



GRAAT On-Line #22 - October 2019

Du post-porn en Acadie? La poésie *trash* de *Quatre pattes Catherine* de Joannie
Thomas

Isabelle Kirouac Massicotte

University of Toronto, Canada

Comme l'écrit Marie-Anne Paveau dans *Le discours pornographique*, le corpus pornographique est disqualifié en raison de sa prétendue pauvreté littéraire et, la théoricienne le souligne bien, « [o]n entre là dans le domaine délicat des appréciations subjectives, des normes du littéraire et du débat sur la qualité des œuvres » (Paveau, 2014, ePub). Plus encore, la pornographie ne serait « pas de la littérature » (Paveau, 2014, ePub). Cette dépréciation des univers discursifs pornographiques dépasse la simple question esthétique, elle touche aussi les normes de la société : « L'obscénité est liée à l'ostentation, à l'exhibition, conformément à son étymologie (ob-scène, ce qui ne doit pas être montré, ce qui reste à côté de la scène). Il s'agit donc d'une transgression des normes de l'acceptable dans le domaine moral, social ou esthétique. » (Paveau, 2014, ePub)

Les discours pornographiques s'apparentent ainsi à l'œuvre *trash*¹, elle aussi perçue comme un produit artistique de pauvre qualité destiné à la société de consommation et considérée obscène en raison de sa vulgarité et de la représentation de l'indigne qu'elle opère. À l'instar de la pornographie, le *trash* « souffre d'un déficit de valeur esthétique » (Paveau, 2014, ePub). De cette façon, on fait encore peu de cas de cette

notion dans les études littéraires, qui est parfois évoquée sans être intellectualisée et théorisée : on s'empresse d'accoler l'étiquette *trash* à des produits culturels, sans s'y attarder davantage.

Pourtant, le *trash* – et la pornographie –, loin d'être pourvus d'une signification unique, sont complexes, ambigus et porteurs d'une critique sociale : ils ont pour nature commune la contestation de l'ordre établi. Discours hors les normes, ils relèvent tous deux, comme le signale Paveau à propos de la pornographie, d'une contestation de l'ordre social dans sa dimension discursive (Paveau, 2014, ePub). Les discours *trash* et pornographique partagent en outre une trajectoire, un passage de « l'obscène à l'*on-scene*, selon la célèbre formulation de Linda Williams dans son introduction au collectif *Porn Studies* (2014), c'est-à-dire du caché au visible et de l'indicible au dicible » (Paveau, 2014, ePub).

Tel que je le conçois, le *trash* est une esthétique de la minorisation qui permet de rendre visibles et dicibles les laissés-pour-compte et les êtres jetables dont nos sociétés n'ont pas besoin. À la question « qu'est-ce que le *trash* ? », Kenneth Harrow, auteur d'un essai sur le *trash* au cinéma, répond d'entrée de jeu que

trash, above all, applies to people who have been dismissed from the community, marginalized and forgotten, turned into bare lives in states of exception for others to study and pity. Trash encompasses the turning of that reduced status into the basis for revolt, change, and the turning away from regimes that produce definitions of trash to newly formulated regimes that force us to reconsider the criteria for assigning value² (Harrow, 2013, ePub).

Le *trash*, comme le discours pornographique, est ob-scène, car il constitue « a matter out of place³ », pour reprendre l'expression utilisée par l'anthropologue Mary Douglas dans *Purity and Danger* (1966). Par « matter out of place », Douglas entend ce qui se situe en-dehors de son espace ordonné, ou plutôt à l'extérieur de l'espace de l'ordre, agissant ainsi comme agent perturbateur de l'ordre :

Dirt and order oppose each other, and as such constitute a larger order; the system they construct is defined in terms of their relative placement: "where there is dirt there is system" [...]. What dirt provides is the location outside of the ordered place of the proper (le propre) wherein purity, goodness and

value can be located. As dirt is located out of that space, a margin or border must exist to enable us to differentiate between the two. Dirt interests us because its exclusion renders it, or reduces it, to “inappropriate elements” (l’impropre) to be rejected from the proper system, the proper locations⁴. (Harrow, 2013, ePub)

Comme le note Harrow, la réflexion de Douglas permet d’appréhender le *trash* comme une tache sur l’ordre ou encore en tant que signe de la subversion de l’ordre. Ainsi, le *trash*, mais aussi le discours pornographique, se rapprochent de ce que le philosophe Jacques Rancière appelle le dissensus, ce processus politique qui ne peut être résolu par l’ordre social conventionnel et qui vient confronter les façons traditionnelles de voir le monde, le cadre établi de la perception, de la pensée et de l’action, avec ce qui ne peut être fourni par l’ordre dominant, c’est-à-dire : l’inadmissible. C’est à partir de ce dissensus que l’on peut parvenir à un partage du sensible, c’est-à-dire du visible et de l’audible :

This distribution and redistribution of places and identities, this apportioning and reapportioning of spaces and times, of the visible and invisible, and of noise and speech constitutes what I call the distribution of the sensible. Politics consists in reconfiguring the distribution of the sensible, which defines the common of a community, to introduce into it new subjects and objects, to render visible what had not been, and to make heard as speakers those who had been perceived as noisy animals⁵. (Rancière, 2009, 25)

La pornographie suit bien ce mouvement, en ce qu’elle est un « discours qui menace les normativités installées » (Paveau, 2014, ePub). L’écriture pornographique peut être une catégorie du *trash* privilégiée pour ouvrir la distribution du sensible en disant avec ostentation les vécus minoritaires, notamment celui des femmes. Comme le relève avec justesse Émilie Juvet, « la sexualité est un des endroits stratégiques de l’oppression des femmes » (propos repris dans Paveau, 2014, ePub). Kenneth Harrow abonde dans le même sens et affirme que « sexual eroticism [...] is affirmed as the location for female agency⁶ » (Harrow, 2013, ePub). Dans le contexte du discours pornographique, « the trashy woman [...] is the one who violates the dominant order⁷ » (Harrow, 2013, ePub). Le dissensus et la redistribution du sensible qui s’en suit passent par cette « trashy woman,

the excluded one who has no part in the spaces allotted to proper women in the dominant order⁸ » (Harrow, 2013, ePub).

À propos de cette femme *trash*, Harrow ajoute :

She is trashy because it is only through passing through the trajectory of disintegration, of the diminution of value, through that border region between the old world and the new, that her goals can be reached⁹ (Harrow, 2013, ePub).

La femme *trash* se situerait donc du côté de l'injure – pour reprendre le terme de Butler – mais celle-ci peut devenir positive par une resignification : « they become tropes for revolt – women in revolt rather than women in submission¹⁰ » (Harrow, 2013, ePub). Le terme « *trash* », d'abord injurieux – il signifie littéralement « ordures » et dénote l'absence de valeur –, est en effet pourvu d'une potentialité transformative :

However, the name holds out another possibility for social existence, initiated into a temporal life of language that exceeds the prior purposes that animate the call. Thus, the injurious address may appear to fix or paralyze the one it hails, but it may also produce an unexpected and enabling response. If to be addressed is to be interpolated, then the offensive call runs the risk of inaugurating a subject in speech who comes to use language to counter the offensive call¹¹. (Butler, 1997, ePub)

Mais les tableaux pornographiques mettant en scène la femme *trash* sont-ils nécessairement subversifs et féministes? Dans cette étude, je m'interrogerai sur l'existence d'un post-porno en littérature acadienne¹² à partir du recueil de poésie *Quatre pattes Catherine* (2016) de Joannie Thomas. Le mode de représentation du corps et des relations sexuelles remet-il en question les codes de la pornographie traditionnelle? L'écriture pornographique de Thomas inclut-elle une diversité d'identités de sexe et de genre et conteste-t-elle véritablement les doxas? Il sera question de déterminer l'efficacité de la resignification, mais aussi s'il y a véritablement une *agency* chez l'instance narrative.

La femme trash de la littérature acadienne contemporaine

Avec *Quatre pattes Catherine*, Joannie Thomas inaugure ce qui paraît être une nouvelle tendance de la littérature acadienne contemporaine : une écriture en mode *trash*

de la sexualité au féminin. Avant elle, les Dyane Léger et Rose Després, grandes poétesses acadiennes, ont écrit l'intimité féminine dans une langue parfois frondeuse et crue, mais sans toutefois que l'on puisse parler de la création d'une figure de la femme *trash* telle qu'elle est esquissée dans les vers de Thomas. Pour Benoit Doyon-Gosselin, spécialiste de la littérature acadienne, la collection « Poésie/Rafale » des Éditions Perce-Neige à Moncton, dans laquelle Thomas est publiée, « propos[e] une poésie coup-de-poing, plus sale, plus *trash* même » (Doyon-Gosselin, 2016, en ligne) que la production qui l'a précédée. Comme l'indique le titre de la critique, « Je m'ennuie de Josée Yvon », le chercheur place implicitement Thomas dans une filiation d'écrivaines *trash* ; la poétesse québécoise des années 1970 Josée Yvon, reconnue pour son écriture crue et directe, est qualifiée de « classique trash » par Julien Lefort-Favreau (Lefort-Favreau, 2014, 75). En fait, la figure féminine proposée par Joannie Thomas rompt radicalement avec les personnages féminins qui ont fait la littérature acadienne. Je pense d'abord au célèbre personnage d'Évangéline, véritable symbole de la déportation¹³ et de la diaspora acadiennes créé par le poète étatsunien Henry Longfellow, auteur de *Evangeline. A Tale of Acadie*. Cette figure a beau provenir d'un auteur exogène et constituer une représentation projetée de l'extérieur et donc à distance, elle n'en constitue pas moins la première figure féminine littéraire de l'Acadie. Cette première figure en est une conservatrice : Évangéline n'existe que par sa recherche effrénée, à travers les Amériques, de Gabriel, son fiancé dont elle a été séparée lors de la déportation. Elle ne se définit donc que par rapport à sa relation à l'homme. En 1971, Antonine Maillet, première écrivaine majeure de la première modernité de l'Acadie, donne sa deuxième figure féminine majeure aux lettres acadiennes : La Sagouine. La Sagouine, personnage de la pièce éponyme, doit son importance et sa pérennité à la prise de parole proprement acadienne qu'elle opère. Dans le français acadien de ses pères, elle livre le vécu et les difficultés d'existence du peuple acadien dans un long monologue. Laveuse de planchers, représentante de la classe ouvrière et de la réalité des femmes, La Sagouine a été taxée de passéiste et de folklorisante par la génération suivante d'écrivains, que l'on associe plus volontiers à la modernité littéraire acadienne. C'est donc à l'ombre de ces deux figures féminines dominantes dans le paysage littéraire acadien et données comme conservatrices que

Joannie Thomas donne corps et voix à une femme *trash*, à partir d'une écriture pornographique.

Le recueil de Thomas a tout du récit pornographique, car la « "narration" y est plutôt suite ou série, de scènes, de tableaux, d'épisodes, dans lesquels l'unité érotique minimale est la posture. » (Paveau, 2014, ePub) En outre, la poésie de Thomas convoque les codes de la pornographie traditionnelle. Afin de déterminer s'ils sont véritablement remis en question, je procéderai à l'analyse d'un long poème, intitulé – avec beaucoup d'à propos – « Buffet ».

Je suis saoule

Du caliss¹⁴

Y a des visages

Des fois des lèvres

que j'embrasse

un peu tout croche¹⁵

Y a des bras aussi

qui me tiennent

me retiennent

me flattent

me déshabillent

Les visages se fraient un chemin sur ma langue

dans mon cou aussi

sur mes seins

mon ventre

mes cuisses

Y a des mains partout

qui cherchent le plaisir

On me met des choses dans la bouche

je suce
je mordille
je lèche

On me rentre des choses plus bas aussi
des doigts
beaucoup
pis des membres
plus durs
plus gros
prêts à exploser n'importe quand

Ma tête tourne
Les voix se superposent
se perdent dans la semi-noirceur

Les peaux moites
me salissent

Nos pores se frottent
pis flattent
pis frappent
pis tirent
étirent

J'ai chaud

Je vis
Je suis louve

Mes griffes dans un dos
Le souffle d'un autre contre le mien

Les plaintes s'amplifient
comme un concert d'orgasmes

Chaque parcelle de ma peau
a une conscience infinie (Thomas, 2016, 39-41)

Dans ce poème, nombreux sont les codes de la pornographie : le *gang bang* (pour reprendre le pornème [Paveau, 2014, ePub] consacré pour désigner une activité sexuelle de groupe), un certain anonymat, la fragmentation des corps et la multiplication des phallus. Il n'est pas clair si ces vers reprennent le schème hétérosexuel étant donné le flou entourant les participant.e.s de l'orgie. Toutefois, l'accent étant mis sur les membres gros, durs et prêts à exploser, sans qu'une certaine queeritude n'entre en jeu (rien n'indique que ces phallus sont ceux de personnes trans) et dans l'absence de vulves explicites, on peut deviner que le fragment ne met pas en scène une diversité d'identités de sexe et de genre. Le code traditionnel prédomine, une seule femme cis pour une multitude de pénis en érection. C'est également le plaisir mâle qui est montré. On a aussi l'impression d'assister à une scène porno traditionnelle, car on introduit des choses dans la bouche de Catherine, qu'elle suce, mordille et lèche. Cela évoque la contrainte à la fellation, cet incontournable de la pornographie hétérosexuelle. C'est le principe du *cumshot* (autre pornème, désignant cette fois l'éjaculation faciale), pour reprendre l'expression de Lili Boisvert, révélateur du principe dominant de la rencontre hétéro, lequel nous dit que le désir est un élan qui doit toujours partir de l'homme pour aller vers la femme.

Le fait que l'on ait accès au point de vue de Catherine, qu'il s'agisse d'un « je » féminin, suffit-il pour dire qu'il s'agit d'une subversion des codes? Bien que l'utilisation de la première personne du singulier réponde à la nécessité subjective, il me semble que cela ne suffit pas à une véritable resignification. D'autant plus que Sam Bourcier émet certaines réserves quant à l'*agency* et à l'*empowerment* de ce type d'énonciation :

Cette énonciation en première personne n'est pas idéologiquement ni socialement neutre et reçoit par exemple les critiques de [Bourcier] [...], [qui] considère en effet que le texte en première personne, surtout quand il est choisi par des auteures, constitue une forme de soumission dans la mesure

où il s'agit alors d'une confession adressée à ou commandée par un homme. »
(Paveau, 2014, ePub)

Toutefois, l'apparente passivité de Catherine doit être regardée d'un peu plus près. Oui, la passivité est l'un des stéréotypes associés à la féminité et elle est souvent décriée par les féministes anti-pornographie. Pour elles, une actrice porno filmée dans une posture passive revient nécessairement à réaffirmer cette passivité dans la vie de tous les jours, à consolider le statut de subalterne des femmes. Autrement dit, pour les Catherine MacKinnon et Rae Langton, les représentations pornographiques sont performatives :

pornographic representations are performative, that is, they do not state a point of view or report on a reality, but constitute a certain kind of conduct. The scholars further claim that the conduct silences those who are depicted in a subordinate fashion within pornographic representations¹⁶. (Butler, 1997, ePub)

Mais la passivité n'est pas nécessairement entièrement passive. Je pense ici à la passivité active telle que la conçoivent Marguerite Duras et Hélène Cixous : comme l'indique Joëlle Papillon dans son ouvrage *Désir et insoumission chez Arcan, Millet et Ernaux*, cette passivité active « demande disponibilité, réceptivité et ouverture » (Cixous 1975b : 159, 180; Duras à Gauthier, 1974 : 143) et « de savoir ne pas intervenir » (Duras à Gauthier, 1974 : 19). Une telle « politique silencieuse » (Duras à Gauthier, 1974 : 109) « n'est pas sans ambiguïté, puisque le sujet doit collaborer tout en résistant. » (Papillon, 2018, 148) Cette ambiguïté est à l'image même du discours pornographique; si plusieurs chercheurs, dont le sexologue Yves Ferroul, s'entendent pour dire que la pornographie est la représentation crue et sans ambiguïté d'une activité sexuelle, le discours pornographique en soi m'apparaît profondément ambigu.

Pour qu'il y ait resignification, il doit y avoir répétition de l'injure – le pornographique se situe du côté de l'injure, je le rappelle –, et cette répétition, selon Butler, « is both the continuation of the trauma and that which marks a self-distance within the very structure of trauma, its constitutive possibility of being otherwise¹⁷ » (Butler, 1997, ePub). Le *trash* suit également cette trajectoire, parce que, nous l'avons vu, c'est au terme d'une diminution de la valeur que la transformation peut advenir. Pour revenir au poème

« Buffet », la passivité active de la protagoniste se laisse deviner dans les derniers vers, « Je vis » et « Je suis louve », qui viennent subvertir les codes puisque Catherine se perçoit comme une prédatrice – elle sort même ses griffes – et non pas comme une proie, comme le voudrait le lieu commun. La résistance du personnage apparaît aussi dans la strophe finale : « Chaque parcelle de ma peau/a une conscience infinie ». Ainsi, le mouvement, la trajectoire de l'écriture de ce poème suggère une expérience corporelle quasi métaphysique qui a peu à voir avec une passivité passive.

Dès à présent, examinons d'autres tableaux pornographiques de l'œuvre de Joannie Thomas qui viennent reconnoter la fragmentation des corps. Dans la pornographie traditionnelle, les gros plans sur les organes génitaux contribuent à dépersonnaliser, voire à déshumaniser les individus. Dans *Quatre pattes Catherine*, Joannie Thomas écrit deux de ses poèmes, « Je suis addict » et « Je suis addict 2 », sous la forme de listes énumérant des parties de corps et se déployant sous le signe de la diversité. « Je suis addict 2 » se lit comme suit :

J'aime les corps
les fragiles
les doigts squelettiques
les mamelons
les petits yeux un peu stoned¹⁸
les grands yeux hyperactifs
les grosses mains
les noirs
les blancs
les marbrés
les genoux qui louchent
les dos courbés
les manboobs¹⁹
les pancake butts²⁰
les bédaines slaques²¹
les gros mollets
les cuisses fortes

les épaules larges
le poil de cul foncé
les grands
les petits
les complexés
les cicatrisés
les cernes profonds
les rides de front (Thomas, 2016, 34-35)

Nul visage dans ces strophes, qui ne présentent que des corps fragmentés. Mais il m'apparaît que la resignification y est particulièrement réussie. Plutôt que de dépersonnaliser, cette accumulation de fragments corporels sert à la célébration des corps – Catherine annonce d'emblée « J'aime les corps » –, quels qu'ils soient. La liste implique non seulement une multitude de partenaires sexuels, elle suggère aussi une absence de hiérarchie, une équivalence entre les différents éléments énumérés. L'instance narrative valorise également des traits qui ne sont pas nécessairement mis de l'avant lorsqu'il est question de masculinité, je pense à la fragilité – « les fragiles », « les doigts squelettiques » – mais aussi aux mamelons et aux *manboobs*. En ce sens, une certaine subversion du genre est opérée.

À première vue, le poème « Je suis addict » paraît faire écho aux innombrables catégories des sites pornographiques :

J'aime les corps
les maigres
les gros
les musclés
les vieux
les jeunes
les chauves
les laids
les beaux
les accidentés
les nerds²²

les douchebags²³

les gênés²⁴

les orteils croches²⁵

les poilus

les épilés

les tatoués

les roux

les frisés

Osti que le monde est beau²⁶ (Thomas, 2016, 9-10)

Ici, Thomas reprend le *topos* de la catégorisation des différents types de porno afin de mettre de l'avant la beauté de la diversité, sans que « les gros », « les vieux », « les laids » et « les accidentés » ne se retrouvent nécessairement du côté de la perversion. À ce propos, Sam Bourcier souligne que le porno « tradi exclut trop de monde : les femmes, les travailleurs du sexe, les BDSM, les gays, les lesbiennes, les trans, les déviants du genre en général. Et surtout, quand il les représente, c'est dans le registre des perversions. » (Paveau, 2014, ePub) Si la poétesse réussit à inclure et à valoriser également une variété de corps, il s'agit néanmoins de corps masculins cis : le genre est bien peu troublé. La sexualité dépeinte est hétérocentrée et elle est pratiquée par des individus cisgenres. La diversité de corps proposée par l'auteurice exclut le capacitisme, la grossophobie, la maigrophobie et l'âgisme, mais le recueil de Thomas ne s'inscrit pas résolument contre la rigidification des identités de genres et des pratiques sexuelles que l'on associe à la pornographie traditionnelle.

Même si les poèmes que je m'appête à analyser ne constituent pas en soi des tableaux pornographiques, je crois qu'il importe de s'attarder aux fragments qui accompagnent le discours pornographique. Dans le contexte d'un produit pornographique, le récit peut effectivement être réduit à un « pseudo-récit : son cadre sert de prétexte à introduire les scènes sexuelles, entre lesquelles la narration fait surtout du "remplissage" » (Paveau, 2014, ePub). Mais il n'en va pas toujours ainsi, je suis d'avis que les scènes qui jouxtent les tableaux pornographiques doivent être prises en considération, car elles peuvent aider à mieux déterminer la trajectoire que prend l'écriture et, surtout, à soupeser la valeur subversive des codes pornographiques, difficile à déterminer étant

donnée la profonde ambigüité du genre. Les intermèdes narratifs qui sont intercalés dans les récits plus proprement pornographiques rendent possible une certaine mise en contexte nécessaire à l'évaluation de la subversion opérée par l'œuvre comme tout.

Le récit d'accompagnement permet ainsi de jauger la cohérence du projet d'ensemble. Je prends pour exemple l'un des derniers poèmes du recueil, intitulé « Le fuckfriend encore (et encore) » :

J'empeste ton odeur après chaque étreinte
[...]
Ta semence salit mon intérieur
Mais je crois pas avoir déjà été propre
[...]
J'aurais aimé ça faire partie de ta vie
J'aurais aimé ça faire ta vaisselle sale
J'aurais aimé ça faire ton lit
J'aurais aimé ça t'embrasser avant de partir travailler
J'aurais aimé ça prendre ma douche avec toi
J'aurais aimé ça qu'on soit ensemble (Thomas, 2016, 55-56)

Le début du poème se situe du côté de l'injure – Catherine empeste l'odeur de l'homme et elle est salie par sa semence – pour ensuite prendre une drôle de tournure. On passe d'un discours cru et dépourvu de toute sentimentalité à une succession de vers dont certains sont dignes des femmes de Stepford (faire la vaisselle sale, faire le lit et embrasser l'homme avant le travail). Peut-être la poétesse avait-elle l'intention de montrer le bonheur dans les petites choses banales du quotidien, mais l'image que l'on obtient est surtout excessivement conventionnelle et clichée, en ce qu'elle vient solidifier les identités genrées.

Ce poème est d'autant plus important qu'il se situe vers la fin de l'œuvre : il pointe dans la direction d'une certaine repentance de la part de Catherine qui, après s'être bien amusée, souhaite passer aux choses sérieuses et entrer dans le moule qu'elle s'était pourtant appliquée à subvertir. J'irais même jusqu'à dire que la charge subversive du recueil se trouve carrément court-circuitée, comme le montre cet autre poème intitulé « Instinct maternel » :

J'empeste le fer
avec le désir secret d'être fécondée
enfin accomplie
complète
unie
à autre chose qu'à moi-même
pis mes caprices (Thomas, 2016, 54)

Ce poème a de particulier qu'il mobilise le *trash* – Catherine empeste le fer du sang de ses menstruations, ce qui convoque le bas corporel – pour véhiculer un message tout ce qu'il y a de plus conservateur. Catherine ne peut être accomplie ni complète en-dehors de la grossesse qui l'éloignera une fois pour toutes de ses caprices, qui semblent, à tout le moins en partie, faire référence à ses aventures sans lendemain.

En fin de parcours de mon analyse, il est difficile de déterminer si un discours post-pornographique est véritablement à l'œuvre dans *Quatre pattes Catherine* de Joannie Thomas. En s'attardant exclusivement aux différents tableaux pornographiques du recueil, on constate qu'il y a une intention de subvertir les codes du porno traditionnel, ne serait-ce que par la valorisation non-pathologisante d'une diversité de corps et une passivité active. Mais le discours pornographique mis de l'avant dans l'œuvre remet bien peu en question les dichotomies du genre et des pratiques sexuelles. Il s'agit d'une pornographie dont la fonction de contestation de l'ordre se trouve annulée par la domination, en bout de route, d'un discours pro-couple et pro-maternité qui éclipse la sexualité débridée mise en scène précédemment.

Il n'est pas non plus question d'un discours pornographique intersectionnel tel que le souhaiterait Paul B. Preciado, qui prône un ensemble de stratégies politiques et esthétiques « de désidentification à la catégorie femme [...] qui viennent secouer et déstabiliser les normes coloniales et biopolitiques de production du corps, du genre, de la race et de la sexualité » (Paveau, 2014, ePub). À l'instar de Preciado, je crois que l'intersectionnalité est une condition *sine qua non* de l'avènement d'une post-pornographie. Pour que le discours pornographique de la littérature acadienne soit véritablement post-, il devrait être porté par une *trashy woman* dont la figure ne se limite

pas à une sexualité décomplexée et sans entrave. En fin de compte, il semblerait que la *trashy woman* qui prend forme dans les lignes de Thomas ne parvient pas à se détacher du monde ancien – les objectifs de la femme *trash* ne peuvent être atteints qu'en dépassant cet ordre ancien, je le rappelle – et indique même une certaine forme de tentation du conservatisme. Le côté conservateur que laissent entrevoir les derniers poèmes de l'œuvre n'est certainement pas étranger au fait que le recueil appartient à une littérature minoritaire – doublement minoritaire dans l'espace littéraire francophone mondial, d'abord par rapport au Québec et ensuite à la France. Comme l'indique François Paré dans son essai *Les littératures de l'exiguïté*, « [d]ans le cas des minorités linguistiques, la tentation du conservatisme est doublement grande, puisque l'image d'une société tournée vers les valeurs du passé correspond exactement à ce que la société majoritaire et dominante attend d'elle. » (Paré, 1992, 138) Qu'il s'agisse du résultat d'une pression externe – ou interne, *Quatre pattes Catherine* a d'ailleurs été assez mal reçu dans le milieu littéraire acadien, comme en fait foi la critique de Doyon-Gosselin – ou pas, la cause de ce conservatisme est difficile à établir hors de tout doute :

Le souffle, c'est ce que l'on retrouve chez Léger et surtout Lalonde, mais qui fait défaut chez Thomas. Quand Denis Boucher a écrit *Les fées ont soif* (1978), elle voulait que les trois archétypes féminins – la mère, la sainte et la putain – s'unissent pour lutter contre le patriarcat. Chez Thomas, il ne reste que le personnage de la putain, qui assume sa sexualité autant que moi, ma critique. Mais encore? » (Doyon-Gosselin, 2016, en ligne)

Pour comprendre le paradoxe d'une écriture *trash* qui débouche sur des valeurs conservatrices, peut-être faut-il envisager le *trash* sur un continuum où il serait le pôle opposé du kitsch ; comme le propose Sébastien Lavoie, on peut appréhender le *trash* comme une réponse « à la dérive du kitsch, on peut le voir comme un sain retour du balancier. Il oppose à un monde trop lisse, aseptisé, devenu faux, un autre monde plus vrai parce que plus proche de l'*anima*. » (Lavoie, 2005, 30) La tentation du conservatisme peut également être perçue comme une tentation du kitsch qui, selon le sens que je lui donne, a tout à voir avec « les discours homogénéisés, totalitaires et abrutissants, lesquels cherchent l'unitarisme social. » Ce sont ces mêmes « discours unificateurs qui ont

contribué à la mise sur pied de systèmes de production en série ou à la promotion de mythes rassembleurs basés sur une lecture partielle ou simplificatrice de l'histoire » (Beddows, 2016, 103). L'archétype de l'épouse-mère peut être appréhendé comme un mythe rassembleur, autant du côté du monde référentiel que de celui de la fiction; il s'avère difficile de tourner le dos définitivement au côté rassurant du kitsch, du monde ancien. Faute d'avoir complété le transfert vers un nouveau régime du sensible, l'écriture *trash* – et pornographique – de Joannie Thomas a néanmoins le mérite d'avoir déstabilisé et infiltré l'ordre en faisant tache sur le monde ordonné de la tradition.

BIBLIOGRAPHIE

Beddows, Joël. « Pour tuer un père kitsch : Le chien de Jean Marc Dalpé ». Dans Beddows, Joël & Frappier, Louise (dir.). *Histoire et mémoire au théâtre : perspectives contemporaines*. Québec: Presses de l'Université Laval, 2016, p. 101-119.

Boisvert, Lily. *Le principe du cumshot*. Montréal: VLB Éditeur, 2017.

Butler, Judith. *Excitable Speech. A Politics of the Performative* [ePub]. New York-Londres: Routledge, 1997.

Douglas, Mary. *Purity and Danger*. New York & Londres: Routledge, 1966.

Doyon-Gosselin, Benoit. « Je m'ennuie de Josée Yvon ». Dans *Astheure*, 19 octobre 2016, en ligne : <https://astheure.com/2016/10/19/je-mennuie-de-josee-yvon-benoit-doyon-gosselin/>.

Harrow, Kenneth. *Trash. African Cinema from Below* [ePub]. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press, 2013.

Lavoie, Sébastien. « Trash ». Dans *Lettres québécoises*, n° 118, 2005, p. 29-30.

Lefort-Favreau, Julien. « Josée Yvon classique trash ». Dans *Liberté*, n° 303, 2014, p. 75.

Longfellow, Henry. *Evangeline. A tale of Acadie*. Halifax: Nimbus Publishing Limited, 1951 (1847).

Maillet, Antonine. *La Sagouine*. Montréal: Leméac, 1994 (1971).

Papillon, Joëlle. *Désir et insoumission chez Millet, Arcan et Ernaux*. Québec: Presses de l'Université Laval, 2018.

Paré, François. *Les littératures de l'exigüité*. Hearst: Le Nordir, 1992.

Paveau, Marie-Anne. *Le discours pornographique* [ePub]. Paris: La Musardine, 2014.

Rancière, Jacques. *Aesthetics and its Discontents*. Cambridge-Malden: Polity Press, 2009.

Thomas, Joannie. *Quatre pattes Catherine*. Moncton: Éditions Perce-Neige, 2016.

NOTES

¹ Le choix de conserver la graphie anglaise est conscient; il est question dans cette étude du *trash* comme concept, notamment étudié en philosophie, plutôt que comme simple substantif. À mon sens, toute tentative de traduction viendrait tronquer et amoindrir le sens du concept. En outre, le terme « *trash* » est déjà utilisé dans les études littéraires québécoises.

² « Le *trash*, par-dessus tout, s'applique aux exclu.e.s de la communauté, marginalisé.e.s et oublié.e.s, transformé.e.s en des vies dénudées en état d'urgence destinées à être étudiées et plaintes par les autres. Le *trash* comprend le détournement de ce statut amoindri en une base pour la révolte, le changement, et l'éloignement des régimes qui produisent les définitions du *trash* au profit de régimes nouvellement formulés qui nous forcent à reconsidérer les critères d'assignation de la valeur » (je traduis).

³ « Matière déplacée » (je traduis).

⁴ « La saleté et l'ordre s'opposent mutuellement et de ce fait constituent un ordre plus large; le système qu'ils construisent est défini selon leur emplacement respectif : "où il y a saleté il y a système" [...]. La saleté indique l'emplacement en-dehors de l'espace ordonné du propre où la pureté, la bonté et la valeur peuvent être situés. Comme la saleté est localisée à l'extérieur de cet espace, une marge ou une frontière doit exister pour nous permettre de les différencier. La saleté nous intéresse parce que son exclusion la rend, ou plutôt la réduit, à des éléments inappropriés (l'impropre) à rejeter du système du propre, des emplacements du propre. » (Je traduis).

⁵ « Cette distribution et cette redistribution des lieux et des identités, cette répartition et cette répartition des espaces et des temps, du visible et de l'invisible, et du bruit et du discours constitue ce que j'appelle la distribution du sensible. La politique consiste en la reconfiguration de la distribution du sensible qui définit le commun de la communauté, afin d'y introduire de nouveaux sujets et de nouveaux objets, pour rendre visible ce qui ne l'a pas été, et pour rendre audibles en tant que locuteurs ceux qui ont été perçus comme des animaux bruyants. » (Je traduis).

⁶ « L'érotisme sexuel est déclaré le lieu de l'agentivité féminine » (je traduis).

⁷ « La femme *trash* est celle qui viole l'ordre dominant » (je traduis).

⁸ « La femme *trash*, l'exclue qui ne prend pas part aux espaces alloués aux femmes "propres" de l'ordre dominant » (je traduis).

⁹ « Elle est *trash* parce que c'est uniquement en passant par la trajectoire de la désintégration, de la diminution de la valeur, en passant par cette région-limite entre l'ancien monde et le nouveau, que ses objectifs peuvent être atteints » (je traduis).

¹⁰ « Elles deviennent des tropes de la révolte – des femmes révoltées plutôt que des femmes soumises » (je traduis).

¹¹ « Mais le nom possède une autre possibilité d'existence sociale, initiée dans une vie temporelle du langage qui excède la fonction préalable qui animait la désignation. L'injure peut alors sembler fixer ou paralyser celui qu'elle vise, mais elle peut aussi produire une réponse inattendue et habilitante. Si être désigné revient à être interpellé, alors l'injure court le risque d'inaugurer un sujet dans le langage qui en vient à utiliser le langage pour contrer l'injure. » (Je traduis)

¹² L'appellation « littérature acadienne » regroupe généralement les œuvres des provinces canadiennes du Nouveau-Brunswick et de la Nouvelle-Écosse qui sont écrites en français.

¹³ Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, lors de la prise de possession des colonies françaises d'Amérique du Nord par l'empire britannique, les Acadiens sont massivement déportés, principalement en raison de leur refus de prêter allégeance à la couronne d'Angleterre.

¹⁴ Dans les francophonies canadiennes, l'expression « du caliss » sert à insister sur quelque chose, dans le contexte du poème elle a pour fonction d'exprimer que l'instance narrative est vraiment très saoule.

¹⁵ Maladroitement.

¹⁶ « Les représentations pornographiques sont performatives, c'est-à-dire qu'elles n'expriment pas un point de vue ou ne rendent pas compte d'une réalité et constituent plutôt une certaine conduite. Les chercheur.e.s affirment que cette conduite réduit au silence celles et ceux qui sont dépeint.e.s comme des subalternes dans les représentations pornographiques. » (Je traduis)

¹⁷ « Est à la fois la continuation du trauma et ce qui marque une distanciation du soi à l'intérieur de la structure même du trauma, sa possibilité constitutive d'être autrement » (je traduis).

¹⁸ Signifie avoir les yeux de quelqu'un qui a pris de la drogue.

¹⁹ Les seins d'hommes.

²⁰ Les fesses plates.

²¹ Les ventres mous.

²² Les tronches.

²³ Les hommes superficiels et arrogants.

²⁴ Les timides.

²⁵ Les orteils difformes.

²⁶ Dieu que le monde est beau.