de la création, la caractérisation d'un *ézèr kenegedo* se fait, elle aussi, en trois temps : la nomination des animaux par *l'Adam*, la transformation du côté en *isha* qui, en hébreu, vient de « feu<sup>51</sup> » et, enfin, la reconnaissance de *isha* comme *ézèr* par *l'Adam*. La parenté est frappante.

Quant à la voix féminine entendue à la radio – celle de Marie-Pierre –, elle guérit Dominique de son impuissance sexuelle, instantanément. Ayant réussi à retracer la propriétaire de cette voix, l'Auteur fut gratifié d'un second miracle : « maintenant qu'Elle le tenait là sous son charme, la verve et le délire anciens recommençaient à vagir en dedans, oui, il écrirait un livre fabuleux sur Elle »

<sup>50</sup> Mado ayant changé la couleur de ses cheveux et lui tournant le dos, Dominique ne la reconnaîtra qu'au moment où elle se retournera vers lui.

<sup>51</sup> Paul Nothomb, *L'Imagination captive*, p. 39 et Annick de Souzenelle, *op. cit.*, p. 727.

(*SÉR*, 137-138). Chez Dominique, la Femme idéale se fait Flamme (*isha*) à un double titre : feu de la passion amoureuse et feu de l'inspiration littéraire.

Nous aurons l'opportunité de découvrir plus amplement le prototype idéal de Camille sous le thème « Se coller ou s'agglutiner ». Nous pouvons déjà dire que le vis-à-vis idéal de cette « elle » à l'esprit remarquable sera un « lui » au corps parfait :

Qu'avait-il donc de plus, de distinctif, de tellement excédentaire ?

Tout. Il avait tout.

D'abord les cheveux. Ces cheveux-là avaient emprunté des reflets à Dieu sait quel démon chatoyant et voilà qu'ils se mouvaient tout seuls, liquides et autonomes, jamais atteints par les poussières et les crasses environnantes. Les yeux, évidemment. Verts, c'est tout dire. Avec des profondeurs et des circonvolutions dans l'iris, plein de choses inépuisables qui allaient vous chercher loin. Et la silhouette, le torse, les membres, tout ce qu'il est convenu d'appeler d'emblée le corps : parfait, hélas, parfait d'un bout à l'autre. Enveloppé de si séduisante façon, le corps : aujourd'hui un manteau de toile et d'astrakan, hier une grande veste parachute rouge cerise, et des pulls incroyables aux épaules de footballeur, et des pantalons que l'on aurait dits en soie naturelle, au moins cinq paires de bottes aux cuirs de couleurs vives, vêtements hardis toujours manufacturés dans les boutiques dispendieuses de l'Ouest mais portés si négligemment, indifférence sans calcul, je-m'en-foutisme artistique, comme s'il se fût agi de hardes usagées. Allure TERRIBLE. (*SÉR*, 201-202)

Enfin, pour Marie-Pierre, nouvellement femme, le vrai homme, c'est-à-dire celui qui viendrait confirmer sa véritable Féminité, semble encore à venir :

La vie s'annonçait assommante, qui l'entérinerait enfin comme femme, quand donc l'être d'exception se pointerait-il à ses côtés pour la révéler, [...] où se cachaient les VRAIS hommes ? (*SÉR*, 169)

Le caractère paradoxal de cette répartition de Marie-Pierre va par ailleurs nous permettre de faire un rapprochement inattendu entre la transsexualité de ce protagoniste et la création de *isha* dans le texte biblique.

### 2.2.3 La création de *isha* ou la création d'une femme à partir d'un homme

Le passage romanesque *SÉR*, 225 [109] s'apparente d'une façon particulière à la structure sémantique de Gn 2, 21-23 :

**TABLEAU 6**  
**Mise en parallèle de *SÉR*, 225 [109] et Gn 2, 21-23**

Quand j'étais un homme, poursuivait-Elle en se rasseyant près de lui, quand j'étais un simulacre d'homme, moi non plus je ne regardais rien. Je ne voulais plus rien regarder, je te l'ai dit, toute ma vie se résumait aux plaques que je glissais en dessous de mon microscope.	WAW YHWH ÉLOHIM fit tomber dans une torpeur l'Adam qui s'endormit;
[une série d'interventions chirurgicales réussies ( <i>SÉR</i> , 109)]	[...] il prit l'une de ses côtes et referma les chairs à sa place. WAW YHWH ÉLOHIM transforma la côte qu'il avait prise à l'Adam en une <i>isha</i> qu'il lui amena.
Un jour, j'ai levé les yeux, j'ai regardé : surprise ! Une femme se tenait à côté de moi, j'étais marié avec elle et je ne m'en étais pas même aperçu !	WAW l'Adam s'écria : « Voici cette fois l'os de mes os et la chair de ma chair, celle-ci, on l'appellera <i>isha</i> car c'est de <i>iysh</i> qu'elle a été prise. »

Marie-Pierre évoque le temps où il était Pierre-Henri, en particulier cette période où, enfermé dans son laboratoire de microbiologie, il vivait dans une sorte d'inconscience de ce qui l'entourait; la torpeur et le sommeil, dont il est question dans le texte biblique, sont des termes également relatifs à l'inconscience. De plus, l'exclamation « surprise ! », employée par Marie-Pierre, rejoint l'exclamation<sup>52</sup> de l'Adam à la vue de *isha*. Enfin : « Une femme se tenait à côté de moi, j'étais marié avec elle et je ne m'en étais pas aperçu », reprend la figure du côté, dans le sens de

<sup>52</sup> La traduction « Voici cette fois » de la TOB ne rend pas cet enthousiasme aussi bien que l'expression « Ça, quel coup ! » utilisée par Paul Nothomb. Voir ANNEXE 2, p 370.



« douce moitié ». Cependant, pour Pierre-Henri, cette découverte s'avère beaucoup plus embarrassante que réjouissante.

Dans le verset Gn 2, 21, *YHWH ÉLOHIM* se présente comme un chirurgien : « *Waw YHWH ÉLOHIM* fit tomber dans une torpeur *l'Adam* qui s'endormit; il prit l'une de ses côtes et referma les chairs à sa place ». Paul Nothomb commente : « C'est la scène "mythologique" archi-méconnue où le Créateur, déguisé en chirurgien, après avoir anesthésié l'Homme, est supposé lui extraire la fameuse "côte d'Adam" et en "bâtir" une femme, qu'il apporte à l'Homme<sup>53</sup> ». Nous allons donc aborder le personnage de Marie-Pierre sous l'angle d'une création, celle d'une femme bâtie à partir d'un homme :

Il y a quelques années, pour des motivations profondes dont j'avais tort de penser qu'elles ne concernaient que moi seule, j'ai décidé de réorienter mon identité sexuelle. Après de longs et douloureux traitements, qu'il serait par trop mélancolique de vous énumérer ici, et une série d'interventions chirurgicales réussies mais horriblement onéreuses, je suis devenue une Femme. (*SÉR*, 109)

La transsexualité, ici celle du « devenir une Femme », s'opère, au sens propre du terme, par la voie chirurgicale. Le but de la démarche est, essentiellement, de corriger un défaut physique : « J'ÉTAIS une femme, reprit doucement Marie-Pierre. Simplement, il a fallu corriger cette anomalie physique qu'était mon corps (*SÉR*, 61) ». Selon Marie-Pierre, « l'opération a parfaitement réussi », elle est « une femme à part entière » (*SÉR*, 62). Il reste à en convaincre les autres.

---

<sup>53</sup> Paul Nothomb, *L'Imagination captive*, p. 38.

Étrange créature, en vérité, aussi biscornue que fascinante. [...] C'était, en fait, ce mélange de raboteux et de vallonnements qui plongeait Gaby dans le désarroi, et le réalisateur de l'émission, debout à côté d'elle, dans d'hystériques ricanements. Le corps de Marie-Pierre Deslauriers semblait bâti sur le paradoxe : il ne manquait de rien, en tout cas, ni de courbes, ni d'os, les uns apportant sans cesse aux autres une sorte de surprenante rectification. (*SÉR*, 59)

Au chapitre 8, nous assistons aux démarches de Marie-Pierre auprès du ministère des Affaires sociales, afin de faire remplacer, dans son dossier, la lettre M (Mâle) par un F (Femelle). La romancière recourt alors à la figure des « Cravates » pour désigner : « cette vaste confrérie en uniforme dont elle n'avait jamais perçu, avant, l'omniprésent pouvoir ombrageux : les Cravates étaient partout, dans les universités, les laboratoires, les compagnies [...], dans les ministères [...], dans les médias [...] » (*SÉR*, 106-107).

Les Cravates caractérisent ainsi ce que l'on pourrait appeler l'Adam gouvernemental, alors que chaque intervention de Marie-Pierre vise la reconnaissance institutionnelle de sa Femellitude :

L'une des premières Cravates gouvernementales à qui Marie-Pierre avait fait part de sa requête, quatre ans auparavant, lui avait malicieusement lancé : « Prouvez-moi que vous êtes une femme ! » ce à quoi Marie-Pierre avait malicieusement rétorqué : « Prouvez-moi, vous, que vous êtes un homme ! »  
Il s'en était suivi une longue torpeur administrative. (*SÉR*, 107)

Il est à remarquer que chaque demande de reconnaissance est suivie d'une « torpeur » administrative :

[...] s'étant penchés sur le corps du délit et attestant que oui, hélas, cet ex-homme était maintenant médicalement parlant une femme, et qu'il fallait se faire une raison.  
Il s'en était suivi une très longue torpeur administrative. (*SÉR*, 108)

Marie-Pierre est donc en quête de l'Adam qui s'exclamera en la voyant : Voici cette fois *isha* (Gn 2, 23). Et si la Transsexuelle est en quête de regards, elle est surtout avide du regard qui lui conférera un statut d'humanité<sup>54</sup>. Elle veut se débarrasser de celui de Monstre, qui lui vient aussitôt à l'esprit, par exemple, lorsqu'elle contemple elle-même la « faune théâtrale » du club Néfertiti :

L'endroit était semblable aux autres du sud-est de la ville dans lesquels elle s'était quelquefois fourvoyée. Ni moins miteux, ni pire. Sa seule particularité, c'est qu'il abritait des transsexuels de tout acabit, faux et vrais, achevés et en devenir. Femmes pour la plupart – ou du moins s'affichant comme telles –, mais femmes exacerbées, au maquillage et aux atours de carnaval, faune théâtrale semblant sortir tout droit d'une ancienne œuvre de Michel Tremblay. [...] Cela donnait des résultats spectaculaires, un tantinet monstrueux, cela sentait les créatures frankensteinienne abandonnées en cours de route par leur créateur. (*SÉR*, 271-272)

Toujours au chapitre 8, Proulx utilise la scène du miroir pour mettre Marie-Pierre face à elle-même : « Le miroir lui répétait infatigablement que ce corps était le sien, ce corps fabuleux lui avait été rendu enfin après des années de tergiversations douloureuses » (*SÉR*, 114). Elle peut elle-même *de visu* attester sa féminité : « Après le repas, Marie-Pierre se plaça donc face au miroir pour qu'il lui répète les mêmes choses allégeantes, car le soir descendait comme une bruine et, dans le noir du soir, le corps ne peut plus rien pour l'esprit qui devient vulnérable » (*SÉR*, 115).

Mais, à la différence de *isha* créée à partir de l'Adam générique qui apparaît dans le texte biblique, Marie-Pierre la Transsexuelle est créée à partir d'un mâle : « Pierre-Henri Deslauriers, cet homme désespéré qu'elle avait été » (*SÉR*, 118). Le face à face qui s'établit alors n'est pas celui de deux personnes alliées, mais un

<sup>54</sup> Dans la lettre qu'elle envoie au Ministre des Affaires sociales, sous la signature « Marie-Pierre Deslauriers », la Transsexuelle énumère tous ses titres prestigieux en les faisant précéder de la particule « ex », le dernier d'entre eux étant « ex-être humain » (*SÉR*, 111).

affrontement entre les deux faces, féminine et masculine, de la même personne. Pierre-Henri apparaît, tout d'abord, derrière l'épaule gauche de Marie-Pierre, face au miroir. Elle ferme les yeux, les ouvre à nouveau : il est maintenant placé entre elle et le miroir, interceptant son reflet dans la glace : « Elle affecta d'ignorer sa présence. Se coiffa avec des gestes appliqués devant le miroir, comme si, devenu transparent, Il ne pouvait plus lui faire obstacle, les yeux dans ses yeux à lui, terrible face à face dont il lui fallait triompher » (*SÉR*, 116).

Il y a pourtant un « mâle » qui voit en Marie-Pierre la Femme par excellence :

- [...] Vous êtes amoureux d'elle ?  
 - Oui. Je ne sais pas. Pire que ça, je crains. Je changerais parfois de place avec le miroir dans lequel elle se regarde...  
 (*SÉR*, 182)

Le personnage de Dominique, car c'est de lui dont il s'agit, a recouvré sa vigueur sexuelle au son de la voix grave de Marie-Pierre. Mais l'identité de mâle à part entière lui convient-il ? Et Gaby, bien que fascinée par la Féminité paradoxale de la Transsexuelle, est davantage préoccupée par la découverte de sa propre ambiguïté : « Gaby restait un long moment à s'étudier dans le miroir, à se trouver l'allure fourbe, la silhouette filiforme et un regard hypocrite de garçonne » (*SÉR*, 183).

Le phénomène de la transsexualité est l'occasion pour l'écrivaine de soulever un questionnement sur l'identité profonde des individus. La création d'une autre Femme en Marie-Pierre est ainsi accompagnée d'une redéfinition non pas des rôles

sexuels, mais du rapport entre le féminin et le masculin, selon des catégories empruntées au taoïsme et librement interprétées au profit de la trame romanesque. Les catégories *yin* et *yang* chez Marie-Pierre pourraient ainsi être comparées aux concepts *isha* et *iysh* de l'énoncé biblique, non parce qu'elles décrivent ce qui est féminin et ce qui est masculin, mais parce qu'elles mettent en rapport deux réalités qui recoupent les catégories du genre.

### 2.2.4 *Isha et iysh ou yin et yang*

La première mention des catégories *yin* et *yang* dans le roman revient au personnage de Dominique :

Dans la vaste salle à manger, il attaquait pacifiquement les 108 mouvements de tai-chi taoïste qui rendent l'homme semblable au chat et le font communier avec le Cosmos. [...] il n'avait pas sitôt attrapé la queue de l'oiseau et repoussé le singe au fond de la mer que son yin et son yang, ces éternels antagonistes, s'envoyaient de grandes claques fraternelles dans le dos et le hissaient, lui, homoncule, sur des sommets spirituels vertigineux [...]. (*SÉR*, 75-76)

Selon le personnage de Marie-Pierre, ces catégories permettent une meilleure définition des personnalités parce que celle-ci va au-delà des stéréotypes habituels :

- Si je vous suis bien, Marie-Pierre, disait Bob Mireau, le corps n'est qu'une apparence trompeuse, après tout.
- Ce n'est pas exactement ce que j'ai dit, mon petit Bob, fit Marie-Pierre avec un sourire d'une ensorcelante patience.
- Prenons moi, par exemple. J'ai l'air d'un homme, comme ça, à première vue, mais je suis peut-être une femme, dans le fond, dans le fin fond d'en dedans de moi-même.
- Ça m'étonnerait. Tu présentes toutes les caractéristiques fondamentales machistes.
- Ah ? Ça me rassure.
- Mis à part, évidemment, quelques pulsions féminines que tu t'empresses de camoufler. (*SÉR*, 60-61)

Au cours d'un bon repas, Marie-Pierre explique les rudiments de sa doctrine tout en faisant l'application de la catégorie *yang* à la personnalité de Gaby. Nous citons le dialogue en entier, marquant au passage, en caractères gras, les concepts définissant le *yang* :

- Les Chinois l'avaient compris, pulsion égale contradiction, le yin et le yang ce n'est pas que pour les chiens. Prenons toi, par exemple. Repasse-moi un peu de ce pain croûté qui est un péché, ma chérie. Merci.

- Quoi, moi ? s'arrêta de mastiquer Gaby.

- Et le boursault, passe-moi le boursault, quelle onctueuse merveille. Tu ne manges pas de boursault ?...

- Oui. Prenons-moi-par-exemple. Qu'est-ce que ça signifie ?

- Ça signifie que tu as un côté yang très très fort. Je t'assure. Mais il n'y a pas de mal à ça, bien entendu.

Marie-Pierre contempla Gaby et son morceau de boursault avec la même souriante tendresse puis elle rota, comblée.

- Et ça fait quoi, un côté-yang-très-très-fort ? rompit doucereusement Gaby.

- Mon Dieu. Ça fait partie de toi, c'est tout. Le yang est **mouvement, extérieur, chaud, fonctionnel, agissant**, c'est le **principe mâle de l'univers**, comme tu le sais probablement.

Gaby déboucha une autre bouteille de vin pour célébrer l'événement : qu'est-ce que la vie ne nous réservait pas comme surprises, voilà qu'on lui révélait qu'une puissance phallique se dissimulait dans ses intérieurs et ne demandait qu'à surgir – les poils lui surviendraient bientôt en grand nombre, sans doute.

- Es-tu en train de me dire que je suis un homme qui s'ignore ? ricana-t-elle. Crois-tu que je devrais me faire opérer, moi aussi ?

Marie-Pierre leva les yeux au ciel et tendit son verre.

- Tout de suite les grands mots !... Y a pas à dire, vous êtes pointilleux sur la chose, vous, les Biologiques... Tout est toujours tranché au couteau pour vous, c'est tellement plus facile comme ça, hein ? Les Femmes d'un bord, les Z'hommes de l'autre, et swingue la baquaisse dans l'fond d'la boîte à bois !

Elle épongea son assiette et celle de Gaby à l'aide d'un vaste croûton imbibant, y ajouta un petit quart de kilo de fromage, pour la consistance, et deux trois rasades de vin, pour l'humidité, le tout s'évanouit immédiatement, gloups ! entre ses maxillaires besogneux.

- C'est un fait, déglutit-elle sobrement. Il y a beaucoup de yang en toi. Des pulsions mâles multiples qui gigotent et que tu ne laisses pas s'exprimer. C'est mauvais.

Gaby lui opposa un sourire grinçant.

- Tu m'énerves avec tes chinoiseries, le sais-tu ? Tu m'énerves énormément.

- Oui, persista Marie-Pierre comme pour elle-même, **fascination du pouvoir, désir de vaincre et de mort**, c'est très clair, quel dommage de retenir tout ça, c'est toute ta **force motrice** qui se trouve ralentie.<sup>55</sup>

(*SÉR*, 249-251)

<sup>55</sup> C'est nous qui mettons en caractères gras.

Rien n'est dit du côté *yin*. Toutefois, selon la dyade fondamentale énoncée au départ par Marie-Pierre : « pulsion égale contradiction », nous pourrions tenter d'apposer à chaque caractéristique *yang* mentionnée par la Transsexuelle un contraire qui serait *yin* :

**TABLEAU 7**  
**Interprétation des catégories *yang* et *yin* selon le personnage de Marie-Pierre**

<b>YANG</b>	<b>YIN</b>
Principe mâle de l'univers	Principe femelle de l'univers
Mouvement extérieur	Mouvement intérieur
Chaud	Froid
Fonctionnel	Non fonctionnel
Agissant	Non agissant
Fascination du pouvoir	Fascination de la soumission
Désir de vaincre	Désir de perdre
Désir de mort	Désir de vie
Force motrice	Passivité

Évidemment, un tel tableau ne se veut nullement systématique et surtout pas représentatif de la doctrine taoïste. Il s'agit d'une interprétation à partir des propos de Marie-Pierre que les critiques féministes associeraient avec raison à toutes ces tentatives de polarisation des genres généralement défavorables au féminin. Le personnage transsexuel n'a d'ailleurs pas la prétention de présenter une théorie des genres complète. Cependant, sa conception cosmologique, bien que différant sensiblement de la dynamique d'alliance du texte hébraïque, comporte, à l'instar de la Genèse biblique, des implications anthropologiques relatives à la dualité :

L'aéroport s'agitait dans sa climatisation nickelée, au milieu des grands oiseaux impavides. Marie-Pierre regardait les hommes et les femmes, hébétés par l'avenir, se presser aux guichets, et elle se disait qu'ils transportaient tous avec eux leur dualité clandestine, là, une femelle ricanait dans la voix de cet homme, là, un mâle méditait sous le maquillage de cette femme, **ils étaient doubles et essayaient si fort d'être inébranlablement uns**<sup>56</sup>. Un jour elle leur dirait, quelqu'un devait leur dire. (*SÉR*, 327-328)

<sup>56</sup> C'est nous qui mettons en caractères gras.

Le personnage de Marie-Pierre offre lui aussi une réplique à l'énoncé biblique du second récit de création : lorsque celui-ci dit « à la fois un et deux », la Transsexuelle dit « doubles », c'est-à-dire chacun de nous présente un côté féminin et un côté masculin. Lorsqu'on considère les attributs du côté *yang* et que l'on tente d'extrapoler à partir d'eux ceux du côté *yin*, les stéréotypes masculins et féminins choisis importent relativement peu; la différence réside dans le fait qu'il s'agit de modalités de l'être humain indépendantes du sexe biologique de l'individu. Le personnage transsexuel qui y réfère s'interroge lui-même avec humour sur le genre des attitudes qu'il observe chez certaines de ses pareilles dans le contexte du Néfertiti : « Marie-Pierre se demanda à quel stade de féminisation elles en étaient arrivées, elles, sous les fourreaux luisants qui leur moulaient les cuisses, et si la mesquinerie des esprits était yin ou bien yang » (*SÉR*, 273)<sup>57</sup>.

### 2.2.5 Se coller ou s'agglutiner

Comme pour le chapitre précédent consacré à l'analyse au niveau cosmologique, nous allons tout d'abord prendre contact avec le personnage de Camille par l'entremise de la trame filmique pour ensuite l'approfondir dans le contexte romanesque. À peu près toutes les scènes du film *Le Sexe des étoiles* expriment la problématique du couple humain.

---

<sup>57</sup> Patricia Mercader fait cette remarque : « Le transsexualisme ne semble donc pas [...] représenter une transgression des catégories de genre susceptible, à terme, de contribuer à détruire le système des rapports de pouvoir entre hommes et femmes; au contraire, il apparaît plutôt comme une reproduction inversée de ces rapports de pouvoir » [*L'Illusion transsexuelle*, p. 142-143].



À travers le regard de Camille, nous découvrons progressivement et plus particulièrement trois couples. Il y a d'abord le couple parental incarné par Pierre-Henri (Marie-Pierre) et Michèle. Les parents de la jeune fille se sont séparés dans le contexte du changement de sexe de son père. À ce couple maintenant divisé succède celui de Michèle et J. Boulet, le psychologue de l'école; le personnage de Camille le considère avec aversion. Enfin, nous voyons évoluer, tout au long du récit filmique, le couple en formation que représentent les personnages de Camille et Lucky.

Les amalgames des corps humains apparaissent bien médiocres, aux yeux de Camille, en comparaison du caractère grandiose des amalgames célestes<sup>58</sup>. Si le niveau cosmologique peut caractériser l'ambiance dans laquelle se meut généralement cette passionnée d'astronomie, la prise de conscience du couple va s'avérer pour elle bouleversante. Dès la scène 1, lorsqu'elle voit sa mère et J. Boulet enlacés, Camille déclare : « C'est dégueulasse ». L'expression elle-même est forte et pourrait manifester un rejet de la sexualité. Dans une scène représentative du niveau gnoséologique analysée plus loin, Camille émettra une réflexion en ce sens, qui explique à la fois sa passion-refuge pour les étoiles et le titre du film : « Moi, j'aime les étoiles parce qu'elles ont pas de sexe » (*SÉF*, 347).

Il faut dire qu'au plan sexuel, les découvertes faites par Camille sur ses congénères sont troublantes. Elle est confrontée à la présence intrusive de J. Boulet, qui, ayant pris la place de l'époux auprès de Michèle (scènes 1, 25, 68), tente de

---

<sup>58</sup> La métaphore des amalgames est tirée du roman : « cette image par excellence des amalgames, ces couples terrifiants dont l'intimité relevait du paradoxe le plus fantasque : les Trous noirs et les Quasars » (*SÉR*, 159).

prendre auprès d'elle celle de père (scènes 25, 45), places laissées vacantes par le départ de Pierre-Henri Deslauriers. Camille est témoin des ébats – beaucoup plus explicites, dans le roman – de ce couple auquel elle se sent étrangère et qu'en retour, elle tente de s'aliéner. Puis, son père revient (scènes 13-15), mais il s'est, depuis, transformé en femme, apportant avec lui l'aura d'une sexualité marginale. En quête d'explications, Camille sera introduite, par l'intermédiaire de Lucky, dans la confusion « sexuelle » du Néfertiti, où les clients aux genres fluides s'enlacent sur un rythme lascif (scène 57). Enfin, Camille apprendra de la bouche même de Lucky, son idéal masculin, qu'il se prostitue, c'est-à-dire qu'il « baise » pour de l'argent, et en plus, qu'il « couche avec un BONHOMME » (*SÉF*, 339).

Voyons comment l'adolescente gère ces traumatismes successifs reliés aux trois couples principaux du récit. Dans la scène 4, Camille s'adresse à son père de manière à le rassurer sur le caractère provisoire de la nouvelle relation de sa mère avec J. Boulet : « Michèle a eu la bonne idée de prendre le psychologue de l'école comme partenaire sexuel... Fais-toi-s'en pas, y fera pas long feu ici » (*SÉF*, 279). La jeune fille ne semble pas tant préoccupée par la reconstitution du couple parental que par le retour de ce père qui lui manque et dans lequel elle se reconnaît :

Cher papa. C'est moi. [...] J'espère que tu travailles bien et que tu fais des découvertes écoeürantes. [...] Moi aussi, j'ai découvert des choses écoeürantes [...]. (*SÉF*, 278)

Camille voue à son père une admiration et une affection exclusives. Sa correspondance épistolaire prend forme d'invocation; elle s'adresse à son « cher papa » comme on s'adresse au ciel. Lorsque celui-ci, devenu Marie-Pierre, refera

surface à la scène 13, ce sera comme en réponse à la supplication, à l'imploration de Camille, dans la scène qui précède :

C'est moi. Je t'écris. J'ai le cœur brisé. Ça fait tellement mal en dedans, j'ai de la misère à respirer. Si je reste ici, entourée d'ennemis... pis de monde qui m'aiment pas, je vais finir par mourir, c'est certain. Viens me chercher, papa... (*SÉF*, 288-289)

En contraste, le manque de communication entre la fille et la mère est évident, dès la première scène qui les met en présence. Michèle s'adresse à sa fille avec précaution, elle ose à peine la toucher de crainte d'être repoussée. Camille, de son côté, omet souvent de répondre quand Michèle s'adresse à elle, et si elle le fait, c'est sans aménité :

- Je peux entrer ?...
  - (CAMILLE NE RÉPOND PAS)
  - J'ai une grosse journée, demain... Toi ?...
  - (CAMILLE NE RÉPOND PAS)
  - À partir de la semaine prochaine, je vais donner des cours, le soir, au Barreau... Deux fois par semaine. Ça va te prendre une gardienne...
  - Pour quoi faire ?... J'ai plus dix ans !...
  - C'est vrai. Jim me disait que tu étais très bonne, en expression orale...
  - Je m'endors. Bonne nuit.
- (*SÉF*, 281)

Tout se passe comme si Camille, ayant à choisir entre sa mère et son père, avait opté pour ce dernier, en dépit de son changement de sexe. Camille fait référence à sa mère en l'appelant par son prénom Michèle (scènes 4, 19), alors qu'elle s'entête à appeler Marie-Pierre « papa » (scènes 21, 49). Consciente de la dynamique du triangle familial – par analogie au triangle amoureux –, Camille s'en servira pour essayer de gagner son père : « On se parle pas, Michèle et moi [...] La seule personne que j'aime, c'est toi, papa » (*SÉF*, 298); et même le menacer : « Va-t'en !... Tu

trouveras personne, ailleurs, qui va t'aimer plus que moi !... PERSONNE ! » (SÉF, 315).

Camille va réussir à attirer Marie-Pierre dans la maison familiale (scènes 62-64), à l'insu, croit-elle, de Michèle : « C'est chez vous, aussi » (SÉF, 342), argumente-t-elle. Après que sa mère, les ayant surpris, aura expulsé Marie-Pierre de la maison, Camille ira s'établir chez son père (scène 67). Mais celui-ci ne voudra pas renoncer à son identité féminine, et Camille, déçue, retournera chez Michèle (scène 74). Ce retour au bercail ne signifie pas pour autant la victoire de la mère sur le père, et Camille s'empressera de le faire savoir à Michèle : « Touche-moi pas !... T'as pas gagné !... T'as RIEN gagné ! » (SÉF, 354).

L'attachement de Camille à son père a pour corollaire l'animosité qu'elle nourrit à l'égard de J. Boulet : « y fera pas long feu ici » (SÉF, 279); « Sais-tu comment on l'appelle, à l'école ?... [...] Tarla » (SÉF, 282); « Tarla dit que les enfants qui ont des carences émotives se mettent à détester l'école [...] Il peut se tromper. C'est un épais » (SÉF, 324). La sollicitude de J. Boulet à son égard : « Je veux bien t'aider, moi. Ta mère aussi veut t'aider. Mais il faut que tu nous aides à t'aider » (SÉF, 325), ne rencontre aucun écho chez Camille. Le seul *ézzèr* qui puisse faire quelque chose pour elle est son vrai père, fut-il devenu femme. La preuve en est la remontée spectaculaire de ses notes académiques après une simple remontrance de sa part : « Je veux que tu réussisses. Même si tu détestes l'école » (SÉF, 324).

Malgré une répulsion de prime abord, Camille tente de se situer elle-même en regard de la réalité du couple. Dès le début, dans une lettre à son père, elle s'était interrogée sur la possibilité d'avoir un rapport amoureux avec « un gars », Lucky en l'occurrence : « Penses-tu qu'un gars peut tomber en amour avec une fille, juste en l'écoutant faire un exposé qui est très bon ? » (*SÉF*, 280). Le verbe « s'agglutiner » employé par l'adolescente pour décrire le rapport sexuel dénote chez elle un certain dégoût pour l'accouplement sexuel. Il semble contradictoire, à première vue, qu'un tel dégoût puisse coexister avec l'attrait que la jeune fille ressent à l'égard de Lucky. Mais les mots qu'utilise Camille sont encore une fois révélateurs : « juste en l'écoutant » annonce un type de séduction qui n'est pas avant tout d'ordre sexuel, une relation qui pourrait demeurer, à la rigueur, platonique; l'adolescente se demande si le fruit de sa connaissance, « un exposé qui est très bon », n'aurait pas le pouvoir de faire « tomber en amour ».

Dans le roman, le personnage de Marie-Pierre occupe l'avant-scène. Il s'avère le passeur des autres personnages avec lesquels il entre en contact. L'expérience de sa transsexualité l'emporte sur sa qualité de père, faisant de lui le mentor de la traversée des autres personnages (Gaby et Dominique), y compris celui de sa fille Camille. Dans le récit filmique, les modifications apportées à la construction de l'œuvre accordent une plus grande importance à la famille de Marie-Pierre. Le personnage de Camille devient alors notre passeur. La mise à l'épreuve du genre sexuel, que représente la transsexualité de Marie-Pierre, n'y est pas traitée globalement selon le type d'impact qu'elle produit chez différents sujets, masculins ou féminins, mais comme un élément supplémentaire contribuant à dramatiser la vision duelle du

monde de Camille. Comme si la transsexualité, par-delà la mise en question du genre, laissait intacte une problématique anthropologique fondamentale : pourquoi cette nécessité de l'accouplement sexuel ?

Le fait que cette réflexion émane d'une enfant pré-pubère ajoute à la dramatisation du questionnement. Le passage de l'enfance à la puberté est une traversée critique de l'existence, qui réédite en quelque sorte la loi du deux par deux. Sur le seuil, Camille se place dans une position privilégiée par rapport à cette loi, une position quasi métaphysique, comme si, pendant un moment unique, elle pouvait envisager la possibilité de faire autrement : « Devrait-elle fatalement passer par là, n'existait-il pas des exceptions ? » (*SÉR*, 159). En ce sens, Camille ne se place pas « au-dessus » de la mêlée des corps, mais « en deçà ».

#### **– L'alternative de Camille : être seule ou s'agglutiner**

Dans le roman, le personnage de Camille nous fait percevoir la loi générale et anthropologique du deux par deux comme quelque chose d'inexorable, de perpétuel, comme s'il n'y avait rien de mieux à en attendre que cette dynamique instinctuelle d'agglutinement (*SÉR*, 158-159), une impression qui se radicalise sous l'épithète « dégueulasse » que la jeune fille utilise dans le récit filmique (*SÉF*, 278). Mais si la perspective d'avoir à se conformer à cette loi lui répugne, celle de se retrouver sans personne pour l'aimer lui fait craindre le pire : « Si je reste ici, entourée d'ennemis... pis de monde qui m'aiment pas, je vais finir par mourir, c'est certain » (*SÉF*, 288-289). Le questionnement de Camille se modifie donc, d'une certaine manière, pour devenir : choisir de vivre seul est-il vraiment envisageable ?

Comme nous l'avons déjà mentionné, tous les personnages de l'œuvre sont affligés d'une solitude existentielle qui persiste au sein de rapports interpersonnels relativement superficiels. L'adolescente qui observe les étoiles derrière son télescope est elle aussi un personnage solitaire, sans allié : son « papa » ne veut plus être appelé ainsi depuis qu'il est devenu une femme (scène 21), sa mère s'est trouvé un autre partenaire sexuel (scène 1), tout le monde pense qu'elle est pourrie à l'école (scène 4) et Lucky Poitras ne veut pas sortir avec une fille intelligente comme elle (scène 10). Cette solitude a quelque chose d'intolérable. Serait-elle à l'origine de la nécessité de s'agglutiner deux à deux ? Le chant interprété par le transsexuel du Néfertiti, à la scène 57, semble l'affirmer. Tous les couples paradoxaux ondulant sur la mélodie exprimeraient alors cette crainte de la solitude qui entraîne chaque individu dans la quête d'un corps autre, auquel s'agglutiner, un autre que l'on voudrait encore présent à son côté « when the night is gone », c'est-à-dire par-delà l'accouplement sexuel :

I took so long just to find you  
 Here at the end of the rainbow  
 When I was lost feeling lonely  
 Followed the stars in your eyes  
 Will you still love me when the night is gone  
 Will you still love me when the night is gone  
 Life is so sad when there is no one  
 To fill your dreams and your memories  
 When I wake up in the morning  
 Will you be there by my side  
 Will you still love me when the night is gone  
 Will you still love me when the night is gone  
 Life is so sad when there is no one  
 To fill your dreams and your memories  
 When I wake up in the morning  
 Will you be there by my side ?  
 Will you still love me when the night is gone  
 Will you still love me when the night is gone  
 (SÉF, 338)

La solitude de Camille se double d'un déchirement identitaire. L'Enfant est le fruit d'une alliance fondée sur l'attachement mutuel de *iysh* et *ishto* qui deviennent une seule chair. Ce « collage », ou cette « chair » unique, implique non seulement une agglomération de biens de toutes sortes, mais une mise en commun, une maison, et, bien sûr, des rejetons. La rupture définitive de cette alliance entraîne une division, voire un déchirement lorsqu'on en arrive à l'enfant : « Tu veux récupérer quelle partie ?... Le salon ?... La chambre à coucher ? Qu'est-ce que tu veux ? Le lit ? Le sofa ?... Veux-tu une partie de ta fille, tant qu'à y être ? » (*SÉF*, 290). Les alliés deviennent des adversaires.

Quant à la transsexualité de Marie-Pierre, elle ajoute à la confusion de Camille et n'enlève rien à l'acuité de sa détresse : « Pourquoi ?... Pourquoi t'as fait ça ? », s'écrit-elle. On croit, dans un premier temps, que ce pourquoi questionne la transformation de Pierre-Henri en Marie-Pierre, mais Camille précise ensuite : « Tu m'as jamais écrit, JAMAIS !... Pourquoi tu m'as jamais écrit, PAPA, POURQUOI ? » (*SÉF*, 353). C'est l'enfant privée de père qui gémit ainsi. Camille se reconnaît elle-même dans la rencontre de sa mère et de son père, c'est pourquoi la trahison de l'une et l'abandon de l'autre lui sont intolérables.

### **– La problématique du rapport homme et femme comme agglutinement**

Le personnage de l'Enfant dont nous suivons le cheminement arrive cependant à l'aube d'un passage, celui de la puberté. C'est l'âge où l'on quitte l'état d'enfance. Il implique, à travers le détachement parental, l'expérience d'une solitude



personnelle et met en quête d'un *ézer*, de cet *isha* correspondant à chacun; Camille utilise le pronom QUELQU'UN. Cette quête, qu'elle perçoit en termes d'agglutinement, et même de « soudure », semble celle de tous, aussi incroyable que cela puisse lui apparaître :

Comment croire que le bonhomme racorni triturant ses sourcils en face d'elle, les adolescents boutonneux en train de fumer en cachette à côté, le conducteur du métro, les individus épars gigotant aux stations, et même cette énorme Asiatique trimballant des colis aussi gros qu'elle avaient tous QUELQU'UN de soudé à leur vie, ou aspiraient tous à se souder à quelqu'un ? (*SÉR*, 159)

L'épisode romanesque, où apparaît le lien intertextuel biblique qui nous sert de point d'ancrage, comporte une interprétation des couples et des accouplements en termes d'agglutinement dont Camille est le passeur. Nous avons déjà rapproché la forme verbale « s'agglutiner » du verbe « s'attacher » en Gn 2, 24, qui, en hébreu, signifie « se coller ». Le personnage de Camille s'en sert pour décrire une loi universelle qui serait inscrite dans la Genèse (« une loi inexorable qui disait que cela était bon »). L'adolescente l'applique, en particulier, à l'intimité qui règne entre sa mère et le directeur/psychologue de son école, J. Boulet :

En ce moment, tandis que le Cancer s'étirait en plein mitan du ciel, cette femme, sa mère, occupait la maison avec l'autre de son engeance. Ils avaient maintenant la promiscuité extravertie, ils ne se gênaient plus pour s'agglutiner en public. (*SÉR*, 284-285)

De nombreux passages réfèrent à cette notion dans le contexte des autres personnages du récit. Tout d'abord, Gaby emploie « agglutinée » pour caractériser le sort réservé au nom de la femme lorsqu'elle prend époux :

Les femmes, maintenant, aussitôt écloses de leur cocon embryonnaire, se dépêchent de s'en tisser un autre autour de l'amour familial et totalitaire, et il en est plus d'une encore qui disparaît de l'annuaire téléphonique, agglutinée à l'ombre bienveillante de son n'époux. (*SÉR*, 70)

La notion d'agglutinement n'apparaît pas toujours explicitement dans les épisodes suivants, mais certaines expressions relatives à l'attitude de Mado, la compagne de Dominique, en rendent bien le sens. Ainsi, Dominique « se levait en prenant grand soin de ne pas réveiller Mado, catatoniquement agrippée à sa cuisse gauche » (*SÉR*, 75). De même, lors du réveillon de Noël, chez ses parents, « Mado s'était assise tout près de Dominique, la jambe collée contre la sienne, radieuse dans sa robe blanche et sa chevelure ensoleillée. Elle lui prenait la main, de temps à autre, et la serrait très fort » (*SÉR*, 186). Le prochain dialogue entre Mado et Dominique se fait plus explicite :

- Te rappelles-tu, fit-elle en lui caressant la cuisse, te rappelles-tu notre réveillon à Sainte-Mathilde ?...  
 - Oui.  
 - Trois jours sans sortir... – elle pouffa de rire derrière sa main à lui. Collés, inséparables... Le lit était devenu un champ de bataille... Et on bataillait tellement bien, ajouta-t-elle les yeux mi-clos.  
 (*SÉR*, 190)

Le personnage de Marie-Pierre, entrevoyant la possibilité de faire la conquête d'un homme marié, se sert du mot « glu » pour s'en prendre à la possessivité des épouses :

Ce serait une histoire foudroyante et longue, quelque chose en dedans d'elle le savait avec certitude, il était marié sans aucun doute mais on s'accommoderait de cette superfétatoire et encombrante épouse qui s'accrochait à son ex-bien comme une mouche à du crottin – les femmes sont de véritables glus quand elles s'y mettent. (*SÉR*, 55)

Dans le passage suivant, « s'agglutine » contribue à caractériser le type de rapports que le personnage de Lucky entretient avec les autres, filles comprises : « Il fumait aussi du haschich, ce n'est que dans ces occasions-là, d'ailleurs, derrière la polyvalente, qu'il tolérait que l'on s'agglutine à lui pour lui quémander quelques *puffs* » (*SÉR*, 95).

Camille surprend un dialogue entre sa mère et J. Boulet qui reprend les thèmes de la solitude et de l'alliance amoureuse (*SÉR*, 165). L'alternance entre les mots « amour » et « solitude » est particulièrement significative, le dialogue formant une petite inclusion :

- Michèle dit : « Ah !... L'amour ! »
- J. Boulet répond : « Oui, l'amour !... Et la solitude !... »
- Michèle acquiesce à son tour : « Ah !... La solitude ! »

Le cœur de cette inclusion est la conjonction de coordination. Ce « et » se concrétise dans le rapprochement, voire l'agglutinement qui s'opère entre les deux personnes par la suite : « Ils échangèrent à l'unisson un sourire navré, et sans trop savoir comment, se retrouvèrent excessivement près l'un de l'autre, à tenter de s'embrasser à travers leurs dents s'entrechoquant (*SÉR*, 165) ».

Dans les éléments de compréhension du second récit de création, nous avons également mentionné la nécessité pour *iysh* (« pour tout un chacun », selon la version de Paul Nothomb) de quitter *abiu waw imo* (« père et mère »). Or, il n'y a pas que le

personnage de l'adolescente qui soit aux prises avec le rapport parental dans *Le Sexe des étoiles*. Les difficultés du personnage de Dominique pourraient être envisagées sous cet angle; si l'attachement à « sa chacune » exige le détachement de ses père et mère, la « fadeur de sa relation de couple » (*SÉR*, 33) pourrait faire écho à la vacuité de son rapport père et fils :

Lui revenaient en mémoire des images rances de films ridicules, où l'on voit les pères et les fils s'étreindre virilement l'épaule, s'adonner à de grotesques beuveries ou applaudir ensemble, idiots, les exploits de quelque sportif dont la seule habileté en ce bas monde est de savoir taper sur une rondelle qui ne lui a rien fait. N'empêche. Dominique brailla sur cette absence de tout, même de clichés, qu'était sa relation avec son père [...]. (*SÉR*, 88)

L'interdépendance du rapport aux parents et du rapport homme et femme est particulièrement évidente chez les personnages de Dominique, Camille et Marie-Pierre dans le contexte de la fête de Noël (chapitre 14). Comme nous l'avons vu, la déficience du rapport père et fils affecte le personnage de Dominique. Lorsqu'il décide d'appeler Maurice pour lui souhaiter Joyeux Noël, celui-ci, au lieu de le rabrouer comme à son habitude, fait preuve de sollicitude et même d'une certaine reconnaissance à l'égard de son fils : « Où est-ce que t'es ? [...] Pis tu t'amuses ? [...] Merci d'avoir appelé, mon garçon » (*SÉR*, 188). La réaction de Dominique démontre à quel point l'état d'enfance lui colle encore à la peau : « Dominique regardait le sapin, tout entier absorbé dans cette petite musique intérieure, "mon garçon, merci, mon garçon..." » (*SÉR*, 188).

Camille passe Noël chez son père. Après une période d'amusements divers, une remise de cadeaux, Marie-Pierre incite sa fille au détachement des autres qui

l'entourent afin de découvrir sa propre voie : « Il faut pas être comme tout le monde » (SÉR, 199). Un détachement qui inclut aussi celui du père :

- C'est ce que t'as fait, toi, papa ?  
 - C'est ce que TOI, tu dois faire [...].  
 (SÉR, 200)

La fête de Noël prend une autre tournure pour la Transsexuelle dont il sera question au niveau gnoséologique de l'analyse : « Marie-Pierre chanta des berceuses de sa voix cassée, le poids vulnérable de Camille sur son ventre lui donnait comme des rêves de maternité » (SÉR, 200). Nous nous interrogerons sur le type de maternité dont il s'agit.

Le personnage de Gaby fait exception<sup>59</sup> : pas de famille, à l'occasion de Noël, pas même de Père Noël : « Elle ne trouva de Père Noël nulle part, il avait sans doute passé tout droit » (SÉR, 197). Mais cette absence elle-même devient significative, lorsqu'on considère le type de rapport qu'elle noue avec Luc Desautels; cet homme, qui occupe auprès d'elle la double fonction de père et de mère, lui reprochera même d'être « salope comme une petite enfant » (SÉR, 312). Gaby quittera cet homme apparemment idéal, qui se découvrira en fait obsédé par les vertus d'ordre, de calme et de propreté, « rares chez les hommes » (SÉR, 244).

---

<sup>59</sup> Gaby ne fait qu'une allusion à sa mère, et encore, pour mentionner sa « vieille petite voiture déglinguée » (SÉR, 67).

**– En quête d'exceptions, en quête de connaissance**

Nous terminons cette application des différents concepts de l'anthropologie biblique dans le cadre de la réplique de Camille, par la présentation de deux couples. D'abord, Gaby et Dominique ne constitue pas un rapport homme et femme d'ordre sexuel :

Toutes les fois qu'ils se rencontraient par hasard, ils ne parlaient que de Marie-Pierre, particulièrement à cette heure mourante de la nuit qui semblait Lui appartenir en exclusivité. Dominique connaissait donc très peu de choses de Gaby, et elle de lui, mais cela leur convenait parfaitement, ils avaient ensemble cette zone commune et c'était reposant de n'en pas chercher d'autre. (*SÉR*, 264-265)

Il s'établit, peu à peu, une amitié entre les deux, empreinte de discrétion et de sollicitude de la part de Gaby, réconfortante pour Dominique, surtout à l'occasion d'une démarche particulièrement difficile : rencontrer la personne qui lui a volé l'amour de son père.

[...] elle le toisa rapidement de biais, sans lui poser de questions. Sa discrétion, depuis le début, avait été exemplaire. Dominique n'avait eu qu'à lui manifester son désarroi – il souhaitait retrouver quelqu'un dont il ne connaissait que le prénom et l'emploi exercé trente ans auparavant – et elle s'était mise en branle sans lui en parler, aiguillonnée par le défi ou l'amitié qu'elle lui portait. Deux jours plus tard, alors qu'il se rendait chez elle, elle l'avait fait monter dans sa voiture et conduit jusqu'à la rue Laval, jusqu'à cette petite maison coquettement retapée en face de laquelle ils étaient stationnés, maintenant, comme deux privés en filature. (*SÉR*, 293-294)

La qualité de leur relation, leur bonne entente, leurs similitudes ne seraient-elles pas de bonnes raisons de vivre quelque chose « ensemble » ? Mais « l'ombre » de Marie-Pierre les en empêche :

Comme toujours, elle [Gaby] s'exprimait avec une désinvolture sarcastique, comme pour se moquer d'elle-même, et Dominique, peut-être pour la première fois, fut sensible au charme

tranquille qu'elle dégageait. Il eut le sentiment, en même temps, d'une sorte de gaspillage, cette fille et lui étaient programmés pour ne pas se rencontrer davantage alors qu'il sentait bouillonner entre eux des similitudes étonnantes – jusqu'à cette manie qu'elle avait, comme lui, de se mordre les joues à tout propos sans s'en rendre compte. Peut-être l'aurait-il aimée, c'était là une hypothèse dérisoire, peut-être auraient-ils vécu quelque chose ensemble s'il n'y avait eu l'ombre démesurée de Marie-Pierre pour tout masquer autour d'Elle.

[...]

Avant de descendre de voiture, il se tourna vers Gaby et ils restèrent là, un moment, dans une torpeur ridicule, à ne pas savoir quoi dire. Ils faillirent s'embrasser, mais échangèrent plutôt une poignée de main chargée d'une cérémonieuse émotion, comme s'ils se doutaient tous deux qu'ils n'allaient jamais se revoir. (*SÉR*, 294-295)

Un autre couple apparaît dans le contexte de vie de Dominique. Alors que celui-ci rend visite à son père hospitalisé, son attention est attirée par l'homme occupant le lit d'à-côté et sa visiteuse :

[...] il était plutôt jeune, avec un visage réjoui qui jurait dans l'environnement anémique. Une femme était entrée sans bruit dans la chambre et maintenant elle se tenait près de lui, ils conversaient à l'aide de leur dialecte de signes et semblaient échanger des propos très gais. Dominique les contempla un moment, recueilli, leurs mains voletant dans les airs avaient la sérénité des choses qui sont plus fortes que la mort. (*SÉR*, 218)

La sérénité émanant du rapport entre cet homme et cette femme inconnus et la relation amicale de Gaby et Dominique, seraient-elles dans la veine de ce que le personnage de Camille espère face à ce qu'elle perçoit comme l'inexorable nécessité de l'agglutinement : « n'existait-il pas des exceptions ? » (*SÉR*, 159). La dernière image du film montrant le couple de Camille et Lucky tend à confirmer l'inéluctabilité de la loi du deux par deux. Mais alors, l'alternative que nous avons attribuée au personnage de l'adolescente: être seule ou s'agglutiner, n'est-elle que rhétorique ? C'est ici que le passeur du roman, Marie-Pierre, rencontre celui du film,

Camille, pour nous donner une clé d'interprétation de la traversée des apparences qui s'opère dans *Le Sexe des étoiles*<sup>60</sup> :

- Y faut pas être comme tout le monde. Y faut marcher toute seule à la tête, et essayer de trouver un chemin que personne d'autre a pris avant.
  - Pourquoi ?...
  - Parce que le chemin des autres mène jamais assez loin.
  - C'est ce que t'as fait, toi ?...
  - C'est ce que TOI, tu dois faire.
  - Ça veut dire qu'on est tout seuls, papa... ?
- (*SÉF*, 348-349)

En reprenant ce dialogue dans le récit filmique, Proulx confirme l'importance qu'il revêt dans son œuvre. Nous en avons déjà étudié une partie sous l'angle du détachement à l'égard des autres et, en particulier, de l'instance paternelle. Mais cette invitation au détachement constitue également une invitation à suivre le mentor d'une conception nouvelle de l'être humain. Marie-Pierre place sa fille/disciple dans une perspective qui déborde le strict rapport sexuel homme et femme, pour rejoindre une structure plus générale : la redéfinition de l'Adam comme sans allié, c'est-à-dire comme quête de soi.

En ce qui concerne le personnage de Camille, la traversée des apparences entraînera-t-elle un changement au niveau anthropologique, selon lequel la loi du deux par deux, comprise en termes de déterminisme sexuel, serait remplacée par celle d'une condition solitaire ? Et la quête d'un allié se muerait-elle en quête de connaissance ?

---

<sup>60</sup> Ce dialogue entre Marie-Pierre et Camille apparaît aussi dans le roman (*SÉR*, 199-200).



### 3. ALLIÉS OU AGGLUTINÉS

Bien que le lien intertextuel biblique de l'œuvre apparaisse dans le contexte d'une mise à l'épreuve de la bonté de la loi du deux par deux, la « joute » structurelle du récit rejoint à bien des égards, et en dépit des interprétations exégétiques populairement véhiculées, la dynamique des genres qui, selon nous, prévaut dans le second récit biblique de création, en particulier si l'on tient compte de certaines particularités de l'hébreu.

La complexité sémantique du deuxième récit de création qui manifeste la richesse de celui-ci au niveau anthropologique, tel un diamant aux multiples facettes, nous empêche de prétendre en donner une explication complète. La thèse n'est d'ailleurs pas orientée en ce sens. Les rapprochements sémantiques que l'on peut établir entre une œuvre de fiction contemporaine et des textes archaïques comme ceux de Gn 1-3 nous apparaissent cependant des plus significatifs. Nous percevons cette possibilité comme indicatrice du caractère fondamental de la dualité.

L'auteur du Siracide semble lui aussi avoir été sensible à la présence d'une structure duale dans les premiers chapitres de la Genèse, lorsqu'il écrit :

Toutes choses vont par deux, l'une correspond à l'autre,  
et il n'a rien créé d'imparfait [...]. (Si 42, 24-25)

Dans le deuxième récit de création, la proposition « Il n'est pas bon pour l'Adam d'être seul » et son corollaire : « Je veux lui faire un *ézer kenegedo* », que

Daniel Louys traduit par « un allié, c'est-à-dire un vis-à-vis<sup>61</sup> », confirment l'à propos de la métaphore poétique du Siracide : « Toutes choses vont par deux, l'une correspond à l'autre ». L'expression « l'une correspond à l'autre » reflète également les idées de symétrie et de réciprocité, dont sont porteurs les termes *isha* et *iysh*, ainsi que leurs dérivés, étudiés précédemment. Enfin, le plan dual général auquel Ben Sira a situé sa métaphore de la création de toutes choses est aussi le plan auquel se situe la dyade *l'Adam* et *ézèr kenegedo*, dyade primordiale du second récit. Cette dyade symbolique devient le prototype des relations anthropologiques comprises en termes d'alliance, dont le rapport homme et femme est une expression privilégiée.

Dans le contexte de notre étude, un commentaire d'Henri Agel, dans *Métaphysique du cinéma*, prend un relief singulier. Après avoir regroupé les thématiques cinématographiques selon sept couples : l'ancien et le nouveau, le oui et le non, le réel et l'imaginaire, la vie et la mort, l'absurde et la finalité cachée, la solitude et l'adhésion, l'ouvert et le fermé, il aborde la thématique du rapport homme et femme en ces termes :

[...] dans la mesure où un grand nombre de ces thèmes jouent sur l'alternative : un ou deux; deux en un; un contre un, etc., l'antagonisme : homme-femme [...] est présent dans presque tous les films qui donnent au couple – quel qu'il soit – sa place consacrée. [...] L'interchangeabilité des rôles, la possibilité de renversement des fonctions, enfin la bivalence de chacune des deux qui est simultanément l'autre et elle-même, pourra peut-être un jour permettre une élucidation herméneutique de tout le cinématographe<sup>62</sup>.

Sur un plan général, Agel dit que le cinéma joue avec les structures et que chaque thème traité dans un scénario peut être caractérisé en termes d'alternative.

<sup>61</sup> Daniel Louys, *op. cit.*, p. 58.

<sup>62</sup> Henri Agel, *Métaphysique du cinéma*, p. 201-202.

Proulx semble le confirmer. Dans *Les Aurores montréalaises*, elle revient sur l'expérience que fut pour elle le travail d'adaptation cinématographique réalisé quelques années plus tôt, mettant en scène un transsexuel. Dans ce dessein, elle a recours à une technique qui lui est habituelle – en tant qu'auteure empirique, elle se retrouve dans l'un de ses personnages :

Il s'appelle Thomas [...] Il écrit des scénarios de films qu'il parvient à vendre après des réécritures et des compromis multiples. Il est rompu à toutes sortes de compromis. Le scénario auquel il travaille raconte l'histoire d'un transsexuel, un homme qui a choisi de vivre dans la peau d'une femme, ou plutôt un homme persuadé qu'il est une femme que la nature a flouée de son corps et qui n'a de cesse de le reconquérir. C'est une histoire complexe et impossible, et il ne sait plus comment il s'en sortira ni pourquoi il y est entré<sup>63</sup>.

Et elle découvre l'enjeu des structures dans la composition du récit :

Cet homme-femme à qui il a donné naissance l'entraîne dans un sinistre labyrinthe où il va et vient, un bandeau sur les yeux, les pieds vacillant sur les incertitudes. Il souhaiterait demeurer au-dessus de la mêlée, manipuler de haut les structures et les personnages comme il a appris à le faire, mais il n'y parvient pas, ce transsexuel l'empoigne de sa main osseuse et le force à atterrir devant lui, là où les Guerriers et les Bacchantes échangent leurs déguisements et lui arrachent le sien<sup>64</sup>.

La dernière phrase de cette citation caractérise le travail de création artistique sous bien des aspects. Le créateur ici se positionne : il veut demeurer « au-dessus » de la mêlée et manipuler « de haut » les structures. On peut y voir un positionnement au sein d'une dialectique ciel et terre : le créateur qui, du haut des cieux, fabrique un monde – entendu comme une structure – dans lequel chaque créature est insérée. La proposition : « comme il a appris à le faire » implique que ce positionnement fait partie d'une technique, la technique artistique. Enfin, la manipulation dont il est

<sup>63</sup> Monique Proulx, *Les Aurores montréalaises*, p. 120.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 122-123.

question s'applique sur « les structures et les personnages », qui sont le monde et les créatures de l'œuvre.

Jouer sur les structures avec des personnages fournirait donc une définition de la tâche du créateur de récits. Quelles sont alors les structures d'ordre anthropologique manipulées par Proulx dans *Le Sexe des étoiles* ? Le personnage de Thomas, dans *Les Aurores montréalaises*, révèle celle de l'antagonisme homme et femme :

Il voit l'humanité divisée en deux camps adverses et irréductibles : d'un côté les Guerriers qui pissent dans les bosquets, de l'autre les Bacchantes qui dansent au son du tambourin. Comment l'alliance serait-elle possible<sup>65</sup> ?...

À travers le personnage de Thomas des *Aurores montréalaises*, Proulx semble questionner à rebours le caractère irréductible de l'antagonisme entre l'homme et la femme dont il est question dans *Le Sexe des étoiles*. Se pourrait-il que cette irréductibilité repose, en fait, sur des apparences, assimilables à des déguisements de soi-même ? La transsexualité de Marie-Pierre aurait alors pour but d'exacerber la problématique du genre par l'entremise d'un personnage dont la vie entière aurait été conditionnée par une méconnaissance de son identité profonde.

Les éléments de compréhension de l'anthropologie biblique que nous avons appliqués dans ce chapitre à l'analyse du niveau anthropologique nous montrent que, malgré un certain positionnement antagoniste de départ, la romancière québécoise situe le rapport homme et femme à un niveau structurel qui est, en bien des points,

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 120.

comparable à l'anthropologie biblique. On peut considérer le cheminement parcouru dans ce chapitre sous l'angle de l'alternative : « Alliés ou agglutinés », posée dans le titre de notre thèse. La question : « Comment l'alliance serait-elle possible ? » des *Aurores montréalaises* devient alors emblématique de la quête d'un *ézer* implicite au questionnement de Camille sur l'agglutinement sexuel.

Il nous reste à analyser l'enjeu du rapport homme et femme au niveau gnoséologique, niveau qui va nous permettre d'interpréter la traversée des apparences que constitue *Le Sexe des étoiles*, comme une réplique au récit biblique de la chute (Gn 3).

## CHAPITRE 4

### Bien et Mal

Dans les deux chapitres précédents, nous avons analysé notre corpus aux niveaux cosmologique et anthropologique. Nous sommes entrée en contact avec les récits de création de Gn 1-2 par l'entremise du lien intertextuel biblique établi par Monique Proulx, pour ensuite sonder la portée de ce lien dans les versions romanesque et filmique de l'œuvre. Il s'agit maintenant de savoir si le récit biblique de la chute (Gn 3) participe du même lien intertextuel. Les éléments de compréhension de l'énoncé biblique nous aideront-ils à mieux saisir le caractère que revêt la traversée des apparences chez les différents protagonistes du *Sexe des étoiles* et nous permettront-ils de situer cette traversée à un niveau gnoséologique, comme nous en avons posé l'hypothèse lors de la mise en place de notre problématique<sup>1</sup> ?

Le rapport à la connaissance peut nous rapprocher d'une acception particulière, celle du mot « gnose », s'il débouche sur la proposition d'un « mode de connaissance prétendu supérieur<sup>2</sup> », présenté comme « le Savoir par excellence<sup>3</sup> ». En ce sens, nous examinerons aussi le caractère gnostique de l'interprétation de l'arbre

---

<sup>1</sup> Voir notre définition de « gnoséologique », INTRODUCTION, p. 22.

<sup>2</sup> Armand Cuvillier, *Nouveau Vocabulaire philosophique*, p. 84.

<sup>3</sup> Paul Robert, *op. cit.*, p. 790.

de la connaissance formulée par le serpent en Gn 3 et la figure de la tour élaborée dans le récit de Proulx.

## 1. L'ÉNONCÉ DU TEXTE BIBLIQUE

### 1.1 Le lien intertextuel biblique en tant que mise en abyme

Nous accordons le caractère d'une mise en abyme au lien intertextuel biblique établi par Proulx, au sens où la définissent Lucie-Marie Magnan et Christian Morin : « Qui dit mise en abyme dit condensation : le plus petit représente le plus grand<sup>4</sup> ». La mise en abyme « signale le fonctionnement même du texte », dont elle « devient soit le reflet exact, soit le miroir déformant<sup>5</sup> ». En tant que miroir fidèle, la mise en abyme indique le sens du texte, et comme miroir déformant, elle permet de « décoder par la négative<sup>6</sup> » les éléments significatifs de la trame principale de l'œuvre.

Au verset 42, 24, l'auteur du Siracide ne s'est pas contenté de faire référence à la Genèse, il s'est efforcé de refléter, le plus fidèlement possible, la dynamique des origines du monde qui s'y trouve : « Toutes choses vont par deux », résume-t-il. Cette mise en abyme nous a éveillée à l'importance des dyades dans Gn 1-3. Sur ce terrain propice à l'utilisation de notre méthode d'analyse sémantico-symbolique, nous avons examiné la dyade Ciel et Terre au niveau cosmologique (Gn 1, 1-31; 2, 1-4a) et la dyade Homme et Femme au niveau anthropologique (Gn 2, 4b-25). Nous allons

---

<sup>4</sup> Lucie-Marie Magnan et Christian Morin, *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois*, p. 34.

<sup>5</sup> *Id.*

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 35. Nous aurons recours à un « décodage » par la négative lorsqu'il s'agira d'approfondir la signification de la référence à la Vierge Marie inscrite dans le prénom du personnage de Marie-Pierre.

maintenant étudier la dyade Bien et Mal, non pas au plan moral où on la situe habituellement, mais au niveau gnoséologique.

## 1.2 Éléments structurels du récit de la chute (Gn 3)

Dans un premier survol du récit de la chute, nous avons mis en caractères gras les éléments indicatifs suivants : la dyade *tov waw ra'* (incluant l'adjectif *tov* employé seul), les deux expressions du nom de Dieu (*YHWH Élohim* et *Élohim*), tous les noms à caractère anthropologique (*l'Adam*, *ishto*, *la Isha*, *iysha*, *iyshek*, *ishtek*, *Hawah*), enfin, le mot « serpent » qui identifie le nouvel intervenant dans le récit de la chute. Nous examinerons ces éléments afin de mieux saisir le rapport à la connaissance dans le contexte de l'Éden.

**TABLEAU 8**  
**Récit biblique de la chute**

<b>2, 25 :</b>	<b>WAW tous deux étaient nus, l'Adam waw ishto, sans se faire mutuellement honte<sup>7</sup>.</b>
<b>3, 1 :</b>	Or le <b>serpent</b> était la plus astucieuse de toutes les bêtes des champs que <b>YHWH Élohim</b> avait faites. Il dit à <b>la Isha</b> : « Vraiment ! <b>Élohim</b> vous a dit : "Vous ne mangerez pas de tout arbre du jardin"... »
<b>3, 2 :</b>	<b>WAW la Isha</b> répondit au <b>serpent</b> : « Nous pouvons manger du fruit des arbres du jardin,
<b>3, 3 :</b>	« mais du fruit de l'arbre qui est au milieu du jardin, <b>Élohim</b> a dit : "Vous n'en mangerez pas et vous n'y toucherez pas afin de ne pas mourir." »
<b>3, 4 :</b>	<b>WAW le serpent</b> dit à <b>la Isha</b> : « Non, vous ne mourrez pas,
<b>3, 5 :</b>	« mais <b>Élohim</b> sait que le jour où vous en mangerez, vos yeux s'ouvriront et vous serez comme des dieux possédant la connaissance de ce qui est <b>tov waw ra'</b> . »
<b>3, 6 :</b>	<b>WAW la Isha</b> vit que l'arbre était <b>tov</b> à manger, séduisant à regarder, précieux pour agir avec clairvoyance. Elle en prit un fruit dont elle mangea, elle en donna aussi à <b>iysha</b> , qui était avec elle et il en mangea.
<b>3, 7 :</b>	Leurs yeux à tous deux s'ouvrirent et ils surent qu'ils étaient nus. Ayant cousu des feuilles de figuier, ils s'en firent des pagnes.

<sup>7</sup> Comme on peut le constater, nous avons inclus le verset Gn 2, 25 dans le récit de la chute. En cela, nous suivons l'orientation de la TOB qui trouve un écho en Gn 3, 21.



- 3, 8 : WAW ils entendirent la voix de **YHWH Élohim** qui se promenait dans le jardin au souffle du jour. **L'Adam waw ishto** se cachèrent devant **YHWH Élohim** au milieu des arbres du jardin.
- 3, 9 : WAW **YHWH Élohim** appela **l'Adam** et lui dit : « Où es-tu ? »
- 3, 10 : WAW il répondit : « J'ai entendu ta voix dans le jardin, j'ai pris peur car j'étais nu, et je me suis caché. » –
- 3, 11 : WAW il dit<sup>8</sup> : « Qui t'a révélé que tu étais nu ? Est-ce que tu as mangé de l'arbre dont je t'avais prescrit de ne pas manger ? »
- 3, 12 : WAW **l'Adam** répondit : « **La Isha** que tu as mise auprès de moi, c'est elle qui m'a donné du fruit de l'arbre, et j'en ai mangé. »
- 3, 13 : WAW **YHWH Élohim** dit à **la Isha** : « Qu'as-tu fait là ! »  
WAW **la Isha** répondit : « Le serpent m'a trompée et j'ai mangé. »
- 3, 14 : WAW **YHWH Élohim** dit au serpent : « Parce que tu as fait cela, tu seras maudit entre tous les bestiaux et toutes les bêtes des champs; tu marcheras sur ton ventre et tu mangeras de la poussière tous les jours de ta vie.
- 3, 15 : « Je mettrai l'hostilité entre toi et **la Isha**, entre ta descendance et sa descendance. Celle-ci te meurtrira à la tête et toi, tu la meurtriras au talon. »
- 3, 16 : WAW il dit à **la Isha** : « Je ferai qu'enceinte, tu sois dans de grandes souffrances; c'est péniblement que tu enfanteras des fils.  
Ton désir te poussera vers **iyshek** et lui te dominera. »
- 3, 17 : WAW il dit à **l'Adam** : « Parce que tu as écouté la voix de **ishtek** et que tu as mangé de l'arbre dont je t'avais formellement prescrit de ne pas manger, le sol sera maudit à cause de toi. C'est dans la peine que tu t'en nourriras tous les jours de ta vie,
- 3, 18 : « il fera germer pour toi l'épine et le chardon et tu mangeras l'herbe des champs.
- 3, 19 : « À la sueur de ton visage tu mangeras du pain jusqu'à ce que tu retournes au sol car c'est de lui que tu as été pris.  
Oui, tu es poussière et à la poussière tu retourneras. »
- 3, 20 : WAW **l'Adam** appela **ishto** du nom de **Hawah** – c'est-à-dire La Vivante –, car c'est elle qui a été la mère de tout vivant.
- 3, 21 : WAW **YHWH Élohim** fit pour **l'Adam waw ishto** des tuniques de peau dont il les revêtit.
- 3, 22 : WAW **YHWH Élohim** dit : « Voici que **l'Adam** est devenu comme l'un de nous par la connaissance de ce qui est **to waw ra'**. Maintenant qu'il ne tende pas la main pour prendre aussi de l'arbre de vie, en manger et vivre à jamais ! »
- 3, 23 : WAW **YHWH Élohim** l'expulsa du jardin d'Éden pour cultiver le sol d'où il avait été pris.
- 3, 24 : WAW ayant chassé **l'Adam**, il posta les chérubins à l'orient du jardin d'Éden avec la flamme de l'épée foudroyante pour garder le chemin de l'arbre de vie.

La plupart de nos réflexions sur les récits bibliques ont jusqu'ici bénéficié d'une consultation des textes dans leur version originale. L'attention portée aux

<sup>8</sup> Pour le verset 3, 11, la TOB traduit : « Qui t'a révélé, dit-il, que tu étais nu? ». Nous avons choisi une traduction qui laisse transparaître la structure du texte hébreu, avec la formule « waw il dit » initiant le verset.

quelques termes hébreux indiqués ci-dessus est, elle aussi, à l'origine des considérations suivantes.

### 1.2.1 Les concepts *tov* et *ra'*

Nous avons mentionné dans notre chapitre anthropologique que la locution nominale *l'Adam* (ou *adam*) traversait Gn 1-3. Il en va de même pour l'adjectif *tov*. Dans le premier récit de création, il apparaît dans le refrain « *Waw Élohim* vit que cela était *tov* » et, dans le second, au verset « Il n'est pas *tov* pour *l'Adam* d'être seul » (Gn 2, 18). Dans les deux cas, les traductions courantes s'entendent pour traduire *tov* par « bon ». Notre interprétation des deux récits bibliques de création tient compte de la portée sémantique de cet adjectif.

Dans le premier récit de création, la dynamique du nombre « singulier et pluriel » – qui relève de la rubrique générale « un et multiple » – fait partie de la bonté visée par *Élohim* dans son activité créatrice. Dans le second récit, cette bonté est confirmée par la négative, sur la base du principe émis par *YHWH Élohim* : « Il n'est pas bon pour *l'Adam* d'être seul ». La nécessité d'un *ézèr kenegedo* s'ensuit comme prototype de la dynamique d'alliance des genres « féminin et masculin » – qui relève de la rubrique élémentaire « un et deux » – à l'œuvre dans ce récit. Poursuivant notre lecture du texte en Gn 3, nous découvrons que *tov* est maintenant employé dans le contexte de la connaissance : « l'arbre de la connaissance du *tov waw ra'* ».

Dans le chapitre portant sur nos présupposés méthodologiques, nous nous sommes appuyée sur la version d'André Chouraqui qui traduit *tov* par « bien » dans

les trois chapitres. Bien que son choix lexical diffère de celui de la TOB, il confirme la présence d'un même mot hébreu. La traduction constante de *tov* par « bon » dans la TOB ou par « bien » dans la version de Chouraqui nous permet donc de relier sémantiquement les récits de Gn 1-3 par le fil de ce mot hébreu.

Paul Nothomb a choisi de traduire le refrain de Gn 1 : « Dieu vit que la lumière (était) belle »; « belle » « plutôt que "bonne" puisque vue<sup>9</sup> », justifie-t-il. Pourtant, il préférera : « Et la Femme vit que l'arbre (était) bon à manger<sup>10</sup> » (Gn 3, 6). Il serait en effet curieux de lire « beau à manger » dans ce contexte. Le verset nous montre par ailleurs qu'il est possible de « voir la bonté » d'une chose. Cela dit, nous n'entendons pas mettre en doute les choix lexicaux de cet exégète, mais étayer la crédibilité d'une traduction constante du mot *tov* par « bon »<sup>11</sup>.

Nous pouvons aussi invoquer la version de la Vulgate, dans laquelle l'hébraïste saint Jérôme traduit les occurrences du mot *tov* par *bonum*<sup>12</sup> et ses dérivés. En outre, *Éden* est rendu par un mot latin qui signifie « délices ». Le jardin est un paradis dans lequel se trouvent des arbres aux fruits également délicieux, c'est-à-dire très agréables au goût, aux sens; ils sont « bons » à manger, séduisants à regarder. Considérant le fait qu'*Éden* n'est pas seulement le nom donné au jardin, comme on le pense souvent, mais qu'il décrit aussi le lieu où il se trouve : « *YHWH Élohim* planta un jardin en *Éden* » (Gn 2, 8), l'emploi de l'adjectif *tov* devient révélateur du

<sup>9</sup> Paul Nothomb, *Le Second Récit*, p. 161.

<sup>10</sup> Paul Nothomb, *Les Récits bibliques de la création*, p. 169.

<sup>11</sup> Nous avons déjà mentionné que notre option en faveur de « bon » était aussi motivée par la formulation employée dans *Le Sexe des étoiles* : « une loi inexorable qui disait que cela était bon » (*SÉR*, 158).

<sup>12</sup> Le mot latin *bonum* est à l'origine de « bon » comme de « bien ».

caractère édénique, non seulement de ce lieu délimité qu'est le jardin, mais encore du monde qui l'englobe, c'est-à-dire de la création de toutes choses dans son ensemble. L'expression « tout cela était très bon » (Gn 1, 31) signifie ainsi le milieu global des origines que l'on appelle *Éden*, dans lequel est planté un jardin, un jardin au centre duquel se situe l'arbre de la connaissance du *tov waw ra'*.

Mais si nous sommes autorisée à traduire *tov* par « bon », comment interpréter le sens de son partenaire *ra'* ?

Il me semble extrêmement significatif que le mot « *ra'* » n'apparaisse d'abord dans la Bible qu'associé à « *tov* » et relié à lui par une conjonction de coordination qui en fait une totalité théorique. Le « tout » représente la tentation intellectuelle de ne pas se contenter du « *tov* » qui est donné en Eden mais de chercher autre chose derrière, qui en serait le complément pas seulement logique, pas seulement l'idée de la chose<sup>13</sup>.

Le commentaire de Nothomb comporte une dimension gnoséologique au sens où nous l'avons définie dans notre problématique. Les termes dans lesquels il exprime la tentation à l'origine de la faute : « chercher autre chose derrière », ressemblent à ceux qu'utilise Proulx pour décrire le rôle de l'écrivain : « regarder derrière les apparences ». Dans le *Dictionnaire de la philosophie*, on peut voir une gravure qui illustre bien cette perspective. Présentée sous le titre : « Au-delà du monde apparent, les mécanismes cachés se révèlent au savant<sup>14</sup> », la gravure montre en son centre un arbre solitaire avec le soleil d'un côté et la voûte étoilée de l'autre. La tête et la main droite du savant passent à travers la voûte étoilée, pénétrant derrière

<sup>13</sup> Paul Nothomb, *L'Homme immortel*, p. 77.

<sup>14</sup> Julia Didier, *Dictionnaire de la philosophie*, p. 53.

le monde apparent pour en découvrir les mécanismes. L'astronome français Camille<sup>15</sup> Flammarion (1842-1925) a réalisé cette gravure sur bois, intitulée *Universum* (Paris, 1888)<sup>16</sup>. Quel est le sens de cet arbre planté au milieu de la scène représentée ? Pourrait-on lier le désir de traverser les apparences, que ce soit par voie philosophique, scientifique ou artistique, au désir de la connaissance du *tov waw ra'* symbolisée par l'arbre planté au milieu du jardin en *Éden* ?

Comme nous le disions, nous interprétons le passage Si 42, 24 comme un condensé de Gn 1-3. Le principe de dualité qu'il révèle se déploie en 42, 24-25. Dans cette perspective, le niveau gnoséologique auquel nous situons le récit biblique de la chute (Gn 3) correspondrait au verset 25 qui conclut Siracide 42 : « L'une renforce le bon<sup>17</sup> de l'autre. Qui pourrait se rassasier de voir sa gloire ? ».

**TABLEAU 9**  
**Mise en parallèle de Si 42, 24-25 et Gn 1-3**

Si 42, 24a	Toutes choses vont par deux	Gn 1, 1-31; 2, 1-4a	Niveau cosmologique ciel <i>waw</i> terre
Si 42, 24b	l'une correspond à l'autre et il n'a rien créé d'imparfait	Gn 2, 4b-25	Niveau anthropologique <i>l'Adam</i> et <i>ézèr kenegedo</i>
Si 42, 25	L'une renforce le <i>bon</i> de l'autre. Qui pourrait se rassasier de voir sa gloire ?	Gn 3	Niveau gnoséologique la connaissance du <i>tov waw ra'</i>

Nothomb définit la tentation intellectuelle par le fait « de ne pas se contenter du *tov* qui est donné en *Éden* ». Les sens des verbes « se rassasier » et « se contenter »

<sup>15</sup> Le prénom de Camille attribué au personnage de l'adolescente friande d'astronomie aurait-il été choisi en référence au célèbre astronome Camille Flammarion ?

<sup>16</sup> Une photocopie de cette image est adjointe à la thèse. Voir ANNEXE 4, p. 377.

<sup>17</sup> La TOB traduit « bien » et non « bon », mais Chouraqui traduit encore « bien » dans ce cas : « de l'un à l'autre son bien passe » [*op. cit.*, p. 1805], et Jérôme, *bona* : « *uniuscuiusque confirmavit bona* ». Il pourrait donc s'agir du même mot hébreu que nous traduisons « bon ».

sont voisins. Dans le contexte de la figure du fruit interdit, la question posée par Jésus Ben Sira : « Qui pourrait se rassasier de voir sa gloire ? », apparaîtrait alors comme la version positive de l'interdiction : qui saurait goûter du regard la gloire de *YHWH Élohim* manifestée dans ce fruit sans désirer se l'approprier par la manducation ?

La version hébraïque de ce texte comporte une autre particularité : l'adjectif possessif qui précède le mot « gloire » est le pluriel « leur » et non le singulier « sa »<sup>18</sup>. L'auteur du Siracide aurait-il compris la tentation à l'origine de la chute comme un détournement du regard opéré par le serpent, détournement qui aurait pour résultat de séparer la gloire de Dieu de celle qui se manifeste dans la dynamique d'alliance de ce qu'il a créé : « Toutes choses vont par deux [...] Qui pourrait se rassasier de voir leur gloire ? »<sup>19</sup>.

Malgré ces tentatives d'interprétation du récit de la chute, une question se pose, sans cesse récurrente : que fait le *ra'* en *Éden* ? Le couple « bon (bien) et mauvais (mal) » introduit un problème théologique fondamental : si Dieu est bon, comment se fait-il que le mal existe ? Dieu a-t-il créé ce qui est mauvais ? Pour Nothomb, ce n'est pas Dieu mais les traductions du texte hébreu qui sont en cause :

« Le Bien et le Mal », voilà des notions complètement absentes de la Bible, et que toutes les traductions y mettent. Les mots « Bien » et « Mal » en français désignent des valeurs – non seulement morales mais idéales<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> La TOB mentionne cette particularité de l'hébreu en note infrapaginale de Si 42, 25, [*Ancien Testament* (1975), p. 2194].

<sup>19</sup> Dans son traité *Contre les hérésies* (AH, IV, 20, 7), Irénée de Lyon écrit : « La gloire de Dieu, c'est l'homme vivant », unissant la gloire de Dieu à la condition de « l'homme », au sens générique du terme (*l'Adam*) [Irénée de Lyon, *La Gloire de Dieu, c'est l'homme vivant*, p. 94].

<sup>20</sup> Paul Nothomb, *l'Homme immortel*, p. 67.

Et il précise :

Car *tov* veut dire « bon » et non « bien », comme *ra'* veut dire « mauvais » et non « mal ». « Bon » et « mauvais » n'expriment pas comme « bien » et « mal » des jugements de valeur, des jugements moraux. Ce sont des appréciations subjectives de plaisir ou de déplaisir, de confort ou d'inconfort, de joie ou de souffrance, qui reflètent des sensations immédiates ou des leçons de l'expérience<sup>21</sup>.

Pour cet exégète, l'arbre de la connaissance est aussi bon que tous les autres arbres du jardin. L'interdiction de *YHWH Élohim* ne porte pas sur l'arbre lui-même, mais sur l'action d'en manger :

De même que le Bien et le Mal sont des concepts logiques, la présence à l'intérieur du jardin, à côté de l'arbre de Vie, de cet autre arbre dont il est défendu à l'Homme de « manger » sous peine de mort semble nous inviter logiquement à l'appeler l'arbre de Mort. Mais il n'en est rien. Nous verrons que la Bible parle plutôt d'arbre de l'« omniscience » (en employant une expression dualiste) et qu'il est « bon » comme tout ce que Dieu a créé. Mais pas pour tout usage. Dès que l'Homme en « mange » (nous essaierons de comprendre ce que cela veut dire) il doit quitter le lieu de sa liberté et de son immortalité originelles<sup>22</sup>.

Selon Nothomb, l'emploi de l'expression dualiste *tov waw ra'* aurait pour but de signifier l'intégralité de la connaissance : « En hébr<sup>eu</sup> *tov* et *ra'* en tandem n'ont rien à voir avec le bien et le mal mais expriment la totalité. Dommage que dès qu'il s'agit de l'arbre de la Connaissance (*tov* et *ra'*) tout le monde à commencer par la Bible de Jérusalem ignore cet hébraïsme notoire<sup>23</sup> ». Or, en faisant prévaloir la signification « pour la connaissance totale », l'exégète fait le choix de ne pas considérer la dynamique qui s'établit entre les deux termes contraires qu'unit la conjonction de coordination *waw*. D'autres choix sont possibles.

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 67-68.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 28-29.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 71-72.

### 1.2.2 La dynamique « accompli et non-encore accompli »

L'exégète Annick de Souzaenelle préfère traduire : « l'Arbre de la connaissance de l'accompli (*tov*) et du non-encore accompli (*ra'*)<sup>24</sup> », encore une version selon laquelle *ra'* n'a rien à voir avec le mal. L'interprétation tient compte du fait qu'en hébreu, les deux temps du verbe sont l'accompli et l'inaccompli. Par une autre voie, elle vient confirmer notre approche des deux récits de création axée sur l'adjectif *tov*. Si nous reprenons le refrain de Gn 1, « cela était bon », le qualificatif s'y trouve en effet attribué à ce qui est accompli : « *Élohim* vit tout ce qu'il avait fait. Voilà c'était très bon » (Gn 1, 31a). Et l'emploi de la négation dans : « Il n'est pas bon pour *l'Adam* d'être seul » (Gn 2, 18) exprime le non-encore accompli, entraînant la fabrication d'un *ézèr kenegedo* nécessaire à l'accomplissement de *l'Adam*.

La version de Souzaenelle offre aussi l'avantage de dégager la dyade *tov waw ra'* de tout caractère dualiste. Dans notre perspective symbolique, l'accompli et le non-encore accompli ne s'opposent pas l'un à l'autre, ils vont à la rencontre l'un vers l'autre, en vue de l'accomplissement total de ce qui « est ». L'emploi du tétragramme divin *YHWH* précédant *Élohim* dans Gn 2-3 devient lui-même éminemment significatif puisqu'il signifie le verbe « être » en hébreu (*HWH*) à tous les modes, accomplis et inaccomplis. Selon cette orientation sémantique, l'expression évangélique « nul n'est bon que Dieu seul » (Mc 10, 18b; Lc 18, 19b) rend alors compte de celui qui est apparu au sein du buisson ardent comme essentiellement bon, lui qui s'est présenté sous un nom hébreu signifiant justement plénitude d'être et

---

<sup>24</sup> Annick de Souzaenelle, *op. cit.*, p. 652.



plénitude des temps : *YHWH*, c'est-à-dire « Je suis qui je serai » (Ex 3, 14)<sup>25</sup>. La connaissance, au sens hébraïque, se présenterait donc sous l'angle d'une dynamique « accompli et non-encore accompli ». De quel ordre est le rapport à la connaissance ainsi établi ?

L'interdiction de manger du fruit de la connaissance du *tov waw ra'* ne vise pas à sauvegarder un privilège d'ordre divin; cette conception de la connaissance correspond davantage à la gnose, dans la mesure où elle instaure une division à caractère élitiste entre ceux qui savent (les initiés) et ceux qui ne savent pas. La mise en garde de *YHWH Élohim* fait partie de l'instruction initiale de *l'Adam* quant à son rapport à la connaissance. Du point de vue de l'hébreu, la connaissance n'est pas tant intellectuelle qu'expérimentale. Elle ne constitue pas un objet en soi, que l'on pourrait dérober à Dieu à l'instar du mythe de Prométhée<sup>26</sup>, considéré comme un mythe de la connaissance. Connaître implique un mouvement vers les personnes et vers les choses avec lesquelles nous entrons en rapport, une forme de sollicitude universelle.

En hébreu, le verbe « connaître » s'applique ainsi à la relation conjugale : « L'homme connut Ève sa femme » (Gn 4, 1). La satisfaction du désir de connaissance du *tov waw ra'* par la manducation du fruit aura par conséquent sa contrepartie conjugale : « Ton désir te poussera vers ton homme et lui te dominera » (Gn 3, 16). Dans la trame filmique du *Sexe des étoiles*, nous avons une expression du désir poussé à son paroxysme chez le personnage de Michèle :

---

<sup>25</sup> Dans l'épisode du buisson ardent, *YHWH* est le nom que Dieu révèle à Moïse (Ex 3, 14a) : « Je suis [accompli] qui je serai [inaccompli] », traduit la TOB.

<sup>26</sup> Prométhée fut puni par Zeus pour s'être emparé du feu du ciel.

Sais-tu ce que c'est...? Pendant sept ans, aimer quelqu'un, désirer quelqu'un, comme une folle, quelqu'un qui te désire jamais, et l'aimer encore plus parce qu'il t'désire pas, t'haïr de l'aimer mais l'aimer pareil, toujours sur ta faim, pas capable de t'arrêter, mourir de désir, mourir de faim. (SÉF, 346)

« Toujours sur ta faim », « mourir de faim » : Proulx semble sensible à l'analogie qui existe entre nourriture et amour (sexualité). Dans une dramatique intitulée *À la vie ! À l'amour !* qui s'inspire de sa nouvelle « Léa et Paul, par exemple », le personnage de Léa dit : « L'amour est un jeu de cannibales; pour gagner, il faut manger l'autre<sup>27</sup> ». Le récit de la chute constitue quant à lui une problématique du rapport à la connaissance qui implique le rapport entre *la Isha* et *iysha / iyshek*, le caractère létal du fruit consommé incluant la corruption du rapport entre la femme et l'homme.

Lors de la présentation des éléments structurels du second récit de création, au chapitre précédent, nous avons annoncé notre intention de revenir sur le fait « que la création de *l'Adam* et d'un *ézèr kenegedo* coïncide avec l'introduction de la problématique de l'arbre de la connaissance du *tov waw ra*<sup>28</sup> ». Le second récit de création établit une dynamique d'alliance dont la dyade *l'Adam* et *ézèr kenegedo* constitue le prototype. La dernière dyade du récit, *l'Adam waw ishto* (Gn 2, 25), apparaît comme un point d'orgue entre Gn 2 et Gn 3. La dynamique « accompli et non-encore accompli » du rapport à la connaissance, symbolisée par *tov waw ra*, va nous permettre de nous resituer au sein de la dynamique d'alliance du second récit de création, selon trois pôles liés à la définition d'un *ézèr kenegedo* : le rapport à Dieu, le

<sup>27</sup> Daniel Lemay, « À la vie ! À l'amour ! Un cycle complet, bien enlevé », *Télé Plus*, du 4 au 11 novembre 1989, p. 5.

<sup>28</sup> Voir CHAPITRE 3 : Homme et Femme, p. 88.

rapport à la connaissance, le rapport femme et homme. En cherchant à mieux comprendre le processus de la chute à ces égards, nous découvrirons que le récit de la chute est aussi celui du relèvement<sup>29</sup>.

### 1.2.3 Les deux noms de Dieu et la symbolique des alliés

Il a été question, au niveau cosmologique, du commentaire d'Annick de Souzenelle à l'effet que le premier mot de la Genèse, *Béréshit* (בראשית), contenait en son centre la lettre *Aleph* (א) annonciatrice du nom divin *Élohim* (אלהים)<sup>30</sup>. Or, *Béréshit* contient également le *Yod* (י), annonciateur de l'autre nom divin représenté par le tétragramme *YHWH* (יהוה)<sup>31</sup>. Souzenelle applique cette particularité de l'hébreu au verset Gn 2, 18, dans lequel *YHWH Élohim*, considérant qu'il n'est pas bon pour *l'Adam* d'être seul, manifeste sa volonté de lui faire un *ézèr kenegedo* : « Avec ce verset, nous entrons dans la plénitude du faire divin [...] pour lequel יהוה et *Élohim* sont deux et UN<sup>32</sup> ». Et elle précise : « Il ne s'agit pas de deux dieux, mais de deux Noms divins qui ne rompent en rien l'Unité divine<sup>33</sup> ». Suivant cette approche exégétique, ce que nous avons caractérisé comme l'établissement d'une symbolique d'alliance se situerait au coeur du « faire divin ».

Dans le premier récit de création, *l'Adam* est créé à l'image, selon la ressemblance d'*Élohim*. Dans le second récit qui décrit le mode du « faire divin », *YHWH Élohim* « deux et UN » s'alliera à *l'Adam* en lui donnant son « souffle de

<sup>29</sup> Voir CHAPITRE 5 : Le sens de la traversée des apparences, p. 225-245.

<sup>30</sup> Voir CHAPITRE 2 : Ciel et Terre, p. 55.

<sup>31</sup> Annick de Souzenelle, *op. cit.*, p. 41 : « le premier mot de la Genèse בראשית est essentiellement construit sur les deux lettres Aleph א et Yod י dont chacune respectivement porte Élohim et יהוה ».

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 671.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 41.

vie ». Ainsi *l'Adam* sera-t-il « un à partir de deux » dans la constitution même de son être :

Celui-ci [*l'Adam*] est le résultat d'une double opération de Dieu, il est *modelé de la glaise*, terrestre comme l'eau qui monte du sol, il reçoit un *souffle de vie* venant de Dieu, comme la pluie. [...]  
L'être vivant est un à partir de deux, traversé par cette séparation qui l'inscrit dans la création<sup>34</sup>.

Le souffle d'*Élohim* qui, dans le prologue du premier récit de création, planait sur les eaux (Gn 1, 2), apparaît, dans le second, comme la part de Dieu dans l'homme; *YHWH Élohim* est son principe de vie, car *YHWH*, « Je suis qui je serai », est aussi le Dieu vivant, *HWH* signifiant les verbes « être » et « vivre ». Il nous faut aussi tenir compte d'une caractéristique significative de l'emploi biblique du mot *ézèr* (« allié ») :

Le mot « aide (*ezer*) », qui revient 19 fois dans l'Ancien Testament, est rarement appliqué à des humains (seulement trois fois : Is 30, 5; Éz 12, 14; Dn 11, 34), mais il réfère généralement à Dieu; c'est lui qui est notre « aide » et notre secours (Ps 33, 20)<sup>35</sup>.

Tout au long du second récit de création, *YHWH Élohim* se présente effectivement comme l'*ézèr* de *l'Adam* : il cherche ce qui est bon pour lui, le plaçant dans un jardin de délices (*Éden*); il remédie à ce qui n'est pas bon pour lui, la solitude, en lui faisant un allié qui lui corresponde et dont *l'Adam waw ishto* est l'ultime expression dyadique; enfin, il met en garde contre ce qui pourrait lui donner la mort. La symbolique d'alliance inclut donc non seulement le rapport de *l'Adam*

<sup>34</sup> Louis Panier, *Le Pêché originel*, p. 83.

<sup>35</sup> Walter Vogels, *op. cit.*, p. 74.

avec *YHWH Élohim*, en tant qu'êtres et vivants, mais de *l'Adam waw ishto* avec *YHWH Élohim*, en tant qu'alliés.

Dans son commentaire du verset Gn 2, 25, Souzenelle conçoit en outre une interdépendance entre le rapport de *l'Adam* avec son *isha (ishto)* et le rapport à la connaissance :

[...] le simple fait que *l'Adam* ne soit plus confondu avec son *Ishah [isha]* l'introduit dans la connaissance.

L'Homme (homme ou femme) qui croit être dans la connaissance parce qu'il a lu beaucoup de livres, acquis de nombreux diplômes, étudié toutes les sagesse et philosophies du monde, mais qui reste confondu avec son *Ishah [isha]*, c'est-à-dire « seul de lui », séparé de lui-même, celui-là est dans l'illusion.

L'Homme éveillé à la connaissance est celui qui sait qu'il est deux<sup>36</sup>.

Dans la perspective de l'exégète, « celui qui sait qu'il est deux » signifie que chaque être humain, homme ou femme, comporte sa part masculine et sa part féminine qu'il ou elle doit également reconnaître pour accéder à la connaissance<sup>37</sup>. Comme nous l'avons dit plus haut, ce que nous-même avons caractérisé comme l'établissement d'une symbologie d'alliance se situerait plutôt au principe du « faire divin ». Tout ce qu'*Élohim* a créé est très bon (premier récit de création) et cette bonté de toutes choses n'est pas statique mais vivante, elle implique un mouvement de l'accompli vers le non-encore accompli dans une quête de plein accomplissement de l'être en chacun et chacune. Ce mouvement inclut la sollicitude mutuelle des deux, dont celle de la femme et de l'homme, en vue de l'épanouissement de leur rapport.

<sup>36</sup> Annick de Souzenelle, *op. cit.*, p. 773.

<sup>37</sup> Cette conception se rapproche de celle que présente le personnage transsexuel de Marie-Pierre au moyen des catégories *yin* et *yang*, dans *Le Sexe des étoiles*.

Le Siracide dit, en ce sens, « celui qui vit éternellement a créé toutes choses ensemble » (18, 1). On définit<sup>38</sup> l'adverbe « ensemble », qui vient du latin *insimil*, par les expressions suivantes : « l'un avec l'autre », « les uns avec les autres », « l'un avec l'autre et en même temps » et « à la fois ». La dynamique d'ensemble qui se dégage du second récit de création dans sa version hébraïque y ajouterait l'idée de mouvement inscrite dans la préposition « vers ». Les propos de Yael Yotam<sup>39</sup> recueillis lors d'une interview accordée en 2005 en illustrent l'importance du point de vue de la sémantique hébraïque :

Il faut connaître et expérimenter la syntaxe de l'hébreu. C'est-à-dire repérer comment un mot est lié à un autre. Dans ce lien se cache une vision du monde.

Citons par exemple la phrase : « Aime ton prochain comme toi-même ». Ceci est la syntaxe française.

Citons maintenant cette même phrase avec la syntaxe hébraïque : « Aime *vers* ton prochain comme toi-même ». [...]

Dans la syntaxe hébraïque de cette phrase, il n'y a pas de complément d'objet, mais [...] un déplacement *vers*, c'est-à-dire un acte, une action<sup>40</sup>.

Placé dans le jardin d'*Éden*, pour le cultiver et le garder, *l'Adam* doit aussi veiller sur l'arbre de la connaissance du *tov waw ra'*, cette tâche incluant l'interdit de manducation (Gn 2, 17). C'est après lui avoir confié cette responsabilité que *YHWH Élohim* considère la nécessité de lui faire un allié qui soit un vis-à-vis approprié. La symbolique d'alliance du second récit est tout entière contenue dans ces deux versets, interreliant le rapport entre *l'Adam* et *YHWH Élohim*, le rapport à la connaissance et le rapport entre *l'Adam* et son *ézèr kenegedo*.

<sup>38</sup> Paul Robert, *op cit.*, p. 583.

<sup>39</sup> Madame Yael Yotam est professeur d'hébreu et fondatrice de l'Institut Meguila, à Paris.

<sup>40</sup> Ces propos ont été recueillis par Marie Yaera Ratel pour *Passerelle*, lors d'une rencontre en date du 23 novembre 2005, dans un article intitulé « À la rencontre de l'hébreu avec Yael Yotam », publié sur le site internet à l'adresse suivante : <[http://www.kehilatgesher.org/tele/yael\\_yotam.pdf](http://www.kehilatgesher.org/tele/yael_yotam.pdf)>.

Cet arbre n'incarne donc pas la stricte connaissance intellectuelle, il est porteur d'un fruit vivant : la dynamique propre à la connaissance mutuelle de tous les alliés symbolisée par la dyade *tov waw ra'*. L'arbre de la connaissance du *tov waw ra'* n'a pas été planté par *YHWH Élohim* au milieu du jardin pour que son ombre menaçante plane sur l'*Éden*; avec l'arbre de vie, il constitue le point ferme autour duquel les liens de l'alliance se nouent, mais aussi se dénouent. La connaissance de l'un et de l'autre, quels qu'ils soient, comportant de l'accompli et du non-encore accompli, la manducation prématurée du fruit interrompt le processus d'accomplissement et entame celui de sa décomposition. Ce que l'on appelle la chute prend alors la forme d'un renversement de la dynamique d'alliance.

#### **1.2.4 La « diabolique » des rapports dans le processus de la chute**

Dans notre étude des récits bibliques de création, nous avons interprété la symbologie des dyades comme une dynamique d'alliance impliquant un mouvement des uns vers les autres. Le récit de la chute introduit un nouveau personnage, le serpent, que l'Apocalypse présente sous différents noms : « le grand dragon, l'antique serpent, celui qu'on nomme Diable et Satan » (Ap 12, 9). Dans cette foulée, il est très intéressant de comparer « diable » et « symbole » du point de vue étymologique :

**TABLEAU 10**  
**Mise en parallèle étymologique de « diable » et « symbole »**

<b>Diab(o)le<sup>41</sup></b>	<b>Symbole</b>
du grec <i>diabolos</i>	du grec <i>symbolos</i>
du verbe <i>diabolein</i>	du verbe <i>symbolein</i>
jeter en deux	jeter ensemble
séparer	rapprocher

Lorsque *Élohim* sépare les eaux inférieures au firmament et les eaux supérieures (Gn 1, 6-7), le continent et la masse des eaux (Gn 1, 9-10), le jour et la nuit (Gn 1, 14-18), ou bien lorsque *YHWH Élohim* distingue *isha* et *iysh*, le Créateur établit un intervalle propice au rapprochement<sup>42</sup>. En Gn 3, le serpent va instaurer une autre dynamique de la séparation, qui consiste à rompre les différents liens constitutifs de l'alliance. Une lecture continue de Gn 2-3 conduit Louis Panier à cette considération d'ordre gnoséologique :

L'apparition des animaux en ce moment du récit n'est toutefois pas indifférente, elle révèle une capacité de connaissance de l'homme, elle permet d'en évaluer la fonction et la limite. C'est en outre parmi les animaux que figure le serpent, le plus intelligent, le plus à même de répondre à l'homme sur le plan du connaître, comme on le verra plus loin [Gn 3]. D'une séquence à l'autre, quelque chose se noue autour de la connaissance, et du régime proprement humain de la connaissance<sup>43</sup>.

Ce théologien envisage donc le régime humain de la connaissance dans le contexte de la quête d'un *ézèr kenegedo*, quête qui a commencé avec la présentation des animaux. Dans le récit de la chute, le serpent occupe la place d'un *ézèr* du couple humain « sur le plan du connaître ». Daniel Louys se rapproche de cette interprétation lorsqu'il explique pourquoi il a décidé d'inclure Gn 2, 25 dans le récit de la chute :

<sup>41</sup> Le mot « diable » est une contraction de « diable ».

<sup>42</sup> Selon l'exégète Louys, l'absence d'intervalle est synonyme de fusion. Voir CHAPITRE 3 : Homme et Femme, p. 101-102.

<sup>43</sup> Louis Panier, *op. cit.*, p. 88.



Je commence le récit de la « Chute » (le chapitre 3) par le dernier verset du chapitre 2. [...] un procédé littéraire, classique en hébreu biblique, confirme l'analyse syntaxique. Ce procédé, j'ai tenté de le rendre perceptible en français par le rapport « ils étaient ingénus » – « le Serpent était le plus ingénieux ». Certes, ce n'est qu'une approximation pour l'hébreu « ils étaient *aroummim* et « il était *aroum* plus que ». Par ces deux mots de même prononciation le narrateur lie évidemment les deux propositions : la fin de Gn 2 et le commencement de Gn 3. Bien sûr, l'homme et la femme étaient *nus* (*ingénus*) et le Serpent *ingénieux*, rusé, habile, malin (le Malin !). Mais on peut se poser cette question : n'y aurait-il pas plus qu'un procédé littéraire dans cette opposition ou dans ce parallélisme conjonctif *aroummim/aroum* ? Autrement dit, n'y aurait-il pas un rapport sémantique entre ce qui est *aroum* – nu et ce qui est *aroum* – rusé ? entre le couple humain donc et le Serpent<sup>44</sup> ?

L'arbre de la connaissance du *tov waw ra'* symbolise, selon l'approche exégétique que nous avons privilégiée, la dynamique « accompli et non-encore accompli », le mouvement vers l'accomplissement plénier de l'être et de la vie dont *YHWH Élohim* est le principe. Dit en d'autres termes, il pourrait être porteur d'une promesse, celle d'un accès à la réalité même ou à la vérité tout entière, à Dieu lui-même. Ainsi, la promesse évangélique : « il [l'Esprit] vous fera accéder à la vérité tout entière » (Jn 16, 13a) présente l'Esprit de Dieu comme celui qui anime le mouvement interne au dévoilement progressif de la vérité.

Mais cet arbre fait l'objet d'une réinterprétation en Gn 3 : le serpent revient sur ce que *YHWH Élohim* a dit, de manière à redéfinir ce qui est bon, et donc, à concevoir un nouvel Éden<sup>45</sup> dont il serait lui-même la tête, le commencement, le principe. Ainsi, *YHWH Élohim* a interdit la consommation du fruit de l'arbre de la connaissance du *tov waw ra'* qui, pourtant, apparaît bon à manger : en manger c'est mourir. Aux dires du serpent, le véritable motif de cet interdit est caché : le fruit de cet arbre, *YHWH Élohim* veut se le réserver à lui seul. Le contradicteur prononce

<sup>44</sup> Daniel Louys, *op. cit.*, p. 85-86.

<sup>45</sup> Lorsqu'il sera question de l'Éden gnostique, nous n'utiliserons pas les caractères italiques que nous réservons au terme hébreu.

alors son propre *Béréshit* : « Non, vous ne mourrez pas, mais *Élohim* sait que le jour où vous en mangerez, vos yeux s'ouvriront et vous serez comme des dieux possédant la connaissance du *tov waw ra'* » (Gn 3, 4-5). Le nouvel ordre « créé » par le serpent commence par une négation : « Non, vous ne mourrez pas », au contraire de l'ordre établi par *Élohim* en Gn 1 qui n'en comportait aucune.

L'interprétation avancée par le serpent opère un renversement de la dynamique de ressemblance établie dans le premier récit de création. *L'Adam* a été créé dans l'image et la ressemblance d'*Élohim*, dont la nature du rapport homme et femme symbolisée dans la formule « *l'Adam, zakar waw néqéva* » est l'expression centrale. Le serpent soutient que c'est plutôt la consommation du fruit de la connaissance du *tov waw ra'* qui accomplira la transformation divine de *la Isha* et de *iysha*. Ce faisant, il projette une réalité autre, opère une métamorphose : le fruit défendu devient le véritable Éden dans l'*Éden*. Manger du fruit de cet arbre au milieu du jardin entraînera la transformation de la nature humaine limitée, le dépassement de sa finitude par le moyen du Savoir, son « autodivinisation », marquant le début d'un temps, un nouveau jour, où tout est d'ors et déjà accompli, en quelque sorte.

Le serpent redéfinit, en ses propres termes, le *cosmos* et l'*anthropos* en dehors de la réalité des origines élaborée en termes d'alliance, faisant miroiter l'image d'un autre Éden à saveur gnostique<sup>46</sup> : manger de l'arbre de la connaissance du *tov waw ra'*, c'est traverser la limite du bon « apparent » qu'est la condition humaine

---

<sup>46</sup> Le point de vue gnostique n'interprète pas le serpent selon une catégorisation morale, comme incarnation du mal, par exemple. Il le présente comme l'initiateur d'un dévoilement.

originelle, afin d'accéder à une connaissance cachée, supérieure, l'omniscience divine. Son intervention introduit le germe de la division et de la corruption dans la chair<sup>47</sup> des alliés originels.

Tout d'abord, le serpent les sépare de Dieu, s'insinuant à la place de *YHWH Élohim* par la voie du jugement critique qu'il pose sur les assertions divines touchant l'arbre de la connaissance.

Il faut d'ailleurs remarquer que, dans son dialogue avec la Femme, le serpent ne nomme pas Dieu « *YHWH Élohim* » mais revient au nom générique d'« *Elohim* » tout court; la Femme aussi. Au niveau du langage, l'Homme ne rivalise pas avec le Dieu vivant : il l'occulte, il l'oublie<sup>48</sup>.

De plus, ce que *la Isha* voit de « bon » correspond à la projection qu'en donne le serpent : « *la Isha* vit que l'arbre était *tov* à manger, séduisant à regarder, précieux pour agir avec clairvoyance » (Gn 3, 6a). La formule employée révèle un autre aspect du renversement opéré. Dans le premier récit de création, lorsqu'« *Élohim* vit que cela était très bon », le qualificatif s'appliquait à la création dans son ensemble, alors que, dans le récit de la chute, la connaissance de « ce » fruit, par la manducation, prend le pas sur toutes les autres expériences du connaître, y compris la connaissance de ce que *YHWH Élohim* lui-même a dit. D'èzèr, *YHWH Élohim* devient adversaire de l'être humain sur le plan de la connaissance.

---

<sup>47</sup> Nous entendons « chair » au sens de *basar*, tel que déjà défini par Daniel Louys : « une communauté de destin », « corps et âme », « notre être en sa totalité ». Voir CHAPITRE 3 : Homme et Femme, p. 104.

<sup>48</sup> Paul Nothomb, *L'Homme immortel*, p. 28.

Le processus de division inclut la séparation de *la Isha* et de *l'Adam*. Alors que *YHWH Élohim* s'adresse toujours à « tous deux<sup>49</sup> », le serpent ne s'adresse qu'à *la Isha*. Il l'isole de son allié pour mieux les séduire « tous deux », exploitant avec astuce la proposition divine : « Il n'est pas bon pour *l'Adam* d'être seul ». Aux yeux de *YHWH Élohim*, la faute relative à la chute n'est pas imputable qu'à *la Isha*. « Parce que tu as écouté la voix de *ishtek* [« ta femme »] et que tu as mangé de l'arbre dont je t'avais formellement prescrit de ne pas manger » (Gn 3, 17) : ce reproche empêche *l'Adam* de renier les termes de l'alliance en se présentant comme victime de l'autre; l'allié de *la Isha* aurait dû venir à son secours afin de repousser la tentation diabolique, plutôt que de la laisser seule et, resté seul lui-même, d'y succomber à son tour.

Au lieu de l'apothéose divinisante promise au type de connaissance proposée par le serpent : « vous serez comme des dieux », une première conséquence de la transgression apparaît aussitôt : « ils surent qu'ils étaient nus » (Gn 3, 7a). Le second récit de création concluait : « Tous deux étaient nus, *l'Adam waw ishto* » (Gn 2, 25). Après avoir mangé du fruit de la connaissance, ils sont toujours nus, mais ils ressentent maintenant un trouble l'un vis-à-vis de l'autre : « Ayant cousu des feuilles de figuier, ils s'en firent des pagens » (Gn 3, 7b). Puis, vient la seconde conséquence : « ils entendirent la voix de *YHWH Élohim* qui se promenait dans le jardin au souffle<sup>50</sup> du jour. *L'Adam waw ishto* se cachèrent devant *YHWH Élohim* au milieu des arbres

<sup>49</sup> L'expression « tous deux » réfère à Gn 2, 25 (avant la chute) et Gn 3, 7 (après la chute).

<sup>50</sup> Il s'agit de la troisième mention du « souffle » accompagnant la présence de Dieu dans la création, au rythme d'une mention à chacun des trois récits de Gn 1-3 : « le souffle d'*Élohim* planait à la surface des eaux » (Gn 1, 2); « il [*YHWH Élohim*] insuffla dans ses narines l'haleine de vie, et *l'Adam* devint un être vivant » (Gn 2, 7); enfin, « *YHWH Élohim* qui se promenait dans le jardin au souffle du jour » (Gn 3, 8).

du jardin » (Gn 3, 8). Ce n'est pas Dieu qui se cache derrière un pagne ou au milieu des arbres du jardin mais bien *l'Adam waw ishto*. Le mouvement de *l'Adam waw ishto* l'un vers l'autre, de même que leur mouvement vers *YHWH Élohim* sont désormais accompagnés d'un trouble, d'une confusion; une séparation s'est opérée qui n'est pas un intervalle propice à leur rapprochement mais une division qui corrompt leurs rapports.

Enfin, surviennent les autres conséquences qui ne peuvent désormais plus être évitées, ce cortège de peines et de souffrances, sur une route où l'on rencontre, inéluctable, la mort, *la Isha* enfantant dans la douleur et *l'Adam* travaillant à la sueur de son front sur une terre ingrate, jusqu'à son retour à la poussière. La connaissance mutuelle existe toujours, bien qu'elle doive conjuguer avec une contrainte également mutuelle : « Ton désir te poussera vers *iyshek* et lui te dominera » (Gn 3, 16). La conception diabolique d'un « désir » de connaissance comme fin de nos faims humaines a pour effet de transformer l'*ézèr* en adversaire. Comment cette histoire finit-elle ? Le rapport homme et femme est-il condamné à porter le joug de cette adversité ou bien un relèvement est-il possible ? Sur cette question, l'exégète Daniel Louys évoque un texte hébreu auquel il accorde une valeur paradigmatique :

[...] citons un midrash, sélectionné par Rachi de Troyes en Champagne, midrash psychologique, voire psychanalytique : « si l'homme le mérite, elle sera face à lui *ézèr*; s'il ne le mérite pas, elle sera face à lui adversaire. » Toute l'histoire humaine, toute la littérature romanesque illustrent ce midrash<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> Daniel Louys, *op. cit.*, p. 60.

Dans l'analyse du corpus au niveau anthropologique, nous avons eu l'occasion d'examiner chez les différents personnages ce qui relevait de la quête d'un *ézer*. Pour interpréter la traversée des apparences à l'œuvre dans les trames romanesque et filmique, nous nous pencherons sur la manière dont Proulx traite de l'adversité dans le contexte du rapport homme et femme. La traversée des apparences propre au *Sexe des étoiles* manifesterait-elle le désir d'une libération de cette adversité, relative à une « meilleure<sup>52</sup> » connaissance des rapports, que ce soit le rapport avec Dieu, avec l'autre ou même avec ce que nous pensons être bon ou mauvais ?

## 2. LA RÉPLIQUE DU *SEXE DES ÉTOILES*

### 2.1 Introduction au sens de la traversée des apparences

Au chapitre 2, nous avons étudié le poème de Ptolémée en relation avec la dyade Ciel et Terre. Nous interpréterons maintenant cette entrée en matière de l'œuvre du point de vue de la traversée des apparences.

Moi qui passe et qui meurs,  
je vous contemple étoiles;  
La terre n'étreint plus  
l'enfant qu'elle a porté.  
Debout, tout près des dieux,  
dans la nuit aux cent voiles,  
Je m'associe, infime, à  
cette immensité,  
Je goûte en vous voyant  
ma part d'éternité.  
(*SÉR*, 7)

---

<sup>52</sup> « Meilleur », du latin *melior*, comparatif de *bonus*, « bon » [*Le Petit Robert*, p. 1064].

« Moi qui passe et qui meurs » — Dans *La Traversée des apparences* de Virginia Woolf, la mort ne signifie pas seulement la fin du parcours de la vie, mais l'accomplissement de toute existence; elle permet de réaliser, d'accomplir, ce qui, dans cette vie, demeurait irréalisable, inaccompli; enfin, elle constitue l'ultime traversée des apparences, la fin d'un « sentiment d'irréalité ». Même le rapport homme et femme semble y trouver sa plénitude. Ainsi, lorsque le personnage féminin Rachel meurt dans les bras de son fiancé Terence :

Un immense apaisement descendit sur Terence, lui ôtant toute envie de bouger ou de parler. C'en était fini de l'atroce torture et du sentiment d'irréalité. Il émergeait dans la certitude parfaite et dans la paix. [...] Il s'abandonna quelque temps à ses pensées; il lui semblait qu'ils pensaient en commun; il avait l'impression d'être Rachel en même temps que lui-même; [...], elle ne respirait plus. Tant mieux. C'était la mort. Ce n'était rien. Elle avait cessé de respirer, voilà tout. C'était le bonheur parfait. Ils venaient d'obtenir ce qu'ils avaient toujours souhaité – l'union qu'ils n'avaient pu réaliser quand ils étaient en vie. [...] Il lui sembla que de leur fusion absolue et de leur bonheur émanaient des cercles qui allaient s'élargissant, qui emplissaient l'espace. Aucun de ses désirs les plus vastes ne restait inexaucé. Ils possédaient ce qui jamais plus ne leur serait repris<sup>53</sup>.

D'une nouvelle à l'autre de *Sans cœur et sans reproche*, des personnages de différents âges portant les mêmes prénoms contribuent à tracer un parcours complet de la vie, compris entre la naissance (première nouvelle) et la mort (dernière nouvelle). « Moi qui passe et qui meurs » aurait très bien pu s'appliquer à chacun de ces protagonistes, comme à l'être humain en général que l'écrivaine a choisi de désigner par l'entremise de deux prénoms, l'un masculin et l'autre féminin : Benoît et Françoise. De cette manière, le sujet de la traversée des apparences à l'oeuvre dans ce premier recueil de nouvelles est à la fois un et multiple, un et deux. La mort y est également décrite comme une issue apaisante : « Passé le tunnel, c'est facile et léger,

---

<sup>53</sup> Virginia Woolf, *La Traversée des apparences*, p. 546-547.

la lumière éblouissante porte comme un nuage au-dessus des choses massives. Tant de lutte et de peur pour en arriver là, à la légèreté apaisante et à la lumière<sup>54</sup> ». De même, le personnage de Dominique du *Sexe des étoiles* connaîtra la mort libératrice : « une lumière l'enveloppa qui fit taire son angoisse et qui le convainquit qu'enfin il était libre et alors il ne regretta plus rien, car il était mort » (*SÉR*, 312).

« La terre n'étreint plus l'enfant qu'elle a porté » exprime un autre type de traversée que l'on trouve chez l'adolescente du *Sexe des étoiles* : le passage de l'enfance à l'âge adulte. Ce passage consiste essentiellement dans la prise de conscience de la « vraie vie », de sa part d'adversité. À partir de cette perte d'innocence et d'illusions, commencent les multiples traversées qui jalonnent la route menant vers l'accomplissement de la mort. Tous les personnages romanesques de Proulx cheminent sur cette voie.

« Dans la nuit aux cent voiles » — Le passage d'une traversée des apparences à l'autre, que nous interprétons en termes de visée gnoséologique de l'accompli (*tov*) vers le non-encore accompli (*ra'*), l'accomplissement plénier advenant à la mort selon Woolf, pourrait aussi inscrire les œuvres de l'écrivaine québécoise dans une perspective de dévoilement dont le prénom « Marie-Pierre » serait lui-même indicatif. Cette « nuit aux cent voiles » qu'est la vie comporte donc une invitation à la connaissance de ce qui se trouve derrière ou devant ou ailleurs, voire une invitation à la rencontre face à face avec ce dieu supposé par Camille qui saisirait le mouvement

---

<sup>54</sup> Monique Proulx, *Sans cœur et sans reproche*, p. 247.



d'ensemble de toutes choses (*SÉR*, 92) et que l'on pourrait identifier dans *Sans cœur et sans reproche*<sup>55</sup> à la Force qui, seule, connaît le chemin.

## 2.2 Analyse du corpus de l'oeuvre

« Debout, tout près des dieux » — Partant du positionnement établi dans ce vers central du poème de Ptolémée, nous commencerons notre étude de la traversée des apparences en définissant le rapport de Gaby, Dominique, Camille et Marie-Pierre avec Dieu ou les dieux. Les occurrences du mot « diable » retiendront également notre attention, puisque Dieu et le Diable constituent les figures principales auxquelles se rattachent les valeurs morales de Bien et de Mal.

### 2.2.1 Dieu et Diable, Bien et Mal

Le premier personnage qui entre en scène dans *Le Sexe des étoiles*, Gaby la Recherchiste, ne fait référence à Dieu qu'une seule fois, alors qu'elle se remémore un épisode concernant sa petite amie Suzie Tremblay :

Ô la joyeuse débilité de votre petite enfance avoisinante, ô l'immensité terrifiante de cette cour minuscule qui était votre arène et votre terrier et votre inextricable Éden<sup>56</sup>. La fois où elle t'avait trahie avec une autre, Gaby, et où tu avais prié méchamment pour que le voyou du quartier lui assène un coup de poing dans le ventre, et où elle était revenue en sanglotant parce qu'elle venait de recevoir, du voyou du quartier, un coup de poing très précisément dans le ventre... (C'est là que tu t'es mise à croire, rappelle-toi, Gaby, en un bon Dieu qui ressemblait au diable...) (*SÉR*, 66)

La prière se veut un recours au « bon Dieu », notamment dans l'adversité. Dans ce récit, elle est utilisée aux fins d'une vengeance. Le personnage en est

<sup>55</sup> Dans *Sans cœur et sans reproche*, « la Force » apparaît dans les première et dernière nouvelles du recueil, pour présider à la naissance et à la mort.

<sup>56</sup> Il s'agit de la seule référence qui soit faite à l'*Éden* dans *Le Sexe des étoiles*.

conscient. Le fait que son mauvais propos ait été « exaucé » transforme sa perception de Dieu. Le « bon » Dieu, à l'origine de l'alliance, se met à ressembler au diable, en contribuant à la division des deux amies.

Au moment de s'adresser à ses pairs écrivains, Dominique l'Auteur éprouve une angoisse analogue à celle qu'il avait vécue dans son enfance avant de plonger du tremplin. Il se rappelle le « miracle » qui, alors, survenait toujours :

Il fermait les yeux, il suppliait de toutes ses forces une déité obscure de lui épargner le plongeon vers la mort, bref de faire un miracle, et le miracle, invariablement, survenait. Le petit Tougas se cassait la gueule devant lui sur le tremplin, il fallait mander urgemment l'ambulance, il y avait soudain exercice de feu, toute l'école galopait vers la sortie, le prof succombait subitement à une rage d'explications théoriques, et la cloche stridulait avant que Dominique y passe... Une déité obscure, et compatissante. (*SÉR*, 26-27)

Encore une fois, l'intervention divine demandée s'opère au détriment des autres et, particulièrement, d'un *ézèr*, d'un compagnon : après la petite Suzie (Gaby), le petit Tougas (Dominique). Parvenu à l'âge adulte, le rapport de Dominique à la « déité » s'interrompt : « Il avait vieilli, la déité obscure et compatissante de son enfance ne semblait plus encline à ourdir des miracles en sa faveur » (*SÉR*, 31).

La seule mention de « dieu » par le personnage de Camille se fait dans un passage déjà cité, où l'emploi du mode conditionnel lui confère le caractère d'une hypothèse : « Spectacle grandiose, sans doute, à rendre fou le dieu qui l'observerait; l'on voudrait être ce dieu, même fou, l'espace infinitésimal d'une seconde, pour saisir un peu le mouvement d'ensemble[...] » (*SÉR*, 92). Pour l'Enfant, l'adversité se présente sous le visage de la finitude de l'être humain. Généralement, on ne s'attend

pas à trouver une considération de ce genre chez une personne aussi jeune. La profondeur de sa réflexion justifiera la description que Marie-Pierre donnera de sa fille à Dominique : « Ce n'est pas une enfant, d'ailleurs [...]. C'est quelqu'un de très vieux et de très sage, beaucoup plus que toi et moi » (*SÉR*, 228).

Enfin, l'adversité ayant été son lot, Pierre-Henri-Marie-Pierre ne peut concevoir la bonté divine, les dieux sont « malveillants » :

Le miroir lui répétait infatigablement que ce corps était le sien, ce corps fabuleux lui avait été rendu enfin après des années de tergiversations douloureuses, flouée qu'elle avait été à la naissance par des dieux malveillants qui l'avaient enveloppée de suaires dans lesquels elle n'avait cessé de se débattre, depuis, même et surtout jadis, au temps des honneurs et de la gloire ridicule. (*SÉR*, 114)

Suivant l'ordre d'entrée en scène des personnages, on constate que le sort malheureux propre à chacun influe sur leur conception de Dieu : « un bon Dieu » qui finit par ressembler au diable chez Gaby; une « déité obscure et compatissante » chez Dominique, qui se désintéresse de lui alors qu'il a vieilli; un « dieu » qui demeure hypothétique chez Camille; enfin, des « dieux malveillants » qui ont floué Marie-Pierre dès sa naissance. La conception de Dieu et le rapport à l'adversité sont étroitement liés. Par ailleurs, dans les sociétés judéo-chrétiennes, l'adversité et la malveillance ne sont habituellement pas attribuées à Dieu mais au Diable, décrit comme une « force surnaturelle » essentiellement contraire au bonheur humain :

Adversité : Sort contraire. V. Fatalité. Situation malheureuse de celui qui a éprouvé des revers. Malheur<sup>57</sup>.

Fatalité : Caractère de ce qui est fatal. Force surnaturelle par laquelle tout ce qui arrive (surtout ce qui est désagréable) est déterminé d'avance d'une manière inévitable. Nécessité, détermination. Malédiction<sup>58</sup>.

La réflexion de Gaby : « un bon Dieu qui ressemblait au diable » va en ce sens. Nous avons donc relevé les occurrences du mot « diable », elles aussi révélatrices quant à leurs applications, puisque le terme apparaît à l'intérieur d'expressions qualifiant la mauvaise qualité d'une relation :

Elle [Gaby] eut envie de lui [Bob Mireau] avouer là, tout crûment, qu'elle se languissait de leur vieille camaraderie ricanante, mais il détourna les yeux dès qu'il sentit les siens qui le cherchaient avec un peu de gravité, et il prétexta une soif subite pour s'éclipser. Que le diable l'emporte. (*SÉR*, 197)

[...] il [Dominique] cherchait quelqu'un, très certainement une femme [Marie-Pierre], qui aurait prononcé une phrase particulière un certain jeudi vers approximativement dix heures, ne pouvait-on que diable l'aider ? (*SÉR*, 136)

Marie-Pierre tenta de le repousser gentiment, voyons mon vieux un peu de tenue que diable, [...]. (*SÉR*, 56)

– L'enfer, dit abruptement Marie-Pierre Deslauriers, c'est un grand dortoir, un gymnase, une taverne. C'est un lieu qui existe terriblement fort, l'enfer. Il n'y a pas de diable, en enfer, il n'y a pas de feu non plus, c'est froid, l'enfer, c'est épouvantablement froid. (*SÉR*, 138)

Le Diable, comme puissance infernale personnifiée, est évoqué uniquement en référence à l'accouplement sexuel. Ainsi, Bob Mireau s'exclame à propos de sa jeune maîtresse : « Mais quel cul. Ô Mammon, ô miséricordieux Astaroth, ô Belzébuth tout-puissant ! » (*SÉR*, 18). De même, l'instance narrative, lorsqu'elle interprète le soulagement de la compagne de Dominique à propos de leur vie sexuelle : « Elle

---

<sup>57</sup> Paul Robert, *op. cit.*, p. 25.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 686-687.

pensait à leurs amours qui connaissaient depuis peu une recrudescence très charnelle, Dominique étant redevenu une créature sexuellement opérante, merci à toi, Belzébuth, père de la copulation universelle » (*SÉR*, 189).

On attribue aussi un caractère diabolique (ou maudit) aux intelligences exceptionnelles des personnages Camille et Marie-Pierre. Ainsi, lorsque la jeune fille démontre une vitesse impressionnante en calcul mental :

Son père la considéra un instant avec une très réelle déférence.

– Shit, murmura-t-il. C'est ce que j'appelle un esprit rapide.

– Mais c'est rien, ça, papa, s'échappa Camille. Je peux calculer mentalement des choses plus compliquées beaucoup plus vite, d'habitude. Quand je suis à jeun..., acheva-t-elle en pouffant.

– Mauditement rapide, répéta Marie-Pierre avec, cette fois, une ombre d'inquiétude dans le regard.

(*SÉR*, 155)

Lucky Poitras, l'élève dont l'adolescente est amoureuse, a une réaction très semblable devant la précocité de son intelligence :

Il arrêta de rire et contempla Camille avec une gravité confondante, elle dut s'adosser à son casier pour ne pas se liquéfier sur place.

– T'es diablement intelligente pour ton âge, lui dit-il doucement. Au fait, t'as quel âge ?

– Douze ans et demi, mentit Camille [elle est un peu plus jeune, en fait].

Lucky Poitras continuait de l'observer avec une grande douceur, l'éclat insoutenable de cette nébuleuse dans ses yeux.

– Diablement intelligente, répéta-t-il gravement. Chose certaine, je voudrais jamais sortir avec une fille aussi intelligente que toi.

(*SÉR*, 98)

Pour Camille, son intelligence est la source principale de l'adversité qu'elle rencontre; elle la condamne à vivre seule, on pourrait dire sans allié, exclue de la loi générale d'accouplement qui régit l'univers :

Il [Lucky] était parti, après lui avoir gentiment lancé « Merci » et « Salut », peut-être, elle ne se rappelait plus, elle était restée là comme morte avec son parfum de chèvrefeuille et de lancinants « Pourquoi ? POURQUOI ? » dans la gorge. Mais elle connaissait la réponse, au fond, l'intelligence était une malédiction en ce bas monde, l'intelligence était ce qui faisait qu'elle restait seule les heures de lunch, les soirs et les mois de vacances à regarder les autres échanger des inepties heureuses [...] (SÉR, 99)

Le rapprochement du protagoniste Marie-Pierre avec le Diable se double de mises en garde relativement à son intelligence :

Diable de diable, maugréa Bob Mireau en se relevant. Ce siècle est bourré de choses monstrueuses. (SÉR, 17)

[...] quelque sabbat diabolique s'était tenu là, sans aucun doute, et il faudrait mander des prêtres et des évêques pour exorciser les lieux. (SÉR, 178)

– Où va-t-elle ? insista-t-il plus faiblement.

– Le diable s'en doute, siffla Gaby, lugubre pour rire, mais l'Auteur ne rit pas, il se contenta d'écarquiller les yeux avec une inquiétude flagrante. (SÉR, 181)

– Écoute, soupira Michèle, posée, en prenant sa fille [Camille] par les épaules. Il n'a pas le droit, légalement, de te voir. Je lui en donne l'autorisation à cause de toi, parce que je sais que tu l'aimes. Il peut te faire du mal sans le savoir, comprends-tu ?... C'est dangereux que tu le fréquentes, c'est très dangereux pour toi, je n'invente rien, les tribunaux l'ont reconnu. C'est un être malade et perturbé. Profondément perturbé. (SÉR, 101)

– Oui, je comprends votre hésitation.

– ... c'est... c'est un pauvre type, et on dirait qu'il fait du bien à Camille dans un sens, dans un sens immédiat, évidemment...

– Bien sûr, il faut regarder aussi plus loin, voir les conséquences...

– Il est dangereux pour les cerveaux sensibles...

Très intelligent, vous savez... Dangereusement...

– Les êtres trop intelligents sont toujours dangereux.

(SÉR, 163-164)

En général, la référence au Diable dans l'œuvre s'avère donc négative. Elle sert à exprimer la mauvaise qualité des rapports, notamment la trahison ou l'abandon d'un ami, le manque de soutien ou d'aide de ses pareils, la mauvaise tenue du partenaire sexuel; elle souligne notamment la dimension solitaire des personnages.

Ensuite, elle marque la crainte ressentie à l'égard des intelligences hors norme, justifiant l'ostracisme dont elles sont l'objet. Enfin, la référence au Diable qualifie le caractère anormal de la transsexualité, cette ambivalence quant au genre dont on s'écarte comme d'une maladie, l'impression de danger étant d'autant plus intense que cette « monstruosité » qu'est Marie-Pierre se trouve dotée d'une brillante intelligence.

La seule attribution apparemment positive de la référence au Diable s'effectue dans le contexte de la relation sexuelle; Belzébuth est entre autres évoqué comme « père de la copulation universelle ». La réflexion de Camille dans laquelle se trouve le lien intertextuel qui sert de point d'ancrage à notre analyse, commence sur ces mots : « Couples. Accouplements » (*SÉR*, 158). « Copulation » appartient au même champ sémantique. En attribuant la paternité de la copulation universelle à Belzébuth, par la voie de l'instance narrative, Proulx opère une superposition de deux figures, celle d'Élohim ou *YHWH Élohim* dans Gn 1-3 et celle du Diable (le serpent). Le « deux par deux, partout, partout » ne serait pas seulement une loi édictée par celui qui disait « que cela était bon », mais une loi régie par celui qui est à l'origine de la chute.

Dans *Le Sexe des étoiles*, la référence à Dieu étant beaucoup moins fréquente que celle faite au Diable, Proulx serait-elle sensible, à sa manière, à une diabolique des rapports comme celle que nous avons identifiée dans le contexte du récit biblique de la chute ? Par ailleurs, que l'on s'adresse à Dieu dans le but d'être secouru dans l'adversité, que l'on aspire à saisir, ne serait-ce qu'un peu, le mouvement d'ensemble de l'univers, ou que « la seule gloire tangible » à laquelle on puisse tendre soit de

ressembler à ce qu'on est vraiment (*SÉR*, 114), tous les désirs, par nature, aspirent à être comblés, comme l'inaccompli comporte une propension vers son accomplissement. La traversée du *Sexe des étoiles* s'inscrirait-elle dans ce mouvement ?

Avant d'aborder cet aspect de la réplique, nous nous pencherons sur la dynamique d'« adversité » décrite dans l'œuvre. Plus précisément, nous verrons comment chacun des protagonistes aborde l'adversité plus spécifique au rapport homme et femme.

### 2.2.2 La dynamique d'adversité du rapport homme et femme

Le roman commence avec la rupture d'un couple, celui de Gaby et René. « Voilà donc ce que l'on ressentait à faire souffrir les autres » (*SÉR*, 9) : ces mots introduisent le rapport homme et femme dans l'œuvre, donnant une portée plus générale aux considérations de Gaby sur le couple : rompre, c'est faire souffrir « les autres ». René est lui-même présenté comme l'« allégorie vivante de l'ontologique détresse humaine » (*SÉR*, 10). Faire souffrir les autres apparaît comme une expérience nouvelle pour la Recherchiste, un revirement de situation en ce qui la concerne. La réflexion intérieure du protagoniste annoncerait-elle le sens de sa traversée des apparences, l'émergence de son côté *yang*, entendue comme passage du rôle de victime à celui de bourreau<sup>59</sup> ? Nous y reviendrons plus loin dans ce chapitre.

---

<sup>59</sup> Nous rappelons ici que les catégories *yin* et *yang* ont été l'objet d'une réinterprétation dans le contexte du personnage de Marie-Pierre, de sorte qu'elles ne reflètent pas la doctrine bouddhiste en tant que tel.



Alors que René, son compagnon d'alors, croit à l'existence d'un rival, Gaby pratique devant lui l'autopsie de leur rupture : il s'agit d'une « très ordinaire petite mort amoureuse ». Cause du décès : « une insurrection de négresse », provoquée par ce « qui germe inéluctablement dans l'âme de celui des partenaires qui depuis toujours se fait flouer par l'autre » (*SÉR*, 11). Et la Recherchiste conclut comme elle a commencé, par un commentaire d'ordre général : « six années de vie commune, remugles persistants de rage, de folie, et d'amour, fatalement<sup>60</sup>, petit tas d'ossements friables qui n'évoqueraient plus rien dans quelque temps – que la passion humaine est dérisoire... » (*SÉR*, 20-21).

Le mot « insurrection » marque le désir de la femme de sortir du cycle de la domination exercée sur elle par l'homme, domination qui est présentée dans Gn 3 comme une conséquence liée à son désir. Mais Gaby fait aussi la critique de cette insurrection, à partir du comportement de son amie Marjo : « Elle se disait hard-féministe, mais dès qu'un regard masculin effleurait sa replète personne, elle se mettait à trémuler des cils et du postérieur. C'est ainsi, les contradictions nous perdent tous » (*SÉR*, 72).

Cet examen l'amène à poser un regard sévère sur les conversations « masochistes » entre femmes : « qu'y avait-elle trouvé jusqu'à ce jour, bonne Sainte Vierge, pour s'enliser ainsi dans des soirées stériles qui viraient immanquablement aux mémèrages contre les hommes, les menstruations douloureuses et le boulot qui fait chier ? » (*SÉR*, 73). Le personnage de Marie-Pierre tenant son premier prénom de

---

<sup>60</sup> Le fait de référer à une fatalité implique la présence d'une « adversité » érigée en loi.

la Vierge Marie, l'expression populaire « bonne Sainte Vierge » utilisée dans ce contexte ne peut être anodine. Marie a été choisie par l'écrivaine pour être le parangon du féminin. Prendre à témoin la « bonne Sainte Vierge » – fut-ce un trait d'humour – rend encore plus forte la critique de « l'inanité des relations féminines » (*SÉR*, 73) élaborée dans ce passage. Bien que femme, la « bonne » Sainte Vierge est invoquée comme une interlocutrice échappant à la condition commune défectueuse.

Enfin, la Recherchiste sait identifier avec précision le type de rapport homme et femme dans lequel s'inscrit la réceptionniste de son bureau, Mme Wagner : « elle ne saluait que les animateurs et les hommes cadres de la boîte qui, eux, ne lui accordaient guère plus d'intérêt qu'à une fiente de mulot. L'existence est ainsi faite, de sens uniques et de fourvoiements » (*SÉR*, 13). Les sens uniques impliquent l'absence de rencontre et les fourvoiements la perte du bon chemin. Selon l'interprétation de l'énoncé biblique, les premiers répondent aux seconds : l'apposition, voire la division de la femme et de l'homme, sont consécutives à un égarement, une tromperie. La sentence : « L'existence est ainsi faite, de sens uniques et de fourvoiements » pourrait résumer à elle seule la diabolique des rapports en Gn 3.

Il a aussi été question, lors de l'analyse de l'énoncé biblique, de la mutation des rapports opérée par la chute originelle, dans le contexte du midrash suivant : « si l'homme le mérite, elle sera face à lui *ézer*; s'il ne le mérite pas, elle sera face à lui adversaire<sup>61</sup> ». Le rapport entre Dominique et sa compagne Mado l'illustre bien. Celle-ci apparaît comme une amante dévouée jusqu'au sacrifice de sa propre

---

<sup>61</sup> Voir CHAPITRE 4 : Bien et Mal, p. 178.

jouissance. Elle se fait l'alliée de l'Auteur, veillant à sa subsistance, l'entourant de soins et d'encouragements, même au corps défendant de l'intéressé :

La faute en incombait une fois de plus à Mado, puisque c'est elle qui l'avait enjoint dramatiquement, des trémolos de chagrin dans la gorge, de ne pas refuser l'honneur qu'on lui faisait enfin et qui lui revenait d'ailleurs de toute éternité. Elle continuait de voir en lui un rejeton balzacien à qui l'on aurait inoculé des gènes d'Albert Cohen et de Réjean Ducharme à la naissance, sorte de monstre tricéphale au génie il va sans dire dévastateur et méconnu, alors que lui savait depuis longtemps qu'il n'était qu'un erg déshydraté près duquel le Sahara faisait office de jardin botanique. (*SÉR*, 24-25)

Par contre, lorsqu'elle se croit trahie, Mado se retourne contre lui, se transforme en une adversaire farouche, exigeant se faire rembourser le plein prix de ses efforts et même s'approprier l'œuvre de l'Auteur :

– J'ai fait quelques calculs, fit-elle presque aimablement. Cinquante-deux semaines de supposée thérapie à 50 \$ pièce fait 2 600, avec les intérêts courants : 2 912. Tu vis à mes crochets depuis deux ans, ta part de loyer dû monte maintenant à 8 400, plus les charges connexes, 960, plus les intérêts, 940 : 10 300. Nourriture et restaurants : 10 940 – c'est une moyenne très conservatrice –, spectacles et voyages : 4 400. Tu as emprunté la voiture 113 fois : 2 260, et je ne compte pas les hausses du prix de l'essence. Tu me dois 30 812 \$, mon amour, acheva-t-elle avec un ricanement acide, crois-tu pouvoir me rembourser d'ici un mois ?...

Dominique la considérait, dans un silence épouvanté.

– Le chagrin que tu me fais, lui, je ne peux pas le quantifier. Tu vas laisser cette fille immédiatement. Il n'est pas question que l'on se quitte, ce serait trop facile. Il n'y a qu'une façon, pour toi, de te racheter. Je vais oublier tout ça, même l'argent que tu me dois, à cette seule condition : tu me donnes ton roman.

– Mon...

– Ton roman ! siffla-t-elle, les yeux étincelants. Je veux le signer de mon nom, qu'il m'appartienne en propre, comme si je l'avais écrit.

– Tu veux rire ! éclata de rire Dominique.

– Je suis très sérieuse, dit Mado.

Elle l'était. Elle faisait déjà le geste, gracieux, de dédicacer des exemplaires.

(*SÉR*, 305-306)

En ce qui concerne la jeune Camille, on peut voir l'exacerbation du désir qui la pousse vers Lucky, donnant un écho particulier à la contrainte génésique du désir dans le contexte de l'adolescence :

Qu'il s'en aille, qu'il s'en aille au plus sacrant, se répétait intérieurement Camille, qu'il se fasse engloutir par ces villes floues qui se referment sur leurs proies, monstrueuses Drosera, et leur inoculent un parfum de néant et d'irréalité, que son aura maudite se volatilise pour de bon à Beyrouth-la-sanglante ou Oriximina-l'Amazonienne... Car cela n'était plus tenable, toujours l'angoisse et le déchirement en le croisant, l'appréhension et le désir tremblant de le croiser, toujours. Je n'aimerai plus personne, se disait Camille, personne ne sera jamais aussi beau que lui. (*SÉR*, 203)

Ce gémissement de l'adolescente fait suite au rejet qu'elle a connu, puisque le jeune homme qu'elle désire ne veut pas d'une fille diablement intelligente, réaffirmant le principe de domination du masculin selon lequel le sort du féminin est de lui être soumis, jusque dans son intellect : « L'intelligence était une monstruosité chez les filles et la condamnerait à passer sa vie derrière un télescope géant, seule comme une sauvage. Elle s'était trompée de sexe et d'univers » (*SÉR*, 99). À la lumière de cette réflexion de Camille, on peut voir sous différents jours le questionnement de la jeune fille sur l'accouplement sexuel : « Devrait-elle fatalement passer par là, n'existait-il pas des exceptions ? » (*SÉR*, 159). Camille cherche-t-elle des exceptions afin de se soustraire au joug de cette loi inexorable et donner libre cours à sa brillante intelligente, fut-ce au prix de la solitude ? Essaie-t-elle d'assumer sa propre anormalité ? Va-t-elle « fatalement » trouver quelqu'un auquel s'agglutiner ou bien existe-t-il des exceptions auxquelles elle pourrait se joindre, afin de briser le cercle de sa solitude sans devoir, en contrepartie, renoncer au pouvoir de la connaissance ? Son questionnement pourrait alors comporter une soif d'accomplissement de sa condition de fille intelligente.

Enfin, le protagoniste Marie-Pierre, cet homme devenu femme, se place en observateur du comportement mâle. Deux fois, il rejettera les tentatives

d'agglutinement comme celle-ci : « Les gros mots, tout de suite, et puis l'empoignade, bon, il voulait l'embrasser, l'étreindre sur son excroissance sexuelle et son coeur, bon bon, de force bien entendu, c'est comme ça qu'elles préfèrent, les petites dames » (SÉR, 169). Il élabore même, sous forme d'inclusion, une analyse sémantique de l'expression « ma petite dame » utilisée par les hommes :

**Ma petite dame**<sup>62</sup>. Il avait ajouté cela spontanément, en souriant avec une condescendance gentille, car après tout elle avait de jolis yeux et une silhouette à s'y méprendre, voilà le ton particulier, mi-grondeur mi-caressant, qui convenait aux petites dames, et Marie-Pierre s'était revue derrière un bureau analogue à celui de cette Cravate, le respect colossal qu'elle lisait dans tous ces yeux canins levés vers elle et pourtant elle était la même, l'obséquieuse courtoisie avec laquelle on lui adressait la parole et pourtant elle était la même, Monsieur le Directeur voudrait-il jeter un regard sur, Monsieur le Directeur aurait-il l'obligeance de rencontrer le délégué des Nations européennes, le Président des États-Unis souhaiterait connaître la position de Monsieur le Directeur concernant..., et ces salves triomphales qui accueillaient la moindre de ses découvertes, le plus infime de ses écrits, et le soir il y avait sur la table des truffes du Périgord, du Gevrey-Chambertin et des mignons de chevreuil à la moelle, dix ans auparavant seulement mais comme une vie antérieure, elle était restée exactement la même en dedans pourtant, et maintenant il y avait la tanière endeuillée au sud de la ville, du riz à tous les repas et cette insupportable morgue dans la voix de minus qui ne lui arrivaient pas au milieu de la cheville.

**Ma petite dame.** (SÉR, 113-114)

Le cœur de cette inclusion permet d'apprécier, chez la gente masculine, le contraste dans la manière de se comporter envers un supérieur – Monsieur le Directeur, en l'occurrence –, et envers la même personne devenue femme. « Le respect colossal », « l'obséquieuse courtoisie », les « salves triomphales », les festins, font place à une « condescendance gentille » et au ton « mi-grondeur mi-caressant » que l'on réserve aux « petites dames ».

Par ailleurs, Marie-Pierre ne manque pas de percevoir en elle une certaine dose de ce qu'elle considère comme un travers féminin : « Elle [Marie-Pierre] ne

---

<sup>62</sup> C'est nous qui mettons en caractères gras pour faire ressortir la présence d'une inclusion.

condescendit toutefois pas à le remercier, il y a des limites à la servilité féminine, mais le gratifia d'un regard de reine qui était tout comme » (*SÉR*, 51). De plus, fort de l'expérience de Pierre-Henri, sa part masculine, le protagoniste fera un retour détaillé sur son union avec Michèle, la mère de Camille. La description de leur rapport permet un rapprochement avec le couple Dominique et Mado, puisque Michèle, tout comme Mado, s'est consacrée toute entière à la défense de son homme afin d'avoir part à sa gloire :

Michèle m'a connue alors que mon cerveau commençait à enfanter de la gloire à pelletées, et elle est tombée fiévreusement en amour avec eux deux. Mon cerveau et ma gloire, ligotés ensemble comme des siamois. Il n'y a rien de plus sexy que la notoriété, tu dois savoir cela. À ce moment, il n'est pas une semaine où mon nom ne figurait quelque part, dans un journal ou à la télévision, la microbiologie était en voie de devenir plus à la mode que Pink Floyd. C'était embarrassant, tous ces regards braqués sur ma personne – tu vois comme j'ai changé depuis que j'ai mué d'écorce... Michèle m'a offert, en quelque sorte, de me protéger des autres. (*SÉR*, 226-227)

Chez Michèle, le don de soi va encore jusqu'au sacrifice de sa propre jouissance sexuelle :

– Mais, m'enfin, bafouilla Dominique, entre vous, la, les, le...  
 – ... lit ?... Oui, évidemment, soupira Marie-Pierre. Cela aurait pu faire problème, mais Michèle se montrait très raisonnable, très patiente, tu vois, je l'avais presque convaincue que j'étais un pur esprit, je le pensais sincèrement moi-même. Presque, je te dis. Au début, il y avait l'ombre du Nobel qui planait sur moi, et qu'est un vague transfert de semences sexuelles auprès de l'ombre du Nobel ? (*SÉR*, 227)

Lorsque le prix Nobel tant convoité sera attribué à un autre, Michèle, profondément déçue, se retournera elle aussi contre son mari pour lui demander des comptes, particulièrement à l'endroit de sa relation de couple :

Le soir où qu'elle a appris que c'était un Américain qui avait raflé le Nobel, elle a pleuré toutes les larmes de son corps, la pauvre pitoune, « Comment peuvent-ils nous faire ça ? », sanglotait-elle, le destin se mettait à lui envoyer des pieds de nez pour la première fois de sa vie, elle a été mortellement déçue, bref, et elle a commencé à souhaiter obtenir d'autres choses inaccessibles à charge de revanche – mais CARRÉMENT inaccessibles, celles-là... – comme d'exiger que je me comporte différemment avec elle, que je me montre plus homme, vois-tu, mais oui, plus HOMME, moi ! quelle sinistre blague que l'existence, parfois, et nous avons commencé à être très malheureux ensemble. (*SÉR*, 227-228)

Enfin, dans le prochain dialogue, la notion de faute évoquée par Michèle a des connotations qui rappellent la faute biblique, l'instance narrative faisant sourdre sa douleur du fond « d'un autre âge »<sup>63</sup> :

– Non, ça ne va pas, expira Michèle, ça ne va pas du tout, tu l'as toujours fait exprès pour que je me sente coupable, je me sens coupable de tout avec toi, comme si tout était ma faute, ce n'est quand même pas ma faute ce qui est arrivé, tout ce qui t'est arrivé à toi n'est pas ma faute, vas-tu me le dire un jour, vas-tu finir par me le dire, que CE N'EST PAS MA FAUTE ? ...  
 – Mais bien entendu que ce n'est pas ta faute, calme-toi, ma chérie...  
 – NE M'APPELLE PAS TA CHÉRIE ! hurla Michèle, et elle se mit à sangloter pour vrai, toutes vanes béantes.  
 (Les larmes de Michèle jaillissaient de loin, comme d'un autre âge [...]).  
 (*SÉR*, 240-241)

La part masculine de Marie-Pierre prend alors le relais, afin d'exprimer une conception de l'existence humaine qui rejoint la réflexion de Gaby sur les sens uniques et les fourvoiements :

(...) Pierre-Henri Deslauriers posait sa main sur la nuque inconsolable : « C'est à MOI que cela arrive », aurait-il souhaité faire observer doucement, mais l'inanité des mots lui sautait en pleine face, les êtres sont condamnés à cheminer côte à côte, leur détresse parallèle sous le bras). (*SÉR*, 241)

---

<sup>63</sup> On parle populairement de la faute d'Ève mais, comme nous le faisons remarquer à propos de Gn 3, la faute attribuée à *la Isha* est partagée par *iysha*, son mari (voir CHAPITRE 4 : Bien et Mal, p. 177); quant au nom *Hawah* (Ève), il n'apparaît que dans le contexte du relèvement (voir CHAPITRE 5 : Le sens de la traversée des apparences, p. 228).

« Cheminer côte à côte » avec « leur détresse parallèle » est aussi une façon de résumer, en peu de mots, l'adversité spécifique du rapport homme et femme. L'expression « côte à côte » nous rappelle le rapport originel établi entre *l'Adam* et *isha* en Gn 2, tout en tenant compte de la diabolisation des rapports encourue par la faute en Gn 3, que l'expression « détresse parallèle » à son tour rend bien. En regard de cette adversité commune, chacun des protagonistes du récit de Proulx est appelé à vivre une traversée des apparences qui lui est propre.

### **2.2.3 La traversée des apparences des protagonistes**

Le personnage de Gaby est celui qui confirme la traversée des apparences à l'œuvre dans le récit de Proulx par le biais d'une référence à Virginia Woolf elle-même. Il le fait en des termes qui invitent le lecteur à une certaine prudence quant à l'interprétation à donner à cette traversée : « la traversée des apparences, ô Virginia Woolf, ne conduit jamais où l'on pense » (*SÉR*, 126). Par ailleurs, comme nous le verrons, Marie-Pierre joue, auprès des protagonistes, un rôle de passeur, révélant la part d'inaccompli en chacun.

#### **– La libération du *yang* chez Gaby**

L'allusion à Virginia Woolf se situe dans le contexte de la relation de Gaby avec Bob Mireau dont la Recherchiste apprécie la sereine camaraderie. Dans ce cas, en effet, la traversée des apparences ne l'a pas menée où elle pensait. L'amitié qu'elle croyait solide s'effondre soudainement quand elle comprend que Bob l'a trahie en accordant son emploi à Priscille, une femme plus jeune :



Puis elle craqua. Une terrible envie de s'effondrer la tête entre les bras, de se laisser aller toute, molle et vidée.

– Mon Dieu, Bob, chevota-t-elle. Je ne peux pas le croire. Des années qu'on fait équipe ensemble, des années.

Elle ne trouvait que ces mots-là à répéter, des années des années, et ils contenaient en effet tout ce qu'il est possible d'exhaler d'amertume et d'accablement, des années de complicité de regards entendus de fous rires et de certitudes vibrantes que l'on touche quelqu'un pour vrai, en dessous du masque, des années de vent, au fond. (*SÉR*, 256-257)

L'animateur pose alors un geste à l'égard de Gaby qui rappelle celui de Pierre-Henri à l'égard de Michèle<sup>64</sup> :

Ensuite, elle sentit que Bob Mireau s'approchait d'elle et lui effleurait la nuque, imperceptiblement. Sa voix lui parvint comme d'une pièce voisine, sincèrement abattue.

– C'est elle. Elle veut ton job à tout prix. Et moi, je la veux, elle, à tout prix. Plains-moi, Gaby, oh plains-moi, je suis entraîné dans quelque chose d'infernal. (*SÉR*, 257)

Ce quelque chose d'infernal est un amalgame de convoitise, de désir et de domination, dans lequel Priscille – celle qui veut le job de Gaby – impose sa volonté à Bob. Bien que les rôles soient inversés – si l'on interprète, de façon stricte, le désir comme apanage du féminin et la domination comme apanage du masculin –, l'engrenage décrit dans Gn 3 reste le même : Bob Mireau est assujetti à l'objet de son désir, en l'occurrence Priscille.

Le fait d'être trahie par son camarade de travail au profit d'une jeune rivale entraîne la transformation de la sympathique Recherchiste. Encore une fois flouée, elle décide de jouer d'astuce, c'est-à-dire d'exploiter les travers de ses frères humains (*SÉR*, 309), en vue du pouvoir « comme les serpents » :

---

<sup>64</sup> « Pierre-Henri Deslauriers posait sa main sur la nuque inconsolable » (*SÉR*, 241).

Observe-les bien, Gaby. Ils disent : je veux. Ils ont toutes sortes de façons de dire je veux, une trémulation subite du sourcil, des éclairs intimidants dans l'œil, le timbre de la voix péremptoire, parfois les poings, parfois les armes – ça dépend des émissions et des budgets. C'est là l'unique manière d'obtenir les choses, les femmes, le monde : tous ces gens qui disent JE VEUX, à la télévision, sont des gagnants, Gaby. Depuis des années, ils te les annoncent, les règles du jeu toutes nues et simplifiées : comment as-tu pu passer à côté, pauvre myope, pauvre gourde, comment as-tu pu jouer de travers si longtemps !... Et après les séries filmées et les dramatiques, il y a surtout le téléjournal, il y a les entrevues : regarde-les, Gaby, ceux-là qui défont l'actualité et qui donnent sa couleur à l'univers, admire comme ils ne sont jamais pris en flagrant délit de faiblesse, comme ils exsudent finement l'assurance guerrière; ils mentent avec tant de fierté qu'on en a les larmes aux yeux, ils trompent avec une telle conviction qu'on a envie de les applaudir, ils maîtrisent l'art de paraître forts en tout temps, comme les montagnes, comme les serpents. Voilà pourquoi ils méritent d'être ce qu'ils sont, président des États-Unis, premier ministre du Canada, prospères possédants de manoirs et d'usines. Les femmes, à ce jeu, toujours se sont montrées plus lentes, il est vrai, mais elles se rattrapent, n'aie crainte, elles gagnent alertement du terrain et des joutes, bientôt il n'y aura plus de sexisme dans la virile détention du pouvoir. (*SÉR*, 307-308)

Ce qui avait commencé par une « banale insurrection de négresse » se traduit maintenant en termes de révolution :

Cette nouvelle Gaby avait été obséquieusement saluée par Mme Wagner, ce matin, à l'entrée de CDKP, obséquieuse salutation à laquelle elle s'était bien gardée de répondre, en distinguée animatrice soucieuse de ne pas copiner trop avec la plèbe. Car cette nouvelle Gaby était animatrice, que oui ! et officiait dans le studio et à l'heure jadis réservés à Bob Mireau. Exit Bob Mireau, exit Priscille-la-sémiante. La révolution avait été mûrement planifiée : cette nouvelle Gaby avait des dents, alors que l'ancienne promenait dans l'existence ses gencives élimées par les fadasses aimablies. (*SÉR*, 308-309)

Lorsque Gaby se jette dans la diabolique des rapports, le dépit la submerge, l'entraînant dans un désabusement face à la quête d'un monde meilleur :

Si simples, les règles du jeu : décodables par n'importe quel esprit simplet. La difficulté ne provenait pas d'elles, mais du joueur lui-même, des intérieurs vertigineux du joueur dans lesquels se bringuebale parfois cette fibrille (femelle ?) qui voudrait que les humains soient frères, que les baleines soient protégées, que les Noirs aient une âme et les Tiers-Mondiaux la moitié de notre pain, que la paix dégoulinante règne sur la Terre... (*SÉR*, 310)

Pourtant, au moment de plonger définitivement, lorsque la tentation est à son point culminant, *in extremis*, elle se met en quête d'un allié, comme si *la Isha* s'était soudain tournée vers *iysha* afin de lui demander son aide :

Et avant de poser le premier geste viril, celui qui ménagerait un passage lisse aux autres, Gaby avait connu des angoisses, telle une parturiente à son inaugurale portée. Oscillant entre l'horreur et la fascination, sur l'arête qui la verrait débouler bientôt l'un ou l'autre versant, le manichéisme douloureusement à vif, elle ne mangeait plus, ne dormait pas du tout, périlait dans cette bataille décisive qui la dressait contre elle-même. Elle avait tenté de s'en ouvrir à Luc, au moment où commençaient à s'agiter en elle les desseins sombres de perdre Bob Mireau et de s'agglutiner<sup>65</sup> le réalisateur Henri, elle avait voulu, oui, de toutes ses forces, que celui au monde qui disait l'aimer intervienne comme un père dans ses déchirements inexprimés – écoute, avait-elle souhaité lui dire, je suis sur le point de commettre l'irréparable, s'il te plaît empêche-moi. (*SÉR*, 310-311)

Mais Luc ne saura pas l'empêcher de commettre l'irréparable, plus attentif à nettoyer le plancher qu'à déceler le trouble de sa compagne. La mutation complétée, la traversée des apparences de la Recherchiste prendra un nom et son passeur aura le visage de Marie-Pierre :

– Alors ?... l'apostropha Gaby. Es-tu contente de moi ? Ma force motrice s'est-elle exprimée à ton goût ?...

[...]

Était-ce sa faute, elle n'avait fait que se défendre après tout, était-ce sa faute si la vie était comme ça, une lutte à finir dans laquelle le belligérant qui attermoie et pleure est un belligérant défait ?...

La nouvelle Gaby ne pleurerait pas, ne savait plus pleurer, elle contemplait l'œil sec le petit écran instructif tout en se remplissant de croustilles, son yang très fort debout à côté d'elle. (*SÉR*, 313-314)

---

<sup>65</sup> Le verbe s'agglutiner est employé dans le contexte d'un rapport de domination correspondant à celui de « fusion », examiné par l'exégète Daniel Louys : « l'expérience prouve que dans une "fusion", c'est toujours l'un qui "s'infuse" l'autre, et le domine » [*Le Jardin d'Éden*, p. 80, en note de bas de page].

Gaby accorde à Marie-Pierre le mérite de l'avoir éveillée à son côté « yang très fort ». Cependant, sa traversée des apparences provoquée par la défection de Bob Mireau ne réussit pas à combler le vide creusé par l'amitié perdue :

[...] aux traits de Marie-Pierre, émoussés par l'éloignement, se substituèrent ceux, joviaux et pétillants, du Bob Mireau des vieilles années, et Gaby eut un moment d'abattement, total, en songeant à l'amitié et aux choses pures qui devaient exister quelque part ». (*SÉR*, 313)

Ainsi, la libération du côté dominateur n'en coexiste pas moins chez la Recherchiste avec un désir inassouvi des choses pures, et parmi celles-ci, la relation amicale avec un homme.

### **– La libération de la mort chez Dominique**

L'influence de Marie-Pierre sur la traversée des apparences de Dominique prend, dès le départ, des allures religieuses, voire mystiques :

Exige-t-on du mystique visité par l'Apparition céleste qu'il se souvienne de la forme précise de Ses oreilles ? ... (*SÉR*, 136)

Elle n'était pas comme il L'avait imaginée. Rien n'était comme il avait imaginé, il se tenait maintenant écrasé dans son fauteuil à attendre qu'Elle parle, cette chose prodigieuse qu'Elle avait vécue lui donnait des sueurs froides et des extases : une Transsexuelle devant lui, avec la voix rauque de son destin, ce n'était pas simple à affronter. (*SÉR*, 137)

Elle lui offrait sa vie sur un plateau verbal, hélas ce n'était pas suffisant, il aurait pactisé avec les plus effroyables divinités et jeté son âme aux orties – s'il avait été persuadé d'en avoir une – pour qu'Elle daigne coucher avec lui rien qu'une fois. Elle ne voulait pas. (*SÉR*, 223)

Marie-Pierre met à jour ce mécanisme de sublimation de la Femme, amenant l'Auteur – tout comme Gaby – à s'interroger sur son identité profonde :

– Tu aimes l'idée que je représente, tu aimes en moi la Femme avec un F majuscule, justement... Tu es très énormément excité, mon chou, par mon F majuscule. Ne compte pas sur moi pour régler tes problèmes.

– Quels problèmes ? s'alarme Dominique. De quoi parlez-vous ?

Marie-Pierre lui tapota affectueusement la joue.

– Allons donc. Il y a en toi plein de zones troubles, ça se hume à plein nez. Pense à ça, la prochaine fois que tu tiendras ta petite femme sur ton cœur, et que ton sexe mignon restera flatte comme un gentil mollusque. Et maintenant, ouste, mon minou, je crois t'avoir assez vu aujourd'hui, va-t'en, je te dis !

(*SÉR*, 229)

La prise de conscience se fait d'abord difficile :

Que voulait-Elle insinuer, pourquoi lui dire des choses blessantes alors qu'il Lui tendait son cœur tout nu ? Ingrate. Perfide. G... garce, voilà. Garce, garce. Il parviendrait à La haïr, un jour. Elle le croyait homosexuel, et sans doute trop lâche pour l'admettre, ah ah quelle imagination débridée et quelle extravagance gauloise. L'était-il ?... (*SÉR*, 229-230)

Dominique se résout à épier ses congénères afin de déceler ne serait-ce qu'une trace indicative de son désir soit envers les jeunes hommes soit envers les jeunes filles :

Rien non plus. Il ne sentit rien.

À quoi était-il donc ? À quelle sorte d'animelle ou de végétal ? Quelqu'un d'autre qu'une transsexuelle parviendrait-il à le faire frémir un jour ? Mais qui au juste, Lucifer, était-il, tant qu'à interroger l'insondable, QUI ÉTAIT-IL ?... (*SÉR*, 230)

Que peut signifier, dans ce contexte, la référence à Lucifer ? « Le porteur de lumière<sup>66</sup> », ni homme ni femme, se présente sous l'angle de la connaissance. L'instance narrative nous a déjà dit que l'Auteur était prêt à pactiser pour posséder cette Flamme ou Femme qui avait miraculeusement réveillé son corps et son inspiration (*SÉR*, 223). Or, comme en réponse à cette question brûlante : « QUI

<sup>66</sup> Lucifer vient de *lucis*, génitif de *lux* « lumière », et de *ferre* « porter ».

ÉTAIT-IL ? », le chapitre se termine sur cette phrase, isolée de tout contexte : « Cette nuit-là, Dominique Larue commença, pour de bon, à écrire » (*SÉR*, 231).

Le rapport entre l'écrivain et sa source d'inspiration s'accompagne du rapport entre l'écrivain et son lecteur, et peut servir de métaphore pour les rapports humains en général. Aux yeux de Dominique, Maurice est le lecteur tant espéré. Lorsque son père manifeste le désir de lire son manuscrit, l'Auteur connaît un débordement de joie et d'espérance :

Je voudrais te lire, avait dit Maurice, je n'haïrais pas comprendre un peu ce que tu fais. Le cœur de Dominique avait alors accompli dans sa poitrine une triple vrille arrière et un saut de l'ange carpé, en trente-huit années d'existence fastidieuse pas une fois n'avait-il perçu CELA dans la voix de son père, plus que de la curiosité cordiale, plus que de l'intérêt poli, comme une évanescence amorcée, oui, d'affection. Il courait donc chez Maurice lui porter à lire ce rejeton que des zones obscures de son cerveau avaient enfanté, cet étrange petit-fils au gazouillis peut-être rocailleux, mais qu'importe. Leur relation s'en trouverait à tout jamais métamorphosée, Maurice parcourrait son manuscrit comme on reçoit une décharge car c'est pour lui, au fond, que Dominique l'avait écrit, comment ne pas s'en être rendu compte plus tôt – pour colmater ce qui était disjoint, pour que Maurice soit touché sous le silence trapu, pour que remuent en lui les tâtonnantes méditations que Marie-Pierre avait semées si dru en Dominique. (*SÉR*, 315-316)

On perçoit dans ce passage l'élan de l'un vers l'autre, timide et presque pudique de la part de Maurice : « je n'haïrais pas comprendre ce que tu fais », enthousiaste de la part de Dominique : « une triple vrille arrière et un saut de l'ange carpé ». Nous assistons ici au « relèvement » du tremplin comme métaphore : d'abord utilisé comme symbole de l'angoisse ressentie par Dominique au milieu de ses pairs écrivains, le tremplin sert à exprimer, sous diverses figures, l'exultation de l'Auteur à la pensée de pouvoir rencontrer son lecteur privilégié. Il s'agit d'un moment unique, depuis toujours attendu, qui s'exprime en termes de restauration du lien entre le père

et le fils : « pour colmater ce qui était disjoint », mais aussi de renouvellement :  
« Leur relation s'en trouverait à tout jamais métamorphosée ».

Alors qu'il était mourant, Maurice avait déjà demandé à rencontrer Dominique, mais pour lui confier que l'unique amour de sa vie avait été un jeune homme prénommé Julien. Délivré de son secret, Maurice fut guéri de sa maladie et survécut. La mort, une première entrevue à travers celle de son père, fait intimement partie du cheminement de l'Auteur, qui ne voit d'abord en elle qu'un mystère insoluble :

La mort demeurait une abstraction à laquelle Dominique n'arrivait pas à croire tant qu'elle ne s'était pas installée pour de bon et alors c'était trop tard, il ne pouvait trouver de rapport logique entre une carcasse rigidifiée inerte et un être à borborygmes et à souffle, aucun fil crédible ne reliait ces deux entités distinctes – pomme et poire, cheval et veau, vague parenté de forme et c'est tout. (*SÉR*, 216-217)

Puis survient l'accident. L'audition de la voix de Marie-Pierre avait opéré un miracle sur son corps. La vue de cette même Femme sera maintenant la cause de sa mort, de cette ultime traversée des apparences selon Woolf<sup>67</sup> :

Inespérément, il L'aperçut de l'autre côté de la rue Sherbrooke, avançant comme une lionne au milieu de la foule monolithique, un grand sac de gabardine rose se balançant, aérien, contre son épaule. C'était Elle, enfin, Marie-Pierre la questionnante, l'unique instigatrice de son destin, croyait-il en toute dévotion et il n'avait pas tort car c'est en traversant la rue pour La rejoindre que survint la Renault. Petite et plébéienne mais résistante aux éléments, la Renault l'emboutit fraternellement sans qu'il s'en étonne, il ne sentit rien de douloureux, à dire vrai, qu'une apesanteur soudaine qui le soulagea de son corps. (*SÉR*, 316-317)

---

<sup>67</sup> Cette perspective sur la mort se rapproche de la pensée biblique contenue dans un verset de l'Exode extrait d'un dialogue de Moïse avec Dieu. *YHWH* lui dit : « Tu ne peux pas voir ma face, car l'homme ne saurait me voir et vivre » (Ex 33, 20). La rencontre face à face avec celui qui est plénitude d'être et plénitude des temps, marque le terme de cette vie, le passage du temps à l'éternité, le plein accomplissement de l'Alliance.

Dans le chapitre qui introduit le personnage de Dominique, nous trouvons une scène semblable, celle où l'Auteur, apercevant une femme au coin d'une rue, décide de la suivre pour finalement s'apercevoir qu'il s'agit de sa compagne Mado. Lorsqu'il vit celle-ci, il songea d'abord à une antilope; ici, il voit Marie-Pierre s'avancer comme une lionne. Nous avons examiné, au chapitre 2, les caractéristiques adamiques de la référence aux animaux dans un contexte d'identification de la femme. Nous pouvons poursuivre cette réflexion à partir d'une conception de la mort comme « re-création » :

D'autres crièrent à sa place, des visages ésotériques se répandirent en émotions variées au-dessus de lui, « voilà que tu fuis encore ! » le morigéna sa mère, petit chignon discipliné et foulard perle autour du cou comme dans sa tombe il y a quinze ans, une chatte qu'il avait beaucoup aimée et que la leucémie avait fauchée vint lui lécher le menton, plusieurs couchers de soleil dessinèrent des orbes sveltes sur le mont Athos où il se trouva transporté, et **il vit sortir de sa côte gauche**<sup>68</sup> un petit garçon timoré, un vieillard qui marchait droit et qui n'avait pas de visage, une jeune femme gracieuse qui lui ressemblait en tous points, une jument jaune au regard de vieille dame, et il songea que c'étaient toutes des parties de lui-même qui s'en allaient s'effritant une à une et qu'il avait maintenues prisonnières en dedans, et il regretta tout à coup la vie délétère et les espoirs même futiles et l'odeur du pain chaud et la voix des femmes qu'il ne connaîtrait jamais, mais une lumière l'enveloppa qui fit taire son angoisse et qui le convainquit qu'enfin il était libre et alors il ne regretta plus rien, car il était mort. (SÉR, 317)

Si Northrop Frye a trouvé sept allusions directes à la Bible dans un seul vers de Blake : « *O Earth, O Earth return* »<sup>69</sup>, que penser de cette figure du *Sexe des étoiles* : « il vit sortir de sa côte gauche » ? L'Adam de Gn 2 vient aussitôt à l'esprit. La mort serait à l'instar de YHWH Élohim un chirurgien. Celui-ci fit un allié à l'Homme à partir de sa « côte » (côté ou moitié), *isha*, qu'il présenta à l'Adam. L'opération de la mort comme « re-création » consisterait à libérer les parts de soi

<sup>68</sup> C'est nous qui mettons en caractères gras.

<sup>69</sup> Voir CHAPITRE 1 : Présupposés méthodologiques, p. 38.



emprisonnées durant la vie. La mention de la côte « gauche » peut aussi référer au côté *yin* auquel appartiendraient ces différentes parts de lui-même que Dominique appelle le petit garçon timoré, le vieillard qui marche droit, la jeune femme gracieuse et la jument jaune. Une perception du moi comme un et multiple à la fois, que les nombreuses traversées des apparences auraient pour but de dévoiler.

La lumière qui apparaît au terme du parcours de *Sans cœur et sans reproche* : « Tant de lutte et de peur pour en arriver là, à la légèreté apaisante et à la lumière<sup>70</sup> », accueille maintenant Dominique : « une lumière l'enveloppa qui fit taire son angoisse et qui le convainquit qu'enfin il était libre » (*SÉR*, 317). Suivant la trajectoire tracée par les deux premières œuvres de Proulx, la mort comporte une délivrance de soi-même et toute la vie apparaît tendre vers cette ultime traversée, vers cette rencontre finale, libératrice.

### – La libération de l'intelligence chez Camille

« Voilà donc ce que l'on ressentait à faire souffrir les autres », disait Gaby (*SÉR*, 9). Et Camille semble enchaîner :

C'était donc ça, parler devant le monde : un élancement d'effroi exalté, puis cette chose prodigieuse : le POUVOIR. Retenir captifs les intérieurs de têtes et les regards, promener ses mots à elle dans le mutisme médusé des autres, voir la bouche molle du gros Marineau trembloter d'incompréhension respectueuse, reconnaître les yeux de la grippette à Sylvie, de Grand-Dé, d'Anémone Bouchard, de Richard Leduc, des frères Bouctouche, posés sur elle comme sur un velours, déceler dans le faciès méditatif du beau Lucky Poitras un sidérant délicieux époumonable début d'intérêt. (*SÉR*, 38-39)

---

<sup>70</sup> Monique Proulx, *Sans cœur et sans reproche*, p. 247.

Nous avons interprété le commentaire de Gaby comme reflétant l'émergence de son côté *yang*. Nous avons également vu que l'Enfant considérait l'intelligence comme une monstruosité chez les filles, attribuant ainsi cet attribut au masculin : « elle s'était trompée de sexe et d'univers » (*SÉR*, 99). Une parenté s'établit donc entre ces deux personnages en fonction des entorses aux stéréotypes du genre qu'ils constituent.

Cependant, même si l'intelligence est cause d'adversité, Camille n'en rêve pas moins d'atteindre aux plus hautes connaissances, encore inaccessibles :

Une étoile filante passa sous le nez de Camille, alors qu'elle s'affairait à régler le foyer de son télescope, mais elle n'en fut pas émue outre mesure – les étoiles filantes, après tout, ne sont pas de véritables étoiles, tout juste des cailloux granitiques ridiculement petits et proches qui s'embrasent en pénétrant dans l'atmosphère terrestre. Bien plus haut, au-delà du visible, s'agitent des choses autrement plus stupéfiantes, algolides, pulsars, supernovae, quasars, monstres clandestins qui échappent à la logique humaine et auxquels Camille ne rêvait que d'être confrontée. (*SÉR*, 92)

Dans la trame filmique du *Sexe des étoiles*, Camille se présente d'emblée sous l'angle d'un sujet connaissant : d'abord, par les découvertes qui résultent de son observation du ciel avec son télescope, puis par le jugement qu'elle pose sur sa capacité intellectuelle : « Tout le monde pense que je suis pourrie, à l'école, mais c'est moi la meilleure » (scène 4). Pour les spectateurs, qui n'ont pas lu le roman, l'évaluation que Camille fait d'elle-même a tout l'air d'une bravade, mais il n'en est rien. L'intelligence de Camille est vraiment exceptionnelle pour son âge. Ainsi, est-elle en mesure, non seulement de réussir ses examens, mais de critiquer l'inanité de la connaissance qu'on lui transmet :

Toujours les mêmes cornichonneries. Radotages gâtifiants, qui devaient ramollir le cerveau à la longue. Drink drank drunk, break broke broken, reagan reagon reagon. Le complément d'objet direct placé avant après ou pendant le participe passé, le masculin triomphant irréversiblement du féminin – trois mille femmes et un cochon sont passés, accent aigu et s. Édifiants exercices d'algèbre, mis au point par un fermier du siècle dernier, sans doute, à l'imagination aussi fertile que son champ de fumier : Combien de kilomètres et de poules y a-t-il dans un train qui file entre deux lapins ?... Si un lapin a trois pattes et qu'une poule lui en mange une, à quelle distance du train les kilomètres se rencontrent-ils ? (*SÉR*, 101-102)

Pour échapper aux inepties du cursus scolaire, elle se réfugie dans l'étude de matières difficiles, à la fine pointe des découvertes :

Camille sortit d'entre ces mièvres proses le livre d'astrophysique quantique qu'elle avait emprunté à la bibliothèque et le parcourut quelques instants avec une concentration douloureuse : ce n'était pas là lecture aisée, à vrai dire, constantes et système d'unités absolu de Planck, formule de Drake, gravitons photons bosons gluons, mais la lumière lentement se frayait un chemin en elle, illuminant du même coup les énigmes cosmiques que recèle l'univers. (*SÉR*, 102)

Elle est capable de se situer à la hauteur des plus grands scientifiques, réfléchissant sur le caractère révolutionnaire de leurs théories :

Ils étaient sept à prôner cette révolutionnaire théorie, et pas des plus crétins, non, sept astrophysiciens réputés pour leur sagesse et forts de l'estime générale, dans les universités de l'Arizona et de Cambridge, au très sérieux Dartmouth College, aux observatoires nationaux de Kitt Peak, de Lick, de Greenwich... Une seule femme, parmi eux : Sandra Faber, de Californie. De plus en plus d'adeptes scientifiques gagnaient leurs rangs et leur cause, se laissaient séduire par ce concept de « vaste convoi » précipité dans le ciel, car de lumineuses espérances venaient d'éclore brusquement, la solution se retrouvait braquée devant, et non derrière, les générations montantes pourraient partir à l'assaut de la Vérité bouleversante. (*SÉR*, 207)

Elle se hausse même à un degré de réflexion qui lui permet de mettre le doigt sur les limites des hypothèses audacieuses qui sont avancées et de dialoguer avec Sandra Faber, cette femme savante entre les hommes :

Il fallait écrire à cette seule femme parmi ces sept, cette homina faber de l'observatoire de Lick, Californie, il fallait exiger de plus amples explications, lui offrir assistance et collaboration... Car l'obscurité, à bien y réfléchir, demeurait quasi totale, l'énigme avait été inversée, d'où émanaient ces innombrables corps célestes qui sprintaient aussi follement vers la Force de gravitation mystérieuse ?... (SÉR, 207-208)

Le personnage de Marie-Pierre, qui est lui-même doué d'une géniale intelligence, aura une influence déterminante sur la traversée des apparences de sa fille. Dans le récit filmique, il devient clair que le personnage de Camille lui voue une admiration sans borne, en tant que « grand scientifique ». C'est d'ailleurs ainsi qu'elle le présente à Lucky, en deux occasions. D'abord, lorsqu'ils confrontent l'image qu'ils se font de leurs pères respectifs, l'adolescente justifie l'absence du sien en disant :

Il est parti parce que c'était trop petit, ici... c'est un scientifique, un GRAND scientifique ! Il a découvert plein d'affaires, plein de... bactéries pis de microbes, tu peux pas comprendre ça !... (SÉF, 319-320)

Ensuite, lorsque Lucky lui explique les raisons qui sont habituellement à la base d'un changement de sexe, Camille trouve à nouveau une justification liée au statut de grand scientifique qu'elle vénère chez son père :

Non. Pas mon père. Tu le connais pas. [...] NON !... pas mon père, c'est un scientifique. Il fait des expériences... il se déguise comme ça, présentement, pour une expérience. Il restera pas comme ça. (SÉF, 337)

La scène filmique du Néfertiti est conçue comme une épreuve pour Camille, qui croira reconnaître son père parmi les clientes. Dans le roman, l'épisode se présente différemment et ouvre une autre perspective. Ni Lucky ni Camille ne sont présents. Le personnage de Marie-Pierre s'y rend afin de retrouver un certain

sentiment d'appartenance. Cruellement déçu, harcelé malicieusement par des « caricatures de femmes », il s'exclamera : « laissez-moi, JE NE SUIS PAS COMME VOUS ! » (*SÉR*, 275). La Transsexuelle du *Sexe des étoiles* confirme, en un sens, que son expérience n'a effectivement rien à voir avec celle de ses « sœurs abominables ».

Une remarque de ce père si obstinément admiré entraînera chez Camille le désir de montrer sa véritable capacité intellectuelle : « Je veux voir ton prochain bulletin et je VEUX que tes notes soient aussi bonnes qu'avant. M'entends-tu ? » (*SÉF*, 324). Dans la scène qui suit, nous voyons Camille assise en position *zen*, les yeux fermés, au milieu de ses notes de cours et livres de classe. Elle donne l'impression d'être dotée d'une capacité d'assimilation intellectuelle s'apparentant davantage à une forme de connaissance infuse qu'acquise. Ses résultats académiques sont fulgurants. Les notes sont tellement bonnes que J. Boulet la convoque à son bureau pour l'accuser de tricherie.

Camille s'empresse de communiquer ses résultats exceptionnels à Marie-Pierre, qui partage sa joie sans en être autrement surprise. Pour la jeune fille, cette note de 100 % lui permet de se hisser à la hauteur du génie paternel et, ainsi, d'aspirer à travailler avec lui :

Partout. En maths, en physique, en anglais. Partout. Les profs sont en train de devenir fous. Es-tu content ?... On pourrait travailler ensemble. Dans un laboratoire, dans une université. Moi, je ferais des découvertes sur les étoiles, puis toi, t'en ferais sur les microbes. (*SÉF*, 327)

Dans cette réplique, nous voyons une symbolisation de l'universalité de la connaissance que représentent les champs de savoir combinés de Camille et de Marie-Pierre, reliant la connaissance de ce qui est très grand, « les étoiles », à celle de ce qui est très petit, « les microbes ». Lucky, quant à lui, se place en vis-à-vis de cette symbiose du père et de la fille fondée sur la connaissance, opposant le savoir de Camille concernant les choses d'en haut au sien qui porte sur la vie, en bas :

Tu te penses ben fine avec tes étoiles !... Mais t'es rien qu'une peureuse !... C'est pas dans les galaxies, la vie, c'est icite, EN BAS, criss !... Pis en bas, c'est laid, c'est sale, ça PUE, c'est plein de marde !... Pis toi, t'es pas plus fine que les autres, criss, toi aussi, y faut que tu marches dedans ! (*SÉF*, 339)

Lucky tente de réinsérer Camille dans la normalité : « t'es pas plus fine que les autres [...] toi aussi, y faut que tu marches dedans », alors que Marie-Pierre essaie de l'entraîner sur un chemin hors du commun : « Y faut pas être comme tout le monde. Y faut marcher toute seule à la tête, et essayer de trouver un chemin que personne d'autre a pris avant » (*SÉF*, 348). Pour être en mesure d'interpréter la scène finale du film, dans laquelle nous entendons, en voix off, la réponse de Marie-Pierre à la dernière lettre de sa fille, en même temps que nous voyons s'approcher Camille et Lucky en scooter, nous devons donc chercher à saisir la trajectoire résultant des influences de Marie-Pierre et de Lucky sur la traversée des apparences de Camille.

La scène 69 explicite les modalités de cette traversée. Dans le scénario, elle se présente sous la forme d'un dialogue entre le père et la fille, au centre duquel nous trouvons la fameuse réplique de Camille : « Moi, j'aime les étoiles parce qu'elles ont pas de sexe » (*SÉF*, 347).

- On aura un laboratoire ensemble ?...
- Oui. Au sommet d'une montagne.
- Quelle sorte de montagne ?...
- La montagne la plus haute.
- Dans quelle sorte de maison ?...
- Dans une tour. Comme ça, en étirant la main, on pourra attraper une étoile, ou un aigle...
- Oui !.. On apprivoiserait des aigles...
- J'aime les étoiles parce qu'elles durent longtemps. C'est tellement court, être jeune...
- Ça finit pus, tu veux dire !...
- (MARIE-PIERRE ne peut s'empêcher de rire)
- Moi, j'aime les étoiles parce qu'elles ont pas de sexe. Quand on va être dans notre tour, et qu'on va être célèbres, les gens vont venir de partout pour nous consulter, pour nous offrir des prix...
- Oui.
- Qu'est-ce qu'on fait avec eux ?... On les laisse pas entrer, hein ?...
- Non. On va les chasser. On va envoyer nos aigles à leurs trousses....
- Oui !... Tkss, tkss... Nos aigles vont leur arracher des morceaux de fesses !...
- Es-tu bien ?
- Je suis bien. Mais je suis mal, en même temps... J'aimerais tellement ça, être comme tout le monde.
- Comment ça, comme tout le monde ?...
- Je sais pas. Comme les autres. Anémone Bouchard, Sylvie Tétreault. Les filles de ma classe. Tout le monde.
- Y faut pas être comme tout le monde. Y faut marcher toute seule à la tête, et essayer de trouver un chemin que personne d'autre a pris avant.
- Pourquoi ?...
- Parce que le chemin des autres mène jamais assez loin.
- C'est ce que t'as fait, toi ?...
- C'est ce que TOI, tu dois faire.
- Ça veut dire qu'on est tout seuls, papa...?
- (SÉF, 346-349)

La scène de la tour se divise en deux parties, la première commençant par une question de Camille : « On aura un laboratoire ensemble ? » et la seconde par une question de Marie-Pierre : « Es-tu bien ? ». Ces deux parties se caractérisent, respectivement, par la description de la vie édénique de la tour confinant à l'espace céleste et l'élaboration d'un mode de vie approprié aux êtres d'exception<sup>71</sup> les isolant au sein du monde terrestre. Dans le roman, le contenu de ce dialogue se répartit sur deux épisodes distincts : la partie qui porte sur le fait d'être ou de ne pas être comme

<sup>71</sup> Dans la dramatique *À la vie ! À l'amour !* que nous avons évoquée plus haut, le personnage de Paul créé par Proulx dit : « Le couple est une invention ignoble. Les grandes choses ne se font que dans la solitude » [Daniel Lemay, *op. cit.*, p. 5].

tout le monde se trouve aux pages 199-200, tandis que la référence à la tour elle-même introduit la toute dernière présence de Camille dans le récit :

Elle deviendrait astrophysicienne. Plus tard, il y aurait cette tour magistrale érigée au sommet d'une montagne, et elle vivrait là avec son père redevenu célèbre et respecté, elles apprivoiseraient les aigles et s'abîmeraient chacune dans leur passion respective, papillonnant de découverte en découverte. Et les gens accourraient de partout pour les consulter et leur offrir des honneurs, mais elles s'en moqueraient profondément et dresseraient les aigles à leur becqueter les fesses. (*SÉR*, 324)

Le personnage de Camille rêve de vivre au sommet d'une tour, une perspective qui soulève son enthousiasme et dont le personnage de Marie-Pierre devient l'*ézzèr* sur le plan du connaître. L'adolescente serait-elle divisée quant au choix à faire entre une vie là-haut, exceptionnelle, et une vie en bas, une vie comme les autres, dont Lucky, si irrésistiblement beau à ses yeux, fait partie ? La vie d'en haut apparaît plus palpitante. La transsexualité de Marie-Pierre passe au second plan dans ce contexte; ce qui tracasse Camille ce n'est pas tant le changement de sexe de son père que l'incidence que ce changement de corps a pu avoir sur l'esprit de ce « grand scientifique ». Elle le relance sans cesse en regard de son travail, de ses découvertes, elle veut travailler avec lui, un jour, dans un laboratoire.

Cette quête aboutit à la figure de la tour, si haute qu'on pourrait « attraper une étoile ». On ne peut s'empêcher de penser au projet de la fameuse tour de Babel : « bâtissons-nous une ville et une tour dont le sommet touche le ciel » (Gn 11, 4a). Comme dans l'épisode biblique, le projet dont la tour constitue la métaphore n'est pas sans conséquence : à la confusion des langues chez les peuples de Babel correspond,



chez Camille, un autre type de confusion : « Je suis bien. Mais je suis mal, en même temps » (*SÉR*, 199).

Le mode de vie qui s'offre à elle par la voie de Marie-Pierre implique un changement de son rapport aux autres, et donc au couple lui-même. La jeune fille se retrouve, à l'aube de sa puberté, dans la position de faire un choix entre deux règles : celle qui régit la voie commune et que l'on peut associer à la loi du « deux par deux, partout partout » et celle qui régit la voie d'exception, la règle du cent pour cent. Le 100 % des notes de Camille rappelle la manière dont le personnage de Marie-Pierre décrit, dans le roman, le résultat personnel qu'il retire de sa traversée des apparences sexuelles : « Je suis devenue moi à cent pour cent » (*SÉR*, 63). Quel sera le choix de Camille ?

Assise la dernière au fond, Camille réfléchissait à la théorie des ensembles. À sa façon. C'est-à-dire qu'elle était à dresser mentalement un inventaire de ce qui la distinguait de l'ensemble des autres filles : cela promettait d'être désespérant. Voyons voir. L'ensemble avait des seins. L'ensemble portait les pantalons à fourche basse et les montgolfières en guise d'épaules prescrits par la mode. L'ensemble se maquillait. L'ensemble aimait *Dynastie* et la planche à voile. L'ensemble vibrait aux mêmes incompréhensibles plaisanteries et partageaient [*sic*] les mêmes mots de passe. L'ensemble idolâtrait Prince et Ozzie Osbourne. L'ensemble avait des amis, des partenaires sexuels et de grands projets de maternité. L'ensemble avait un père en forme d'homme. L'ensemble savait toujours jusqu'où ne pas aller pour demeurer dans l'ensemble.

Bon. Subsistait-il dans tout ça quelque chose de réparable, pouvait-elle décemment espérer quelque nivellement prochain dans ces innombrables disparités ? Guère, très guère. Les seins refusaient de lui venir et la musique d'Ozzie Osbourne lui donnait des maux de tête.

Alors que le vieux prof progressait rapidement vers elle en dépit de sa démarche suspicieuse et latérale, Camille prit une décision soudaine, irrévocable : elle était condamnée à être différente ? Soit. Elle le serait totalement. Sa position à la queue du peloton ne lui assurait aucune espèce d'intégration ? Très bien. Elle en prendrait la tête.

(*SÉR*, 205-206).

Le minutieux bilan de sa condition par rapport à l'ensemble des autres filles amène l'adolescente à conclure qu'elle n'appartient pas à cet ensemble et qu'elle doit,

par conséquent, en prendre la tête. Prendre la tête peut être interprété comme un commencement, le *Béréshit* d'une nouvelle création, c'est-à-dire d'un nouvel ensemble. De quel ordre est-il ? Si la traversée des apparences constitue une libération pour Camille, dans la mesure où, désormais, elle ne dissimulera plus le caractère prodigieux de son intelligence derrière une médiocrité apparente (*SÉR*, 206), elle enclenche aussi un processus de métamorphose marqué par le départ de Marie-Pierre :

« Sois patiente, ma trésore. Des circonstances incontrôlables sévissent. Je viendrai bientôt te chercher, quand tu seras une femme. Marie-Père »

C'était tout. Sobre et implacable, et attestant que l'absence aurait une longévité sans appel. Mais, en même temps, il y avait cette lumière assurée au bout de la tranchée, son père l'aimait et l'emmènerait avec lui dans un futur à peine concevable, il fallait donc recommencer à vivre pour que le temps se morcelle plus vite. Et Camille, patiente comme une planète en formation, se remit à manger, à dormir, à récolter des notes impeccables. (*SÉR*, 284)

Considérant la scène finale du film, nous pouvons déjà entrevoir que le rapport à Lucky fait partie de cette « patiente » métamorphose. Le fait que l'on entende les paroles de Marie-Pierre en voix off rappelle le lien existant entre Camille et son père, un lien persistant quoique dans une certaine clandestinité :

Contempler Deneb et la croix du Cygne couchée en pleine Voie lactée donnait à Camille le sentiment de se trouver en clandestine communication avec son père. Car c'est cette même constellation qui apparaissait sur la chère carte postale qu'il lui avait fait parvenir trois mois auparavant, déjà, et qu'elle transportait partout avec elle, depuis, comme un talisman chiffonné. (*SÉR*, 318-319)

Pour mieux comprendre la métamorphose de Camille, il nous faut commencer l'examen de la traversée des apparences du passeur lui-même : Marie-Pierre Deslauriers. D'ailleurs, comme on pourra le constater, il nous a aussi fallu tenir

compte du personnage de l'Enfant, afin de saisir le sens de la traversée que le protagoniste de la Transsexuelle incarne dans l'œuvre.

### – La libération du corps chez Marie-Pierre

Camille est attirée par Lucky. Si elle se laisse volontiers approcher par lui, elle ne va, par contre, jamais vers lui. En fait, elle aimerait bien qu'il tombe en amour avec elle « juste en l'écouter faire un exposé qui est très bon » (*SÉF*, 280). Lucky ne partage pas le même point de vue :

T'as peur. T'as peur de voir la vie en pleine FACE !... Tu te penses ben fine avec tes étoiles !... Mais t'es rien qu'une peureuse !... C'est pas dans les galaxies, la vie, c'est icite, EN BAS, criss !... Pis en bas, c'est laid, c'est sale, ça PUE, c'est plein de marde !... Pis toi, t'es pas plus fine que les autres, criss, toi aussi, y faut que tu marches dedans !... L'argent ! Ça pousse pas dans les étoiles... Tiens !... Tu veux-tu en voir, de l'argent !... Ben, tiens !... En v'là de l'argent !... Je le gagne, moi, mon argent !... Mais tu sais-tu comment je le gagne !... Je baise, criss !... Je couche avec un BONHOMME !... Braille pas... Faut être fort... (*SÉF*, 339-340)

Remarquons dans cette tirade de Lucky à quel point la référence aux sens est fondamentale : d'abord le ton de l'admonestation commande le silence à Camille, et donc l'écoute (l'ouïe); ensuite il l'invite à regarder la vie en pleine face, à la découvrir par tous les autres sens : « c'est laid » (la vue), « c'est sale » (la vue et le toucher), « ça PUE » (l'odorat), « c'est plein de marde » (le goût<sup>72</sup>) et « toi aussi y faut que tu marches dedans » (le toucher). Lucky essaie de ramener l'adolescente dans la réalité des sens, si pénible soit-elle. Sa façon acerbe de voir la vie dépeint une création déchue.

---

<sup>72</sup> En anthropologie, la symbolique des excréments est liée à celle de la nourriture, comme sa négative.

Le personnage de Marie-Pierre adopte un point de vue pour ainsi dire opposé à celui de Lucky sur les sens. À la scène 63, la Transsexuelle chante une berceuse à sa fille<sup>73</sup>. Placés dans le contexte de la solitude inhérente au symbolisme de la tour, les mots de cette chanson bien connue apparaissent sous un jour éminemment significatif, celui d'un rapport entre la réalité apparente et le monde onirique :

Ferme tes jolis yeux  
 Car les heures sont brèves  
 Au pays merveilleux  
 Au beau pays du rêve  
 Ferme tes jolis yeux  
 Car tout n'est que mensonge  
 Le bonheur est un songe  
 Ferme tes jolis yeux  
 (SÉF, 349)

« Car tout n'est que mensonge » : Marie-Pierre chante, en d'autres termes, que les réalités de la vie sont trompeuses. et, donc, qu'elles ne peuvent apporter le bonheur. Pour connaître une certaine félicité, il faut donc fermer les yeux sur le monde menteur, afin de les rouvrir sur un pays merveilleux, le « beau pays du rêve », figure d'un Éden onirique.

Cette parabole des sens nous permet de distinguer, encore davantage, les deux voies qui s'ouvrent devant Camille par l'intermédiaire de ses vis-à-vis, Lucky et Marie-Pierre : celle du corps et celle de l'esprit. Et si Camille avait décidé de ne pas choisir ? Si elle avait décidé d'emprunter les deux voies en même temps ? La scène finale où, concurremment, nous « voyons » Camille avec Lucky, en scooter, et

---

<sup>73</sup> Dans le roman, il est aussi question d'une berceuse, sans qu'elle ne soit identifiée.

« entendons » Marie-Pierre s'adresser à sa fille – qui, notons-le, a les yeux fermés –, deviendrait alors représentative du choix de Camille de mener une double vie.

En fait, la problématique portée par le personnage de Camille pourrait se résumer à un problème d'intégration : un esprit supérieur dans un corps moins qu'ordinaire qui, ni l'un ni l'autre ne s'intègrent à l'ensemble. Ainsi, dans le roman, Camille est-elle présentée comme « une petite fille à la voix acidulée, à la jupe ni *preppy*, ni *mod*, ni rien, une souris effarouchée, sans mascara et sans poitrine » (*SÉR*, 40-41), et cependant douée d'un génie précoce :

[...] elle reprit ses travaux d'écolière, car c'est sur eux, hélas, que reposaient les échéances quotidiennes. Elle les expédia en douze minutes quarante secondes, horloge quartzienne à l'appui, et considéra, nauséuse fierté, les feuillets que son écriture maladroite avait noircis. Tout cela était impeccable, assurément, et résolu avec une désolante facilité, peut-être avait-elle du génie ? (*SÉR*, 102)

« Au royaume des médiocres, mieux vaut s'abstenir d'être un génie », pense Camille (*SÉR*, 103). C'est alors que, sous l'influence de son père, la jeune fille prend résolument le chemin solitaire de la connaissance. Elle décide d'exhiber la véritable force de son esprit caché derrière son corps de jeune fille, à l'instar de son père qui a choisi de montrer son vrai corps, caché sous une apparence masculine. « Je suis devenue moi, [...]. Je suis moi à cent pour cent : on ne peut pas en dire autant de beaucoup de monde » (*SÉR*, 89), dira la Transsexuelle à son propre sujet, lors d'une interview avec l'animateur Bob Mireau. Cette remarque rappellera à ce dernier le titre d'un livre : « Le chemin de soi vaut toutes les médecines », dont l'auteur, Pierre-Henri Deslauriers, s'avère être Marie-Pierre avant sa transformation.

Le chemin de soi s'assimile à la traversée des apparences. La Transsexuelle

l'explique ainsi dans son cas :

Alors j'ai fui en dedans, à l'intérieur de moi, là où j'étais une femme et où je n'avais pas besoin de seins pour le prouver. J'ai tiré les rideaux autour. Disparus, les apparences, les corps, les surfaces menteuses. La vie de l'esprit, l'étude, la recherche... J'ai récolté de telles notes, à la faculté des sciences, qu'ils en sont restés estomaqués. Universités McGill, Yale, d'Oxford, de Cambridge, de la Sorbonne : j'ai tout raflé, partout, premiers rangs, bourses, honneurs, primes au succès... Je suis devenue une dynamite pensante. *Le Cerveau de l'Amérique. (SÉR, 221)*

Le rapport de ce protagoniste au corps pourrait se définir : un esprit habillé d'un corps, un corps habité par un esprit. Dans le passage suivant, Marie-Pierre fait une longue description du rapport problématique des hommes et des femmes à leur corps :

Toutes ces autres, à côté d'elle, s'empêtraient dans un je ne sais quoi de rétif, d'amidonné, et les hommes étaient pires encore, hélas, des icebergs harnachés dignement de Lacoste et de Gucci qui ne déteindraient pas au lavage – de cela, au moins, on pouvait être sûrs. Marie-Pierre avait une longue pratique de l'observation microbiologique. Les humains, finalement, lui apparaissaient moins sexy que les virus, et infiniment plus inaptes à se creuser une place dans l'univers.

Il n'y avait qu'à regarder autour, les gens n'habitaient pas leur corps, ils le traînaient derrière eux comme une maladie honteuse, ils se collaient avec leur derme et leur épiderme, penauds et confus horriblement d'avoir un sexe, un trou de cul, des émanations et des glaires qui déboulent sans crier gare et qui esquintent les beaux vêtements. Le bras du type devant elle était affligé de tiraillements nerveux, se ballottait d'un genou à l'autre comme désespérant de jamais trouver une piste d'atterrissage, la fille en face du type partait spasmodiquement d'un grand rire aigu qui se cassait au beau milieu de rien; les épaules d'un jeunot, plus loin, semblaient taillées dans de l'inoxidable et du radioactif à force d'être raides, les ongles d'un autre avaient été rongés jusqu'au coude, les jambes, partout, s'excusaient d'exister et se ratatinaient sous les tables, les yeux évitaient résolument les lignes droites, et les mots, élémentaires, leucorrhéiques et tapageurs, couraient comme des fous pour camoufler le reste. Avortements généralisés, tâtonnements, balbutiements d'infirmités coincés dans leur peau. *(SÉR, 50-51)*

Devant cette condition humaine étriquée, le protagoniste de la Transsexuelle se présente en passeur capable de provoquer des remises en question décisives

concernant le rapport de l'esprit<sup>74</sup> au corps. Il apparaît comme une sorte d'ézèr exceptionnel sur le plan de la conscience :

Marie-Pierre promenait malgré tout sur ses voisins un demi-sourire plein de mansuétude, elle était le seul être vivant à palpiter sur cette partie du globe et à s'en rendre compte – que la conscience humaine est une douce chose... (*SÉR*, 51)

Dominique a reçu les confidences de cette Femme prodigieuse; elle lui a raconté, entre autres, le moment où elle a basculé par en dedans, c'est-à-dire dans son esprit :

C'est à dix-huit ans que mon existence a basculé par en dedans. Note ça. Dix-huit ans. Le bel âge. L'âge maudit du début de rien, en ce qui me concerne. À dix-huit ans, les filles explosent de partout, leur corps est en fête, l'amour les ouvre, les embaume, ah que je les ai haïes, que j'ai haï leur sensualité et ce hurlement primal qui les faisait naître une deuxième fois... Elles étaient interpellées par la vie, elles pouvaient s'y jeter tête baissée, comprends-tu, tandis que moi, j'étais une enveloppe désertée, j'étais une morte, moi – mais avec les mêmes appétits, les mêmes excitations qu'elles, plus Femme qu'elles, peut-être, mais condamnée au néant à cause de ce corps, de ce maudit misérable corps. (*SÉR*, 221)

Les opérations se sont succédées jusqu'à la transformation complète du genre sexuel, mais là encore, Marie-Pierre a continué de souffrir de l'ambiguïté qu'elle incarne : « Que rétorquer, qu'opposer à la morale bien pensante et à la logique cruelle des gens qui ont tout, compte en banque et conscience rutilante ? Rien, bien entendu, quelques révolutions ont déjà fait des tentatives en ce sens – en pure perte » (*SÉR*, 238). Malgré la métamorphose liée à la transsexualité, la traversée des apparences de Pierre-Henri-Marie-Pierre n'a pas encore atteint son terme. Son corps

---

<sup>74</sup> Selon une certaine compréhension du transsexualisme, dont le personnage de Marie-Pierre se fait le reflet, c'est l'esprit qui détient la vérité sur le genre et non le corps.

continue de sauvegarder des apparences, masquant les traces de blessures internes profondes :

J'ai la peau douce. Touche. Touche là, dans l'entrelacs du cou et de l'épaule, là où ça luit comme une nectarine et où c'est fragile. Ça suffit. Je suis douce comme ça sur toute ma périphérie, tu peux me croire, ma douceur est si considérable qu'elle en deviendra légendaire. C'est en dedans que j'ai des dents et des cicatrices. Oui, en dedans, ce doit être quelque chose à voir : barbelés et stalactites, déchirures toutes raccommodées de travers. On ne peut pas encaisser de coups semblables impunément, sans qu'ils finissent par s'imprimer quelque part. Du moins, les apparences sont sauvées, mon chou, mes belles apparences n'ont-elles pas le satin et le lisse des êtres qui n'ont jamais souffert ? (*SÉR*, 220-221)

La traversée des apparences propre au *Sexe des étoiles* se termine sur ces mots, qui évoquent le cheminement de Marie-Pierre : « Elle était déjà rendue plus loin, elle marchait seule et victorieuse en laissant derrière elle un parfum de créature aérienne, elle s'en allait ailleurs troubler les infailibles bien-pensants » (*SÉR*, 328). La Transsexuelle marche donc elle aussi à la tête, « seule et victorieuse ». Cette finale pourrait être interprétée selon le sentiment de l'Auteur en termes de courage. Mais Marie-Pierre le détrompe aussitôt :

« Quel courage ? s'était-Elle emportée. Mais de quoi, pour l'amour, me parles-tu ?... À partir du moment où j'ai vu ce Transsexuel à la télévision américaine<sup>75</sup> qui clamait que CELA était possible, je ne me suis jamais posé de questions, mon garçon, j'ai plongé là-dedans comme dans une eau de Jouvence, ce n'était pas une question de courage, shit, c'était une question de survie. Tu confonds tout, tu veux de l'héroïsme à tout prix, veux-tu que je te dise ce qui aurait été du courage, hein ? Garder ma maudite écorce d'homme jusqu'à la fin de mes jours, voilà ce qui se serait appelé du courage, de ce farmineux courage que tu admires tant. (*SÉR*, 263)

Par ses propos, le personnage de la Transsexuelle se charge lui-même de mettre en garde le lecteur qui ne verrait dans l'œuvre que le combat social d'une

---

<sup>75</sup> La réplique de Marie-Pierre réfère au fait que Monique Proulx a elle-même découvert le phénomène de la transsexualité par l'entremise d'une émission de télévision.



personne transsexuelle ou qui n'y lirait qu'une exaltation de la primauté du sexe de l'esprit sur le sexe du corps. Y aurait-il un au-delà de la métaphore de la tour ?

### 3. AU-DELÀ DU DUALISME DE LA TOUR

Si nous demeurons au niveau de la métaphore de la tour, la scène finale du récit filmique évoque la double vie de Camille, un dualisme revisité du corps et de l'esprit : son corps est ici, avec Lucky, pour un moment transitoire, alors que son esprit est ailleurs, avec celui de Marie-Pierre, en route vers un Éden onirique marqué en son centre par la tour des esprits intelligents. L'Éden projeté dans *Le Sexe des étoiles* viserait à s'élever au-dessus des stéréotypes du rapport homme et femme plutôt qu'à les contrer. Il exprimerait le désir d'une perfection, à travers celle de devenir soi-même à 100 %, dans le cas de Marie-Pierre, et celle d'avoir 100 % partout, partout, dans celui de Camille. Ce 100 % déterminerait enfin le plan d'une intelligence supérieure, exprimé sous la figure non seulement onirique mais gnostique de la tour.

Proulx soulèverait donc, par l'intermédiaire de ses protagonistes Gaby, Dominique, Camille et Marie-Pierre, le voile des apparences duales contraignantes pour nous laisser entrevoir, sous ce mode, l'existence d'un monde où « tout est merveilleux » (*SÉF*, 363) plutôt que « dégueulasse » (*SÉF*, 278), mais où chacun est seul. Nous devons questionner cette interprétation, qui fut d'abord la nôtre, car elle accorde au personnage de la Transsexuelle une connaissance de la réalité des sexes, qu'il se défend bien de posséder :

Où exactement, dans quelles cellules précises du cerveau l'identité sexuelle des individus s'imprime-t-elle ? Le savez-vous ?... Moi, je ne le sais pas, et pourtant, j'ai cherché désespérément à le savoir, j'ai été un grand scientifique, j'ai fouillé dans l'infiniment petit. Qu'est-ce qui fait que l'on SAIT que l'on est un homme, ou une femme, les attributs physiques mis à part ? Pourquoi êtes-vous si persuadé vous-même d'être un homme ?... On aurait voulu que j'aie les réponses à des questions qui n'en ont pas, les psychiatres, avant mon opération, me pressaient de leur fournir des preuves irréfutables : « Que ressentez-vous ?.. Qu'est-ce qu'une femme ?... Êtes-vous agressive ? Ne l'êtes-vous pas ?... Êtes-vous douce ?... Aimez-vous l'argent ?... Ne seriez-vous pas plutôt un homosexuel qui se nie ? Dessinez-moi un mouton, une girafe, une balançoire. Aimez-vous le sexe ?... » (SÉR, 143)

Marie-Pierre pose d'abord et avant tout la question du sens de l'existence humaine :

[...] le pire était en moi, une frayeur perpétuelle, le sentiment d'être un échec vivant, un mensonge, d'être égarée parmi des extra-terrestres, d'errer dans un bal de vampires. L'enfer, pour moi, c'est exactement cela : une mascarade qui n'en finit pas, un costume de loup-garou dont on n'arrive pas à se défaire. (SÉR, 144)

La frayeur ressentie à l'idée que la vie soit « une mascarade qui n'en finit pas » dévoile la soif de relèvement de ce personnage, une soif qui va bien au-delà, dans son universalité, de la question d'un changement de sexe : « Essayons encore un peu, vois comme un pont pourrait se tisser entre nos fossés respectifs, rejoignons-nous pour de vrai comme si ce carnavalesque mariage ne nous était jamais tombé dessus » (SÉR, 242). Comment interpréter ce désir de Pierre-Henri-Marie-Pierre de renouer « pour de vrai » avec Michèle ? Serait-il indicatif du sens de la traversée des apparences du *Sexe des étoiles* dans son ensemble, en tant qu'œuvre didactique, comme une manière de répondre à la dynamique d'alliance inscrite dans le lien intertextuel biblique ?

L'arbre de la connaissance du *tov waw ra'* situé au milieu du jardin édénique, en Gn 2-3, apparaît comme le pivot de l'histoire humaine. La consommation prématurée de son fruit bouleverse le rapport de *l'Adam waw ishto* avec *YHWH Élohim* comme le rapport entre *la ishah* et *iyshek*, c'est-à-dire entre « la femme » et « son mari ». Le pivot indicatif du sens de cette traversée du *Sexe des étoiles* serait-il situé au centre de l'œuvre comme l'arbre de la connaissance au milieu du jardin en *Éden* ? Révélerait-il une quête implicite de relèvement, la quête d'alliance entre l'homme et la femme devenant tout autant caractéristique du *Sexe des étoiles* que la critique du déterminisme sexuel que Proulx formule en termes d'agglutinement ?

## CHAPITRE 5

### Le sens de la traversée des apparences

Pierre-Henri Deslauriers contemplant les hématozoaires et Camille les étoiles font tous deux l'expérience de la pureté des choses, de ces petites et grandes occupations « innocentes » qui animent l'univers. Tous deux connaissent aussi le désenchantement consécutif à la découverte des travers humains :

Il faut toujours des buts, des désirs, des ambitions mirobolantes, nous sommes tellement chiants. Et arrogants. Moi, par exemple. Quand j'ai isolé l'hématozoaire responsable de la leucémie, quand j'ai identifié le premier virus d'Alzheimer, je me suis empressée de le gueuler sur les toits, d'en faire des traités, des conférences, des livres. Une pluie de distinctions m'est tombée sur la tête. Splouche !... N'empêche qu'après, quand je regardais mon hématozoaire et mon virus sous le microscope, quand je les surveillais en train de s'adonner à leurs petites occupations innocentes, eux qui m'avaient laissée pénétrer sans défiance dans leur intimité, je me sentais crapuleuse, j'avais l'impression d'avoir commis une trahison. (*SÉR*, 222-223)

C'est d'ailleurs dans ce contexte que Pierre-Henri devenu Marie-Pierre soupire : « Oh, il n'est pas facile d'être pur » (*SÉR*, 223). Le personnage de Gaby éprouve lui aussi une profonde nostalgie de « l'amitié » et « des choses pures qui devaient exister quelque part » (*SÉR*, 313). Est-ce la nostalgie d'une pureté originelle des rapports humains, notamment du rapport homme et femme ? *Le Sexe des étoiles*, titre peut-être dérivé de l'expression « le sexe des anges », nous conduirait-il de même à la thématique de « la pureté des anges » ?

« Si cela avait été possible, ce n'est pas une femme que j'aurais aimé devenir, mais un ange », reconnaît la Transsexuelle (*SÉR*, 223). La seule manière d'échapper à la problématique du rapport homme et femme serait-elle d'accéder au statut de pur esprit, la pureté de l'ange devenant un parangon apparentant la condition humaine à celle des étoiles ?

Marie-Pierre chanta des berceuses de sa voix cassée, le poids vulnérable de Camille sur son ventre lui donnait comme des rêves de maternité et elle était heureuse, fais dodo mon ange effrayé et dissemblable, fais dodo ma petite étoile . (*SÉR*, 200)

La perspective ouverte par le personnage de Marie-Pierre pourrait être comprise autrement. Au lieu d'être interprété comme étant en rupture avec le corps, le choix d'être un ange de préférence à un choix d'orientation sexuelle se retrouverait sur la même trajectoire que cette transformation de la « chair », cette renaissance annoncée dans le Testament de la Nouvelle Alliance : ceux qui ressuscitent « sont pareils aux anges », capables de voir le visage de Dieu, face à face. « C'est qu'ils ne peuvent plus mourir » (Luc 20, 36). Dans cette perspective, le fait que l'épisode de la berceuse se situe à Noël devient éminemment significatif. Nous arrivons ainsi au « lieu » de la traversée des apparences du *Sexe des étoiles*.

## 1. VERS LE RELÈVEMENT

Par-delà la mise en question du rapport homme et femme et la problématique des genres sexuels, ou plutôt à travers elles, Proulx exprimerait-elle, non seulement l'adversité propre aux rapports mais une quête de relèvement, que l'on pourrait considérer comme une réplique au relèvement annoncé en Gn 3 ?

En relisant attentivement le récit de la chute, on constate que *la Isha* tient le rôle principal. Sauf deux versets où celle-ci entre en relation avec *iysha* (Gn 3, 6) et *iyshek* (Gn 3, 16), que la TOB traduit respectivement par « son mari » et « ton homme », le personnage de *la Isha* entre en rapport avec *l'Adam* générique. Vers la fin du récit (Gn 3, 21), on retrouve le couple qui conclut le second récit de création : *l'Adam waw ishto*. Nous nous arrêterons plus particulièrement à l'annonce du relèvement qui préside aux conséquences de la chute dans la séquence biblique suivante et à l'introduction du nom d'Ève dans ce contexte :

**TABLEAU 11**  
**Annonce du relèvement dans le récit biblique de la chute (Gn 3, 14-24)**

3, 14 :	WAW YHWH Élohim dit au serpent : « Parce que tu as fait cela, tu seras maudit entre tous les bestiaux et toutes les bêtes des champs; tu marcheras sur ton ventre et tu mangeras de la poussière tous les jours de ta vie.
3, 15 :	<b>« Je mettrai l'hostilité entre toi et la Isha, entre ta descendance et sa descendance. Celle-ci te meurtrira à la tête et toi, tu la meurtriras au talon. »</b>
3, 16 :	WAW il dit à la Isha : « Je ferai qu'enceinte, tu sois dans de grandes souffrances; c'est péniblement que tu enfanteras des fils. Ton désir te poussera vers iyshek et lui te dominera. »
3, 17 :	WAW il dit à l'Adam : « Parce que tu as écouté la voix de ishtek et que tu as mangé de l'arbre dont je t'avais formellement prescrit de ne pas manger, le sol sera maudit à cause de toi. C'est dans la peine que tu t'en nourriras tous les jours de ta vie,
3, 18 :	« il fera germer pour toi l'épine et le chardon et tu mangeras l'herbe des champs.
3, 19 :	« À la sueur de ton visage tu mangeras du pain jusqu'à ce que tu retournes au sol car c'est de lui que tu as été pris. Oui, tu es poussière et à la poussière tu retourneras. »
3, 20 :	<b>WAW l'Adam appela ishto du nom de <i>Hawah</i> – c'est-à-dire La Vivante –, car c'est elle qui a été la mère de tout vivant.</b>
3, 21 :	WAW YHWH Élohim fit pour l'Adam waw ishto des tuniques de peau dont il les revêtit.
3, 22 :	WAW YHWH Élohim dit : « Voici que l'Adam est devenu comme l'un de nous par la connaissance de ce qui est tov waw ra'. Maintenant qu'il ne tende pas la main pour prendre aussi de l'arbre de vie, en manger et vivre à jamais ! »
3, 23 :	WAW YHWH Élohim l'expulsa du jardin d'Éden pour cultiver le sol d'où il avait été pris.
3, 24 :	WAW ayant chassé l'Adam, il posta les chérubins à l'orient du jardin d'Éden avec la flamme de l'épée foudroyante pour garder le chemin de l'arbre de vie.

Remarquons que ni *la Isha* ni *l'Adam* ne font l'objet d'une malédiction (Gn 3, 16-19); le serpent seul est maudit (Gn 3, 14). L'inimitié établie par *YHWH Élohim* entre le serpent et *la Isha* annonce le relèvement de l'humanité : « Je mettrai l'hostilité entre toi et *la Isha*, entre ta descendance et sa descendance » (Gn 3, 15). La guerre entre les deux descendances se conclura par la victoire de la lignée de *la Isha* qui écrasera la tête du serpent, mettant un terme définitif au principe diabolique des rapports. L'alliance ne sera de nouveau possible que sous l'égide de cette *Isha* à qui est réservée la victoire finale sur le père de l'adversité. C'est seulement dans ce contexte que *l'Adam* appelle *ishto* du nom de *Hawah (HWH)*, c'est-à-dire « La Vivante » (Gn 3, 20)<sup>1</sup>. « Ève », la mère de tout vivant, apparaît ainsi pour la première fois, non pas en tant que fautive, mais en tant que porteuse des prémices du relèvement.

Selon Northrop Frye, beaucoup d'études portant sur Gn 3 traitent du thème de la suprématie du masculin sur le féminin comme conséquence de la chute, négligeant le rôle fondamental de *la Isha* dans le récit :

Les théologiens et les exégètes ont été si soucieux d'insister sur ce point que cela les a empêchés dans une grande mesure de reconnaître le rôle central que joue la femme dans le récit J<sup>2</sup> et le fait qu'il y est dit expressément que les sociétés patriarcales sont la conséquence du péché. [...] la femme devra par conséquence [*sic*] être la figure centrale dans la restauration de l'état originel [...] Selon Paul, le Christ est un second Adam et, dans le christianisme traditionnel, la Vierge marie [*sic*] est une seconde Ève, qui apporte la rédemption à l'homme en donnant naissance au Rédempteur<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Nous nous sommes étonnée qu'aucun des exégètes consultés pour cette thèse n'ait exploité le rapprochement entre le nom d'Ève, « *Hawah* », *HWH*, et celui de *Yahweh*, '*HWH*', en hébreu.

<sup>2</sup> Le « mythe J » réfère ici au mythe « jahviste » (ou yahwiste), c'est-à-dire au récit qui commence en Gn 2, 4b.

<sup>3</sup> Northrop Frye, *La Parole souveraine*, p. 210.

Le chapitre 12 de l'Apocalypse décrit le combat final entre la Femme et le Dragon. Dans une note infrapaginale, la TOB indique : « on notera que toute la scène se présente comme correspondant directement à Gn 3, 15, où il est promis à la postérité de la femme [...] de remporter la victoire sur le serpent (Satan)<sup>4</sup> ». Frye interprète ce passage comme une figure maternelle de la Vierge Marie :

Entre le démoniaque et l'apocalyptique se placent les types de l'Ancien Testament, que la Bible chrétienne considère comme des symboles ou des paraboles de la forme existentielle de salut présentée dans le Nouveau Testament.

Comme exemple de cette structure, examinons un certain nombre de figures féminines de la Bible que nous pouvons diviser en deux groupes : le groupe maternel et le groupe matrimonial, les figures de mères et celles d'épouses. Les figures apocalyptiques de mères comprennent la Vierge Marie et la mystérieuse femme couronnée d'étoiles qui apparaît au début d'Apocalypse 12 et qui est aussi présentée comme la mère du Messie<sup>5</sup>.

L'auteur du *Grand Code* réfère à la métaphore biblique de la chute en des termes qui rappellent la notion de traversée des apparences chez Proulx, la chute d'Adam et Ève ayant entraîné une perte du sens de la vie, une exclusion du monde réel :

Les secrets ultimes de la nature ne seront pas révélés avant que l'homme ait cessé de mener l'activité autodestructrice qui l'empêche de voir dans quelle espèce de monde il se trouve réellement. Le monde réel est au-delà du temps, mais on ne peut y accéder que par un processus qui continue dans le temps<sup>6</sup>.

Suivant le fil de cette métaphore, le critique littéraire tisse une partie de son interprétation de Gn 3 autour d'un mot, ce même adjectif « bon » qui sert de pivot à

---

<sup>4</sup> TOB, *Nouveau Testament* (1972), p. 793 (note i, Ap 12, 1).

<sup>5</sup> Northrop Frye, *Le Grand Code*, p. 202.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 128.



notre interprétation du lien intertextuel biblique, tout au long de notre analyse de Gn 1-3 :

Quand nous avons traité de la création, nous étions embarrassés par le paradoxe de ce mot appliqué à l'activité humaine. Dieu, nous dit-on, a fait un monde « bon »; l'homme est tombé dans un monde mauvais, et le monde bon a disparu<sup>7</sup> [...]

Comme nous l'avons mentionné en introduction, Proulx a choisi « Marie » comme l'un des prénoms du personnage de Marie-Pierre en se référant à la Vierge Marie. Ce prénom serait-il porteur d'un désir de relèvement, de renouvellement, voire de « re-crédation » ?

[...] la créativité *humaine* comporte en elle une qualité de *re-crédation*, de récupération de quelque chose ayant une signification humaine dans l'aliénation de la nature. À la fin de l'Apocalypse, avec des expressions telles que : « Je fais toutes choses nouvelles » (21, 5), et la promesse d'un ciel et d'une terre neufs, nous arrivons à l'antitype de tous les antitypes, le véritable commencement de la lumière et du son dont le premier mot de la Bible est le type<sup>8</sup>.

« Apocalypse » vient du grec *apocalupsis*. Il s'agit d'une traduction du mot hébreu *nigla*, qui signifie « révélation », « mise à nu », « enlèvement du voile ». Selon la définition de Proulx, l'écrivain « est là pour soulever le voile ». Ayant posé pour point de départ le « cela était bon » de Gn 1 avec le personnage de Camille, la traversée des apparences du *Sexe des étoiles* pourrait-elle être interprétée comme une visée de type apocalyptique, au sens hébreu du terme, révélant une quête implicite de relèvement ? À cet égard, la réplique du *Sexe des étoiles* participerait-elle de la mise en abyme de Gn 1-3, à l'instar de Si 42, 24-25, mais au sens où l'œuvre de Proulx

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>8</sup> *Id.*

signalerait « par la négative » la visée prophétique du texte biblique, Marie-Pierre reflétant, comme dans un « miroir déformant<sup>9</sup> », la figure de la Vierge Marie ? Nous examinerons l'arbre qui sert de pivot sémantique au roman dans cette perspective.

## 2. L'ARBRE DE NOËL COMME PIVOT

Le roman est divisé en 26 chapitres. Les treize premiers, soit la moitié, sont consacrés, à tour de rôle, à l'un des quatre personnages principaux, suivant cet ordre :

- Chapitres 1, 5, 9, 13 : Gaby la chercheuse
- Chapitres 2, 6, 10 : Dominique l'écrivain
- Chapitres 3, 7, 11 : Camille, jeune fille d'une douzaine d'années
- Chapitres 4, 8, 12 : Marie-Pierre, la transsexuelle

Le chapitre 14 a ceci de particulier qu'il regroupe ces personnages pour la première fois, non pas en un même endroit, mais au même moment : Noël. Dominique passe le réveillon chez les parents de sa compagne Mado; Gaby participe à un *party* de Noël avec ses collègues de travail; Camille passe la nuit de Noël chez son père Marie-Pierre. Par la suite, la structure des chapitres se fait plus complexe, comme si la fête de Noël marquait le début d'une nouvelle dynamique du récit. Les derniers chapitres reprennent le modèle d'enchaînement de la première partie, relatant successivement l'aboutissement de la traversée des apparences de chacun des personnages : Gaby (chapitre 23), Dominique (chapitre 24), Camille (chapitre 25) et Marie-Pierre (chapitre 26).

---

<sup>9</sup> Voir la définition de la mise en abyme, CHAPITRE 4 : Bien et Mal, p. 156.

Reprenons donc le récit là où la protagoniste Camille fait allusion aux prémices de Noël :

Elles descendirent la rue Saint-Denis bras dessus bras dessous, moment privilégié entre tous. Camille flottait dans une béatitude un peu inepte, elle aimait l'odeur de son père qui s'infiltrait dans ses narines, les prémices de Noël qui peinturluraient les devantures des boutiques, le petit nuage glacé qui s'échappait des bouches, partout, chaque être humain rencontré devenait un îlot de chaleur fraternel à qui elle avait irrésistiblement envie de sourire. (*SÉR*, 156)

Les « prémices » désignent les « premiers fruits de la terre, premiers animaux nés du troupeau, qu'on offrait à la divinité<sup>10</sup> », particulièrement chez les Grecs, les Romains et les Hébreux. Dans ce contexte privilégié d'un Avent où l'être humain tend à se réconcilier avec Dieu, « partout, chaque être humain rencontré devenait un îlot de chaleur fraternel à qui elle [Camille] avait irrésistiblement envie de sourire » (*SÉR*, 156). Le chapitre 14 occupe une position médiane dans le roman : en ralliant les quatre protagonistes du récit, il indique un « îlot de chaleur », ou un foyer, ou encore un pivot symbolique, que nous associerons à la métaphore du sapin de Noël.

Le Noël de Gaby (*SÉR*, 196) n'a pourtant pas d'arbre, du moins l'instance narrative n'en mentionne pas. Les rares moments de gaieté qu'elle vit sont reliés au fait d'être « la seule femme encore attablée fraternellement aux côtés de ces esprits irrésistibles » que sont les hommes. Même si la Recherchiste ironise quelque peu, elle s'enorgueillit tout de même de pouvoir nouer des liens d'ordre fraternel avec eux : « lorsqu'elle s'en aperçut, Gaby ressentit comme une bouffée de fierté – ah ah, mes petites, regardez comme je m'intègre bien ». Par contre, la honte l'envahit dès qu'elle

---

<sup>10</sup> Paul Robert, *op. cit.*, p. 1376.

considère l'inanité de ce lien : « Bon bon, maugréa-t-elle. Ça va faire, les histoires de cul ! ». En cette fête qui suscite ne serait-ce qu'une irrésistible envie de sourire à son prochain, la Recherchiste se languit de la vieille camaraderie ricanante qui l'unissait à l'animateur Bob Mireau. Elle erre à la recherche de quelqu'un capable de la soulager de ses « nausées existentielles », comme on se mettrait à la recherche du Père Noël :

Gaby dansa encore un peu, puis elle s'arrêta, prise de nausées existentielles. Elle baguenauda à travers les vastes pièces. Elle trouva Luc, dans la cuisine, en train d'astiquer les chaudrons en compagnie de Simone. Elle trouva Henri, dans les toilettes, en train de se vomir les entrailles. Elle trouva Bob et Priscille, dans le boudoir, en train de se peloter allègrement. Elle ne trouva de Père Noël nulle part, il avait sans doute passé tout droit. (*SÉR*, 197)

Le Noël de Dominique quant à lui se situe, à proprement parler, auprès de l'arbre : « Les neveux de Mado massacraient les glaçons du sapin de Noël. Le sapin de Noël était une épinette » (*SÉR*, 185). Malgré cette mise à mal du conifère, l'Auteur ira s'échouer au salon « face au sapin de Noël », « près de cette magie qui brille en silence » pour goûter au bonheur que procure une amorce de réconciliation avec son père : « "Mon garçon", avait dit Maurice. Dominique regardait le sapin, tout entier absorbé dans cette petite musique intérieure, "mon garçon, merci, mon garçon..." » (*SÉR*, 188).

Enfin, Camille et Marie-Pierre ont transplanté leur sapin de Noël sur le balcon :

C'était fou : les vieilles chaises longues échouées là comme des éclopées, le sapin de Noël ahuri transplanté sur le balcon, les cadeaux dans la neige, le télescope jouant au mirador dans un coin, champagne froid et croustilles à volonté, et elles deux, surtout, sparadrappées dans des couvertures qui leur donnaient de grands airs de momies, complètement fou et plaisant. (*SÉR*, 197)

Le brouhaha festif du père et de la fille se dissipe progressivement pour prendre les tonalités d'une berceuse. La description du roman comme la scène du film qui y correspond évoquent alors, sous les traits de Marie-Pierre et de Camille, une sorte d'icône de la Mère et de l'Enfant.

### 3. LA CRÈCHE DE NOËL DANS UN MIROIR DÉFORMANT

Lorsque le personnage filmique de Lucky console Camille, bouleversée par la réalité transsexuelle de son père, il le fait en des termes qui voudraient l'absoudre d'une culpabilité inscrite sur un plan général : « Fais-toi-s'en pas. Le monde est fucké pis c'est pas de ta faute » (*SÉF*, 337). Au déterminisme sexuel, qui jouerait sur les ordres cosmologique et anthropologique, s'ajouterait le déterminisme consécutif à cette faute primitive, source d'adversité pour les hommes et les femmes, d'inégalité entre autres, une inégalité qui se manifesterait jusque dans l'application des lois grammaticales : « le masculin triomphant irréversiblement du féminin – trois mille femmes et un cochon sont passés, accent aigu et s » (*SÉR*, 102).

Les lancinants « Pourquoi ? POURQUOI ? » qui assaillent le personnage de l'adolescente, lorsqu'elle se rend compte que son intelligence est une tare en ce bas monde, remonteraient aux mêmes origines que la loi universelle du deux par deux, jusqu'à cet arbre de la connaissance du *tov waw ra'* du récit biblique de la chute. Les dés de la vie seraient pipés en conséquence d'une faute liée à la consommation du fruit de la connaissance, dont elle doit porter l'odieux. Cela dit, la question que cette Enfant pose, à l'aube de la puberté, demeure : « N'y avait-il pas des exceptions ? ».

Or, la Vierge Marie fait justement figure d'exception : femme exemptée de la faute originelle, elle échappe également à la loi de l'agglutinement par sa virginité. Dans le récit de Proulx, la figure de Marie est reproduite à l'aide de deux visages féminins superposés : celui de Marie-Pierre et de sa mère Aster<sup>11</sup>.

Aster a quelque chose d'Ève, « la Vivante » (*Hawah*) : « Ma mère avait une façon éblouissante d'être vivante », « elle avait des milliers d'appétits, des passions inépuisables pour tout ce qui bouge, ce qui mérite de vivre ». Pour la décrire, Marie-Pierre utilise des mots en relation avec le feu<sup>12</sup> (*isha*) : « Ma mère avait les cheveux roux », « une force, une chaleur, elle brûlait tous ceux qui l'approchaient », c'était « un feu de broussailles ». On pourrait associer cette femme forte à la Femme couronnée d'étoiles de l'Apocalypse que des interprètes identifient à la Vierge Marie : « Elle s'appelait Aster, qui veut dire Étoile » (*SÉR*, 138); et Marie-Pierre assure : « pas un enfer ne pouvait résister à sa lumière à elle » (*SÉR*, 141).

La mère de Pierre-Henri-Marie-Pierre s'appelait effectivement Aster. Toutefois, la Recherchiste apprendra à l'Auteur que cette femme resplendissante était, en réalité, une prostituée et qu'elle s'est suicidée. Bien que ce dévoilement contredise le portrait tracé par la Transsexuelle et que le miroir nous renvoie un visage plutôt ravagé, les traits qui en ressortent demeurent représentatifs d'une Femme dont la

<sup>11</sup> Voir la description d'Aster par Marie-Pierre (*SÉR*, 138-139).

<sup>12</sup> Le fait que Marie-Pierre fasse l'éloge de sa mère sous la thématique du « chaud » montre bien que l'utilisation des catégories *yin* et *yang* par ce personnage vise à décrire chaque individu comme une conjugaison de masculin et de féminin (voir TABLEAU 7 : Interprétation des catégories *yang* et *yin* selon le personnage de Marie-Pierre, p. 132). Aster, la mère de Pierre-Henri-Marie-Pierre, nous est donc présentée comme une femme jouissant d'un côté *yang* excessivement fort.

présence maternelle devient synonyme de vie et de force, alliée de taille dans le combat auquel se trouve confronté le personnage Pierre-Henri-Marie-Pierre.

Au visage de la Prostituée se superpose celui de la Transsexuelle. Celle-ci suscite diverses impressions autour d'elle, dont certaines lui confèrent une aura de surnaturel : « L'autre jour, dit Marie-Pierre, un type m'a assurée que je ressemblais à Sainte-Perpétue – tu sais, Félicité et Perpétue, les martyres dévorées par des lions » (*SÉR*, 223). L'Auteur parle d'elle comme d'une « Apparition céleste » et la Recherchiste perçoit en elle une harmonie qui, bien qu'étrange, ne cesse d'attirer son regard par sa luminosité :

Peu importe ce qu'elle faisait et comment, le moindre de ses gestes acquérait une luminosité inattendue. Marie-Pierre Deslauriers semblait en accord TOTAL avec elle-même, voilà. Exaspérante harmonie que rien ne pouvait altérer. (*SÉR*, 252)

Comme nous l'avons mentionné, Proulx a choisi délibérément le prénom de la Vierge « Marie » pour identifier la figure féminine de Marie-Pierre. Or, la Transsexuelle non seulement porte le même prénom, mais encore elle est « vierge » :

– Il n'y a pas de types, dit tranquillement Gaby.  
 – Pourquoi dites-vous ça ?  
 – Parce que je le SAIS. Elle n'a jamais couché avec personne, et Elle n'est pas près de le faire.  
 – ...  
 – Vierge, qu'on appelle ça, je crois, ironisa-t-elle en guise d'éclaircissement supplémentaire.  
 – Mais pourtant, s'ébahit Dominique, ses amants. Elle parle tellement souvent de ses amants...  
 (*SÉR*, 265)

Cette virginité « mariale » prend des allures troublantes lorsque Marie-Pierre savoure « dans un silence liturgique » les différentes étapes de la drague (*SÉR*, 51),

ou qu'elle imagine, sous forme de « liturgie, disons » (*SÉR*, 167), les préliminaires d'une hypothétique relation sexuelle d'où elle ressortirait « sanctifiée, objet peut-être mais objet d'un culte explosif » (*SÉR*, 168). Cette déformation de la Vierge s'étend jusqu'à son antithèse, puisque la Transsexuelle nourrit le désir d'être « dévirginisée » :

Elle rentra en taxi chez Gaby, perdue dans des pensées charbonneuses. La vie s'annonçait assommante, qui l'entérinerait enfin comme femme, quand donc l'être d'exception se pointerait-il à ses côtés pour la révéler, la prendre, lui émouvoir les entrailles et la dévirginiser, Seigneur, où se cachaient les VRAIS hommes ?... (*SÉR*, 169)

Considérons maintenant le visage du petit Jésus de cette icône : Camille. « Quelle sorte de Noël vas-tu passer ? » (*SÉR*, 100), s'inquiète Michèle, une autre figure de la Mère, celle de la sollicitude. Elle craint que sa fille n'ait hérité de son père « le mutisme, le flou, le sombre, le pathétiquement marginal » (*SÉR*, 47). Il faut dire que même Marie-Pierre se préoccupe de cette Enfant qui n'en est pas une : « c'est quelqu'un de très vieux et de très sage, beaucoup plus » que les adultes (*SÉR*, 228). Ainsi ce petit Jésus jouit de l'omniscience : « la connaissance infuse », « le score plus que parfait, cent pour cent », « ah ah petit Jésus, qu'on se bidonne et que c'est facile », ironisera J. Boulet (*SÉR*, 209). Camille sait « tout ce qu'il y a à savoir sur les femmes<sup>13</sup> et les hommes » (*SÉR*, 324). Comment s'étonner que cette Enfant hors du commun soit appelée à « marcher toute seule à la tête » (*SÉR*, 200) ?

Dans la scène filmique de la berceuse, le visage de l'Enfant-Camille semble empreint d'une certaine sérénité malgré la prise de conscience de la condition

---

<sup>13</sup> Proulx renverse l'ordre patriarcal de nomination.



humaine solitaire, mais, à d'autres moments, dans le récit romanesque, il se déforme sous l'effet d'une haine de l'accouplement (celui de Michèle et J. Boulet, en l'occurrence). Cette haine prend les dimensions d'une inimitié viscérale, rappelant l'hostilité placée par *YHWY Élohim* entre la descendance de *la Isha* et celle du serpent :

À l'extérieur, Camille, qui les observait par la fenêtre, eut un rictus méchant : le combat s'annonçait plus facile ainsi, tous les ennemis parqués ensemble dans le même camp. (*SÉR*, 165)

Tiens donc, l'ennemi [J. Boulet] venait d'être débouté de son flegme, l'ennemi perdait pied. (*SÉR*, 208)

Elle les haïssait.

Cela la réveillait, parfois, cela occupait une grande place tangible dans ses intérieurs, un poids mou parasitait son estomac comme lorsqu'on a trop mangé. Enceinte d'une haine à deux têtes. Cela lui suçait de l'énergie mais lui en infusait en retour : des osmose monstrueuses circulaient en elle, quand elle les regardait, qui auraient glacé d'effroi plus d'un généticien mis au courant de la chose. (*SÉR*, 211)

Que faire, où frapper, comment égrener la superbe du bicéphale ennemi ? (*SÉR*, 212)

Cette haine farouche débouche sur une apocalypse (*nigla*), elle aussi déformée; elle n'est plus placée sous le signe du relèvement de l'alliance dont la dyade Ciel Nouveau et Terre Nouvelle constitue le symbole (Ap 21, 1), mais sous le signe d'une tension vers l'accomplissement de l'Adversité :

Mais un jour viendrait où le fiel des propos atteindrait un seuil irréparable, peut-être, et où la réconciliation se ferait malaisée, c'est ce vers quoi il fallait tendre toutes ses énergies créatrices. Elle dénicherait les odeurs auxquelles l'inconscient de cet individu [J. Boulet] était allergique et elle s'en oindrait de la tête aux pieds. (*SÉR*, 289)

Enfin, si l'on peut placer les figures de la Mère et de l'Enfant au centre symbolique de l'arbre de Noël par le biais de cette fameuse crèche que l'on y dépose traditionnellement, la scène iconique est également significative par le biais de ce que le récit de Proulx ne montre pas : la figure du père, en l'occurrence celle de saint Joseph, encore si peu prisée dans « La sainte famille » (1995), et que pourrait refléter, à certains égards, le visage honni de J. Boulet. L'absence de Joseph dans cette crèche et la substitution de Marie-Pierre à Michèle comme « mère » de Camille, dans la scène de Noël, confèrent une certaine ambiguïté à la figure paternelle.

Par contre, la sémantique du prénom « Marie-Pierre » comporte la figure implicite de Joseph, puisque Proulx avait d'abord pensé à « Marie-Joseph » comme prénom de la Transsexuelle. Rappelons l'épisode où Marie-Pierre envoie une courte missive annonçant son départ à Camille, et surtout sa signature : « Marie-Père » (*SÉR*, 284). Proulx joue sur la sémantique du prénom de son passeur : « Pierre-Henri » devient « Marie-Pierre » au lieu de « Marie-Joseph », puis, « Marie-Pierre » signe « Marie-Père ». On pourrait y voir une réconciliation chez le protagoniste de sa transsexualité féminine avec sa paternité biologique. Le prénom composé comporte une autre implication : par contagion de proximité avec le prénom « Marie », « Marie-Père » pourrait en même temps évoquer « Marie-Mère », le passeur cumulant maternité et paternité. Le nom de « Marie-Pierre », à travers la signature « Marie-Père », devient alors emblématique d'un enfantement sans accouplement et, en ce sens, virginal.

Il y a certainement chez Proulx ce que l'on pourrait appeler une problématique du « père »<sup>14</sup>. Considérons les « pères » des quatre protagonistes : Gaby la Recherchiste ne fait jamais allusion à son père, elle ne trouve même pas de « Père Noël »; Dominique l'Auteur est toujours à la conquête de son père, même en tant que lecteur; Camille l'Enfant est profondément conditionnée par l'ascendant de son père-elle; enfin, Marie-Pierre la Transsexuelle n'a « rien à dire sur son père » (*SÉR*, 145). Le portrait qu'en trace Gaby est d'ailleurs essentiellement négatif :

Son père, lui, vit toujours, en institution. Soixante-dix ans, très délabré, complètement sénile. A été condamné dans sa jeunesse folle pour des vols sans envergure et des tonnes d'agressions. Irresponsable et violent, le parâtre classique, bref. (*SÉR*, 265)

L'intuition première de Proulx en faveur du prénom composé « Marie-Joseph » rejoint symboliquement la perspective d'alliance de Gn 2, puisque Joseph est effectivement l'*ézer kenegedo* de Marie. Choisir « Pierre » comme second prénom du protagoniste pourrait être un reflet, chez la romancière, de la problématique du rapport homme et femme dans l'Église, une problématique qui se révèle, en particulier, dans la manière de considérer le statut et le rôle de l'allié de Marie. *Joshua* – version hébraïque de « Joseph » – n'est-il pas populairement traité en parent pauvre de la Sainte Famille ? Et bien que Patron de l'Église universelle, son rôle n'est-il pas plus effacé que celui du successeur de Pierre, par exemple ?

Voulant constituer un prénom représentatif des deux genres à partir de deux figures agissant comme prototypes, Proulx a écarté le prénom de Joseph, notamment

---

<sup>14</sup> Le critique Robert Saletti a d'ailleurs intitulé un de ses articles traitant du *Sexe des étoiles* : « Les Pères perdus » [*op. cit.*].

parce qu'il ne faisait pas assez viril. Sa perception n'a pas changé lorsqu'*Elle Québec* lui demande d'écrire un conte de Noël :

« J'ai cassé mon Saint-Joseph, se désole Estelle. Penses-tu que c'est ridicule, une crèche sans Saint-Joseph ? »  
 Simone pense qu'une crèche est ridicule avec ou sans Saint-Joseph. Mais elle avale d'un trait le reste de son porto pour noyer le fiel au lieu de le répandre à l'extérieur.  
 « Bah, maugrée-t-elle sobrement. Pour le rôle qu'il a joué dans l'affaire. »<sup>15</sup>

Et plus loin : « Un peu de virilité ne lui ferait pas de tort<sup>16</sup> ».

L'écrivaine nous renvoie au déséquilibre qui affecte la figure non seulement paternelle mais masculine de « l'allié » de Marie. Car si la maternité virginale de Marie a contribué à l'exaltation de sa Féminité, il n'en a pas été de même de la virilité de son époux, que l'on a dépeint, traditionnellement, comme un vieillard impuissant<sup>17</sup>. À prime abord, il n'est donc pas évident de proposer Marie et Joseph comme prototypes en regard du rapport homme et femme.

Dans *Être deux*, Luce Irigaray introduit un concept de la virginité que nous associons à cet enjeu du texte de Proulx. Irigaray touche, elle aussi, des thèmes relatifs aux récits de la Genèse. Son prologue s'ouvre sur un poème à la Terre. Elle y évoque la dyade Ciel et Terre, en même temps que celle de l'un et du multiple :

<sup>15</sup> Monique Proulx, « La sainte famille », *op. cit.*, p. 116.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>17</sup> Comme nous le disions en avant-propos, la conception du rapport homme et femme dans l'Église se présente encore sous les apparences d'un clivage clers-laïcs, recoupant le clivage hommes-femmes. Aussi surprenant que cela puisse paraître, le mouvement symbolique décrit par l'expression « se rejoindre pour de vrai » chez Proulx impliquerait qu'à cet égard une traversée des apparences est encore à venir dans l'Église (une part d'inaccompli) et qu'elle est éventuellement relative au dévoilement de Joseph dans son rapport avec Marie et Jésus, et de son incidence sur la dynamique ecclésiale en général. Mais il s'agit là d'une autre thèse.

L'un est, et le multiple; l'un est le multiple.  
 Mais la séparation n'est pas encore tranchée.  
 Les racines terrestres et les racines célestes s'unissent  
 sans usurper les limites les unes des autres.  
 Chacun, chacune reste dans le lieu de sa naissance,  
 mais tout s'ouvre<sup>18</sup>.

Ce poème réfère à un temps que la poétesse appelle « le temps de l'inachevé<sup>19</sup> », la « félicité du commencement<sup>20</sup> ». L'épilogue qui répond au prologue insère un nouveau poème, dans lequel l'Air est présenté comme celui qui recrée sans cesse l'ouverture afin de laisser intact l'espace du rapprochement : « toi qui vas de l'un(e) à l'autre mais sans détruire les limites propres », « qui te tiens toujours entre nous, telle une distance qui nous permet de nous approcher l'un de l'autre »<sup>21</sup>. Cet Air assimilé au souffle du commencement évoque irrésistiblement le souffle d'*Élohim* (Gn 1, 2) et la Personne de l'Esprit Saint au sein de la dynamique trinitaire : « Félicité du commencement, du souffle encore virginal<sup>22</sup> ».

Irigaray prend soin de préciser : « La virginité, dans cette perspective, ne se réduit pas à une réalité naturelle, ne s'attribue pas seulement au féminin ou au neutre, mais pourrait représenter l'autre nom de la fidélité de chaque genre à soi-même, dans le respect de l'autre genre<sup>23</sup> ». Selon cette définition, Marie et Joseph se retrouvent dans une position privilégiée pour constituer les prototypes d'un rapport femme et homme virginal, une virginité qui va bien au-delà de cette « réalité naturelle ». Nous n'entendons pas réduire à ces quelques rapprochements la réflexion propre à l'œuvre

<sup>18</sup> Luce Irigaray, *Être deux*, p. 10.

<sup>19</sup> *Id.*

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 198.

d'Irigaray, qui mériterait sans aucun doute un approfondissement plus représentatif du sujet traité. Nous nous référons à *Être deux* pour mettre en lumière un certain concept de virginité, qui rend compte de la dynamique d'alliance de Gn 2 (de cet « intervalle » nécessaire au rapprochement) et qui va contribuer à un approfondissement du sens de la traversée des apparences dans *Le Sexe des étoiles*.

Dans la scène finale du film, nous voyons le jeune couple de Camille et Lucky s'en aller vers on ne sait où. Dans le roman, Michèle regarde « sa fille s'éloigner d'un pas de nymphe grandie et insaisissable, une sorte d'aura semblait la porter vers ailleurs, elle s'en allait » (*SÉR*, 325). Quant à Marie-Pierre : « Elle s'en allait » (*SÉR*, 327), « elle était déjà rendue plus loin, elle marchait seule et victorieuse » et « elle s'en allait ailleurs troubler les infaillobles bien-pensants » (*SÉR*, 328). L'œuvre se termine ainsi, investie de cette « aura », c'est-à-dire de ce souffle<sup>24</sup> qui semble « porter vers ailleurs ». Dernière métaphore qui, dans le roman, met en scène deux personnages au féminin, Camille et Marie-Pierre<sup>25</sup>, elle indique aussi le sens de la traversée des apparences.

Prenant en compte la définition de l'écrivain de Monique Proulx, notre hypothèse générale de recherche plaçait la traversée des apparences au niveau gnoséologique. L'approfondissement du lien intertextuel biblique portant sur la dualité en regard du récit de la chute (Gn 3) nous a permis de montrer, d'une part, que

<sup>24</sup> Le mot latin *aura* veut dire « souffle » [Paul Robert, *op. cit* p. 118].

<sup>25</sup> Nous pourrions ajouter le personnage de Gaby qui « s'en va », elle aussi, avec le roman de Dominique, seul protagoniste masculin — quoiqu'il fut ambigu — du *Sexe des étoiles*. En effet, la Recherchiste s'est empressée d'apposer sa signature sur la dernière œuvre de l'Auteur en apprenant la mort subite de celui-ci.

la réplique du *Sexe des étoiles* comporte beaucoup d'éléments représentatifs de l'adversité telle que décrite dans l'épisode biblique de l'arbre de la connaissance du *tov waw ra'*, et, d'autre part, que le rapport à la connaissance envisagé n'est pas strictement d'ordre intellectuel.

Ce rapport est, bien sûr, axé sur la connaissance de soi et de toutes choses. Mais, plus implicite dans le récit de Proulx, apparaît la quête d'un relèvement des rapports interpersonnels, à travers la nostalgie de « l'amitié » et « des choses pures » (*SÉR*, 313), le désir de « colmater ce qui était disjoint » (*SÉR*, 316) et de se rejoindre « pour de vrai » (*SÉR*, 242). Cette quête gravite autour du centre symbolique de l'arbre de Noël et elle oriente notre regard vers les figures de la Vierge-Mère et de l'Enfant-Jésus, reflétées sur les traits de Marie-Pierre et Camille déformés par l'adversité, et même, vers la figure de Joseph, à travers la tension qui entoure la figure du père chez les protagonistes de l'œuvre de Proulx.

Un des chapitres centraux d'*Être deux* s'intitule : « Aimer jusqu'à te sauvegarder<sup>26</sup> ». La dynamique d'alliance du second récit de création inscrite dans le rapport entre *l'Adam* et *ézèr kenegedo* implique, comme nous l'avons vu, ce que l'on pourrait effectivement appeler la « sauvegarde » mutuelle des alliés. Au terme de notre analyse du *Sexe des étoiles*, le désir d'une « purification » des relations interpersonnelles nous apparaît implicite au propos de Proulx, un désir sur lequel le prénom de son passeur, « Marie(-Joseph)-Pierre », soulève le voile. Cette « virginisation » serait constitutive de l'alliance entre les femmes et les hommes,

---

<sup>26</sup> Luce Irigaray, *op. cit.*, p. 89.

qu'elle rendrait possible, en tant qu'« espace » accordé au rapport et antitype d'un rapport conçu en termes d'agglutinement.



## CONCLUSION

Nous devons souligner que, dans la quête de son objet comme de sa méthode, notre thèse a été orientée, d'entrée de jeu, par l'identification du lien intertextuel biblique établi par Proulx entre le verset : « Toutes choses vont par deux » (Si 42, 24) et le refrain : « cela était bon » (Gn 1). Nous avons lu les récits de Gn 1-3 sous l'angle d'une loi universelle de dualité, découvrant l'importance structurelle des dyades de contraires qui s'y trouvent. Cette méthode nous a permis de distinguer trois niveaux d'enjeu du rapport homme et femme, chacun d'eux caractérisé par une dyade, structure qui a déterminé l'articulation de nos chapitres d'analyse :

**TABLEAU 12**  
**Articulation des chapitres d'analyse**

Gn 1 - 2, 4a	Ciel et Terre	Niveau cosmologique	Chapitre 2
Gn 2, 4b-25	Homme et Femme	Niveau anthropologique	Chapitre 3
Gn 3	Bien et Mal	Niveau gnoséologique	Chapitre 4

La pertinence de la thèse nous est apparue sous trois angles. D'abord, sous l'angle du corpus en tant que tel, nous nous sommes penchée sur un aspect encore inexploité du texte : le fait que Proulx ait mis le rapport homme et femme dans le contexte d'un ordre dual selon les termes d'une conception biblique de l'univers : « les êtres humains fonctionnaient en couples » (*SÉR*, 158) et « tout se tient deux par deux, partout partout » (*SÉF*, 278). De plus, une telle approche du rapport homme et

femme implique des considérations d'ordre cosmologique, anthropologique, gnoséologique, mais aussi théologique, et même exégétique, qui nous apparaissent propices à une meilleure saisie de l'enjeu de cette problématique fondamentale. Enfin, l'étude du corpus s'avère d'un grand apport pour l'approfondissement de la notion de dualité dans une perspective de complémentarité comme la nôtre.

Évidemment, notre objectif premier portait sur l'enjeu du rapport homme et femme dans *Le Sexe des étoiles* : découvrir le sens de l'œuvre de Proulx à ce propos en tenant compte du concept de « traversée des apparences » utilisé par la romancière pour définir son rôle et donc son projet en tant qu'écrivain (chapitre 5). Dans notre compréhension du texte, le lien intertextuel biblique se trouve au point de départ de cette traversée. Le personnage de Camille fait la réflexion suivante : « il semblait y avoir une loi inexorable qui disait que cela [couples, accouplements] était bon et devait se perpétuer ainsi » (*SÉR*, 158). L'expression « il semblait », conjuguée à l'imparfait, suggère que la bonté de cette loi n'est pas nécessairement réelle. Ce qui est présenté sous ce mode comporte une référence explicite au refrain qui ponctue Gn 1. La conception biblique est donc posée en termes d'apparence; en tant que telle, elle est questionnée tout au long du récit, l'écrivaine ayant pour tâche de soulever le voile que cette conception peut jeter sur notre compréhension du rapport homme et femme.

## LA « VISION<sup>1</sup> » BIBLIQUE DU RAPPORT HOMME ET FEMME

L'aspect exégétique du travail accompli par Proulx dans son œuvre peut se décrire comme une mise en abyme de Si 42, 24 en Gn 1-3, le verset du Siracide constituant un condensé des trois premiers récits de la Genèse. Selon cette définition, notre étude explore en fait une double mise en abyme. En plus de suivre le lien intertextuel biblique proposé par la romancière dans notre lecture de Gn 1-3, nous avons pris ce même lien intertextuel comme point d'ancrage de notre lecture du *Sexe des étoiles*, abordant le récit de Proulx comme une réplique à l'énoncé biblique.

La double mise en abyme s'applique elle-même à l'interprétation d'une double traversée des apparences : celle du *Sexe des étoiles*, évidemment, mais aussi celle du texte biblique, par un retour à la version hébraïque originale, certains choix lexicaux de traductions courantes ayant contribué à en voiler la profondeur voire à en contredire le sens. L'attention portée aux dyades de contraires, concurremment au caractère éminemment significatif de l'hébraïsme qu'elles constituent, nous a permis de mieux saisir la position clé que le rapport homme et femme occupe dans les trois premiers chapitres de la Genèse. Suivant le fil du lien intertextuel de Proulx, nous avons expérimenté la valeur paradigmatique de ce rapport au sein de la conception biblique des origines.

En Gn 1-2, nous avons identifié une symbolique d'alliance des rapports, à laquelle la dyade représentative du rapport homme et femme, *l'Adam et ézèr* (« un

---

<sup>1</sup> Le mot « vision » met l'accent sur la façon de « voir » le rapport homme et femme, au sens concret de la locution « *Élohim* vit que cela était bon » (Gn 1). Il n'annonce aucune systématisation théorique.

allié ») *kenegedo*, donne son nom. Dans le récit de la chute (Gn 3) apparaît une diabolique des rapports qui transforme les alliés originels en adversaires. Le passage de la symbolique d'alliance à cette diabolique s'opère sous le mode d'une inversion du mouvement qui anime la séparation dans le processus de création : alors que la séparation d'ordre symbolique crée un espace, un intervalle favorable à la mise en rapport et au rapprochement mutuel en termes d'alliance, la séparation d'ordre diabolique enclenche un processus de division qui oppose et éloigne en termes d'adversité. Dans ce contexte, la séparation opérée par *YHWH Élohim* comporte un double motif : séparer pour opposer *la Isha* et le serpent, ainsi que leurs descendance respectives, afin de couper tout rapport diabolique à sa racine<sup>2</sup>; et séparer pour rouvrir un espace propice aux alliés, annonçant ainsi un relèvement dans lequel la figure de la Femme est associée au *Béréshit* de la création renouvelée.

Le lien intertextuel original fourni par Proulx révèle, en outre, une dynamique appropriée à chacun des récits de création. Dans le premier récit, la conception du rapport homme et femme s'inscrit au sein d'une cosmologie caractérisée par une dynamique du nombre, singulier et pluriel. Cette conception est ensuite reprise au sein d'une anthropologie, que le second récit nous présente selon une dynamique des genres féminin et masculin plus nuancée que ce que les traductions du texte hébraïque nous permettent généralement de saisir. Enfin, l'analyse du récit de la chute nous fait pénétrer plus avant dans un champ relativement peu exploité de la réflexion portant

---

<sup>2</sup> À cet effet, il est intéressant de noter le commentaire d'un théologien marial du XVIII<sup>e</sup> siècle : « Jamais Dieu n'a fait et formé qu'une inimitié, mais irréconciliable, qui durera et augmentera même jusques [*sic*] à la fin : c'est entre Marie, sa digne Mère, et le diable, entre les enfants et serviteurs de la Sainte Vierge, et les enfants et suppôts de Lucifer » [Saint Louis-Marie Grignion de Montfort, *Œuvres complètes*, p. 517].

sur la fameuse dyade Bien et Mal, puisque, dans la version hébraïque originale, *tov waw ra'* indique une dynamique du rapport à la connaissance qui n'a rien à voir avec les catégories morales habituellement évoquées.

Mettant à contribution l'interprétation exégétique d'Annick de Souzenelle, nous avons choisi de traduire cet hébraïsme : l'arbre de la connaissance de l'accompli (*tov*) et du non-encore accompli (*ra'*), les deux termes correspondant aux temps de la forme verbale en hébreu (accompli et inaccompli). Cette interprétation s'applique aisément au contexte de notre étude de l'énoncé biblique dans son ensemble. L'expression « *Élohim* vit que cela était bon (*tov*) » (Gn 1) signifie effectivement que la réalité visée est accomplie; de même, lorsque *YHWH Élohim* dit : « Il n'est pas bon (*tov*) pour *l'Adam* d'être seul » (Gn 2), il signifie que la réalité de *l'Adam* est inaccomplie. La décision divine de faire un allié à *l'Adam* est alors prise en vue de son accomplissement. Le rapport mutuel des alliés s'insère ainsi dans une dynamique du rapport à la connaissance conçue en termes d'accompli et de non-encore accompli, symbolisée par l'arbre de la connaissance du *tov waw ra'* (Gn 3).

Cette « dynamique » originelle, le mot le dit, n'est pas statique; il ne s'agit pas d'un face à face entre des catégories morales bien cataloguées qui, de plus, se repoussent l'une l'autre. La connaissance chez l'Homme comme l'Homme lui-même sont inachevés, au sens où tous les alliés vont à la rencontre les uns vers les autres, vers un accomplissement plénier de l'être et de la vie qu'est Dieu lui-même, en tant que principe, son nom hébreu *YHWH* signifiant le verbe « être » (*HWH*) à tous les

modes : « Je suis [accompli] qui je serai [inaccompli] », en plus de signifier le verbe « vivre ».

## « VERS » LA COMPLÉMENTARITÉ

Le rapprochement établi entre Si 42, 24 et Gn 1 et, notamment, le dévoilement d'une dynamique « accompli et non-encore accompli », auquel Proulx a contribué par l'originalité de sa démarche, ouvrent des avenues très fécondes du point de vue de l'approfondissement d'un principe de complémentarité, nous donnant l'opportunité de commenter certains résultats de l'analyse dans cette perspective<sup>3</sup>.

Le mot « complément » vient de l'ancien mot français *complir*, qui signifie « remplir », et du latin *complementum*, de *complere*, qui signifie également « remplir ». Le sens premier qu'on lui donne est le suivant : ce qui s'ajoute ou doit s'ajouter à une chose pour qu'elle soit complète. Le mot « complet » nous renvoie encore au latin *complere* mais dans le sens d'« achever », de sorte que son sens devient : auquel ne manque aucun des éléments qui doivent le constituer<sup>4</sup>. « Accomplissement » de même que « complémentarité » partagent ainsi la même étymologie.

La complémentarité entre deux éléments n'est cependant pas complète en elle-même au sens d'exhaustif. On pourrait dire que chaque nouvel élément est mis en rapport avec les autres et que les multiples combinaisons de rapports ainsi

<sup>3</sup> Nos commentaires en ce sens resteront à l'intérieur des paramètres introduits dans l'avant-propos et définis dans le chapitre de nos présupposés méthodologiques.

<sup>4</sup> Paul Robert, *op. cit.*, p. 314.

constituées, structurant l'univers, participent au dynamisme de l'ensemble en quête de son accomplissement. Le mot « univers » vient de l'adjectif latin *universus* et signifie « tourné » (*versus*), d'où l'adverbe « vers », de manière à former un ensemble, un tout (*unus*)<sup>5</sup>. Comme nous l'avons mentionné, le mot « ensemble » peut signifier « l'un avec l'autre », « les uns avec les autres », « l'un avec l'autre et en même temps » ou « à la fois ». Cette dynamique inscrite dans l'étymologie implique un mouvement « vers », une propension à l'intégration et à la reconfiguration de l'ensemble inhérente au déploiement ainsi conjugué de la vie.

Dans cette perspective, la considération d'une dynamique « accompli et non-encore accompli » est très prometteuse en regard de la problématique du rapport homme et femme comme de toutes les problématiques touchant la question du rapport entre des « contraires ». La philosophe et poétesse Luce Irigaray, dont les œuvres sont consacrées à l'élaboration d'une culture respectueuse des différences, engage le lecteur dans cette voie de réflexion lorsqu'elle écrit :

Au lieu d'être une lumière opposée à l'obscurité, ou une connaissance opposée à l'ignorance, la vérité est alors lumière qui ne renonce pas au mystère, lumière qui illumine sans dévoiler, jamais totale, jamais autoritaire ni dogmatique<sup>6</sup> [...]

L'une des hypothèses de notre projet conjoint de recherches pose que le concept de complémentarité permet une approche nouvelle d'une problématique archaïque récurrente : concilier l'un et le multiple. Les oppositions entre les concepts comme entre les points de vue proviendraient en partie de ce qu'en tentant de rendre

---

<sup>5</sup> Paul Robert, *op. cit.*, p. 1861.

<sup>6</sup> Luce Irigaray, *op. cit.*, p. 195-196.

compte de la réalité accessible, les adversaires établissent à la base de leur système un présumé exclusif de son contraire. Au-delà des oppositions d'écoles, l'enjeu des sciences de la nature et de l'homme, ou de tout nouveau savoir sur les phénomènes, ne concerne pas uniquement les systèmes et les méthodes, il rejoint l'enjeu du projet humain dans son ensemble, la manière de gérer les concepts contraires ayant des implications au niveau anthropologique, d'où notre intérêt pour la notion de dualité. Sous cet angle, nous donnerons quelques exemples des parentés étonnantes que nous découvrons entre les considérations de notre analyse et certaines réflexions émanant d'auteurs issus d'horizons disciplinaires différents.

Pour le sociologue et penseur systémique Edgar Morin, il y aurait « un accomplissement androgyne souhaitable » : « Chacun est d'une certaine façon hermaphrodite. Il porte cette dualité dans son unité<sup>7</sup> ». Et de citer Michelet : « J'ai les deux sexes de l'esprit<sup>8</sup> ». Ces propos nous rappellent la manière de gérer la dualité sexuelle chez le personnage de la Transsexuelle au moyen des catégories *yin* et *yang*. Pour sa part, Maurice Merleau-Ponty souhaitait la formation d'une « nouvelle idée de la raison<sup>9</sup> », un changement dans l'ordre de la connaissance impliquant un changement dans la manière de concevoir nos rapports les uns avec les autres :

Comme le montre *L'Invitée* de Simone de Beauvoir, c'est une question de savoir s'il y a pour chaque homme une formule de conduite qui le justifie aux yeux des autres, ou si, au contraire, ils ne sont pas, par position, impardonnables l'un pour l'autre et si, dans cette situation, les principes moraux ne sont pas une manière de se rassurer et de se défaire des questions plutôt que de se sauver et de les résoudre. En morale comme en art, il n'y aurait pas de solution pour celui qui veut d'abord assurer sa marche, rester à tout instant juste et maître absolu de soi-

---

<sup>7</sup> Edgar Morin, *La Méthode 5. L'humanité de l'humanité*, p. 92.

<sup>8</sup> *Id.*

<sup>9</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, p. 8.



même. Nous n'aurions d'autre recours que le mouvement spontané qui nous lie aux autres pour le malheur et pour le bonheur, dans l'égoïsme et dans la générosité<sup>10</sup>.

Ce « mouvement spontané qui nous lie les uns aux autres pour le malheur et pour le bonheur » rappelle la dynamique d'alliance qui émane de Gn 1-3 et que nous avons étudiée dans la thèse. La TOB a déjà proposé « du bonheur et du malheur » comme traduction de *tov waw ra'* (édition 1975). En outre, le cheminement proposé par Merleau-Ponty se fait en solitaire : « Jamais les hommes n'ont mieux vérifié [...], qu'il est beaucoup demandé à l'audace, qu'ils sont seuls au monde et seuls l'un devant l'autre. Mais quelquefois, dans l'amour, dans l'action, ils s'accordent entre eux et les événements répondent à leur volonté<sup>11</sup> ». La problématique de solitude, dont il a été question dans l'introduction au sujet des œuvres de Proulx, se formule en des termes analogues : « La vie, quand on est fort, on sait que c'est une route qu'on est tout seul à suivre, même s'il y a l'amour, même s'il y a des gens debout comme des haltes qui nous retiennent le cœur<sup>12</sup> ».

L'incapacité de l'intelligence à tout connaître a des incidences qui débordent le cadre théorique pour atteindre la définition que l'être humain se fait de lui-même. Pour Jean-Paul Sartre : « L'homme se définit donc par rapport à une ignorance originelle. Il a un rapport profond à cette ignorance. C'est en fonction d'elle qu'il définit ce qu'il est et ce qu'il cherche<sup>13</sup> ». Un certain dualisme entre l'ignorance et la réalité apparaît alors, dans le contexte du rapport à la connaissance. Les « réalités »

---

<sup>10</sup> *Ibid*, p. 9.

<sup>11</sup> *Ibid*, p. 330.

<sup>12</sup> Franca Marcato-Falzoni, « C'est la vie ! nous dit Monique Proulx dans *Sans cœur et sans reproche* », *op. cit.*, p. 130.

<sup>13</sup> Jean-Paul Sartre, *Vérité et Existence*, p. 14.

du monde qui sont « laides » doivent être ignorées et cette ignorance même permet de voir ce qui est « beau » : « Savoir c'est ignorer (la découverte des laideurs de la vie obscurcit la vision pure de la beauté) et ignorer c'est savoir<sup>14</sup> ». Le savoir s'oppose à la réalité comme le beau s'oppose à la laideur et comme le bien s'oppose au mal. Chez le personnage de Camille, l'innocence caractéristique de l'enfance apparaît aussi comme une ignorance des réalités de la vie qui sont laides. Dans ses œuvres, Proulx aborde l'enfance sous cet angle et, en conséquence, l'âge de la puberté – qui constitue un autre de ses thèmes – s'accompagne d'une découverte de la « laideur », celle de la « réalité » sexuelle en particulier<sup>15</sup>, cette découverte entraînant le désenchantement du monde que l'écrivaine conjugue en termes dualistes.

Le dualisme est une manière de gérer la dualité, de gérer les contradictions non seulement théoriques mais aussi concrètes de la vie. L'étude de la gérance de la dualité des contraires dans une perspective de complémentarité comporte donc un approfondissement de la notion de contradiction. Pour Pierre Fougeyrollas, toute tentative de résoudre la contradiction remet en jeu la problématique de l'un et du multiple suscitant : « un double mouvement allant, d'une part, vers ce qui pourrait être l'unicité de l'originale et, d'autre part, vers la pluralité du donné<sup>16</sup> ». Pour Merleau-Ponty, si nous n'avons pas à choisir entre l'un et l'autre des termes contradictoires, c'est que chaque terme nous porte vers son opposé; le Multiple nous porte vers l'Un

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>15</sup> Dans l'adaptation cinématographique, Proulx reprend l'épisode où le personnage de Camille découvre ses premières règles. Contrairement à ce que l'on pourrait s'attendre, cette découverte se traduit par l'esquisse d'un sourire chez la jeune fille. Comme si cette transformation physique échappait au « dégueulasse » qu'elle aperçoit à travers les accouplements pour signifier le passage de la sujétion de l'enfance à la prise en charge de sa propre vie.

<sup>16</sup> Pierre Fougeyrollas, *op. cit.*, p. 11.

et l'Un vers le Multiple, et c'est un seul mouvement<sup>17</sup>. Nous retrouvons chez ces deux auteurs l'expression d'un mouvement « vers » appliqué à la gérance des concepts.

Nous avons retrouvé, chez d'autres auteurs, la dynamique « accompli et non-encore accompli », qui constitue un des points majeurs de notre analyse. Le titre de l'ouvrage de Pierre Fougeyrollas portant sur la dialectique prend la forme d'une dyade : *Contradiction et Totalité*. Il y explique les modalités du mouvement dialectique : « si la dialectique est engendrée par la contradiction, elle tend à la dépasser<sup>18</sup> ». C'est au cours de ce dépassement indéfini [accompli-inaccompli] qu'apparaît en contrepoint l'idée de totalité [plein accomplissement] :

Qu'elle parvienne à effectuer ce dépassement ou qu'elle n'y parvienne pas, la dialectique n'en fait pas moins apparaître les aspects mutuellement opposés de la contradiction comme un tout. Autrement dit, elle les fait apparaître sous les espèces de la totalité<sup>19</sup>.

Chez Henri Lefebvre, le dépassement de la logique par la dialectique se joue au niveau des termes, un ou deux ou trois : « Le troisième terme indique et la complexité contradictoire du réel et le mouvement qui naît de la contradiction et va vers un dépassement<sup>20</sup> ». D'autres auteurs, relevant le caractère essentiellement duel de la logique formelle, mettent de l'avant une logique du tiers inclus, voire une logique triadique, comme André Dagenais dans *Le Dieu nouveau*<sup>21</sup>.

---

<sup>17</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Existence et dialectique*, p. 196.

<sup>18</sup> Pierre Fougeyrollas, *op. cit.*, p. 12.

<sup>19</sup> *Id.* Ce que le logicien décrit dans ce passage ressemble à s'y méprendre à la définition que Paul Nothomb donne de l'hébraïsme des dyades de contraires. Voir CHAPITRE 2 : Ciel et Terre, p. 55-56.

<sup>20</sup> Henri Lefebvre, *Logique formelle, Logique dialectique*, p. 5.

<sup>21</sup> André Dagenais, *Le Dieu nouveau*, Québec, Éditions Garneau, 1974, 532 pages.

Nous avons mentionné en avant-propos qu'un de nos présupposés théoriques consistait à poser la Trinité comme fondement onto-théologique de la complémentarité. La révélation de la Trinité comme dévoilement de la nature une et multiple de Dieu touche aux questions de l'identité et de l'Être, mais aussi des rapports quels qu'ils soient. Les réponses données à ces questions fondamentales demeurent, à bien des égards, incomplètes et donc insatisfaisantes.

Lefebvre affirme pourtant : « on peut dire sans risque d'erreur que l'identité est triple ou triadique<sup>22</sup> ». Et il distingue l'identité logique : « Je suis celui qui suis »; l'identité concrète : « Je suis moi »; et l'identité dialectique : « Je est un autre<sup>23</sup> ». L'assimilation qui est faite entre l'expression hébraïque du nom de *Yahweh* – « Je suis qui je serai », selon la TOB – et l'identité logique est très révélatrice du rapport entre le logique, l'ontologique et le théologique. Poser l'identité, c'est poser la question de l'Être et, ultimement, la question de Dieu, à moins de l'exclure dans les présupposés. Cependant, nous remarquons, dans la triade d'identités proposée par Lefebvre, l'omniprésence du « Je »; il n'y a pas de « Tu », il n'y a pas de « Nous », il n'y a donc pas de mouvement « vers », tandis qu'en Gn 1-3, *YHWH (Yahweh) Élohim* passe du « Je » au « Nous », au « Tu » et au « Vous ». Cette particularité de la conception biblique de Dieu informe notre idée de complémentarité.

Du point de vue ontologique, notre concept de complémentarité vise à concilier l'un « et » le multiple dans l'être. Il opère cette conciliation en posant non

---

<sup>22</sup> Henri Lefebvre, *op. cit.*, p. 6.

<sup>23</sup> *Id.* Henri Lefebvre utilise une traduction du nom divin (« Je suis celui qui suis ») différente de la nôtre (« Je suis qui je serai »).

seulement la coexistence de l'un « et » l'autre dans l'être, mais encore le mouvement mutuel de l'un « vers » l'autre, coordonné en vue d'un projet d'accomplissement plénier. En ce sens, la Trinité du « Père et du Fils et du Saint Esprit » – non seulement dans son unité mais dans la pluralité de ses Personnes et leurs rapports mutuels – pourrait être entendue comme fondement onto-théologique d'un principe de complémentarité. La dynamique trinitaire n'est pas close en elle-même, elle est vivante, féconde, essentiellement ouverte à la création, selon une dynamique d'alliance et de connaissance propice à l'accomplissement de toute personne et de toutes choses.

Hans Urs von Balthasar a formulé cet énoncé : « Le Dieu chrétien qui peut, dans son identité, être l'Un, l'Autre et le principe d'unité<sup>24</sup> ». La réflexion humaine dans son ensemble serait-elle impliquée dans une quête de l'Un « ou » de l'Autre, alors que le principe d'unité, le sens du lien entre l'Un « et » l'Autre, incluant le mouvement mutuel de l'Un vers l'Autre, échappe toujours à la compréhension, nous laissant aux prises avec des oppositions sans cesse renaissantes entre les deux termes de l'alternative ? Nous demeurons particulièrement saisie de l'importance sémiologique de la lettre hébraïque *waw*, que l'on peut traduire par la conjonction de coordination « et ». Cette lettre introduit systématiquement les versets en Gn 1-3, en plus de relier les différentes réalités entre elles. En ce qui concerne l'élaboration d'un principe de complémentarité, cette découverte met en relief l'importance du « et » dans le rapport homme « et » femme, c'est-à-dire l'importance de la signification du lien qui existe entre les deux et entre toutes choses en vue d'un accomplissement, une

---

<sup>24</sup> Hans Urs von Balthasar, *La Dramatique divine*, Tome II, Volume 2, p. 421.

« loi » de complémentarité, finalement, que *Le Sexe des étoiles* questionne implicitement.

Dans *Être deux*, Irigaray décrit, à sa manière, une sorte de traversée des apparences de l'Autre liée au respect : « Le soumettre à un langage unique, à une vérité unique, ne correspond-il pas à le détruire en tant qu'autre ? Et passer à travers un Dieu pour respecter l'autre ne semble pas non plus le chemin le plus adéquat pour reconnaître chacun(e)<sup>25</sup> ». La problématique de l'un et du multiple réapparaît dans ses propos, car comment Dieu en tant qu'un pourrait-il rendre compte de l'être deux de l'humanité. Or, la Trinité, que l'on définit une et trine, donc une et multiple, comporte elle-même une dualité fondamentale : le Père et le Fils... et l'Esprit Saint, qui constitue la Personne du « lien » entre les deux. Le dual nous apparaît alors comme une manifestation implicitement trinitaire. En d'autres termes, la structure de toute dualité complémentaire serait en fait trinitaire. La référence de l'œuvre de Proulx à la dualité dans la Genèse biblique nous a donc conduite à un approfondissement de ce mouvement mutuel de l'un vers l'autre, quel qu'il soit, dans la perspective d'un mouvement implicitement trinitaire.

Évidemment, notre approche de la Trinité se situe à un stade encore « exploratoire ». Nous nous sommes tout de même avancée jusqu'à cette proposition, parce que nous voulions montrer, par le biais des auteurs et textes choisis, que le principe de complémentarité inspirant notre méthode d'analyse sémantico-symbologique implique une anthropologie, une logique, une ontologie du rapport et

---

<sup>25</sup> Luce Irigaray, *op. cit.*, p. 194.

une théologie. Ainsi, lorsque nous avons choisi comme sujet de thèse l'enjeu du rapport homme « et » femme dans *Le Sexe des étoiles*, notre réflexion se projetait déjà jusqu'à ce niveau d'enjeu.

Nous envisageons poursuivre l'approfondissement du lien intrinsèque entre logique des rapports et logique trinitaire dans des travaux ultérieurs. En ce sens, par exemple, la difficulté qu'éprouvent les Églises à concevoir la Trinité serait en lien avec leur difficulté à concevoir le rapport homme et femme dans sa complémentarité et, inversement, l'incapacité de concevoir le rapport homme et femme dans sa complémentarité serait intimement liée à la méconnaissance des implications relationnelles de la Trinité.

La corrélation entre conception de la Trinité et conception du rapport homme et femme nous permettrait de poser, entre autres, les questions suivantes : s'agit-il de deux personnes différentes – un homme et une femme – partageant une seule nature, humaine, ou bien d'une seule personne, humaine, se manifestant sous deux modes différents – masculin et féminin –, la réponse étant toujours relative à une manière de gérer l'un « et » le multiple<sup>26</sup>, à travers la dualité ? Ce nouveau champ de recherches sur la complémentarité ne se restreint pas au cadre théologique pour autant; il recoupe tous les domaines qui ont pour objet la problématique des rapports. Le fait que nous en ayons nous-même pris conscience à l'occasion d'une thèse sur la dualité dans l'œuvre d'une écrivaine québécoise en témoigne.

---

<sup>26</sup> Au Canada et ailleurs dans le monde, de nouvelles lois sur le mariage appliquent une définition fondée sur une conception indifférenciée de la personne : le mariage devient une union entre « deux » personnes.

Quant à la place stratégique occupée par le lien intertextuel biblique portant sur la dualité, elle indique à quelle profondeur d'enjeu Monique Proulx situe elle-même le rapport homme et femme dans *Le Sexe des étoiles*.

## LE REGARD DE MONIQUE PROULX

Nous avons voulu répondre à la visée de notre problématique de départ : quel type de regard l'écrivaine nous amène-t-elle à poser sur le rapport homme et femme ? Cette question débouchant sur une autre : vers quoi ou vers qui, son récit oriente-t-il les protagonistes et, avec eux, les lecteurs dont nous sommes ?

Dans un premier temps, la traversée des apparences du *Sexe des étoiles* nous est apparue comme une réplique contredisant l'énoncé biblique. Au « cela était bon » de Gn 1, Camille répond : « c'est dégueulasse » (*SÉF*, 278), et au « ils deviennent une seule chair » de Gn 2, 24, Marie-Pierre rétorque : « ils étaient doubles et essayaient si fort d'être inébranlablement uns » (*SÉR*, 328). Tandis que les textes bibliques élaborent une dynamique d'alliance dont le symbole même se retrouve au cœur du récit de la chute (Gn 3), l'écriture de Proulx abonde en figures dualistes, opposant les réalités du ciel à celles de la terre, la beauté d'en haut à la laideur d'en bas, les étoiles au sexe. L'ouverture romanesque du *Sexe des étoiles* sur ces mots du personnage de Gaby : « Voilà donc ce que l'on ressentait à faire souffrir les autres » (*SÉR*, 9), donnerait-elle le ton général de l'œuvre ? Le regard que Proulx nous amène à poser sur le rapport homme et femme serait-il essentiellement désenchanté ?



La visée d'un « ailleurs » qui, sémantiquement, ponctue *Le Sexe des étoiles* non pas d'un point final mais de points de suspension, surgit ici et là chez les protagonistes comme une quête d'alliance véritable. Gaby songe « à l'amitié et aux choses pures qui devaient exister quelque part » (*SÉR*, 313). Dominique court vers son père pour lui apporter son manuscrit afin de « colmater ce qui était disjoint » (*SÉR*, 316). Camille admire l'harmonie céleste des contraires que représentent les Quasars et les Trous noirs : « L'entité la plus lumineuse de l'univers jumelée soudain à la plus obscure, tous destins confondus, tous paradoxes nivelés » (*SÉR*, 160). Enfin, Marie-Pierre, le personnage transsexuel, fait un mouvement inattendu vers son épouse d'antan : « rejoignons-nous pour de vrai<sup>27</sup> comme si ce carnavalesque mariage ne nous était jamais tombé dessus » (*SÉR*, 242). Chacun d'eux exprime, à sa manière, une aspiration, l'espérance qui le pousse vers une pleine réconciliation des rapports.

Selon sa définition du rôle de l'écrivain qui l'engage à arrêter « un peu les gens dans leur course vers le néant<sup>28</sup> », on peut se demander si l'art de Monique Proulx ne consiste pas à dévoiler sans cesse la part d'inaccompli de ses personnages, le *ra'* biblique, tout en laissant subsister à travers eux la quête d'un accomplissement, comme le *tov* qui se manifeste tout au long de Gn 1-3. Dans *Le Sexe des étoiles*, ce que vise cette quête apparaît sous le chiffre symbolique du 100 %, qu'il marque la réussite scolaire chez Camille ou la capacité de devenir pleinement soi-même chez Marie-Pierre. Elle se présente aussi sous l'égide de la Femme avec un grand F, que le prénom de la Transsexuelle évoque par sa référence à la figure éminente de la Vierge

<sup>27</sup> Cette expression chez Marie-Pierre rejoint « toucher quelqu'un pour vrai » chez le personnage de Gaby, qui regrette les moments d'intimité amicale avec Bob Mireau,

<sup>28</sup> Francine Bordeleau, *op. cit.*, p. 6.

Marie. Le fait que Marie-Pierre conçoive « des rêves de maternité » (*SÉR*, 200) en berçant l'Enfant-Camille, le jour de Noël, et que cette scène soit située au chapitre 14, central dans le récit romanesque, vient à l'appui de cette hypothèse.

L'interprétation du centre de l'œuvre est fondamentale à notre thèse. Son importance architecturale ne doit pas faire oublier les apports de l'exergue et de l'épilogue dont il a aussi été question. Pour souligner la portée sémantique de cet aspect de l'écriture de la romancière, nous aurons recours à une dernière remarque de l'exégète Annick de Souzenelle :

C'est au cœur de la croix que dessinent l'horizontalité du temps et la verticalité de l'éternité que se situe l'Homme dont nous verrons qu'il récapitule toute la création. En cela il participe lui aussi du temps et de l'éternité.

Il participe du temps dans le quotidien de son être imparfait, inaccompli, lancé sur le chemin de son histoire qui devrait être la geste de son accomplissement. Sur ce chemin son œil<sup>29</sup> change<sup>30</sup>.

Au centre de son œuvre (*SÉR*, 158-159), Proulx fait référence à l'ordre universel biblique conçu en termes de dualité : nous pourrions dire qu'à cet égard, elle « récapitule la création » à travers les propos de son personnage Camille. Pour leur part, l'exergue et l'épilogue évoqueraient la « verticalité » de l'éternité et « l'horizontalité » du temps dont parle Souzenelle à propos de la Genèse. Alors que Ptolémée goûte sa « part d'éternité » en contemplant les étoiles (exergue/verticalité), le protagoniste Marie-Pierre s'en va « plus loin », après avoir précipité<sup>31</sup> sur son

<sup>29</sup> « Sur ce chemin *son œil* change » : bibliquement, l'œil peut être associé sémantiquement à l'intelligence, à notre compréhension qui évolue au fur et à mesure de nos cheminements.

<sup>30</sup> Annick de Souzenelle, *op. cit.*, p. 9.

<sup>31</sup> Nous employons le verbe « précipiter » à dessein, afin d'y inclure, métaphoriquement, une référence au procédé chimique de « précipitation ».

passage le dévoilement de la part encore inaccomplie des hommes et des femmes qu'il rencontre (épilogue/horizontalité). Camille, l'Enfant du récit, participe des deux trajectoires : elle est « au cœur de la croix », à la croisée. Sur le plan de la verticalité, elle contemple les astres en espérant entrevoir, ne serait-ce qu'un instant, le mouvement d'ensemble de l'univers, afin de se consoler de sa finitude. Sur celui de l'horizontalité, elle se résigne à vivre patiemment les plates transitions qui émaillent le quotidien, en attendant que son père, Marie-Pierre la Transsexuelle, revienne.

C'est ainsi que la quête de l'enjeu du rapport homme et femme dans *Le Sexe des étoiles* nous amène au-delà de l'alternative « Alliés ou agglutinés » posée au départ, pour nous conduire à une nouvelle dyade de contraires : « Alliés et agglutinés ». Cette dernière dyade symbolise, à sa manière, les parts d'accompli et de non-encore accompli dans notre compréhension du rapport homme et femme, alors que nous nous acheminons à la rencontre les uns vers les autres, jusqu'au plein achèvement de la destinée humaine, vers cet « ailleurs » que Proulx nous laisse apercevoir depuis le lieu où elle situe l'Enfant, à la croisée de l'éternité et du temps. Cet ailleurs est dynamique, au sens où il indique un lieu qui est déjà là, dans la mesure où nous y goûtons un peu, quelquefois (accompli); un lieu qui, toutefois, n'est pas encore atteint, dans la mesure où nous souffrons (non-encore accompli); et un lieu qui se rend toujours accessible à travers l'espérance que nous avons d'y parvenir enfin, à travers le passage de la mort (plein accomplissement).

La part de non-encore accompli se révèle particulièrement dans la confusion du rapport homme et femme comme agglutinement sexuel, le terme agglutinement

signifiant concrètement l'absence d'espace au sein du rapport. Les femmes et les hommes sont en quête de « choses pures », de cette « virginité » évoquée par Irigaray dans *Être deux*, c'est-à-dire d'un « espace » de réalité propice à la vérité des rapports (« se rejoindre pour de vrai »), en vue d'un accomplissement, personnel, mutuel et universel, un espace que chaque nouvelle traversée des apparences se propose de découvrir.

Chez Monique Proulx, la vie tend vers la mort, qu'elle envisage dans toutes ses oeuvres sous les traits d'une « apocalypse », c'est-à-dire d'une révélation. La mort est là « pour soulever le voile », définitivement. Elle est l'ultime traversée des apparences dans notre quête de vérité. Chaque vie humaine tend, plus ou moins consciemment, vers cette rencontre finale, le face à face avec ce qui « est » réellement, comme vers son accomplissement plénier. Cet accomplissement, nous le voyons déjà inscrit, symbologiquement, dans la révélation du double nom divin en hébreu : *YHWH Élohim*, qui signifie « être » et « vivre », « un et multiple », « un et deux », « un et trois », à la fois.

Car la gloire de Dieu c'est l'homme vivant,  
et la vie de l'homme c'est la vision de Dieu<sup>32</sup>.  
Irénee de Lyon

---

<sup>32</sup> Irénée de Lyon, *op. cit.*, p. 94.

## BIBLIOGRAPHIE

### Œuvres étudiées :

PROULX, Monique, *Le Sexe des étoiles*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1987, 328 pages.

---, *Le Sexe des étoiles*, scénario et dialogues d'après le roman « "Le Sexe des étoiles" de Monique Proulx [Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1987] », version août 1992, 119 pages.

*Le Sexe des étoiles*, long métrage réalisé par Paule Baillargeon, adapté du roman *Le Sexe des étoiles* de Monique Proulx [Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1987] », produit par Jean-Roch Marcotte et Pierre Gendron, 1993, 100 minutes.

### Autres textes de Monique Proulx :

PROULX, Monique, *Les Aurores montréalaises*, nouvelles, Montréal, Les Éditions du Boréal, 1996, 238 pages.

---, *Le Cœur est un muscle involontaire*, roman, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2002, 398 pages.

---, *Homme invisible à la fenêtre*, roman, Montréal, Les Éditions du Boréal et Les Éditions du Seuil, 1993, 238 pages.

---, *Sans cœur et sans reproche*, nouvelles, Montréal, Éditions Québec /Amérique, 1983, 247 pages (coll. « Littérature d'Amérique »).

---, « Détournement d'images ou éloge de la vie réelle », *Littérature et cinéma du Québec*, Rome, Italie, Bulzoni [atti del Convegno di Bologna, 18-21 maggio 1995] 1997, p. 157-164.

---, « Le cœur est un muscle involontaire », *Vie en rose*, "Sept histoires d'amour", n° 18, juil.-août 1984, p. 22-25.

---, « La sainte famille », *Elle Québec*, n° 76, décembre 1995, p. 112-118.

## Ouvrages généraux : articles et livres

AGEL, Henri, *Métaphysique du cinéma*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1976, 207 pages.

BALTHASAR, Hans Urs von, *La Dramatique divine*, Tome II. Les personnes du drame, Volume 2. Les personnes dans le Christ, Paris, Éditions Lethielleux, 1988, traduit par Robert Givord, avec la collaboration de Camille Dumont, 436 pages (coll. « Le sycomore. Horizon »).

---, *La Vérité est symphonique. Aspects du pluralisme chrétien*, [textes traduits de l'allemand par Robert Givord et Michel Beauvallet], Paris, Éditions S.O.S. [© Johannes Verlay, Einsiedeln, 1972, publié en allemand sous le titre "Die wahrheit ist symphonisch"], 1984, 167 pages.

DAGENAIS, André, *Le Dieu nouveau*, Québec, Éditions Garneau, 1974, 532 pages.

DE LYON, Irénée, *La Gloire de Dieu, c'est l'homme vivant* [Textes choisis et présentés par Jean Comby et Donna Singles. Textes traduits par Adelin Rousseau et extraits de la publication *Contre les hérésies* ou *Adversus haereses* (abréviation AH)], Paris, Les Éditions du Cerf, 1994, 126 pages (coll. « Bibliothèque chrétienne de poche »).

DE MARGERIE, Bertrand, s.j., *La Trinité chrétienne dans l'histoire*, Paris, Éditions Beauchesne, 1975, 499 pages (coll. « Théologie historique »).

DE SOUZENELLE, Annick, *Alliance de feu I. Une lecture chrétienne du texte hébreu de la Genèse*, Paris, Dervy-Livres, 1986, 1989 Paris, [Paris, Édition Albin Michel, 1995], 781 pages (coll. « La Bibliothèque spirituelle »).

FOUGEYROLLAS, Pierre, *Contradiction et Totalité, surgissement et déploiements de la dialectique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1964, 251 pages (coll. « Arguments » n° 22).

FRYE, Northrop, *Le Grand Code. La Bible et la littérature*, traduit de l'anglais par Catherine Malamoud, Paris, Éditions du Seuil [Harcourt Brace Jovanovich, Publishers © Northrop Frye 1981, 1982, publié en anglais sous le titre "The Great Code, The Bible and Literature"], 1984, 338 pages (coll. « Poétique »).

---, *La Parole souveraine. La Bible et la littérature II*, traduit de l'anglais par Catherine Malamoud, Paris, Éditions du Seuil [Harcourt Brace Jovanovich © original : 1990 Northrop Frye, publié en anglais sous le titre "Words with Power : being a second study of The Bible and Literature"], 1984, 355 pages (coll. « Poétique »).

GRIGNION DE MONTFORT, saint Louis-Marie, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, xxx-1905 pages.

- IRIGARAY, Luce, *Être deux*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1997, 209 pages.
- LEFEBVRE, Henri, *Logique formelle, Logique dialectique*, Paris, Éditions sociales, 1946 [troisième édition avec une nouvelle introduction, 1982], 291 pages (coll. « Terrains »).
- LOUYS, Daniel, *Le Jardin d'Éden. Mythe fondateur de l'Occident*, Paris, Éditions du Cerf, 1992, 187 pages (coll. « Lire la Bible, n° 95 »).
- LUPASCO, Stéphane, *Le Principe d'antagonisme et La Logique de l'énergie*, Paris, Éditions du Rocher, 1987, xviii-137 pages (coll. « L'Esprit et la Matière »).
- MAGNAN, Lucie-Marie et Christian MORIN, *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois*, Québec, Nuit blanche, 1997, 218 pages (coll. « Littérature(s) »).
- MERCADER, Patricia, *L'Illusion transsexuelle*, Paris, L'Harmattan, 1994, 297 pages, (coll. « Psycho-logiques »).
- MERLEAU-PONTY, *Existence et Dialectique*, textes choisis par Maurice Dayan, Paris, Presses Universitaires de France, 1971, 228 pages (coll. « SUP, Les Grands textes »).
- , *Sens et non-sens*, Genève, Les Éditions Nagel, 1965 (cinquième édition), 331 pages (coll. « Pensées »).
- MORGENSTERN, Julian, *The Book of Genesis. A Jewish Interpretation*, New York, Schocken Books [première édition en 1919 par Union of American Hebrew Congregations], deuxième édition 1965, 309 pages.
- MORIN, Edgar, *La Méthode, 5. L'humanité de l'humanité. L'identité humaine*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, 357 pages (coll. « Points Essais »).
- NOTHOMB, Paul, *L'Homme immortel. Nouveau regard sur l'Éden*, Paris, Éditions Albin Michel S.A., 1984, 192 pages (coll. « Bibliothèque de l'Hermétisme »).
- , *L'Imagination captive. Essai sur l'homme immortel*, Paris, La Différence Paris, 1994, 159 pages (coll. « Vers la seconde alliance »).
- , *Les Récits bibliques de la création* [dans une traduction nouvelle commentée verset par verset], Paris, La Différence Paris, 1991, 219 pages (coll. « Vers la seconde alliance »).
- , *Le Second Récit. L'autre lecture de la Genèse : essai*, Paris, Phébus, 2000, 200 pages (coll. « D'aujourd'hui »).
- PANIER, Louis, *Le Péché originel. Naissance de l'homme sauvé*, Paris, Éditions du Cerf, 1996, 147 pages.

PLATON, *Œuvres complètes*, Tome I, Monaco, Éditions Gallimard, 1950, xix-1448 pages (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »).

---, *Œuvres complètes*, Tome II, Bruges, Éditions Gallimard, 1950, 1671 pages (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »).

RUYER, Raymond, *La Gnose de Princeton. Des savants à la recherche d'une religion*, Paris, Éditions Fayard, 1974, 303 pages (coll. « Évolutions »).

SARTRE, Jean-Paul, *Vérité et Existence*, texte établi et annoté par Arlette Elkaim-Sartre, Paris, Éditions Gallimard, 1989, 141 pages (coll. « NRF Essais »).

TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique, suivi des Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, 315 pages (coll. « Poétique »).

VOGELS, Walter, *Nos Origines. Genèse I-II*, Ottawa, Novalis, 1992, 198 pages (coll. « L'Horizon du croyant »).

VOILQUIN, Jean, *Les Penseurs grecs avant Socrate*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, 247 pages.

WOOLF, Virginia, *L'Art du roman* [traduit de l'anglais et préfacé par Rose Celli], Paris, Éditions du Seuil, 1963, 203 pages (coll. « Pierres vives »).

---, *La Traversée des apparences* [traduit de l'anglais par Ludmila Savitzky et préfacé par Julie Pavesi], Paris, Flammarion, 1985, 575 pages.

### Œuvres critiques : articles et livres

ALLARD, Jacques, *Le Sexe des étoiles et le corps du texte* », *Sexuation, espace, écriture : la littérature québécoise en transformation*, sous la direction de Louise Dupré, Jaap Lintvelt et Janet M. Paterson, Québec, Éditions Nota bene, 2002, p. 469-483.

BARRETT, Caroline, « Grandeurs et misères de la vie quotidienne », *Québec français*, n° 54, mai 1984, p. 18.

BORDELEAU, Francine, « Monique Proulx et la traversée des apparences », *Lettres québécoises*, n° 70, été 1993, p. 5-6.

CHASSAY, Jean-François, « Personnages en quête d'eux-mêmes », *Le Devoir*, Montréal, 12 décembre 1987, p. D-4.

COSSETTE, Gilles, « Sans cœur et sans reproche de Monique Proulx », *Lettres québécoises*, "La nouvelle", n° 33, printemps 1984, p. 45-47.



- CUSSON, Marie, « La mise au jeu de la ville dans *Les Aurores montréalaises* de Monique Proulx », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 5, n° 1, 2002, p. 75-88.
- FERLAND, Guy, « Monique Proulx : comme un gratte-ciel », *Le Devoir*, Montréal, 31 décembre 1987, p. C-9.
- GAUVIN, Lise et Martine-Emmanuelle LAPOINTE, « Lectures croisées d'un texte en plusieurs états. *Le Sexe des étoiles* de Monique Proulx : roman, scénario et film », *Cinéma et Littérature au Québec : rencontres médiatiques*, sous la direction de Michel Larouche, Montréal, XYZ éditeur, 2003, p. 55-72.
- GRUDA, Agnès, « Monique Proulx en eaux troubles », *La Presse*, Montréal, 5 décembre 1987, p. J-1.
- LAURIN, Danielle, « Une plume au vitriol », *Actualité*, vol. 27, n° 6, 15 avril 2002, p. 100-106.
- LEMAY, Daniel, « À la vie ! À l'amour ! Un cycle complet, bien enlevé », *Télé Plus* du 4 au 11 novembre 1989, p. 5.
- MARCATO-FALZONI, Franca, « C'est la vie ! nous dit Monique Proulx dans *Sans cœur et sans reproche* », *L'Âge de la prose : romans et récits québécois des années 80*, sous la direction de Lise Gauvin et Franca Marcato-Falzone. Rome, Italie, Bulzoni; Montréal, VLB éditeur, 1992, p. 117-141.
- , « *Le Sexe des étoiles* de Monique Proulx : le roman et le film », *Littérature et cinéma du Québec*, Rome Italie, Bulzoni [atti del Convegno di Bologna, 18-21 maggio 1995], 1997, p. 85-91.
- MARCOTTE, Hélène, « Un "connais-toi toi-même" très vingtième siècle », *Québec français*, n° 69, mars 1988, p. 78.
- MARTEL, Réginald, « Un recueil de Monique Proulx – Les si tristes excès de la banalité », *La Presse*, Montréal, samedi 24 décembre 1983, p. D2.
- ROY, Michèle, « En attendant les partys de bureau », *Vie en rose*, "Livres", n° 16, mars 1984, p. 58-61.
- ROY, Monique, « Monique Proulx. Je vois le monde à travers le prisme de l'humour », *Le Devoir*, Montréal, 10 mars 1984, pp. 19 et 24.
- SALETTI, Robert, « Pères perdus », *Spirale*, n° 76, février 1988, p. 9.
- SMART, Patricia, « Au-delà des dualismes : identité et genericité (gender) dans *Le Sexe des étoiles* de Monique Proulx », *Le Roman québécois au féminin : 1980-1995*, sous la direction de Gabrielle Pascal, Montréal, Triptyque, 1995, p. 67-76.

VOISARD, Anne-Marie, « *Le Sexe des étoiles*, de Monique Proulx. Un regard humoristique sur la transsexualité », *Le Soleil*, Québec, 16 janvier 1988, p. C-7.

### **Ouvrages bibliques :**

CHOURAQUI, André, *La Bible*, [traduit et présenté par A. Chouraqui], Paris, Desclée de Brouwer, 1989 [2003], 2430 pages.

DE SOLMS, Élisabeth, o.s.b. et Dom Claude JEAN-NESMY, *Bible chrétienne, I. Textes en parallèle* [préface de R.P. Louis Bouyer de l'Oratoire], Lac-Beauport, Éditions Anne Sigier, 1982, 431 pages.

*Traduction œcuménique de la Bible (TOB)*, édition intégrale comprenant introductions générales et Pentateuque révisés [révision des introductions à la Bible, à l'Ancien Testament et à la chronologie réalisée par J. Briend et Th. Römer; révision du Pentateuque par O. Artus, J. Briend, J-M Carrière et al.], 10<sup>e</sup> édition, Paris, Les Éditions du Cerf — Villiers-le-Bel, Société biblique française, 2004, 3117 pages (coll. « Société biblique française »).

*Traduction œcuménique de la Bible (TOB)*, édition intégrale, Ancien Testament, Paris, Les Éditions du Cerf — Les Bergers et les Mages, 1975 [pour la traduction : L'Alliance biblique universelle — Les Éditions du Cerf, 1975], 2262 pages.

*Traduction œcuménique de la Bible (TOB)*, édition intégrale, Nouveau Testament, Paris, Les Éditions du Cerf — Les Bergers et les Mages, 1972 [pour la traduction : L'Alliance biblique universelle — Les Éditions du Cerf, 1972], [neuvième édition 1975], 826 pages.

*Vocabulaire de théologie biblique*, publié sous la direction de Xavier Léon-Dufour et de Jean Duplacy, Augustin George, Pierre Grelot, Jacques Guillet, Marc-François Lacan, Paris, Les Éditions du Cerf, 1970 [cinquième édition 1981], xxxi-1404 pages.

### **Œuvres cinématographiques :**

*Souvenirs intimes*, long métrage réalisé par Jean Beaudin, adapté du roman *Homme invisible à la fenêtre* de Monique Proulx [Montréal, Les Éditions du Boréal et Les Éditions du Seuil, 1993] », Productions du Regard, Montréal, 1999, 118 minutes.

### Mémoires et thèses :

SHIRINIAN, Noémi, « La mosaïque comme métaphore de l'autre dans *Les Aurores montréalaises* de Monique Proulx », M.A. (Études françaises), Kingston, Université Queen's (Queen's University), 2001, iv-66 pages.

### Autres :

CUVILLIER, Armand, *Nouveau vocabulaire philosophique*, avec supplément, Paris, Librairie Armand Collin, 1956 [seizième édition, 1970], 209 pages.

DIDIER, Julia, *Dictionnaire de la philosophie*, Paris, Librairie Larousse, 1964, 319 pages (coll. « Les Dictionnaires de l'homme du XX<sup>e</sup> siècle »).

JOLIVET, Régis, *Vocabulaire de la philosophie*, Lyon, Emmanuel Vitte, 1942 [quatrième édition, 1957], 226 pages.

ROBERT, Paul, *Le Petit Robert*, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, SNL, 1967 [dixième édition, 1972], xxxii-1969 pages.

### Sites internet :

FLAMMARION, Nicolas Camille, « Universum - Gravure sur bois », Paris, œuvre réalisée en 1888, publié par Wikipedia sur le site internet à l'adresse suivante : <<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/06/Universum.jpg>>.

REIMER, David, « Méthode de translittération CCAT », Oxford, Regent's Park College, 1995, publié sur le site internet à l'adresse suivante : <<http://ccat.sas.upenn.edu/teachtech/about-ccat.html>>.

WATREMEZ, Pierre, « Sept clés pour lire la Bible », publié par l'Association Vivre la Bible en date du 11 mars 2003 sur le site internet à l'adresse suivante : <<http://www.vivrelabible.asso.fr/introductions/7clefs.html#clef5>>.

YOTAM, Yael, « À la rencontre de l'hébreu avec Yael Yotam », réalisé pour *Passerelle* par Yaera Ratel, publié sur le site internet, hiver 2005, à l'adresse suivante : <[http://www.kehilatgesher.org/tele/yael\\_yotam.pdf](http://www.kehilatgesher.org/tele/yael_yotam.pdf)>.

## **ANNEXE 1**

**Scénario du film *Le Sexe des étoiles***

*LE SEXE DES ÉTOILES*

SCÉNARIO  
DE  
MONIQUE PROULX

VERSION DÉCEMBRE 2008

À PARTIR DE LA VERSION AOÛT 1992  
REVUE ET COMPLÉTÉE

PAR  
FRANCINE DUPRAS

NOTE : L'AUTEURE, MADAME MONIQUE PROULX, A AUTORISÉ LE PROJET DE  
CETTE NOUVELLE VERSION, LORS D'UNE RENCONTRE, LE 6 DÉCEMBRE 2005.

## TABLE DES SCÈNES

1.	EXT. SOIR.....	278
2.	CHAMBRE D'HÔTEL. INT. SOIR.....	279
3.	CENTRE-VILLE. EXT. SOIR.....	279
4.	CHAMBRE. INT. SOIR.....	279
5.	CENTRE-VILLE. EXT. NUIT.....	280
6.	CHAMBRE. INT. SOIR.....	280
7.	CHAMBRE D'HÔTEL. INT. NUIT.....	283
8.	CHAMBRE. INT. NUIT.....	283
9.	ÉCOLE. INT. JOUR.....	283
10.	ÉCOLE. INT. JOUR.....	285
11.	SORTIE DE L'ÉCOLE. EXT. FIN DE JOUR.....	287
12.	EXT. SOIR.....	288
13.	MAISON. INT. SOIR.....	289
14.	EXT. SOIR.....	290
15.	MAISON. INT. SOIR.....	290
16.	ÉCOLE. INT. JOUR.....	293
17.	ÉCOLE. INT. JOUR.....	294
18.	MAISON. INT. SOIR.....	295
19.	TERMINUS D'AUTOBUS. EXT/INT. JOUR.....	297
20.	CENTRE-VILLE. EXT. JOUR.....	299
21.	MAISON DE CHAMBRES. EXT/INT. JOUR.....	299
22.	CENTRE DE RECHERCHES (UNIVERSITÉ). INT. JOUR.....	302
23.	UNIVERSITÉ (BUREAU D'ADMINISTRATEURS). INT. JOUR.....	304
24.	MAISON DE MICHÈLE. INT. SOIR.....	306
25.	MAISON. INT. SOIR.....	307
26.	CENTRE-VILLE. RUES. EXT. SOIR.....	308
27.	MAISON DE CHAMBRES. INT. SOIR.....	308
28.	MAISON DE CHAMBRES (VESTIBULE DE CONCIERGE). INT. SOIR.....	309
29.	EXT. SOIR.....	309
30.	ÉCOLE. EXT. FIN DE JOUR.....	311
31.	TERRASSE. INT. JOUR.....	312
32.	TERRASSE. INT. FIN DE JOUR.....	314
33.	CHAMBRE DE CAMILLE. SOIR.....	316
34.	MAISON. INT. SOIR.....	316
35.	PARC. EXT. SOIR.....	317
36.	ÉCOLE. INT. JOUR.....	317
37.	PARC. EXT. SOIR.....	317
38.	ÉCOLE. INT. JOUR.....	319
39.	ÉCOLE. EXT. FIN DE JOUR.....	319

40.	PONT JACQUES-CARTIER. EXT. FIN DE JOUR. ....	321
41.	CENTRE-VILLE. EXT. FIN DE JOUR. ....	321
42.	CHAMBRE DE MARIE-PIERRE. INT. FIN DE JOUR. ....	322
43.	CHAMBRE-GARAGE DE CAMILLE. INT. SOIR. ....	324
44.	ÉCOLE. INT. JOUR. ....	325
45.	ÉCOLE. INT. JOUR. ....	325
46.	MAISON. INT. SOIR. ....	327
47.	CHAMBRE DE MARIE-PIERRE. INT. SOIR. ....	327
48.	MAISON. INT. SOIR. ....	329
49.	CENTRE-VILLE. EXT. FIN DE JOUR. ....	330
50.	CHAMBRE DE MARIE-PIERRE. INT. SOIR. ....	334
51.	BAR. INT. SOIR. ....	334
52.	CHAMBRE DE MARIE-PIERRE. INT. NUIT. ....	334
53.	ÉCOLE. INT. JOUR. ....	335
54.	ÉCOLE. INT. JOUR. ....	335
55.	PONT JACQUES-CARTIER. EXT. NUIT. ....	337
56.	CENTRE-VILLE/NÉFERTITI. EXT. NUIT. ....	337
57.	NÉFERTITI. INT. NUIT. ....	338
58.	NÉFERTITI. EXT. NUIT. ....	339
59.	RUES. CARRÉ ST-LOUIS. EXT. NUIT. ....	339
60.	ÉCOLE. INT. FIN DE JOUR. ....	340
61.	MAISON DE MICHÈLE. INT. ....	340
62.	PARC. EXT. SOIR. ....	341
63.	MAISON. EXT. SOIR. ....	342
64.	CHAMBRE DE CAMILLE. INT. SOIR. ....	342
65.	MAISON. INT. SOIR. ....	344
66.	EXTÉRIEUR. NUIT. ....	344
67.	MAISON DE CHAMBRES. INT. NUIT. ....	344
68.	MAISON DE MICHÈLE. EXT/INT. NUIT. ....	345
69.	MAISON DE CHAMBRES (BALCON). EXT. NUIT. ....	346
70.	CHAMBRE DE MARIE-PIERRE. INT. JOUR. ....	349
71.	CHAMBRE DE MARIE-PIERRE. INT. FIN DE JOUR. ....	350
72.	RUES. EXT. SOIR. ....	353
73.	MAISON DE CHAMBRES. INT. SOIR. ....	354
74.	MAISON. INT. SOIR. ....	354
75.	CHAMBRE DE MARIE-PIERRE. INT. SOIR. ....	355
76.	PARC. EXT. SOIR. ....	355
77.	CHAMBRE DE MARIE-PIERRE. INT. JOUR. ....	356
78.	CHAMBRE DE MARIE-PIERRE. INT. SOIR. ....	358
79.	CHAMBRE DE CAMILLE. INT. SOIR. ....	358
80.	ÉCOLE. EXT. JOUR. ....	359

81.	DANS LA VOITURE. EXT. JOUR.....	359
82.	DANS LA VOITURE. EXT. JOUR.....	361
83.	MAISON. EXT. JOUR. ....	362
84.	MAISON. SALLE DE BAIN. INT. JOUR.....	362
85.	MAISON. INT. JOUR. ....	362
86.	PONT JACQUES-CARTIER. EXT. JOUR.....	362



# 1. EXT. SOIR.

Au centre de l'écran, sur fond noir, un OEIL éclairé nous regarde pendant quelques secondes. Ensuite, l'oeil se retire de l'objectif et l'on découvre qu'il s'agit d'une JEUNE FILLE. On voit d'abord son visage à moitié éclairé. Elle relève la tête et regarde le ciel étoilé.

## CAMILLE (VOIX OFF)

Cher papa. C'est moi.

CAMILLE (douze ans, maigre comme un garçon) balaie du regard et de la tête le ciel étoilé. On la voit jusqu'à la taille, puis elle se place de profil, dans l'angle de son télescope.

## CAMILLE (VOIX OFF)

Je t'écris avant d'aller me coucher. J'espère que tu travailles bien et que tu fais des découvertes écoeurantes. Je t'envoie un dessin de la nébuleuse America, que j'ai observée ce soir entre neuf heures et neuf heures et demie. Moi aussi, j'ai découvert des choses écoeurantes : premièrement, la nébuleuse America a la forme de l'Amérique du Nord. Deuxièmement, elle est pleine d'étoiles doubles.

On voit maintenant CAMILLE de plein pied, debout derrière son télescope. Son attention est attirée par quelque chose à sa gauche. Elle braque son télescope dans cette direction et fait soigneusement la mise au point.

## CAMILLE (VOIX OFF)

Savais-tu ça ?... C'est rempli de couples, dans l'univers. Les trous noirs et les quasars, les étoiles doubles, les galaxies doubles...

Point de vue de CAMILLE — On voit apparaître, derrière la fenêtre d'une maison, un couple enlacé. Il s'agit de la mère de Camille, MICHÈLE, et de J. BOULET qui s'embrassent (ombres chinoises).

## CAMILLE (VOIX OFF)

Tout marche en couple dans le monde. Tout se tient deux par deux, partout partout... c'est dégueulasse.

## 2. CHAMBRE D'HÔTEL. INT. SOIR.

Sur un lit, une petite valise de cosmétiques est ouverte et différents produits et accessoires sont étalés les uns à côté des autres : maquillage, bijoux, une paire de gants, crèmes, foulard, sous-vêtements de femme, etc.

Sur l'autre lit, quelques vêtements épars, de couleurs sombres : un manteau, une ceinture, un foulard, etc. Rien ne nous indique encore s'il s'agit de vêtements d'homme ou de femme.

Une FEMME est debout, dans la pénombre, regardant par la fenêtre la ville illuminée plus bas. Les lumières de la ville scintillent comme si elles étaient des étoiles. La chambre a vue sur le terminus Voyageur à Montréal. Trois autobus sont stationnés. Celui du milieu recule, se dégage des autres et s'apprête à sortir du stationnement.

## 3. CENTRE-VILLE. EXT. SOIR.

Rues du centre-ville — La FEMME entrevue à la scène 2 marche dans les rues, d'un pas lent, songeur. On la voit de dos. Elle a un manteau stylé. Elle passe devant LUCKY POITRAS (14 ans, beaucoup d'allure, une séduction bien au-dessus de son âge), immobile, appuyé sur le bord d'un immeuble au milieu de prostitués en attente. Il fume une cigarette. En la voyant passer, il émet un petit sifflement entre ses dents. Elle ne le regarde pas.

## 4. CHAMBRE. INT. SOIR.

CAMILLE est debout, dans la fenêtre de sa chambre, aménagée à l'étage supérieur de la maison. Son regard est attiré par quelque chose qui se passe dehors, en bas.

**CAMILLE (VOIX OFF)**

Michèle a eu la bonne idée de prendre le psychologue de l'école comme partenaire sexuel...

Point de vue de CAMILLE — MICHÈLE et J. BOULET sont en bas, près d'une voiture stationnée. Ils s'embrassent.

**CAMILLE (VOIX OFF)**

Fais-toi-s'en pas, y fera pas long feu ici.

Point de vue de CAMILLE — J. BOULET lève les yeux vers la fenêtre; s'apercevant que CAMILLE les regarde, il se dégage doucement de MICHÈLE.

CAMILLE baisse le store et traverse sa chambre dont les murs sont tapissés d'illustrations, de posters d'étoiles et de nébuleuses; des mobiles en forme de vaisseaux spatiaux se balancent parmi des étoiles. Elle va s'asseoir devant son ordinateur allumé et elle se met à taper sa lettre.

**CAMILLE (VOIX OFF)**

Tout le monde pense que je suis pourrie, à l'école, mais c'est moi la meilleure. Je parle anglais mieux que le prof. Tu vas être étonné quand tu vas venir me chercher. How are you, see you soon, don't forget me. Je t'envoie aussi l'exposé que j'ai préparé pour demain. Il est très bon.

**5. CENTRE-VILLE. EXT. NUIT.**

INT. D'UNE VOITURE NOIRE LUXUEUSE ROULANT DANS LA NUIT. LUCKY POITRAS boit un verre de champagne et jette un regard de biais, désabusé, sur le chauffeur de la voiture.

**CAMILLE (VOIX OFF)**

Penses-tu qu'un gars peut tomber en amour avec une fille, juste en l'écoutant faire un exposé qui est très bon ?...

C'est alors qu'on voit le CONDUCTEUR de la voiture. Il s'agit d'un homme d'âge mur qui, lui aussi, boit son verre, en conduisant. Le regard qu'il pose sur LUCKY est complice et satisfait.

On voit la limousine s'éloigner.

**6. CHAMBRE. INT. SOIR.**

Point de vue de CAMILLE — CAMILLE, en robe de nuit (un long t-shirt), est debout devant un classeur. Elle glisse une lettre dans une enveloppe. On voit qu'il y a, dans le tiroir ouvert du classeur, d'autres enveloppes semblables attachées ensemble par un cordon et, sur le classeur, une clé. La lettre à son père est adressée ainsi :

Pierre-Henri Deslaurier [sic]  
Université de New York  
New York État-Unis [sic]

Au moment où CAMILLE cachète la lettre, on tambourine discrètement à la porte. CAMILLE met précipitamment l'enveloppe dans le tiroir et ferme le classeur, éteint la lumière et se glisse dans son lit. La clé du tiroir est restée sur le dessus du classeur.

MICHÈLE ouvre la porte.

**MICHÈLE**

(SOURIANT) Je peux entrer ?...

CAMILLE ne répond pas.

MICHÈLE fait quelques pas dans la pièce. Elle s'arrête près du classeur, s'y appuie et, tout en jouant négligemment avec la clé, elle dit :

**MICHÈLE**

J'ai une grosse journée, demain... Toi ?...

CAMILLE regarde fixement la clé, sans répondre. Un temps.

**MICHÈLE**

À partir de la semaine prochaine, je vais donner des cours, le soir, au Barreau... Deux fois par semaine. (PAUSE. ELLE ATTEND DE CAMILLE UNE RÉACTION QUI NE VIENT PAS. ELLE DÉPOSE LA CLÉ SUR LE CLASSEUR ET VA VERS CAMILLE) Ça va te prendre une gardienne...

**CAMILLE**

Pour quoi faire ?... J'ai plus dix ans !...

**MICHÈLE**

C'est vrai. (MICHÈLE S'ASSEJOIT SUR LE LIT DE CAMILLE)  
Jim me disait que tu étais très bonne, en expression orale...

**CAMILLE**

Je m'endors. Bonne nuit.

CAMILLE se retourne contre le mur.

**MICHÈLE**

(DOUCEMENT EN LUI FLATTANT LES CHEVEUX) Il t'aime beaucoup, tu sais...

Un temps. CAMILLE, dans son lit, esquisse soudain un sourire narquois.

**CAMILLE**

(SANS SE RETOURNER) Sais-tu comment on l'appelle, à l'école ?... (PETIT RIRE)

LE TÉLÉPHONE se met à sonner. MICHÈLE attend un moment, regarde CAMILLE.

**MICHÈLE**

Comment ?

LE TÉLÉPHONE sonne encore.

**CAMILLE**

Tarla. (PETIT RIRE)

CAMILLE continue de rire à voix basse, mais dès que MICHÈLE se dirige vers le téléphone, elle arrête, écoute. Son attitude exprime une certaine anxiété.

MICHÈLE, au téléphone.

**MICHÈLE**

Allô ?...

CAMILLE écoute, tendue.

MICHÈLE, toujours au téléphone.

**MICHÈLE**

(IMPATIENTE) ALLO !...

MICHÈLE raccroche. puis elle dit à CAMILLE :

**MICHÈLE**

Bonne nuit !

MICHÈLE sort.

## 7. CHAMBRE D'HÔTEL. INT. NUIT.

La FEMME de la chambre d'hôtel — c'est elle qui téléphonait — repose doucement le récepteur sur son socle. Elle est de face, assise sur un des deux lits doubles, dans une pose méditative.

## 8. CHAMBRE. INT. NUIT.

CAMILLE est couchée sur le dos, dans l'obscurité. Elle ne dort pas. Elle joue avec la clé du classeur qu'elle a enfilée dans la chaîne qu'elle porte au cou.

Soudain, CAMILLE est éclairée par une LUMIÈRE MYSTÉRIEUSE.

Point de vue de CAMILLE — À travers le puits de lumière de sa chambre, on aperçoit la même lumière mystérieuse qui semble balayer la pièce après avoir éclairé le visage de CAMILLE au passage. Cette LUMIÈRE MYSTÉRIEUSE, qui vient du ciel étoilé, révèle une FORME INCONNUE ressemblant à une constellation, comme celle d'Orion.

Une musique prenante accompagne le passage de cette lumière. Ensuite, la chambre retombe dans l'obscurité. On distingue le visage toujours songeur de CAMILLE, nullement troublée par ce qui vient de se passer. Elle tourne la tête vers sa droite, sur l'oreiller.

## 9. ÉCOLE. INT. JOUR.

CAMILLE est debout. Derrière elle, la PROJECTION sur grand écran de la galaxie d'Andromède...

**CAMILLE**

Ça, c'est la galaxie d'Andromède, la seule autre galaxie qu'on peut voir, l'automne. Notre galaxie à nous autres s'appelle la Voie lactée.

PROJECTION d'une autre diapositive : l'intérieur d'une galaxie.

**CAMILLE**

Une galaxie, c'est comme un grand vaisseau spatial qui s'en va dans l'espace, avec plein d'étoiles dedans.

Nous sommes dans un petit amphithéâtre rempli d'ÉTUDIANTS du secondaire, de nationalités diverses, devant lesquels CAMILLE fait son exposé. Sur une rangée, on aperçoit LUCKY, assis à côté d'un adolescent rondouillard, BOUCTOUCHE. BOUCTOUCHE chuchote une blague à LUCKY qui sourit sans quitter CAMILLE des yeux.

CAMILLE continue toujours son texte. Elle regarde dans la direction de LUCKY, de temps à autre. C'est vers lui, subrepticement, qu'elle dirige son exposé.

### CAMILLE

Les étoiles sont comme les hommes. Elles viennent au monde en gang, pis après, elles s'en vont vivre leur vie, des fois toutes seules, pis des fois deux par deux.

Le silence est total. BOUCTOUCHE souffle une plaisanterie à l'oreille de LUCKY qui, d'un simple geste de la main, le fait taire. Il regarde CAMILLE, à la fois touché et intéressé par ce qu'elle dit.

PROJECTION sur grand écran d'une supernova.

### CAMILLE

Ça, c'est une grosse étoile qui a explosé. Elle a explosé il y a des milliards d'années, elle est devenue une supernova, et on voit encore les traces de son explosion.

SONNERIE stridente. On entend du remue-ménage. CAMILLE ne s'interrompt pas.

### CAMILLE

Les petites étoiles, elles, explosent pas, elles viennent des nébuleuses planétaires, pis après...

L'amphithéâtre commence à se vider, les jeunes passent devant CAMILLE, avec en arrière-fond l'image de la supernova. Les lumières s'allument.

Gros plan sur le visage de CAMILLE, nettement frustrée.

Point de vue de CAMILLE — Elle regarde sortir les élèves. LUCKY est le dernier. Il tient son veston de cuir sur son épaule. Il porte une petite veste sans manches, en cuir également, avec une croix capitonnée sur le dos. Il boîte et marche avec une canne.

Silence. LUCKY se retourne et regarde CAMILLE d'un air sérieux puis quitte les lieux. CAMILLE reste immobile.

**CAMILLE**

(PAUSE) Mangez donc tout' de la marde. (UN TEMPS)

**10. ÉCOLE. INT. JOUR.**

CAMILLE range des livres dans son casier. Derrière elle, arrivent LUCKY POITRAS et BOUCTOUCHE. BOUCTOUCHE s'arrête au détour de la rangée de casiers. CAMILLE se retourne et aperçoit LUCKY qui vient vers elle. Il s'appuie contre un casier voisin du sien. Elle rougit et reste sans voix.

**LUCKY**

Je voudrais te demander quelque chose.

Silence. CAMILLE le regarde avec des yeux effarés.

**LUCKY**

(LA REGARDANT DANS LES YEUX) Ça vient au monde, des étoiles, c'est ce que t'as dit, non ?...

**CAMILLE**

Oui.

**LUCKY**

Le gros BOUCTOUCHE, lui, dit que ça apparaît tout d'un coup dans le ciel, du jour au lendemain. Moi, je dis que ça se passe comme chez les femelles : une étoile qui devient plus grosse, qui explose, schplok !, pis qui en fait plein de petites... (PAUSE. LUCKY se retourne vers BOUCTOUCHE qui attend plus loin derrière, appuyé contre un casier) On a gagé un dix là-dessus...

CAMILLE remarque le « gros BOUCTOUCHE », au détour de la rangée; il attend qu'elle parle. La présence d'un tiers semble redonner contenance à CAMILLE.

**CAMILLE**

T'as un peu raison, mais pas tout à fait.

Sur la porte de son casier tapissé d'illustrations couleurs, CAMILLE va indiquer, au fur et à mesure de ses explications, ce dont il est question.



**CAMILLE**

(DONT LA VOIX S'AFFERMIT PEU À PEU) Regarde. Ça, c'est une nébuleuse. Les nébuleuses sont faites de gaz, pis de poussière d'étoiles mortes. Pis, en plein milieu des nébuleuses, il y a des globules de Bok. Regarde les taches noires, là, vois-tu ? Ça s'appelle des globules de Bok. C'est là que les étoiles viennent au monde, en gang... dans les globules de Bok.

LUCKY, qui a écouté avec une vive attention, ne la quitte pas des yeux. Elle s'apprête à refermer son casier; il lui retient le bras.

**LUCKY**

(AVEC UNE CERTAINE ÉMOTION) Pourquoi elles meurent ?...

**CAMILLE**

(TROUBLÉE À SON CONTACT) Parce que... parce que elles ont toutes brûlé leur hydrogène...

**LUCKY**

(DEMI-SOURIRE) Tu veux dire qui ont pus de gaz.

**CAMILLE**

Euh... Oui... Comme.

**LUCKY**

(REDEVENANT SÉRIEUX) Pis toutes les étoiles vont mourir ?

**CAMILLE**

Oui.

CAMILLE et LUCKY restent face à face, dans une sorte de silence ému.

**LUCKY**

(ROMPANT LE CHARME AVEC UN RIRE SOUDAIN) Bon. Ben c'est sûr que personne va empocher le dix, en tout cas... (UN LARGE SOURIRE)

Il arrête soudain de sourire et regarde CAMILLE avec une gravité admirative. Elle soutient son regard, dans l'expectative de ce qu'il va dire.

**LUCKY**

(DOUCEMENT) T'es ben intelligente, pour ton âge. Mais... mais, au fait, t'as quel âge ?...

**CAMILLE**

Douze ans et trois quarts.

Pause. LUCKY la regarde toujours avec gravité, en hochant la tête.

**LUCKY**

Ben intelligente... (DÉTOURNANT SON REGARD, COMME S'IL SE PARLAIT À LUI-MÊME) Chose certaine, je voudrais jamais sortir avec une fille intelligente comme ça. (PUIS REGARDANT CAMILLE À NOUVEAU, IL LUI FAIT UN PETIT SOURIRE AMICAL) Salut !

LUCKY se retourne et part. CAMILLE le regarde s'éloigner. Elle reste sur place, anéantie.

# **11. SORTIE DE L'ÉCOLE. EXT. FIN DE JOUR.**

LUCKY marche entre BOUCTOUCHE et une FILLE qui se serre contre lui.

**LUCKY**

Mouai, je moisirai pas ici. Y a pas d'avenir, ici.

**LA FILLE**

Tu irais où ?

**LUCKY**

(AVEC UNE MOUE) Je suis pas fixé, encore. Mon père pense m'envoyer à Florence...

**BOUCTOUCHE**

En Italie. Aïe !... J'ai lu des affaires sur l'Italie, hein...

**LUCKY**

C'est « out », l'Italie. Trop de problèmes politiques. Peut-être New York...

**LA FILLE**

Oh, Wow !...

**BOUCTOUCHE**

Ah oui... New York, c'est super...

**LUCKY**

C'est « out » aussi, les States. C'est au Japon que ça se passe.

**BOUCTOUCHE**

Ah, j'ai lu des choses sur le Japon...

**LUCKY**

(EN RIANT) Tu lis trop, BOUCTOUCHE (IL LUI DONNE UN COUP DE POING AMICAL). Salut, Beauté. (IL EMBRASSE LA FILLE SUR LA BOUCHE) J'ai des grosses affaires à brasser....

Le groupe se sépare, LUCKY partant de son côté. Derrière eux, on découvre CAMILLE, qui les suivait. Elle s'immobilise. Elle regarde LUCKY monter dans une limousine noire (celle de la scène 5; à l'intérieur de la voiture, on reconnaît la silhouette du CONDUCTEUR). CAMILLE reste là à fixer la voiture.

**12. EXT. SOIR.**

– Même endroit que lors de la scène 1, le soir.

La petite silhouette de CAMILLE, placée de profil, l'oeil rivé à son télescope, se découpe sur le ciel étoilé.

**CAMILLE (VOIX OFF)**

C'est moi. Je t'écris. J'ai le coeur brisé. Ça fait tellement mal en dedans, j'ai de la misère à respirer. Si je reste ici, entourée d'ennemis...

On voit maintenant CAMILLE de face, regardant toujours dans le télescope. Derrière elle, les lumières des maisons et les phares de voitures qui roulent dans les rues avoisinantes.

**CAMILLE (VOIX OFF)**

... pis de monde qui m'aiment pas, je vais finir par mourir, c'est certain.

CAMILLE détache son oeil de la lunette du télescope. Elle a les yeux pleins de larmes.

**CAMILLE**

(À VOIX BASSE) Viens me chercher, papa...

Plus loin, derrière son épaule, on reconnaît la silhouette de la MAISON de la scène 1, fortement éclairée.

Un TAXI vient s'arrêter devant la maison de CAMILLE. Quelqu'un en descend et le TAXI s'éloigne. C'est la même FEMME — celle qui a téléphoné chez CAMILLE, à la scène 6 — On la voit, de dos, se diriger lentement vers la porte d'entrée.

**13. MAISON. INT. SOIR.**

**– Bureau de MICHÈLE.**

MICHÈLE, vêtue d'un costume de jogging, le visage couvert de sueur, pédale avec énergie sur son exerciceur quand la SONNERIE de la porte d'entrée se fait entendre.

MICHÈLE s'essuie le visage avec une serviette. Elle enfle un peignoir en descendant l'escalier.

Point de vue de la FEMME — MICHÈLE ouvre la porte, le visage interrogateur et un peu hostile.

**LA FEMME**

(EN SOURIANT, LA VOIX EST MASCULINE) Bonsoir, Michèle.

Point de vue de la FEMME — On voit le visage de MICHÈLE se transformer peu à peu, pendant que la FEMME ajoute :

**LA FEMME (voix off)**

C'est moi.

On sent que MICHÈLE a reconnu son mari, PIERRE-HENRI DESLAURIERS, « transformé » en femme.

**14. EXT. SOIR.**

CAMILLE éloigne un instant son œil de la lunette du télescope. En regardant autour d'elle, elle voit soudain quelque chose qui l'intrigue, du côté de la maison.

Point de vue de CAMILLE — Elle voit à travers les fenêtres d'une pièce éclairée, MICHÈLE, puis une FEMME, l'une en face de l'autre. La FEMME est plus grande que sa mère qui gesticule et semble hors d'elle.

CAMILLE regarde dans le viseur de son télescope.

Point de vue de CAMILLE — On voit que la lentille s'ajuste et nous assistons à la scène comme à travers la lunette. La FEMME et MICHÈLE se déplacent d'une pièce à l'autre. MICHÈLE, un moment, se prend la tête dans les mains. La FEMME s'approche, tente de la saisir par les épaules. MICHÈLE se déprend avec violence. La scène, d'ici, ressemble à un film muet, à un mauvais mélodrame.

CAMILLE éloigne son œil du viseur et, de son point de vue, nous voyons sa MÈRE, dans la salle à manger et la FEMME, dans le salon, puis le va-et-vient d'une pièce à l'autre recommence. CAMILLE regarde à nouveau dans le viseur ce qui se passe, de plus en plus intriguée. Puis, elle plie son télescope et se dirige rapidement vers la maison.

**15. MAISON. INT. SOIR.**

La voix de MICHÈLE est violente, tremblante, méconnaissable.

**MICHÈLE**

Tu veux récupérer quelle partie ?... Le salon ?... La chambre à coucher ? Qu'est-ce que tu veux ? Le lit ? Le sofa ?... Veux-tu une partie de ta fille, tant qu'à y être ?...

CAMILLE arrive au salon avec son télescope dans les bras. MICHÈLE se tourne vers elle, aussitôt.

**MICHÈLE**

(LES LÈVRES SERRÉES) Va dans ta chambre, Camille.

On voit la FEMME pour la première fois en pleine lumière. Elle est très grande, habillée avec un chic très mode. Elle a le visage maquillé, osseux, d'une espèce de beauté surprenante.

Long silence.

CAMILLE ne veut pas. Elle fait un mouvement avec son télescope qui ressemble à celui d'un soldat se mettant en position d'arrêt.

**MARIE-PIERRE**

(GENTIMENT) Bonsoir, Camille.

**MICHÈLE**

(NERVEUSE, MICHÈLE INTERVIENT) Pierre... Marie-Pierre s'en allait, justement. Dis-lui au revoir, Camille...

CAMILLE ne répond pas. Elle ne fait que regarder son père, devenu MARIE-PIERRE

**MARIE-PIERRE**

Peut-être... qu'on aurait besoin de quelques minutes, pour se dire au revoir...

MARIE-PIERRE et CAMILLE se regardent. MICHÈLE regarde MARIE-PIERRE, et ensuite CAMILLE, puis elle accepte, à contre-cœur, de s'éloigner. En passant près de CAMILLE, dans l'escalier...

**MICHÈLE**

(À CAMILLE) Je vais être tout près, en haut...

CAMILLE et MARIE-PIERRE restent face à face. On perçoit leur malaise.

**MARIE-PIERRE**

(SOURIRE FIGÉ) C'est incroyable comme t'as grandi !...

CAMILLE reste muette, les yeux pleins de stupeur, pendant que l'on entend MARIE-PIERRE :

**MARIE-PIERRE (VOIX OFF)**

T'as quel âge, maintenant ?...

**CAMILLE**

(PRESQUE INAUDIBLE) Douze ans et trois quarts.

**MARIE-PIERRE**

Déjà. (CHERCHANT QUOI DIRE) Ça va bien, à l'école ?...

CAMILLE la regarde, sans répondre; ce regard rend MARIE-PIERRE extrêmement mal à l'aise.

**MARIE-PIERRE**

(PASSANT AU VIF DU SUJET) Je pense que Michèle... t'a parlé de ma...transformation... Et voilà. (ELLE TOURNE SUR ELLE-MÊME EN OUVRANT LES PANS DE SON MANTEAU, EN MANIÈRE DE BLAGUE) Voilà le travail. (TENTANT D'ALLÉGER L'ATMOSPHÈRE) Me trouves-tu belle ?...

**CAMILLE**

(APRÈS UN MOMENT, AVEC GRAVITÉ) E... oui.

MARIE-PIERRE s'approche, la regarde dans les yeux, souriante.

**MARIE-PIERRE**

(PRESQUE CHUCHOTANT) C'est moi. Je suis encore moi, Camille.

Un sourire, furtif, effleure les lèvres de CAMILLE.

**CAMILLE**

Je te reconnais.

Silence. Le léger sourire de CAMILLE s'atténue sous l'effet d'une pensée soudaine.

**CAMILLE**

Quel jour tu retournes aux États-Unis ?...

**MARIE-PIERRE**

Vendredi matin, probablement... (PAUSE. PETIT RIRE FORCÉ)  
 En autobus, comme une teen-ager...(PAUSE. MARIE-PIERRE  
 REGARDE VERS MICHÈLE DONT ELLE SENT LA  
 PRÉSENCE EN HAUT DE L'ESCALIER. PUIS ELLE FAIT  
 MINE DE REGARDER SA MONTRE) Faut que je parte...

CAMILLE reste muette, son visage est très triste.

**MARIE-PIERRE (VOIX OFF)**

Je vais t'écrire, cette fois-ci.

MARIE-PIERRE s'approche de CAMILLE, la prend par le cou, la regarde les yeux dans les yeux.

**MARIE-PIERRE**

Je te promets que je vais t'écrire.

MARIE-PIERRE embrasse CAMILLE sur le front. Elle va vers la porte, l'ouvre et, avant de sortir, elle se retourne vers CAMILLE pour lui faire un petit salut de la main.

**MARIE-PIERRE**

Bye.

CAMILLE la regarde s'enfuir sans réagir. Un temps. MICHÈLE apparaît dans le vestibule.

**MICHÈLE**

Il est parti ?.... (ANGOISSÉE) Ça va ?... (RÉPRIMANT UN  
 GESTE DE SOLLICITUDE) Ça va, Camille ?...

CAMILLE lui jette un regard absent, puis regarde vers la porte.

**CAMILLE**

Ça va. (UN TEMPS. ELLE BAISSÉ LES YEUX)

**16. ÉCOLE. INT. JOUR.**

Tapis dans un recoin, sous un escalier, LUCKY et trois autres GARS (dont BOUCTOUCHE) sont en train de jouer au poker, tout en se partageant discrètement



des lignes de coke. La joute maintenant se passe entre LUCKY et le plus vieux des gars (GARS N° 3).

### **GARS N° 2**

(REGARDANT AVEC ÉTONNEMENT LA « PAILLE » POUR ASPIRER LA COKE) Un cent ?... Un vrai cent piasses ?...

### **BOUCTOUCHE**

(SUPÉRIEUR) Ben sûr. Avec Lucky, c'est toujours des vrais. Hein, Lucky ?...

LUCKY ne répond pas, très concentré. Le GARS N° 3 abat trois rois devant lui. Il attend, avec un sourire sûr de lui. Le visage de LUCKY est impénétrable.

Moment de tension. Tout le monde regarde LUCKY.

### **LUCKY**

Des rois.

CAMILLE passe lentement devant eux, en les regardant un moment. LUCKY la suit des yeux. Les GARS lui jettent un oeil. Elle disparaît.

### **LUCKY**

(UN SOURIRE CRUEL NAÎT GRADUELLEMENT SUR SON VISAGE) Les rois, c'est comme les étoiles. (UN TEMPS. LUCKY FAIT DURER LE SUSPENSE. PUIS LENTEMENT IL ABAT SON JEU EN DISANT) Ça finit toujours par mourir. (IL A UNE STRAIGHT)

BOUCTOUCHE a un petit rire, très fier de lui.

## **17. ÉCOLE. INT. JOUR.**

On voit le torse de LUCKY, qui tient caché, sous son veston, un miroir avec une ligne de coke dans le creux de sa main. Il avance.

### **– Casier de CAMILLE.**

CAMILLE est devant son casier ouvert, avec son manteau sur le dos. Elle s'apprête à partir.

LUCKY vient s'appuyer lourdement sur le casier à côté d'elle, le regard vague.

**LUCKY**

(AVEC UN AIR DE DÉFI) En veux-tu, Star War ?...

On voit CAMILLE, son regard dur est posé sur LUCKY, pendant que celui-ci ajoute :

**LUCKY (VOIX OFF)**

(PLUS GENTIMENT) En veux-tu ?...

**CAMILLE**

Non.

**LUCKY**

Pourquoi ?... T'aimes pas ça, partir ?...

**CAMILLE**

Moi, quand je vais partir, ça va être pour vrai.

CAMILLE ferme brusquement son casier et part. Accusant le coup, LUCKY la suit des yeux, d'un regard morne. Il finit par baisser les yeux, humilié et très peu fier de lui-même.

## **18. MAISON. INT. SOIR.**

### **– Chambre de CAMILLE.**

CAMILLE joue avec un blaireau devant une coffret contenant divers accessoires masculins. Elle y dépose le blaireau et prend une cravate, qu'elle manipule avec délicatesse, un sourire attendri aux lèvres. Elle dépose la cravate et retire d'un petit compartiment la photo d'un HOMME (PIERRE-HENRI), sur laquelle il porte un chandail bleu. Elle la contemple longuement.

### **– Extérieur de la chambre.**

MICHÈLE, revêtue d'un peignoir de bain, est arrêtée devant la porte. Elle frappe délicatement. Pas de réponse.

### **– Chambre.**

CAMILLE range rapidement les objets dans la boîte, sert la boîte et referme les portes de la garde-robe. Elle s'assoit par terre en prenant une encyclopédie

d'astronomie au passage. MICHÈLE frappe encore, entre. Elle pose sur CAMILLE un long regard.

**MICHÈLE**

(SANS SÉVÉRITÉ) Il est tard, il faudrait dormir...

MICHÈLE entre, fait quelques pas dans la pièce, en regardant les illustrations de constellations sur les murs.

**MICHÈLE**

Tu dois être bien, ici, couchée dans les étoiles... (ELLE JOUE AVEC UN MOBILE PUIS REGARDE PAR LE Puits DE LUMIÈRE) Qu'est-ce que t'as vu, ce soir, dans le ciel ?...

**CAMILLE**

Rien. Y avait des nuages.

MICHÈLE est visiblement préoccupée.

**MICHÈLE**

(À BRÛLE-POURPOINT) Tu y penses plus, hein ?...

**CAMILLE**

À quoi ?...

MICHÈLE la regarde un moment en silence.

**MICHÈLE**

C'est un fantôme. Il est revenu, comme ça, mais il n'existe plus. (COMME POUR ELLE-MÊME) Ça peut pas faire mal, les fantômes. Ça ressemble à quelque chose qu'on a déjà connu, mais ça peut plus faire de mal. C'est du vent.

**CAMILLE**

Je comprends pas de quoi tu parles, maman.

MICHÈLE regarde CAMILLE. Un temps.

**MICHÈLE**

(SOULAGÉE, ELLE SOURIT) Bonne nuit, ma chérie.

Du haut du puits de lumière, on voit sortir MICHÈLE. On reste sur CAMILLE, le regard toujours fixe. Soudain, CAMILLE regarde vers le haut. Un FAISCEAU LUMINEUX passe par le puits et l'éclaire comme la fois précédente. Entre nous et CAMILLE, on voit se profiler la même forme qui ressemble à Orion. Même musique prenante. La lumière passée, tout le cadre qui entoure CAMILLE disparaît. Assise en indienne, on la dirait suspendue dans le ciel étoilé.

**19. TERMINUS D'AUTOBUS. EXT/INT. JOUR.**

**– Intérieur de la gare.**

MARIE-PIERRE avance vers les portes des quais. Elle voit tout à coup CAMILLE, assise sur un banc. MARIE-PIERRE, étonnée et un peu catastrophée, s'immobilise.

CAMILLE se lève aussitôt qu'elle aperçoit MARIE-PIERRE.

**MARIE-PIERRE**

Camille ? (ELLE SOURIT À CAMILLE, QUI LUI REND UN SOURIRE CRISPÉ) T'es venue pour me dire au revoir ?... (ELLE REGARDE AUTOUR) T'es avec Michèle ?...

CAMILLE fait non, de la tête.

**MARIE-PIERRE**

(TENTANT DE PRENDRE UN TON BADIN) Et ils aiment ça, à l'école, que tu te promènes dans les gares au lieu d'assister aux cours ?...

**CAMILLE**

(POSÉMENT) J'abandonne l'école.

**MARIE-PIERRE**

(FAIBLEMENT) Je crois pas que ce soit une bonne idée.

**CAMILLE**

(AVEC UN SOURIRE SOUDAIN) Je reprendrai les cours là-bas... aux États-Unis.

MARIE-PIERRE entraîne CAMILLE vers le banc. Elles s'assoient, à côté de la valise et du télescope de CAMILLE. MARIE-PIERRE est visiblement catastrophée.

**MARIE-PIERRE**

Qu'est-ce que Michèle dit de ça ?...

**CAMILLE**

(DÉTACHÉE) Rien. On se parle pas, Michèle et moi. Je parle à personne.

Elle prend tout à coup la main de MARIE-PIERRE, et la serre fortement.

MARIE-PIERRE, très troublée, se mord les lèvres.

**MARIE-PIERRE**

Mais... mais, voyons donc. Tu peux pas partir comme ça, laisser... tes amis, ta mère, pis les gens que t'aimes...

**CAMILLE**

(LA REGARDANT DANS LES YEUX) La seule personne que j'aime, c'est toi, papa.

MARIE-PIERRE marque le coup. Elle dégage doucement sa main. Elle dépose son sac par terre.

**MARIE-PIERRE**

Mais voyons...Camille... tu me connais pas... je suis partie depuis tellement longtemps...

MARIE-PIERRE regarde l'autobus, dans lequel les passagers commencent à monter. Elle se lève, pressée.

**MARIE-PIERRE**

Écoute... Je vais te faire venir plus tard, hein ?... je vais t'écrire. Je vais te téléphoner, en arrivant à New York...

Dernier appel à l'intercom pour le départ de l'autobus. CAMILLE regarde toujours MARIE-PIERRE, un regard noir, désespéré.

**MARIE-PIERRE**

Sois raisonnable. (ELLE SE RASSEOIT. SE CONTRAIGNANT SOUDAIN À PRENDRE UN TON ENJOUÉ) C'est une bonne idée, au fond, je vais m'arranger pour que tu puisses me rejoindre le plus vite possible. C'est une très bonne idée, je vais d'abord m'installer, et puis, e... c'est promis, dans quelques mois, tu...

**CAMILLE**

Menteur.

Un temps.

**MARIE-PIERRE**

(À VOIX TRÈS BASSE, SUPPLIANTE) Sois raisonnable,  
Camille, hein ?...

MARIE-PIERRE s'empare de sa valise et de son sac, et s'enfuit vers le quai. Rendue sur le quai, elle a une hésitation, se retourne.

CAMILLE est toujours assise à côté de sa valise et de son télescope, image même de la détresse et de la solitude. Elle regarde MARIE-PIERRE.

MARIE-PIERRE reste là à la regarder, pendant que l'autobus ferme ses portes.

**20. CENTRE-VILLE. EXT. JOUR.**

CAMILLE marche sur la rue cherchant visiblement une adresse.

LUCKY est au coin de la rue avec un copain. Il fume une cigarette. Voyant passer CAMILLE, il veut savoir où elle va. Il écrase sa cigarette.

**lucky**

(À SON COPAIN) Attends-moi juste deux secondes...

**21. MAISON DE CHAMBRES. EXT/INT. JOUR.**

**– À l'extérieur.**

CAMILLE marche rapidement, sans regarder autour d'elle, un grand rouleau de papier dans les mains. Elle sourit. Elle a quelque chose de radieux et de triomphant. LUCKY la suit puis s'arrête devant l'entrée du Néfertiti.

CAMILLE, sans hésitation, grimpe l'escalier d'un petit meublé miteux. Elle ouvre la porte et entre.

– À l'intérieur.

MARIE-PIERRE est couchée sur son lit et regarde un magazine de mode. Voyant quelque chose qui l'intéresse, elle arrache la page du magazine. CAMILLE ouvre la porte de la chambre.

**CAMILLE**

Tu barres pas ta porte ?

MARIE-PIERRE sursaute, s'assoit sur le lit. CAMILLE, souriante, s'avance vers elle.

**CAMILLE**

Ah... Je t'ai apporté un cadeau.

CAMILLE offre à MARIE-PIERRE un poster de la constellation d'Orion enroulé dans un tube.

**CAMILLE**

C'est la première constellation que tu m'as montrée. T'en souviens-tu ?... (SANS ATTENDRE LA RÉPONSE) C'était à Noël.

**MARIE-PIERRE**

(RECEVANT LE CADEAU) Merci.

**CAMILLE**

On sortait souvent dans la neige pour regarder les étoiles. T'en souviens-tu ?

**MARIE-PIERRE**

(LA VOIX BLANCHE) Ça fait longtemps.

CAMILLE va se stationner devant les vêtements de MARIE-PIERRE laissés sur une chaise. Elle touche avec circonspection un vêtement chic pendant qu'elle enlève son manteau. Elle dépose son manteau par-dessus.

**CAMILLE**

(INSPECTANT RAPIDEMENT) T'as pas le téléphone ?...

**MARIE-PIERRE**

(TENANT LE POSTER DE LA CONSTELLATION DÉROULÉ SUR SES GENOUX) Je reste pas ici, Camille. Je peux pas, j'ai pas d'argent.

CAMILLE tente de fermer les robinets du petit évier. Elle contemple la multitude de pots, au-dessus, en déplace un, lit l'étiquette sur un autre...

**CAMILLE**

On prenait des marches ensemble, je marchais plus vite que toi.

Elle ouvre un contenant de pilules.

**CAMILLE**

Si t'avalais tout ça d'un seul coup, est-ce que tu mourrais ?...  
(SANS ATTENDRE LA RÉPONSE) Une fois, pendant qu'on regardait la nébuleuse d'Orion avec le télescope, on a vu un OVNI. T'en rappelles-tu ?...

**MARIE-PIERRE**

Non !...

MARIE-PIERRE, exaspérée, jette le poster sur le sol et se lève.

**MARIE-PIERRE**

Mais tout a changé, Camille. Les choses sont plus du tout comme elles étaient.

**CAMILLE**

Est-ce que c'est des bourrures, tes seins ?...

**MARIE-PIERRE**

(UN PEU DÉSARÇONNÉE) Non...

**CAMILLE**

Je peux y toucher ?...

**MARIE-PIERRE**

Non !...



Elle s'approche de MARIE-PIERRE. MARIE-PIERRE retient sa main. CAMILLE regarde les doigts de MARIE-PIERRE, aux ongles vernis.

**CAMILLE**

Tes ongles, c'est des vrais ?

**MARIE-PIERRE**

TOUT est vrai.

CAMILLE la regarde un moment, puis elle détourne les yeux.

**CAMILLE**

Emmène-moi à New York, papa.

Un temps.

**MARIE-PIERRE**

(À VOIX BASSE) Appelle-moi plus comme ça.

CAMILLE s'empare soudain de la main de MARIE-PIERRE et se frotte la joue contre elle, amoureusement, les yeux fermés.

MARIE-PIERRE, fortement troublée, ne bouge pas. Un temps.

**CAMILLE**

(LES YEUX FERMÉS. VOIX BASSE, PASSIONNÉE) Je suis tellement contente que tu sois revenu, je suis tellement contente...

## **22. CENTRE DE RECHERCHES (UNIVERSITÉ). INT. JOUR.**

MARIE-PIERRE, lentement, s'avance dans le corridor d'un centre de recherches. Ses talons aiguilles martèlent le sol.

Sur son passage, des hommes en chienne blanche sifflent et se retournent.

Au bout du corridor, on voit une femme dans la quarantaine (CARMEN) qui travaille, assise à un petit bureau de réception.

Carmen est déjà au téléphone avec quelqu'un.

**CARMEN**

Oui, oui... Au revoir, Monsieur.

CARMEN raccroche le récepteur en souriant puis regarde vers MARIE-PIERRE.

**CARMEN**

Je peux vous aider, Madame ?...

MARIE-PIERRE la regarde avec un sourire.

**MARIE-PIERRE**

Oui. (PAUSE) Carmen.

CARMEN la considère avec méfiance.

**MARIE-PIERRE**

Je viens voir le directeur.

**CARMEN**

Vous avez rendez-vous ?...

MARIE-PIERRE s'empare d'un objet coloré en verre sur le bureau de CARMEN, et le fait tourner dans sa main.

**MARIE-PIERRE**

(ÉMUE ET SOURIANTE) Tu l'as encore !...

CARMEN change brusquement de physionomie. Elle se lève, saisie. Elle regarde MARIE-PIERRE, esquisse un sourire incertain.

**CARMEN**

Pierre... Ah !... Ah !...

MARIE-PIERRE se met à rire. Elles s'étreignent soudain avec chaleur; CARMEN, brusquement, fond en larmes.

**MARIE-PIERRE**

Ah !... Ah !... (LUI TAPOTANT AFFECTUEUSEMENT LE DOS EN RIANT ELLE AUSSI)

**23. UNIVERSITÉ (BUREAU D'ADMINISTRATEURS). INT. JOUR.**

On voit un HOMME dans la cinquantaine (JACOB) assis dans un fauteuil.

**JACOB**

Je croyais pas que tu le ferais. Je l'ai jamais cru. (PAUSE) T'as des couilles, Deslauriers, y a pas à dire.

Nous sommes dans un bureau attenant au laboratoire. MARIE-PIERRE se tient à demi assise sur une table. Une vieille amitié semble transparaître sous leur malaise réciproque.

**MARIE-PIERRE**

Depuis que j'en ai plus, surtout.

**JACOB**

Ah... Comme tu dis. (IL A UN RIRE JAUNE. PAUSE) Ah !... Comment ça va, là-bas ?... Tu travailles sur quoi ?...

**MARIE-PIERRE**

(APRÈS UN MOMENT) Sur rien. (AVEC UN DEMI-SOUIRE) Je me cherche. Comme on dit chez les femmes...

**JACOB**

(ABASOURDI) Je comprends pas, Pierre, je peux pas te le cacher. Toi, Toi, merde !... (BAISSANT LA VOIX. D'UN TON PRESQUE DÉSESPÉRÉ) Pourquoi ? Rappelle-toi donc... Toutes les blagues qu'on faisait sur... sur les femmes !..

**MARIE-PIERRE**

Les blagues que TU faisais.

**JACOB**

Mais tu riais !...

**MARIE-PIERRE**

Non. Mais tu t'en es jamais aperçu.

Silence.

CARMEN entre avec une cafetière et des tasses.

**MARIE-PIERRE**

Merci !

Elle commence à verser très lentement le café dans les tasses, en ne quittant pas MARIE-PIERRE des yeux. MARIE-PIERRE lui rend son regard.

JACOB fait un geste expéditif à CARMEN pour lui signifier de partir.

**MARIE-PIERRE**

Oh !... (PETIT RIRE POUR ATTÉNUER LE GESTE DE JACOB, AU MOMENT OÙ CARMEN SORT DU BUREAU)

MARIE-PIERRE accompagne CARMEN jusqu'à la porte.

**JACOB**

Regarde-toi donc, maintenant. De quoi t'as l'air ?

**MARIE-PIERRE**

J'ai l'air de ce que je suis.

**JACOB**

T'as l'air ridicule. Je pourrais plus travailler avec toi. J'aurais juste envie de rire.

**MARIE-PIERRE**

Je te le demande pas de toute façon.

**JACOB**

Tu veux pas revenir ici ?...

**MARIE-PIERRE**

(APRÈS AVOIR FAIT NON DE LA TÊTE) Juste l'odeur du labo me donne la nausée... (ELLE HUME AVEC ANGOISSE) Ça sent trop... AVANT...

JACOB se lève et apporte une tasse de café à MARIE-PIERRE.

**JACOB**

(BLAGUEUR) Tu vas faire quoi, maintenant ? du strip tease ?  
Ah ! Ah ! Ah !

**MARIE-PIERRE**

(UN TEMPS. AVEC UN PETIT RIRE IRONIQUE) Je vais rester à la maison pour me faire entretenir par un homme beau, riche et amoureux.

**JACOB**

(SARCASTIQUE) Tout un programme.

**MARIE-PIERRE**

Oui.

Les deux amis sont maintenant debout côte à côte. Ils regardent vers le laboratoire, songeurs.

**JACOB**

Je t'en veux tellement, Pierre.

**MARIE-PIERRE**

(INSISTANT) MARIE-Pierre.

Ils observent un moment les chercheurs, sans les voir, de l'autre côté de la fenêtre du labo.

Un temps.

**JACOB**

T'as besoin de combien ?...

## **24. MAISON DE MICHÈLE. INT. SOIR.**

**– Sous-sol.**

Des vêtements sont alignés sur la barre d'une immense penderie; on voit tout à coup CAMILLE qui cherche un vêtement en particulier : il s'agit d'un veston pour homme. Lorsqu'elle l'a trouvé, elle l'enlève du cintre. Elle se penche et ouvre une boîte par

terre dans laquelle elle prend un chandail bleu et une paire de souliers pour homme qu'elle met, avec le veston, dans un gros sac. Puis elle remonte à l'étage.

**25. MAISON. INT. SOIR.**

– **Salon.**

J. BOULET arrive dans le salon en arrière du fauteuil sur lequel MICHÈLE est assise, avec un dossier sur les genoux, et lui offre un verre de vin.

**J. BOULET**

Tiens.

**MICHÈLE**

Merci.

**J. BOULET**

(MI-BLAGUEUR) Si tu voulais, je te ferais des repas comme ça, tous les jours.

**MICHÈLE**

(AVEC UN DEMI-SOURIRE TENDRE) Ça serait fatal pour ma ligne !

CAMILLE entre avec un gros sac rempli de linge qu'elle a pris au sous-sol.

**MICHÈLE**

On mange Camille !

**CAMILLE**

OK.

**MICHÈLE**

(DOUCEMENT) Tu fais du ménage dans la cave ?

**CAMILLE**

(FUYANTE) C'est du vieux linge pour une fête à l'école.

**J. BOULET**

(INTRIGUÉ) Une fête ! Quelle fête ?

**CAMILLE**

(LUI JETANT UN REGARD MÉPRISANT) Une fête d'ÉTUDIANTS ! (D'UN TON INDÉPENDANT, EN MONTANT L'ESCALIER VERS SA CHAMBRE)

**J. BOULET**

Charmante...

**MICHÈLE**

(SUR LA DÉFENSIVE) T'es maladroit avec elle.

MICHÈLE se dirige vers la salle à manger, suivie de J. BOULET.

**J. BOULET**

(RAILLEUR) Probablement...

## **26. CENTRE-VILLE. RUES. EXT. SOIR.**

MARIE-PIERRE contemple son reflet dans une vitrine. Il s'agit de la vitrine d'une boutique de tissus; des mannequins de femmes sont drapés savamment, soit de tissu bleu soit de tissu rouge.

Un temps. MARIE-PIERRE se décide à entrer.

## **27. MAISON DE CHAMBRES. INT. SOIR.**

MARIE-PIERRE, installée par terre, est en train de découper un patron, dans un tissu rouge.

ON FRAPPE à la porte.

**MARIE-PIERRE**

Oui...

La tête de la CONCIERGE (une femme âgée, aux cheveux gris broussailleux et à la mine patibulaire) s'encadre dans la porte, l'espace d'un instant.

**LA CONCIERGE**

(SANS AMABILITÉ) Téléphone !

**MARIE-PIERRE**

Merci !

MARIE-PIERRE se lève et sort à la suite de la CONCIERGE.

**28. MAISON DE CHAMBRES (VESTIBULE DE CONCIERGE). INT. SOIR.**

La CONCIERGE descend l'escalier, suivie de MARIE-PIERRE qui prend le téléphone. La CONCIERGE reste non loin d'elle, à la regarder, sans aménité.

La conversation téléphonique entre MARIE-PIERRE et CAMILLE, du vestibule de CONCIERGE au lieu d'observation de CAMILLE à l'extérieur, va se poursuivre jusqu'à la scène 30, exclusivement.

**MARIE-PIERRE**

(INQUIÈTE) Allô...

**29. EXT. SOIR.**

CAMILLE est assise sur la roche, dans son lieu d'observation, un téléphone cellulaire à la main.

**CAMILLE**

C'est moi. Dormais-tu ?... Demain, je te donne rendez-vous à 5 heures à l'ancien Dairy Queen où on allait.



**28A. MAISON DE CHAMBRES. INT. SOIR.**

MARIE-PIERRE, interdite, le téléphone à la main, ne parle pas. La CONCIERGE attend.

**CAMILLE (VOIX OFF)**

C'est devenu un petit café. Tu vas aimer ça.

**29A. EXT. SOIR.**

**CAMILLE**

Dors bien. Pense à moi, papa.

**28B. MAISON DE CHAMBRES (VESTIBULE DE CONCIERGE). INT. SOIR.**

**MARIE-PIERRE**

(APRÈS UN MOMENT) Bonne nuit.

**29B. EXT. SOIR.**

CAMILLE raccroche. Elle serre le cellulaire contre elle.

**28C. MAISON DE CHAMBRES. INT. SOIR.**

MARIE-PIERRE raccroche. La CONCIERGE la regarde. MARIE-PIERRE vient pour remonter à sa chambre, toujours suivie par le regard de la femme, elle s'arrête croyant saisir le motif de ce regard insistant posé sur elle.

**MARIE-PIERRE**

(GÊNÉE) C'est vrai... Je...je vais vous payer demain, ou en fin de semaine au plus tard...

**LA CONCIERGE**

(SÈCHE) Ça a été payé. Pour le reste du mois.

MARIE-PIERRE la considère avec des yeux étonnés.

**LA CONCIERGE**

Par la p'tite fille.

La CONCIERGE rentre chez elle en hochant la tête. MARIE-PIERRE remonte dans sa chambre.

**30. ÉCOLE. EXT. FIN DE JOUR.**

LUCKY qui marche avec BOUCTOUCHE et une FILLE aperçoit CAMILLE. LUCKY s'empresse de saluer BOUCTOUCHE et l'autre FILLE.

**LUCKY**

Salut !...

**BOUCTOUCHE**

Salut !...

LUCKY interpelle CAMILLE qui le devance. Elle a l'air très concentrée, son sac sur l'épaule.

**LUCKY**

Où tu vas, vite de même ?... (CAMILLE NE RÉPOND PAS, MAIS S'ARRÊTE ET SE RETOURNE VERS LUI) (IL POURSUIT NÉGLIGEMMENT) On s'en va écouter de la musique au Centre... Ça te tentes-tu de venir ?...

**CAMILLE**

(AVALANT AVEC DIFFICULTÉ) Quand ?...

**LUCKY**

Ben, tout de suite.

**CAMILLE**

(DÉÇUE) J'peux pas.

**LUCKY**

(LE VISAGE AUSSITÔT DURCI) Pourquoi ?...

**CAMILLE**

(DÉSESPÉRÉE) J'ai un rendez-vous... Une autre fois, peut-être ?...

**LUCKY**

(LA DÉPASSANT) Un rendez-vous avec qui ?... Un anneau de Saturne ?...

Piqué, LUCKY s'en va. CAMILLE le regarde tristement.

### **31. TERRASSE. INT. JOUR.**

Il fait soleil. MARIE-PIERRE est assise à la terrasse du petit café où CAMILLE lui a donné rendez-vous. Il fait bon. Elle boit son campari-soda avec un sourire indéfinissable et mystérieux.

Un HOMME au début de la cinquantaine, séduisant — genre tombeur n'ayant pas encore amorcé son déclin... — est en train de manger des moules, à la table jouxtant la sienne.

**L'HOMME**

La nuit dernière, j'ai fait un rêve très étrange.

MARIE-PIERRE le regarde. Il ne la regarde pas; à la rigueur, elle pourrait croire que ce n'est pas à elle qu'il s'adresse... Mais elle est la seule à portée de sa voix...

**L'HOMME**

J'étais assis à une terrasse semblable à celle-ci. Je mangeais des moules. (IL MANGE UNE MOULE AVEC DÉLECTATION, TRÈS LENTEMENT. MARIE-PIERRE, FASCINÉE, LE REGARDE. IL Y A QUELQUE CHOSE DE TRÈS SEXUEL DANS LA FAÇON DONT IL MANGE...) Non, c'était pas des moules, c'était plutôt ces petits coquillages blanchâtres qu'on trouve sur la côte du Maine ou aux Îles-de-la-Madeleine... vous voyez ce que je veux dire ?...

**MARIE-PIERRE**

Des clams.

**L'HOMME**

Exactement. Merci. (IL LA REGARDE DIRECTEMENT ET LUI FAIT UN SOURIRE ÉBLOUISSANT) Eh bien c'était des clams vivantes. Parlantes, je veux dire. Ah oui, à chaque fois que je m'en mettais une dans la bouche, elle se mettait à m'injurier dans la langue de Shakespeare — you damned asshole, you sonnavabitch, you bastard...!

Un temps.

**MARIE-PIERRE**

C'était probablement un rêve sur l'identité culturelle.

**L'HOMME**

Vous croyez ?...

**MARIE-PIERRE**

(SÉRIEUSE) Vous êtes anglophobe, visiblement, et vous projetez votre peur de l'assimilation sur les Anglaises de clams.

Il sourit. Il continue à délecter ses moules et à boire son verre de vin en jetant un regard intéressé et séducteur vers elle.

**L'HOMME**

Intéressant. J'ai très envie de vous offrir un verre, mais vous allez croire que je vous drague.

**MARIE-PIERRE**

Ce qui est faux.

**L'HOMME**

Ah non, non, non, ce qui est vrai. Mais on a sa fierté.

Il lui sourit.

C'est à ce moment, que CAMILLE fait son entrée. Elle apparaît derrière l'épaule de MARIE-PIERRE.

**CAMILLE**

(INTENTIONNELLEMENT) Allô, papa...

On va sur le visage de l'HOMME, sidéré.

**MARIE-PIERRE**

Viens (COMME UN PEU DÉRANGÉE).

### 32. TERRASSE. INT. FIN DE JOUR.

On voit à travers la fenêtre le soleil étincelant et on entend des cloches de funérailles.  
L'homme a disparu.

**CAMILLE**

Un jour, y aura plus rien ici. Le soleil va s'éteindre, comme n'importe quelle étoile... C'est drôle, de penser ça, hein ?...

**MARIE-PIERRE**

Je m'en vais, à la fin de la semaine.

**CAMILLE**

Demain soir, Saturne est en conjonction avec Jupiter. Si tu viens au parc vers les neuf heures, on va les regarder dans mon télescope...

**MARIE-PIERRE**

J'irai pas.

**CAMILLE**

Tantôt, on pourrait prendre une marche, si tu veux. Une grande marche comme on faisait tous les soirs, t'en rappelles-tu ?...

**MARIE-PIERRE**

(ÉCLATANT) On faisait pas de marche tous les soirs !... Je t'emmenais dehors une fois de temps en temps, quand j'en pouvais plus, quand je me sauvais de la maison, Camille, quand j'ÉTOUFFAIS !...

Un temps. CAMILLE regarde MARIE-PIERRE sans se démonter.

**CAMILLE**

(DOUCEMENT) Tu t'en rappelles pas. C'est pas grave.

Un temps.

**MARIE-PIERRE**

(ANGOISSÉE) Mais qu'est-ce que tu veux de moi ?... On s'est vues, on s'est parlé... Mais je peux pas rester ici... c'est plus ma place, ici...

**CAMILLE**

C'est ma fête, dans deux mois... Je vais avoir treize ans. C'est important, treize ans...

**MARIE-PIERRE**

Camille...

**CAMILLE**

Demain soir, à neuf heures, quand tu vas venir, on va aussi regarder la galaxie d'Andromède...

**MARIE-PIERRE**

J'irai pas. Je m'en vais, Camille !... (MARIE-PIERRE LUI SAISIT RUDEMENT LE POIGNET) As-tu compris ?... JE M'EN VAIS !...

CAMILLE se déprend. Un temps.

**CAMILLE**

Va-t'en !... (SES YEUX SE REMPLISSENT DE LARMES) Tu trouveras personne, ailleurs, qui va t'aimer plus que moi !... PERSONNE !...

CAMILLE sort du café.

### 33. CHAMBRE DE CAMILLE. SOIR.

Une horloge, sur un guéridon, indique neuf heures moins vingt.

Il pleut à torrents. CAMILLE, désespérée, regarde dehors à travers le puits de lumière.

### 34. MAISON. INT. SOIR.

CAMILLE, son imperméable sur le dos, avec son télescope, sort subrepticement de sa chambre pendant que l'on voit MICHÈLE à son bureau de travail. MICHÈLE l'aperçoit. Elle la poursuit dans l'escalier et l'attrape juste au moment où elle s'apprête à sortir.

**MICHÈLE**

(INTERLOQUÉE) Mais... Où tu vas ?... (CAMILLE NE RÉPOND PAS) Il pleut à verse...

**CAMILLE**

C'est juste un nuage.

MICHÈLE la retient, et referme la porte brutalement.

**MICHÈLE**

Pas question. Tu vas attraper une pneumonie...

**CAMILLE**

(SUPPLIANTE) C'est très important, c'est... c'est la première fois que Jupiter se trouve en conjonction avec Saturne pis Neptune... peut-être que ça se reproduira plus jamais...

**MICHÈLE**

Je m'en fiche, de Jupiter, de Saturne, de Vénus... Tu verras rien, de toute façon... IL PLEUT !... Aïe ! Si tu mettais la même énergie à l'école que tu en mets sur les étoiles !...

**CAMILLE**

(DÉSESPÉRÉE) Si tu m'aimes, maman, laisse-moi sortir...

MICHÈLE la regarde, désespérée, saisie par la véhémence et le désespoir dans sa voix. Un temps.

**MICHÈLE**

(À VOIX BASSE) T'es folle, Camille.

MICHÈLE ouvre la porte. CAMILLE s'engouffre à l'extérieur. MICHÈLE la regarde disparaître dans l'obscurité et la pluie.

**35. PARC. EXT. SOIR.**

Il pleut à verse, on entend le tonnerre. L'endroit est désert et sinistre. CAMILLE attend avec angoisse, immobile sous une estrade, son télescope serré contre elle.

**36. ÉCOLE. INT. JOUR**

Sur CAMILLE, en gros plan.

Elle est assise. Elle tient un jus dans sa main. Elle regarde dans le vide, perdue dans ses pensées.

Silence total.

On s'éloigne, suffisamment pour voir qu'on est dans une CAFÉTÉRIA, bondée de jeunes. CAMILLE est seule, isolée parmi des jeunes qui conversent entre eux et boit son jus du bout des lèvres. On voit derrière elle LUCKY, toujours aussi bien entouré, qui joue aux cartes.

**37. PARC. EXT. SOIR.**

CAMILLE, assise sur la roche, à côté de son télescope dressé vers le ciel, comme en attente de quelqu'un. Déçue, elle commence à plier le télescope. Soudain, elle entend du bruit, tourne la tête.

MARIE-PIERRE surgit de l'obscurité et s'avance lentement vers elle. CAMILLE, un moment interdite l'accueille avec transport. On sent qu'elle réprime la joie violente qui s'est emparée d'elle.



**CAMILLE**

(REPLAÇANT LE TÉLESCOPE) On va regarder la galaxie d'Andromède... Viens vite, y a des nuages qui arrivent !...Assis-toi.

MARIE-PIERRE s'asseyait sur la roche. Elle n'est vêtue que d'une robe et d'une écharpe, elle frissonne.

**CAMILLE**

T'as froid. Attends un peu.

CAMILLE enlève son manteau, le lui drape sur les épaules. MARIE-PIERRE se laisse faire.

**MARIE-PIERRE**

Merci. Merci...

MARIE-PIERRE touche légèrement le télescope. CAMILLE se place derrière elle en lui mettant les mains sur les épaules.

**CAMILLE**

On appelait ça « Le lac », ici. T'en rappelles-tu ?... (MARIE-PIERRE FAIT NON DE LA TÊTE) C'est là que la petite fille se cachait.

**MARIE-PIERRE**

Quelle petite fille ?...

**CAMILLE**

(DOUCEMENT) T'as tout oublié, hein ?... La petite fille du Lac. Une fois, (EN S'APPUYANT SUR L'ÉPAULE DE MARIE-PIERRE) c'était une petite fille. Sa mère l'avait habillée en garçon, pour une fête costumée. Mais sa mère est morte, pis la petite fille est restée habillée en garçon. Tout le monde a pensé qu'elle était un garçon pour vrai. Personne, après, a jamais voulu croire qu'elle était une fille.

CAMILLE se serre contre MARIE-PIERRE, très fort. Le bras de MARIE-PIERRE se lève, effleure le poignet de CAMILLE, et retombe.

On s'éloigne d'elles, de plus en plus, petites silhouettes collées l'une sur l'autre et seules, se découpant sur l'obscurité du ciel.

**38. ÉCOLE. INT. JOUR.**

CAMILLE est devant son casier grand ouvert, tapissé d'illustrations de nébuleuses et d'étoiles. Elle enfle le gros chandail de laine bleu de son père. Elle le touche de la main, souriante. LUCKY la regarde et l'intercepte.

**LUCKY**

(MOQUEUR) T'as mis le chandail de ton père ?...

Un temps. CAMILLE lui adresse un petit sourire de défi.

**CAMILLE**

Oui !

**39. ÉCOLE. EXT. FIN DE JOUR.**

CAMILLE marche sur le trottoir à côté de LUCKY (gros plan sur les 2 visages).

**LUCKY**

(APRÈS UN MOMENT) Ton père a sacré le camp. Oui ou non ?...

**CAMILLE**

Non.

**LUCKY**

Ben, il reste plus chez vous.

**CAMILLE**

Il est à New York.

**LUCKY**

C'est ça que j'ai dit. Il a sacré le camp.

**CAMILLE**

Il est parti parce que c'était trop petit, ici... (LUCKY A UN PETIT RIRE MOQUEUR. CAMILLE S'IMMOBILISE, HORS D'ELLE)

C'est un scientifique, un GRAND scientifique ! Il a découvert plein d'affaires, plein de... bactéries pis de microbes, tu peux pas comprendre ça !...

CAMILLE recommence à marcher, ulcérée.

**LUCKY**

En tout cas, tout ce que je comprends, c'est qu'il t'a sacrée là. Avec des bonnes excuses... Moi, mon père fait de l'argent comme de l'eau. C'est un homme d'affaires.

**CAMILLE**

(SANS TENIR COMPTE DE CE QUE DIT LUCKY, ELLE CONTINUE À PARLER DE SON PÈRE) Il va m'emmener à New York l'année prochaine. Il m'écrit à toutes les semaines.

**LUCKY**

Mon père, lui, il a des associés au Japon pis en Californie. C'est un winner, hein... y a jamais faite faillite de sa vie.

Un temps. Ils sont arrivés devant un scooter stationné, près de l'école. LUCKY s'immobilise.

**LUCKY**

(FIER) Tiens ! Mon père vient de me l'acheter. Made in Japan. (CAMILLE TRAVERSE LA RUE, SANS LE REGARDER) Hé ! Tu te trompes de bord !...

**CAMILLE**

(PETIT AIR SUPÉRIEUR) Je m'en vais en ville.

LUCKY prend place sur son scooter, songeur. Puis il esquisse un petit sourire.

On se retrouve à l'arrêt d'autobus où attend CAMILLE. LUCKY arrive avec son scooter et s'arrête devant elle.

**LUCKY**

Veux-tu un lift ?...

CAMILLE hésite un moment, sourit, tentée. LUCKY lui donne son casque. Elle s'assoit maladroitement derrière lui. Il lui place les mains autour de sa taille. Elle se tient raide, intimidée.

**40. PONT JACQUES-CARTIER. EXT. FIN DE JOUR.**

LUCKY et CAMILLE sur le scooter filant à vive allure. CAMILLE tient LUCKY par la taille.

**41. CENTRE-VILLE. EXT. FIN DE JOUR.**

Le scooter s'immobilise près du Néfertiti. On voit la limousine noire, stationnée en face.

CAMILLE descend, comme à regret.

Un temps.

LUCKY et CAMILLE se regardent, puis détournent les yeux. Gênés, tout à coup, et ne sachant trop comment se quitter.

**LUCKY**

(APRÈS UN MOMENT) Ben, où tu vas ?...

**CAMILLE**

Voir quelqu'un. (PAUSE) Une amie de mon père. (PAUSE)  
Toi ?...

On entend klaxonner. CAMILLE et LUCKY tournent la tête. Dans la voiture noire, quelqu'un descend la vitre d'en avant; on reconnaît le même CONDUCTEUR.

**LUCKY**

(APRÈS AVOIR REGARDÉ L'AUTO NOIRE. AVEC UN  
DEMI-SOUIRE IRONIQUE) Voir quelqu'un. (PAUSE) Un ami  
de mon père.

CAMILLE et LUCKY se toisent un moment avec un demi-sourire qui n'est pas dupe, un sourire presque complice. Chacun part de son côté.

**42. CHAMBRE DE MARIE-PIERRE. INT. FIN DE JOUR.**

**CAMILLE**

C'est en vraie laine. C'est écrit dedans...

MARIE-PIERRE replie le chandail bleu que CAMILLE lui a apporté.

**MARIE-PIERRE**

(RÉPRIMANT UN SOURIRE) Je sais.

CAMILLE est assise sur le lit. Elle en évalue la suspension.

**CAMILLE**

Comme ça, t'attraperas pas une pneumonie. Je pourrais très bien dormir, ici. (ELLE S'ÉTEND UN PEU SUR LE LIT) Je ronfle pas, tu sais. J'te dérangerai pas.

**MARIE-PIERRE**

(NE RELEVANT PAS LA REMARQUE) Veux-tu un verre de lait ?...

MARIE-PIERRE ouvre son frigo. CAMILLE, du coin de l'oeil, constate qu'il est presque vide.

**CAMILLE**

Non merci.

**MARIE-PIERRE**

Certaine ?...

**CAMILLE**

Seulement si t'en as assez.

MARIE-PIERRE, avec un demi-sourire, remplit deux verres. Elle en donne un à CAMILLE.

**MARIE-PIERRE**

Tiens !...

MARIE-PIERRE va à la table, où le tissu rouge est étendu, à demi cousu, parmi des bobines de fils et des magazines de mode ouverts. Elle tente d'enfiler une aiguille, à plusieurs reprises, n'y arrive pas. Elle tend le fil et l'aiguille à CAMILLE.

**MARIE-PIERRE**

Tiens !...

Un temps. À contre-cœur, CAMILLE prend le fil et l'aiguille.

**CAMILLE**

Qu'est-ce que tu fais ?...

**MARIE-PIERRE**

Une robe. (CAMILLE LA REGARDE. MARIE-PIERRE AVEC UN SOURIRE) Une femme a besoin d'une nouvelle robe, de temps en temps... Tiens.

CAMILLE détourne les yeux. Un temps. Elle enfle l'aiguille, sans entrain.

**CAMILLE**

À toutes les minutes, en Amérique du Nord, y a une femme qui se fait violer. Savais-tu ça ?...

**MARIE-PIERRE**

Non.

**CAMILLE**

(SANS LA REGARDER) Y a une femme sur trois qui se fait battre, au moins une fois dans sa vie.

Un temps. MARIE-PIERRE la regarde avec un petit sourire.

**MARIE-PIERRE**

Vous apprenez ça à l'école ?... (ELLE PREND L'AIGUILLE ET LE FIL DES MAINS DE CAMILLE) Merci... Comment ça va, à l'école ?...

**CAMILLE**

(SE DÉTOURNANT) Ça va. (ELLE AVISE TOUT À COUP LE TÉLÉPHONE PRÈS DE LA TABLE) T'as un téléphone, maintenant ?... Je vais noter ton numéro...

**MARIE-PIERRE**

(LA REGARDANT AVEC INSISTANCE) Comment ça va à l'école, Camille ?...

Un temps.

**CAMILLE**

J'aime pas l'école.

**MARIE-PIERRE**

T'aimais ça, avant.

**CAMILLE**

Ouais. (RÉCITANT COMME UNE LEÇON APPRISE PAR COEUR) Tarla dit que les enfants qui ont des carences émotives se mettent à détester l'école. Toujours.

MARIE-PIERRE la regarde sans comprendre.

**MARIE-PIERRE**

Qui ?

**CAMILLE**

(CAMILLE SOURIT) Le psychologue de l'école. Il peut se tromper. C'est un épais.

**MARIE-PIERRE**

(SE LEVANT BRUSQUEMENT. AVEC FERMETÉ) Camille, je veux que tu étudies. Je veux que tu réussisses. Même si tu détestes l'école. (PAUSE) Je veux voir ton prochain bulletin et je VEUX que tes notes soient aussi bonnes qu'avant. M'entends-tu ?...

Un temps. CAMILLE détourne la tête, range le numéro de téléphone de MARIE-PIERRE dans ses poches. Elle a un petit sourire triomphant aux lèvres.

**43. CHAMBRE-GARAGE DE CAMILLE. INT. SOIR.**

On frappe à la porte. MICHÈLE pousse délicatement la porte, entre.

La chambre de CAMILLE est transformée en champ de bataille. Pas un pouce carré, du lit ou du plancher, qui ne soit recouvert de livres ouverts, de cahiers, de feuilles de notes...

On découvre CAMILLE assise par terre. Elle a les yeux fermés, très concentrée.

MICHÈLE sort doucement et ferme la porte.

#### **44. ÉCOLE. INT. JOUR.**

– Corridor, devant le bureau du psychologue (J. BOULET).

CAMILLE est assise. Elle attend. LUCKY passe devant elle sans la regarder, au milieu d'autres adolescents. On entend une sonnette. CAMILLE suit LUCKY des yeux un moment.

Au moment où CAMILLE détourne les yeux, LUCKY se retourne et la regarde. Puis il s'éloigne.

#### **45. ÉCOLE. INT. JOUR.**

– Bureau de J. BOULET.

Point de vue de CAMILLE — Sur le bureau, des ouvrages volumineux se côtoient, portant tous sur la psychologie et l'éducation, et dotés de titres tous plus alléchants les uns que les autres : « LA SCHIZOPHRÉNIE PRÉCOCE », « PROBLÈMES DE L'ENFANT PRÉ-PUBERTAIRE », « L'ENFANT ET LA PSYCHANALYSE », « L'ENFANT DÉPRIMÉ », etc. Le « J. BOULET — PSYCHOLOGUE » apparaît sur le bureau.

J. BOULET est assis derrière son bureau.

#### **J. BOULET**

(DÉSOLÉ) Tu me déçois, Camille... Je disais justement à ta mère comment, malgré tout, tu étais une enfant intègre et franche. Tu me déçois beaucoup. T'as des problèmes, je comprends. Tu vis des choses difficiles, tous les enfants de monoparentaux vivent des situations difficiles. Je veux bien t'aider, moi. Ta mère aussi veut t'aider. Mais il faut que tu nous aides à t'aider...

Pause. CAMILLE détourne les yeux.



**J. BOULET**

(LA VOIX ENJOUÉE, TOUT À COUP) Tu veux-tu un poisson rouge ?...

Il montre le bocal de poissons rouges à la cannelle à CAMILLE.

**J. BOULET**

(EN PRENANT UN BONBON) C'étaient mes préférés, quand j'étais petit... (TOUT EN SUÇANT SON BONBON) Qu'est-ce que ça donne, de tricher ?...

**CAMILLE**

(D'UN TON FERME) J'ai pas triché.

**J. BOULET**

Ben, explique-moi une ou deux petites choses. Depuis... mon Dieu, depuis presque toujours, tu ramasses des zéros partout. Puis là, tout d'un coup, le même jour, en maths, en physique puis en chimie : BINGO !... La connaissance infuse, le score plus-que-parfait, 100% partout, ah ah qu'on se bidonne et que c'est facile !...

CAMILLE le regarde avec un petit sourire fendant.

**J. BOULET**

(SOUDAIN MENAÇANT) Alors ?... (SILENCE) Qui t'a refilé les questions d'examen ?...

**CAMILLE**

Personne.

**J. BOULET**

Je te crois pas.

CAMILLE avance le torse vers lui et commence à réciter d'une voix monocorde et rapide.

**CAMILLE**

Dans l'ensemble  $E$ , on définit des opérations qui, à l'aide de deux parties, permettent d'en obtenir une troisième. Si  $A$  et  $B$  sont deux parties de l'ensemble  $E$  : 1) l'intersection de  $A$  et  $B$ , notée  $A \cap B$ , est formée des éléments de l'ensemble  $E$  qui appartiennent à la

fois à A et B, ce que l'on appelle l'ensemble des éléments communs; 2) l'union ou la réunion de A et B, notée A union B, est...

**J. BOULET**

(QUI L'A ÉCOUTÉE, SIDÉRÉ) Ça suffit... Bravo !

**46. MAISON. INT. SOIR.**

– **Salon.**

CAMILLE est assise par terre, devant l'âtre, dans la lueur d'un petit feu d'écorce et de papier. Elle se fait griller des guimauves. Le récepteur du téléphone est coincé contre son épaule. La conversation téléphonique entre CAMILLE et MARIE-PIERRE, de la maison de CAMILLE à la chambre de MARIE-PIERRE, va se poursuivre jusqu'à la scène 48, exclusivement.

**CAMILLE**

(À VOIX BASSE) Partout. En maths, en physique, en anglais. Partout. (ELLE RIT) Les profs sont en train de devenir fous. Es-tu content ?... (SILENCE) On pourrait travailler ensemble. Dans un laboratoire, dans une université. Moi, je ferais des découvertes sur les étoiles, puis toi, t'en ferais sur les microbes.

**47. CHAMBRE DE MARIE-PIERRE. INT. SOIR.**

MARIE-PIERRE est installée sur le sofa, la robe en chantier sur ses genoux. Elle coud. Elle tient le récepteur de téléphone de la même façon que CAMILLE, coincé contre son épaule.

**MARIE-PIERRE**

(AVEC UN FAIBLE SOURIRE) On verra ça plus tard, veux-tu ?... Dans une dizaine d'années...

**46A. MAISON DE CAMILLE.****CAMILLE**

J'ai gardé ton costume de chercheur, tu sais... Ton sarrau blanc...

**47A. CHAMBRE DE MARIE-PIERRE. INT. SOIR.****CAMILLE (VOIX OFF)**

Si jamais t'en avais de besoin, t'as juste à me le dire...

**MARIE-PIERRE**

Merci.

**46B. MAISON DE CAMILLE.****CAMILLE**

Bon, faut que je raccroche maintenant.

**47B. CHAMBRE DE MARIE-PIERRE. INT. SOIR.****MARIE-PIERRE**

D'accord.

**CAMILLE (VOIX OFF)**

Dans cinq secondes, je raccroche. Cinq...quatre... Est-ce que tu vas aller dormir ?...

**MARIE-PIERRE**

Oui.

**CAMILLE (VOIX OFF)**

...Trois...

**46C. MAISON DE CAMILLE.****CAMILLE**

...deux...un et demi... Bonne nuit...

**47C. CHAMBRE DE MARIE-PIERRE.****MARIE-PIERRE**

Ah... Bonne nuit.

**CAMILLE (VOIX OFF)**

...un et quart...

**46D. MAISON DE CAMILLE.****CAMILLE (VOIX OFF)**

Pense à moi, hein ?... (ANGOISSÉE) Pense à moi, papa !...

La porte du salon est entrouverte. On voit MICHÈLE qui écoute en secret. En déposant le récepteur, CAMILLE l'aperçoit.

**47D. CHAMBRE DE MARIE-PIERRE.**

MARIE-PIERRE, secouée, raccroche. Un temps. Elle décroche de nouveau, rapidement : on entend le signal de la ligne téléphonique. Elle raccroche. Elle se met à soupirer profondément, au bord des larmes.

**48. MAISON. INT. SOIR.**

CAMILLE tourne le dos à MICHÈLE. Elle se fait griller une guimauve avec nervosité. MICHÈLE s'approche, lentement.

**MICHÈLE**

(UN LONG MOMENT) Le ciel est clair, ce soir. Tu regardes pas les étoiles ?

**CAMILLE**

Non.

Silence, long.

**MICHÈLE**

(À VOIX BASSE, PRESSANTE) Parle-moi, Camille. (UN TEMPS) S'il te plaît.

Un temps.

**CAMILLE**

(SANS SE RETOURNER) Pourquoi ?... Tu sais d'avance tout ce que je pourrais te dire.

**49. CENTRE-VILLE. EXT. FIN DE JOUR.**

CAMILLE et MARIE-PIERRE marchent lentement. CAMILLE semble préoccupée.

**CAMILLE**

Tu devrais demander ma garde. (ELLE REGARDE MARIE-PIERRE, QUI NE RÉAGIT PAS) Je vais leur dire que je veux rester avec toi. (INSISTANT) Quand tu vas travailler, ils pourront pas refuser de te donner la garde de ta fille !...

MARIE-PIERRE reste muette, perturbée. Un temps. CAMILLE, câline, se colle contre elle, lui prend la main.

**CAMILLE**

Ton laboratoire, à New York, est-ce qui était grand ?...

Un temps.

**MARIE-PIERRE**

Je travaillais pas dans un laboratoire. (CAMILLE LA REGARDE  
FIXEMENT) J'essayais, tout ce temps-là, j'essayais... d'enlever  
mon déguisement...

MARIE-PIERRE sent le bras de CAMILLE se détacher d'elle. Elle le retient.

**MARIE-PIERRE**

Comme la petite fille du Lac, tu sais ?... La nature se trompe, des  
fois. Des fois, il y a des femmes qui naissent avec le corps d'un  
homme.

**CAMILLE**

(LA COUPANT) Quand est-ce que je vais aller coucher chez  
toi ?...

**MARIE-PIERRE**

C'est difficile... là.

**CAMILLE**

Pourquoi ?...

Un temps. MARIE-PIERRE, préoccupée, ralentit. CAMILLE la regarde. Elle lui  
saisit la main.

**CAMILLE**

Je les aime, tes mains. (PAUSE. ELLE LUI PLIE LES  
JOINTURES, DISSIMULANT SES ONGLES PEINTS) Je les  
aime, parce qu'elles sont restées comme avant.

MARIE-PIERRE, brusquement, lui dérobe ses mains. Elle se remet à marcher  
rapidement.

**CAMILLE**

Ce soir, je vais coucher chez toi.

**MARIE-PIERRE**

Non. Pas ce soir.

**CAMILLE**

Quand ?...

**MARIE-PIERRE**

(ÉLUDANT) Il se fait tard.

**CAMILLE**

On a plein de temps. Michèle rentre pas avant 11 heures...

**MARIE-PIERRE**

Non. Il faut que t'aïlles dormir. Je te reconduis au métro.

**CAMILLE**

Non !...

**MARIE-PIERRE**

Camille... Sois raisonnable.

**CAMILLE**

Je vais te reconduire à ta chambre.

**MARIE-PIERRE**

(FERME) Non.

**CAMILLE**

(EN COLÈRE) Pourquoi ?...

**MARIE-PIERRE**

(FERME) Non.

Elles approchent du métro (BERRI). CAMILLE refuse d'avancer.

**CAMILLE**

Je veux pas rentrer. Papa, s'il te plaît, paPA !...

MARIE-PIERRE tique, jette des regards embarrassés autour d'elle. CAMILLE, la voyant sensible à cette sorte de chantage, se met à crier de plus belle.

**CAMILLE**

S'il te plaît, PAPA...!!!

MARIE-PIERRE s'arrête pile, tout à coup, saisit sans ménagement CAMILLE par le bras.

**MARIE-PIERRE**

(LA REGARDANT DANS LES YEUX. FERMEMENT) Écoute.  
Tu te tais tout de suite et tu rentres à la maison, ou tu me revois plus jamais, JAMAIS, m'entends-tu ?...

CAMILLE se libère de l'étreinte de MARIE-PIERRE et marche rapidement vers l'entrée du métro.

**MARIE-PIERRE**

Mais, Camille !

MARIE-PIERRE rattrape CAMILLE juste à l'entrée du métro.

**MARIE-PIERRE**

Camille !

**CAMILLE**

(LA REPOUSSANT) Va t'en.

CAMILLE s'engouffre dans le métro sans se retourner.

**– Snack-bar en face du métro**

On voit LUCKY, assis près de la vitre, qui regarde en direction de CAMILLE et MARIE-PIERRE.

**– Dans la bouche du métro.**

CAMILLE descend l'escalier du métro, tête basse. Arrivée en bas, elle s'arrête. Elle a des larmes aux yeux. Elle se retourne, comme paniquée, grimpe en trombe l'escalier roulant, en bousculant les gens. Elle arrive en haut, s'immobilise, immédiatement soulagée. MARIE-PIERRE est toujours là, de l'autre côté de la porte vitrée, comme si elle l'avait attendue... MARIE-PIERRE lui fait un sourire tendre.

**CAMILLE**

(À TRAVERS LA VITRE, LUI ENVOYANT LA MAIN À SON TOUR) À bientôt !... (ELLE SE COLLE CONTRE LA VITRE.



ELLE ARTICULE) À bientôt pa... À bientôt, papa !... Pense à moi... PENSE À MOI !...

MARIE-PIERRE salue CAMILLE de la main. Chacune part de son côté.

On va sur LUCKY, debout de l'autre côté de la rue, qui regarde et médite la scène.

#### **50. CHAMBRE DE MARIE-PIERRE. INT. SOIR**

MARIE-PIERRE se regarde dans le miroir avec sa nouvelle robe rouge qu'elle vient tout juste de confectionner. Jouant avec des verres fumés, elle imite la pose du mannequin sur la page du magazine. Elle se trouve belle et chic, se montre une jambe de côté, se regarde sous tous les angles. Elle s'apprête à partir pour la soirée.

#### **51. BAR. INT. SOIR.**

MARIE-PIERRE assise au comptoir du bar.

Elle boit un verre de vin. Son regard rencontre celui d'un HOMME attablé lui aussi au bar. Il lui sourit. Elle lui rend un sourire crispé.

#### **52. CHAMBRE DE MARIE-PIERRE. INT. NUIT.**

MARIE-PIERRE enlève ses souliers. Le veston d'un HOMME est déposé sur le lit. L'HOMME vient s'asseoir sur le lit. MARIE-PIERRE est debout, près de la fenêtre. L'HOMME la regarde.

**L'HOMME**

(DOUCEMENT) Viens t'asseoir.

MARIE-PIERRE reste hésitante. Un temps.

**L'HOMME**

Viens !...

Elle le regarde mais ne bouge pas.

Il se lève, va vers elle. MARIE-PIERRE appuie la tête contre son épaule. L'HOMME la caresse doucement puis il vient pour l'embrasser. Elle se dérobe.

**L'HOMME**

Détends-toi... Voyons...

L'HOMME devient de plus en plus entreprenant. On entend la robe de MARIE-PIERRE se déchirer.

**MARIE-PIERRE**

(PANIQUÉE) NON !...

MARIE-PIERRE assène à L'HOMME un coup de poing qui l'envoie valser sur le sol. Il se relève, effrayé, ramasse ses vêtements en vitesse, et s'en va. On entend sa course dans l'escalier.

MARIE-PIERRE, la robe déchirée, catastrophée par ce qui vient de se passer, referme la porte et la barre. Elle s'appuie sur la porte, bouleversée.

**53. ÉCOLE. INT. JOUR.**

– **Près des casiers.**

CAMILLE ouvre son casier pour y déposer des livres. Elle voit une revue, placée en évidence sur la première tablette. Elle la prend, étonnée... Il s'agit d'un magazine portant sur les transsexuels, avec une page couverture très explicite...

**LUCKY (VOIX OFF)**

C'est un travesti ou un transsexuel, ton père ?...

CAMILLE se retourne, saisie. LUCKY est derrière elle.

**LUCKY**

Tu peux m'en parler. Je connais ça, ce monde-là, je suis pas né de la dernière pluie, moi.

**54. ÉCOLE. INT. JOUR.**

CAMILLE et LUCKY sont accroupis par terre sous un escalier, devant le magazine ouvert. LUCKY éclaire les photos avec une minuscule lampe de poche.

**LUCKY**

Les travestis, c'est pas des vrais. Ils se promènent avec des grosses boules là, mais si tu les pincas trop fort, ça te pète dans la face.

LUCKY éclate de rire. CAMILLE le regarde avec des yeux horrifiés. Il arrête de rire. Un temps.

CAMILLE est partagée entre la fascination et l'envie de fuir. Elle tourne une page du magazine, contemple avec répulsion une photo...

**LUCKY**

(TON DE PÉDAGOGUE) Ah ! Ça, c'est un vrai. Un transsexuel. C'est comme ça que ça s'appelle, un gars qui se fait opérer pour devenir une fille.

**CAMILLE**

(REFERMANT BRUTALEMENT LA REVUE) Mon père est pas comme ça !...

**LUCKY**

Ils les coupent, puis ils les recousent. Ils leur enlèvent... la queue pis toute l'affaire. Ils les bourrent d'hormones, puis ils leur font des seins.

Un temps.

**CAMILLE**

(RÉTICENTE) Pourquoi ils font ça ?...

**LUCKY**

Leur mère, peut-être, qui les élève comme des filles, ça fait qu'ils sont sûrs qu'ils sont des filles. Mais y en a qui disent que c'est en naissant, que c'est dans leur cerveau...

Un temps. CAMILLE fait non de la tête.

**LUCKY**

(POURSUIVANT PLUS DOUCEMENT) Faut qui prennent des hormones toute leur vie. Ils vieillissent plus vite que les autres, à cause des hormones...

**CAMILLE**

Non. Pas mon père. Tu le connais pas.

**LUCKY**

Ça a l'air, par exemple, que tout ce qu'ils réussissent à leur mettre, à la place du sexe, c'est un trou. Ils jouissent pas. Le sexe, c'est out, pour eux autres...

**CAMILLE**

(VIOLEMENT) NON !... pas mon père, c'est un scientifique. Il fait des expériences... il se déguise comme ça, présentement, pour une expérience. Il restera pas comme ça.

Court silence. LUCKY se rapproche de CAMILLE.

**LUCKY**

(DOUCEMENT) Fais-toi-s'en pas. Le monde est fucké pis c'est pas de ta faute.

Silence. Ils sont très près l'un de l'autre. CAMILLE sent l'épaule de LUCKY contre la sienne. Elle respire profondément, troublée.

**LUCKY**

Si tu veux, je pourrais t'emmener à une place. Une place que je connais, avec du monde comme ton père...

**55. PONT JACQUES-CARTIER. EXT. NUIT.**

CAMILLE derrière LUCKY, sur le scooter. Ils filent à vive allure. CAMILLE a les yeux grands ouverts fixes, elle se serre contre le dos de LUCKY.

**56. CENTRE-VILLE/NÉFERTITI. EXT. NUIT.**

CAMILLE attend, sur le trottoir. Néons du Néfertiti, en face.

Point de vue de CAMILLE — LUCKY est en train de parlementer, et de plaisanter, avec deux « FEMMES », dans l'embrasement de la porte du Néfertiti. Il plaide avec assurance. LUCKY fait signe à CAMILLE de venir les rejoindre.

CAMILLE s'approche lentement. Elle entend une musique forte qui sourd de l'intérieur du bar. Les FEMMES regardent CAMILLE en souriant et en hochant la tête d'un air compréhensif. CAMILLE voit les deux FEMMES, de près. Sous leurs maquillages très prononcés, leurs perruques et leurs vêtements criards, on voit leur barbe longue, leurs pommettes saillantes, leur virilité trouble et mal cachée...

LUCKY fait signe à CAMILLE d'entrer. Ils entrent.

## 57. NÉFERTITI. INT. NUIT.

Sur une petite scène éclairée, une « FEMME » (un transsexuel) fait du lipsing sur une chanson en se déhanchant.

« I took so long just to find you  
 Here at the end of the rainbow  
 When I was lost feeling lonely  
 Followed the stars in your eyes  
 Will you still love me when the night is gone  
 Will you still love me when the night is gone  
 Life is so sad when there is no one  
 To fill your dreams and your memories  
 When I wake up in the morning  
 Will you be there by my side  
 Will you still love me when the night is gone  
 Will you still love me when the night is gone  
 Life is so sad when there is no one  
 To fill your dreams and your memories  
 When I wake up in the morning  
 Will you be there by my side ?  
 Will you still love me when the night is gone  
 Will you still love me when the night is gone »

Point de vue sur la FOULE — Il y a de tout, dans cette faune bigarrée : des travestis aux maquillages et vêtements criards, des « femmes » avec des barbes fortes, des hommes qui dansent entre eux... Atmosphère de décadence fellinienne...

CAMILLE et LUCKY apparaissent sur une mezzanine qui sert de débarras, au deuxième étage. CAMILLE semble bouleversée. LUCKY la reconforte du regard et il l'encourage en posant la main sur son épaule. Ils ont une vue plongeante sur l'intérieur du bar...

On isole soudain une FEMME, de dos, qui ressemble fortement à MARIE-PIERRE. Elle entre dans une alcôve où une personne au sexe indéfini l'attend allongée sur un divan. La FEMME s'étend sur elle.

CAMILLE, épouvantée, la regarde les yeux écarquillés. Puis la FEMME se retourne : ce n'est pas MARIE-PIERRE. Ne pouvant en supporter davantage, CAMILLE s'enfuit en courant suivie par LUCKY.

**58. NÉFERTITI. EXT. NUIT.**

CAMILLE sort en trombe du Néfertiti, par l'escalier de derrière, poursuivie par LUCKY.

**59. RUES. CARRÉ ST-LOUIS. EXT. NUIT.**

CAMILLE court le long d'une rue commerciale animée.

LUCKY rejoint CAMILLE, avec un certain retard causé par sa claudication. Ils sont dans le Carré St-Louis. CAMILLE, à bout de forces, est accroupie par terre. Elle fait face à LUCKY, apeurée... À chaque apostrophe de LUCKY, CAMILLE reste silencieuse.

**LUCKY**

T'as peur. T'as peur de voir la vie en pleine FACE !...

(AVEC HARGNE) Tu te penses ben fine avec tes étoiles !... Mais t'es rien qu'une peureuse !...

C'est pas dans les galaxies, la vie, c'est icite, EN BAS, criss !... (IL S'ASSEOIT À CÔTÉ DE CAMILLE)

Pis en bas, c'est laid, c'est sale, ça PUE, c'est plein de marde !...  
 Pis toi, t'es pas plus fine que les autres, criss, toi aussi, y faut que tu marches dedans !... (ENTRE LES DENTS, AVEC UNE SORTE DE HAINE) L'argent ! Ça pousse pas dans les étoiles...  
 Tiens !.. Tu veux-tu en voir, de l'argent ?... (IL SORT DES BILLETS DE SES POCHEs, LES LUI BRANDIT SOUS LE NEZ) Ben, tiens !... En v'là de l'argent !... Je le gagne, moi, mon argent !... Mais tu sais-tu comment je le gagne ?... Je baise, criss !... Je couche avec un BONHOMME !...

CAMILLE, sous le choc, le regarde avec des yeux terrifiés. Un temps. Elle se met à pleurer doucement. Un chagrin immense, qui la plie en deux...

Un temps. CAMILLE sanglote. LUCKY la regarde en se mordant les lèvres. Il vient s'asseoir à côté d'elle. Un temps. Il essuie une larme sous ses yeux. Elle le laisse faire.

**LUCKY**

(DOUCEMENT) Braille pas... Faut être fort...

Elle arrête de pleurer. Il la prend dans ses bras.

**LUCKY**

Faut être fort...

LUCKY se met à embrasser CAMILLE, sur les joues, sur le nez, partout sur le visage. Elle vient pour s'abandonner, mais tout à coup elle se détourne.

## **60. ÉCOLE. INT. FIN DE JOUR.**

– **Près des casiers.**

CAMILLE ouvre son casier. Elle trouve une petite boîte, emballée. Elle la prend avec étonnement, l'ouvre, pendant que l'on voit LUCKY qui arrive derrière. À l'intérieur de la boîte, il y a une chaîne et un pendentif en forme d'étoile.

**LUCKY**

C'est pas du toc.

CAMILLE se retourne, saisie.

**LUCKY**

Quand je fais un cadeau, moi, c'est jamais du toc.

LUCKY la regarde, avec son petit sourire. CAMILLE est trop interloquée pour réagir. LUCKY s'éloigne.

## **61. MAISON DE MICHÈLE. INT.**

Point de vue de CAMILLE — On voit MICHÈLE en plongée au rez-de-chaussée, avec son manteau sur le dos, prête à partir. Elle est de face et regarde vers CAMILLE en haut.

**MICHÈLE**

Je vais rentrer un peu plus tard, ce soir. Faut que je rencontre des étudiants après le cours. Qu'est-ce que tu vas faire ? Vas-tu regarder les étoiles ?

Point de vue de MICHÈLE — On voit CAMILLE en plongée vers le haut du rez-de-chaussée, sur la passerelle.

**CAMILLE**

J'ai des devoirs à finir pour demain.

On revoit MICHÈLE en plongée au rez-de-chaussée vers le bas. Elle lui envoie un baiser par la main. — CAMILLE de la passerelle la salue avec retenue. MICHÈLE sort de la maison.

**62. PARC. EXT. SOIR.**

– Petit parc derrière chez CAMILLE, son point d'observation.

MARIE-PIERRE est assise sur une roche. Elle attend.

CAMILLE surgit de l'obscurité. MARIE-PIERRE l'aperçoit.

**MARIE-PIERRE**

Ah !... J'avais hâte de te voir... T'as pas ton télescope ?... Qu'est-ce que tu voulais me montrer, hein ?...

**CAMILLE**

Quelque chose d'important. Mais c'est pas ici. Faut que tu viennes avec moi. Dans ma chambre.

**MARIE-PIERRE**

(CATÉGORIQUE) Oh !... Non.

**CAMILLE**

Michèle a des cours, ce soir. Elle rentre pas avant onze heures.

**MARIE-PIERRE**

Pas question, Camille.



**CAMILLE**

C'est chez vous, aussi...

**MARIE-PIERRE**

NON !

**CAMILLE**

Cinq minutes, pas plus. Le temps de te montrer ma chambre. S'il te plaît.

**MARIE-PIERRE**

NON !

**CAMILLE**

(GRAVEMENT, LUI PRENANT LES MAINS) Si tu m'aimes, il FAUT que tu viennes (ELLE LA TIRE VERS LA MAISON).

MARIE-PIERRE suit CAMILLE avec réticence.

### **63. MAISON. EXT. SOIR.**

On voit CAMILLE, puis MARIE-PIERRE s'engouffrer dans l'escalier de la maison.

Le point de vue se déplace, lentement. L'épaule de MICHÈLE apparaît, en premier plan. MICHÈLE est là, cachée dans l'ombre.

### **64. CHAMBRE DE CAMILLE. INT. SOIR.**

CAMILLE fait entrer MARIE-PIERRE dans sa chambre. MARIE-PIERRE hésite sur le pas de la porte.

**CAMILLE**

(DOUCEMENT) Viens...

MARIE-PIERRE s'avance, très lentement, dans la chambre de CAMILLE. Elle voit d'abord les posters de constellations sur les murs. Puis elle fige. Elle aperçoit les

lampes, le bureau, la patère, tous des objets familiers dont le souvenir l'opprime, visiblement.

**CAMILLE**

(FIÈRE) J'ai fait ma chambre dans ton bureau. Es-tu content ?...  
Ici tu avais un sofa, pour te reposer. C'est mon lit, maintenant.  
J'écris sur ton bureau. As-tu vu ?...

MARIE-PIERRE, anxieuse, se déplace avec précaution, s'arrête à chacun des objets anciens sans les toucher.

**CAMILLE**

(GRAVE) Pis ça, c'était ton classeur. T'en rappelles-tu ?...

CAMILLE déverrouille le classeur avec la clé qu'elle porte au cou.

**CAMILLE**

Devine ce que j'ai, dedans.

MARIE-PIERRE, obnubilée par les souvenirs, ne la regarde pas. CAMILLE sort du classeur une liasse d'enveloppes (les lettres).

**CAMILLE**

(SE TOURNANT VERS MARIE-PIERRE) Devine.

**MARIE-PIERRE**

(TOURMENTÉE) Je peux pas rester ici, Camille.

MARIE-PIERRE va vers la porte.

**CAMILLE**

Attends !...

MARIE-PIERRE ouvre la porte. Elle arrive face à face avec MICHÈLE qui est sur le seuil.

Une sorte de rage immense, dévastatrice, déforme le visage de MICHÈLE. Elle s'avance vers MARIE-PIERRE, qui recule de quelques pas.

**MICHÈLE**

(ENTRE SES DENTS) Sors d'ici.

MICHÈLE frappe MARIE-PIERRE.

**MARIE-PIERRE**

Michèle...

MICHÈLE se met à pousser MARIE-PIERRE hors de la chambre. Elle la poursuit dans l'escalier en la frappant. Le seul mot qu'elle parvient à émettre est : SORS !, une sorte de grondement de lionne encore plus terrifiant que le reste. MARIE-PIERRE ne se défend pas, s'en va en courant, perd un soulier que MICHÈLE lui lance par la tête.

**MICHÈle**

SORS !... SORS !... SORS !... SORS !... SORS !...

MARIE-PIERRE partie, MICHÈLE continue de rager sur place, pendant que CAMILLE est immobile en haut de l'escalier.

**65. MAISON. INT. SOIR.**

CAMILLE s'avance précautionneusement dans le corridor. On entend un BRUIT, envahissant, qui prend bientôt toute la place.

CAMILLE s'avance vers la chambre de MICHÈLE. Le BRUIT provient de là. La porte est fermée. CAMILLE s'avance, reste sur le seuil. MICHÈLE sanglote si fort que l'on dirait des cris. CAMILLE, désespérée, écoute.

**66. EXTÉRIEUR. NUIT.**

Pendant qu'on entend les pleurs de MICHÈLE, on voit MARIE-PIERRE de dos. On dirait qu'elle est au bord du fleuve regardant un pont illuminé.

On voit ensuite MARIE-PIERRE de face.

**67. MAISON DE CHAMBRES. INT. NUIT.**

MARIE-PIERRE gravit lentement l'escalier qui conduit chez elle. Soudain elle aperçoit quelque chose en haut de l'escalier. Elle s'immobilise un moment puis continue de monter avec empressement.

CAMILLE est assise, en attente, son télescope appuyé contre le mur. MARIE-PIERRE et CAMILLE s'étreignent en silence. MARIE-PIERRE embrasse les cheveux de CAMILLE.

**68. MAISON DE MICHÈLE. EXT/INT. NUIT.**

**– Extérieur maison.**

On voit, dans la pénombre, se dresser la silhouette de la maison. Toutes les lumières semblent allumées.

**– Intérieur. Salon.**

Gros plan sur J. BOULET qui regarde MICHÈLE, d'un air désolé.

**MICHÈLE**

Tu sais pas à quel point il est dangereux...

**J. BOULET**

(PRÉCAUTIONNEUSEMENT) Je crois pas, Michèle. Je suis sûr qu'il lui fera aucun mal.

MICHÈLE a des larmes aux yeux (gros plan)

**J. BOULET**

(DOUCEMENT) Je pense que tu le juges trop durement... Je pense que c'est quelqu'un d'inoffensif. De très doux.

**MICHÈLE**

(VIOLEMMENT EN RETIRANT SA MAIN DE LA SIENNE)  
Qu'est-ce que t'en sais ?... (UN TEMPS) Doux !... Oui. C'est comme ça qu'il m'a eue... Il était tellement doux, tellement...fin. Tendre... comme une femme. Comme une ostie de femme... Sa maudite douceur de femme !...

MICHÈLE a un début de sanglot, bref. Elle se ressaisit.

**J. BOULET**

Attends, Michèle. Elle va revenir. Attends un peu, si tu veux pas la perdre complètement...

**MICHÈLE**

Ça me fait rien de la perdre !... Pourvu qu'il la perde, lui !... (SE LÈVE BRUSQUEMENT).

Un temps.

**J. BOULET**

Pourquoi tu le détestes comme ça ?...

**MICHÈLE**

(PAUSE) (LA VOIX BLANCHE, HACHURÉE) Sais-tu ce que c'est...? Pendant sept ans, aimer quelqu'un, désirer quelqu'un, comme une folle, quelqu'un qui te désire jamais, et l'aimer encore plus parce qu'il t'désire pas, t'haïr de l'aimer mais l'aimer pareil, toujours sur ta faim, pas capable de t'arrêter, mourir de désir, mourir de faim...

J. BOULET vient près de MICHÈLE, la prend dans ses bras et lui caresse les cheveux avec tendresse.

**J. BOULET**

Chch... (TOUT BAS) Je sais. Je sais.

## **69. MAISON DE CHAMBRES (BALCON). EXT. NUIT.**

D'abord, on voit la nébuleuse d'Orion : traînées de gaz, d'un beau vert émeraude, au centre desquelles brillent les 4 étoiles du Trapèze... Puis, MARIE-PIERRE et CAMILLE, de dos : elles sont assises dans une causeuse, les fenêtres grandes ouvertes, emmitouflées comme des momies. Il fait froid. Elles contemplent le ciel étoilé.

**CAMILLE**

On aura un laboratoire ensemble ?...

**MARIE-PIERRE**

Oui. Au sommet d'une montagne.

**CAMILLE**

Quelle sorte de montagne ?...

**MARIE-PIERRE**

La montagne la plus haute.

**CAMILLE**

Dans quelle sorte de maison ?...

**MARIE-PIERRE**

Dans une tour. Comme ça, en étirant la main, on pourra attraper une étoile, ou un aigle...

**CAMILLE**

Oui !.. On apprivoiserait des aigles...

On voit maintenant MARIE-PIERRE et CAMILLE de face. MARIE-PIERRE porte son gros chandail bleu et elles sont enveloppées dans une couverture pour les protéger du froid.

**MARIE-PIERRE**

J'aime les étoiles parce qu'elles durent longtemps. (TRISTE) C'est tellement court, être jeune...

**CAMILLE**

Ça finit pus, tu veux dire !...

MARIE-PIERRE ne peut s'empêcher de rire.

Un temps.

**CAMILLE**

Moi, j'aime les étoiles parce qu'elles ont pas de sexe.

Le sourire de MARIE-PIERRE s'évanouit. Un temps.

**CAMILLE**

Quand on va être dans notre tour, pis qu'on va être célèbres, les gens vont venir de partout pour nous consulter, pour nous offrir des prix...

**MARIE-PIERRE**

Oui.

**CAMILLE**

Qu'est-ce qu'on fait avec eux ?... On les laisse pas entrer, hein ?...

**MARIE-PIERRE**

Non. On va les chasser. On va envoyer nos aigles à leurs trousses....

**CAMILLE**

(ELLE SOURIT) Oui !... Tkss, tkss... Nos aigles vont leur arracher des morceaux de fesses !...

Un temps. MARIE-PIERRE embrasse tendrement CAMILLE sur le front.

**MARIE-PIERRE**

Es-tu bien ?

CAMILLE sourit à demi. MARIE-PIERRE la regarde un moment.

**CAMILLE**

Je suis bien. Mais je suis mal, en même temps... J'aimerais tellement ça, être comme tout le monde.

**MARIE-PIERRE**

Comment ça, comme tout le monde ?...

**CAMILLE**

(DÉSEMPARÉE) Je sais pas. Comme les autres. Anémone Bouchard, Sylvie Tétreault. Les filles de ma classe. Tout le monde.

**MARIE-PIERRE**

(SÉVÈREMENT) Y faut pas être comme tout le monde. Y faut marcher toute seule à la tête, et essayer de trouver un chemin que personne d'autre a pris avant.

**CAMILLE**

Pourquoi ?...

**MARIE-PIERRE**

Parce que le chemin des autres mène jamais assez loin.

**CAMILLE**

C'est ce que t'as fait, toi ?...

**MARIE-PIERRE**

C'est ce que TOI, tu dois faire.

CAMILLE se recouche en boule sur MARIE-PIERRE.

**CAMILLE**

(LA VOIX TREMBLANTE) Ça veut dire qu'on est tout seuls, papa...?

MARIE-PIERRE ne réagit pas. Un temps.

MARIE-PIERRE se met à chanter une berceuse, d'une voix rauque et fervente.  
CAMILLE somnole, les yeux fermés.

**MARIE-PIERRE**

« Ferme tes jolis yeux  
Car les heures sont brèves  
Au pays merveilleux  
Au beau pays du rêve  
Ferme tes jolis yeux  
Car tout n'est que mensonge  
Le bonheur est un songe  
Ferme tes jolis yeux...»

Sa voix se brise, soudain.

**70. CHAMBRE DE MARIE-PIERRE. INT. JOUR.**

CAMILLE ouvre les yeux. Elle regarde autour d'elle, étonnée d'être là. Les robinets gouttent. La pièce est en désordre. Par la fenêtre, la lumière chiche de novembre pénètre à peine.

CAMILLE se lève, sans faire de bruit. Elle est vêtue d'un long T-shirt. Elle voit l'armée de produits et de fioles — maquillage, crèmes, pilules... — qui trônent sur le petit meuble près du lit.



Un grommellement de MARIE-PIERRE la fait se figer sur place. Elle regarde MARIE-PIERRE.

MARIE-PIERRE dort profondément. Elle est nue, de face, un sein à découvert et le reste du corps sous les draps. Sa tête est cachée sous un bras : on voit ses mains, costaudes...

CAMILLE, fascinée, la regarde.

# **71. CHAMBRE DE MARIE-PIERRE. INT. FIN DE JOUR.**

– Plus tard.

MARIE-PIERRE, habillée, se maquille.

CAMILLE l'observe avec gravité.

**CAMILLE**

(APRÈS UN MOMENT) C'est quoi, des « PRÉMARINS » ?...

MARIE-PIERRE relève la tête, interrogatrice. CAMILLE a un geste vague vers la table de chevet.

**CAMILLE**

Tes pilules, là...

**MARIE-PIERRE**

Des oestrogènes. (ELLE CONTINUE SON MAQUILLAGE).

Un temps. Elle relève la tête.

**MARIE-PIERRE**

Des oestrogènes, c'est des hormones. Je prends des hormones, Camille, parce qu'il faut, tu vois...

**CAMILLE**

(SE DÉTOURNANT BRUSQUEMENT) On devrait sortir. On devrait aller se promener.

Un temps.

**MARIE-PIERRE**

Ah... d'accord.

**CAMILLE**

Ah non. On peut pas.

**MARIE-PIERRE**

Pourquoi ?...

Courte pause. CAMILLE la regarde de biais.

**CAMILLE**

Il faut pas que personne nous reconnaisse, dehors. Toi, surtout.

Un temps.

**CAMILLE**

À moins que tu te déguises...

**MARIE-PIERRE**

Ah ! Ah ! Ah !...

**CAMILLE**

Que tu te déguises en homme...

Le sourire de MARIE-PIERRE vacille un moment. Elle regarde CAMILLE, troublée, se demandant ce qu'elle a derrière la tête.

**CAMILLE**

(ENJOUÉE) Sais-tu ce que j'ai apporté, dans ma valise ?...

Elle se précipite, sans attendre la réponse, vers sa valise, la traîne près d'elles. CAMILLE en sort une paire de souliers d'homme, les montre à MARIE-PIERRE.

**CAMILLE**

(INNOCEMENT) Je sais pas si c'est ta pointure.

**MARIE-PIERRE**

(SÈCHE) Tu le sais parfaitement.

Un temps.

**CAMILLE**

(SUPPLIANTE) Mets-les.

Un temps. MARIE-PIERRE, lentement, les enfle, noue les lacets.

CAMILLE sort de sa valise un veston d'homme. CAMILLE lui tend le veston. MARIE-PIERRE la regarde fixement.

**CAMILLE**

Mets-le. (LA VOIX DIFFÉRENTE, IMPÉRIEUSE) Mets-le !...

MARIE-PIERRE prend le veston d'homme, l'endosse lentement. Elle regarde CAMILLE et attend la suite.

CAMILLE se mord nerveusement les lèvres.

**CAMILLE**

Attache-le. (MARIE-PIERRE S'EXÉCUTE) Il te fait encore.

Pause. MARIE-PIERRE la regarde. CAMILLE s'approche d'elle.

**CAMILLE**

Lisse tes cheveux.

Un temps. MARIE-PIERRE se lisse les cheveux derrière les oreilles. Elle regarde CAMILLE, avec une sorte de défi.

**MARIE-PIERRE**

Comme ça ?...

CAMILLE les lisse plus étroitement. MARIE-PIERRE se laisse faire. Un temps.

**CAMILLE**

Enlève tes boucles d'oreilles.

MARIE-PIERRE enlève une boucle, s'arrête.

**CAMILLE**

(DURE) L'autre !

MARIE-PIERRE enlève l'autre boucle. Un temps. CAMILLE s'approche d'elle, et commence à lui essuyer la bouche avec un mouchoir. MARIE-PIERRE se laisse faire.

Les gestes de CAMILLE deviennent de plus en plus violents. MARIE-PIERRE la repousse, brusquement.

**MARIE-PIERRE**

(FERMEMENT) Ça sert à rien. Je redeviendrai jamais comme avant, Camille.

CAMILLE la regarde, avec une montée de colère terrible dans les yeux.

**CAMILLE**

Pourquoi ?... (ELLE DONNE UN COUP, FAIBLE, À MARIE-PIERRE) Pourquoi t'as fait ça ?... (ELLE FRAPPE PLUS FORT)  
Tu m'as jamais écrit, JAMAIS !...

CAMILLE plonge dans sa valise, en ramène une liasse de lettres.

**CAMILLE**

(LA FRAPPANT AVEC LES LETTRES) Pourquoi tu m'as jamais écrit, PAPA, POURQUOI ?...

**MARIE-PIERRE**

Camille... Camille !...

MARIE-PIERRE se protège tant bien que mal, tente de la repousser... Elle se lève d'un bond, n'en pouvant plus, et s'enfuit de l'appartement. On entend ses pas (des pas d'homme...) qui décroissent dans l'escalier avec précipitation.

CAMILLE reste debout, les bras ballants, anéantie.

**72. RUES. EXT. SOIR.**

MARIE-PIERRE court dans la rue, solitaire. Elle s'arrête épuisée. Elle se voit, dans une vitrine. Dans son veston, ses souliers d'homme et sa jupe courte, avec ses cheveux lissés, elle a une bizarre silhouette d'hermaphrodite. Elle recule, médusée.

**73. MAISON DE CHAMBRES. INT. SOIR.**

MARIE-PIERRE monte l'escalier, rapidement. La porte de sa chambre est ouverte. Elle la pousse, paniquée, jette un long regard circulaire dans la pièce.

CAMILLE n'y est plus. Ni son télescope, ni sa valise.

Les lettres de CAMILLE sont répandues sur le sol.

**74. MAISON. INT. SOIR.**

**– Salon.**

MICHÈLE est assise dans un fauteuil, un verre à la main. Elle boit. Elle entend la porte d'entrée s'ouvrir. Elle fige, le verre à la main et attend, terriblement anxieuse. CAMILLE entre, ferme la porte, traverse le vestibule et monte lentement l'escalier.

MICHÈLE se retourne vivement pour la voir. S'étant assurée que c'était bien sa fille, elle reprend sa place, portant la main à son cœur comme si elle comprimait une joie violente. Elle ferme les yeux, immensément soulagée.

**– Chambre de Camille.**

CAMILLE est étendue sur le côté, dans son lit, toute habillée, la tête enfouie dans l'oreiller. Elle ne bouge pas.

MICHÈLE ouvre la porte, entre et la referme doucement. Elle s'approche de CAMILLE avec circonspection, s'assoit sur son lit. Elle lui effleure les cheveux.

**MICHÈLE**

(DOUCEMENT) Camille...

**CAMILLE**

(RÉAGISSANT À SA CARESSE) Touche-moi pas !... T'as pas gagné !... T'as RIEN gagné !...

Un temps.

**MICHÈLE**

(À VOIX BASSE, COMME POUR ELLE-MÊME, DANS L'OBSCURITÉ) T'as eu la coqueluche, la diphtérie, les oreillons, la picotte. (PAUSE) J'ai passé plein de nuits à côté de ton lit, à te regarder dormir, à te flatter les cheveux, à t'apporter de l'eau. (PAUSE. ON VOIT MAINTENANT LE VISAGE DE MICHÈLE PENCHÉ SUR CAMILLE) J'ai fait de l'insomnie tellement souvent à cause de toi. J'ai mis beaucoup d'argent de côté, pour toi, pour que tu manques jamais de rien. (PAUSE) J'ai fait le vide, en dedans, pour te laisser toute la place.

Un temps. CAMILLE ne bouge pas. MICHÈLE parle avec une sorte de fatalisme, sans hargne.

**MICHÈLE**

Mais ça vaut rien. Je le sais que ça vaut rien. C'est comme ça. Les enfants aiment ceux qui les ont jamais bercés, ceux qui ont jamais été là. Les absents ont toujours raison.

MICHÈLE s'en va.

Un temps. Sa mère sortie, CAMILLE se retourne sur le dos. Elle regarde à travers le puits de lumière un ciel sans étoiles.

**75. CHAMBRE DE MARIE-PIERRE. INT. SOIR.**

On voit un rai de lumière courir sur les lettres de CAMILLE qui jonchent le sol, ouvertes. MARIE-PIERRE, assise par terre, pleure en tenant une de ces lettres à la main.

**76. PARC. EXT. SOIR.**

CAMILLE regarde à travers son télescope. Elle entend tout à coup un bruit de moteur, derrière elle. Elle se retourne vivement.

Dans la pénombre, on ne voit qu'un phare. C'est LUCKY qui arrive en scooter. Il stationne à quelques pieds d'elle. Ensuite, il s'approche.

**LUCKY**

C'est un globule de Bok que tu regardes ?...

**CAMILLE**

Euh, non... Je regarde les Pléiades, un amas d'étoiles à côté du Taureau... Là... (ELLE POINTE SON DOIGT VERS LE CIEL)  
On voit sept étoiles à l'oeil nu, mais avec mon télescope, j'en vois beaucoup plus...

CAMILLE distingue soudain l'oeil tuméfié de LUCKY. Figée elle le regarde.

**LUCKY**

(HOCHANT PUIS BAISSANT LA TÊTE) C'est pas grave.

Pause. LUCKY s'approche du télescope, baisse à nouveau la tête. Après un moment, on l'entend renifler.

**LUCKY**

(D'UNE VOIX FAIBLE ET TRISTE) Montre-moi des étoiles...

LUCKY s'abandonne dans les bras de CAMILLE. Il pleure sans un son, pendant que CAMILLE regarde le ciel.

**77. CHAMBRE DE MARIE-PIERRE. INT. JOUR.**

Un rayon de lumière balaie la chambre de MARIE-PIERRE. Le soleil entre par la fenêtre. MARIE-PIERRE est encore couchée.

On cogne à la porte. MARIE-PIERRE se réveille. Elle semble dans les vaps, a de la difficulté à reprendre conscience. Elle se lève, un peu abasourdie.

**Marie-pierre**

Oui...

Elle se regarde un moment dans le miroir, enfle un peignoir par-dessus sa robe de nuit. Elle ouvre la porte.

MICHÈLE se tient sur le seuil. Elle est très élégante, impeccablement maquillée. Le contraste entre les deux est saisissant.

Un temps, long. MARIE-PIERRE, décontenancée, ne réagit pas.

**MICHÈLE**

(DOUCEMENT) Tu m'offres pas d'entrer ?...

MARIE-PIERRE enlève la chaîne de sécurité, s'efface pour laisser entrer MICHÈLE et referme la porte derrière elle.

**MARIE-PIERRE**

(FAIBLEMENT) Je ne t'offre pas de café... j'ai seulement de l'instantané...

MICHÈLE va s'asseoir, très raide, dépose à ses côtés un porte-documents.

**MICHÈLE**

De toute façon, j'en ai déjà pris trois... (PAUSE) Il est midi...

MARIE-PIERRE est assise sur le lit. Elle ne cherche pas à cacher son air défait.

**MARIE-PIERRE**

Je dors très mal... (ELLE FAIT UN GESTE VAGUE EN DIRECTION DE LA FENÊTRE) à cause des lumières... puis du bruit... (ELLE SE PASSE LA MAIN DANS LE VISAGE AVEC UN SOUPIR) Je rêve trop. C'est Camille qui t'a donné mon adresse ?....

**MICHÈLE**

(TOUJOURS FIGÉE) Non. (UN TEMPS) Tout finit par se savoir. (PAUSE) Tu devrais retourner à New York.

MARIE-PIERRE ne répond pas.

**MICHÈLE**

(AVEC UN ACCENT DE SINCÉRITÉ) Tu seras jamais heureux, ici, Pierre.

**MARIE-PIERRE**

(GRAVEMENT) Je sais.

Un temps.

**MICHÈLE**

(CONCILIANTE) J'ai repensé à tout ça. La maison, les meubles... C'est vrai que tu as tout laissé... (PAUSE) Je serais disposée à te donner de l'argent.



MARIE-PIERRE se lève et se met à marcher, angoissée. MICHÈLE prend le porte-documents sur ses genoux.

**MICHÈLE**

Il y a une condition. (PAUSE) Tu la connais.

MARIE-PIERRE se retourne. Un temps. Elle s'avance vers MICHÈLE.

**MARIE-PIERRE**

Tout se monnaye pas, Michèle.

MICHÈLE la regarde fixement.

**MICHÈLE**

Oui. TOUT se monnaye.

Un temps. MARIE-PIERRE s'assoit sur le lit.

**MARIE-PIERRE**

Combien ?...

Pour toute réponse, MICHÈLE ouvre le porte-documents.

#### **78. CHAMBRE DE MARIE-PIERRE. INT. SOIR.**

Des vêtements, des fioles, s'entassent pêle-mêle sur le lit. La valise de MARIE-PIERRE est ouverte sur le lit, à demi remplie. MARIE-PIERRE met une ceinture dans un sac, plie des vêtements et les met dans la valise.

Soudain, elle aperçoit le chandail bleu apporté par CAMILLE. Elle s'assoit sur le lit, le chandail pressé contre elle. Puis elle le contemple, le tâte, s'enfouit le nez dedans, le hume un instant, les yeux fermés.

#### **79. CHAMBRE DE CAMILLE. INT. SOIR**

Un sac de poubelle est ouvert, à demi rempli, au milieu de la chambre de CAMILLE.

La porte de la garde-robe est grande ouverte. Le classeur est également ouvert.

Des vêtements d'homme (sarrau, habit...) sont répandus sur le sol, ainsi qu'un amoncellement d'objets masculins : montre, rasoir, boutons de manchette, photo de Pierre-Henri...

CAMILLE les prend, méthodiquement, les jette dans le sac. Son visage est neutre, impénétrable.

**80. ÉCOLE. EXT. JOUR.**

CAMILLE sort de l'école. De l'intérieur d'une voiture, MARIE-PIERRE l'appelle en ouvrant la portière.

**MARIE-PIERRE**

Camille ! Viens, monte !...

CAMILLE, interloquée, monte dans la voiture. SON PÈRE a des habits d'homme sur le dos, n'est pas maquillé.

**81. DANS LA VOITURE. EXT. JOUR.**

MARIE-PIERRE conduit une voiture sport rouge. Ses vêtements d'homme ne parviennent pas à masquer sa poitrine. On ne sait plus s'il s'agit d'un homme, ou d'une femme, qui s'est déguisé(e). CAMILLE l'observe, les lèvres serrées.

**MARIE-PIERRE**

(SUR UN TON JOYEUX) Devine où on s'en va...

CAMILLE détourne les yeux. Elle regarde dehors, en proie à une anxiété grandissante. Un temps.

**MARIE-PIERRE**

On va à New York. Depuis le temps que tu voulais y aller...  
Hein ?... tu vas voir c'est une ville... formidable. Tellement grande... tellement...

**CAMILLE**

(VIVEMENT) On revient quand ?...

**MARIE-PIERRE**

Non ! On revient pas.

**CAMILLE**

(EFFRAYÉE) Mais on peut pas partir comme ça... sans bagages... sans rien...

**MARIE-PIERRE**

Là-bas on en achètera, des bagages, des robes, des télescopes, tout ce que tu veux...

**CAMILLE**

Faudra avertir, peut-être...

**MARIE-PIERRE**

Non, non. Il faut le dire à personne.

Un temps.

**MARIE-PIERRE**

Je vais retourner travailler. Dans un laboratoire. Y a plein de laboratoires à New York. Et toi, tu vas aller à l'école, hum ! Et plus tard, on va travailler ensemble... ensemble toutes les deux... Oui.

**CAMILLE**

(EFFRAYÉE) Non. C'est pas possible.

**MARIE-PIERRE**

Tout est possible, Camille.

**CAMILLE**

(PANQUÉE) Non ! Non !... Arrête !... Arrête ! Je veux pas y aller !...

Elle prend le bras de MARIE-PIERRE, veut lui faire lâcher le volant... MARIE-PIERRE freine, brusquement, se range sur l'accotement.

**MARIE-PIERRE**

Camille ! Camille.

**CAMILLE**

Je veux pas aller à New York...

**MARIE-PIERRE**

Mais où tu veux aller, Camille ?... Il y a plein d'autres villes, aux États-Unis. (DÉSESPÉRÉE) Où tu veux aller ?... On va y aller. Veux-tu aller à Boston ?... Veux-tu aller à Los Angeles ?... Qu'est-ce que tu veux que je fasse, Camille ?... Je vais le faire.

**CAMILLE**

Je veux m'en aller chez nous... S'il te plaît... S'il te plaît... Marie-Pierre...

MARIE-PIERRE encaisse le coup.

Un temps.

MARIE-PIERRE quitte l'autoroute.

## **82. DANS LA VOITURE. EXT. JOUR.**

Devant la maison de CAMILLE.

CAMILLE, la tête baissée, ne bouge pas, MARIE-PIERRE non plus.

Un temps, très long.

**MARIE-PIERRE**

(À VOIX BASSE) Descends, Camille.

CAMILLE regarde son père, mais ne bouge pas.

**MARIE-PIERRE**

(FERMEMENT) Descends.

MARIE-PIERRE détache la ceinture de sécurité de CAMILLE. CAMILLE descend, déchirée. La voiture démarre rapidement.

**83. MAISON. EXT. JOUR.**

Les arbres sont nus et gris.

Il neige, la première neige.

**84. MAISON. SALLE DE BAIN. INT. JOUR.**

CAMILLE est devant le miroir. Les cheveux coiffés différemment, vêtue d'un jacket de cuir, elle est en train de se mettre du mascara sur un oeil. Elle se regarde sévèrement, pour juger de l'effet.

Soudain, prise d'une sorte de malaise indéfinissable, CAMILLE met la main dans son pantalon, un moment, puis la retire. Ses doigts sont tachés de sang. Elle les regarde, incrédule. Une ébauche de sourire apparaît sur ses lèvres.

**85. MAISON. INT. JOUR.**

CAMILLE descend à bride abattue les escaliers, vêtue de son jacket de cuir.

**MICHÈLE**

(L'INTERPELLANT) Camille !... voyons ! Tu peux pas t'en aller en scooter... Il neige !...

**CAMILLE**

(S'ARRÊTANT) Mais c'est juste un nuage !...

**MICHÈLE**

(RÉSIGNÉE) Bon... Mets ton casque.

MICHÈLE l'aide à attacher son casque puis l'embrasse sur une joue. Quand elle vient pour embrasser l'autre joue, CAMILLE se dérobe et s'engouffre à l'extérieur.

**86. PONT JACQUES-CARTIER. EXT. JOUR.**

On voit un lampadaire comme il y en a sur le bord des autoroutes.

**MARIE-PIERRE (VOIX OFF)**

C'est moi. Et je t'écis avant d'aller dormir. Je vais très bien. Je travaille pour le plus grand laboratoire de New York. C'est moi qui dirige les chercheurs. On fait des découvertes extraordinaires.

On découvre en arrière-plan la ville de Montréal à partir de la Rive-Sud.

**MARIE-PIERRE (VOIX OFF)**

J'ai un appartement magnifique, très grand, avec une chambre pour toi. Tu vas aimer ça quand tu vas venir.

Puis on aperçoit venir de loin, sur l'autoroute, un scooter qui se rapproche à vive allure.

**MARIE-PIERRE (VOIX OFF)**

De mon balcon, on aperçoit toute la ville et les étoiles. En ce moment, je vois ton signe dans le ciel, le Capricorne. C'est comme si tu étais avec moi. Quand tu vas venir me rejoindre, tu vas voir comme tout est merveilleux ici. Pense à moi, Camille. Pense à moi.

Le film se termine sur une image figée : CAMILLE tenant LUCKY par la taille sur le scooter, la tête tournée vers la caméra, les yeux fermés, souriante.

## **ANNEXE 2**

### **Genèse 1-3**

**Traduction TOB / Traduction Paul Nothomb**

TRADUCTION TOB	Versets	TRADUCTION PAUL NOTHOMB
<i>Genèse 1</i>		
Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre.	1,1	Lorsque DIEU créa-dans-la tête-au commencement la Réalité.
La terre était déserte et vide, et la ténèbre à la surface de l'abîme; le souffle de Dieu planait à la surface des eaux,	1,2	Le futur monde était. N'essayez pas de comprendre : de l'obscurité au-dessus d'un abîme, et du vent — DIEU — planant au-dessus des eaux.
et Dieu dit : « Que la lumière soit ! » Et la lumière fut.	1,3	Et DIEU pensa : Qu'il y ait lumière et il y eut lumière.
Dieu vit que la lumière était bonne. Dieu sépara la lumière de la ténèbre.	1,4	Et DIEU vit que la lumière (était) belle, et DIEU sépara la lumière de l'obscurité.
Dieu appela la lumière « jour » et la ténèbre il l'appela « nuit ». Il y eut un soir, il y eut un matin : premier jour.	1,5	Et DIEU appela la lumière jour, et il appela l'obscurité nuit. Et il y eut une durée complète (« un soir et un matin »). Jour un.
Dieu dit : « Qu'il y ait un firmament au milieu des eaux et qu'il sépare les eaux d'avec les eaux ! »	1,6	Et DIEU pensa : Qu'il y ait de l'étendue à l'intérieur des eaux, et qu'elle sépare entre eaux et eaux.
Dieu fit le firmament et il sépara les eaux inférieures au firmament d'avec les eaux supérieures. Il en fut ainsi.	1,7	Et DIEU fit se faire l'étendue, et se séparer les eaux se trouvant en dessous de l'étendue et les eaux se trouvant au-dessus de l'étendue. Et il en fut ainsi.
Dieu appela le firmament « ciel ». Il y eut un soir, il y eut un matin : deuxième jour.	1,8	Et DIEU appela l'étendue cieux. Et il y eut une durée complète. Deuxième jour.
Dieu dit : « Que les eaux inférieures au ciel s'amassent en un seul lieu et que le continent paraisse ! » Il en fut ainsi.	1,9	Et DIEU pensa : Que les eaux sous les cieux se réunissent et que le sec apparaisse. Et il en fut ainsi.
Dieu appela « terre » le continent; il appela « mer » l'amas des eaux. Dieu vit que cela était bon.	1,10	Et DIEU appela le sec terre, et il appela le confluent des eaux mers. Et DIEU vit que (cela était) beau.
Dieu dit : « Que la terre se couvre de verdure, d'herbe qui rend féconde sa semence, d'arbres fruitiers qui, selon leur espèce, portent sur terre des fruits ayant en eux-mêmes leur semence ! » Il en fut ainsi.	1,11	Et DIEU pensa : Que la terre « gazonne » de gazon, d'herbe s'auto-semençant, d'arbres à fruit faisant du fruit selon leur espèce, ayant leur semence en eux sur la terre. Et il en fut ainsi.



TRADUCTION TOB	Versets	TRADUCTION PAUL NOTHOMB
La terre produisit de la verdure, de l'herbe qui rend féconde sa semence selon son espèce, des arbres qui portent des fruits ayant en eux-mêmes leur semence selon leur espèce. Dieu vit que cela était bon.	1,12	Et la terre produisit du gazon, de l'herbe s'auto-semençant selon son espèce et des arbres faisant du fruit ayant en lui sa semence selon son espèce. Et DIEU vit que (cela était) beau.
Il y eut un soir, il y eut un matin : troisième jour.	1,13	Et il y eut une durée complète. Troisième jour.
Dieu dit : « Qu'il y ait des luminaires au firmament du ciel pour séparer le jour de la nuit, qu'ils servent de signes tant pour les fêtes que pour les jours et les années,	1,14	Et DIEU pensa : Qu'il y ait des luminaires dans l'étendue des cieux pour séparer le jour de la nuit et qu'ils deviennent des signes, et pour les temps fixés et pour les jours et les années.
« <sup>1</sup> et qu'ils servent de luminaires au firmament du ciel pour illuminer la terre. » Il en fut ainsi.	1,15	Et qu'ils deviennent des luminaires dans l'étendue des cieux pour éclairer sur la terre, et il en fut ainsi.
Dieu fit les deux grands luminaires, le grand luminaire pour présider au jour, le petit pour présider à la nuit, et les étoiles.	1,16	Et DIEU fit (faire) les deux grands luminaires, le grand luminaire pour le gouvernement du jour et le petit luminaire pour le gouvernement de la nuit, ainsi que les étoiles.
Dieu les établit dans le firmament du ciel pour illuminer la terre,	1,17	Et DIEU les installa dans l'étendue des cieux pour éclairer sur la terre.
pour présider au jour et à la nuit et séparer la lumière de la ténèbre. Dieu vit que cela était bon.	1,18	Et pour commander au jour et à la nuit et pour séparer la lumière de l'obscurité. Et DIEU vit que (cela était) beau.
Il y eut un soir, il y eut un matin : quatrième jour.	1,19	Et il y eut une durée complète. Quatrième jour.
Dieu dit : « Que les eaux grouillent de bestioles vivantes et que l'oiseau vole au-dessus de la terre face au firmament du ciel. »	1,20	Et DIEU pensa : Que les eaux grouillent d'un grouillement d'animaux et que de la « volaille » vole sur la terre à la hauteur de l'étendue des cieux.

<sup>1</sup> L'ouverture des guillemets se retrouve au début d'un verset en continuité avec une citation introduite au verset précédent. Ces guillemets n'apparaissent pas à la lecture du texte original de la Genèse dans la Bible de TOB (édition 2004). Cette règle typographique a aussi été respectée par Paul Nothomb.

TRADUCTION TOB	Versets	TRADUCTION PAUL NOTHOMB
Dieu créa les grands monstres marins, tous les êtres vivants et remuants selon leur espèce, dont grouillèrent les eaux et tout oiseau ailé selon son espèce. Dieu vit que cela était bon.	1,21	Et DIEU créa les grands crocodiles et tous les animaux glissants dont grouillent les eaux selon leurs espèces et toute la « volaille » ailée selon son espèce. Et DIEU vit que (cela était) beau.
Dieu les bénit en disant : « Soyez féconds et prolifiques, remplissez les eaux dans les mers, et que l'oiseau prolifère sur la terre ! »	1,22	Et DIEU leur souhaita bonne chance en disant : Exercez votre liberté ! Remplissez les eaux dans les mers, et que la « volaille » abonde sur la terre !
Il y eut un soir, il y eut un matin : cinquième jour.	1,23	Et il y eut une durée complète. Cinquième jour.
Dieu dit : « Que la terre produise des êtres vivants selon leur espèce : bestiaux, petites bêtes, et bêtes sauvages selon leur espèce ! » Il en fut ainsi.	1,24	Et DIEU pensa : Que la terre produise des animaux selon leur espèce, du bétail, des reptiles et des animaux terrestres selon leur espèce. Et il en fut ainsi.
Dieu fit les bêtes sauvages selon leur espèce, les bestiaux selon leur espèce et toutes les petites bêtes du sol selon leur espèce. Dieu vit que cela était bon.	1,25	Et DIEU fit (faire) les animaux terrestres selon leur espèce et le bétail selon son espèce et tous les reptiles du sol ( <i>adama</i> ) selon leur espèce. Et DIEU vit que (cela était) beau.
Dieu dit : « Faisons l'homme à notre image, selon notre ressemblance, et qu'il soumette les poissons de la mer, les oiseaux du ciel, les bestiaux, toute la terre et toutes les petites bêtes qui remuent sur la terre ! »	1,26	Et DIEU pensa : Férons-nous (faire) un <i>adam</i> dans notre ombre, nous ressemblant presque et qui dominant [ <i>sic</i> ] sur les poissons de la mer et sur les oiseaux des cieux et sur le bétail et sur toute la terre et sur tous les reptiles rampant sur la terre ?
Dieu créa l'homme à son image, à l'image de Dieu il le créa; mâle et femelle il les créa.	1,27	Et DIEU créa l'Adam dans son ombre Dans l'ombre de DIEU il le créa Pour la jouissance totale il les créa.
Dieu les bénit et Dieu leur dit : « Soyez féconds et prolifiques, remplissez la terre et dominez-la. Soumettez les poissons de la mer, les oiseaux du ciel et toute bête qui remue sur la terre ! »	1,28	Et DIEU leur souhaita bonne chance et DIEU leur dit : Exercez votre liberté (« divisez et multipliez »), remplissez la terre et occupez-la et dominez sur les poissons de la mer et sur les oiseaux des cieux et sur tous les animaux qui rampent sur la terre !

TRADUCTION TOB	Versets	TRADUCTION PAUL NOTHOMB
Dieu dit : « Voici, je vous donne toute herbe qui porte sa semence sur toute la surface de la terre et tout arbre dont le fruit porte sa semence; ce sera votre nourriture.	1,29	Et DIEU dit : Voici je vous donne toute herbe s'auto-semençant qui (est) à la surface de toute la terre et tous les arbres dans lesquels (il y a) du fruit d'arbre s'auto-semençant. Pour vous (cela) deviendra nourriture.
« À toute bête de la terre, à tout oiseau du ciel, à tout ce qui remue sur la terre et qui a souffle de vie, je donne pour nourriture toute herbe mûrissante. » Il en fut ainsi.	1,30	Et à tous les animaux de la terre, et à tous les oiseaux des cieux et à tout rampant sur la terre dans lequel (il y a) un animal, toute verdure d'herbe pour nourriture. Et il en fut ainsi.
Dieu vit tout ce qu'il avait fait. Voilà, c'était très bon. Il y eut un soir, il y eut un matin : sixième jour.	1,31	Et DIEU vit tout ce qu'il avait fait et voilà (c'était) très beau. Et il y eut une durée complète. Jour le sixième.
<i>Genèse 2</i>		
Le ciel, la terre et tous leurs éléments furent achevés.	2,1	Et furent achevées la Réalité et toute sa structure mentale.
Dieu acheva au septième jour l'œuvre qu'il avait faite, il arrêta au septième jour toute l'œuvre qu'il faisait.	2,2	Et DIEU acheva au jour le septième son œuvre qu'il avait faite, et se retira au jour le septième de toute son œuvre qu'il avait faite.
Dieu bénit le septième jour et le consacra car il avait alors arrêté toute l'œuvre que lui-même avait créée par son action.	2,3	Et DIEU salua ce jour le septième et le mit à part, car il s'y était retiré de toute son œuvre qu'avait créée DIEU pour faire.
Telle est la naissance du ciel et de la terre lors de leur création. Le jour où le SEIGNEUR Dieu fit la terre et le ciel,	2,4	Voici comment s'est produite la dégénérescence de la Réalité à la faveur de la liberté même de sa Création. Au jour pour Dieu de faire une réalité.
il n'y avait encore sur la terre aucun arbuste des champs, et aucune herbe des champs n'avait encore germé, car le SEIGNEUR Dieu n'avait pas fait pleuvoir sur la terre et il n'y avait pas d'homme pour cultiver le sol;	2,5	Aucun arbuste sauvage ne serait encore au monde ni aucune herbe n'y germerait, Dieu n'ayant pas fait pleuvoir sur la terre. Quant à l'adam un impératif : ne pas servir la <i>adama</i> .
mais un flux montait de la terre et irriguait toute la surface du sol.	2,6	Mais à peine évoqué sous forme embryonnaire par Dieu le futur adam parerait la <i>adama</i> de séduisants dehors.

TRADUCTION TOB	Versets	TRADUCTION PAUL NOTHOMB
Le SEIGNEUR Dieu modela l'homme avec de la poussière prise du sol. Il insuffla dans ses narines l'haleine de vie, et l'homme devint un être vivant.	2,7	Et Dieu conçut l'Adam <i>afar</i> hors de la <i>adama</i> Et il souffla dans son cerveau une conscience d'exister Et l'Adam devint un animal.
Le SEIGNEUR Dieu planta un jardin en Éden, à l'orient, et il y plaça l'homme qu'il avait formé.	2,8	Et Dieu planta un jardin en Éden en deçà de notre monde, et y mit l'Adam qu'il avait conçu.
Le SEIGNEUR Dieu fit germer du sol tout arbre d'aspect attrayant et bon à manger, l'arbre de vie au milieu du jardin et l'arbre de la connaissance de ce qui est bon ou mauvais.	2,9	Et Dieu fit pousser, dans le Jardin tous arbres agréables à voir et bons à consommer. Mais l'Arbre de Vie (est) à l'intérieur du jardin, ainsi que l'Arbre de la Connaissance totale.
Un fleuve sortait d'Éden pour irriguer le jardin; de là il se partageait pour former quatre bras.	2,10	(C'était comme si) un fleuve était sorti de l'Éden pour arroser le Jardin et au-delà se diviserait et deviendrait quatre têtes.
L'un d'eux s'appelait Pishôn : c'est lui qui entoure tout le pays de Hawila où se trouve l'or	2,11	Le nom du numéro un : Pishon : c'est celui qui entoure tout le pays de Havila où se trouve l'or.
— et l'or de ce pays est bon — ainsi que le bdellium et la pierre d'onyx.	2,12	L'or de ce pays est beau; là l'ambre et la pierre d'onyx.
Le deuxième fleuve s'appelait Guihôn; c'est lui qui entoure tout le pays de Koush.	2,13	Le nom du deuxième fleuve : Guihon, c'est lui qui entoure tout le pays de Kush.
Le troisième fleuve s'appelait Tigre; il coule à l'orient d'Assour. Le quatrième fleuve, c'était l'Euphrate.	2,14	Le nom du troisième fleuve : Hidekel, c'est lui qui coule à l'orient d'Assur et le quatrième fleuve (est) l'Euphrate.
Le SEIGNEUR Dieu prit l'homme et l'établit dans le jardin d'Éden pour cultiver le sol et le garder.	2,15	Et Dieu prit l'Adam et le laissa libre dans le jardin d'Éden de cultiver et de garder la Connaissance.
Le SEIGNEUR Dieu prescrivit à l'homme : « Tu pourras manger de tout arbre du jardin,	2,16	Puis Dieu fit ses dernières recommandations concernant l'Adam en ces termes : de tout arbre du jardin tu « mangeras » autant que tu voudras.
« mais tu ne mangeras pas de l'arbre de la connaissance de ce qui est bon ou mauvais car, du jour où tu en mangeras, tu devras mourir. »	2,17	Mais l'Arbre de la Connaissance totale, tu ne l'amputeras pas, mais le jour où tu l'amputeras tu mourras certainement.

TRADUCTION TOB	Versets	TRADUCTION PAUL NOTHOMB
Le SEIGNEUR Dieu dit : « Il n'est pas bon pour l'homme d'être seul. Je veux lui faire une aide qui lui soit accordée. »	2,18	Et Dieu pensa : il n'est pas bon que l'Adam soit seul pour lui, je vais lui faire se faire une aide en face de lui.
Le SEIGNEUR Dieu modela du sol toute bête des champs et tout oiseau du ciel qu'il amena à l'homme pour voir comment il les désignerait. Tout ce que désigna l'homme avait pour nom « être vivant »;	2,19	Et Dieu conçut dans le jardin tous les animaux des champs et tous les oiseaux des cieux et (les) amena vers l'Adam pour voir comment il (les) appellerait pour lui, et quelle que soit la façon dont l'Adam appellerait pour lui les animaux, ce (sera) leur nom pour lui.
l'homme désigna par leur nom tout bétail, tout oiseau du ciel et toute bête des champs, mais pour lui-même, l'homme ne trouva pas l'aide qui lui soit accordée.	2,20	Et l'Adam nomma tous les grands animaux et les oiseaux des cieux et toutes les bêtes des champs, mais pour l'Adam il ne trouva pas d'aide en face de lui.
Le SEIGNEUR Dieu fit tomber dans une torpeur l'homme qui s'endormit; il prit l'une de ses côtes et referma les chairs à sa place.	2,21	Et Dieu fit tomber sur l'Adam un sommeil profond et il s'endormit. Et il prit une de ses côtes et ferma un amas de chair à sa place.
Le SEIGNEUR Dieu transforma la côte qu'il avait prise à l'homme en une femme qu'il lui amena.	2,22	Et Dieu porta la côte qu'il avait prise de l'Adam à son point d'incandescence et transmit celle-ci à l'Adam.
L'homme s'écria : « Voici cette fois l'os de mes os et la chair de ma chair, celle-ci, on l'appellera femme car c'est de l'homme qu'elle a été prise. »	2,23	Et l'Adam dit : ÇA, quel coup ! Os de mes os, et chair de ma chair ! CELLA-LÀ on l'appellera « femme » (isha) Car elle a été prise de quelqu'un (iysh) CELLE-LÀ !
Aussi l'homme laisse-t-il son père et sa mère pour s'attacher à sa femme, et ils deviennent une seule chair.	2,24	C'est pourquoi tout un chacun quittera son père et sa mère, et s'attachera à sa chacune et ils deviendront une seule chair.
Tous deux étaient nus, l'homme et sa femme, sans se faire mutuellement honte.	2,25	Et ils furent eux deux, à faire les malins, l'Adam et sa femme, sans éprouver de gêne.

TRADUCTION TOB	Versets	TRADUCTION PAUL NOTHOMB
<b>Genèse 3</b>		
Or le serpent était la plus astucieuse de toutes les bêtes des champs que le SEIGNEUR Dieu avait faites. Il dit à la femme : « Vraiment ! Dieu vous a dit : "Vous ne mangerez pas de tout arbre du jardin"... »	3,1	Supposons le « serpent » plus malin que tous les animaux des champs que Dieu a faits. Il dit à la Femme : « Est-ce que Élohim a bien dit : "Vous ne mangerez pas de tout arbre du jardin ?" »
La femme répondit au serpent : « Nous pouvons manger du fruit des arbres du jardin,	3,2	Et la Femme dit au serpent : « Des fruits des arbres du jardin nous mangeons.
« mais du fruit de l'arbre qui est au milieu du jardin, Dieu a dit : "Vous n'en mangerez pas et vous n'y toucherez pas afin de ne pas mourir." »	3,3	« Mais du "fruit" de l'arbre qui (est) au milieu du jardin, Élohim a dit : "Vous ne l'amputerez pas et vous ne le toucherez pas, de peur que vous ne mouriez" ».
Le serpent dit à la femme : « Non, vous ne mourrez pas,	3,4	Et le serpent dit à la Femme : « Vous ne mourrez certainement pas.
« mais Dieu sait que le jour où vous en mangerez, vos yeux s'ouvriront et vous serez comme des dieux possédant la connaissance de ce qui est bon ou mauvais. »	3,5	« Car Élohim sait que le jour où vous l'amputerez, vos yeux s'ouvriront et vous serez omniscients comme Élohim. »
La femme vit que l'arbre était bon à manger, séduisant à regarder, précieux pour agir avec clairvoyance. Elle en prit un fruit dont elle mangea, elle en donna aussi à son mari, qui était avec elle, et il en mangea.	3,6	Et la Femme vit que l'arbre (était) bon à manger et un délice pour les yeux et agréable aussi pour développer l'intelligence, et elle prit de son fruit et mangea et donna également à son compagnon ( <i>iysha</i> ) avec elle, et il mangea.
Leurs yeux à tous deux s'ouvrirent et ils surent qu'ils étaient nus. Ayant cousu des feuilles de figuier, ils s'en firent des pagnes.	3,7	Alors leurs yeux à tous deux s'ouvrirent et ils se surent déçus, et ils cousirent des feuilles de figuier et se firent des ceintures.
Or ils entendirent la voix du SEIGNEUR Dieu qui se promenait dans le jardin au souffle du jour. L'homme et la femme se cachèrent devant le SEIGNEUR Dieu au milieu des arbres du jardin.	3,8	Et ils entendirent le bruissement de Dieu circulant dans le jardin au « vent » du jour, et l'Adam se cacha, ainsi que sa femme, de la manifestation de Dieu, au milieu des arbres du jardin.
Le SEIGNEUR Dieu appela l'homme et lui dit : « Où es-tu ? »	3,9	Et Dieu appela l'Adam et lui dit : « Où es-tu ? »



TRADUCTION TOB	Versets	TRADUCTION PAUL NOTHOMB
Il répondit : « J'ai entendu ta voix dans le jardin, j'ai pris peur car j'étais nu, et je me suis caché. » —	3,10	Et il dit : « Ta voix, je l'entends parfaitement dans le jardin, mais j'ai peur car je (suis) déchu et je me cache. »
« Qui t'a révélé, dit-il, que tu étais nu ? Est-ce que tu as mangé de l'arbre dont je t'avais prescrit de ne pas manger ? »	3,11	Et il dit : « Qui t'a appris que tu (es) déchu ? Est-ce que de l'arbre, que je t'avais bien recommandé de ne pas amputer, tu as mangé ? »
L'homme répondit : « La femme que tu as mise auprès de moi, c'est elle qui m'a donné du fruit de l'arbre, et j'en ai mangé. »	3,12	Et l'Adam dit : « La Femme, que tu as donnée avec moi, c'est elle qui m'a donné de l'arbre, et j'ai mangé. »
Le SEIGNEUR Dieu dit à la femme : « Qu'as-tu fait là ! » La femme répondit : « Le serpent m'a trompée et j'ai mangé. »	3,13	Et Dieu dit à la Femme : « Pourquoi as-tu fait ÇA ? » Et la Femme dit : « C'est le serpent qui m'a séduite, et j'ai mangé. »
Le SEIGNEUR Dieu dit au serpent : « Parce que tu as fait cela, tu seras maudit entre tous les bestiaux et toutes les bêtes des champs; tu marcheras sur ton ventre et tu mangeras de la poussière tous les jours de ta vie.	3,14	Et Dieu dit au serpent : « Parce que tu as fait ÇA tu (es) maudit plus que tous les bestiaux et que tous les animaux des champs, tu iras sur ton ventre et tu détruiras l'espérance humaine tous les jours de ta vie.
« Je mettrai l'hostilité entre toi et la femme, entre ta descendance et sa descendance. Celle-ci te meurtrira à la tête et toi, tu la meurtriras au talon. »	3,15	« Et c'est de l'hostilité que je mettrai entre toi et la Femme, et entre ta descendance et la sienne, elle t'écrasera la tête, et toi tu lui écraseras le talon. »
Il dit à la femme : « Je ferai qu'enceinte, tu sois dans de grandes souffrances; c'est péniblement que tu enfanteras des fils. Ton désir te poussera vers ton homme et lui te dominera. »	3,16	Et, à la Femme il avait dit : « Je rendrai extrêmement pénibles tes grossesses, tu engendreras des fils dans la souffrance et ton désir pour ton compagnon sera qu'il domine sur toi. »
Il dit à Adam : « Parce que tu as écouté la voix de ta femme et que tu as mangé de l'arbre dont je t'avais formellement prescrit de ne pas manger, le sol sera maudit à cause de toi. C'est dans la peine que tu t'en nourriras tous les jours de ta vie,	3,17	Et à l'Adam il avait dit : « Parce que tu as écouté la voix de ta femme, et que tu as mangé de l'arbre que je t'avais bien recommandé de ne pas amputer, la <i>adama</i> est maudite à cause de toi, tu la "dégusteras" tous les jours de ta vie.
« il fera germer pour toi l'épine et le chardon et tu mangeras l'herbe des champs.	3,18	« Épines et chardons elle fera germer pour toi, et tu mangeras l'herbe sauvage.

TRADUCTION TOB	Versets	TRADUCTION PAUL NOTHOMB
« À la sueur de ton visage tu mangeras du pain jusqu'à ce que tu retournes au sol car c'est de lui que tu as été pris. Oui, tu es poussière et à la poussière tu retourneras. »	3,19	« C'est à la sueur de tes méninges que tu te nourriras tant que durera ton retour à la <i>adama</i> , mais tu lui as été soustrait, car tu es <i>afar</i> et vers <i>afar</i> tu retourneras. »
L'homme appela sa femme du nom d'Ève — c'est-à-dire La Vivante —, car c'est elle qui a été la mère de tout vivant.	3,20	Et l'Adam appela sa femme du nom de « Vivante » (Ève) car elle aura été la mère de tous les mortels.
Le SEIGNEUR Dieu fit pour Adam et sa femme des tuniques de peau dont il les revêtit.	3,21	Et Dieu fit faire à l'Adam et à sa femme des tuniques d'aveugle et les en vêtit.
Le SEIGNEUR Dieu dit : « Voici que l'homme est devenu comme l'un de nous par la connaissance de ce qui est bon ou mauvais. Maintenant qu'il ne tende pas la main pour prendre aussi de l'arbre de vie, en manger et vivre à jamais ! »	3,22	Et Dieu pensa : « Voici l'Adam, être quasi divin, hors de lui en quête d'omniscience. Et maintenant, de peur qu'il ne lance la main et ne prenne aussi de l'Arbre de Vie et mange et soit mort-vivant à jamais. »
Le SEIGNEUR Dieu l'expulsa du jardin d'Éden pour cultiver le sol d'où il avait été pris.	3,23	Et Dieu le laissa quitter le jardin d'Éden pour s'asservir à la <i>adama</i> , d'où il avait été libéré.
Ayant chassé l'homme, il posta les chérubins à l'orient du jardin d'Éden avec la flamme de l'épée foudroyante pour garder le chemin de l'arbre de vie.	3,24	Et il chassa l'Adam et plaça à l'orient du jardin d'Éden les chérubins et la flamme de l'épée tournoyante pour garder le chemin de l'Arbre de Vie.

Sources :

La traduction de Gn 1-3 de la TOB est tirée de l'édition intégrale *Ancien et Nouveau Testaments* de 2004.

La traduction de Gn 1-3 de Paul Nothomb est tirée de :

- *Le Second Récit. L'autre lecture de la Genèse*, p. 157-186      Gn 1, 1-31; 2, 1-3
- *Ève dans le jardin. La gloire de la femme*, p. 65-78      Gn 2, 4-25; 3, 1-24



## **ANNEXE 3**

### **Méthode de translittération CCAT**

## Translittération hébraïque

Cette méthode de translittération est celle du projet CCAT de l'Université de Pennsylvanie. Pour plus d'information au sujet du codage de textes bibliques, on peut se référer à leur site internet :

<<http://ccat.sas.upenn.edu/teachtech/about-ccat.html>>.

Les textes en hébreu, en syriaque et en araméen sont codés suivant la méthode de Michigan-Claremont :

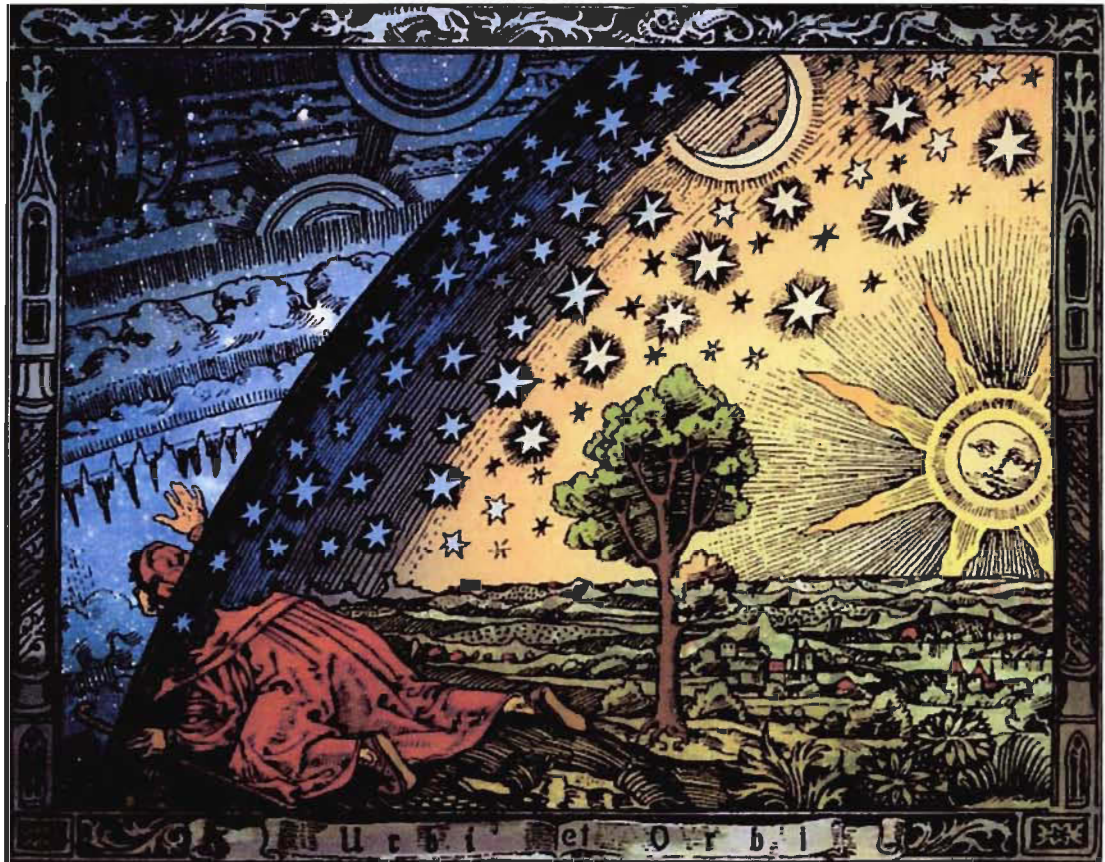
Hébreu	Code	Hébreu	Code
alef	)	patah	A
bet	B	qametz	F
gimel	G	hireq	I
dalet	D	segol	E
he	H	tsere	"
waw	W	holam	O
zayin	Z	qibbutz	U
het	X	shureq	W.
tet	+	schwa	:
yod	Y	holem waw	OW
kaf	K	hateph-pathah	:A
lamed	L	hateph-qametz	:F
mem	M	hateph-segol	:E
nun	N	maqquph	-
samek	S	dagesh	.
ayin	(	rape	,
pe	P	ketiv	*
zade	C	qere	**
qof	Q		
resh	R		
sin/shin			
sin	&		
shin	\$		
taw	T		

## **ANNEXE 4**

**« Universum »**

**Nicolas Camille Flammarion**

**Gravure sur bois, Paris, 1888**



<<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/06/Universum.jpg>>