No Fixed Address. An Amorous Journey d'Aritha Van Herk : de l'enfermement à la libération

*No Fixed Address. An Amorous Journey by Aritha Van Herk: from Closure to
Liberation*

Patricia Paillot

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/eccs/3648>

DOI : 10.4000/eccs.3648

ISSN : 2429-4667

Éditeur

Association française des études canadiennes (AFEC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2020

Pagination : 239-253

ISSN : 0153-1700

Référence électronique

Patricia Paillot, « *No Fixed Address. An Amorous Journey* d'Aritha Van Herk : de l'enfermement à la libération », *Études canadiennes / Canadian Studies* [En ligne], 88 | 2020, mis en ligne le 01 juin 2021, consulté le 11 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/eccs/3648> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/eccs.3648>

***No Fixed Address. An Amorous Journey* d'Aritha Van Herk : de l'enfermement à la libération**

Patricia PAILLOT, Université de Bordeaux

Cet article se propose d'étudier le portrait d'Arachne Manteia, la protagoniste de *No Fixed Address* de Aritha Van Herk, qui incarne la conquête de l'Ouest canadien au volant d'une Mercedes pour découvrir de nouveaux territoires, s'affranchir peu à peu des stéréotypes féminins à travers une posture subversive et irrévérencieuse, créant ainsi une nouvelle identité. Il s'agira d'observer les différentes formes d'enfermement et de libération progressive fondée sur la déconstruction de modèles pour promouvoir une femme libre et libérée des soumissions aux normes culturelles et vestimentaires.

This article aims to examine how Arachne Manteia, the protagonist of *No Fixed Address* by Aritha Van Herk, embodies the conquest of the Canadian West while driving a Mercedes and pioneering new territories; it will highlight the process of emancipation from female stereotypes through a subversive behaviour and the refusal of submission to various cultural norms and dress codes. It will eventually consider the different facets of closure and liberation, Van Herk thus creating a new female identity devoid of preconceived concepts and based on the deconstruction of cultural patterns.

« I'll always love stories of women adventurers. I keep reading those crazy picaresque novels [...] ». (VAN HERK, quoted in VERDUYN 2001, 28).

Comme un road movie évocateur du film de Ridley Scott, *Thelma and Louise* (1991), *No Fixed Address* (1986), troisième roman de la romancière, essayiste et universitaire canadienne Aritha Van Herk, embarque le lecteur à bord d'une Mercedes pour sillonner l'Ouest canadien et partir vers le nord. Cheval du XX^e siècle, cette voiture, ce « [...] territoire transportable et pneumatique [...] » (DELEUZE 1980, 393), est conduite par une femme vendeuse et représentante de lingerie féminine. Par sa forme particulière, une constellation de chapitres très brefs, son ton de badinage sérieux et ses emprunts à de multiples genres, *No Fixed Address* multiplie les embardées et défie la catégorisation, en étant considéré tour à tour comme « a feminist frontier fiction » (HOWELLS 2004, 205), un roman picaresque (HUTCHEON 1988, 6) ou bien une parodie de roman gothique (HUTCHEON 1992, 25). Aritha Van Herk penche pour le picaresque, elle qui se voit déjà en « picara » à l'âge de deux ans (1992, 26) et déclare dans *A Frozen Tongue*: « little did I know that the picaresque would come to haunt my life with a quixotic persistence of its very genre and nature » (1992, 284). Le roman porte en outre les bases du concept de « géografiction » qu'elle définit deux ans plus tard dans *Places Far From Ellesmere, a Geografiction: Explorations from Site* (1990) et *Mavericks* (2001): « [...] the text a new body of self, the self a new reading of place » (VAN HERK 1990, 113). Ancrée dans un territoire, la fiction suit le déplacement géographique des personnages comme la géographie contribue à la caractérisation. C'est ainsi que Van Herk théorise un nouveau

genre : « if there are westerns, why can there not be northerns? » (VAN HERK 1990, 85). *No Fixed Address* articule cette approche fictionnelle à l'attraction qu'exerce le Nord, territoire inexploré, dont l'appel contribue à l'évolution de la protagoniste et à son envol final, « [...] she will go north, north, north » (VAN HERK 1986, 248) ; le roman anticipe ainsi les images obsessionnelles du Nord dans *Places Far From Ellesmere* : « [...] and you will fly still farther north » (VAN HERK 1990, 85). Le récit répond donc à une volonté de déplacement géographique et de décalage littéraire à travers une stratégie narrative libérée de formatages.

Cet écart par rapport aux normes se vérifie dès l'ouverture du roman par le mélange des rôles de Van Herk : dans une intrusion auctoriale en italiques comme le premier évitement d'une trajectoire directe et un sens du raccourci qui sera la marque distinctive du roman, elle propose en effet au lecteur un prisme de lecture théorique avant d'entrer dans la fiction proprement dite. Cette voix qui ouvre et clôt le roman en interpellant le lecteur semble être celle de Van Herk, à l'en croire sur son utilisation du « you » derrière lequel elle se dissimule (VERDUYN 2001, 24). Ces troublantes incises italiquées s'interposent à quatre reprises dans la fiction, déroutant le lecteur en imposant à chaque fois une rupture dans la trame narrative.

Quinze ans après Germaine Greer dans *The Female Eunuch*, qui dénonce l'utilisation du corps des femmes et les stéréotypes qui y sont associés (GREER 1971, 67), Van Herk s'engage dans une réflexion sociologique sur les normes esthétiques du corps féminin et son enfermement, physique et symbolique, dans des corsets et des lacets. Ce propos éclaire l'ensemble du roman où le voyage de la protagoniste emprunte le chemin de la libération, puisqu'elle vend des sous-vêtements qu'elle ne porte pas elle-même ; « [...] she travels in the nude », pourrait-on dire en rappelant la nouvelle de Henry Kreitel « The Travelling Nude » (1981, 100). Van Herk retrace l'évolution des dessous féminins à travers les siècles, « a standard inevitably decided by men » (VAN HERK 1986, 2) et détourne ce parcours historique pour en faire une métaphore de l'aliénation des femmes opprimées, avant de souligner leur émancipation, le corset cristallisant le mieux le carcan physique et social. Cette ouverture pamphlétaire sert de prétexte à la revendication de l'auteure qui s'emballe avec un « we » inclusif :

For centuries, women have suffered the discomfort of corsets, padding, petticoats, girdles, bustles, garters and bust pads. [...] Only recently have we come to enjoy the freedom from clothing designed to create an aesthetic of beauty based on physical impairment, elongated waists, squeezed breasts, and bound stomachs and buttocks. It is a wonder we can still walk. (VAN HERK 1986, 2).

NO FIXED ADDRESS. AN AMOROUS JOURNEY D'ARITHA VAN HERK : DE
L'ENFERMEMENT À LA LIBÉRATION

Veronica Strong-Boag note à ce sujet que « tout comme comme les activistes du droit de vote des femmes avaient été associées à la réforme vestimentaire, la génération de féministes de cette époque remet précisément en question le confort du vêtement traditionnel et ce qu'il représente. Les nouveaux styles vestimentaires font fi des vieilles règles et assurent une plus grande liberté d'expression [...] » (STRONG-BOAG 2019). Pour incarner la disparition du corps enfermé et souffrant, libéré des normes esthétiques et culturelles, Van Herk choisit un personnage débridé, une liberté déguenillée guidant le peuple au volant d'une ostentatoire Mercedes noire de 1959, stéréotype plutôt masculin dans l'imaginaire collectif et transformé en instrument de liberté au même titre que l'absence de sous-vêtements. C'est par le truchement d'une onomastique aussi voyante que la voiture, qu'Aritha Van Herk croque une truculente Arachne Manteia de 23 ans, vendeuse itinérante, dont le nom évoque immédiatement une fileuse tout autant qu'une mante religieuse, que l'auteure réduit en fin de roman aux formules suivantes : « [...] Arachne Manteia, underwear sales rep, driver of an antique Mercedes [...] » (VAN HERK 1986, 258). Le mode humoristique est privilégié pour la dépeindre en experte en sociologie de comptoir sur le choix des couleurs et des formes d'une lingerie qu'elle vend, mais qu'elle se garde bien de porter, dans ce que Christine Detrez appelle « un affranchissement des tabous, des contraintes et des normes » où « le corps aurait ainsi acquis une souplesse, corrélative des mentalités et des esprits » (DETREZ 2002, 191). Car Arachne ne se laisse enfermer ni par des vêtements ni par des lieux, encore moins par des hommes qu'elle collectionne dans une joyeuse polyandrie : aucune contrainte, ni physique, ni idéologique, ce qui rappelle la formule de Siri Hustvedt à propos du peintre Max Beckman, « he could not be pressed in an ism » (2016, 12). Du tissu à la morale, Aritha Van Herk dénoue les fils visibles et invisibles des sociétés corsetées en évacuant les sous-vêtements, qu'elle considère comme une camisole de force ou rien de moins qu'une « crucifixion » (VAN HERK 1986, 99). Le roman suit dès lors un long itinéraire de l'enfermement à la libération. Si Gilbert Durand associe l'image de la fileuse et de la tisseuse au devenir (DURAND 1992, 369), celui-ci s'exprime dans les avancées dans le temps et les différentes étapes géographiques que permet de franchir la Mercedes.

La Mercedes : de la fixité au mouvement

Passant ainsi du corps objet au corps sujet, Arachne se transforme en exploratrice et en pionnière dont le sens de l'aventure abandonne tout lien avec quiconque ou quoi que ce soit qui représenterait une forme d'allégeance, allant même jusqu'à repousser les limites d'une terre devenue trop étroite et disparaître dans les airs à la fin du roman. L'outil de libération, espace à la fois clos et ouvert, demeure la Mercedes, domicile favori d'Arachne, lieu de travail et lieu de vie,

« un objet parfaitement magique » (BARTHES 1957, 150), repris dans le roman « [...] the car was magic [...] » (VAN HERK 1986, 127). La déconstruction des stéréotypes genrés passe notamment par cette grosse cylindrée. La voiture et la conduite accumulent les clichés masculins qu'Arachne bouscule : Van Herk pointe le rôle de ces clichés qui se déclinent au masculin et fait de leur renversement un objectif de vie. Qu'Arachne parte sur les routes en voiture et sillonne le Canada rend ces clichés poreux et permet l'enjambement des territoires féminin et masculin, la vente et la conduite étant traditionnellement associées au champ masculin (LUTZ and HINDERSMANN 1991, 16) : « Arachne wishes that she looked like a man. Indeed Arachne wishes that she were a man. Driving seems so much easier for them, reaching, turning the wheel » (VAN HERK 1986, 51). L'éloge de la conduite permet donc l'investissement de territoires jusqu'alors confisqués par les hommes et l'exploration concomitante du territoire canadien. Le brouillage des registres féminin et masculin ainsi produit s'éloigne de modèles culturels de la femme confinée dans des rôles préétablis et intériorisés. Katherine Ann Roberts voit dans les personnages et les narrateurs de Van Herk une appropriation du genre du western : « they disrupt gender norms and revere the cowboy fantasy of speed, freedom and costume while simultaneously celebrating its demise » (ROBERTS 2018, 18). Du western américain au « northern » canadien, Van Herk crée une nouvelle héroïne en détournant les codes masculins. Ania Loomba confirme par ailleurs l'utilisation de figures féminines comme emblèmes nationaux (LOOMBA 1998, 215) qui pourrait faire d'Arachne une nouvelle icône canadienne.

Si l'appropriation de ce symbole masculin qu'est la Mercedes, son « talisman » (VAN HERK 1986, 58), permet à la protagoniste d'échapper à la sphère privée rétrécie, à l'image du corset, elle ouvre aussi la voie à l'espace canadien qui construit Arachne comme on bâtirait sur de nouvelles terres. La symbolique de la fileuse s'applique alors à la terre, : « [...] spidering her own map over the intricate roads of the world [...] » (VAN HERK 1986, 182). L'insistance sur la conduite et la récurrence obsessionnelle du terme « drive », « she loves to drive, she lives to drive » (VAN HERK 1986, 51), « she drives » (VAN HERK 1986, 58), « she drives on [...] » (VAN HERK 1986, 224), « she drives » (VAN HERK 1986, 249), constitue un motif narratif et une scansion qui contribuent à impulser une impression d'accélération à la fois spatiale et temporelle : les routes qu'Arachne investit comme des territoires inexplorés, ainsi que la vitesse qui enivre, n'ont d'égal que l'expression de désirs réprimés. Incarnation de ces désirs, la Mercedes, « a woman's name for a feminized conveyance » (GRACE 2002, 200), devient un personnage à part entière avec lequel Arachne entretient une relation quasi charnelle : « she bends her knees, caresses the car with her palm, an inviting circular motion » (VAN HERK 1986, 85), « she takes the wheel into

NO FIXED ADDRESS. AN AMOROUS JOURNEY D'ARITHA VAN HERK : DE
L'ENFERMEMENT À LA LIBÉRATION

her hands like a lover [...] » (VAN HERK 1986, 248). Qualifiée de « aphrodisiac » (VAN HERK 1986, 24) et armée pour explorer de nouveaux territoires, la Mercedes fonctionne comme un outil d'affranchissement et de séduction au sens étymologique du terme, *seducere*, emmener à part, détourner du droit chemin ou en l'occurrence des lignes droites. À ce sujet, Marcienne Rocard note qu'Arachne « abandonne les lignes droites, [...] la trajectoire rectiligne tracée d'avance par son ami cartographe, symbole de l'ordre imposé par l'homme [...] » (ROCARD 1999, 85). La voiture mène en effet Arachne sur des routes tortueuses, mais l'auteure précise cependant : « The Mercedes does not find the road intimidating » (VAN HERK, 1986 238). Ainsi cette forme de compagnonnage et de complicité née de la vision animiste de la voiture inverse les rôles puisque c'est la Mercedes qui permet un partenariat confiant grâce auquel l'auteure décroïsonne le monde humain et matériel.

Le vertige de la vitesse et l'accélération sont rendues par des chapitres très courts, comme des paysages qui défilent à travers une vitre de voiture ou une succession d'images qui se superposent : Van Herk instaure une illusion de mouvement et un brouillage visuel, comme une volonté, là encore, de ne pas donner d'images fixes. Elle crée un sentiment d'urgence pour rattraper le temps perdu et l'espace imposé où Arachne s'affranchit de sa sédentarité : « her life has become movement without end [...] » (VAN HERK 1986, 249). Mais si le premier sens de « drive » correspond à l'évidence à la conduite dans le roman, il évoque aussi et surtout de multiples pulsions vitales : « she drives relentlessly, driving into and out of herself, a fierce evasion that can bring herself nowhere but is itself enough » (VAN HERK 1986, 222). Cette voiture la porte et la transporte dans une ultime formule :

You drive that? [...]
No, it drives me. (VAN HERK 1986,127)

C'est enfin le rétroviseur, partie intégrante de la voiture, qui renvoie une image inversée des paysages (VAN HERK 1986, 246), que Van Herk utilise comme procédé d'inversion récurrent.

Arachne : inversion et rébellion

Ce concept d'inversion, « ce défi du discours, cette capacité à miner, à renverser [...] » (SCHOENTJES 2001, 301), qui se matérialise donc par ces paysages inversés, se concrétise également dans la construction des personnages que Van Herk bâtit en contrepoint. Arachne est l'image inversée de sa meilleure amie Thena et de son amant Thomas, leur conformité étant un autre carcan dont

il faut se défaire, tout comme l'image de ses parents, couple bancal dans la lignée des oppositions binaires du roman. Dans un glissement de discours et de comportements, Van Herk associe inversion et rébellion.

Avatar d'une Athéna symbole de sagesse, Thena n'a d'autre fonction que celui de faire-valoir pour renforcer l'image de liberté d'Arachne. Lorsque Thena affirme « I'm a housewife par excellence. First class, neurotic, valium-motivated, divorced, tied to two bratty kids and mad as hell » (VAN HERK 1986, 165), Arachne de son côté se détache de tous les fils de son existence avec pour devise « think about yourself or you're doomed » (VAN HERK 1986, 53). Pour ce faire, elle s'éloigne de ses racines tout en s'écarter de l'image de mère potentielle, perçue comme une construction sociale : « motherhood rouses no idealized sentiment in her. That is something socialized, something incubated in a girl with dolls and sibling babies » (VAN HERK 1986, 28).

Dans ce schéma de couples binaires, Thomas cependant semble provisoirement assurer une stabilité et une fixité qui séduisent Arachne parce qu'il est cartographe, avec ce lien paradoxal entre la nomade et le dessinateur de cartes géographiques (BRAIDOTTI 1994, 17), dont le père est ironiquement neurologue. Dans un cocasse jeu de rôles inversés, Thomas range lorsque Arachne dérange, Thomas apporte une bière à Arachne qu'elle attend comme une évidence (VAN HERK 1986, 47), Thomas encore et toujours qui reste fidèle lorsqu'elle le trompe. En mettant en scène ces inversions de rôles, de manière parfois outrancière (par exemple, Arachne ronfle si fort qu'elle s'en réveille), Van Herk dénonce les rôles sexués traditionnellement acceptés. Elle force aussi les traits parodiques : « Arachne begins to spit out of the window, to squat and pee without bothering to look for a decent clump of bushes. The Mercedes boils over. Arachne swears obscenely » (VAN HERK 1986, 23). Mais si stable que soit Thomas, l'enfermement du couple guette et il rejoint la cohorte des hommes qu'elle laisse sur son chemin. Car Arachne est entourée d'hommes qui disparaissent, comme ce Gabriel, sorte de substitut paternel, qui lui lègue sa Mercedes en héritage. De la mythologie à la Bible, Van Herk joue avec les textes fondateurs dans un intertexte détourné et burlesque : dans le clin d'œil d'une genèse revisitée, Gabriel rend visite à la mère d'Arachne juste avant sa naissance et meurt subitement en sortant de sa voiture.

La relation qu'Arachne entretient avec ses parents n'en est pas moins problématique. Le ton est donné : « they are Toto and Lanie, two people she lived with as a child [...] » (VAN HERK 1986, 30). Il y a donc le père, Toto, incapable de prononcer le prénom de sa fille qu'il surnomme Raki et qui situe *No Fixed Address* dans le sillage d'un *Rake's Progress* moderne. Mais il y a surtout la mère, Lanie, britannique déracinée, épouse de guerre (VAN HERK 1986, 41), rendue

NO FIXED ADDRESS. AN AMOROUS JOURNEY D'ARITHA VAN HERK : DE
L'ENFERMEMENT À LA LIBÉRATION

amère par ses illusions perdues à l'arrivée au Canada, avec un Toto Manteia sans qualification, qu'elle découvre moins séduisant dépouillé de son uniforme de soldat. Quant à la relation qu'elle entretient avec sa fille, c'est le terme répétitif « ignore » (VAN HERK 1986, 63, 65) qui suffit à la caractériser, jusqu'à préciser : « Lanie didn't neglect Arachne, she just ignored her » (VAN HERK 1986, 66). Dans un roman qui se veut réticulaire, les fils manquants sont ceux des parents sur lesquels la protagoniste s'épanche peu ; c'est néanmoins cette absence de lien qui facilite la fuite. Pour se libérer, il faut donc couper les fils : Lanie délaisse son mari pour travailler et s'échapper de la maison, signant là sa libération, quand de son côté, Arachne quitte le domicile familial.

C'est donc le portrait d'une Arachne Manteia dégagée de toute référence familiale, ni fille, ni épouse, ni mère, que nous brosse Aritha Van Herk, portrait où l'absence de filiation assure l'émancipation ; au demeurant, si l'auteure promeut la rupture sous toutes ses formes comme gage de liberté, il n'en reste pas moins que les relations se multiplient au fil des chapitres, tissant ainsi un réseau de personnages éclectiques. C'est dans la relation amoureuse ou sexuelle que s'accomplit également l'émancipation et la prise de pouvoir du personnage. Dès lors, c'est le déplacement et le détachement qui priment : dévoreuse d'hommes et d'espace, que Thomas, rapidement abandonné, incarne à lui seul, Arachne est définie à l'emporte-pièce dans une quintessence postcoloniale faite de « Rebellion. Dissension. Trouble » (VAN HERK 1986, 77). Cette attitude correspond aux définitions du postcolonialisme par Ana Loomba, considéré comme « a technical transfer of governance » (LOOMBA 1998, 10) ou bien « [...] an oppositional stance [...] » (LOOMBA 1998, 17). Outre l'insubordination permanente du personnage, l'enjeu est également de créer une littérature spécifiquement canadienne, ancrée dans l'Ouest canadien. Cette rébellion du personnage va la mener à franchir les limites dans tous les domaines. Ainsi Arachne kidnappe un vieil homme de 90 ans, Josef, à qui elle offre une de ses dernières aventures sexuelles ; elle explore des territoires tabous, flirte avec l'illégalité et se libère peu à peu des usages sociaux et culturels en empiétant sur divers domaines. Si Van Herk provoque, c'est pour mieux bousculer l'accoutumance aux idées préconçues, en l'occurrence celles associées à l'âge. Arachne poursuit donc sa route en faisant tomber les barrières une à une.

En choisissant un prénom comme Arachne, le clin d'œil appuyé aux *Métamorphoses* d'Ovide (Livre VI) sous-tend le roman en filigrane, avec la métamorphose d'Arachné en araignée pour avoir naïvement défié Athéna par son expertise. Aritha Van Herk garde donc de cette référence l'irrévérence, le refus de la soumission, tout en évacuant la thématique de la punition, étrangère à Arachne, ouvertement transgressive et subversive, sans honte ni culpabilité. Ne

s’embarrassant ni de racines, ni de traces de passé, débarrassée de toute filiation, elle part sans adieu, voyage sans valise, sans lien, dans de multiples lieux synonymes de déconstruction identitaire : ce nomadisme, fait de déplacement permanent et d’une absence de domicile fixe, marque l’identité qui s’éparpille et devient hybride, comme l’évoque Rosi Braidotti : « Nomadism: vertiginous progression toward deconstructing identity; molecularisation of the self. » (BRAIDOTTI 1994, 16). Cette ouverture sur le champ des possibles participe de l’érosion d’un sujet unifié, Arachne n’étant pas définissable de manière monolithique.

À mesure que ses expéditions se multiplient, que son identité se spatialise et se radicalise en traversant villages et hameaux (VAN HERK 1986, 6), Arachne s’affranchit des codes et des normes, de tout comportement convenu, et trouve dans l’abandon de tout lieu et de tout lien une raison de vivre. Sa nudité voilée devient alors le symbole de sa contestation (BOLOGNE 1986, 102) ; ce penchant à déconstruire une image de soi ou à opportunément se déguiser — l’auteure précise « Arachne’s natural inclination to dissemble » (VAN HERK 1986, 114) — s’illustre tout particulièrement dans la correspondance entre un déshabillage vestimentaire, « No underwear » (VAN HERK 1986, 6), et une épuration stylistique, déjà confirmée par l’utilisation de typographies différentes, du parasitage de la forme du roman par une intrusion auctoriale inattendue à l’ouverture au mélange des genres. Van Herk s’échappe ainsi des formes fixes, oscillant entre différents genres littéraires. Si tout concourt à bâtir une mécanique de la libération, le roman se penche donc sur les modalités de cette quête où Aritha Van Herk renoue avec ses thèmes fétiches de femmes qui ne peuvent s’émanciper qu’à travers des ruptures ou des départs, tandis que les femmes attachées à un domicile fixe sont des femmes déçues, comme Thena ou Lanie, dont les trajectoires de vie ont été contrariées par l’enfermement dans la maternité. Lorsque précisément l’enfermement et la clôture dominant, seule la coupure assure la libération. Marcienne Rocard (ROCARD 1999, 82), tout comme Sherill Grace (GRACE 2002, 200) rappellent le choix par Van Herk de personnages caractérisés par la transgression et la rupture comme *Judith* (1978) décapitant Holopherne, ou J.L. dans *The Tent Peg* (1981) évocateur de Jaël, la guerrière biblique.

Placé sous le signe du tissu, du tissage et de la texture, le roman est saturé de fils tendus ou coupés ; si le roman emmêle son héroïne dans un écheveau d’histoires multiples et de défis, il peint une femme tissant une toile aussi géographique qu’identitaire tandis qu’elle quadrille le Canada : « driving now, she sees fine black lines on cream-colored paper webbing their way through the mountains and east » (VAN HERK 1986, 73). Le territoire ressemble alors à un tissage, comme le corps à un tissu : Arachne s’éprend ainsi d’un pianiste noir dont

NO FIXED ADDRESS. AN AMOROUS JOURNEY D'ARITHA VAN HERK : DE
L'ENFERMEMENT À LA LIBÉRATION

elle découvre la peau, assimilée à du taffetas (VAN HERK 1986, 50) et qu'elle explore au même titre qu'une terre inconnue. Le roman détend et relâche donc tous les fils de la contrainte pour donner un aspect effiloché dont la visibilité est également rendue par la longueur inégale des chapitres, tantôt longs, tantôt très brefs.

Émancipation et désacralisation

L'émancipation et la libération passent également par la désacralisation des lieux, à commencer par l'un des plus sacrés, le cimetière. Si Robert Kroetsch note que Aritha Van Herk a toujours eu une fascination pour les cimetières (KROETSCH 2001, 66), celle-ci le confirme dans *No Fixed Address* : Arachne affectionne particulièrement ces lieux dont elle détourne la fonction en les considérant comme des aires de repos, de pique-nique ou de jeux, où elle déambule et sautille entre les tombes. Si l'image du cimetière est décalée, décrite comme « comfortably neglected » (VAN HERK 1986, 9), elle s'applique tout autant à Arachne. Dans un mouvement paradoxal, Arachne désacralise ce cimetière tout en restaurant l'importance d'une figure de l'histoire indienne. Car née et élevée en Alberta, Aritha Van Herk rend hommage à la présence autochtone dans un chapitre où domine l'image de la tombe de Chief Crowfoot, chef Siksika et acteur prédominant dans la signature du Traité n°7 (1877) ; *No Fixed Address* permet ainsi de rappeler ce repère historique de la province, qui, entre autres, établit les frontières de réserves en échange de terres en Alberta. Ce faisant, cette référence dans le roman donne tout son sens à la « georafiction », où les lieux portent les histoires et l'Histoire. Le respect qu'inspire cette pierre tombale à Arachne réhabilite donc la présence de cette nation autochtone en Alberta ; le récit enracine alors la visibilité historique dans ce territoire. En outre, la référence souligne une relecture critique et anticolonialiste de l'histoire des autochtones et la proximité des oppressions et des enfermements, celui des femmes dans leur corps et les stéréotypes et celui des autochtones dans leurs réserves. Pour autant, dans un sens de l'autodérision, Van Herk traite le sujet de manière aussi grave que légère dans une collision d'images : la même scène dans le cimetière associe l'irruption inattendue d'un crâne, sorte de *memento mori* et un visiteur irrespectueux qu'Arachne qualifie d'« immigrant » (VAN HERK 1986, 12), Aritha Van Herk étant elle-même descendante d'immigrants néerlandais.

Par ailleurs, l'historienne Carol Martin souligne cette spécificité canadienne d'utiliser le cimetière comme « a favorite place for family outings and picnics » (MARTIN 2000, 75), que *No Fixed Address* concrétise dans la scène où le cimetière est l'objet d'une sortie familiale de touristes. L'auteure nous invite

donc à déplacer le regard sur d'autres fonctions inhabituelles des lieux de mémoire, transformés en lieux de vie.

Pour poursuivre une image de femme émancipée et échapper aux codes ou aux convenances, Van Herk construit une femme à la sexualité animale, faite de pulsions physiques à assouvir et dépourvue de sentimentalité : « they're just bodies, you could just put a bag over their heads » (VAN HERK 1986,4). Pour la libérer encore davantage, Van Herk métamorphose donc Arachne en femme d'instinct et d'instant. Si le vert de son uniforme, « a green outfit » (VAN HERK 1986,112), reste sa couleur de prédilection et un camouflage naturel, il lui permet également de se couler dans un anthropomorphisme qui casse les classifications traditionnelles. L'auteure se plaît alors à assimiler Arachne à un félin, — « her hands are paws » — (VAN HERK 1986,106), décrite comme « too tough and dangerous » (VAN HERK 1986, 139), dotée d'attributs masculins comme « her muscular solidity » (VAN HERK 1986, 17), épiant et chassant les hommes comme des proies, de préférence ceux décrits comme « bear-like » (VAN HERK 1986, 17). L'auteure dessine donc tantôt une femme-homme, dans le mélange androgyne, « *cheerful androgyny* » (VAN HERK 1986, 3) évoqué à l'ouverture du roman, tantôt une femme-animal dont la territorialité est un élément essentiel ; dans les deux cas, le corps sert à affirmer une transgression de frontières. Cette animalité sert à déconstruire les conventions et à donner davantage de relief à une satire sociale. L'auteure dissèque alors les apparences dans des scènes burlesques, à commencer par le jeu codifié du repas et les bonnes manières incarnées par Thomas et ses parents ; si la plupart du temps Arachne mange avec les doigts (VAN HERK 1986, 40) ou « poignarde » sa salade (VAN HERK 1986, 104), sa gestuelle rustique montre l'écart de classe avec la famille traditionnelle de Thomas. La trace de la vieille Europe, logée dans le nombre et la place des couverts à table et les comportements convenus auxquels Arachne ne se plie pas, dénonce un Canada de reproduction de classes et de stratification sociale, démontant l'image lisse d'une nation égalitaire. Le texte prend alors une dimension sociale dans la convergence de discriminations diverses, liées aux classes (Thomas et ses parents), au sexe (les femmes), à la couleur de peau (le pianiste noir), à l'âge (Josef) ou aux minorités (Chief Crowfoot) ; ces préjugés sont associés à la fois à la réduction à des représentations stéréotypées et à un enfermement dans des périmètres géographiques clos comme les réserves indiennes. Quelle que soit sa forme, l'enfermement reste donc en ligne de mire. Lorsque Van Herk précise « she knows she is working class » (VAN HERK 1986, 59), elle cible un Canada « tainted by social manœuvres » (VAN HERK 1986, 105). L'interrogation de Arachne, « will she say and do the right things? » (VAN HERK 1986, 92), confirme la volonté de Van Herk d'épingler les rites figés et la nécessité de s'en échapper. Même si l'auteure a recours aux ressorts classiques

NO FIXED ADDRESS. AN AMOROUS JOURNEY D'ARITHA VAN HERK : DE
L'ENFERMEMENT À LA LIBÉRATION

du comique, le ton se fait plus grinçant lorsqu'il s'agit de montrer ce que la société canadienne a gardé de conventionnel dans les jeux sociaux. La présentation à la famille de Thomas creuse le gouffre entre les diverses classes que le Canada n'a pas réussi à réunir. Les entorses à la bienséance sont la confirmation d'un désir d'émancipation pour Arachne : le chemisier rose qu'elle qualifie de « apoplectic pink » (VAN HERK 1986, 97) la déguise plus qu'il ne l'habille dans sa volonté de correspondre à la norme. Même rassurée par Thomas, pourtant coutumier de l'artifice social, – « it's only a game. People are just wearing costumes » (VAN HERK 1986, 110) dit-il – Arachne est confortée dans son choix d'évasion, qui ne tarde pas. Celle qui se définit elle-même comme « freak » (VAN HERK 1986, 109) n'accepte pas le corps social et ses paramètres (comme de porter un soutien-gorge, que la transparence du rose rend nécessaire) ; cela relève de la même incapacité à paraître et à se soumettre à des canons esthétiques.

Le discours n'échappe pas à la règle car si la protagoniste refuse d'être inféodée à une société qu'elle considère de plus en plus oppressante, ce refus s'accompagne d'une langue peu convenue : « she brakes, shifts, signals, pulls over. 'Shit, shit and double shit' » (VAN HERK 1986, 84), terme repris dans le contexte du repas où elle brise un verre sur un « oh shit » (VAN HERK 1986, 105). Ce mélange de registres, associé à une économie stylistique, participe à une satire des conventions. Si la voie de la liberté demeure la résistance à toute forme de modèles et de contraintes, l'école étant déjà perçue comme une prison (VAN HERK 1986, 134), Van Herk choisit l'humour et l'ironie comme traitement privilégié car il place l'héroïne dans un perpétuel état de décalage comme sa trajectoire déviée. Ses tribulations témoignent de la jubilation qu'elle trouve à pulvériser les codes et les cartes et qui fait que *No Fixed Address, An Amorous Journey*, frise la parodie de voyage sentimental.

Ces divers éléments contribuent enfin à une liberté générique. Dans *In Visible Ink*, Aritha Van Herk expose sa théorie : « every convention is a coffin the author attempts to escape from [...] » (VAN HERK 1991, 36), « [...] to classify, that act of not only division and arrangement but restriction » (VAN HERK 1991, 36). Comme l'Ouest du Canada est synonyme d'ouverture, l'écriture devient aussi un espace de liberté. *No Fixed Address* s'affranchit de tout cadre générique en n'enfermant pas le texte dans un format clos : le roman entremêle ainsi le picaresque au burlesque, le road movie au « northern », la critique sociale et une forme de roman à suspense dans les passages italiqués, « Notebook On A Missing Person ». *No Fixed Address* s'inscrit ainsi dans une démarche de résistance aux catégories par son brouillage générique, dès l'ouverture du roman. L'irruption de l'auteure dans une fiction qui conjugue de multiples genres offre davantage de questions que de réponses, dans l'ambiguïté des voix narratives : « *how am I*

supposed to know? » (VAN HERK 1986, 194), nous dit Thena sur les causes de la disparition d'Arachne, à l'unisson de l'auteure qui refuse de fournir les clefs d'un dénouement éluif.

De la parodie de westerns transformés en « northernns » (GOLDMAN 2001, 31) à la relecture de personnages bibliques ou mythologiques, *No Fixed Address* s'échappe des schémas traditionnels, jusqu'à confondre l'auteure et le narrateur, en rappelant ce que Van Herk glissait dans *A Frozen Tongue* (1992, 289) : « so too as a writer do I want to disappear, drive off the edge of all maps of tongue and literature into the fall of language, the white space of the open page ». La libération s'accompagne donc de la disparition des figures tutélaires, du père aux repères conventionnels, dans un roman où poursuivre une route aimantée par le nord fait écho à l'insoumission.

En somme, pour Van Herk, la femme doit être libérée des carcans sociaux et libre de ses mouvements et de sa parole ; Danielle Schaub souligne la multitude de verbes relatifs à l'effacement pour s'échapper (SCHAUB 1995, 297) jusqu'à l'envol final, synonyme de nouveau départ ou de nouvelles aventures de l'espace. Cette exploratrice rebelle ne peut alors se contenter d'un espace plat et la route se poursuit au-delà des frontières terrestres. La fin sibylline du roman, qui laisse le lecteur désorienté, confirme l'idée que l'espace *a mari usque ad mare* n'est déjà plus suffisant et que d'autres territoires méritent d'être explorés : lorsque l'auteure précise « she would explode, drive faster and faster until she vanished » (VAN HERK 1986, 75), « she had always wanted a telescope, knew she could divine a world different from the one she was stuck in » (VAN HERK 1986, 142), le voyage paraît inachevé.

Conclusion

Van Herk brosse donc le portrait d'une femme à l'esprit et au corps libres, débarrassée de toute conformité, et propose un roman à l'intersection de genres sans investir un champ donné. Elle nous fait voyager en revisitant l'Histoire, à travers ces sous-vêtements qu'Arachne laisse derrière elle comme les indices d'un chemin à suivre, avant de prendre son envol pour on ne sait quelle destination. Van Herk réhabilite le rôle des femmes dans l'histoire des grandes explorations, qui a souvent fait l'impasse sur leur présence ; symbole d'une vieille Europe à la conquête de l'Ouest, détournée en instrument de libération de la femme, la Mercedes nous entraîne dans une exploration synonyme de découverte et dénuée de désir de conquête. Avec son autodérision, « what? Now underwear are repressive? » (VAN HERK 1986, 162), Aritha Van Herk loge dans le corps allégé, libre de toute contrainte, le chemin parcouru et celui qui reste encore à parcourir pour les femmes. Enfin *No Fixed Address* se situe dans le sillage de *My*

NO FIXED ADDRESS. AN AMOROUS JOURNEY D'ARITHA VAN HERK : DE
L'ENFERMEMENT À LA LIBÉRATION

Life on the Road de l'icône féministe Gloria Steinem, et fait écho à ses propos en forme d'ode à la vie : « when people ask me why I still have hope and energy after all these years, I always say: *Because I travel* ». (2015, Introduction XVII).

Bibliographie

- BARTHES, Roland. 1957. *Mythologies*. Paris : Points.
- BOLOGNE, Jean-Claude. 1986. *Histoire de la pudeur*. Paris : Editions Orban.
- BRAIDOTTI, Rosi. 1994. *Nomadic Subjects*. New York: Columbia University Press.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. 1980. *Mille plateaux*. Paris : Minuit.
- DETREZ, Christine. 2002. *La construction sociale du corps*. Paris : Seuil.
- DURAND, Gilbert. 1992. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod.
- GOLDMAN, Marlene. 2001. "Go North Young Woman: Representations of the Arctic in the Writings of Aritha Van Herk." In *Aritha Van Herk, Essays on Her Work*, edited by Christl Verduyn, 31-44. Toronto: Guernica Edition Inc.
- GRACE, Sherill E. 2002. *Canada and the Idea of North*. Montreal: Mac Gill-Queen's University Press.
- HOWELLS, Coral Ann. 2004. "Writing by Women." In *The Cambridge Companion to Canadian Literature*, edited by Eva Marie Kröller, 194-215. Cambridge: Cambridge University Press.
- HUSTVEDT, Siri. 2016. *A Woman Looking at Men Looking at Women*. New York: Simon and Shuster.
- HUTCHEON, Linda. 1988. *The Canadian Postmodern*. Ontario: Oxford University Press.
- HUTCHEON, Linda. 1992. *Double Talking*. Toronto: ECW Press.
- KREISEL, Henry. 1981. "The Travelling Nude." In *The Almost Meeting and Other Stories*, 99-114. Edmonton: NeWest.

PATRICIA PAILLOT

- KROETSCH, Robert. 2001. "Circle the Wagons, Girls, Here the Bastards Come." In *Aritha Van Herk, Essays on Her Work*, edited by Christl Verduyn, 60-72. Toronto: Guernica Edition Inc.
- LOOMBA, Ania. 1998. *Colonialism/Postcolonialism*. London and New-York: Routledge.
- LUTZ, H. and J. HINDERSMANN. 1991. "Uses of Mythology in Aritha Van Herk's *No Fixed Address*." *The International Fiction Review* 18(1):15-20.
- MARTIN, Carol. 2000. *A History of Canadian Gardening*. Toronto: Mc Arthur and Co.
- OVIDE. 1992. *Les Métamorphoses*. Paris : Gallimard.
- ROCARD, Marcienne. 1999. « Emprunts (pervers) aux mythes antiques dans *No Fixed Address, An Amourous Journey* de la romancière anglo-canadienne Aritha Van Herk ». *Annales du CRAA* 24 : 81-89. Pessac : éditions de la MSHA.
- ROBERTS, Katherine Ann. 2018. *West/Border/Road: Nation and Genre in Contemporary Canadian Narrative*. Montreal: Mac Gill University Press.
- SCHAUB, Danielle. 1995. "Refusing Man-Made Maps: Aritha Van Herk's *No Fixed Address*." *British Journal of Canadian Studies* 10(2): 295-305.
- SCHOENTJES, Pierre. 2001. *Poétique de l'ironie*. Paris : Points.
- STEINEM, Gloria. 2015. *My life on the Road*. New York: Random House.
- STRONG-BOAG, Veronica. 2019. « Mouvements de femmes au Canada: 1960-1985 ». *Encyclopédie Canadienne. Historica Canada*. Article publié le 9 septembre 2016. Dernière modification le 21 mai 2019. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/womens-movements-in-canada-196085>
- VAN HERK, Aritha. 1978. *Judith*. Don Mills, Ontario: T.H. Best Printing Company.
- VAN HERK, Aritha. 1981. *The Tent Peg*. Calgary: Red Deer College Press.
- VAN HERK, Aritha. 1986. *No Fixed Address, An Amourous Journey*. Alberta: Red Deer College Press.
- VAN HERK, Aritha. 1990. *Places Far from Ellesmere*. Alberta: Red Deer College Press.

NO FIXED ADDRESS. AN AMOROUS JOURNEY D'ARITHA VAN HERK : DE
L'ENFERMEMENT À LA LIBÉRATION

VAN HERK, Aritha. 1991. *In Visible Ink*. Winnipeg: NeWest Publishers Ltd.

VAN HERK, Aritha. 1992. *A Frozen Tongue*. Sydney: Dangaroo Press.

VAN HERK, Aritha. 2001. *Mavericks*. Alberta: Penguin.

VERDUYN, Christl (2001). "The Grace of Living and Writing: An Interview with Aritha Van Herk." In *Aritha Van Herk, Essays on Her Work*, edited by Christl Verduyn, 15-30. Toronto: Guernica Edition Inc.