

Les pensées
« post- ».
Féminismes,
genres et narration



Sous la direction de
Lori Saint-Martin,
Rosemarie Fournier-
Guillemette
et Moana Ladouceur

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Vedette principale au titre :

Les pensées "post-" : féminismes, genres et narration

(Collection Figura; n° 26)

Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 978-2-921764-42-1

1. Féminisme dans la littérature. 2. Postmodernisme dans la littérature.
3. Identité sexuelle dans la littérature. 4. Postcolonialisme dans la
littérature. I. Saint-Martin, Lori. II. Fournier-Guillemette, Rosemarie,
1983- . III. Ladouceur, Moana, 1983- . IV. Université du Québec
à Montréal. Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire.
V. Collection : Figura, textes et imaginaires; n° 26.

PN56.F46P46 2011

809'.933522

C2010-942692-4

Figura remercie de son soutien financier le Fonds québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC).

Illustration de la couverture et des pages 1 et 3 : Nadia Myre, *Indian Act*, 2008 © CARCC 2010

Mise en page : Virginie Harvey

Révision / correction : Maxime Galand et Virginie Harvey

Maquette de la collection : Julie Parent (Studio Calypso)

Diffusion / distribution : Presses de l'Université du Québec (www.puq.ca)
et Prologue (www.prologue.ca)

Dépôt légal :

Bibliothèque et Archives nationales du Québec • 2011

Bibliothèque et Archives Canada • 2011

Les pensées « post- ». Féminismes, genres et narration

Sous la direction de
Lori Saint-Martin,
Rosemarie Fournier-Guillemette
et Moana Ladouceur



UQÀM
Université du Québec à Montréal

figura
CENTRE DE RECHERCHE SUR
LE TEXTE ET L'IMAGINAIRE

Collection Figura numéro 26 • 2011



Table des matières

Lori Saint-Martin	
« Avant-propos »	9
Moana Ladouceur	
« Limites de la déconstruction. Les traces persistantes du patriarcat dans "The Babysitter" de Robert Coover »	17
Rosemarie Fournier-Guillemette	
« (Dis)jonctions du postmoderne et du postcolonial dans la réécriture. <i>La migration des cœurs</i> de Maryse Condé et <i>Wuthering Heights</i> d'Emily Brontë »	41
Jacinthe Gillet-Gelly	
« L'union des voix féminines dans <i>Cantique des plaines</i> de Nancy Huston. Pour une déconstruction du métarécit historique »	59
Karine Castonguay	
« Métarécit(s) et métaféminisme dans <i>La maison étrangère</i> d'Élise Turcotte. Esthétique de la ritualisation du corps féminin »	77
Mélissa Verreault	
« Déconstruction de la binarité et des genres dans <i>Soudain le Minotaure</i> . Procédés postmodernes pour une réconciliation avec l'Autre »	105
Joëlle Gauthier	
« Faire obstacle au désir de connaître le genre dans <i>Sphinx</i> d'Anne Garréta. Potentiel subversif du refus de dire »	125

Pascale Bouchard

« Postmodernisme et féminisme.

Étude de *Des histoires vraies + dix* de Sophie Calle »..... 145





Lori Saint-Martin
Université du Québec à Montréal

Avant-propos

Issus d'un colloque étudiant organisé en marge d'un séminaire de 2^e-3^e cycles offert à l'automne 2009, les sept textes qui suivent explorent une multiplicité de pratiques liées à ce que j'ai appelé « les pensées "post-" » : mouvances postmodernes et postcoloniales, mais aussi féministes (post)-identitaires. Ces dernières interrogent et font bouger les frontières du genre au lieu de revendiquer « simplement » (si tant est qu'on puisse trouver une telle revendication « simple ») l'égalité des sexes dans un système inchangé pour le reste.

L'une des grandes qualités des textes du recueil est la réflexion critique qu'ils proposent sur les manières de penser finement les théories « post- » et de dégager leurs convergences, leurs divergences, leurs contradictions et leur potentiel analytique. La lecture de l'ensemble permettra de mieux appréhender des concepts complexes et multiples sans les figer dans une définition unique. Il convient justement, à

mon sens, de conserver l'indécidable, l'ouverture et la polysémie qui caractérisent les pratiques que ces termes désignent et qui leur confèrent paradoxalement une bonne part de leur efficacité politique. Si le postcolonialisme et surtout le postmodernisme reviennent sans cesse dans les pages qui suivent, le fil conducteur du recueil demeure les pratiques textuelles de femmes (ou, dans un cas, un texte masculin lu dans une perspective féministe) et le recours aux perspectives féministes et de genre. On remarquera les références récurrentes à Linda Hutcheon et à Janet Paterson, qui ont réfléchi sur le postmoderne et sur ses liens avec le féminisme, ou encore à Gayatri Chakravorty Spivak et à Françoise Lionnet pour le postcolonialisme au féminin. Judith Butler est une autre figure fréquemment invoquée, en raison notamment de ses formules frappantes à propos de la performance du genre et de sa réflexion sur les manières de repenser l'identité sans la figer ni la ramener à une case « intelligible », donc policée, de l'ordre établi. De cette ensemble de perspectives ressort une articulation riche et diversifiée des pensées « post- ».

Rosemarie Fournier-Guillemette, Moana Ladouceur et moi proposons donc ici un parcours allant du postmodernisme « classique », si on ose le nommer ainsi, de Robert Coover à des pratiques textuelles de femmes d'ici et d'ailleurs.

Moana Ladouceur ouvre la réflexion en proposant une lecture féministe « résistante » (Judith Fetterley) d'une longue nouvelle devenue canonique de Robert Coover, « The Babysitter ». Moana Ladouceur insiste d'entrée de jeu sur l'ouverture et l'indécidabilité postmodernes et sur la résistance particulière qu'oppose à l'interprétation le texte de Coover, formé de fragments contradictoires et qui ne permettent de dégager aucune ligne narrative cohérente, mais seulement une série de variantes, on serait tenté de dire de fantasmes, autour d'un petit nombre de figures invariables, dont la baby-sitter sexy et dépassée par les événements. Elle ne s'en attaque pas moins dans la suite de sa contribution à l'épineuse question d'une idéologie, misogyne ou même féministe, portée par le texte. Après avoir fait l'inventaire de nombreux éléments misogynes, dont la violence envers les femmes et l'exploitation

de motifs freudiens tels que l'envie du pénis, elle reprend le texte à rebours pour y déceler des marques d'une réflexion contraire, ne serait-ce que dans l'exagération de la misogynie, qui signalerait peut-être une distance ironique à l'égard des motifs mis en scène. Cette analyse montre clairement l'importance de soumettre à une lecture féministe les classiques du postmodernisme.

De cette lecture féministe d'un auteur du grand postmodernisme, nous passons à une étude par Rosemarie Fournier-Guillemette de *La migration des cœurs*, réécriture d'un grand classique féminin, *Wuthering Heights* d'Emily Brontë, par Maryse Condé, originaire de la Guadeloupe. Les théories postcoloniales et féministes convoquées ici illustrent la puissance et les limites d'une telle reprise, forcément à la fois complice et critique, d'une œuvre canonique européenne. Si Condé multiplie les voix narratives, surtout féminines, y compris celles des domestiques, et ouvre l'espace géographique pour englober un monde bien plus vaste que celui du roman de Brontë, elle n'en reste pas moins pessimiste quant à la libération possible des subalternes. En revanche, la créolité et le métissage identitaire recèlent un certain espoir. Reprendre les classiques des puissances coloniales se révèle un exercice sans doute nécessaire, mais piégé.

Le roman *Cantique des plaines*, de Nancy Huston, tel que lu par Jacinthe Gillet-Gelly, propose un questionnement similaire, bien que le point de départ de Huston soit non pas une autre fiction romanesque, mais les récits historico-politiques hégémoniques. En effet, Huston cherche à dévoiler une autre Histoire que celle écrite par les dominants, celle notamment de la violence faite aux Amérindiens dans l'Ouest canadien et celle des femmes oubliées des Prairies. En donnant la parole à Paula, qui tente de reconstruire la vie de son grand-père, Paddon, et celle de l'amante amérindienne de celui-ci, Miranda, dont Paula admire le courage et la capacité de résistance, Huston travaille la mémoire, la violence et la voix. Issue elle-même, à l'encontre de Maryse Condé, du peuple colonisateur, Huston ponctue son récit d'hésitations, de reprises et d'interrogations quant à la légitimité de raconter l'Autre, qu'il soit différent de nous par son sexe (Paddon) ou par son origine

ethnique (Miranda). Troublant et problématique, ce projet n'en est pas moins essentiel. Ici, féminisme, postcolonialisme et postmodernisme se rencontrent par la remise en cause des récits dominants et par l'intérêt porté aux questions d'identité, d'accès à la parole et de création de récits plus englobants et plus justes.

Tout autre dans sa facture intimiste et son apparent repli sur la vie privée et l'espace intérieur, le roman d'Élise Turcotte, *La maison étrangère*, se rapproche des précédents par l'accent mis sur le féminin et par l'attention intense portée à la mise en récit du réel. Par ailleurs, pour penser un courant tel le postmodernisme, il est également utile d'en interroger les limites. Ainsi, Karine Castonguay conclut, au terme d'une lecture attentive, que le roman d'Élise Turcotte, s'il emprunte au postmodernisme certains éléments dont le plus important serait sans doute l'inclusion de métarécits, est davantage hypermoderne, au sens de Gilles Lipovetsky, marqué notamment par un individualisme narcissique et angoissé. La prolifération des miroirs dans le roman d'Élise Turcotte, l'accent mis sur la maison et sur l'intimité, les nombreux rituels féminins inventés notamment autour des vêtements et des objets quotidiens, tout cela indique, selon Karine Castonguay, l'appartenance du roman moins à un féminisme politique engagé, qui caractérise *Cantique des plaines*, par exemple, qu'à un métaféminisme (Lori Saint-Martin) qui intègre les acquis féministes tout en mettant de l'avant une subjectivité féminine à la fois tranquillement assumée et profondément inquiète.

Les trois derniers textes du recueil portent sur des auteures qui problématisent de manière plus centrale et plus radicale les questions d'identité de genre. Mélissa Verreault s'intéresse au roman *Soudain le Minotaure* de Marie-Hélène Poitras, composé de deux monologues, celui d'un violeur, Mino Torres, et celui d'une des femmes qu'il a agressées, Ariane. Celle-ci, grâce à son récit, finit par tisser, pourrait-on dire, un fil qui lui permet de sortir du labyrinthe du ressentiment et de la victimisation. C'est grâce à une double déconstruction du genre que s'accomplit la rencontre du Même et de l'Autre, au-delà de la violence première : d'une part, l'auteure « se travestit » en homme violent pour déconstruire le masculin et son rapport à lui, d'autre part, Ariane

parvient, grâce au travestisme vestimentaire, à la rencontre d'un homme « féminin » et à l'acte narratif lui-même, à sortir du statut de victime. C'est ici grâce à la juxtaposition de voix égales mais inconciliables qu'on parvient à une forme de post-identité réconciliée et plus libre.

De ces voix masculine et féminine qui se côtoient sans jamais se rencontrer sinon dans l'acte de lecture et d'interprétation, de cette rencontre d'un masculin et d'un féminin exacerbés, puis réconciliés, nous passons à une manière opposée de déconstruire le genre : le refus radical de le dire. Ainsi, Joëlle Gauthier s'intéresse à *Sphinx*, d'Anne Garréta, dont la principale innovation consiste à ne jamais dévoiler le sexe des personnages principaux, « Je » et « A*** ». À l'aide de la théorie queer, Joëlle Gauthier affirme que seul ce qui est non lisible, non intelligible à l'intérieur des cadres actuels, a une chance de menacer l'ordre établi; le non-genre, c'est le refus de la représentation traditionnelle, mais aussi la création d'une autre spatio-temporalité, le « queer time » de Judith Halberstam, en dehors de la logique familiale et sociale habituelle (se marier, fonder une famille, planifier sa retraite). Ce qu'on peut retenir de cette œuvre, c'est peut-être avant tout la manière dont le corps y est conceptualisé : bien que le silence soit fait sur le sexe des personnages, donc sur leurs organes sexuels, au sens large, le corps se fait réservoir de désirs, de jouissance et d'énergie. Sortir du système de sexe / genre procure une puissance qui, autrement, serait impensable.

Enfin, Pascale Bouchard étudie *Des histoires vraies + 10* de Sophie Calle, œuvre composée de textes et de photographies, qu'elle situe dans une mouvance à la fois postmoderne et féministe. Les travaux de Linda Hutcheon sur l'art contemporain postmoderne des femmes lui sont d'un grand secours pour appréhender les pratiques ludiques et déstabilisantes de Sophie Calle. Calle joue de sa propre expérience, de sa propre personne qu'elle photographie et dont elle écrit les aventures parfois invraisemblables, pour brouiller les frontières entre elle-même et la « Sophie Calle » qu'elle crée, entre l'art et le réel et entre le public et le privé. Elle en appelle également à une collaboration active du public qui modifie notre conception de l'artiste et de l'œuvre d'art. Outre ces brouillages plutôt postmodernistes, Calle contribue à

la réflexion féministe sur le corps en représentant le sien de diverses façons qui soulignent la construction culturelle du féminin et suscitent une réflexion critique sur la violence que recèle l'objectivation. Enfin, elle retravaille les stéréotypes féminins (la mariée en robe blanche, par exemple) de manière à déconstruire en permanence l'identité féminine traditionnelle tout en affichant une subjectivité de femme et d'artiste.

Malgré la diversité des pratiques interrogées, les textes du recueil présentent une cohérence certaine. Outre leur adhésion à un projet commun — penser les liens entre féminisme(s), postmodernisme et, dans certains cas, postcolonialisme —, ils interrogent de façon fine et nuancée les esthétiques romanesques et artistiques. La question de la voix et des liens avec le pouvoir traverse plusieurs textes, dont ceux de Condé, Huston, Poitras, Calle et, de manière implicite, Coover : qui a le droit non seulement de parler, mais aussi d'être entendu, quelles subjectivités peuvent se faire entendre, à quelles conditions et avec quelles conséquences textuelles et politiques? À l'égard du féminisme, on retrouve deux attitudes : l'insistance sur la nécessité de faire entendre justement les voix féminines réprimées (Condé, Huston et, sans l'aspect revendicateur, Turcotte) ou encore la volonté d'insérer « le trouble dans le genre », suivant le terme de Butler, en proposant des identités problématisées, éclatées ou indéterminées (Poitras, Garréta, Calle). Partout, le métissage apparaît comme un élément porteur : races métissées chez Condé, langues métissées chez Poitras, pratiques métissées chez Calle, etc. Autres maîtres mots traversant l'ensemble de ces réflexions, l'ambiguïté et l'ambivalence : ironie ou misogynie chez Coover, refus et perpétuation de l'œuvre du colonisateur chez Condé, caractère fuyant de la réalité historique chez Huston, fluctuations de la subjectivité féminine chez Turcotte, humanisation d'un violeur chez Poitras, refus de dire le genre chez Garréta, jeux à la limite de l'art et du réel chez Calle. Enfin, beaucoup de textes insistent sur le rôle actif dévolu au lecteur, qui doit décoder l'intertextualité chez Condé, se mettre dans la peau de l'homme et de la femme à tour de rôle chez Poitras, collaborer à la reconstruction du passé chez Huston, participer à la création de l'œuvre chez Calle, etc. En définitive, le vrai héros, ou disons, dans ce contexte de création au féminin, la vraie héroïne du

postmodernisme, serait la lectrice-spectatrice, de connivence avec une créatrice parfois fuyante, parfois provocante, toujours résistante.



Moana Ladouceur
Université du Québec à Montréal

Limites de la déconstruction.
Les traces persistantes du
patriarcat dans « The Babysitter »
de Robert Coover

Postmodernisme : éclatement, multiplicité, renversements. En littérature, ce courant se caractérise précisément par une abondance de caractéristiques parfois contradictoires. Des décennies plus tard, il n'existe toujours pas de consensus quant à sa définition. Sous le drapeau postmoderniste se rassemblent des écritures aux stratégies formelles disparates, dont l'ensemble est anti-monolithique; polyolithique, même, car ces fictions distinctes, avec leurs messages à la fois pluriels en eux-mêmes et différents les uns des autres, sont pourtant selon la critique tout aussi représentatives du postmodernisme les unes que les autres. À cause de cette pluralité des pratiques au sein de son corpus, le postmodernisme échappe souvent à l'exégèse; la difficulté interprétative, en définitive, est devenue une de ses propriétés les plus citées et le refus de toute glose, son message le plus frappant. En fuyant le pouvoir hégémonique de la définition, le postmodernisme littéraire illustre combien l'imposture est le

risque inhérent à tout exercice de synthèse. Tout regard totalisant est considéré comme suspect; tout discours, parce qu'ancré dans le langage qui est considéré comme biaisé en lui-même, est traité comme un genre particulièrement pernicieux de totalitarisme.

Le postmodernisme, depuis Lyotard, est souvent défini à partir de ce projet de remise en question des grandes idéologies et de relativisation de la neutralité apparente des structures de pouvoir. Cette même préoccupation est au cœur du mouvement féministe, dont l'objectif est de mettre à nu, de questionner et de renverser le système politique prétendument neutre qu'est le patriarcat. Quels sont les points de jonction entre le postmodernisme et le féminisme?¹ Si leurs prémisses se ressemblent, ces deux contre-discours se rejoignent-ils nécessairement? Un texte dont l'esthétique est postmoderniste peut-il, en dépit de ses visées déconstructionnistes, participer d'une idéologie, par exemple patriarcale? Le postmodernisme peut-il être à la fois polyolithique et politique? Linda Hutcheon et Janet Paterson ont étudié ces questions avec des résultats différents mais complémentaires, qui seront les pierres d'assise de la présente analyse, portant sur la nouvelle « The Babysitter² » de Robert Coover.

Cette nouvelle, tirée du recueil *Pricksongs & Descants*, est un des grands textes de l'époque postmoderniste; on la cite d'ailleurs souvent à titre d'exemple de cette esthétique particulière. Elle propose une chronologie éclatée et son récit se déploie par l'accumulation de scènes contradictoires fonctionnant par thèmes plutôt que par l'élaboration d'une narration unique et unifiée. Il s'agit d'une succession de fragments explorant les possibilités combinatoires d'un certain nombre d'éléments narratifs : une gardienne nubile, des enfants turbulents, un mari pervers,

1. Pour une étude approfondie de cette question, voir Janet M. Paterson, « Postmodernisme et féminisme : où sont les jonctions? », Raija Koski, Kathleen Kells et Louise Forsyth [dir.], *Les discours féminins dans la littérature postmoderne au Québec*, New York, Toronto, Edwin Mellen Press, 1993, p. 27-44.

2. Robert Coover, « The Babysitter », *Pricksongs & Descants*, New York, Grove Press, 1969, p. 206-239. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *TB*.

une épouse névrosée, une baignoire, un petit copain empressé, etc. Le texte ne cherche pas à offrir au lecteur un récit intelligible, mais la multiplicité des fictions possibles qui réuniraient ces divers éléments. Le tout semble traversé d'une préoccupation constante à l'égard des rapports entre les sexes, seul véritable fil conducteur du texte.

Il n'est pas aisé, en posant un regard féministe sur ce texte, d'évaluer si son traitement de la logique patriarcale culmine ou non en une remise en question claire de celle-ci en dépit du refus de prise de position propre au postmodernisme. Par ailleurs, la « lecture résistante », comme nous le rappellent Judith Fetterley, Patrocinio Schweickart et Kate Millett, est une pratique nécessaire, même à l'égard de textes appartenant au mouvement postmoderniste, pourtant perçu comme un agent de changement des mentalités conservatrices. En effet, si le postmodernisme se conçoit comme réfractaire aux grands métarécits, sa stratégie consiste majoritairement à les soumettre aux regards et ainsi à la discussion, et non à les critiquer ouvertement. Le portrait que brosse Coover de la société patriarcale, si grossi soit-il, ne peut s'accompagner d'un questionnement explicite, ce qui nécessiterait du postmodernisme qu'il prenne parti. Empreinte d'ambiguïté et de sous-entendus, la nouvelle chevauche la fine ligne qui sépare critique et complicité. Son message, implicite et donc incertain, a-t-il la portée politique nécessaire au démantèlement d'un système de pouvoir?

Une esthétique postmoderniste

La nouvelle « The Babysitter » de Robert Coover est une des pièces maîtresses du postmodernisme littéraire américain. Malgré sa logique éclatée, il est tout de même possible de dégager un squelette narratif à ce texte : une gardienne vient travailler chez les Tucker, qui vont à une fête pour la soirée. Les personnages principaux sont la gardienne, Harry et Dolly Tucker, leurs trois enfants, le petit ami de la gardienne, qui se nomme Jack, et Mark, le copain de ce dernier. Le texte est construit par fragments et présente une série d'événements et de situations souvent contradictoires. Lorsque se termine la nouvelle, il est impossible de savoir ce qui s'y est « réellement » passé : le récit, en plus d'offrir nombre

de trames narratives divergentes, soumet au lecteur deux conclusions possibles.

Le texte ne progresse pas de façon linéaire mais ressemble plutôt à un casse-tête ou à une mosaïque. Sa structure est labyrinthique, sa temporalité est malmenée : on avance ou on recule par à-coups. Le lecteur est confronté à une suite de possibilités. Plutôt que de procéder par séquences, la nouvelle se déploie au moyen de variations qui explorent jusqu'à l'épuisement toutes les possibilités d'agencement de ses éléments narratifs. On emprunte tous les chemins à la fois. Nous sommes dans une logique de l'instant plutôt que de la durée : chaque instant illustré vaut pour lui-même, séparé de toute continuité.

L'effet de cette structure est de rendre le lecteur conscient du fait que la littérature n'est pas nécessairement un reflet de la réalité. Confronté à cette suite d'évènements mutuellement exclusifs, mais offerts comme un récit unique, le lecteur constate l'échec de ses stratégies habituelles d'interprétation de la réalité lorsqu'elles sont appliquées à la nouvelle. Déterminer ce qui s'est « réellement » passé se révèle alors être une question sans intérêt dans le cadre d'un récit littéraire, particulièrement s'il est métaphorique. Le lecteur se voit confronté à l'aspect factice de l'illusion référentielle du langage propre à toute construction textuelle et devient, par l'action du texte, un lecteur critique. Cette lecture empreinte de scepticisme est par la suite susceptible d'être appliquée par le lecteur non seulement à la littérature mais aux grands récits idéologiques qui influencent sa perception de la réalité; il en découle donc que le lecteur, devenu plus critique et résistant, est à même de constater l'aspect construit de toute idéologie et, en définitive, de la remettre en question.

Il apparaît donc que la répercussion politique de « The Babysitter » se fait plutôt par ricochet, passant par la remise en question du statut de « vérité » accordé à la fiction. La nouvelle de Coover n'est pas ouvertement politique; aussi la critique du patriarcat que nous recherchons n'est-elle pas explicite. Toutefois, certains éléments ouvrent la porte à une interprétation féministe du texte, où les relations

hommes / femmes prennent une place importante. Dominée par la représentation du désir masculin, qui passe ultimement par le contrôle physique et le viol de la gardienne, la narration fait une représentation si choquante de la violence à l'égard des femmes qu'elle semble procurer un objet explicite à sa proposition de remise en question des idéologies : le système patriarcal.

Une lecture résistante

Dans la tradition de la critique littéraire féministe, la « lecture résistante » a gagné depuis longtemps ses lettres de noblesse. C'est le type de lecture que pratique Kate Millett dans son important essai de 1970, *Sexual Politics (La politique du mâle)*³. Plutôt que d'éclairer différemment la position qui se prétend neutre sans proposer d'alternative, comme le fait la fiction postmoderniste, Millett adopte un point de vue féministe qui vise à abattre une structure de pouvoir spécifique : le patriarcat. La partie la plus substantielle de cet ouvrage expose le déploiement culturel du patriarcat en proposant une étude poussée des discours entre autres de la biologie, de la sociologie, de l'anthropologie, de la psychologie et de la psychanalyse, qui ont tous contribué à travers l'histoire à naturaliser une idée d'infériorité de la femme. Cependant, Millett donne en définitive le dernier mot à la littérature : son introduction et son dernier chapitre (plus du tiers de son étude) sont dédiés à l'analyse de textes littéraires d'un point de vue féministe, débusquant dans une narration soi-disant neutre (car la littérature se veut le portrait du genre humain) les thématiques patriarcales.

Effectuer ce type de lecture, même pour une littéraire, n'est pas si aisé qu'on pense, comme le sous-entendent les théories de la lecture genrée, particulièrement les écrits de Judith Fetterley dans son essai de 1978, *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American*

3. Kate Millett, *Sexual Politics*, Garden City, N.Y. Doubleday, 1970, 393 p.; *La politique du mâle*, traduit de l'américain par Elisabeth Gille, Paris, Stock, 1971, 463 p.

*Fiction*⁴, ainsi que de Patrocinio Schweickart, particulièrement « Reading Ourselves: Toward a Feminist Theory of Reading », tiré de l'ouvrage *Gender and Reading: Essays on Readers, Texts, and Contexts*⁵.

La littérature est politique; c'est le constat d'entrée de Fetterley. Elle impose ses paradigmes sur la femme-lectrice, paradigmes d'autant plus puissants qu'ils sont impalpables. La littérature a longtemps eu la prétention d'être apolitique, d'être le reflet de vérités universelles libérées de tout filtre subjectif. Même sous le couvert d'une subjectivité engendrée par l'usage de la première personne, elle crée souvent l'illusion de l'élimination de tout parti pris dans le processus de la représentation artistique. Schweickart met en garde contre cette illusion en soulignant que la littérature agit sur le monde puisqu'elle agit sur les lecteurs⁶. Deux questions semblent alors aussi importantes qu'inévitables : quelle est la nature de la littérature et quels sont ses effets sur les lecteurs?

Fetterley et Schweickart adoptent une perspective féministe qui, à l'opposé de la pensée postmoderne, ne les astreint pas à un point de vue désengagé. En effet, faut-il le répéter, la fiction postmoderniste tend à démontrer que toute prise de position est nécessairement biaisée, ce qui l'empêche d'en prendre une elle-même. Mais pour ces deux critiques féministes, une prise de position s'impose quand à la nature du littéraire : la littérature est de nature androcentrique. Schweickart dénonce qu'en 1977, au moment d'écrire son article, il n'y avait pas une seule femme écrivain dans le canon littéraire américain. Le modèle rhétorique du roman canonique américain est ce qu'elle nomme, en reprenant l'expression de Nina Baym, « the "melodrama of beset manhood"⁷ ».

4. Judith Fetterley, *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1978, 228 p.

5. Patrocinio Schweickart, « Reading Ourselves: Toward a Feminist Theory of Reading », *Gender and Reading: Essays on Readers, Texts, and Contexts*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1986, p. 31-62.

6. Il est intéressant de noter au passage que cette illusion est précisément ce contre quoi se positionne également l'esthétique postmoderniste.

7. Patrocinio Schweickart, *op. cit.*, p. 45 : « le "mélodrame de la virilité assaillie" » [je traduis].

Devant ce modèle sans cesse repris et répété, devant la confirmation du fait que l'expérience du monde se fait nécessairement d'un point de vue mâle, le lecteur homme est invité à valider l'équation selon laquelle l'humanité équivaut au masculin. Le texte devient pour lui la plateforme de rencontre entre son expérience personnelle de la réalité et une sorte de vérité universelle transmise par la littérature. Le lecteur masculin sent une affinité avec l'universel parce qu'il est mâle et que le texte confirme son expérience du monde. D'autre part, les gens qui l'entourent ainsi que son contexte culturel, largement patriarcal, contribuent à lui donner raison. Schweickart affirme que la perspective féminine a été absorbée, d'une façon qu'elle qualifie de fallacieuse, dans le point de vue masculin générique.

Judith Fetterley en arrive à des observations connexes : elle souligne que, si le but de la littérature américaine est de définir la particularité de l'identité américaine, étrangement celle-ci est toujours illustrée comme étant masculine. Les lecteurs (et lectrices), au bout de nombreuses lectures, adoptant cette perspective, en viennent à associer le fait d'être américain et le fait d'être homme. C'est que la littérature insiste sur son universalité tout en définissant cette universalité comme étant spécifiquement masculine. D'où un constat surprenant, mais juste, de Fetterley : bien que la littérature entretienne, parmi ses mythes récurrents, celui de la femme castrante dont l'objectif est l'émascation de l'homme, elle démontre que la réalité culturelle s'apparente plutôt à un phénomène d'« immascation » de la femme par l'homme, au moyen de la littérature. Elle décrit cette immascation en se référant à l'expérience des femmes dans le milieu universitaire, qui sont ni plus ni moins le modèle idéal de lectrices exposées à ce canon littéraire américain exclusivement masculin :

As readers and teachers and scholars, women are taught to think as men, to identify with a male point of view, and to accept as normal and legitimate a male system of values, one of whose central principles is misogyny. [...] By the end of her freshman year, a woman student would have learned

something about intellectual neutrality; she would be learning, in fact, how to think like a man⁸.

Selon Fetterley, les femmes se seraient fait voler le pouvoir de nommer la réalité et les expériences qui leur sont propres. Cela les assujettit à une forme d'impuissance tout à fait singulière qu'elle définit en ces termes :

To be excluded from a literature that claims to define one's identity is to experience a peculiar form of powerlessness — not simply the powerlessness which derives from not seeing one's experience articulated, clarified, and legitimized in art, but more significantly the powerlessness which results from the endless division of self against self, the consequence of the invocation to identify as male while being reminded that to be male — to be universal, to be American — is to be *not female*. Not only does powerlessness characterize woman's experience of reading, it also describes the content of what is read⁹.

Cette intériorisation du point de vue masculin, avec toute la misogynie qu'il suppose, entraîne, selon Schweickart, à la fois la haine de soi et le doute en ses propres capacités. Pour devenir érudite, la femme doit s'identifier à ce qui s'oppose à elle, doit s'opposer à ce qu'elle est. Fetterley cite Lee Edwards qui affirme dans son article « Women, Energy, and *Middlemarch* » : « I have gone through my entire education — as

8. Judith Fetterley, « Introduction: On the Politics of Literature », *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, op. cit., p. xx : « Lectrices, enseignantes ou chercheuses, on a appris aux femmes à penser comme des hommes, à s'identifier à un point de vue masculin et à accepter comme normal et légitime un système de valeurs masculin, dont l'un des principes fondamentaux est la misogynie. [...] A la fin de sa première année, une étudiante aura appris la neutralité intellectuelle; elle aura appris, en fait, à penser comme un homme. » [je traduis]

9. *Ibid.*, p. xiii : « Être exclue d'une littérature qui prétend définir son identité, c'est faire l'expérience d'une forme toute particulière d'impuissance; non pas simplement l'impuissance qui découle du fait de ne pas voir son expérience articulée, précisée et légitimée par l'art, mais, ce qui est plus significatif, l'impuissance qui résulte de la division continuelle de soi contre soi, la conséquence d'une invitation à s'identifier au sexe masculin, tout en se faisant inculquer qu'être homme (qu'être universel, qu'être un Américain), c'est de n'être *pas femme*. Non seulement l'impuissance caractérise-t-elle l'expérience féminine de la lecture, elle décrit également le contenu de ce qui est lu. » [je traduis]

both student and teacher — as a schizophrenic¹⁰ ». Ne s'identifiant pas aux étranges personnages féminins décrits dans la fiction masculine, elle ne se croyait donc pas femme. Schweickart confesse également que, tout au long de sa carrière, la lecture de tant de textes littéraires androcentriques a fait qu'elle s'imaginait littéralement être un homme. Selon elle, la schizophrénie est l'étrange conclusion de l'éducation des femmes.

Kate Millett, dans *Sexual Politics*, observe qu'un système de pouvoir en place n'a pas besoin de parler de lui-même. Ce système parle plutôt depuis lui-même comme depuis une plateforme neutre, en un exercice d'autolégitimation; mais, quand ses fonctionnements sont exposés et questionnés, il devient sujet à discussion et, conséquemment, au changement. Fetterley note qu'en ce sens, le patriarcat est un système clos qui ne peut être ouvert de l'intérieur mais doit plutôt l'être de l'extérieur. La lecture résistante féministe vise à questionner ouvertement les valeurs et les présupposés de la construction misogyne de la littérature afin de rendre visible ce que celle-ci cache sous des apparences de vérité absolue. Millett et Fetterley l'ont fait en se positionnant comme « resisting readers », et d'autres avant elles : déjà Beauvoir dans *Le Deuxième sexe* proposait des relectures de Breton, Montherlant ou Claudel. Leur objectif est d'interrompre cette immasculatation de la femme, c'est-à-dire ce positionnement forcé de la femme dans une perspective non seulement masculine mais misogyne. La lecture résistante agit, d'une part, en exposant cette immasculatation au conscient et, d'autre part, en assumant clairement un point de vue féminin. Ce genre de lecture est indispensable à la mise en discours de l'expérience féminine du monde.

Une telle pratique de lecture est propre à éclaircir la position ambiguë de la nouvelle de Coover face au patriarcat. Pour Kate Millett, l'application d'une telle démarche sur des textes si peu nuancés sur la question féminine que les écrits de D. H. Lawrence, Henry Miller

10. *Ibid.*, p. xxii : « J'ai vécu toute mon éducation, tant comme étudiante que comme enseignante, comme une schizophrène » [je traduis].

ou Norman Mailer était tout à fait naturelle. Dans le cas de « The Babysitter », toutefois, la notion de postmodernisme vient brouiller les pistes parce que son esthétique parodique en rend le sens particulièrement indécidable. Sa tendance à l'ironie sous-entend qu'un texte postmoderniste n'endosse pas nécessairement ce qu'il illustre mais cherche plutôt à le déconstruire. Il devient donc problématique de lui attribuer un discours critique explicite ou une allégeance à une quelconque idéologie. Toutefois, « The Babysitter » illustre bel et bien une vision singulière du féminin qui semble s'accorder à celle que perpétuent les grands discours patriarcaux. Afin de déterminer quelle est la part de critique et quelle est la part de complicité de cette nouvelle face au patriarcat, il est pertinent, suivant l'exemple de Simone de Beauvoir et de Kate Millett, de déconstruire l'image du féminin qu'elle véhicule afin de remettre en question les présupposés dont elle est la manifestation.

Coover et la mise en récit du féminin

Les personnages féminins de la nouvelle « The Babysitter » sont cantonnés à des rôles bien connus de la féminité traditionnelle telle que proposée par les grands discours patriarcaux. Ces discours se développent selon des perspectives et des axes multiples (psychologie, biologie, anthropologie, etc.) dont les représentations du féminin ne peuvent toutes être considérées dans le cadre de cette étude. Celle-ci s'appuiera donc exclusivement, par souci de concision, sur les principes de la psychanalyse freudienne, qui a grandement contribué à l'élaboration de l'imaginaire contemporain en termes de sexualité et de psychologie genrées. La psychanalyse est une vaste science que la critique féministe a déjà longuement commentée; la présente analyse s'appuiera d'ailleurs sur la relecture féministe et contestataire qu'a faite Kate Millett des textes de Freud. Ce choix est motivé par le fait que la pratique de lecture littéraire féministe de Millett est l'inspiration principale de cette réflexion et que les propos qu'elle tient sur la pensée freudienne s'orientent selon un souci politique évident qui est ici fort pertinent.

La nouvelle de Coover se compose d'un peu plus d'une centaine de fragments qui se lisent comme de courts tableaux instantanés dont l'action compacte permet de recenser assez aisément des thématiques précises. Celle qui, de loin, revient le plus souvent est la thématique de la femme en tant qu'objet sexuel, dont le corps, dans plus du tiers des fragments, est vu, convoité, fantasmé ou contraint afin de correspondre à des standards de beauté impossibles. La seconde thématique la plus fréquemment illustrée (elle est présente dans environ un sixième des fragments) est celle de la femme contrôlée par la force, la violence ou le viol. Ensuite, presque autant illustrée que la violence faite aux femmes, nous retrouvons le plus souvent la thématique de la femme occupée à des tâches ménagères. Enfin, suivant les autres de très près, le quatrième thème faisant l'objet du plus de variations dans la nouvelle est celui de la femme en perte d'autorité ou de contrôle. Puis, à des degrés variables, nous retrouvons l'aisance masculine face à la socialisation et à la culture, les représentations classiques des relations entre hommes et femmes dans la culture populaire par le biais de la télévision, l'envie du pénis chez la jeune fille, le narcissisme féminin et la confusion féminine face à la culture. Nous verrons comment ces thèmes répondent tous à des stéréotypes de la féminité telle que définie par Freud.

Dans ses *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, prononcées entre 1915 et 1917, Freud aborde le thème déjà controversé de la féminité et résume l'ensemble de ses théories sur le sujet. Se gardant de réduire le féminin à une simple passivité, il tente de nuancer son propos en affirmant qu'il est « quelquefois nécessaire de déployer une grande activité pour atteindre des buts passifs¹¹ » et parle de « la poussée de passivité qui permet l'instauration de la féminité¹² ». Il lui est évident, aussi, que « [l]e masochisme est donc bien [...] essentiellement féminin¹³ ».

11. Sigmund Freud, « La féminité », *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, traduit de l'allemand par Anne Berman, Paris, Gallimard, 1936, p. 152.

12. *Ibid.*, p. 170.

13. *Ibid.*, p. 152.

Mais le portrait de la femme ne saurait être complet sans le tableau suivant :

Nous imputons à la féminité un narcissisme plus développé qui influence le choix objectal, de sorte que, chez la femme, le besoin d'être aimée est plus grand que celui d'aimer. C'est encore l'envie du pénis qui provoque la vanité corporelle de la femme, celle-ci considérant ses charmes comme un dédommagement tardif et d'autant plus précieux à sa native infériorité sexuelle¹⁴.

C'est ainsi que l'envie du pénis, que Freud considère comme la fondation de l'identité féminine, en vient à déterminer celle-ci.

Il est bien évident que, malgré qu'il choisisse ses mots de façon à nuancer ses positions, qui déjà choquaient, Freud définit la personnalité féminine selon trois caractéristiques essentielles : passivité, masochisme et narcissisme. Selon Millett, cela signifie « qu'on s'attend à ce qu'elles [les femmes] soient passives, qu'elles souffrent, qu'elles soient des objets sexuels¹⁵ ». Les deux plus importants personnages féminins de la nouvelle de Coover sont la gardienne et la mère de famille dont la description, du début à la fin du récit, correspond à l'image freudienne de la féminité. La question onomastique est d'ailleurs très révélatrice à ce sujet. La gardienne n'est pas nommée; tout au long du récit, elle est désignée par les expressions « the girl » ou « the babysitter », la réduisant ainsi à son sexe, à sa nubilité ou à son rôle en rapport au soin des enfants. Son identité propre n'est d'aucune importance dans la logique du texte. La mère de famille, pour sa part, se nomme Dolly Tucker, ce qui l'apparente à une poupée, un objet sans pensée propre et auquel on assigne des rôles choisis par l'imagination d'autrui; son nom de famille, d'ailleurs, rappelle à qui l'aurait oublié que, par le mariage, elle est devenue la possession de son mari. Le dictionnaire Larousse donne cette définition du mot poupée : « Péj. Femme jolie, coquettement mise mais futile et un peu sotte. » Cette définition est en tous points

14. *Ibid.*, p. 174.

15. Kate Millett, *La politique du mâle*, op. cit., p. 216.

conforme à celle que donne Freud de la féminité : narcissique, enfermée dans le paraître et peu intelligente.

Le statut d'objet de la femme s'oppose à une position de sujet. Il est donc indissociable de l'idée de passivité innée chez la femme, particulièrement du point de vue de sa sexualité. D'ailleurs, dans la fiction de Coover, à aucun moment les personnages féminins n'expriment ou ne ressentent un désir sexuel. Lorsque, dans un fragment illustrant le fantasme de l'un des personnages masculins, le texte décrit la gardienne comme étant excitée, cela s'accompagne nécessairement d'une position de perte de contrôle et de passivité. Harry Tucker, par exemple, s'imagine rentrer chez lui, trouver la gardienne avec son petit copain, chasser ce dernier et lui voler sa place en intimidant la gardienne : « He stares benignly down upon the girl, her skirt rumpled loosely around her thighs. Flushed, frightened, yet excited, she stares back at him. » (*TB*, p. 215) Le masochisme est, selon Freud, inhérent à la féminité. Millett, dans sa relecture de la psychanalyse freudienne, fait remarquer que cette attribution du masochisme à la femme

justifie toute entreprise de domination ou d'humiliation infligée à la femme sous prétexte que sa nature s'en nourrit. Si l'on poursuit cette idée jusqu'à sa conclusion logique, on en arrive à dire que maltraiter une femme, outre que c'est excellent pour elle, correspond exactement à son désir¹⁶.

Les scènes fantasmatisques de viol sont d'ailleurs abondantes et il semble que tous les personnages masculins soient préoccupés par cette idée : Harry Tucker, Jack, Mark et même le petit garçon dont la gardienne s'occupe. Ce dernier, comme les autres qui s'adonnent tous au voyeurisme, use de stratagèmes pour la voir nue : il la regarde par le trou de la serrure lorsqu'elle prend son bain, puis tente de lui voler sa serviette. Mais encore, dans plusieurs extraits, le jeune garçon, aidé de sa sœur, saute sur la gardienne et la chatouille de force. Au long de ces fragments narratifs, il devient clair qu'un rapprochement est effectué entre les chatouillements, dont la violence est modérée, et les actions

16. *Ibid.*, p. 216-217.

violentes beaucoup plus graves des personnages masculins plus vieux. Dans un de ces extraits, le petit ami de la gardienne, venu avec un copain pour la violer, les regarde par la fenêtre et fait un lien entre le jeu de chatouillement, qui simule un contrôle physique, et l'envie de passer à l'acte sexuel : « That little boy in there is one up on him, though : he's never thought about tickling her as a starter. » (*TB*, p. 219) Mais le parallèle devient plus explicite dans la matière même du texte. Dans les moments où les enfants la chatouillent, ces derniers la tiennent par terre de force : « Bitsy leaps astride her neck, bowing her head to the carpet. » (*TB*, p. 216) Ce que la gardienne dit demeure semblable d'une version à l'autre de cette scène, qui revient à plusieurs reprises : « "No! No, Jimmy! Bitsy, stop!" » (*TB*, p. 212) ou bien « "Jimmy! Stop that!" » (*TB*, p. 220) Au fil du texte, le lecteur se trouve à commencer la lecture d'un nouvel extrait sur ces mots : « "Stop it!" she screams. "Please stop!" » Face à cette expression connue, l'effet de lecture crée l'expectative d'une autre version du jeu des enfants, mais la phrase suivante détrompe le lecteur en même temps qu'elle lie dans son esprit ce jeu au viol par la position physique dans laquelle la gardienne se trouve : « She's on her hands and knees and Jack is holding her head down. » (*TB*, p. 231) Son petit copain Jack, accompagné de son ami Mark, s'apprête à la violer.

Selon la lecture de Freud qu'offre Kate Millett, la femme narcissique « investit son amour dans son propre corps [...] et le traite comme le mâle y réagirait¹⁷. » Son seul désir est de soigner son propre corps afin qu'il soit toujours prêt à plaire et séduire. Ainsi, la gardienne, qui a défendu à son petit copain de venir la rejoindre là où elle travaille, se sent tout de même obligée de se faire belle, au cas où il passerait malgré son interdiction : « She decides maybe she'll take a quick bath. Jack might come by anyway, it'd make her mad, that'd be the end as far as he was concerned, but if he should, she doesn't want to be all sweaty. » (*TB*, p. 218) Ce narcissisme dont la femme est prisonnière explique également pourquoi la mère de famille, Dolly Tucker, s'obstine à vouloir porter une gaine qui lui cause pourtant de grandes souffrances. Après

17. *Ibid.*, p. 218.

être allée à la salle de bain, elle ne réussit plus à la remettre et tous les invités de la soirée en viennent à tenter de l'y faire rentrer : « The game of the night is Get Dolly Tucker Back in Her Girdle Again. They've got her down on her belly in the livingroom and the whole damn crowd is working on her. » (*TB*, p. 232) Cette scène n'est pas non plus sans rappeler la scène du viol de la gardienne sur le plancher du salon des Tucker. C'est ainsi que le narcissisme féminin, qui pousse la femme à s'emprisonner dans des accessoires de mode qui la contraignent pour le plaisir des hommes, est mis en parallèle avec la sexualité et même la violence sexuelle, que la femme, selon Freud, appelle et désire.

Le thème le plus explicitement freudien illustré dans « The Babysitter » est l'envie du pénis, un des concepts psychanalytiques les plus critiqués par les féministes. La gardienne qui donne un bain aux enfants ne cesse de regarder les pénis du bébé et du grand frère avec une admiration à laquelle une lectrice résistante aurait de la difficulté à s'identifier : « She ducks her head, laughing hysterically, oddly entranced by the spectacle of that pale little thing down there, bobbing and bouncing rubberily about with the boy's helpless fury and anguish. » (*TB*, p. 223) À deux reprises, elle s'imagine être pourvue d'un pénis et s'exclame, émerveillée : « How funny it must feel! » (*TB*, p. 231) Ceci l'intrigue tant qu'elle finit par enfiler un des caleçons du père de famille, qu'elle porte sous sa jupe, sortant ses doigts par leur fente dans une tentative de se doter d'un pénis.

Pour Freud, cette absence de pénis explique toute l'infériorité féminine : « [L]a femme, il faut bien l'avouer, ne possède pas à un haut degré le sens de la justice, ce qui doit tenir, sans doute, à la prédominance de l'envie dans son psychisme¹⁸ ». Elles ont aussi, par le fait même, « moins d'intérêts sociaux que les hommes¹⁹ », et leur « faculté de sublimer les instincts reste plus faible²⁰ ». Kate Millett résume ainsi sa position :

18. Sigmund Freud, *op. cit.*, p.176.

19. *Ibid.*

20. *Ibid.*, p. 177.

La femme, qui n'a pas de pénis et qui ne redoute donc pas de le perdre, a un Surmoi beaucoup moins fort que son partenaire masculin. Voilà pourquoi, explique Freud, elle manque de sens moral, son éthique est moins rigoureuse, elle a moins l'exigence de la justice, elle se soumet facilement aux nécessités de la vie, elle laisse son affectivité influencer sur son jugement et elle n'apporte rien à la culture. [...] Si elle en avait un, elle pourrait accéder à une morale supérieure et contribuer au progrès humain, aux arts, à la civilisation²¹.

En effet, les seules contributions des femmes à la culture n'ont eu pour but, selon Freud, que de « dissimuler la défectuosité des organes génitaux²² » dont elles étaient victimes :

On pense que les femmes n'ont que faiblement contribué aux découvertes et aux inventions de l'histoire de la civilisation. Peut-être ont-elles cependant trouvé une technique, celle du tissage, du tressage. S'il en est vraiment ainsi, on est tenté de deviner le motif inconscient de cette invention. La nature elle-même aurait fourni le modèle d'une semblable copie en faisant pousser sur les organes génitaux les poils qui les masquent. Le progrès qui restait à faire était d'enlacer les fibres plantées dans la peau et qui ne formaient qu'une sorte de feutrage. Si vous qualifiez cette idée de fantaisiste, si vous pensez qu'en attribuant tant d'importance au rôle que joue, dans la formation de la féminité, le manque de pénis, je suis la proie d'une idée fixe et alors je reste désarmé²³.

Dans « The Babysitter », cette infériorité s'exprime particulièrement dans son volet culturel, par des scènes illustrant l'incapacité de la gardienne à comprendre les émissions de télévision entre lesquelles elle alterne avec impatience : « she's so mixed up, she doesn't know which ones are the good guys » (*TB*, p. 231), « The detective is crouched outside a house, peering in. Already, she's completely lost. » (*TB*, p. 233) À plusieurs reprises dans la nouvelle, on relate son désarroi face à des contenus sémantiques pourtant simples, comme un film de détectives ou un drame romantique.

21. Kate Millett, *La politique du mâle*, op. cit., p. 222.

22. Sigmund Freud, op. cit., p. 174.

23. *Ibid.*

Cette expérience est tout à fait opposée à celle des personnages masculins, qui maîtrisent parfaitement leur environnement culturel. Le père de famille, au début de la nouvelle, cherche distraitemment à se remémorer le titre d'une chanson et réussit à le retrouver après seulement quelques secondes, pensant simultanément à plusieurs autres choses. Les adolescents, Jack et Mark, sont montrés en parfaite maîtrise d'une machine à boules qu'ils connaissent par cœur et à laquelle ils gagnent à tous coups. Leur expérience de la culture est marquée par une maîtrise aisée et désinvolte, alors que la gardienne se concentre plus fort sans toutefois arriver à comprendre quoi que ce soit. D'ailleurs, les hommes sont caractérisés par une capacité à la socialisation, l'appartenance à une communauté. Harry Tucker est souvent représenté en train de converser avec d'autres hommes présents à la soirée mondaine où ils sont invités, alors que sa femme n'est jamais montrée dans une situation analogue. De la même façon, la gardienne ne communique avec aucune autre jeune fille ni même avec Dolly Tucker, alors que Jack et Mark sont représentés ensemble et socialisant avec d'autres garçons. Les femmes, comme le suggère Freud, sont ici coupées de tout sens de communauté; seuls les hommes ont les capacités qui font d'eux les dépositaires d'une culture, de la collectivité et de la cohésion sociale.

Une lecture résistante relève donc un grand nombre d'inégalités dans le traitement narratif des sexes dans la nouvelle de Coover. Les stéréotypes patriarcaux y sont représentés sans critique explicite sinon une amplification si caricaturale qu'elle les met clairement en évidence afin que le lecteur ne puisse les ignorer. Toutefois, dans une société où ces normes sont l'apanage du quotidien, une telle illustration, même exagérée, risque de passer inaperçue. Peut-on alors attribuer une intention politique à l'auteur? Cette représentation du féminin semble extrêmement exagérée, ce qui sous-entend une stratégie parodique ou ironique de la part de l'auteur, caractéristiques importantes du postmodernisme. En regard de la propension du postmodernisme littéraire à déconstruire de façon implicite plutôt qu'explicite les idéologies qu'il remet en question, il est difficile d'interpréter ce texte au-delà du simple recensement de ce qu'il illustre. C'est là que devient

problématique la jonction entre postmodernisme et féminisme, ou tout autre discours résistant ou contestataire.

Postmodernisme et féminisme

En dépit de cette illustration peu flatteuse de la féminité, peut-on affirmer que la nouvelle de Coover soutient et renforce nécessairement l'idéologie patriarcale? Janet Paterson nous rappelle, dans son article « Postmodernisme et féminisme : où sont les jonctions? », que « [d]u point de vue philosophique, [...] des préoccupations connexes rassemblent le postmodernisme et le féminisme autour de la crise de la raison et de la légitimation du pouvoir²⁴. » Elle déplore toutefois que ces préoccupations se recoupent concrètement très peu et que le postmodernisme, qui a questionné pratiquement tous les systèmes d'oppression, se soit si peu penché sur la question de la condition de la femme. Dans la littérature postmoderniste, elle en fait la démonstration, les stéréotypes phalocrates sont nombreux. Elle en conclut que « les métarécits visés dans les deux domaines ne sont pas les mêmes et que la sensibilité aux différences s'exprime selon des modalités et des finitudes fort distinctes²⁵. »

Linda Hutcheon, dans *The Politics of Postmodernism*, explique cette divergence d'une autre façon. Selon elle, la fiction postmoderniste est réticente à suggérer un élément ou une idéologie responsable des tares qu'elle soumet aux regards par ses procédés de parodie et de déconstruction. Cette réticence viendrait du fait qu'elle ne peut pas adopter une position de blâme ou un discours politique; « not without falling into the trap of which it implicitly accuses other ideologies : that of totalization. [...] [P]ostmodernism offers no privileged, unproblematic position from which to speak²⁶. » Le féminisme, au contraire, est une

24. Janet M. Paterson, *op. cit.*, p. 32.

25. *Ibid.*, p. 43.

26. Linda Hutcheon, « Postmodernism and Feminisms », *The Politics of Postmodernism*, New York / London, Routledge, 2005 [1989], p. 149 : « pas sans tomber dans le piège dont il accuse implicitement toute idéologie : la totalisation.

posture politique qui adopte une position ouverte de lutte contre une idéologie spécifique, le patriarcat. Là est la différence entre les deux. Le postmodernisme manipule les stratégies de la signification sans toutefois s'attarder à les transformer. Ses tactiques sont à la fois en position de complicité et de critique.

Cette ambivalence fait que les discours de la littérature postmoderniste peuvent s'insérer à la fois dans l'idéologie contestée ou dans le mouvement contestataire, sans pour autant que l'un ou l'autre tiennent compte de l'envers du message. Ce double encodage est au centre du problème de lecture que pose la nouvelle de Robert Coover. Pour un critique non sensibilisé à la cause féministe, comme nombre des théoriciens du postmodernisme qui ont cité ou étudié « *The Babysitter* », cet aspect de la nouvelle peut demeurer tout à fait invisible. Le critique en question croira avoir trouvé un texte dont la portée morale est inexistante, ce qui, ajouté aux jeux narratifs et formels mis en place, déconstruit encore davantage les principes du réalisme littéraire, certes, mais ne dit mot de l'idéologie patriarcale dont le texte est pourtant profondément imbibé. De la même façon, une étude féministe du texte ne peut passer sous silence les nombreux éléments oppressants du récit.

Par contre, face à l'aspect excessif de cette représentation dénigrante de la féminité, il est tout de même envisageable de conclure à une déconstruction relative du discours patriarcal de la part de Coover, déconstruction qui, bien entendu, procéderait selon la tradition postmoderniste, c'est-à-dire par parodie et par ironie plutôt que par dénonciation explicite. En effet, « *The Babysitter* » offre une vision si grotesque d'un féminin violable, esclave, sans contrôle sur son environnement et victime d'une masculinité tout aussi grotesque dans son besoin obsessionnel de violence et de sexualité, que cette représentation ne peut être appréhendée sans recourir à la notion de parodie. Cette nouvelle emploie ce que Hutcheon nomme « *the postmodern strategy of parodic use and abuse of mass-culture representations of women*,

[...] Le postmodernisme n'offre aucune position privilégiée ou non problématique à partir de laquelle se prononcer. » [je traduis]

subverting them by excess, irony, and fragmented recontextualization — all of which work to disrupt any passive consumption of such images²⁷. » En effet, par sa fragmentation, le texte montre la violence faite aux femmes et leur réduction au rang d'objets pour ce qu'elles sont, sans les justifier ni les contextualiser. Les scènes répétées où la gardienne est hypersexualisée créent, par leur dimension excessive, un écœurement chez le lecteur. L'homme y est réduit à une bête agressive et vicieuse. L'histoire racontée ne passe pas aisément et la narration éclatée n'en est pas la seule cause. Si, au départ, les scènes sexuelles qui tournent à la violence et au meurtre semblent à tout le moins plausibles au niveau de l'interprétation, elles deviennent de plus en plus exagérées, jusqu'à ce que leur réception soit totalement problématique. Une des fins proposées par Coover est en effet si excessive que même le personnage de Dolly Tucker, en un élan tout à fait métafictionnel, exprime sa propre incrédulité face au récit :

“What can I say, Dolly?” the host says with a sigh, twisting the buttered strands of her ripped girdle between his fingers. “Your children are murdered, your husband gone, a corpse in your bathtub, and your house is wrecked. I’m sorry. But what can I say?” On the TV, the news is over, and they’re selling aspirin. “Hell, I don’t know,” she says. “Let’s see what’s on the late late movie.” (*TB*, p. 239)

En multipliant de la sorte les situations de violence et d'oppression de la femme, Coover crée un prisme grossissant qui les rend visibles (et donc questionnables) plutôt que de les intégrer dans un cadre qui les passerait sous silence.

Au-delà de la parodie, la nouvelle n'est pas sans utiliser quelques procédés pouvant être considérés comme des dénonciations de la condition féminine. Un extrait en particulier expose les discours culturels de l'amour pour ce qu'ils sont, c'est-à-dire des stratégies

27. *Ibid.*, p. 148 : « la stratégie postmoderniste qu'est l'usage abusif et parodique de représentations culturelles de la femme, les subvertissant par excès, ironie, et recontextualisation fragmentée, ce qui contribue à perturber toute consommation passive de ces images. » [je traduis]

d'enfermement de la femme dans le rôle d'amoureuse disponible et de ménagère dévouée. À la télévision, on voit une représentation idéalisée des relations hommes / femmes : « He loves her. She loves him. They whirl airily, stirring a light breeze, through a magical landscape of rose and emerald and deep blue. [...] He smiles in a pulsing crescendo of sincerity and song. » (*TB*, p. 208) Cet extrait est subséquemment mis en parallèle avec un autre, décrivant la réalité que vit Dolly Tucker, la mère de famille, et qui montre au lecteur combien le modèle véhiculé par l'industrie culturelle est mensonger :

He loves her. She loves him. And then the babies come. And dirty diapers and one goddamn meal after another. Dishes. Noise. Clutter. Not just tight, her girdle actually hurts. Somewhere recently she's read about women getting heart attacks or cancer from too-tight girdles. (*TB*, p. 209)

Il devient évident, en comparant le discours de la télévision et l'expérience de Dolly, que dans les relations amoureuses traditionnelles, la femme est victime des rôles qu'on lui assigne. Cette méthode accomplit exactement ce que Hutcheon décrit comme étant une stratégie féministe postmoderne : l'usage parodique et abusif de représentations culturelles de la femme. D'ailleurs, la parodie est ici manifeste puisque Coover met explicitement en opposition la représentation médiatique de l'amour et la réalité amoureuse de la femme dans le contexte patriarcal. Il s'agit de subversion des grands discours culturels par le biais de l'excès. Cette recontextualisation fragmentée rend la réception passive de ces discours problématique; voilà bien une stratégie féministe telle qu'identifiée par Linda Hutcheon.

Le narcissisme féminin, illustré comme nous l'avons démontré par la gaine de Dolly, est lui aussi problématisé de façon à être questionné. Si tous les invités se mêlent de l'y faire entrer de force, c'est que tout un chacun participe à cette violence faite au corps de la femme; l'image sociale de la femme dépend en effet de ce qu'elle se conforme ou non au modèle féminin traditionnel et acceptable. À la fin, la gaine devient réellement l'affaire de tout le monde : « But now suddenly there's this big tug-of-war under way between those who want to stuff her in and

those who want to let her out. Something rips, but she feels better. » (*TB*, p. 234) Chacun a son opinion sur ce que Dolly devrait faire de son corps, ce qui montre combien le narcissisme n'est pas un penchant naturel de la femme, mais bien une affaire sociale. Quoi qu'il en soit, le conflit entre ceux qui voudraient emprisonner Dolly dans sa gaine (et avec elle la femme dans son image) et ceux qui voudraient l'en délivrer se termine plutôt bien : la gaine se déchire et Dolly s'en voit libérée. D'ailleurs, son mari, pour lequel elle se soumet à tant de souffrance et qui se permet de lui faire des remontrances sur son poids, n'est pas décrit de façon particulièrement flatteuse. Dès la première page, Coover nous offre à voir « his fast balding pate » (*TB*, p. 206) et Dolly en vient à se questionner sur la validité de ses remarques désobligeantes : « He's spreading out through the middle, so why the hell does he have to complain about her all the time? » (*TB*, p. 212) Le double standard face à l'apparence des hommes et des femmes est ici illustré de façon explicite, ce qui, sans être manifestement subversif, n'en demeure pas moins un questionnement à la mode postmoderniste.

D'autres indices encore suggèrent que le texte n'est pas en entière complicité avec le discours phallocrate qu'il illustre. Nous avons vu que la gardienne éprouve des difficultés à interpréter les contenus culturels auxquels elle est exposée. Le texte rend toutefois explicite le fait que cette difficulté est due au fait que la gardienne est sans cesse distraite par les tâches ménagères auxquelles elle est reléguée :

Soon be nine, time to pack the kids off to bed. She clears the table, dumps paper plates and leftover hamburgers into the garbage, puts glasses and silverware into the sink, and the mayonnaise, mustard, and ketchup in the refrigerator. [...] She glances at the books on the refrigerator. Not much chance she'll get to them, she's already pretty worn out. (*TB*, p. 222)

Impossible pour elle de faire ses travaux scolaires; elle est submergée par les soins des enfants. De même, si elle est incapable de comprendre ce qui se passe dans les différents contenus culturels vus à la télévision, c'est qu'elle est distraite pour les mêmes raisons : « Having missed most of the spy show anyway and having little else to do, the babysitter has

washed the dishes and cleaned the kitchen up a little. » (*TB*, p. 227)
 Le texte, même s'il illustre une infériorité intellectuelle féminine, en explique la cause de façon claire : si la femme n'est pas l'égale culturelle de l'homme, c'est que ce dernier lui réserve des rôles inférieurs et débilitants qui ne lui donnent pas la liberté de s'épanouir sur le plan intellectuel. C'est là une idée tout à fait féministe, et une critique souvent adressée à Freud : ses concepts ne seraient pas entièrement faux s'ils considéraient que les symptômes de la féminité ont une origine sociale et culturelle plutôt que biologique.

Bien entendu, les aspects de « *The Babysitter* » qui vont à la rencontre du féminisme donnent dans la subtilité, particulièrement en comparaison avec la brutalité et la récurrence litanique des images patriarcales. Ceci est toutefois une caractéristique de l'esthétique postmoderniste, qui refuse d'accuser ou de dénoncer ouvertement une idéologie totalisante et préfère plutôt la questionner de façon implicite, en la soumettant au regard du lecteur qui devra lui-même soumettre ses propres hypothèses. Cette réticence n'est pas un gage de complicité, mais elle suffit à ce que la nouvelle de Coover puisse être interprétée comme une représentation passive et déproblématisée d'un contexte social où le patriarcat est omniprésent et, comme toute idéologie dominante, invisible. Comme l'affirme Linda Hutcheon, le féminisme peut user de stratégies esthétiques postmodernistes qui réussiront à déconstruire l'idéologie patriarcale; le postmodernisme, quant à lui, ne peut se réclamer du féminisme que de façon ténue, à demi-mot. Afin de court-circuiter la conséquence de ce double encodage, qui rend toute œuvre parodique à la fois critique et complice du système parodié, l'art et la littérature féministes devront accompagner ces stratégies d'un discours politique plus explicite, qui dépasse toutefois le mandat du postmodernisme lyotardien. En définitive, la position de Coover ou de son texte à l'égard de l'oppression de la femme demeure indécidable. Il serait impossible d'offrir une réponse simple aux questionnements soulevés ou une interprétation univoque du récit, lui-même multiple et inconciliable. C'est donc qu'ici, Coover a assurément atteint son objectif : là où l'exégèse achoppe, le postmodernisme triomphe.



Rosemarie Fournier-Guillemette

Université du Québec à Montréal

(Dis)jonctions du postmoderne et
du postcolonial dans la réécriture.
La migration des cœurs de Maryse
Condé et *Wuthering Heights*
d'Emily Brontë

Le vingtième siècle a été marqué par le démantèlement des grands empires coloniaux français et britannique, après celui de leurs voisins espagnols, portugais et néerlandais. En plus de la légitime revendication politique et territoriale qui animait jusqu'alors la cause des peuples colonisés, le questionnement des métarécits par la pensée postmoderne peut alimenter la remise en cause de la logique du progrès civilisateur qui teintait le discours des penseurs coloniaux.

La mosaïque culturelle construite après des dizaines d'années, voire des siècles de cohabitation ne peut pas être facilement redécoupée afin d'y retrouver les pièces originelles; les écrivains qui se penchent aujourd'hui sur les questions postcoloniales peuvent difficilement faire fi d'un passé culturel commun, surtout lorsque l'accès à une éducation de qualité s'articule dans la langue du colonisateur, même après son départ.

Le cas des Antilles françaises — Martinique et Guadeloupe — est d'autant plus particulier que ces îles font encore aujourd'hui partie de la France, comme Tahiti, l'île Maurice, Saint-Pierre et Miquelon, et autres : ce sont les derniers vestiges de son empire colonial. Maryse Condé est une écrivaine guadeloupéenne qui a souvent abordé dans ses romans des questions de race et de genre dans un contexte historique. Avec *La migration des cœurs*¹, publié en 1995, elle offre une réécriture du roman d'Emily Brontë, *Wuthering Heights*², publié en 1847.

Nous verrons de quelle manière les liens entre ces deux œuvres peuvent s'articuler. Réécriture sans conteste postcoloniale du roman de Brontë, *La migration des cœurs* utilise beaucoup de stratégies d'écriture propres au roman postmoderne et donne une couleur nouvelle aux relations entre les personnages. Le roman de Condé, en tant que réécriture du roman de Brontë, mêle féminisme, postmodernisme et postcolonialisme et créé un réseau de sens qui enrichit la lecture des deux textes.

La migration des cœurs et *Wuthering Heights* : la réécriture des faits

Le roman de Brontë se déroule dans la campagne anglaise au tournant du XIX^e siècle. La narration est faite à l'aide de récits rapportés et raconte la tragique passion unissant Catherine Earnshaw et Heathcliff, l'orphelin recueilli par son père. Influencée par sa famille et attirée par la possibilité d'une ascension sociale, l'héroïne épouse son riche voisin, Edgar Linton, et meurt en donnant naissance à leur fille, ce qui pousse Heathcliff à ourdir une terrible vengeance visant à priver les deux familles de leurs biens. Pour ce faire, il séduit et épouse Isabella,

1. Maryse Condé, *La migration des cœurs*, Paris, Robert Laffont, 1995, 336 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *MC*.

2. Emily Brontë, *Wuthering Heights*, New York, Everyman's Library, 1991 [1847], 544 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *WH*.

la sœur d'Edgar, et accule Hindley, le frère de Catherine, à la faillite. Une quinzaine d'années plus tard, il réussit à provoquer le mariage de son fils Linton, qui est mourant, et de la fille de Catherine, Cathy, afin de se saisir de leurs terres. Au final, son plan échoue car, après la mort de Linton, la jeune veuve et Hareton Earnshaw, fils orphelin de Hindley, découvrent l'amour et le bonheur, et cette vision a raison du désir de vengeance de Heathcliff. Il s'abandonne à la mort afin de retrouver sa bien-aimée Catherine, la fin du roman décrivant les deux spectres, enfin réunis, qui se promènent ensemble sur la lande.

Wuthering Heights est un roman circulaire qui, malgré l'intense bouleversement créé par l'arrivée de Heathcliff, se dénoue par la disparition de l'élément perturbateur et par la perpétuation des personnages conformes aux normes sociales. Anne Malena l'articule ainsi : « Le Yorkshire est un lieu périphérique où sont reproduites et où demeurent intactes les structures du capitalisme³. » Le jeune Heathcliff y est un élément marginal, noir de peau et de cheveux, émergeant des rues de Liverpool, un port anglais impliqué dans la traite des esclaves, haut lieu de mélanges ethniques :

In the figure of Heathcliff, then, we see the ruthless rise to power of a have-not in the midst of a society traditionally run along the lines of landed and inherited wealth and power. Surely it is also not a coincidence that Mr Earnshaw found Heathcliff on the streets of Liverpool, one of the fastest growing industrial and commercial centers of early nineteenth century Britain, with a large proletarian underclass⁴.

3. Anne Malena, « Migrations littéraires : Maryse Condé et Emily Brontë », *TTR*, vol. 13, n° 2, 2000, p. 53.

4. Theo D'haen, « Caribbean migrations. Maryse Condé on the track of Emily Brontë », Sjeff Houppermans, Paul J. Smith et Madeleine van Strien-Chardonneau, *Histoire jeu science dans l'aire de la littérature*, Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 206 : « Dans le personnage de Heathcliff, donc, nous constatons la montée implacable de la puissance d'un prolétaire au milieu d'une société où richesse et puissance sont le fruit d'un héritage. Assurément, ce n'est pas non plus une coïncidence que M. Earnshaw ait trouvé Heathcliff dans les rues de Liverpool, l'un des centres les plus dynamiques industriellement et commercialement au début du XIX^e siècle en Grande-Bretagne, avec une sous-classe prolétarienne importante. » [je traduis]

Le roman de Brontë est donc généralement interprété comme l'illustration du rejet de la différence par la bonne société anglaise. D'autres avancent que Heathcliff pourrait être le fils bâtard de M. Earnshaw, ce qui ferait de *Wuthering Heights* une condamnation de l'inceste frère-sœur, une démonstration de sa stérilité.

Le roman de Condé suit plus ou moins la même trame narrative, mais cette dernière est située dans un espace beaucoup plus vaste : Cuba, la Guadeloupe, l'île de Marie-Galante et la Jamaïque, et se déroule un siècle plus tard. Les noms des personnages sont changés : les familles Linton et Earnshaw deviennent de Linsseuil et Gagneur, Heathcliff devient Razyé, Isabella devient Irmine, Edgar devient Ayméric, Catherine reste Catherine, etc. Aussi, le foisonnement des personnages est plus grand : il y a plus de serviteurs, plus d'enfants. Chez Condé, la fille de Catherine est aussi celle de Razyé, leur amour adultère étant consommé. De plus, c'est Justin-Marie, l'homologue de Hareton, qui est malade, la jeune Cathy tombant amoureuse de son demi-frère Razyé II, *alter ego* de Linton, et mettant au monde une fille incestueuse, Anthuria. En outre, de la même manière que dans *Wuthering Heights*, après avoir constaté la vacuité de sa vengeance, Razyé se laisse mourir afin de rejoindre sa bien-aimée.

Au premier abord, *La migration des cœurs* présente le même type de circularité que le roman duquel il est inspiré. En effet, le tout se conclut avec la mort de Razyé et le retour de Razyé II sur les terres ancestrales, dont il reprend possession. Par contre, ce dernier est le fils de Razyé, et sa fille, Anthuria, descend de Razyé par ses deux parents, ce qui illustre la survivance de l'élément perturbateur, contrairement à la conclusion du roman de Brontë, où la descendance de Heathcliff est absente. Par contre, le destin de l'enfant semble incertain, puisque Condé se demande si elle doit être maudite, si elle doit payer pour les fautes de ses ancêtres. Nous verrons plus loin de quelle manière tout cela s'articule avec la problématique postcoloniale.

Réécriture : postmodernisme et postcolonialisme

La notion de réécriture dérive de celle d'intertextualité, abordée par Kristeva et reprise par Genette sous la notion de transtextualité, c'est-

à-dire tout rapport qu'un texte peut entretenir avec un autre texte⁵. Ici, le roman de Condé réécrit celui de Brontë dans le contexte antillais.

À propos de la réécriture, Christian Moraru affirme :

It is, certainly, an intertextual and « inter-discursive » phenomenon, a writing process that may absorb any of the canonical genres, textual relations, and techniques listed above, while showing off this absorption by means of specific references, allusions and, more important, as far as stories and novels go, *elaborate alternative parallelisms*⁶.

Moraru aborde la réécriture d'un point de vue postmoderne, affirmant que ce procédé est par définition investi d'une idéologie : « *literature that rewrites previous literature is a political act*⁷ ». La réécriture étant un procédé qui crée une relation entre deux textes, elle peut servir à dessiner un point de vue idéologique qui s'exprime dans la superposition des textes, un engagement qui opère par itération. Par contre, cela semble supposer qu'on ne pourrait réécrire que pour redire et non pour se dresser à l'opposé du texte original. Pourtant, comme le mentionne Jacqueline Bardolph, la critique postcoloniale

a l'ambition de replacer davantage les textes dans leur contexte culturel et politique pour voir comment leur discours reflète des idéologies particulières en ce qui concerne des identités nationales, par exemple, et en quoi ce discours même contribue à les constituer⁸.

5. Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 7.

6. Christian Moraru, *Rewriting: Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning*, New York, State University of New York Press, 2001, p. 19 : « C'est, certes, un phénomène intertextuel et "interdiscursif", un processus d'écriture qui peut absorber tous les genres canoniques, les relations textuelles et les techniques énumérées ci-dessus, tout en exhibant cette absorption à l'aide de références spécifiques, d'allusions et, plus important, autant que faire se peut, des *parallélismes alternatifs recherchés*. » [je traduis]

7. *Ibid.*, p. 156 : « la littérature qui réécrit une littérature antérieure est un acte politique » [je traduis].

8. Jacqueline Bardolph, *Études postcoloniales et littérature*, Paris, Honoré-Champion, 2002, p. 11.

La réécriture peut donc servir une critique postcoloniale, car « la double vision, celle de l'ancienne métropole et celle du pays neuf, peut se dire dans le même texte par divers procédés. L'un de ceux-ci [...] consiste à réécrire une œuvre classique dans une parodie à la fois respectueuse et déstabilisante⁹. » La réécriture postcoloniale présente alors une double fonction : soutien et procès de l'œuvre réécrite, adoption et rejet de la culture dominante.

En effet, si on applique le raisonnement de Judith Butler dans *Gender Trouble*¹⁰ à la chose littéraire, la mise en avant de l'itération est en soi déstabilisante, car elle met en relief le côté construit des métarécits. Il peut être subversif de réitérer — de réécrire — la littérature européenne classique, car cette répétition permet justement de descendre ces chefs-d'œuvre de leur piédestal, tout en confirmant leur place au panthéon en les citant comme des œuvres majeures. Helen Tiffin écrit :

The operation of post-colonial counter-discourse [...] is dynamic, not static: it does not seek to subvert the dominant with a view to taking its place, but [...] to evolve textual strategies which continually « consume » their « own biases » [...] at the same time as they expose and erode those of the dominant discourse...¹¹

L'auteure mentionne ici un double mécanisme d'exposition et d'érosion de la littérature dominante, rendu possible à l'aide de différents procédés textuels, comme la réécriture, et qui opère une subversion non seulement du texte original, mais aussi de tout le champ littéraire ainsi que du discours dominant.

9. *Ibid.*, p. 55-56.

10. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York / London, Routledge, 1990, 172 p.

11. Helen Tiffin, « Post-colonial Literatures and Counter-discourse », Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin [dir.], *The Post-colonial Studies Reader*, New York / London, Routledge, 1995, p. 96 : « Le contre-discours postcolonial [...] est dynamique et non statique : il ne cherche pas à renverser le dominant dans le but de prendre sa place, mais [...] à développer des stratégies textuelles qui ne cessent de "dévorer" leurs "propres préjugés" [...] alors même qu'elles exposent et érodent celles du discours dominant... » [je traduis]

La réécriture est donc un procédé postmoderne qui légitime la subversion du discours dominant. La démarche de Condé permettrait alors de remettre en question le discours colonial tout en reconnaissant l'apport indéniable de la littérature européenne à la culture mondiale. En effet, comme Moraru l'affirme, la réécriture comme procédé postmoderne permet entre autres d'éclairer sous un jour nouveau les canons de la littérature. De plus, la réécriture par une femme d'un roman qui fait partie du corpus fondateur de la littérature féminine peut contenir des éléments féministes et doit être abordée de ce point de vue. Dans « Écrire / Réécrire le / au féminin : notes sur une pratique », Lise Gauvin souligne que la réécriture de textes canoniques permet de « relire le texte de base et [de] le réinvestir de significations inédites¹² », dans un contre-discours postcolonial, féministe ou les deux. Il devient donc intéressant, tout en procédant à l'analyse de son roman, de voir ce que Condé nous apprend sur Brontë.

Énonciation multiple

Tout d'abord, on retrouve dans *La migration des cœurs* une polyphonie impressionnante. En plus d'un narrateur omniscient, on a affaire au récit de nombreux personnages secondaires, dont une majorité de femmes. Janet Paterson fait remarquer que « dans le roman postmoderne, l'acte d'énonciation ne se caractérise pas uniquement par la mise en place d'un "je" narratif mais par une pluralité de voix narratives¹³ ». Aussi, dans le roman, on remarque que ces passages où la narration est assumée par un personnage ne sont pas typographiquement indiqués : pas de guillemets ni de deux-points pour marquer le début du discours rapporté (*MC*, p. 24-25), ce qui rend floues les limites de cette mosaïque narrative. Néanmoins, plusieurs signes sont présents dans le texte, comme le passage au « je » et le titre des chapitres, qui, lorsqu'il s'agit de récits rapportés, débutent par « Le récit de » ou « Le dit de », suivi du nom

12. Lise Gauvin, « Écrire / Réécrire le / au féminin : notes sur une pratique », *Études françaises*, vol. 40, n° 1, 2004, p. 18.

13. Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, p. 18.

du personnage (*MC*, p. 341-343). Par ailleurs, les récits s'imbriquent parfaitement les uns dans les autres et on n'y retrouve pas d'aspect contradictoire, comme c'est souvent le cas dans le roman postmoderne selon Paterson.

Cette polyphonie permet, à la relecture du roman de Brontë, de remarquer que ce dernier est aussi construit avec plusieurs couches de discours rapportés : les voix *γ* sont certes moins nombreuses, mais, là encore, ce sont des voix de personnages secondaires, surtout des femmes. De même que chez Condé, le récit rapporté se coule dans le texte sans intervention typographique, ce qui brouille l'autorité des narrateurs et les limites du texte. Aussi, le récit de Mr. Lockwood, narrateur premier dans *Wuthering Heights*, est présenté sous la forme du journal intime, ce procédé insistant sur la subjectivité de l'instance narrative.

La voix des subalternes, la voix des femmes

La migration des cœurs est ponctué, comme on l'a vu, de nombreux récits rapportés, treize en tout. Onze d'entre eux sont faits par des femmes, dont une blanche, les deux récits restants étant ceux d'un métis, Justin Gagneur, et d'un pêcheur noir, Roro. La voix des dominants — les riches hommes blancs — ne se fait pas entendre, non plus que celle des protagonistes principaux du récit, sauf la première Cathy, qui ne parle qu'après sa mort. Dans « Can the Subaltern Speak? », Gayatri Chakravorty Spivak identifie deux projets coloniaux : celui de constituer le colonisé comme l'Autre, et celui de priver cet Autre de sa subjectivité¹⁴. Elle ajoute : « If, in the context of colonial production, the subaltern has no history and cannot speak, the subaltern as a female is even more deeply in shadow...¹⁵ » Dans le roman de

14. Gayatri Chakravorty Spivak, « Can the Subaltern Speak? », Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin [dir.], *The Post-colonial Studies Reader*, op. cit., p. 24-25.

15. *Ibid.*, p. 28 : « Si, dans le contexte de la production [littéraire] coloniale, le subalterne n'a pas d'histoire et ne peut parler, la subalterne en tant que femme est encore plus profondément dans l'ombre... » [je traduis]

Condé, ces projets sont renversés, puisqu'une voix est accordée aux subalternes, principalement féminines. Par contre, le témoignage de la deuxième Cathy est rejeté par Razyé II, et le lecteur n'y a pas droit, ce qui, surtout en clôture du roman, constitue un rejet frappant de la parole féminine.

Dans le roman de Brontë, cette parole donnée aux subalternes est déjà présente, puisque la plus grande partie du roman est constituée des récits de Nelly Dean et de Zillah, toutes deux servantes. Par contre, cette voix des subalternes n'est pas vraiment subversive, car les personnages semblent vivre complètement à travers leurs patrons. Nelly Dean, sœur de lait de Hindley Earnshaw, parle de cette famille comme de la sienne, considérant la jeune Cathy comme sa propre fille, sans pratiquement jamais mentionner une vie personnelle : elle n'a pas vraiment de subjectivité, mais plutôt une fonction d'enregistrement, de chroniqueuse. Toutefois, comme le souligne Malena, le roman est construit « à travers plusieurs couches narratives, principalement féminines¹⁶ », où Nelly Dean raconte ses conversations avec Zillah, ainsi qu'avec les deux Catherine et Isabella, dessinant un réseau féminin d'entraide et de communication.

En laissant la parole aux femmes et en esquissant dans la narration et l'énonciation un réseau d'entraide féminin, Brontë a livré avec *Wuthering Heights* un roman féminin, sinon féministe. De plus, la stratégie employée par Heathcliff pour déshériter la jeune Cathy mise sur le droit anglais, qui interdisait aux femmes d'hériter d'un bien, ce qui laisse sous-entendre une critique féministe avant la lettre. Par contre, malgré ces éléments, le roman n'offre aucune solution pour les femmes hors du mariage, sauf la servitude; ce qui sauve Cathy, c'est le découragement de Heathcliff devant le bonheur conjugal qu'elle trouve avec Hareton, et non sa propre agentivité.

La réécriture de Condé est tout aussi ambivalente que le roman dont elle s'inspire. En effet, malgré une énonciation mettant en scène

16. Anne Malena, *op. cit.*, p. 47.

des voix subalternes, les écrits de Cathy sont rejetés sans être lus. Ce geste traduit une volonté de mettre à mort le passé et de se tourner vers l'avenir, car, ce faisant, Razyé II refuse de découvrir cette auto-représentation de sa femme :

Cathy avait confié à ce cahier des émotions, des sentiments qu'elle ne voulait pas partager avec lui. [...] Elle avait peut-être révélé des aspects de sa personnalité qu'elle préférait cacher, et qui sait si une autre Cathy n'allait pas se dessiner au fil des pages? S'il lisait ce cahier, toutes les images de son souvenir en seraient bouleversées. (*MC*, p. 323)

Lionnet avance que Razyé II « a l'intuition du pouvoir castrateur de ces mots, car il a appris à se méfier du langage et à s'en protéger¹⁷ », ce qui confirme le propos général du roman, qui décrit l'approbation de l'éducation par les colonisateurs et le refus de celle-ci par les colonisés, l'écrit chez le colonisateur, l'oral chez le colonisé. Ce passage porte une ombre sur le roman, tout comme la dernière phrase, où Anthuria est déclarée trop belle pour être maudite, alors que c'est la beauté de la première Cathy qui a créé les triangles amoureux à l'origine du récit. De plus, cette dernière affirmation insiste sur l'apparence comme vecteur de réussite, plaçant le roman dans le même mouvement de retour à la situation originale que dans celui de Brontë. Peut-être est-ce là le cœur de la critique de Condé, qui n'appréhende aucun changement dans la situation des colonisés et des femmes.

Narrataire et mise en avant de l'écriture

Janet Paterson fait aussi valoir l'importance de la présence du narrataire dans le roman postmoderne :

la présence du narrataire subvertit implicitement l'autorité du narrateur, puisque rien ne garantit l'adhésion du narrataire au discours de ce dernier, mais que cette présence actualise

17. Françoise Lionnet, « Transcolonialismes : échos et dissonances de Jane Austen à Marie-Thérèse Humbert et d'Emily Brontë à Maryse Condé », Robert Dion [dir.], *Ecrire en langue étrangère*, Québec, Nota Bene, 2002, p. 239.

au niveau même de l'énonciation la pluralité et l'ouverture du sens¹⁸.

Cette multiplicité de narrateurs et de narrataires permet d'affranchir le récit de son immuabilité et de départir le narrateur de son autorité. On remarque que le roman de Brontë contient déjà les germes de cette remise en question des codes énonciatifs par sa polyphonie rudimentaire et par la présence du narrataire-narrateur, sur qui repose toute l'autorité du récit, alors que chez Condé, elle est assurée par la présence de voix narratives plus nombreuses. Pourtant, on peut difficilement parler de subversion, tant chez Brontë que chez Condé, puisqu'on n'y retrouve pas de contradiction entre les différents récits : les narrateurs et narrataires sont simplement les dépositaires de l'histoire et ne la modifient d'aucune manière, quoiqu'ils portent souvent un jugement sur les actions des personnages.

Dans *La migration des cœurs*, les narrataires sont nombreux, mais pas toujours nommés. Quelquefois, aucun narrataire n'est indiqué, même s'il s'agit d'un récit rapporté. On ne retrouve pas, comme chez Brontë, la voix d'un narrateur premier qui assume l'entièreté du texte, mais, entrecoupée par les récits rapportés, celle d'un narrateur omniscient. La présence du narrataire est donc moins palpable, puisque cette architecture évacue la part de témoignage, tangible dans *Wuthering Heights*. Dans ce roman, on retrouve un narrataire dans la personne de Mr. Lockwood, locataire de Thrushcross Grange, qui, tout en assumant une partie de la narration, y ajoute le récit de Nelly Dean, qui lui transmet ensuite celui de Zillah. Cette structure énonciative insiste sur la transmission du récit, qui met aussi bien en valeur le narrataire que le narrateur.

L'intertextualité, en ce qu'elle « remet en question le statut du discours premier¹⁹ », est elle aussi un aspect important du roman postmoderne. La réécriture en est une manifestation très claire et,

18. Janet M. Paterson, *op. cit.*, p. 19.

19. *Ibid.*, p. 21.

comme on l'a vu précédemment, elle contribue à rendre le roman de Condé postmoderne. Par ailleurs, on retrouve dans *La migration des cœurs* quelques autres cas d'intertextualité. Par exemple, lorsqu'il l'emmène à Papaye pour le soigner, Ayméric lit à Justin-Marie des passages de *Salambô* de Gustave Flaubert (*MC*, p. 166), un roman orientaliste qui décrit les mœurs sensuelles et violentes des barbares carthaginois. Condé mentionne aussi dans ce passage le Râmâyana, livre sacré hindouiste, que Sanjita, immigrante d'origine indienne, a l'intention de lire à Justin-Marie, son projet se trouvant interrompu par la présence d'Ayméric. De plus, on retrouve vers la fin du roman quelques extraits de poèmes non attribués et plusieurs allusions à la musique classique. Chez Brontë, les livres ont une grande importance en tant qu'objets culturels menant à une élévation de l'esprit, mais aucun d'entre eux n'est explicitement nommé. Par contre, ils sont souvent des éléments déclencheurs du récit : par exemple, c'est à travers la lecture d'un livre de chevet dans l'ancienne chambre de Catherine que Mr. Lockwood est mis en contact avec l'histoire passionnelle unissant Heathcliff et sa bien-aimée.

Le dernier aspect du roman postmoderne mis en relief par Paterson est la subversion des métarécits dans la diégèse du roman, cela se faisant surtout par la thématization de l'écriture et par une esthétique de la rupture. Dans *La migration des cœurs*, le thème de l'écriture est abordé à la toute fin du roman, par la présence du journal de Cathy de Linsseuil. D'ailleurs, ce témoignage féminin est rejeté à la mer par Razzyé II, qui y voit l'horreur des secrets de Cathy (*MC*, p. 324). Ce passage est décrié par Françoise Lionnet, qui y décèle « une allusion voilée au style de ce cahier, à l'illisibilité du discours féminin dans la tradition masculine de l'antillanité et de la créolité²⁰ ». Ce rejet est celui du témoignage écrit, le récit oral étant par opposition mis en valeur dans le roman, comme je l'ai mentionné.

La thématization de l'écriture est déjà présente dans le roman de Brontë, car le narrateur raconte l'histoire dans son journal intime.

20. Françoise Lionnet, *op. cit.*, p. 238.

Aussi, le fait de savoir lire et écrire y est synonyme d'accession à la réussite sociale et sentimentale. Tout comme dans *La migration des cœurs*, c'est l'absence d'éducation de Heathcliff qui empêche Catherine de l'épouser, comme elle l'explique à Nelly Dean : « I've no more business to marry Edgar Linton than I have to be in heaven ; and if the wicked man in there, had not brought Heathcliff so low I shouldn't have thought of it. It would degrade me to marry Heathcliff, now²¹. » (WH, p. 91) De même, c'est l'apprentissage de la lecture qui permet à Cathy et à Hareton d'échapper au joug de Heathcliff à la fin du roman.

Malgré la présence de nombreux éléments qui rattachent le roman de Condé au postmodernisme, il n'est pas pour autant pertinent de le désigner comme « postmoderne ». En effet, bien que présents, les éléments mentionnés ne sont pas suffisamment exacerbés pour obtenir un effet d'accumulation qui le ferait véritablement entrer dans la subversion. De plus, la narration omnisciente et le réalisme du roman désamorcent les aspects ludiques et autoréflexifs du postmoderne. Sa qualité subversive repose essentiellement sur le procédé de réécriture qui est à son origine, ce qui n'est pas suffisant pour le qualifier de roman postmoderne; en revanche, la critique postcoloniale apparaît alors à son fondement.

Éléments postcoloniaux

L'esthétique de la rupture mentionné par Paterson est le point à partir duquel on peut relier postmodernisme et postcolonialisme. En effet, cette dernière mentionne que

[de] façon générale [...], la rupture s'oppose aux notions d'ordre et d'harmonie. Elle s'y oppose, toutefois, moins pour modifier les systèmes de représentation que pour exposer un impérialisme qui défend et qui neutralise d'autres modes

21. « Je n'ai pas plus le droit d'épouser Edgar Linton que d'être au paradis. Et si ce méchant homme, là, dans sa chambre, n'avait à ce point abaissé Heathcliff, jamais je n'y aurais pensé. Aujourd'hui, épouser Heathcliff, m'avilirait » [traduit par Dominique Jean, Paris, Gallimard, 2002, p. 80].

de représentation. [...] [E]lle instaure l'ordre de la pluralité, de la fragmentation, de l'ouverture; elle instaure, en bref, l'ordre de l'hétérogène²².

Cet ordre de l'hétérogène est tout à fait en continuité avec la critique postcoloniale, puisque celle-ci met de l'avant la cause de l'Autre de l'Occident et, selon Bardolph, construit un « dialogue entre une critique occidentale longtemps hégémonique et les œuvres et réflexions provenant des autres lieux du monde²³ ». De plus, Moraru ajoute, au sujet de la réécriture de classiques « blancs » par des auteurs noirs :

These writers take on white authors, « repeat » them [...] by adapting traditionally vernacular repetitive / differentiating modes to locate black identity in history and lay down a strategy of relocation. This strategy may be seized as postmodern since it envisages this identity's reproduction and repositioning *through discourse*²⁴.

Il est éminemment postmoderne que cette critique du discours dominant, présent dans les œuvres littéraires provenant des grands empires coloniaux, soit elle-même faite à l'aide du discours littéraire, dans une reproduction inexacte, la réécriture, qui permet de grossir certains éléments et d'en faire surgir un sens inédit. En plus de cette subversion du discours colonial dominant qu'effectue la réécriture, on retrouve dans *La migration des cœurs* quelques éléments attachés à la thématique postcoloniale. Outre la présence de la voix des subalternes, déjà mentionnée, la créolité est un thème résolument postcolonial et présent dans *La migration des cœurs*.

En effet, la créolité est un élément important du roman de Condé. En transposant le roman dans un contexte colonial, à l'époque d'une

22. Janet M. Paterson, *op. cit.*, p. 20.

23. Jacqueline Bardolph, *op. cit.*, p. 12.

24. Christian Moraru, *op. cit.*, p. 84 : « Ces écrivains prennent des auteurs blanc, les "répètent" [...] en adaptant les modes vernaculaires traditionnels répétitifs / singularisants pour situer l'identité noire dans l'histoire et définir une stratégie de délocalisation. Cette stratégie peut être comprise comme postmoderne, car elle vise la reproduction et le repositionnement de cette identité *par le discours*. » [je traduis]

perte de pouvoir des colonisateurs, elle met en place un décor signifiant. L'ajout de la première partie, à Cuba, peut sembler surprenant, mais cette entrée en matière dresse un portrait des luttes à venir dans les Caraïbes. Maria Cristina Fumagalli mentionne l'importance de ce passage :

Therefore, the fact that the novel begins by « zooming in » on this particularly crucial historical moment, allows Condé to present us simultaneously with two different « histories » of the island (and of the Caribbean as a whole) : a history of colonial and neo-colonial exploitation and domination, and a history of political insurgency and resistance²⁵.

En ouvrant la géographie resserrée qui caractérisait le roman de Brontë, Condé présente une image de multiplicité, qui sera reprise dans l'énonciation et aussi dans les changements apportés à la trame narrative du roman.

Le personnage de Heathcliff / Razyé est la pierre angulaire de cette créolisation. Déjà, dans *Wuthering Heights*, il représentait l'Autre, étant toujours décrit comme noir, hâlé, comparé à un romanichel (*WH*, p. 107) et à un démon (*WH*, p. 156). Par contre, puisque son fils meurt sans descendance et que la seconde Cathy et Hareton trouvent le bonheur ensemble, sa vengeance reste stérile, et il ne réussit pas à s'introduire dans la société anglaise. Dans *La migration des cœurs*, la famille Gagneur est déjà métisse, et Razyé a une nombreuse descendance vivante. Théo D'haen remarque cette inversion :

In other words : the triumph of Europe's « Other » seems assured here, and the reversal of the social order implicit in *Wuthering Heights* complete. This seems even confirmed by

25. Maria Cristina Fumagalli, « Maryse Condé Creolizes the Canon in *La migration des cœurs* », Sarah Barbour et Gerise Herndon [dir.], *Emerging Perspectives on Maryse Condé: A Writer of her Own*, Trenton, Africa World Press, 2006, p. 255 : « Par conséquent, le fait que le roman commence en "zoomant" sur ce moment historique particulièrement crucial permet à Condé de nous présenter simultanément deux "histoires" différentes de l'île (et des Caraïbes dans leur ensemble) : une histoire de l'exploitation et de la domination coloniales et néocoloniales, et une histoire de rébellion et de résistance politiques. » [je traduis]

the fact that in *La migration des cœurs* the children Razyé has with Irmine survive, in contrast to what happened with Heathcliff and Isabella's son²⁶.

D'haen conclut que la naissance d'Anthuria, fruit de la mixité, présentée comme l'enfant de l'espoir — « Une si belle enfant ne pouvait pas être maudite » (*MC*, p. 337) —, confirme la créolisation et l'ouverture à la multiplicité que le roman de Condé donne au récit de Brontë, qui présentait plutôt une confirmation de la domination des classes sociales supérieures. C'est là que se situe l'aspect le plus subversif de *La migration des cœurs* : alors que chez Brontë l'étranger semble condamné à disparaître, chez Condé ce sont les blancs colonisateurs qui quittent progressivement le pays dévasté par les révoltes. Par contre, cette survivance des anciens esclaves est entachée par l'amour incestueux dont est issue la petite Anthuria, une enfant peut-être maudite comme l'étaient sa mère et sa grand-mère.

Maryse Condé et Emily Brontë : bilan d'une réécriture

La migration des cœurs de Maryse Condé est une œuvre qui se situe au confluent des pensées postmoderne, postcoloniale et féministe, notamment en raison du procédé de réécriture qui est à son fondement. Dans ses dimensions postcoloniales et féministes, il met de l'avant une multiplicité et une hétérogénéité, mais témoigne d'une impasse, puisque, tragiquement, en fin de roman, on se retrouve sur les traces de la situation initiale, quoique de manière moins fermée que dans le roman d'Emily Brontë.

La créolité, et l'hybridité qu'elle présuppose, est en effet la dimension qui autorisera peut-être les personnages à sortir de la logique qui les

26. Theo D'haen, *op. cit.*, p. 210 : « En d'autres termes, le triomphe de l'"Autre" de l'Europe semble assuré ici, et le renversement de l'ordre social implicite dans *Wuthering Heights* y est complété. Cela semble même confirmé par le fait que, dans *La migration des cœurs*, les enfants de Razyé et Irmine survivent, contrairement au fils d'Isabelle et Heathcliff. » [je traduis]

anime. La survivance des métis est alors très significative et permet de briser la circularité de *Wuthering Heights*. On constate que les deux romans, bien qu'ils partagent d'innombrables caractéristiques, dont seulement quelques-unes ont été présentées ici, ne conduisent pas à une même réflexion. En effet, si *Wuthering Heights*, avec sa géographie resserrée et son petit nombre de personnages, insiste sur la tragédie qui marque le destin de Cathy et Heathcliff, *La migration des cœurs* mise davantage sur la critique postcoloniale en instrumentalisant l'histoire passionnelle que vivent les personnages. Il en ressort un roman qui perd en efficacité mais qui gagne en poids critique. Par contre, la finale mitigée du roman de Condé permet difficilement d'envisager de manière positive l'avenir des protagonistes, ce que Brontë avait miraculeusement réussi avec la réunion dans la mort d'Heathcliff et de Catherine, et l'amour naissant entre Catherine Linton et Hareton Earnshaw.



Jacinthe Gillet-Gelly
Université du Québec à Montréal

L'union des voix féminines dans
Cantique des plaines
de Nancy Huston.
Pour une déconstruction du
métarécit historique

P lusieurs essais de Nancy Huston révèlent que l'auteure ressent un certain malaise face à l'histoire de sa terre natale albertaine. Dans *Désirs et réalités*, elle affirme : « Comme la plupart des Blancs ayant grandi en Amérique du Nord, j'ai appris très tôt à éprouver à la fois du respect et de la culpabilité envers les populations indigènes que "nous" avons soumises, décimées et enfermées sur des réserves¹. » Ainsi naît un questionnement chez la romancière et essayiste, qui met en doute le discours historique officiel qu'on lui a enseigné depuis l'enfance, selon lequel les colonisateurs du Canada ont agi en héros. Dans cette version des faits, les actes répressifs dont furent victimes les indigènes sont délibérément évacués. Comme le dit Michel Foucault,

1. Nancy Huston, *Désirs et réalités*, Montréal, Leméac, 1995, p. 205.

dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité².

Le discours des évangélisateurs, donné pour « naturel » parce que prôné par l'autorité en place, ne serait-il, en fait, qu'une construction humaine et culturelle? C'est à cette question que s'intéresse Nancy Huston dans son roman *Cantique des plaines*³.

Selon l'écrivaine, le grand fantasme sous-jacent à la création d'un roman est celui de pouvoir réinventer ses propres origines⁴. Tout comme l'Histoire, la littérature a longtemps détourné la parole des femmes par la promotion d'une vision masculine issue de la société patriarcale. Par son roman engagé, l'auteure tente de féminiser l'Histoire de sa terre natale en militant pour le dévoilement d'une autre mémoire. Elle nous propose ainsi une réécriture des faits dans laquelle le passé colonial du Canada est dénoncé par la parole des deux personnages féminins du roman. On peut donc affirmer que l'auteure tient un discours féministe et postcolonial, puisqu'elle se montre préoccupée par les questions de représentation, de voix et de marginalisation, ainsi que par les rapports qu'entretiennent politique et littérature⁵. Puisqu'elle s'attache à questionner certaines vérités totalisantes telles que l'Histoire, le patriarcat et l'identité, il semble aussi que la romancière fasse preuve d'incrédulité devant les grands récits de la modernité. En ce sens, nous croyons juste d'affirmer qu'elle s'inscrit également dans une mouvance postmoderne. Cette étude portera sur l'analyse des stratégies formelles et discursives qui sont mises à l'œuvre dans le roman *Cantique des*

2. Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 10-11.

3. Nancy Huston, *Cantique des plaines*, Paris, J'ai lu, 1993, 250 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *CDP*.

4. Corinne Larochelle, *Corinne Larochelle présente « Cantique des plaines » de Nancy Huston*, Montréal, Leméac, 2001, p. 5.

5. Deepika Bahri, « Le féminisme dans/et le postcolonialisme », *Penser le postcolonial*, Paris, Editions Amsterdam, 2006, p. 304.

plaines dans le but de déconstruire le discours dominant et de proposer une alternative à une mémoire collective que l'auteure juge déficiente⁶. Ainsi, après avoir observé de quelle façon les deux personnages féminins mis en scène par l'auteure unissent leurs voix afin de pallier à l'échec de la parole mémorielle de l'homme, notamment grâce à leur pouvoir créateur, nous nous pencherons sur le discours postcolonial du roman et sur le métissage de l'Histoire qui s'effectue par la parole de la femme indigène. Nous proposerons également une analyse des aspects postmodernes de l'œuvre, qui se manifestent surtout par sa forme éclatée et par son aspect autoréflexif.

Comme à rebours, le roman s'ouvre sur la mort de Paddon, le protagoniste masculin, et se termine par sa naissance. Lorsque son grand-père Paddon décède, Paula reçoit en héritage un manuscrit presque illisible. De grands extraits du texte sont raturés alors que d'autres, inachevés, rendent la lecture difficile. Paula entreprend donc de déchiffrer l'écriture de son grand-père. Alors qu'elle tente de lire entre les lignes, elle interroge celui-ci : « J'essaie de lire ton manuscrit. [...] Tu voulais encore communiquer quelque chose, mais cette chose était si enfouie, si étouffée par tes réserves tes doutes et tes scrupules que même sa forme globale est maintenant impossible à deviner. » (*CDP*, p.14) Paddon a entretenu toute sa vie l'espoir de terminer l'essai philosophique sur le temps qu'il avait commencé à l'université. Toutefois, jamais il n'y parviendra. Le temps lui a échappé, et avec lui la mémoire. À ce sujet, Paula affirme : « Tu as traversé le clavier de ce siècle, Paddon, en cherchant à regarder où tu mettais les pieds, et tu as échoué. » (*CDP*, p. 10) Lorsqu'elle reçoit le manuscrit de son grand-père, elle se rappelle une promesse qu'elle lui a faite il y a bien longtemps. En voyant cet être si cher anéanti par ses ambitions brisées, elle lui a promis qu'elle terminerait son livre. Puisqu'elle n'avait alors qu'une dizaine d'années, elle ne comprenait pas toute la portée de ses mots. Mais, aujourd'hui adulte, Paula sait qu'elle devra prendre le relais de l'écriture pour pallier à la parole de son aïeul, qui a échoué : « tu m'as

6. Une version abrégée de cet article est parue dans la revue *FéminÉtudes*, « FéminismeS et diversitéS culturelleS », vol. 14, n° 1, septembre 2009, p. 59-62.

légué ces pages et maintenant il est à moi ton livre, la responsabilité est toute à moi. [...] Pourquoi moi, grand-père? » (*CDP*, p. 10) En effet, le protagoniste enseigne l'histoire au lycée. L'institution scolaire a joué un grand rôle dans la promulgation du discours officiel qui définit l'Ouest canadien. En tant que professeur d'histoire, Paddon aurait été tout désigné pour renverser la situation en enseignant à ses jeunes élèves un nouveau récit mémoriel. Mais il a échoué dans sa mission, qu'il incombe maintenant à sa petite-fille de réussir. Ainsi, au fil du texte, Paula devra réécrire deux histoires en parallèle : celle de Paddon, bien sûr, mais aussi celle de la plaine, car à travers la vie de l'homme défunt se dessinent les mémoires de tout un peuple et de ses blessures.

Le pouvoir créateur féminin

Dès l'incipit du roman, le pacte de lecture établit clairement que l'histoire qui nous sera racontée s'apparente davantage à une hypothèse qu'à une réponse. L'Histoire étant trouée, Paula admet d'emblée que les vides du récit devront être comblés par la fiction, par son geste créateur :

Je me sens un peu effrayée par ce que je suis en train de faire ici, Paddon — tirer ton existence du vide comme un magicien tire de son chapeau des foulards multicolores. Plus j'apprends, plus je me rends compte de tout ce que j'ignore. Chaque réponse soulève une nuée de questions nouvelles. (*CDP*, p. 46)

Par cette prise de position, il semble que l'auteure s'attache à démontrer que reconstituer des faits historiques implique nécessairement une part de subjectivité. Car, si la version masculine de l'Histoire se veut objective, Nancy Huston cherche plutôt à montrer que sa forme n'est pas figée et qu'on ne pourra la réécrire qu'en laissant émerger les multiples voix qui la définissent.

Paula doit donc, à sa façon, redonner vie à cette histoire qu'on n'a jamais racontée, mais dont elle est « certaine qu'elle a eu lieu » (*CDP*, p. 19). Dans le but de mieux comprendre les événements passés, elle interpelle directement Paddon, ce « tu » mystérieux qui se précise petit à petit, entre les lignes. Dans son étude sur la voix métisse dans le

roman de l'infidélité, Pamela V. Sing s'est penchée sur la narration particulière de *Cantique des plaines*. « Tout en réinventant le tu qu'elle adresse à son grand-père, la narratrice qui dit je s'invente également en tant que détentrice du Verbe conjugué au féminin⁷ », affirme-t-elle. En effet, Paula se qualifie elle-même de « bâtarde » — sa mère lui a donné naissance à la suite d'une aventure hors mariage, et elle ignore qui est son père — pour signifier cette liberté. En affirmant qu'elle s'inscrit en marge de la logique de la patrilinéarité, Paula s'impose comme étant une femme émancipée qui résiste à toute forme de domination. Ce refus des contraintes est aussi remarquable par la forme du texte, qui se veut non traditionnelle. En plus d'user d'une part d'invention pour reconstituer des faits historiques, la narratrice déconstruit le récit linéaire qui caractérise généralement ce type d'écrits. En effet, elle raconte la vie de Paddon dans un ordre chronologique fragmenté, en organisant les événements de façon plus ou moins aléatoire, au gré de ses souvenirs et de ses réflexions. Elle se permet aussi d'interrompre le récit et de le reformuler à sa guise lorsque, du présent de sa narration, elle commente l'Histoire qui se précise sous sa plume. La trame narrative se fait ainsi plus complexe; les voix se superposent dans un récit où passé et présent se répondent. On alterne sans cesse entre le commentaire de Paula, la parole de Miranda et les extraits du manuscrit de Paddon. Pour les écrivaines féministes, cette transgression de la forme manifeste une certaine volonté de prendre possession de son écriture. Ainsi, pour la narratrice, le geste d'écrire devient une arme qu'elle s'approprie. Paula raconte l'arrivée de ses ancêtres sur la terre albertaine, qui y sont venus dans l'espoir de trouver de l'or et de s'arroger des richesses, tandis que les Indiens⁸ n'étaient plus en « état de nuire » (*CDP*, p. 17). Lorsqu'elle scrute les photos de son arrière grand-mère, le regard de la narratrice se perd dans « l'ossature solide de ces hanches féminines vaquant à leurs affaires quotidiennes » (*CDP*, p. 16), et la narratrice se demande

7. Pamela V. Sing, « La voix métisse dans le roman de l'infidélité chez Jacques Ferron, Nancy Huston et Marguerite-A. Primeau », *Francophonies d'Amérique*, n° 8, 1998, p. 29.

8. Notons qu'ici, afin d'éviter toute confusion, le mot « indien » est employé pour signifier « amérindien » puisqu'il en est ainsi dans le roman et dans les extraits cités.

comment les femmes de l'époque ont pu « étouffer si efficacement le chant des délicats plis et replis entre leurs cuisses » (*CDP*, p. 16).

Un autre personnage féminin unira bientôt son discours à celui de Paula afin de réécrire l'Histoire. Il s'agit de Miranda, la maîtresse de Paddon, une femme métisse dont l'identité, tout comme celle de son peuple, est bafouée. En tant que femme d'origine indienne, elle subit une double forme de marginalisation. Dans le récit de Paddon, Miranda demeure insaisissable. Paula parvient difficilement à définir son identité : « La nuit dernière, j'ai réussi à déchiffrer un autre fragment du manuscrit, et il m'a laissée sans voix. [...] Qui est Miranda? » (*CDP*, p. 46) Puisque l'histoire qu'a écrite Paddon demeure évasive à son sujet, Miranda ne pourra prendre la parole qu'à l'aide de la plume créatrice de Paula, qui lui prêtera la focalisation du récit à maintes reprises. En effet, alors que les extraits qui traitent de Paddon sont généralement rapportés par Paula à la troisième personne, lorsqu'il est question de Miranda, c'est un « je » qui s'exprime. La jeune femme passe ainsi d'objet à sujet parlant du discours. Certains passages du texte sont mêmes écrits en algonquien, la langue maternelle de l'indienne, qui fut longtemps associée à une culture inférieure que l'on cherchait à dominer. C'est donc dire que Paula permet à Miranda, qui se fait la porte-parole de son peuple, de revendiquer son identité par une voix qui lui est propre. Par ailleurs, lorsque l'on passe de la parole de Paula à celle de Miranda, on glisse subtilement d'une narratrice à une autre : il n'y a ni guillemets, ni italiques et les deux voix se confondent. Miranda devient ainsi un *alter ego* de Paula en influant sur le langage et sur la structure même du roman. L'union narrative des deux personnages féminins se manifeste donc autant par leur discours commun que par la forme du texte, l'absence de ponctuation pour marquer le changement d'interlocutrice nous donnant l'impression que leurs deux voix ne font qu'une.

Par ailleurs, Paddon ne parvient jamais à réaliser son projet. À plusieurs reprises, l'homme délaisse ses responsabilités familiales et professionnelles en prétextant qu'il doit se consacrer à l'écriture, mais son livre demeure un manuscrit inachevé. Pourtant, la parole de

Miranda bouleverse profondément ses croyances et sa conception du monde, et tout laisse d'abord croire que ce nouveau discours mémoriel lui apportera enfin l'inspiration tant désirée. Sous l'influence de sa maîtresse, Paddon semble comprendre combien il est important que l'humanité redéfinisse sa mémoire collective. Il écrit : « Mais nous, on peut remonter en arrière — sans quoi ce n'était pas la peine de nous doter d'un cerveau aussi complexe. L'humanité n'est rien d'autre que cela. » (*CDP*, p. 63) Un événement malheureux vient toutefois affecter la capacité de Miranda à se souvenir. La jeune femme se voit atteinte d'une maladie dégénérative qui affecte sa motricité et sa mémoire. Le passé de Miranda s'estompant peu à peu, Paddon devient le seul témoin de cette autre version de l'Histoire et se voit investi d'un devoir de mémoire. « Ce que je parviendrai à écrire sera notre œuvre à tous les deux » (*CDP*, p. 145), dit-il à sa maîtresse. Paddon manifeste d'abord une certaine volonté d'agir. Alors que sa sœur prône les bienfaits de la mission d'évangélisation à laquelle elle prend part en Haïti, il dit vouloir discuter avec elle afin de lui faire comprendre que la cause qu'elle défend n'a rien de noble. Toutefois, il n'en trouve jamais le courage, sinon en rêve. Le récit s'achève sur la seule réelle tentative que Paddon ait faite en ce sens. Un jour, alors qu'il enseigne son cours d'histoire au lycée, il décide de faire voir à ses élèves la vraie nature du père Lacombe, l'un des personnages historiques que l'on considère, dans la mémoire collective, comme un héros national. Au dire de Miranda, pourtant, il s'agit plutôt de l'un des hommes ayant contribué à l'oppression de ses ancêtres, ce que tente de dénoncer Paddon. Bien sûr, les parents des élèves n'adhèrent pas à cette nouvelle version des faits et se disent très choqués en apprenant ce que Paddon a enseigné à leurs enfants. Après avoir reçu plusieurs plaintes, le directeur de l'école rencontre l'enseignant et lui annonce que son poste est compromis. En l'apprenant, Paddon, plutôt que de se battre, accepte de retirer ses paroles. Il finit même par douter de tout ce qu'il a dit. À ce sujet, Paula affirme :

Tu t'efforças de te sentir inébranlable et héroïque, imperméable à toute attaque, satisfait de savoir que tu avais pris le parti de la vertu et de la vérité contre l'injustice. Mais tu ne parvenais pas tout à fait à y croire. [...] Peut-être t'étais-

tu trompé et sérieusement trompé. Peut-être la défaite des Indiens était-elle inévitable. (*CDP*, p. 243)

Plus la mémoire de Miranda s'estompe, plus Paddon remet en cause tout ce qu'elle lui a appris. À la suite de son décès, jamais il n'arrivera à terminer son manuscrit, ni à accomplir son devoir de mémoire. Il ne reparlera de Miranda à personne d'autre qu'à Paula, qui apprendra son existence à travers le récit que son grand-père lui a légué. Cette réflexion de la narratrice témoigne bien de l'incapacité de Paddon à se souvenir : « le premier fragment de pensée originale que tu aies couché par écrit. Tu l'as appris à l'âge de dix-sept ans grâce à une femme et encore à trente-six ans grâce à une femme mais tu n'arrêtais pas de l'oublier, n'est-ce pas Paddon? » (*CDP*, p. 229) Ainsi, il semble bien que ce n'est qu'en unissant leurs voix que les femmes parviendront à réécrire l'Histoire qui les a oubliées.

La remise en cause d'une mémoire collective déficiente

L'auteure tente de féminiser l'Histoire des plaines en militant pour l'émergence d'une autre mémoire. Elle nous propose une réécriture de l'Histoire dans laquelle le passé colonial de l'Ouest canadien est dénoncé par le discours des deux voix féminines du roman. En ce sens, on peut affirmer que l'œuvre de Nancy Huston, en plus de revendiquer certaines idées féministes, s'inscrit dans le courant postcolonial. Celui-ci vise à témoigner de la différence des peuples colonisés qui s'inscrivent en marge des traditions du centre impérial. Laurence Fillaud-Jirari nous rappelle que la situation postcoloniale du Canada est multiple et qu'à cause de cette réalité émergent plusieurs récits mémoriels concurrents⁹. On assiste donc à une hiérarchisation de ces formes d'appropriation du passé. C'est pourquoi, dans la belle version des faits que racontent les livres d'histoire, on ignore trop souvent les violences dont furent victimes les « sauvages » qui se trouvaient sur le territoire

9. Laurence Fillaud-Jirari, « La dialectique des postcolonialismes et des nationalismes : les récits mémoriels autour de l'immigration au Canada et au Québec », *Conflits de mémoire*, Paris, Karthala, coll. « Hommes et sociétés », 2004, p. 46.

bien avant les Européens. Pourtant, les chiffres parlent d'eux-mêmes : alors que dix-huit millions d'Indiens peuplaient l'Amérique du Nord avant la colonisation, on en dénombre aujourd'hui environ trois cent mille descendants¹⁰. Afin de faire valoir leurs différences, les écrivaines postcoloniales usent de la transgression littéraire comme d'un acte politique leur permettant de dépasser un système d'opposition binaire, notamment grâce à l'idée de métissage en tant que lieu de l'indéterminé. Ce concept leur permet de démystifier les essentialismes, qu'ils soient raciaux, sexuels, géographiques ou culturels¹¹. Dans *Cantique des plaines*, avant que Paddon ne fasse la rencontre de Miranda, le métissage revêt une connotation négative puisqu'il s'accomplit dans la violence. Le seul moment où l'homme fréquente des femmes indiennes, c'est lorsqu'il rencontre les « tristes corps las et parcheminés des putes indiennes » qu'il quitte avec « un frisson de dégoût » (*CDP*, p. 32). Toutefois, sa rencontre avec Miranda viendra bouleverser ses valeurs et on peut certainement déceler, dans ce choix narratif, la volonté de l'auteure d'instaurer un dialogue entre les deux cultures. Miranda pourrait finir par détester son amant parce qu'il est le descendant des colonisateurs et qu'il a longtemps perpétué certains actes de domination envers son peuple. Elle tente plutôt d'échanger avec lui afin d'amorcer une réflexion. À propos de l'influence de Miranda sur son grand-père, Paula affirme : « c'était comme si Miranda te fécondait, comme si elle versait en toi des graines qui bourgeonnaient constamment en gestes et en pensées inattendues. » (*CDP*, p. 140) En effet, Paddon est surpris en constatant que Miranda vit en dehors des normes et qu'elle n'a rien du personnage féminin traditionnel. Elle se dit peintre et menuisier. C'est une femme active, une femme dont le corps est un « champ miné » (*CDP*, p. 62). À la différence de ses ancêtres, elle parviendra, par sa prise de parole, à passer d'objet à sujet du discours. En effet, bien qu'elle et son amant se rencontrent dans l'acte sexuel, ce qui pourrait laisser croire qu'elle ne symbolise que l'objet du désir masculin, elle demeure en

10. Corinne Larochelle, *op. cit.*, p. 14.

11. Hafid Gafaïti, « D'écrire la transgression des femmes », *Femmes et écriture de la transgression*, Paris, 2005, L'Harmattan, p. 13.

pleine possession de son corps. Elle choisira même d'avorter de l'enfant de Paddon à son insu, en usant de vieilles méthodes que se transmettent les femmes indiennes. Ainsi, on peut affirmer que Miranda refuse de subir toute forme d'oppression coloniale ou patriarcale. Elle use, tout comme la narratrice, du pouvoir créateur féminin. Si elle peint, c'est pour se raconter. « Mes toiles, c'est comme de petits lambeaux de nos maisons en peau, maintenant qu'on n'a plus le droit de les habiter », dit-elle. (*CDP*, p. 60)

Dans la parole de Miranda se dessine l'envers de la culture blanche. Les évangélistes héroïques revêtent désormais l'aspect d'hommes cruels qui privèrent les Indiens de leur terre et de leur culture. Tout comme Paula, Miranda utilise l'ironie lorsqu'elle décrit les principes religieux au nom desquels les colonisateurs se justifient : « Ce missionnaire à la con avait déjà passé trente ans de sa vie à nous améliorer, il parlait notre langue, il avait le doigt sur notre pouls mourant, il est venu discuter avec nous en apportant deux cents livres de thé et de sucre. » (*CDP*, p. 56) Par ailleurs, l'ironie est souvent utilisée, dans le récit des deux femmes, lorsqu'elles font un parallèle entre diverses formes de colonialisme. La mission d'évangélisation à laquelle prend part Élisabeth, la sœur de Paddon, est souvent abordée en ce sens. L'ironie permet à Paula et Miranda de se distancier de l'horreur afin de mieux la dénoncer. Comme l'explique Linda Hutcheon dans son article intitulé « Ironie, satire, parodie », l'ironie implique que l'acte de lecture soit dirigé au-delà du texte vers un décodage de l'intention de l'auteur. En ce sens, elle ne peut être efficace que dans la mesure où l'auteur et le narrataire jouissent d'un certain bagage de connaissances communes¹². L'ironie est, en soi, un procédé rhétorique qui vise à attirer l'attention du lecteur sur une affirmation antiphrastique. Ici, Nancy Huston en use afin de placer son lecteur en témoin de la violence humaine. Grâce au personnage de Miranda, on assiste à une nouvelle valorisation du métissage. Un élément des marges, inscrit forcément sous le signe

12. Linda Hutcheon, « Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, vol. 12, 1981, p. 141.

de la différence, vient éduquer le centre¹³. Paddon incarne l'homme blanc typique et, de surcroît, il enseigne l'histoire au lycée. Il contribue donc à répandre auprès de ses jeunes élèves une version tronquée des faits. Par ailleurs, tout comme son propre père le faisait, il perpétue la domination patriarcale. Il lève lui aussi la main sur sa femme et ses enfants. Il relègue son épouse Karen aux rôles traditionnels. Celle-ci est confinée à l'intérieur, où elle s'occupe du ménage, de la cuisine et de l'éducation des enfants. En bonne chrétienne, elle se montre passive et docile envers son mari. Ainsi, avant sa rencontre avec Miranda, Paddon incarne sans doute le discours dominant que l'on tend à déconstruire. Le personnage masculin que nous présente ici Nancy Huston a tout d'un antihéros. Toutefois, son amour pour la jeune Indienne lui ouvrira les yeux et changera quelque peu sa conception du monde. Ce métissage de l'Histoire témoigne certainement d'une volonté, chez l'auteure, d'amorcer un échange entre les représentants des différentes cultures.

La remise en cause des grandes vérités

Cette façon de témoigner, par le discours de personnages marginalisés, de l'aspect subjectif de l'Histoire s'inscrit aussi au cœur de la théorie postmoderne. Celle-ci fut popularisée, notamment, par le théoricien Jean-François Lyotard. Selon lui, les progrès des sciences ont à la fois rendu possible et exigé la fin de la crédulité à l'égard des métarécits de la Modernité, qui visent à donner des explications englobantes et totalisantes de l'histoire humaine et de son savoir. En ce sens, il semble que, à l'instar du grand penseur postmoderne, l'écrivaine questionne certaines grandes vérités totalisantes, ou métarécits. Comme l'affirme Linda Hutcheon, « le postmodernisme ne cherche pas à répudier le passé mais à le comprendre comme une construction humaine plutôt que comme un donné objectif¹⁴ ». Certains essais de la romancière nous révèlent, en ce sens, une conception de la connaissance humaine qui

13. Pamela V. Sing, *op. cit.*, p. 30.

14. Linda Hutcheon, « Qu'est-ce que le postmodernisme? », entretien avec Anne-Claire Le Reste réalisé en août 1999, <http://www.lycee-chateaubriand.fr/cru-atala/publications/hutcheon.htm> (27 septembre 2009).

s'apparente grandement à celle que prônent les postmodernes. Dans *L'espèce fabulatrice*, Huston affirme que, pour elle, ce qui caractérise le sens humain, c'est qu'il se définit à partir de récits, d'histoires et de fictions¹⁵ :

Quelle est la « véritable » histoire de votre famille, de votre patrie? Vous n'en savez rien, et pour cause. Ce que l'on nous apprend sur la nation, la lignée, etc., n'est pas du réel mais de la fiction. Les faits ont été soigneusement sélectionnés et agencés pour aboutir à un récit cohérent et édifiant. Où sont passés les nuls, les putes, les médiocres, les méfaits, les massacres, les conneries...?¹⁶

Ainsi, l'auteure invite son lecteur à se montrer critique et vigilant devant les « fictions » (ou métarécits) qu'on lui impose comme étant des faits objectifs. Dans *Cantique des plaines*, plusieurs d'entre elles sont remises en cause : l'Histoire, bien sûr, mais aussi la religion (qui permet de légitimer l'abus de pouvoir des colonisateurs), le patriarcat et l'identité. Nous avons montré, dans les sections précédentes, de quelle façon ceux-ci étaient déconstruits par le discours des voix féminines et par l'ironie. Toutefois, d'autres stratégies discursives de l'auteure nous permettent aussi d'associer *Cantique des plaines* au courant postmoderne. À l'opposé du roman traditionnel et du roman moderne, il se distingue notamment par son autoréflexivité et son aspect métafictionnel. Ici, le narrateur est un sujet écrivain qui s'exprime au « je » et qui commente sa pratique de l'écriture¹⁷. Paula nous expose régulièrement son processus créateur en nous faisant part des difficultés qu'elle rencontre lorsque vient le temps de retracer le passé : « Oh je suis venue jusque là Paddon et soudain je n'arrive pas à écrire un mot de plus, à entendre ni à voir ni à croire un seul détail de plus de cette vie que je m'efforce de t'inventer. C'est un processus tellement mystérieux » (*CDP*, p. 212). Afin de valider ses nombreuses hypothèses,

15. Nancy Huston, *L'espèce fabulatrice*, Montréal, Actes sud / Leméac, 2008, p. 15.

16. *Ibid.*, p. 88.

17. Janet M. Paterson, « Le roman postmoderne. Mise au point et perspectives », *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, p. 18.

elle questionne souvent son grand-père, qu'elle interpelle directement : « C'est bien cela Paddon, je ne me trompe pas? Quelque chose comme ça. » (*CDP*, p. 145) Cette remise en question de l'acte d'énonciation traduit une certaine méfiance vis-à-vis de l'autorité du sujet parlant, et, par conséquent, de toute vision totalisante¹⁸. Selon Linda Hutcheon, ce type de métafiction doublée d'une réflexion sur l'Histoire caractérise plusieurs œuvres d'auteurs postmodernes d'origine canadienne-anglaise. C'est ce qu'elle appelle la métafiction historiographique :

[La] métafiction historiographique [est] une fiction qui est très consciente de son statut de fiction, et pourtant qui a pour objet les événements de l'histoire vue alors comme une construction humaine (et narrative) qui a beaucoup en commun avec la fiction¹⁹.

Ici, l'acte d'énonciation n'est jamais supprimé, il est clairement défini et situé et nous rappelle que la fiction est historiquement conditionnée. Écrire l'Histoire, c'est aussi narrer, se re-présenter par un travail de sélection et d'interprétation. Ainsi, l'Histoire ne serait pas une donnée objective que l'on doit tenir pour acquise, mais bien un récit humainement construit. Paula, nous l'avons vu, admet d'emblée que, vu le peu d'information vérifiable dont elle dispose, le texte qui se dessine sous sa plume est en grande partie inventé : « Il me faudra beaucoup de temps et de culot et d'imagination — de la chance, surtout. Ma documentation est bien mince... mais tu m'aideras, n'est-ce pas Paddon? » (*CDP*, p. 16) Si le besoin de reproblématiser l'Histoire se fait criant, celle-ci ne peut néanmoins être réécrite qu'à travers divers récits plus ou moins partisans qui risquent de se contredire. Le rapport entre l'historique et la fiction est donc indéniable et le langage crée la réalité plus qu'il ne la reflète.

De plus, c'est l'acte de lecture qui permet d'actualiser les liens entre le passé et le présent. En effet, le récit que doit reconstituer le lecteur est fragmenté de plusieurs façons et c'est à ce dernier que revient la

18. *Ibid.*, p. 19.

19. Linda Hutcheon, « Qu'est-ce que le postmodernisme? », *op. cit.*

tâche d'organiser les différentes parties du texte afin d'en faire un tout cohérent. Au-delà des stratégies discursives du roman, sa forme nous permet également de l'associer à la métafiction historiographique de Hutcheon. Le récit de Paula est bâti à partir de ses souvenirs d'enfance, d'extraits du journal de Paddon, ainsi que de ses propres réflexions, lorsqu'elle commente son texte. Ainsi, les niveaux narratifs se multiplient. En plus des trois protagonistes principaux, les paroles de plusieurs personnages sont rapportées sous la forme de dialogues où les voix se confondent, comme en témoigne cet extrait : « Tu montras le certificat de mariage à Mildred en lui disant, Tu ne m'as jamais parlé de ça et elle haussa les épaules en répondant, Elle est morte et tu répétras, Elle est morte et tu as donné son nom à ta fille? » (*CDP*, p. 82) Voilà une forme de dialogue bien particulière : ni guillemets, ni tirets, ni changements de lignes ne séparent les propos des différents interlocuteurs. Seule la lettre majuscule nous permet de comprendre que c'est un autre personnage qui s'exprime. Le rythme du texte se voit également fragmenté par ce type de ponctuation, qui peut être déroutant à la première lecture. Lorsqu'on lit, par exemple, « Elle est morte et tu répétras », on peut d'abord croire que toute cette phrase est dite par Mildred. Cette forme textuelle fragmentée est typique du roman postmoderne, tout comme la mise en page particulière du roman. En effet, à plusieurs reprises, l'auteure isole certaines parties du texte par des blancs typographiques ou des sauts de page afin de mettre certaines réflexions de la narratrice en évidence. À propos de l'effet de lecture recherché dans la métafiction historiographique, Linda Hutcheon affirme :

The effect of reading in fragmented form about the thematized archival researching process [...] is to make us aware that stories « do not tell themselves. They do not come to us with beginnings, middles, and ends waiting to be bevelled neatly against each other. [...] [W]e order them according to our notions of meaning rather than out of a certainty that it had to have been this way²⁰ ».

20. Linda Hutcheon, *The Canadian Postmodern: A Study of Contemporary English-Canadian Fiction*, Toronto, Oxford University Press, 1988, p. 66, citant Dennis

Ce fouillis textuel est également accentué par un mélange des genres au sein du texte. Les cantiques patriotiques albertains et les chants algonquiens sont intégrés au récit de Paula. Certains passages du texte où il est question de Miranda sont même traduits dans la langue natale de la jeune femme, comme dans cet extrait, où l'on raconte comment les missionnaires ont essayé de changer sa mentalité :

On l'obligea ensuite à recopier les Dix Commandements et c'est ainsi que Miranda avait appris à *aimer Notre-Seigneur-Dieu de tout son cœur (Nitchitapi Ispumitapi apistotokiw; kit ayark atusémataw)* et à *ne pas prononcer son nom en vain (Pinokakitchimatchis; Ispumitapi otchinikasim)*. (CDP, p. 102)

En somme, la multiplication des voix tend à démontrer que l'Histoire n'est ni figée, ni objective.

Le roman *Cantique des plaines* de Nancy Huston se situe à la fois dans les théories féministes, postcoloniales et postmodernes en littérature puisque l'auteure, nous l'avons vu, cherche à déconstruire le métarécit historique. Elle pose ainsi la question du pouvoir et de la subjectivité à travers le langage. Qui écrit l'Histoire? Pour qui l'écrit-on? Et de quel droit? En formulant différemment les règles normatives de l'écriture, elle nous propose un récit à la forme non figée et aux voix multiples. Nancy Huston renouvelle ainsi la forme traditionnelle de la biographie en y ajoutant une dimension humaine et en questionnant le difficile geste d'écriture. Elle structure l'horizon d'attente du lecteur en le plaçant dans une situation propice au questionnement. Cette réflexion prend tout son sens dans l'incipit du roman, alors que le relais de l'écriture permet à Paula, la narratrice, de s'approprier le récit par une double réécriture de l'Histoire : sous la plume créatrice du personnage féminin se redéfinit la mémoire collective, alors que la petite histoire de l'homme s'imbrique dans l'Histoire de tout un peuple, soit celui de

Duffy : « L'effet de lecture fragmenté, lorsqu'il est question du processus de recherches archivistiques thématiques, [...] vise à nous montrer que les histoires "ne se racontent pas d'elles-mêmes. Elles ne nous parviennent pas avec des débuts, des milieux et des fins qui n'attendent qu'à être ordonnés les uns par rapport aux autres. [...] [N]ous les organisons selon nos connaissances plutôt qu'avec la certitude que cela devait avoir eu lieu de cette façon". » [je traduis]

l'Ouest canadien. Pour pallier à la parole mémorielle de Paddon, Paula unira sa voix à celle de Miranda, une femme métisse qui résiste à toute forme de domination, malgré son double statut marginal. Miranda se fait la porte-parole des voix opprimées par le discours objectivant masculin. Paula lui redonnera enfin une voix qui lui est propre, alors que celle-ci demeurait insaisissable dans le discours de Paddon. C'est donc dire que l'homme / colonisateur semble incapable de promouvoir la mémoire que cherchent à redéfinir les écrivaines féministes et postcoloniales. Par ailleurs, nous avons vu que la forme éclatée du texte, dans lequel on retrouve un mélange des genres et une temporalité fragmentée, ainsi que son aspect autoréflexif, nous permettent de l'associer à la métafiction historiographique de Linda Hutcheon. Dans ce type de roman postmoderne, le récit métafictionnel s'inscrit dans un contexte historique que l'on présente comme étant une construction humaine consciente de son rapport à la fiction.

Toutefois, à la lumière de ces réflexions, un questionnement s'impose : les théories féministes, postcoloniales et postmodernes ont, certes, plusieurs préoccupations communes. Elles voient toutes en la réécriture de l'Histoire la possibilité de démystifier certaines certitudes. Si les auteures féministes et postcoloniales voient en cette technique une façon de redistribuer le pouvoir, les postmodernes tendent à dénaturiser les croyances dominantes et remettent en cause le concept d'autorité. Cependant, bien qu'il questionne les acquis qui sont généralement donnés pour « naturels » grâce à un contexte de domination, le postmodernisme a-t-il une réelle portée politique? On pourrait plutôt croire qu'il ne fait que déconstruire sans proposer de solution de rechange. C'est, d'ailleurs, ce que lui ont reproché plusieurs écrivaines féministes ou postcoloniales, qui croient nécessaire de proposer des actions concrètes afin de changer les mentalités. Il est intéressant de lire ce que répond Linda Hutcheon lorsqu'on aborde la question:

Le postmoderne est très politique dans son travail de déconstruction et de démystification. Je pense même que l'attitude postmoderne qui consiste à « rester entre deux eaux » peut être interprétée comme une position politique

qui prend en considération les complexités de la politique de la vie courante, sans choisir un métarécit (limitant et totalisant) pour interpréter la vie²¹.

Par ailleurs, si l'inscription de Nancy Huston au sein des écrivaines féministes ne pose pas problème, le fait de qualifier son œuvre de « postcoloniale » peut sembler controversé. En effet, cette théorie littéraire fournit habituellement aux écrivains issus de pays colonisés certains outils critiques leur permettant de revendiquer leur culture et leur identité. On peut donc se demander : de quel droit Nancy Huston écrit-elle au nom du peuple indien opprimé depuis sa position de femme blanche d'origine canadienne? Cette question semble d'autant plus pertinente lorsqu'on considère la situation paradoxale du personnage de Miranda, qui n'accède jamais directement à la parole, puisque ses dires sont rapportés dans le discours de Paula. On peut déceler au sein du texte certaines stratégies visant la légitimation de l'auteure en ce sens. Car, à l'instar de sa narratrice, Nancy Huston remet en cause la version de l'Histoire qu'on lui a toujours racontée et questionne le rôle qu'y ont joué ses ancêtres. Comme l'affirme d'emblée Paula, la réécriture implique, pour elle, une part de fiction et de subjectivité, puisque la voix qu'elle tente de faire émerger, c'est bien clair, n'est pas la sienne. Bien qu'elle appuie son propos par certains faits et personnages historiques, elle ne prétend pas détenir une vérité. Il semble qu'elle tente plutôt de comprendre en cherchant derrière les apparences. En tentant d'instaurer un dialogue entre les cultures tout en permettant aux voix opprimées de prendre la parole et de redéfinir leur statut identitaire, Nancy Huston s'impose certainement comme une écrivaine dont les préoccupations correspondent à celles des théories féministes et postcoloniales. Toutefois, comme nous le rappelle Bahri, « si l'harmonie et le chevauchement entre les deux regards sont manifestes, la tension et la divergence ne le sont pas moins²². » Le roman de Nancy Huston en témoigne bien. La réécriture de l'Histoire est ici une affaire féminine, mais certains personnages comme Elizabeth, qui participe à une mission

21. Linda Hutcheon, « Qu'est-ce que le postmodernisme? », *op. cit.*

22. Deepika Bahri, *op. cit.*, p. 304.

d'évangélisation en Haïti et reproduit certains actes de domination coloniale auprès du peuple haïtien, nous rappellent que les femmes blanches furent également complices de la colonisation. Le roman de Nancy Huston nous permet donc de constater que les rapports qui se tissent entre les théories féministe, postcoloniale et postmoderne demeurent complexes et mouvants.

Karine Castonguay

Université de Montréal

Métarécit(s) et métaféminisme
dans *La maison étrangère*
d'Élise Turcotte.
Esthétique de la ritualisation
du corps féminin

Teintée de poésie et parsemée de métaphores, l'écriture de *La maison étrangère*¹, d'Élise Turcotte, a été décrite par Michel Biron comme se rapportant au « symbolisme *soft* » : « L'écriture cherche moins à ouvrir les vannes de l'imagination romanesque qu'à créer un univers symbolique à partir de l'expérience personnelle du monde². » Il est essentiel d'évoquer d'emblée ce symbolisme littéraire, notamment en ce qui concerne la description personnelle de la narratrice : « Cette femme entourée de significations, cette femme à côté d'un abîme, c'était donc moi. J'aimais, et il y avait des mots pour le dire. J'avais grandi, étudié; les livres qui m'entouraient en faisaient la

1. Élise Turcotte, *La maison étrangère*, Montréal, Leméac, 2002, 221 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *ME*.

2. Michel Biron, « Le symbolisme *soft* », *Voix et Images*, vol. XXVIII, n° 2 (83), hiver 2003, p. 167.

preuve. » (*ME*, p. 46) Les symboles existent donc dans la vie de la narratrice, symboles qu'elle rattache à son être et, surtout, à son corps, qui la font se sentir vivante, malgré l'impression de vide qui l'habite tout au long du roman et qu'elle tente de combler.

Ces symboles doivent être décryptés par le lecteur parce qu'ils disent l'indicible, phénomène que l'écriture romanesque génère. Le corps, en particulier, est touché par ce système significatif qu'Élise Turcotte met en place dans son écriture. Ce roman est celui du corps en rupture, du corps à renouer. Les imaginaires du corps y occupent une place prédominante dès la lecture du titre et des sous-titres.

Le titre établit un rapport métaphorique entre la maison et l'impression d'étrangeté. La narratrice décrit ainsi l'endroit où elle vit : « cet appartement qui me surprenait de plus en plus » (*ME*, p. 63). Cette perception est antinomique, car la maison constitue généralement un endroit familier, réconfortant et marqué par les habitudes. Affirmer que la maison est devenue *étrangère* — d'après les impressions d'étonnement et de dépossession ressenties par la narratrice, Élisabeth — signifie que sa symbolique s'est renversée, comme si Élisabeth ne s'y identifiait plus. Donc, dans cette perspective, et en ajoutant le lien métonymique entre le corps et la maison, nous pouvons affirmer que la narratrice ne s'identifie plus ni à sa maison ni à son propre corps. Car c'est bien d'une histoire identitaire qu'il s'agit : Élisabeth, qui se reconnaissait dans sa relation intense avec Jim, relation dans laquelle elle se sentait pleine et accomplie, se sent évidée et épuisée depuis le départ de son amoureux. Le roman raconte sa quête, celle d'une nouvelle identité, identité « en solo³ » qui serait chez elle liée à une évolution des sensations corporelles.

Si le désarroi identitaire de la narratrice apparaît d'emblée dans le titre, chacun des sous-titres (attribués aux trois parties du roman)

3. Cette expression est empruntée à Jean-Claude Kaufmann, qui a consacré un essai sociologique à la quête identitaire des femmes vivant seules. Voir Jean-Claude Kaufmann, *La femme seule et le prince charmant. Enquête sur la vie en solo*, Paris, Pocket, 2001, 281 p.

constitue un énoncé métaphorique lié intimement au corps d'Élisabeth et renvoie aux différentes étapes franchies pour atteindre l'objet de sa quête. « La Sirène de bois » constitue en effet une figure mythologique à demi-femme du haut, à demi-poisson du bas (donc sans sexe), et fait référence au corps désaffecté de la narratrice, suite à sa rupture douloureuse. « Dans la forêt des sens » évoque, au contraire, ce que Claude Javeau appelle « le temps de la fête », c'est-à-dire « un comportement de refondation⁴ » qui signifie, pour la narratrice, une renaissance du désir sexuel, ainsi que sa rencontre avec Marc, qui comble, par son corps *présent*, le corps *absent* de l'ancien amoureux. « Le Parfum de la solitude » renvoie enfin au nouvel air respiré par Élisabeth, à l'apprivoisement de son nouveau statut et, de surcroît, de son nouveau corps : un corps solitaire. L'identité qu'Élisabeth se forge correspond à la perception symbolique de son corps. Cet imaginaire passe du deuil au désir, impressions qui nécessitent la présence de l'autre, du corps *masculin*, puis l'appropriation de son propre corps, *féminin*. Cette métamorphose ne concerne qu'elle. Seule.

Malgré sa forme plutôt traditionnelle, *La maison étrangère* déploie des stratégies d'écriture postmodernes, telles que définies par Janet M. Paterson et Linda Hutcheon. Néanmoins, le roman symbolise une mutation idéologique qui va au-delà de cette poétique postmoderne. Effectivement, Élise Turcotte exprime un changement de position idéologique et un renouvellement des procédés d'écriture par rapport aux auteures typiques de la postmodernité. L'aspect postmoderne du roman s'exprime d'abord par l'exposition narcissique du corps fragmenté de la narratrice, et nous l'aborderons dans une lecture postmoderne de Gilles Lipovetsky. Ensuite, cette exposition symbolique et ritualisée se lit à travers la pensée féministe postmoderne.

Enfin, l'imaginaire romanesque déployé dans le texte de Turcotte s'apparente à une évolution philosophique et littéraire représentée par un symbolisme renouvelé. Ce symbolisme constitue donc, selon nous,

4. Claude Javeau, *Sociologie de la vie quotidienne*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 2003, p. 30.

une façon d'écrire, de s'écrire et de se représenter dans ce monde chaotique, paradoxal, où les êtres humains sont pris entre le manque et le trop-plein de repères sociaux. Un monde que Gilles Lipovetsky considère passé de la *post-* à l'*hyper*modernité.

Petit récit, métarécit et postmodernité

« En simplifiant à l'extrême, on tient pour "postmoderne" l'incrédulité à l'égard des métarécits⁵ », affirme Jean-François Lyotard dans son ouvrage intitulé *La Condition postmoderne*. Il mentionne par la suite la « décomposition des grands récits⁶ ». Quels sont ces *méta-* ou ces *grands récits*? Il s'agit des idées totalisantes telles que la religion, le patriarcat, la science, la famille, etc., imposées depuis des millénaires et, dans certains cas, renforcées avec la modernité. Lyotard les lie à un « problème de légitimation » : « La légitimation, c'est le processus par lequel un législateur se trouve autorisé à promulguer cette loi comme une norme⁷. » La postmodernité serait donc la remise en cause de ces idées devenues successivement normes, puis lois implicites. Cela se révèle, chez Lyotard, par l'abondance de termes contenant le préfixe « méta- »; termes dont le sens précis est rarement expliqué : *métarécits*, *métalangue*, *métaquestion*, *métadiscours*, *métaprescriptif*, *méta-argumentation*.

Comme « le recours aux grands récits est exclu [...], le "petit récit" reste la forme par excellence que prend l'invention imaginative⁸ »; de plus, Lyotard affirme que « les "identifications" à des grands noms, à des héros de l'histoire présente, se font plus difficiles. [...] Chacun est renvoyé à soi⁹. » *La maison étrangère* constitue l'un de ces *récits de soi* qui ne présentent aucun héros épique, et qui n'exposent pas non plus

5. Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1979, p. 7.

6. *Ibid.*, p. 31.

7. *Ibid.*, p. 19.

8. *Ibid.*, p. 98.

9. *Ibid.*, p. 30.

une histoire grandiose basée sur une trame événementielle chargée. Axé sur les expériences intimes de la narratrice, le roman correspond donc à cette définition minimale de la mouvance postmoderne.

Janet M. Paterson, dans le premier chapitre de son ouvrage *Moments postmodernes dans le roman québécois*, fait une mise au point sur le roman dit postmoderne avant d'en établir une *typologie*, à la fois au niveau de l'énonciation et de l'énoncé. Elle avance, entre autres, que « l'acte d'énonciation ne se caractérise pas uniquement par la mise en place d'un "je" narratif mais par une *pluralité* de voix narratives¹⁰ ». La narration de *La maison étrangère* est, elle, portée par l'unique voix d'Élisabeth, sauf que dans cette voix s'en imbriquent de multiples autres. Celles-ci peuplent la pensée de la narratrice : la voix de l'ancien amoureux, celle de la mère décédée, ainsi que celles du père, de Lorraine (la bibliothécaire névrosée), de Mathieu (l'un de ses élèves, qui voudrait être son prétendant malgré les vingt ans qui les séparent), puis, enfin, le chuchotement de Marc, l'amant, qui représente davantage un *corps masculin* qu'une voix. Ces voix, qui forment presque une cacophonie dans l'esprit d'Élisabeth, s'entremêlent donc dans sa narration : elles agissent tant sur le discours de la narratrice que sur sa psychologie. Cette polyphonie rassemble les différents morceaux de sa construction identitaire et évoque soit ses souvenirs, soit les événements présents de sa vie, en plus d'incarner les vibrations qui l'habitent et qui la hantent. C'est à partir de ces voix qu'elle tente de construire ou de déconstruire, selon un tri longuement analysé, qui elle est.

Même si une multitude de voix forgent le discours de la narratrice, le roman présente une narration à la première personne : Élisabeth, âgée de quarante ans, raconte son histoire. Mais pour se raconter, pour se comprendre, il faut questionner son héritage, familial et autre, par le biais du récit de la filiation, tel que le définit Dominique Viart : « il interroge une continuité, s'emploie à rétablir un *continuum* familial.

10. Janet M. Paterson, « Le roman postmoderne. Mise au point et perspectives », *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, p. 18.

À restituer une expérience dont *je* est le produit¹¹. » Des bribes des discours du père et de la mère forment et transforment la subjectivité d'Élisabeth. Les commentaires de son père, à qui elle rend visite à quelques reprises, l'influencent, tout comme les propos fantomatiques de sa mère décédée, qui vient la voir en rêve ou dans ses fantasmes. Viart affirme que la problématique contemporaine reliée à la question de la filiation, de quelque ordre soit-elle, est la suivante : « Dis-moi qui te hante, et je te dirai qui tu es¹². » Élisabeth est effectivement hantée par la voix de sa mère disparue, mais aussi par celle de Jim, qui l'a quittée, la rupture constituant une autre forme de mort : « Les heures. Dans ma maison devenue étrangère : toutes ces heures qui se taisent et creusent leur tombe. [...] Il y avait ce chaos dans le monde. Il y avait des morts, des vivants, et des absents. » (*ME*, p. 117) Il y a surtout les voix de toutes ces personnes *mortes, vivantes et absentes* qui continuent de lui parler, ce qui accentue son désarroi : « Seule, je l'étais, plus que je n'aurais pu l'imaginer. Ma propre voix résonnait parmi celle des morts. » (*ME*, p. 65) Non seulement se sent-elle entourée par les morts, mais elle s'identifie elle-même à un fantôme pris entre la mort, l'absence et la vie.

Bref, bien que la narration de *La maison étrangère* ne renvoie qu'à une seule voix narrative, celle d'Élisabeth, il reste que dans cette unique voix s'imbriquent de nombreux discours qui relèvent d'une esthétique postmoderne.

Au niveau de l'énoncé, Paterson soutient que le roman postmoderne est « [m]arqué [...] par l'accumulation de procédés autoreprésentatifs, dont la mise en abyme, la métaphore scripturale et les réductions¹³ ». L'écriture constitue effectivement un thème important dans le roman analysé. Si Élisabeth incarne la voix narrative de l'histoire qui nous est racontée, elle écrit aussi : il est question de la rédaction de sa

11. Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutation*, Paris, Bordas, 2008, p. 88.

12. *Ibid.*, p. 105 [l'auteur souligne].

13. Janet M. Paterson, *op. cit.*, p. 18.

thèse sur « la représentation du corps dans la littérature médiévale » (*ME*, p. 15), de « la transcription de ses rêves dans un cahier » (*ME*, p. 45), qui se transforme en « livre des heures d'Élisabeth » (*ME*, p. 99). Élise Turcotte reconnaît sa propension à la mise en abyme dans tous ses romans : « Ce sont un peu comme des livres dans les livres¹⁴ », explique-t-elle en entrevue à Denise Brassard. Les deux ouvrages mis en scène dans le présent roman connaissent une fin : Élisabeth efface les fichiers de sa thèse, et le roman se termine sur l'image de la narratrice qui laisse tomber son livre des heures dans l'eau. Nous pourrions interpréter ces fins, ou ces ruptures, comme une libération définitive et ultime de la culpabilité liée au passé, donc à sa mère, puis à Jim. Mais cette destruction des écrits de sa vie peut évoquer également un postmodernisme plus sombre, lié à la perte et à la destruction.

Par contre, si l'on peut reconnaître dans *La maison étrangère* les traits de la poétique postmoderne telle qu'établie par Paterson, celle-ci insiste par ailleurs sur le phénomène de rupture attribué aux textes postmodernes :

Sous la pulsion d'une forte surdétermination, la rupture emprunte des formes diverses (désordre socio-temporel, achronologie, représentation fragmentée des personnages, scission du « je » narratif) pour exprimer des sens multiples et variés de la rupture : rupture ontologique (Beckett), rupture politique (Hubert Aquin), rupture sociale et féminine (Nicole Brossard), rupture au niveau de la « représentation » (Robbe-Grillet)¹⁵.

Aucune de ces discontinuités n'a été exploitée par Élise Turcotte, sauf la scission du « je », démontrée plus haut. Dans son écriture, l'auteure ne privilégie pas, contrairement aux auteurs postmodernes mentionnés par Paterson, une révolte littérale, mais symbolique. En ce qui concerne la religion catholique, par exemple, qui constitue l'un des métarécits rejetés, selon Jean-François Lyotard, par la postmodernité, la

14. Denise Brassard, « Entretien avec Élise Turcotte », *Voix et Images*, vol. XXXI, n° 3 (93), printemps 2006, p. 22.

15. Janet M. Paterson, *op. cit.*, p. 21.

narratrice n'en refuse pas tous les éléments; elle entretient un dialogue avec ce dogme. En effet, si elle déplore la conséquence *personnelle* que le dévouement religieux excessif de sa mère a eue dans sa vie, elle ne réfute pas complètement l'idéologie pieuse, et va même avoir pour modèle une religieuse qui a consacré sa vie à la pensée divine, Hildegarde de Bingen.

Élisabeth déplore alors la culpabilité engendrée par la croyance religieuse de sa mère, et incarnée dans deux objets, la bible et le priedieu ayant appartenu à la femme décédée : « J'en avais honte, dit-elle en parlant du second objet. C'était un objet menaçant, à portée occulte. [...] Cet objet avait fini par créer une ombre derrière ma perception de toutes choses. » (*ME*, p. 150) La bible représente une relique pour la narratrice; elle constitue pour elle à la fois un « objet de renaissance » (*ME*, p. 18) de sa mère, qui en connaissait des passages par cœur, dont un extrait du *Cantique des cantiques* qui est devenu l'épithète sur sa pierre tombale, mais aussi un « rappel à son enfance » (*ibid.*); elle est également liée au moment de chute vécu par Jim, dans le bureau d'Élisabeth, pièce qu'elle a surnommée la « pièce des morts » :

[J]e l'avais trouvé un soir assis dans mon bureau, la bible de ma mère sur les genoux. [...] J'étais surprise parce qu'il n'avait jamais voulu entendre parler de près ou de loin de religion. Mais il était assis là, en train d'accorder de l'importance à cet objet grave et plein de visions. (*ME*, p. 104)

Les reliques troublent la pensée de la narratrice, et elle ressent le besoin de s'en départir, afin de se débarrasser des images de perte qui s'y rattachent.

À l'opposé, la religion paraît bénéfique pour la narratrice, qui s'identifie à Hildegarde de Bingen, religieuse qui a vécu au Moyen Âge. Élisabeth fait fréquemment référence à cette femme : « Au temps d'Hildegarde, les remèdes étaient livrés par Dieu » (*ME*, p. 79). Elle la cite, même : « Le corps a un goût, le goût a le plaisir; l'âme a le désir et le désir a la volonté. L'âme est comme le feu, le corps comme l'eau, et ils sont ensemble. » (*ME*, p. 99) L'apport de cette religieuse admirée par la narratrice est très important dans le roman, car il entoure les

problématiques du Moyen Âge, de la mémoire et de la vérité, du corps et de l'esprit, de l'amour; ce sont les questions que soulève Élisabeth dans le roman. Précisons que la période du Moyen Âge est mise en parallèle par Élisabeth avec le courant actuel. Ce rapprochement lui permet de se situer comme sujet historique, ainsi que de questionner les différentes idéologies qui ont connu un essor auparavant et de se les approprier pour tenter de se comprendre elle-même. Par exemple, elle confronte sa vision de l'amour à celle issue de la poésie courtoise lorsqu'elle parle de l'élève avec qui elle va boire une bière : « Mathieu ne me quittait pas des yeux; on aurait dit que j'étais celle qui allait accomplir un miracle. De loin, il pouvait ressembler à un jeune homme amoureux. Un chevalier servant. » (*ME*, p. 59) Ce vocabulaire renvoie à l'imaginaire médiéval, imaginaire exploité par la narratrice dans sa conversation avec le jeune homme, alors qu'elle « lui [a dressé] la liste des composantes du code de la beauté recueillies dans les poèmes courtois » (*ME*, p. 60).

En somme, du point de vue de l'énonciation, pour reprendre la terminologie de Paterson, l'écriture d'Élise Turcotte ne se rattache pas à une poétique typiquement postmoderne, puisque l'auteure n'entre pas en rupture. Elle relèverait davantage d'un « goût du roman¹⁶ », qui touche les écrivains de l'époque extrême-contemporaine, mentionné par Dominique Viart dans son ouvrage déjà cité : il situe Milan Kundera à la source de ce nouveau mouvement, lui qui a affirmé que « seul le roman peut tout dire¹⁷ ». Élise Turcotte a d'ailleurs fait référence à cet auteur dans l'entrevue accordée à Denise Brassard : « Comme l'affirme Kundera, écrire un roman, c'est travailler sur un aspect, une possibilité existentielle qu'on va pousser à l'extrême à travers un ou deux personnages¹⁸. » Dans *La maison étrangère*, la possibilité existentielle que traite Élise Turcotte est la question du deuil, suscitée par la rupture avec l'amoureux. Le roman débute par le récit de cette séparation :

16. Dominique Viart et Bruno Vercier, *op. cit.*, p. 376.

17. Milan Kundera, cité par Dominique Viart et Bruno Vercier, *op. cit.*, p. 380.

18. Denise Brassard, « Entretien avec Élise Turcotte », *op. cit.*, p. 26.

Mon histoire ne prend pas sa source dans la rupture. Au contraire, comme un nœud devenu trop lâche, elle a seulement continué à se défaire. / J'ai vécu avec Jim pendant six ans. Un jour, sans discussion, sans explication, avec mon accord silencieux et définitif, il est parti. / À la minute où il a franchi pour la dernière fois le seuil de la porte, j'ai oublié le récit de notre vie. (*ME*, p. 11)

Ainsi, si la rupture constitue le thème central du roman, la rupture comme procédé d'écriture ne s'applique pas à *La maison étrangère*. Élise Turcotte ne présente pas un roman qui innove par sa forme. À la limite, la subjectivité de la narratrice, trait propre aux romans contemporains, se cadre dans une structure somme toute classique, dans un double découpage : trois parties comportant chacune six chapitres. Bien que la narration soit personnelle et qu'elle renvoie aux expériences intimes de la narratrice, ce qui nous apparaît postmoderne, cette transcription du vécu est organisée dans une volonté d'objectivité qui renvoie plutôt au récit traditionnel. Les traces de l'intériorité d'Élisabeth s'expriment davantage par une écriture lyrique, voire symbolique, que par une narration plus brutale, parce que plus près de la langue parlée, comme c'est souvent le cas dans le roman postmoderne.

De plus, du point de vue de l'énoncé, le lexique religieux, chez Élise Turcotte, est réactivé et non pas renié, tel que le suppose la philosophie postmoderne. L'auteure ne refuse pas complètement, contrairement à ce qu'entend Lyotard, les *métarécits* : elle évoque la religion catholique, entre en « dialogue¹⁹ » avec cette dernière. Elle la questionne sans prendre position. Elle ne la met pas en scène de façon totalisante comme modèle empirique ni même comme culte, mais par bribes, dans une volonté de sacralisation : cette consécration relève du religieux, en est influencée, mais s'accroche plus à une ritualisation identitaire qu'à un sacré réellement pieux. Cette ritualisation est symbolique et non pas littérale.

19. Dominique Viart et Bruno Vercier, *op. cit.*, p. 21.

Néo-narcissisme postmoderne et rapport au corps

Gilles Lipovetsky, autre penseur de la postmodernité, a soulevé la question de cette concentration de l'imagination sur le soi, qu'il nomme « néo-narcissisme²⁰ », et qui consiste surtout à percevoir le corps comme un « objet de culte²¹ », par lequel « l'être-sujet²² » s'identifie. Cet imaginaire du corps est présent dans *La maison étrangère*, dans une volonté de ritualisation que nous allons illustrer. Lipovetsky traite le corps comme un « espace [paradoxal] de normalisation et d'expérimentation²³ ». La *normalisation* s'exprime, entre autres, par l'idéal de la perfection liée à la jeunesse, ce qui cause la peur du vieillissement, et qui se trouve dans quelques passages du roman d'Élise Turcotte : « Mon corps leur disait que j'étais vieille » (*ME*, p. 52); « Tu pars parce que je suis vieille et impuissante, avais-je dit à Jim » (*ME*, p. 94); « J'avais encore trop conscience de l'imperfection de mon corps » (*ME*, p. 110); « C'est une sorte d'injustice, avais-je toujours pensé. Le scandale de vieillir et d'être une femme. Surtout, ne pas en parler devant l'homme » (*ME*, p. 114). Élisabeth oppose son corps à cet idéal postmoderne par l'emploi de termes péjoratifs pour décrire sa vision de son propre corps. Ce dernier devient pour elle à la fois la cause de sa souffrance, de sa rupture avec Jim, et le représentant de la fatalité du destin féminin irréversible qu'est la vieillesse. *L'expérimentation*, quant à elle, s'incarne notamment dans la prédominance du désir sexuel sur les sentiments amoureux, effet ressenti par Élisabeth. Celle-ci aspire à ce que son corps désaffecté par le deuil reprenne vie dans un corps désirant. D'abord, avant sa rencontre avec Marc :

Voici ce que mon corps désirait : de petites aiguilles grattant la surface de ma peau. Il me fallait quelqu'un avec qui les mots et les gestes seraient solides comme du granit. Et il fallait que cela se produise ce soir-là. [...] L'amour, la passion,

20. Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1983, p. 19.

21. *Ibid.*, p. 86.

22. *Ibid.*, p. 87.

23. *Ibid.*

le lien entre moi et un homme s'accomplissait ou pas. [...] Je ne voulais ni aimer, ni être aimée. (*ME*, p. 86)

Puis, après avoir ramené Marc chez elle : « Jusque-là, j'avais toujours été d'abord happée par l'amour. [...] Je voulais maintenant qu'il déboutonne ma robe. Je frissonnais, impatiente. Il n'y avait pas de sentiment » (*ME*, p. 89); « Jouir était l'exigence de cette nuit. Je voulais y arriver, avec lui, avec cet inconnu, justement parce qu'il m'était inconnu » (*ME*, p. 92). Suite à sa rupture amoureuse, Élisabeth tente ainsi de se détacher de toute affection pour se concentrer sur la génitalité; elle s'éloigne de la familiarité (Jim) et plonge dans l'étrangeté (Marc). Bref, c'est à travers la génitalité qu'elle expérimente son corps.

Élisabeth évoque ensuite la perception contemporaine de la sexualité :

Je me souvenais d'avoir entendu un expert s'exprimer à la télévision à propos d'une nouvelle forme de sexualité aujourd'hui basée sur l'amitié. [...] L'expert avait donc parlé d'une sexualité perçue comme une activité sportive, un exercice pour la santé des corps. (*ME*, p. 96)

Élise Turcotte rappelle de ce fait, par le biais de sa narratrice, le critère de performance tant prisé dans la vague postmoderniste, qui se retrouve autant dans cette normalisation du corps que dans son expérimentation. Pourtant, malgré sa conscience des idéaux actuels, la narratrice les refuse; au contraire, elle souhaite la vieillesse (« La jeunesse, je n'en voulais pas », affirme-t-elle [*ME*, p. 60]) et elle repousse la vision sexuelle ambiante qui l'« horripil[e] » (*ME*, p. 96). Cette dissension se présente de façon tranquille et non pas polémique, contrairement aux voix postmodernes ou aux voix féministes qui ont précédé l'auteure. De toute manière, qu'il y ait contestation virulente ou non de la part des auteures de la postmodernité, toute divergence de leur part s'avère en partie narcissique plutôt que contestataire du social, ce à quoi se rattache l'écriture d'Élise Turcotte, qui se tourne justement vers l'intime.

Il y a donc bel et bien, dans *La maison étrangère*, un certain rapport au corps postmoderne, c'est-à-dire narcissique, et perçu à travers les

rouages postmodernes de la normalisation et de l'expérimentation. Cependant, cette perspective personnelle de la narratrice à son corps croise les regards d'autres personnages, masculins notamment, qui lui font toucher à l'expérimentation corporelle d'une toute autre manière : par la ritualisation.

Ritualisation du corps

D'abord, le regard que Jim posait sur elle avant leur séparation revêt une importance évidente dans la perception que la narratrice entretient d'elle-même. Élisabeth revient régulièrement sur les miroirs que lui a offerts son ancien amant tout au long de leur relation et se rappelle des scènes érotiques vécues devant ceux-ci. Elle avoue que son vide existentiel corporel trouve sa source dans l'absence du regard valorisant de Jim : « Mon corps avait donc été un instant drapé de lumière. Je l'avais vu ainsi. Dans le miroir, dans le regard de Jim qui avait la capacité de tout détruire et de tout transformer. » (*ME*, p. 105) Le regard positif de la narratrice envers son corps lumineux se métamorphose sous la vision puissante de Jim : puissant parce qu'il arrive à défaire le regard négatif qu'Élisabeth porte généralement sur son corps, vu sous tous ses défauts. Le regard de Jim change littéralement la perception qu'elle a de son corps. Elle prétend aussi qu'après l'amour, elle avait la sensation que Jim « la ramenait de l'au-delà avec l'impression de profaner [s]on corps » (*ME*, p. 16) La métamorphose vécue par la narratrice au contact de Jim l'éloigne de la conception initiale qu'elle avait de son corps, qu'elle relie à l'imperfection, et de sa culpabilité, liée nécessairement aux images religieuses introduites dans son esprit par le dévouement catholique de sa mère. De plus, elle ramène à la surface de sa pensée des images pornographiques aperçues dans son enfance, et considérées dès lors comme interdites. La profanation, décrite par Javeau comme « une transgression de l'interdit²⁴ », s'incarne ici dans le désir absolu éprouvé par la narratrice pour son ancien amoureux, qui la faisait se délecter de son corps nu et apprécier la sexualité, malgré les tabous

24. Claude Javeau, *op. cit.*, p. 29.

qu'elle a assimilés au cours de son éducation maternelle. Ce désir prend forme dans le regard de Jim, dédoublé par le reflet du miroir. Le miroir constitue, par ailleurs, l'un des objets-cultes du roman :

J'aimais croire [que les miroirs] produisaient, par leur seule existence, une sorte d'humanité dédoublée. Je savais aussi que les miroirs sont les emblèmes de la séduction et de l'érotisme dans l'art de l'amour au Moyen Âge. Cet art, je l'étudiais depuis des années. Jim aimait cette idée : il m'offrait des miroirs, comme autrefois l'amant courtois, dans un geste complice et surtout plein de désir. Mais quand je m'y regardais, je ne trouvais pas ce que je cherchais. De moins en moins, en fait. Jim le savait. Ce corps pris en défaut, ce n'est pas moi, je lui disais. De toute évidence, il ne me croyait pas. Ne me parle pas de l'âme, répondait-il. Les miroirs étaient le reflet le plus joyeux du désir et de la féminité. C'était tout. Il les avait laissés là : à moi de me débrouiller avec mon image. (ME, p. 13-14)

Cette image n'existe pas, malgré la présence intensifiée des miroirs, sans le reflet du regard de Jim : « Élisabeth et Jim devant le miroir » (ME, p. 14), se rappelle la narratrice. Souvenir d'une scène érotique, où Élisabeth vivait bien dans la nudité. Au reste, le miroir rappelle la mise en scène ritualisée entre les anciens amants. Dans son ouvrage *Corps de femmes, regards d'hommes*, Jean-Claude Kaufmann mentionne « la façon dont les femmes se mettent en scène et dont les hommes les regardent²⁵ ». Il parle de cette « personnalisation du corps » : « Les barrières de la pudeur s'abaissent, le corps se livre désormais aux regards. [...] Il est la chair, la concrétude du soi dans un monde où le concret s'évapore, la marque de ses limites aux frontières de la peau²⁶. » Le seul regard auquel le corps nu de la narratrice désire se livrer est celui de Jim, regard qu'elle a incorporé et qui lui est nécessaire pour sortir de la torpeur dans laquelle la perception qu'elle a d'elle-même l'a plongée. De toute façon, la sensation de la nudité est désormais reliée,

25. Jean-Claude Kaufmann, *Corps de femmes, regards d'hommes. Sociologie des seins nus*, Paris, Nathan, 1998, p. 15.

26. *Ibid.*, p. 79.

dans son cas, au désir de Jim; quand elle s'ennuie de lui, Élisabeth se sent nue (*ME*, p. 61, 64); quand Jim lui téléphone, elle lui répond alors qu'elle est nue (*ME*, p. 188). En définitive, le regard masculin (celui de Jim) domine la représentation que la narratrice crée autour de son corps, même en l'absence de cet homme. Au contraire, l'absence accentue cette domination oculaire dont la narratrice s'ennuie.

D'ailleurs, le fait que Jim soit parti en laissant les miroirs symbolise une forme de *transmission* : en effet, par le miroir, même seule, la narratrice perpétue le désir éprouvé par son corps pour celui de Jim. L'objet miroir devient, par conséquent, symbolique.

L'ouvrage de Jean Baudrillard, *Le système des objets*²⁷, permet de définir l'objet miroir tel qu'il est présenté par la narratrice : il y a la *fonction objective* des miroirs, celle que défend Jim, qui ne les considère que comme « accessoires de culte féminin » (*ME*, p. 13) et la *fonction subjective*, telle que prônée par Élisabeth, soit les miroirs en tant que producteurs, « par leur seule existence, [d']une sorte d'humanité dédoublée » (*ME*, p. 13). Cette différence de perception s'expliquerait, entre autres, par l'œil photographique que pose le premier sur la réalité, en opposition avec la vision plus littéraire et rêveuse d'Élisabeth²⁸. Depuis le départ de Jim, le miroir projette pour elle le souvenir des amoureux : « Ton corps est plein de ressources, disait Jim. Il m'enlaçait, m'emmenant doucement devant ce miroir. Il voulait que je regarde. Ce corps est fait pour l'amour, disait-il encore. Je regardais, sauvée par mes yeux de myope. Je grimaçais. » (*ME*, p. 14) Les regards que Jim et Élisabeth portent sur la vie diffèrent. Cette différence influence nécessairement la façon dont ils entrent en relation avec les objets.

Jean Baudrillard se questionne sur les rapports particuliers des gens avec les objets qui les entourent. On peut parler de relation à l'objet

27. Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1968, 288 p.

28. Jim exerce le métier de photographe. Élisabeth et lui se sont rencontrés à Boston, dans un colloque auquel elle assistait en tant que littéraire, et lui en tant que photographe.

soit de manière purement *fonctionnelle* (ou objective), soit de manière *subjective*; pour entrer dans un symbolisme de l'objet, il faut sortir du système fonctionnel : « Sans doute les objets jouent un rôle régulateur de la vie quotidienne, en eux s'abolissent bien des névroses, se recueillent bien des tensions et des énergies en deuil, c'est ce qui leur donne une "âme", c'est ce qui les fait "nôtres"²⁹ ».

Dans *La maison étrangère*, l'exemple du miroir comme objet investi de manière subjective est frappant. Durant le processus de son deuil de Jim, le miroir devient pour Élisabeth un témoin de son vécu avec son ancien amoureux : « Il est vrai, affirme Élise Turcotte, que les objets forment une constellation, ou une nébuleuse, dans le monde de mes personnages. Quand je crée un personnage, il y a toujours des objets qui l'entourent, le définissent³⁰. » Les objets sont des indices d'identité. Dans *La maison étrangère*, cela se présente par différents objets : la bible de la mère, la sirène de bois, les objets laissés par Jim : les miroirs, certes, mais aussi les photographies, une série de lettres dans une boîte, une montre de poche, un chandail usé. Jean Baudrillard stipule que certains objets sont dotés d'une « valeur symbolique³¹ » qui renvoie à la partie instinctive et psychologique de la personne qui les détient. La bible symbolise le caractère de la mère d'Élisabeth, mère qui donnait son temps à des causes nobles, et perçue comme une sainte; les photographies laissées par Jim, une autre trace de son regard; ses lettres, tous ses moments d'absence; sa montre de poche, ses mains; son chandail usé au collet, son corps. Enfiler le chandail, c'est pour Élisabeth comme enfiler le corps de Jim, le retrouver malgré l'absence.

Rappelons que c'est par le miroir que le regard de Jim a pénétré le corps de la protagoniste, et que c'est par ce miroir qu'elle retrouve la source lumineuse de ce regard. Avec le départ de Jim, la lumière s'est éteinte, mais le reflet du corps d'Élisabeth demeure; c'est pourquoi le désir se place dans un entre-deux : entre la présence et l'absence de

29. Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 9.

30. Denise Brassard, « Entretien avec Élise Turcotte », *op. cit.*, p. 24.

31. Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 29.

Jim, le miroir devient résurgence du souvenir, donc du désir, tel que l'affirme Andrea Oberhuber dans un article qu'elle consacre à ce roman d'Élise Turcotte : « C'est que, pour Élisabeth, le désir de l'autre est stimulé voire nourri par des objets (livres, manuscrits, enluminures, miroirs, etc.) ou des représentations de la gestuelle amoureuse³². »

Les objets sont la plupart du temps investis de l'autre, car « la relation profonde de l'homme aux objets, en laquelle se résume l'intégration de l'homme au monde et aux structures sociales³³ », affirme Jean Baudrillard, représente surtout son rapport à l'altérité. Cependant, certains objets sont investis par leur possesseur dans une relation à soi. Dans le cas d'Élisabeth, la petite sirène en bois ou encore les robes qu'elle porte deviennent symboliques de son rapport à elle-même, et sont alors perçues comme des emblèmes.

Outre le regard de Jim, l'approbation du père importe dans le choix de la couleur de la robe que porte la narratrice, ce qui fait de ce vêtement un autre objet-culte du roman : « Mon père a toujours eu un goût très précis pour les vêtements féminins. Il donnait régulièrement son avis. À sa femme, qui s'intéressait très peu à la mode. À sa fille, qui adorait être jolie. » (*ME*, p. 48) Non seulement la robe est un vêtement privilégié par Élisabeth, qu'elle porte pour faire plaisir à son père, mais sa couleur prend une importance capitale dans la symbolique du roman : « Il détestait depuis longtemps me voir habillée en noir » (*ibid.*); « Un soir, je me suis acheté une robe blanche pour célébrer le printemps et la fin de mon cours. Je pensais pouvoir faire plaisir à mon père » (*ME*, p. 49); « C'était le dernier cours, et j'avais finalement opté pour le bleu. Une robe d'un bleu profond que mon père trouverait tout à fait à son goût. La robe blanche attendrait. » (*ME*, p. 52, nous soulignons) Au début de l'histoire, Élisabeth est tentée par le noir, couleur du deuil. Cette tendance sombre rappelle son double deuil : celui vécu pour son

32. Andrea Oberhuber, « La Maison étrangère d'Élise Turcotte », *À la carte, le roman québécois (2000-2005)*, Francfort-sur-le-Main, Berlin, Berne, Bruxelles, New York, Oxford et Vienne, Peter Lang, 2007, p. 438.

33. Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 67.

ancien amoureux, celui vécu pour sa mère. Cependant, elle oppose cette couleur au blanc, couleur de la vie et de la renaissance, de la pureté aussi. Si le miroir et le regard de Jim sont signes de profanation, le port de la robe blanche relève plutôt du sacré :

J'avais vu, quelques mois auparavant, un film dans lequel la reine Elisabeth se poudrait le visage et se revêtait de blanc virginal pour ses noces avec son pays : une scène très forte. J'en extrapolais la signification jusqu'à la notion de virginité telle que conçue par certains philosophes médiévaux : une virginité non charnelle, une attitude, l'âme purifiée au contraire par le corps et déliée de tout, un dépassement hors de soi, hors de la culpabilité et, par ce fait, une façon de remonter vers la source de la lumière. [...] Je restais fascinée par la puissance des gestes, par leur précision volontaire et par ce qui se dégageait du personnage. C'était une sorte de messe, un rituel dont le sens émanait entièrement de son corps revêtu de blanc. [...] Elle était redevenue vierge. Ce n'était qu'un film, bien sûr. Mais je cherchais à mon tour à recréer mes propres symboles. Je cherchais ce que j'avais à célébrer. (ME, p. 49-50)

Cette scène constitue une mise en abyme de la narratrice, procédé d'autoreprésentation d'abord incarné par le prénom partagé entre celle-ci et la reine dont il est question dans le film. Ensuite, il y a partage du même désir de rédemption entre les deux femmes, désir qui passe par la libération de la culpabilité ressentie. Cette libération mentale ne peut advenir que par celle du corps et non le contraire, tel que la religion le suggérerait (donc, par *profanation*, comme le regard de Jim). Enfin, dans cet extrait se décèle le désir de percevoir son corps et sa maison dans une perspective sacrée, ou dans une esthétique de la ritualisation, qui ne peut s'incarner que par le biais de vêtements ou d'objets particuliers.

Cette quête rédemptrice suppose une mise en scène de la dialectique du sacré et du profane, entre le regard de Jim et les propos du père, entre le corps nu et le corps habillé de la narratrice, entre la robe noire et la robe blanche : « C'est une sorte d'idéal, affirme la narratrice : entrer dans une peau vierge et expérimentée à la fois. » (ME, p. 99) Cet idéal paradoxal est bien postmoderne, car il réunit les extrêmes dans

une volonté de relativiser : les symboles de cette nuance souhaitée se matérialisent d'abord par Marc, le nouvel amant, puis par le port de la robe bleue. En premier lieu, il y a un transfert de la ritualisation du corps d'Élisabeth à celui de Marc :

Nous étions [...] tous les deux sur la pente du hasard. Cela nous donnait parfois un pouvoir, un goût presque sacré. Quand je touchais certaines parties de son corps, je croyais reconnaître le corps de Jim. Marc se prêtait toujours au jeu. À travers son corps, j'inventais mes souvenirs. Je les embellissais. Je goûtais à la disparition de l'amour même insatiable. (ME, p. 138)

Marc devient donc la réincarnation de Jim, tout en restant, du moins, du côté des vivants, ce qui renvoie à Élisabeth le reflet de sa propre présence. Marc est un corps, alors que Jim est une âme. Élisabeth retrouve, grâce à Marc, les deux pôles nécessaires à sa réconciliation avec son propre corps.

En dégageant un caractère sacré à la sexualité plutôt qu'à l'abstinence virginale (contrairement à ce que stipule l'Église), Élisabeth met en scène une ritualisation du corps dans laquelle se mêle la dialectique du sacré et du profane, mentionnée plus tôt. Puis, après avoir tenté de sacraliser son corps en lui donnant une nouvelle virginité, elle le violente par la profanation, notamment par le port de la robe bleue. Cet objet expose la position nuancée de la narratrice : elle sort de la *noirceur* du deuil pour entrer dans le désir nouveau, mais pas *blanc*, pas vestalique.

Cette ritualisation du corps sort des tendances postmodernes par la thématique qu'elle soulève, ainsi que par ses liens profonds avec la religion catholique, par laquelle elle semble d'ailleurs influencée. En effet, cette ascendance liturgique, quoique renversée par Élise Turcotte (elle rend la sexualité sacrée et l'abstinence profane, rappelons-le), fait référence à un discours plutôt *orthodoxe* et souligne cette tendance extrême-contemporaine du retour à la tradition. Il en est de même pour le miroir et les robes, qui sont des signes de la stylisation féminine, tendance contestée par les théoriciennes féministes postmodernes. Ainsi, la perspective féministe de l'auteure de *La maison étrangère* pose

problème : Élise Turcotte est-elle indifférente aux discours féministes postmodernes, ou bien déploie-t-elle une vision différente?

Féminismes de la postmodernité : de la « performativité du genre » au « métaféminisme »

La postmodernité, au dire de Linda Hutcheon³⁴, ne connaît pas qu'un féminisme englobant, mais plusieurs voix féministes. La plupart d'entre elles s'entendent cependant pour proposer fortement la chute des barrières entre les sphères privée et publique (lire Teresa De Lauretis, notamment), et pour rendre compte de la performativité des genres afin de la combattre. Selon cette vision : « la construction du genre est à la fois le produit et le processus de la représentation et de l'autoreprésentation³⁵ »; « À l'instar d'Austin, Butler définit le genre comme performatif. [...] L'effet du genre est produit par la stylisation du corps et doit donc être compris comme la façon banale dont toutes sortes de gestes, de mouvements et de styles corporels donnent l'illusion d'un soi genré durable³⁶. » Cette *stylisation du corps* se présente typiquement, chez les femmes, par le port de vêtements dits féminins, par l'adoption d'une attitude dite féminine, etc., traits qui établissent le féminin ou encore la féminité, caractéristiques traditionnellement attendues des femmes par les hommes. Les féministes postmodernes ont dénigré cette forme de pensée qu'elles considéraient comme archaïque et opprimante pour les femmes, car née d'une perspective idéale masculine, le regard et le désir de l'homme étant les sources implicites de la construction de cet idéal de la femme et du féminin.

34. Linda Hutcheon, « Postmodernism and Feminisms », *The Politics of Postmodernism*, New York / London, Routledge, 2005 [1989], p. 137-164.

35. Teresa De Lauretis, « La technologie du genre », *Théorie queer et cultures populaires*, traduit de l'anglais par Marie-Hélène Bourcier, Paris, La Dispute / Snédit, 2007, p. 56.

36. Audrey Baril, « De la construction du genre à la construction du "sexe" : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler », *Recherches féministes*, vol. 20, n° 2, 2007, p. 64.

Nous ne ferons pas ici la nomenclature des courants féministes ni de leurs batailles; par contre, il est essentiel de montrer que *La maison étrangère* ne rejoint pas cette pensée féministe postmoderne liée à la rupture des métarécits du patriarcat ou de la féminité. La proposition concernant la scission des barrières entre privé et public est pleinement acceptée par Élise Turcotte, pour qui le *je* personnel n'est pas dénué d'une part collective, et féminine surtout. Or, l'auteure ne combat aucunement la performativité du genre; au contraire, elle multiplie les symboles et les idées préconçues contre lesquelles se battent généralement les féministes dites postmodernistes. Effectivement, l'auteure affiche, par l'entremise de sa narratrice, une stylisation du corps féminin dans une mise en scène ritualisée, comme nous l'avons illustré préalablement, surtout en ce qui concerne le lien étroit entre l'apparence physique d'Élisabeth et sa perception d'elle-même, perception qui dépend du regard de Jim ou qui découle des propos de son père quant aux robes et à leur couleur.

Malgré tout, il ne faut pas croire qu'Élise Turcotte fasse l'apologie de l'antiféminisme ou qu'elle soit indifférente à la cause des femmes. D'ailleurs, elle s'en défend bien à Denise Brassard : « Je me considère féministe, je l'ai toujours été et je le suis encore plus aujourd'hui, car je trouve que la situation des femmes régresse au lieu de s'améliorer. Mais quand il s'agit d'être en adéquation avec ma propre vision³⁷. » À quoi rattacher cette vision particulière? Lori Saint-Martin s'est penchée sur la nouvelle vision féministe déployée dans la prose féminine du début des années 90, dans un article intitulé « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec³⁸ », vision à laquelle nous pouvons rattacher l'écriture d'Élise Turcotte.

Lori Saint-Martin définit l'ampleur accordée au préfixe « méta- », qui signifie, brièvement, « après » ou « ce qui dépasse ou englobe l'objet

37. Denise Brassard, « Entretien avec Élise Turcotte », *op. cit.*, p. 16.

38. Lori Saint-Martin, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine du Québec », *Voix et Images*, vol. XVIII, n° 1 (52), automne 1992, p. 78-88.

dont il est question³⁹ », ce qui veut dire que le préfixe permettrait d'intégrer le passé plutôt que de privilégier son abandon. Ainsi, elle raconte le passage du féminisme au métaféminisme, le premier étant surtout militant (prônant l'abolition du patriarcat et l'émergence d'une culture au féminin) et engagé (pour la liberté d'expression, la liberté au travail, la liberté sexuelle) et le second, plus tranquille, privilégiant la liberté d'expression plutôt que l'engagement. Nous reconnaissons dans l'imaginaire d'Élise Turcotte ce second féminisme. Saint-Martin explique la raison essentielle de cette transmutation féministe : « En réalité, les acquis du mouvement et de la philosophie féministe semblent s'intégrer tout naturellement dans le discours romanesque⁴⁰ », ce qui est très positif, puisque ce commentaire évoque la progression plutôt que la régression : les femmes n'ont plus à se battre pour ce qu'elles ont désormais obtenu (bien que des reculs soient toujours à craindre). C'est aussi la réponse d'Élise Turcotte à la question de Denise Brassard, qui lui a demandé si elle portait une attention particulière à sa subjectivité féminine, comme l'ont fait les écrivaines de la génération précédente (et elle cite les Nicole Brossard, France Théoret, Madeleine Gagnon) :

Je n'y pense pas, c'est naturel. C'est peut-être aussi ce qui distingue ma génération de celle qui l'a précédée. [...] Alors je ne me pose pas ce genre de question. Je n'en ai pas besoin. Je n'essaie pas de reproduire quoi que ce soit, je veux écrire, et par l'écriture, comprendre⁴¹.

Dans son cas, il s'agit de se comprendre, et ce, au-delà de la question purement féministe, en posant une problématique simplement *féminine*.

En outre, les écrivaines contemporaines ne réfutent pas les failles de la société concernant les femmes, mais elles en demeurent conscientes, même si cette conscience touche moins les femmes comme groupe social que comme individus. La première caractéristique de l'esthétique métaféministe définie par Saint-Martin renvoie justement à

39. *Ibid.*, p. 83.

40. *Ibid.*, p. 82.

41. Denise Brassard, « Entretien avec Élise Turcotte », *op. cit.*, p. 16.

l'« expérience personnelle⁴² ». Dans cette conscience intime, l'auteure métaféministe interroge quand même « la part du féminin dans l'histoire, la littérature, la mythologie, la psychanalyse; le rapport mère-fille et les relations des femmes avec les hommes et entre elles⁴³ ». Ces questionnements sont présents dans l'œuvre d'Élise Turcotte dès la publication de son premier roman, *Le bruit des choses vivantes*⁴⁴, qui a renouvelé le paysage littéraire québécois. Dans ce roman, Turcotte a mis en scène la relation tendrement passionnée entre une mère monoparentale et sa fille de trois ans. Elle a ensuite publié un recueil de nouvelles, *Caravane*⁴⁵, qui évoque aussi la solitude amoureuse et la délicatesse, presque compensatoire, de la maternité. Le rapport mère-fille est aussi présent dans *La maison étrangère*, puisque la narratrice révèle son rapport houleux et fantomatique à sa mère décédée (en parallèle à sa relation avec Jim, la mère et l'amoureux étant tous deux des *disparus*).

Revenons à la pensée métaféministe. Lori Saint-Martin souligne l'« abolition de la frontière entre les sexes » qui en ressort et affirme que, « sans relever directement d'un discours à caractère féministe, [les textes métaféministes] en portent les marques⁴⁶ ». Elle ajoute que « ces textes n'évacuent pas le féminisme, mais l'absorbent, l'interrogent, le font évoluer⁴⁷. » Dans *La maison étrangère*, la narratrice est une femme qui a étudié et qui gagne sa vie en tant que professeure de cégep; l'exposition de ce statut indépendant et autonome de la femme porte à croire que le discours féministe combatif de la génération de femmes précédant Élise Turcotte a accompli sa mission.

42. Lori Saint-Martin, *op. cit.*, p. 84.

43. *Ibid.*

44. Élise Turcotte, *Le bruit des choses vivantes*, Montréal, Leméac, 1991, 227 p.; Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1998, 244 p.

45. Élise Turcotte, *Caravane - nouvelles*, Saint-Laurent, Bibliothèque québécoise, 2004, 141 p.

46. Lori Saint-Martin, *op. cit.*, p. 84.

47. *Ibid.*, p. 88.

Au demeurant, même les marques dites moins féministes, comme l'importance accordée par la narratrice au regard de son ancien amant sur son corps, se transforment dans l'écriture d'Élise Turcotte. Cette supériorité du regard est transférée de Jim à Élisabeth, qui porte le sien sur Marc, son nouvel amant, tel que nous l'avons mentionné plus tôt. En effet, la narratrice avoue sans peine qu'elle utilise le corps de son amant comme objet compensatoire au corps manquant de Jim, aveu littéraire qui n'est possible que parce que les femmes ont acquies une liberté corporelle qui se reflète dans l'écriture.

Un symbolisme renouvelé... vers l'hypermodernité?

Il semble donc que si Élise Turcotte n'affiche pas une pensée féministe combative dans son œuvre, et particulièrement dans *La maison étrangère*, et si elle exploite des symboles féminins associés à une pensée patriarcale, ce n'est pas parce qu'elle est indifférente au sort des femmes. Elle utilise ces signes pour faire des analogies avec les discours qu'elle a incorporés et qui constituent des fragments de son identité. Chez Élise Turcotte, il n'y a ni combat ni contestation des idéologies ambiantes, mais plutôt une *constatation* qui passe par l'expression et la suggestion, elles-mêmes n'étant possibles que par le dialogue avec le passé. En réalité, ce qu'Élise Turcotte réfute, ce sont les idées non pas modernes, mais postmodernes. Son écriture et son imaginaire ne se posent pas en rupture avec les procédés traditionnels ou avec les métarécits, mais dans une continuité, qui ne l'empêche pas de réécrire ces procédés et de relire ces récits selon une réappropriation subjective du monde actuel.

Nous reconnaissons tout de même dans le roman *La maison étrangère* d'Élise Turcotte la présence de la philosophie postmoderne, notamment en ce qui concerne la concentration subjective de la narratrice présentée, Élisabeth. Sa subjectivité évoque la féminité, sans pour autant révéler de bataille féministe. L'imbrication du privé et du public se retrouve aussi dans le livre d'Élise Turcotte, ce qui rend son texte postmoderne. Les métarécits (la religion, la féminité) ne sont ni évoqués dans leur globalité

ni contestés, mais requestionnés par morceaux. La ritualisation du corps féminin telle que l'auteure la déploie dans son roman en constitue l'exemple le plus flagrant, montrant à la fois des idées postmodernes et des idées qui n'en sont pas. Ce roman d'Élise Turcotte afficherait donc une subjectivité postmoderne : non pas une subjectivité du refus de ce qui l'a précédée, d'une part, mais une subjectivité du *dialogue* avec les idées passées; non pas un féminisme contestataire, d'autre part, mais un féminisme *lyrique*. Bref, nous corroborons notre hypothèse initiale, à savoir que *La maison étrangère* déploie un imaginaire postmoderne, mais en mutation vers l'hypermodernité, avènement historique et littéraire étudié par Gilles Lipovetsky.

Dans *Les Temps hypermodernes*, l'auteur explique le passage de la postmodernité à l'hyper-modernité, par celui de la jouissance postmoderne (dans la contestation, entre autres) à l'angoisse hyper-moderne, qu'il expose à la manière de Lyotard dans son énumération de mots qui commençaient par *méta-*, par d'autres débutant par le préfixe *hyper-* : *hypercapitalisme*, *hyperclasse*, *hyperpuissance*, *hyperterrorisme*, *hyperindividualisme*, *hypermarché*, *hypertexte*, etc. L'hypermodernité est toujours liée à l'expansion des paradoxes entre ordre et désordre, indépendance et dépendance, mesure et démesure : « travaillée par des normes antinomiques, la société ultra-moderne n'est pas unidimensionnelle : elle ressemble à un chaos paradoxal, un désordre organisateur⁴⁸ », poursuit Lipovetsky.

Cette définition d'une nouvelle ère sociale s'inscrit déjà, notamment par Élise Turcotte, dans le littéraire, dont l'inquiétude face à la fin du monde, entre autres, est présente dans *La maison étrangère*⁴⁹. En effet, le roman affiche une thématique de l'inquiétude. La narratrice exprime son angoisse par l'entremise du surnaturel et par une impression

48. Gilles Lipovetsky et Sébastien Charles, *Les Temps hypermodernes*, Paris, Grasset / Le Livre de poche, coll. « Biblio essais », 2004, p. 81.

49. Nous pourrions aussi affirmer que cette tendance se lit chez des auteures québécoises contemporaines telles que Marie-Claire Blais, Ying Chen, Catherine Mavrikakis, pour ne nommer que celles-là.

apocalyptique de fin du monde. Le surnaturel se présente plutôt de façon métaphorique, par l'apparition de la mère ou de Jim en rêve ou en fantasme, alors que l'angoisse de la fin du monde appartient aux échanges effectués entre la narratrice et Lorraine, durant lesquels elles évoquent toutes deux « de nouvelles visions de l'enfer » : « les jeunes chevaliers de l'apocalypse entraient dans l'école, ils criaient des injures, tiraient sur les élèves à bout portant puis retournaient d'où ils venaient. Ou bien ils mettaient fin à leurs jours. Ensuite, l'autre enfer pouvait commencer. » (*ME*, p. 37)

Ces visions extrêmement violentes proviennent bien sûr de l'imaginaire collectif, de ces images déjà vues à la télévision — images qu'aborde Élise Turcotte dans tous ses livres. De plus, l'utilisation du style indirect libre pour rapporter les propos névrotiques et angoissés de Lorraine cause une confusion entre le discours de celle-ci et la perception d'Élisabeth, qui, plus tard, associe son élève Mathieu d'abord à un « chevalier servant » (*ME*, p. 59), puis à un « chevalier de l'apocalypse » (*ME*, p. 62). Nous reconnaissons ici des références au Moyen Âge, comme en fait Élise Turcotte tout au long de son roman : quand ces renvois sont associés à la narratrice, ils symbolisent son rapport divisé entre sacralisation et profanation de son corps; quand ils sont associés à son jeune prétendant, ils incarnent surtout l'angoisse de la narratrice quant à l'avenir. L'imbrication des deux voix féminines dans l'écriture (celles de Lorraine et d'Élisabeth) donne alors l'impression que les inquiétudes sont partagées par les deux femmes.

Somme toute, entre postmodernité et hypermodernité, ce roman d'Élise Turcotte suggère tranquillement plutôt que de contester acerbement, tel que le faisaient ses prédécesseuses. Peut-être que cela s'explique par le fait que, en tant que métaféministe, elle se replie davantage sur son expérience, qu'elle relie au corps et au domestique, plutôt que de tendre vers l'extérieur, car la maison n'est plus considérée comme un emprisonnement duquel les féministes postmodernistes voulaient s'extirper, mais comme un refuge contre l'extérieur menaçant. Cette inquiétude hypermoderne se présente dans un texte qui précède

*La maison étrangère, L'Île de la Merci*⁵⁰, et par la suite dans *Pourquoi faire une maison avec ses morts*⁵¹, dont les symboles exploités par Turcotte — le corps et la maison entre autres — constituent la façon d'écrire et de s'écrire à partir d'une poétique du chaos, où la dichotomie privé / public postmoderne laisse davantage place à celle, hypermoderne surtout, de l'intérieur / extérieur.

50. Élise Turcotte, *L'Île de la Merci*, Montréal, Leméac, 1997, 202 p.

51. Élise Turcotte, *Pourquoi faire une maison avec ses morts*, Montréal, Leméac, 2007, 128 p.



Mélissa Verreault
Université du Québec à Montréal

Déconstruction de la binarité et des genres dans *Soudain le Minotaure*.
Procédés postmodernes pour une réconciliation avec l'Autre

Me couvrir de féminin ce n'est pas devenir femme, c'est devenir un homme qui au lieu d'exclure l'autre, parce qu'il en a peur, se met à l'écouter, à jouir de sa différence¹.

Philippe Haeck
Naissances

Voilà le temps et le lieu venus pour danser la valse macabre des dieux qui nous ont inventés ensemble, si dissemblables².

Mélanie Gélinas
Compter jusqu'à cent

Le féminisme n'a pas toujours bonne presse, particulièrement auprès des générations X et Y, qui jugent souvent ses revendications déconnectées de la réalité actuelle. Certaines auteures sont même réticentes à ce qu'on attribue l'étiquette féministe

1. Philippe Haeck, *Naissances. De l'écriture québécoise*, Montréal, VLB éditeur, 1979, p. 372-373.

2. Mélanie Gélinas, *Compter jusqu'à cent*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Première impression », 2008, p. 309.

à leurs œuvres; Marie Hélène Poitras, jeune écrivaine québécoise, est l'une de celles qui préfèrent qu'on aborde leur travail en dehors de ces considérations politiques³. Pourtant, son premier roman, *Soudain le Minotaure*⁴, qui relate l'histoire d'une agression en proposant successivement le point de vue de l'agresseur, Mino Torres, et celui de l'agressée, Ariane, pourrait facilement être classé parmi les œuvres d'allégeance féministe, puisqu'il revendique ouvertement l'égalité entre les hommes et les femmes. Différents procédés formels, qu'on qualifiera aisément de postmodernes, sont utilisés dans ce roman pour faire valoir la nécessité d'une véritable équité entre les genres.

La culture occidentale conçoit généralement le monde selon un schéma binaire, et ce mode d'appréhension de la réalité mène trop souvent à l'iniquité. Dans *Soudain le Minotaure*, les choix narratifs participent tous d'une volonté de déconstruire cette binarité, de façon à dépoliariser les relations humaines et à réconcilier ce qui, selon certaines normes, était inconciliable. Paradoxalement, c'est en amplifiant la division que le roman parvient à désamorcer la dichotomie. Toujours dans un souci d'ordre et de logique, notre culture valorise la différenciation des genres, campant les hommes et les femmes dans des rôles bien définis auxquels ils peuvent difficilement se soustraire. Le texte de Poitras cherche pour sa part à décroquer ces genres, pour ainsi rétablir un certain équilibre entre eux. Le travestissement narratif, qui passe par l'emploi du « je », la valorisation de l'ambiguïté et l'exagération sont autant de moyens qu'emploie le roman pour abolir les frontières entre les identités sexuelles⁵ et provoquer leur rencontre. Tous ces procédés

3. Au sujet du féminisme dans l'œuvre de Poitras, se référer à Marie Hélène Poitras, « Suées, suivi de Une écriture de l'opportunisme et de l'amoralité », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2001, 196 f.

4. Marie Hélène Poitras, *Soudain le Minotaure*, Montréal, Triptyque, 2006 [2002], 145 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *SLM*.

5. Notons ici que l'adjectif « sexual » renvoie à la différence entre les sexes, sans connotation spécifiquement sexuelle. Il est entre autres employé par Katri Suhonen dans *Prêter la voix. La condition masculine et les romancières québécoises*, Québec, Nota bene, coll. « Essais critiques », 2009, 290 p.

nous autorisent à attribuer une valeur féministe à *Soudain le Minotaure*, mais plus encore à l'associer au courant postmoderne.

Lui versus Elle : la binarité comme une blessure

À l'instar du postmodernisme, un des desseins principaux de *Soudain le Minotaure* est de remettre en question le concept de Nature, le binarisme et la vision manichéenne du monde, dont découle l'ordre hiérarchique qui régit les rapports homme / femme. Le roman déconstruit ce système, qui nuit trop souvent à l'harmonie entre les deux pôles, en montrant les conséquences néfastes.

Mino Torres, l'agresseur du récit, véhicule une vision très machiste du sexe opposé, parfaitement ancrée dans la binarité. Selon lui, la nature a fait de la femme un être inférieur à l'homme : « "Récipient percé de trous et utilisé pour filtrer sommairement des liquides", voilà une passoire. [...] Finalement, il n'y avait pas grand-différence entre les filles et les passoires. » (*SLM*, p. 45) Une des seules femmes qu'il respecte, c'est son épouse, Maria, qui correspond bien à l'image traditionnelle de la bonne ménagère obéissante :

Elle s'ennuyait, seule dans l'appartement. Tout était toujours très propre. Elle enveloppait les lampes dans des sacs de plastique transparent pour éviter que la poussière ne les recouvre. Elle avait envie de s'occuper d'un enfant, de servir à quelque chose, de tendre son sein à un autre que moi. (*SLM*, p. 16)

À l'inverse de Maria, il y a Ariane, l'agressée, mais aussi et surtout une jeune femme autonome, sûre d'elle et accomplie : « Ariane est la vie, Maria, la mort. » (*SLM*, p. 44) Mino la prend pour cible pour cette raison très précise : parce qu'elle est *libérée*. L'affranchissement de la femme va à l'encontre de la logique en laquelle croit Mino et il s'agit pour lui de « salir » l'une de ces « traîtresses » pour rectifier la situation :

J'avais entendu dire que les filles du Canada étaient libres, qu'elles allaient à l'université, qu'elles faisaient de la politique, écrivaient des livres, qu'elles faisaient comme les hommes, quoi. Je voulais flétrir une fille blanche libérée,

insoumise, intellectuelle et belle. Je lui ferais sa fête et elle verrait bien ce que la nature ordonne. (*SLM*, p. 36-37)

Mino se sent investi d'une mission, laquelle lui a été confiée par la Nature elle-même. Cette dernière, immuable, l'a conçu comme il est et il ne peut rien y changer puisque sa condition relève de la volonté d'une instance qui lui est externe : « La nature me pousse à agir. Mes pulsions viennent du centre de la terre. Dans un espace donné, proies et prédateurs évoluent nonchalamment. Tous pressentent ce qui les attend et patientent avant la rupture de l'équilibre. » (*SLM*, p. 24)

Bref, l'agresseur se décharge de toute responsabilité par rapport à son comportement, l'imputant plutôt à un ordre presque divin. À vrai dire, Mino se déresponsabilise à un tel point qu'il en vient à parler de ses propres crimes comme si c'était un autre qui les avait commis et il cherche à protéger sa sœur de cet « autre » :

Quelques jours après ce viol [le premier], j'avais été troublé par un article du journal local qui rendait compte de l'événement. [...] Je lui [à Anna, sa sœur] ai donné un coup de journal sur la tête, seulement pour la blesser dans son orgueil et pour qu'elle se taise enfin. – Tu lis pas le journal, toi? – Qu'est-ce que le journal vient faire là-dedans. [...] [J]e lui ai montré l'article sur le viol. Elle a cessé son jacassement aigu. (*SLM*, p. 15)

La logique naturelle et surhumaine défendue par Mino n'est qu'une construction culturelle qui accentue le fossé entre le masculin et le féminin. Elle a supposément pour but d'éviter que la société ne sombre dans le chaos mais provoque tout le contraire. Mary Douglas, dans *De la souillure*, avance que « c'est seulement en exagérant la différence entre intérieur et extérieur, dessus et dessous, mâle et femelle, avec et contre, que l'on crée un semblant d'ordre⁶ ». Cependant, loin d'assurer

6. Mary Douglas, *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, La Découverte, 2001, p. 26, cité dans Judith Butler, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Cynthia Kraus, Paris, Editions La Découverte, 2005 [1990], p. 251.

l'ordre, le besoin de marquer les différences entre les genres est ce qui a en quelque sorte donné lieu à l'agression dans *Soudain le Minotaure*, et c'est donc à cette logique qu'il faut s'en prendre. Le médecin qui traite Torres, Dr Parker, le clame d'ailleurs ouvertement :

Notre société a fait de l'homme un guerrier actif et, de la femme, une consolatrice passive et une infirmière. Cette vision des choses doit changer, ces rôles traditionnels ne doivent plus servir de modèles. Nous devons reconnaître l'égalité des sexes. (*SLM*, p. 45)

Ariane, pour sa part, le formule carrément en ces termes : « Je désire qu'on abolisse la logique comme matrice explicative de la fatalité ». (*SLM*, p. 134)

Le recours au diptyque est un des procédés utilisés par Poitras pour mettre en relief le fait que la division engendre la blessure. En présentant les deux voix séparément, l'auteure préserve le fossé entre la victime et son tortionnaire, soulignant l'abîme qui les coupe l'un de l'autre. Par ailleurs, les deux parties sont de longueur similaire, donc égales, mais elles ne forment pas pour autant un tout harmonieux. Cela démontre bien qu'égalité ne rime pas nécessairement avec unité et que la réalité n'est pas un ensemble uniforme et toujours cohérent. Cet aspect formel s'inscrit parfaitement dans le sillon du postmodernisme, dont beaucoup de penseurs soutiennent qu'il est vain pour une œuvre littéraire de prétendre à l'homogénéité, puisque le réel constitue un prisme aux multiples facettes qui sont tout sauf homogènes.

Dans le même ordre d'idées, il est intéressant de noter que Poitras ponctue son texte de mots-valises formés de deux termes contradictoires; ces néologismes illustrent aussi, à leur manière, le fait que la réalité n'accepte pas si facilement d'être réduite à des concepts et exprimée par des mots prémâchés. Ainsi, un vocable comme « enfant-animal » (*SLM*, p. 34) souligne à la fois la fragilité et la puissance qui cohabitent dans une seule et même personne et l'appellation « filles aimées-violées » (*SLM*, p. 39), utilisée par Mino pour désigner celles qu'il agresse, rend bien tangible l'idée que sa relation avec ces femmes est plus complexe qu'il n'y paraît au premier abord. En résumé, la forme

de *Soudain le Minotaure*, autant dans une perspective macroscopique que microscopique, témoigne de l'impossibilité de tout faire entrer dans un moule rigide.

Concernant le diptyque, ajoutons qu'il crée une sorte d'effet miroir entre les deux personnages; les pages centrales, qui séparent les deux récits, tiennent lieu de glace et les protagonistes sont appelés à s'y regarder. L'image qui leur est renvoyée n'est pas la leur, mais celle de l'Autre. Dans ce miroir, ce n'est pas notre reflet que nous observons, mais la distance qui nous coupe d'autrui.

Parce que les deux perspectives évoluent en parallèle, et non sur un seul et même plan, on ne croit d'abord pas à la réconciliation. Le fait qu'il n'y ait pas de dialogue entre l'homme et la femme place le lecteur dans une posture particulière : c'est à lui d'établir le lien entre les deux témoignages, de raccorder leurs histoires. Il joue un rôle dans la constitution de l'unité du fil narratif et se positionne en tant que troisième sujet du livre, soit celui qui adopte consécutivement le point de vue de l'homme et de la femme. Il se mute en quelque sorte en une figure androgyne, puisqu'il est porteur des deux discours, du masculin et du féminin superposés. Nous aborderons un peu plus loin cette question de l'androgynie et des possibilités de réconciliation qu'elle offre. Pour l'instant, il conviendrait de nous demander s'il aurait été préférable de faire dialoguer les deux personnages, pour qu'ils se confrontent directement. À ce sujet, Butler stipule que

la notion même de « dialogue » est culturellement spécifique et historiquement située, car tandis qu'un interlocuteur ou une interlocutrice peut être persuadé-e d'avoir une conversation, un-e autre peut être convaincu-e du contraire. Il faut commencer par interroger les rapports de pouvoir qui conditionnent et limitent les possibilités dialogiques⁷.

La structure du dialogue étant elle-même inscrite dans une conception binaire des rapports humains, la reproduire simplement, dans l'espoir

7. Judith Butler, *op. cit.*, p. 81.

de rendre la communication plus efficace, aurait été une manière de nourrir les oppositions dyadiques. Katri Suhonen abonde dans le même sens en rappelant qu'« [a]u lieu de renverser la hiérarchie du dominant et de la dominée, il faut chercher à se rencontrer⁸ ». Paradoxalement, en campant les personnages dans des positions opposées qui ne se rejoignent jamais, l'auteure « met en évidence la possibilité, voire la nécessité, d'une perspective double⁹ » et nous invite à imaginer la rencontre. Celle-ci a lieu *dans* le lecteur. Et c'est le « je » qui rend possible le contact entre chacun de ces acteurs — homme, femme, lecteur.

Le « je », ou la rencontre de l'Autre et du Même

Chacune des parties de *Soudain le Minotaure* est narrée à la première personne du singulier. Le « je » ici mis en scène tend à abolir les frontières entre l'Autre et le Même. L'Autre, par définition, c'est ce que l'on a préalablement rejeté, qui nous déborde et que l'on ne peut accepter à l'intérieur de soi¹⁰; l'Autre, c'est Mino Torres, celui que l'on ne veut pas être, car il incarne ce que l'on exècre. Mais voilà, ici, à cause du « je », le lecteur est convié à vivre *dans* l'Autre, à en devenir une part active. Du même coup, il est forcé de ressentir la présence d'autrui non plus comme une agression, mais comme ce qui parle à partir de lui-même et qui lui ressemble beaucoup plus qu'il n'aurait voulu le croire.

Ariane le dit elle-même dans un passage du texte : le récit des événements, pour être juste, doit se faire au « je ». Si l'histoire est racontée à la troisième personne, automatiquement, elle sonnera faux : « Je veux donner mon histoire à ceux que je choisis. L'entendre narrée par un autre — ma mère, par exemple — me fait horreur. Le ton n'est

8. Katri Suhonen, *op. cit.*, p. 60.

9. *Ibid.*, p. 218.

10. En opposition à cela, le Même, nous l'aurons compris, est ce qui nous ressemble, ce que nous pouvons concevoir. À ce sujet, voir Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Librairie générale française, coll. « Livre de poche. Biblio essais », 1990, 347 p.

jamais juste. » (*SLM*, p. 108) En plus de rendre le propos juste, le « je », qui place le lecteur à l'intérieur du problème, lui permet paradoxalement de s'en faire une idée objective. Lorsqu'on devient l'objet, on ne se contente plus simplement de le poser comme un autre : on reconnaît sa propre part d'altérité. On devient dès lors beaucoup moins porté à juger et à condamner. Tant et aussi longtemps que l'Autre demeurera tenu à distance, il exercera un pouvoir mystificateur. Il faut donc essayer de le rapprocher de soi, de l'investir, pour défaire son emprise.

L'Autre existe au sein d'une grammaire, et c'est en tant qu'ensemble de règles et de normes qu'il nous est accessible. Pour le comprendre, il s'avère nécessaire de se placer à l'intérieur de sa grammaire, de s'approprier cette dernière pour en venir à parler en lui — pas contre, pas avec, mais *dans* l'Autre : « Par la *grammaire*, [...] nous avons accès par-delà les "remuements" des langues aux autres langues que celles où nous apparaissions, c'est-à-dire à l'étranger¹¹ ». Selon Judith Butler, telle que la paraphrase Eleni Varikas,

[o]n « ne peut attribuer du sens qu'à ce qui est déjà *représentable* dans le langage » [...]. [L]es perceptions qu'ont les hommes et les femmes du monde matériel ou d'un « événement » sont formulées, énoncées et transmises par et dans le langage¹².

Ainsi, ce n'était qu'en empruntant le langage de l'Autre que Poitras pouvait véritablement rendre compte des perceptions de celui-ci et éventuellement les comprendre.

Cette manœuvre est une forme de « traduction », soit un transfert du discours de l'Autre dans une langue qui nous est familière. L'acte de traduction, toujours selon Butler, contraint

chaque langue à se transformer pour appréhender l'autre, et ce processus, à la limite du familier et du local, [est] l'occasion d'une double transformation à la fois éthique et sociale.

11. Philippe Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1971, p. 21.

12. Eleni Varikas, *Penser le sexe et le genre*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, p. 121.

Il constitu[e] une perte, une désorientation par laquelle l'humain [a] la chance de se trouver renouveler [sic]¹³.

Le terme « traduction » est intéressant, d'autant plus que la langue maternelle de Torres est l'espagnol et que ce personnage expérimente lui-même les difficultés du passage d'une langue à une autre :

Je ne sais plus où je suis. [...] Je murmure en espagnol. [...] Puis je réalise que non, il faut parler une autre langue, je fais un saut par le français et je m'éveille enfin complètement, je vois ma cellule et j'entends les gars discuter en anglais. (*SLM*, p. 35)

La langue est autant l'expression de notre identité et de notre spécificité que l'outil permettant la communication et la cohabitation avec autrui; même Torres est conscient de cela.

Le « je », par lequel passe inévitablement l'individu pour s'exprimer, instaure une proximité, pour ne pas dire une intimité, entre les lecteurs et Torres. Or, en ayant recours à ce « je », le but de Poitras n'était certainement pas de rendre le criminel attendrissant ni de nous encourager à lui pardonner sa faute. Le texte n'entre pas dans la logique du pardon, se contentant de donner à voir la réalité sans prendre position. Il n'y a ni bien ni mal; seuls les faits prévalent. D'ailleurs, l'écriture de Poitras demeure particulièrement factuelle et neutre :

Maman a téléphoné ce matin. Elle croit que je gagne convenablement ma vie ici. Ma sœur vient d'avoir seize ans et fréquente, depuis deux mois, un homme de trente ans qui travaille dans une banque et fait un bon salaire. [...] J'ai violé au moins vingt filles au Guatemala. L'une d'elles est allée à la police, mais on ne m'a jamais retracé. J'avais été étonné de la facilité de la chose. (*SLM*, p. 13)

Les phrases courtes et la syntaxe simple créent une impression de froid et de distance. Ainsi, la neutralité des données rapportées par le « je » de Torres nous encourage d'autant moins à le juger.

13. Judith Butler, *Défaire le genre*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Maxime Cervulle, Paris, Editions Amsterdam, 2006, p. 54 [l'auteure souligne].

Si la question du pardon ne se pose pas dans *Soudain le Minotaure*, celle de la justice, par contre, est soulevée. La justice, selon Butler, concerne les normes sociales qui doivent être respectées et exprimées pour qu'une personnalité puisse se développer et prendre la parole. La justice a également à voir avec « la manière dont nous reconnaissons ou non d'autres êtres animés en tant que personnes qui dépendent de notre reconnaissance d'une certaine norme manifestée dans et par leur corps¹⁴ ». Poitras a investi le corps de Torres, l'a incarné dans un « je », pour mieux saisir les normes qui le gouvernaient et ainsi le poser comme une personnalité pleine. Ce « je », Torres doit le partager avec sa victime, Ariane, et la communion imposée à l'agresseur l'oblige, à un niveau symbolique, à reconnaître la dynamique d'interdépendance qui le lie aux autres et sa responsabilité vis-à-vis d'eux; c'est en ce sens que nous pourrions parler d'un *faire justice*.

Soulignons qu'il s'agit là de ce que Torres redoute le plus : la confrontation. L'idée de devoir assumer ses gestes face à sa victime le rend extrêmement mal à l'aise :

Je bande les yeux des filles pour ne pas avoir à absorber cette vision d'horreur qui me tue. Leur regard me rappelle trop celui de Maria qui me supplie de lui faire un enfant. De toute façon, après avoir éjaculé, j'attends trois secondes et je me sauve. (*SLM*, p. 40)

La honte le pousse habituellement à fuir mais ici, il n'y a plus d'issue possible : il doit regarder sa victime en face, puisqu'il est confiné avec elle dans le même « je ». Il y a certes quelque chose de violent dans cette rencontre forcée et cela pourrait presque ressembler à une « vengeance » — répondre au viol par un autre type de viol. Selon Mino, violer quelqu'un, c'est le démolir « en étant au plus près de lui, d'elle, en elle, contre elle ». (*SLM*, p. 66) La différence entre ses viols et celui de Poitras, c'est qu'au lieu de travailler *contre* l'autre, elle cherche à travailler *avec* lui. Bref, bien plus que d'une vengeance, il s'agirait d'une véritable *réconciliation*, au sens d'un accord entre des choses qui semblent inaccordables.

14. *Ibid.*, p. 157.

Finalement, par le fait qu'ils bénéficient tous deux d'un « je », le lecteur comprend que l'agresseur et l'agressée, l'un autant que l'autre, méritent d'être reconnus comme des individus dotés de sentiments, de besoins et d'une psychologie complexe. Les êtres représentés par ce sujet grammatical ne sont pas simplement bons ou mauvais : chacun possède ses forces et ses faiblesses. Entre autres, le lecteur est amené à reconnaître que, malgré ses erreurs de parcours, Mino Torres est capable d'affection et de tendresse, puisqu'il a toujours traité sa femme avec délicatesse et respect : « J'aurais tout donné à Maria pour qu'elle soit heureuse à l'intérieur. Je lui commandais son rompope dans une épicerie mexicaine, je préparais le ceviche et le flan de coco chaque samedi, je lui brossais les cheveux de cent coups tous les soirs. Je l'aimais. » (*SLM*, p. 30) De plus, Torres possède une éthique. Une éthique discutable et plutôt morbide, certes, mais une éthique tout de même. Selon ce code dont il s'est doté, il peut violer, oui, mais pas n'importe qui : jamais il ne violerait une femme enceinte, par exemple. L'agresseur a donc lui aussi des tabous, des failles et des limites.

À cet égard, dans une perspective résolument postmoderne, un parallèle intéressant est dressé entre la petite et la grande histoire. À la suite de l'agression, Ariane effectue un voyage en Allemagne, qui « n'était pas dans l'ordre des choses » (*SLM*, p. 144), et elle entrevoit au cours de son périple plusieurs liens entre l'histoire de ce pays et son propre vécu. Son séjour en sol germanique lui fait réaliser que les Allemands ne sont pas que des bourreaux; certes, ils ont été impliqués dans l'Holocauste, mais ils ont également beaucoup souffert à la suite de la Deuxième Guerre mondiale. De la même manière que nous sommes amenés à admettre que, malgré qu'il soit capable de sadisme, Torres a plusieurs caractéristiques positives, il nous faut reconnaître que l'Allemagne « n'[est] pas seulement l'agresseur qu'on [a] voulu qu'elle incarne. Elle [a] aussi un côté meurtri, des plaies béantes nommées Dachau, Ravensbrück, Sachsenhausen et Buchenwald. » (*SLM*, p. 115) Plus loin, nous pouvons lire :

Hambourg s'étendait devant moi, les jambes ouvertes.
[...] Six églises, certaines aux clochers tronqués par les

bombardements de la guerre, se dressaient comme autant de sexes en éveil, offrant à ma vue la force renversée d'une Allemagne frêle. (*SLM*, p. 81)

Les villes sont décrites comme des femmes et chacune d'entre elles a connu sa part de douleur. Ce constat aidera Ariane à passer au travers de ses propres épreuves.

Travestissement, exagération et ambiguïté des genres

Un des défis que doit relever Ariane est de cesser de considérer les membres de la gent masculine comme appartenant à la classe « potentiellement dangereuse » et de ne plus se cantonner elle-même dans la position de la victime. Elle doit comprendre que le genre ne représente pas un individu mais une relation sociale, c'est-à-dire un individu en fonction d'une classe, et que le pouvoir, de la même manière, « n'est pas une substance qui se possède mais une relation qui s'exerce et [qu']il n'est pas l'apanage des possédants et des dominants. [...] Lutter contre le pouvoir ne revient donc pas à s'en libérer mais à lui opposer une résistance¹⁵. » Aux yeux d'Ariane, depuis son agression, les hommes représentent tous une menace et chacun de leurs gestes est interprété comme un assaut, ainsi qu'en témoigne cet épisode où elle est convaincue que le commis du dépanneur dans lequel elle est entrée pour acheter des *fudges* nourrit de mauvaises intentions à son égard, alors qu'il n'en est rien :

Lorsque j'ai poussé la porte pour sortir, il était là à me regarder, et la porte résistait. Le salaud l'avait verrouillée. [...] J'ai immédiatement repéré un objet tranchant qui me permettrait de le blesser sérieusement. [...] « Mon tabarnak, tu vas ouvrir », ai-je dit. [...] « Tire au lieu de pousser ». (*SLM*, p. 126-127)

Ariane doit apprendre à ne pas mettre automatiquement « en corrélation le sexe avec des contenus culturels selon des valeurs et

15. Marie-Hélène Bourcier, *Queer Zones*, Paris, Éditions Balland, 2001, p. 182-183.

des hiérarchies sociales¹⁶ », tendance qui est également à la base du trouble comportemental de Mino Torres, ainsi qu'on a pu l'observer précédemment.

Après la binarité, le roman de Poitras s'évertue donc à déconstruire le genre. Puisqu'il s'agit d'un phénomène relationnel, sa déconstruction doit aussi s'opérer de manière relationnelle. L'auteure a donc carrément modifié son rapport au masculin en choisissant de l'habiter. Non pas par désir de vengeance, comme nous l'avons vu auparavant, mais plutôt par désir de compréhension, l'écrivaine a en quelque sorte fait subir au personnage mâle ce qu'il a lui-même infligé à plusieurs femmes : elle est entrée en lui. Elle a enfilé ses habits et c'est en ce sens que nous parlerons d'une véritable démarche de travestissement.

L'acte de travestissement permet ici à l'individu femme de s'approprier les signes sexués de l'homme, en transformant les paramètres de son propre rôle sexué :

Sur un mode de l'échange, [le travesti] manipule les présupposés liés à chaque genre. C'est exactement ce que fait la parodie, selon Hutcheon. En intégrant la norme, elle s'en distancie. La distanciation s'opère par la mise à nu du principe structurant de cette norme¹⁷.

Le travestissement a pour but de dévoiler l'aspect fictionnel du genre en disséquant ses moyens de construction. Rappelons au passage qu'une des caractéristiques des textes postmodernes est le démantèlement des mécanismes littéraires et la démythification des procédés de composition du récit¹⁸; il y a très certainement un rapprochement à

16. Teresa De Lauretis, *Théorie queer et cultures populaires*, traduit de l'anglais par Marie-Hélène Bourcier, Paris, La Dispute, 2007, p. 46.

17. André Levasseur, « Palimpsestes, le genre au second degré : la construction intertextuelle et parodique du travestissement dans *Les muses orphelines* de Michel Marc Bouchard », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 1996, f. 56.

18. Janet M. Paterson, « Le roman postmoderne. Mise au point et perspectives », *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, p. 10-39.

faire entre les tentatives de la littérature postmoderne de révéler ses propres dispositifs de fictionnalisation et le travestissement, tel qu'il est présenté dans *Soudain le Minotaure*.

Le profit du travestissement narratif « se trouve du côté d'une remise en question de l'autorité discursive masculine¹⁹ »; il pousse d'abord la femme écrivaine, et ensuite le lecteur, à réviser leurs critères de distinction générique et à reconnaître que le genre n'est qu'une fabrication, qu'il n'est pas nécessairement lié à un sexe en particulier. La voix masculine empruntée par Poitras est l'occasion « de mettre en scène de façon concrète la nécessité de transgresser les frontières des sexes dans l'interrogation des identités sexuelles²⁰ ». Elle agit comme une critique des distinctions binaires du sexe et du genre en dénaturalisant, déstabilisant et *défamiliarisant* les signes qui s'y rattachent, dans le but d'en annuler les effets pervers. Le fait qu'une écrivaine donne vie à un « je » masculin est une forme de subversion de la pensée hétéronormative et crée des nouvelles associations sexe-genre. Dans le système mis en place par le roman, une personne de sexe féminin peut sans problème produire un discours dit « masculin ». Nous reconnaissons qu'un tel système n'est pas d'emblée transgressif, qu'il aurait très bien pu servir à véhiculer un message tout à fait hétéronormatif. Tout en admettant son caractère ambigu, soulignons qu'il parvient à provoquer une remise en question des identités sexuelles et que cela nous donne à tout le moins la possibilité de réfléchir à notre perception du genre et des normes qui lui sont rattachées.

La question du travestissement et de ses avantages est également posée par le contenu du texte. À un certain moment, Ariane choisit de s'habiller en homme pour visiter un des quartiers chauds de Hambourg, Reeperbahn, et ainsi éviter de se faire intimider :

J'enfilerais le déguisement et cesserais de me demander si un homme me suit, un peu comme lorsque je traverse le Village

19. Katri Suhonen, *op. cit.*, p. 54.

20. *Ibid.*, p. 218.

gai, à Montréal. L'impression de n'intéresser personne, d'aller incognito, persona plus ou moins grata, mais non susceptible d'être filée. (*SLM*, p. 84)

Porter un chapeau, un imperméable et des verres fumés d'homme assure à Ariane de pouvoir circuler en paix. Il lui suffit de rendre équivoque son sexe pour qu'on la laisse tranquille et qu'elle ait moins peur. Dans ce cas, le travestissement permet clairement au personnage d'approcher l'Autre sans être blessé, mais il lui permet aussi de réhabiliter son identité, car, comme Ariane le mentionne, elle ne s'« étai[t] jamais sentie aussi fille » (*SLM*, p. 85). Il s'agit donc d'un camouflage de soi qui, paradoxalement, ouvre la voie à un rapprochement de soi et, ultimement, de l'Autre. Le déguisement lui permet d'aller au plus près de ce qui lui est normalement refusé, d'aller à la rencontre de l'inconnu pour mieux le comprendre : « "Sex", donc, ce mot en avant-plan sur toutes les enseignes de la ville, cesserait de n'être qu'un terme traduit en mille langues. Il aurait désormais une odeur, une couleur, j'en connaîtrais l'arrière-scène obscène. » (*ibid.*) Le travestissement permet une rencontre intime avec l'Autre, abolissant les frontières qui divisent autrui et le Même.

Une autre manière de mettre en lumière l'aspect fictionnel et construit des genres est d'exagérer les caractéristiques de ces derniers pour en révéler les modes de création. L'exagération est entre autres présente dans les fantasmes d'Ariane. Celle-ci s'est longtemps demandé pourquoi elle, plutôt qu'une autre, avait été victime de Mino Torres. Lorsqu'elle comprend que cet homme ne visait rien de plus que sa féminité²¹, elle songe à se présenter au palais de justice déguisée en surfemme, en femme exacerbée :

Moi, j'aurai le teint d'une starlette, maquillée par Alexandre [son frère], une perruque rouge sang comme mes yeux, un corset rembourré, un long pantalon cigarette en cuir moulant

21. Soulignons qu'aux yeux de Mino, le symbole ultime de la féminité est la chevelure, longue et abondante. Il a été profondément frustré que sa femme ait décidé de se couper les cheveux et à la suite de cela, il a décidé de ne violer que des filles aux cheveux longs.

et ces talons hauts qui donnent des scolioles et des ongles incarnés aux femmes. Je parlerai comme une universitaire et leur dirai que je viens venger la féminité dans ce qu'elle a d'exagérément laid. Car au cours de ces attentats à répétition, la féminité était en cause. (*SLM*, p. 135)

On assiste là à ce que Halperin, ainsi que le rapporte Bourcier, appellerait le *camp*, une stratégie de résistance culturelle qui propose de « résister de l'intérieur via la parodie, l'exagération, la théâtralisation²² ». Ariane rêve de tourner en dérision « le modèle "expressif" du genre²³ » et repousse les limites de ce dernier, afin de révéler les failles du système de classification traditionnel qui sépare les hommes et les femmes, les emprisonne dans des rôles prédéfinis.

Toujours dans le but de disqualifier les carcans hétéro-normatifs, Poitras fait intervenir, dans la seconde partie du roman, une figure androgyne. Celle-ci participe d'une véritable déconstruction du « rapport artificiel et hiérarchique entre les composantes féminine et masculine au sein de l'identité sexuelle de l'être humain et [permet], par conséquent, de modifier leur relation réciproque²⁴ ». Ihmre, ce Tchèque qu'Ariane rencontre dans une auberge de jeunesse allemande, est une sorte d'état transitoire entre les deux sexes :

Puis il y a eu cet éclat de rire franc, comme je n'en avais jamais entendu et dont je n'aurais su dire s'il venait d'un homme ou d'une femme. Je me suis tournée vers l'origine de la voix androgyne : un grand mince m'offrait des nouilles. Rarement vu un gars avec d'aussi beaux traits. (*SLM*, p. 109-110)

L'androgyne crée l'ambiguïté en exposant à la fois une apparence masculine et féminine : « Sans être efféminé, Ihmre avait quelque chose de féminin. Il était la transition heureuse entre l'homme et la femme, l'être de passage qui m'ouvrait à l'autre, me réapprenait à aimer

22. Marie-Hélène Bourcier, *op. cit.*, p. 186.

23. Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 260.

24. Katri Suhonen, *op. cit.*, p. 53.

l'étranger. » (*SLM*, p. 118) Son corps est l'illustration de la possibilité d'une rencontre. Il prouve que la différence n'est pas insurmontable; les contraires peuvent cohabiter. Si le *camp*, tel que l'incarrait Ariane précédemment, souligne à grand trait la structure limitative du genre et sa contingence, l'androgynisme, de son côté, signale qu'il est possible de transgresser ces limites puisqu'elles ne sont que construites.

Comme le rapporte Philippe Sollers dans *L'écriture et l'expérience des limites*, « le bien (la norme), c'est ce qui met les signes — que nous sommes — sous le couvert d'une cause : nous sommes les signes de cette cause qui garantit notre réalité²⁵ ». Si l'on pousse cette idée à l'extrême, une femme est une femme parce qu'elle porte une jupe, des souliers à talons et du maquillage. Ces signes externes cautionnent son appartenance à un genre et à un sexe prédéterminés. Ils existent en opposition à d'autres signes (la cravate, les souliers plats et l'absence de maquillage), et le désir, nous a-t-on appris, doit normalement naître entre deux personnes s'exprimant par des ensembles signifiants distincts. C'est de cette manière que l'on s'assure de la singularité et de la valeur de chacun. Pourtant, l'unicité du moi, selon Levinas, consiste justement « à exister sans avoir de genre, sans être individuation d'un concept. L'ipséité du moi consiste à rester en dehors de la distinction de l'individu et du général²⁶ ». Le personnage d'Ihmre bénéficierait d'une telle ipséité, car il ne se définit pas à l'intérieur des codes habituels. Il ne dresse pas son individualité contre une supposée universalité²⁷.

Ihmre fait fi des conventions, s'approprie tous les signes généralement réservés aux femmes et les arbore fièrement. Cela atteint son apogée lors de la scène du *rave* à Berlin auquel il prend part en compagnie d'Ariane :

25. Philippe Sollers, *op. cit.*, p. 53.

26. Emmanuel Levinas, *op. cit.*, p. 122.

27. Soulignons rapidement que cette universalité serait plutôt une forme d'« occidentalité », la possibilité de s'imaginer « sans genre » étant en quelque sorte le « privilège » des nantis occidentaux.

Ihmre portait une longue jupe colorée, toute bariolée de jaune, blanc, pourpre et bleu, lui caressant le milieu des mollets le plus sensuellement du monde. Ses yeux étaient maquillés et j'avais collé des étoiles rouges dans ses sourcils. Sa jupe fendue laissait entrevoir le creux de son genou et la naissance de sa cuisse. (*SLM*, p. 136)

D'après les théories post-identitaires, le jeune homme pourrait être considéré comme *queer*, parce qu'il affiche une « identité sexuelle, caractérisée par un manque de contenu définitionnel clair²⁸ ». Il occupe un lieu identitaire marginal, *désessentialisé*. Devant lui, Ariane ne désire pas être sauvée; elle désire, point à la ligne : « l'homme aux traits fins d'oiseau et moi nous sommes embrassés. Et j'ai eu envie d'aller faire l'amour dans toutes les cathédrales de Prague. » (*SLM*, p. 110) Grâce à lui, Ariane envisage de nouveau la possibilité d'entrer en intimité avec l'Autre.

En semant le doute, en donnant à voir les rouages du mécanisme de construction des identités genrées, l'androgynisme fait comprendre à Ariane que tous les hommes ne sont pas pareils, qu'être un homme ne signifie pas automatiquement être comme Mino Torres. Elle se détache de sa manière *universalisante* et *essentialisante* de définir l'homme et la femme, acceptant que puissent prévaloir des identités de position excentriques, pour paraphraser Bourcier. En tant que troisième terme, Ihmre constitue

un idéal de transcendance, le point de référence d'un désir réciproque qui excède la représentation. Le tiers n'est pas l'Autre concret qui sollicite le désir, mais l'Autre de l'Autre qui s'engage dans une relation de désir, la motive et l'excède alors même que celle-ci le constitue²⁹.

Par sa tierce position, Ihmre incite Ariane à penser le désir selon une structure triadique allant au-delà de l'usuelle complémentarité. Le désir dont il est ici question n'est pas uniquement sexuel. Il s'agit d'abord et

28. Marie-Hélène Bourcier, *op. cit.*, p. 178.

29. Judith Butler, *Défaire le genre*, *op. cit.*, p. 158.

avant tout du désir de faire confiance. Ariane souhaite pouvoir s'engager à nouveau auprès de l'Autre, s'abandonner à lui sans craindre pour sa sécurité. Pour elle, le symbole ultime de la confiance n'est pas tant d'avoir des relations sexuelles avec l'Autre, mais d'être en mesure de s'endormir en sa présence. Avec Ihmre, Ariane n'hésite pas à basculer dans le sommeil, même dans un parc ou un train, alors que s'assoupir en public était pour elle, depuis l'agression, « la pire chose qui puisse [lui] arriver » (*SLM*, p. 104). Avec Ihmre à ses côtés, elle se sent moins vulnérable.

Ihmre se fait le représentant du troisième genre et, avec Ariane, ils inventent une tierce langue, une langue qui n'existe pas et qui sert à rendre compte d'une relation qui se moque de la normalité : « Le message était en anglais et en allemand. J'ignorais le tchèque, lui le français, je parlais bien l'anglais et me débrouillais en allemand, lui l'inverse. Mais nous arrivions à bien nous comprendre dans ce créole que nous inventions. » (*SLM*, p. 116) De ce dialecte métissé ne font pas partie les mots « peur » et « agression »; Ariane n'a pas raconté à Ihmre l'attentat perpétré contre sa personne six mois plus tôt. Cette langue jette donc les bases d'une nouvelle vie, d'une existence bâtie selon une manière de penser où l'ambiguïté n'est plus un problème à résoudre mais bien une occasion à saisir.

Post-identité et postmodernité

À la lecture de *Soudain le Minotaure*, nous sommes invités à considérer l'ambiguïté comme une porte de sortie, une échappatoire au système binaire et à ses culs-de-sac. Il en va de même pour l'exagération, qui plus qu'un procédé rhétorique devient une véritable forme de résistance à la dynamique relationnelle homme-femme traditionnelle. Le travestissement, qui passe principalement par l'utilisation du « je », offre quant à lui une possibilité de réconciliation entre le Même et l'Autre. Par cette mise en valeur de la déconstruction et de l'équivocité, le roman s'inscrit très clairement dans une mouvance postmoderne.

D'autres caractéristiques dites postmodernes sont décelables dans cette œuvre, dont la prolifération des clins d'œil métafictionnels. Nous

avons choisi de ne pas nous y attarder, mais l'intertextualité avec le mythe d'Ariane et du Minotaure est omniprésente. Plus subtilement, plusieurs références sont faites à deux romans de Gabriel García Márquez : *Cien años de soledad*, reconnu comme postmoderne, et *Crónica de una muerte anunciada*. C'est dans ce dernier livre, que lui a fait lire son oncle, que Mino Torres apprend ce qu'est un viol. De plus, Mino remarque que ces deux livres se retrouvent dans la bibliothèque d'Ariane, et cela lui confirme en quelque sorte le choix de sa victime : « J'étais venu à Montréal pour violer Ariane. Elle était cette belle Blanche lettrée qui ne se laisserait pas faire. » (*SLM*, p. 44) Dans *Crónica de una muerte anunciada*, tout le monde, sauf le principal concerné, est au courant qu'un crime se trame, mais personne n'intervient pour empêcher celui-ci d'avoir lieu, comme si tous croyaient que cela devait arriver, puisque c'était prévu ainsi. De la même manière, l'agression d'Ariane survient comme si cela relevait de l'ordre des choses, comme si tout convergeait vers le moment ultime de ce corps à corps forcé.

Les récits de viol et d'agression posent plusieurs problèmes éthiques mais également littéraires et narratifs. Alors que certains ne voient pas l'utilité de raconter des événements aussi traumatisants, jugeant que leur violence ne mérite pas d'être ainsi exposée, d'autres voient dans ce type de récits l'occasion de sublimer cette violence et d'en faire un objet constructif. Avec *Soudain le Minotaure*, Marie Hélène Poitras propose une manière très pertinente de raconter la déchirure et le choc, soit en offrant plus d'un point de vue sur une même expérience. Elle pose ainsi une question encore plus large : comment raconter une histoire? Comment ne pas trahir les divers protagonistes ayant vécu une épreuve lorsque l'on résume celle-ci? Chaque version des faits ne sera jamais qu'un rapport partiel de ce qui s'est passé, une interprétation parmi tant d'autres. Comment *dire la vérité*, qu'il s'agisse d'une vérité fictionnelle ou d'une vérité enracinée dans la réalité? Finalement, il s'agit peut-être de donner un sens à l'expérience, plutôt que d'en faire un récit total, vérifiable dans ses moindres détails, entièrement incontestable.

Joëlle Gauthier

Université du Québec à Montréal

Faire obstacle au désir
de connaître le genre
dans *Sphinx* d'Anne Garréta.
Potentiel subversif du refus de dire

Depuis sa publication, *Sphinx*¹ d'Anne Garréta a entraîné un bon nombre de critiques qui révèlent l'existence d'un véritable malaise autour des relations entre espace, lieux et identité dans le roman. À ce titre, la critique de Durand et Augé dans *Un monde techno* est particulièrement parlante :

[L]e héros (ou l'héroïne) du roman de Garréta évolue dans un univers constitué de non-lieux, dans un milieu où l'uniformité l'emporte sur l'identité, où seule [*sic*] la technologie et ceux qui la maîtrisent (ici le disc-jockey) détiennent un pouvoir éphémère [...]. Mais c'est surtout le sentiment d'uniformisation de l'individu causé par un environnement

1. Anne Garréta, *Sphinx*, Paris, Bernard Grasset, 1986, 230 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *S*.

électronique que dégage *Sphinx* qui est intéressant. Martine Antle remarque que le « Paris by night » de *Sphinx* « affirme la désindividualisation [*sic*] et l'immobilité du sujet qui ne peut se mouvoir qu'« en masse »² ».

Ou encore, chez Lachapelle, dans son mémoire de 2006 :

L'univers de *Sphinx* met en place un monde impersonnel, un monde du leurre, un espace dépossédant, où Je incarne, après s'être délesté / e de ses études en théologie, un rôle de disc-jockey qui le / la transforme en moteur sonore technologique, le / la décorporéfie et le / la désindividualise, faisant de lui / elle une « âme [errante] en quête d'incarnation³ ».

« Non-lieux », « immobilité du sujet », « espace dépossédant »... La récurrence anormale de ces thèmes nous est toutefois parue suspecte par rapport à notre propre expérience du roman comme étant le lieu d'une intrigue pourtant on ne peut plus simple, à mille lieues de la décomposition généralisée sous-entendue par les critiques. Dès lors, l'objet de notre réflexion semblait s'imposer de lui-même : peut-on vraiment vivre de non-lieux et de dépossession, ou cette perception répandue du roman ne découlerait-elle pas plutôt d'un problème de lecture occasionné par le projet politique de Garréta?

Prenons pour base un simple constat : tout au long de *Sphinx*, rien ne permet de déterminer avec certitude le genre des deux protagonistes, Je et A***. Et ce non-dit est pour le lecteur source d'angoisse : « The simple fact of undeclared gender makes it an important issue and fuels the reader's desire to *know*, but the few instances of gender-specific descriptions in the novel paradoxically raise more questions than they

2. Alain-Philippe Durand et Marc Augé, *Un monde techno. Nouveaux espaces électroniques dans le roman français des années 1980-1990*, Berlin, Weidler, coll. « Romanice : Berliner Schriften zur Romanischen Kultur- und Literaturgeschichte », 2004, p. 34.

3. Julie Lachapelle, « Le réalisme travesti ou l'illusion de la réalité dans le roman *Sphinx* d'Anne Garéttta », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2006, f. 97.

answer⁴. » Mais constater l'existence de ce désir de connaître et l'effet angoissant de sa frustration laisse entière la question du « pourquoi » de cette angoisse. Quel(s) trouble(s) spécifique(s) soulève l'impossibilité de connaître le genre?

Nous posons l'hypothèse que les critiques problématiques de *Sphinx* ne sont pas étrangères au non-dit du genre. Il y aurait, derrière l'angoisse de ne pas connaître et le malaise face aux relations espace / identité, une seule et même cause. Le refus de dire le genre ne serait donc pas limité aux personnages : ce silence, par l'indétermination qu'il impose, s'inscrirait dans la logique d'un projet *queer* déployé dans l'ensemble du texte. D'une certaine manière, le projet *queer* ferait échec à notre capacité de conceptualiser le spatio-temporel en rendant impossibles nos stratégies habituelles de lecture.

La « menace *queer* »

À la base, les espaces hétérosexuels et homosexuels (nous parlons ici des espaces réels tels que les groupes politiques, les unités familiales et les lieux récréatifs, mais aussi des espaces imaginaires tels que la « communauté » gaie ou lesbienne et les communautés idéologiques et identitaires) sont porteurs d'un certain confort car ils assurent la production du sujet sous sa forme stable — c'est-à-dire compris comme politiquement viable et attrayant⁵. La pression exercée sur l'individu pour qu'il investisse ces espaces (réels et figurés) et se conforme à la norme sociale d'intelligibilité minimale par l'adoption d'une subjectivité clairement genrée est donc forte, car c'est cette identification qui

4. Gill Rye, « Uncertain Readings and Meaningful Dialogues: Language and Sexual Identity in Anne Garréta's *Sphinx* and Tahar Ben Jelloun's *L'Enfant de sable* and *La Nuit sacrée* », *Neophilologus*, vol. 84, n° 4, 2000, p. 533 : « Le simple fait que le genre ne soit pas déclaré en fait une question importante et alimente le désir de savoir du lecteur, mais les exemples peu nombreux de descriptions proprement genrées dans le roman soulèvent paradoxalement plus de questions qu'elles n'apportent de réponses. » [je traduis]

5. Cressida J. Heyes, « Feminist Solidarity after Queer Theory: The Case of Transgender », *Signs. Journal of Women in Culture and Society*, vol. 28, n° 4, 2003, p. 1097.

permet en retour la formation des solidarités essentialistes qui soutiennent la plupart des actions sociales concertées. La question du devoir d'identification, qu'elle ramène le sujet dans un espace hétéro ou qu'elle l'ancre dans la déviance, est donc fortement politisée et revient constamment dans les discours militants.

Cette intelligibilité construite du sujet est toutefois ce qui en réduit le potentiel subversif. Rendre intelligible, c'est réduire par relation d'opposition la déviance à la norme et étouffer la menace de la pensée sauvage. Schehr, dans son introduction à *Aimez-vous le queer?*, le démontre bien lorsqu'il aborde la question des scènes saphiques dans la littérature érotique du XIX^e siècle : l'homosexualité féminine procède depuis longtemps de la définition de l'imaginaire sexuel masculin et n'a conséquemment plus grand-chose de vraiment choquant, même pour un lectorat victorien⁶. Sa constitution en potentialité intelligible la disqualifie en tant que réelle menace face au système établi.

Le véritable trouble ne naît donc pas du différent mais de l'indifférencié. L'acte subversif absolu n'est pas de s'identifier au déviant mais de ne pas s'identifier du tout, de refuser de se constituer en sujet politiquement pensable. Autrement dit, c'est le refus de dire qui expose le plus sûrement « la "cohérence" et la "constance" de "la personne" [comme n'étant ni] des attributs logiques de la personne ni des instruments d'analyse, mais plutôt des normes d'intelligibilité socialement instituées et maintenues⁷ ». Parce que l'indifférencié, contrairement à l'« identifié déviant », ouvre sur l'Horreur :

L'Horreur, c'est la confusion des sexes et des langues, des mots et des choses, des objets et des sujets, des uns et des autres, des fonctions et parts de chacun, ce sont les hordes d'individus mal individués, mal genrés, mal dotés. Spectre

6. Lawrence R. Schehr, « Relire les homotexualités », Lawrence R. Schehr [dir.], *Aimez-vous le queer?*, Amsterdam, Rodopi, 2005, p. 6.

7. Judith Butler, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Cynthia Kraus, Paris, Editions La Découverte, 2005 [1990], p. 84.

de la communauté inavouable, de l'immanence où toute vie vaut toute autre, se reconnaît dans toute autre, contre lequel se dressera la police de la proximité, police du lien et d'abord de la séparation⁸.

Bref, les différences multiples du *queer* menacent la différence simple : elles ne sont pas représentables mais « monstrueuses⁹ ». Le *queer* joue sur les limites de l'impensable pour imposer au genre une tension qui expose le caractère construit du genre intelligible et déconstruit l'évidence du genre comme relevant, pour reprendre l'expression de Wittig, « de la philosophie¹⁰ ». Une autre façon, dans un sens, de dévoiler le genre comme appartenant à la sphère éthique et non pas à l'essence¹¹.

Car fondamentalement, qu'est-ce que le genre? On pourrait dire que le genre est un effet de réflexivité, au sens de Hayles : « Reflexivity is the movement whereby that which has been used to generate a system is made, through a changed perspective, to become part of the system it generates¹² ». Autrement dit, le genre n'est pas préexistant au genre mais plutôt construit comme tel par le mouvement réflexif¹³. D'ailleurs, l'artificialité du genre se révèle dans la « dés-unité » qu'il impose au corps :

Le fait de rassembler des attributs sous la catégorie de sexe est suspect, mais la distinction des « traits » eux-mêmes l'est aussi. Le fait que le pénis, le vagin, les seins et autres

8. Valérie Marange, « Les angles morts », *Multitudes*, vol. 2, n° 12, 2003, p. 95.

9. Beatriz Preciado, « Multitudes queer. Notes pour une politique des "anormaux" », *Multitudes*, vol. 2, n° 12, 2003, p. 25.

10. Monique Wittig, citée dans Judith Butler, *op. cit.*, p. 91.

11. Giorgio Agamben, *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, 1990, p. 47.

12. N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, Chicago, University of Chicago Press, 1999, p. 8 : « La réflexivité est le mouvement par lequel ce qui a été utilisé pour générer un système est constitué, par un changement de perspective, en partie du système qu'il génère ». [je traduis]

13. Nous aurions aussi pu dire, pour reprendre la formulation de Judith Butler, que le genre est « performatif » (Judith Butler, *op. cit.*, p. 259).

traits soient *nommés* parties sexuelles est un acte qui réduit le corps érogène à ces parties et, de ce fait, fragmente le corps pris comme totalité. En réalité, l'« unité » que la catégorie de sexe impose au corps est une « dés-unité », une fragmentation, une compartimentation et une réduction de la sensibilité érogène¹⁴.

Ainsi, la dissonance entre genre du sujet et attributs acquiert dans le *queer* le même statut que la concordance, puisque l'une et l'autre apparaissent comme également construites par l'effet de réflexivité qui fait précéder le genre au genré et ne sont que de simples effets de discours¹⁵. D'où la question posée par le *queer* : est-il dès lors pertinent de dire le genre de l'individu? En guise de réponse, nous souhaiterions citer Boisclair et Saint-Martin :

[U]ne fois que la dimension construite (donc relative et arbitraire) du sexe et du genre est révélée, on comprend que ce n'est que dans le contexte d'une politique des représentations ayant des visées hétérosexistes qu'il est pertinent de préciser le sexe / genre¹⁶.

Mais, en se constituant impensable par rapport à la norme hétéro (ni avec, ni en opposition), le *queer* problématise aussi l'inscription du sujet par rapport à la temporalité idéale issue du principe de longévité imposé par les institutions de la famille, de l'hétérosexualité et de la reproduction. Parce qu'il ouvre une multitude de temporalités autres, le *queer* ébranle les certitudes que nous avons par rapport au temps (passage de l'adolescence à l'âge adulte, passation du patrimoine, etc.) et, par extension, par rapport à l'occupation de l'espace (nécessité de l'espace privé, construction des espaces publics, utilisations des lieux communs, etc.). Penser *queer*, c'est s'obliger à penser une temporalité et un espace propres à perturber les récits normatifs qui les organisent d'ordinaire :

14. Judith Butler, *op. cit.*, p. 228.

15. *Ibid.*, p. 95.

16. Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin, « Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires », *Recherches féministes*, vol. 19, n° 2, 2006, p. 11.

[Those narratives] form the base of nearly every definition of the human in almost all of our modes of understanding, from the professions of psychoanalysis and medicine, to socio-economic and demographic studies on which every sort of state policy is based, to our understandings of the affective and the aesthetic¹⁷.

Ultimement, l'indifférenciation au niveau du genre actualise donc pleinement son potentiel subversif non pas en s'attaquant au genre, mais en déstructurant le temps et l'espace. Autrement dit, les critiques de *Sphinx* que nous évoquions plus tôt sont peut-être problématiques à première vue, mais cela ne signifie pas qu'elles fassent fausse route... Il faut entendre par là que la « menace *queer* » déployée est bien plus concernée par la construction hétéronormative du temps et de l'espace que par la question du genre elle-même. Plus spécifiquement, c'est l'ouverture sur la question spatio-temporelle qui suscite la véritable « angoisse du *queer* » et qui explique la perception critique de *Sphinx* comme mettant en place un « univers constitué de non-lieux¹⁸ », un « monde impersonnel, un monde du leurre, un espace dépossédant¹⁹ ». Pour reprendre Halberstam :

If we try to think about *queerness* as an outcome of strange temporalities, imaginative life schedules, and eccentric economic practices, we detach *queerness* from sexual identity and come closer to understanding Foucault's comment in « Friendship as a Way of Life » that « homosexuality threatens people as a "way of life" rather than as a way of having sex²⁰. »

17. Judith Halberstam, *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York, New York University Press, coll. « Sexual Cultures », 2005, p. 152 : « [Ces récits] forment la base d'à peu près toutes les définitions de l'humain dans presque tous nos modes de compréhension, de la pratique de la psychanalyse et de la médecine aux études socioéconomiques et démographiques sur lesquelles toute politique d'État est basée, en passant par nos conceptions de l'affectif et de l'esthétique ». [je traduis]

18. Alain-Philippe Durand et Marc Augé, *op. cit.*, p. 34.

19. Julie Lachapelle, *op. cit.*, f. 97.

20. Judith Halberstam, *op. cit.*, p. 1 : « Si nous essayons de penser le *queer* comme résultant de temporalités étranges, d'agendas de vie imaginatifs et de pratiques

Une logique *queer* ne peut donc être saisie à partir des schèmes normaux de lecture qui permettent d'anticiper les événements à venir et de donner une cohérence aux actions localisées. Selon la logique d'Halberstam, il n'y a pas dans notre société de « scripts²¹ » qui soient à la base non genrés.

Pour en revenir à l'hypothèse avancée en introduction, la surproblématisation de l'« espace dépossédant » ou des « non-lieux » dans les critiques de *Sphinx*, lue en lien avec le non-dit du genre, est donc effectivement le signe le plus sûr que nous avons bien affaire à un texte qui nous confronte à une logique *queer*. En déconstruisant le genre par le refus de dire, impossible de prétendre accéder à une spatialité et à une temporalité intactes.

La pensée *queer* chez Garréta

Par le biais d'une dénonciation féroce des faux discours et la reconstruction subséquente du sujet sur des bases nouvelles, Garréta fait d'emblée table rase du genre « naturel » pour lui substituer une vision *queer* où éclatement et métissage dominant. En effet, la première partie de *Sphinx* (rappelons que le livre en compte cinq) donne parfois l'impression d'être pensée comme l'allégorie d'un véritable programme de déconstruction *queer* qui se révèle dans la progression du discours de *Je*.

À travers l'allégorie du discours académique, la dénonciation des discours dominants sur le genre dans certains passages concentrés en début de texte est on ne peut plus claire. Par exemple :

économiques excentriques, nous détachons le *queer* de l'identité sexuelle et nous nous rapprochons de la compréhension du commentaire de Foucault dans "De l'amitié comme mode de vie" selon lequel "l'homosexualité menace les gens comme 'mode de vie' plutôt que comme ensemble de pratiques sexuelles" ». [je traduis]

21. Pour une discussion sur les scripts, voir Roger C. Schank et Robert P. Abelson, *Scripts, Plans, Goals and Understanding. An Inquiry into Human Knowledge Structures*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum Associates, 1977, 248 p.

L'incompréhension de mes condisciples, leur constante tendance à rapporter toujours la forme d'une pensée à quelque trouble détermination personnelle et par conséquent à considérer la moindre originalité comme l'expression d'un vice individuel ne firent qu'ajouter à ma mélancolie et à mon dégoût. (*S*, p. 28)

Les jeunes catholiques nés, élevés et nourris dans la conformité d'une foi familiale convenue manquent par trop d'audace. Corsetés de morale bien-pensante, ils en viennent à ne plus penser, reculant dès que la question vient battre trop furieusement les flancs de leurs certitudes fortifiées. Réduits à se reproduire en cercle fermé selon des rites propres, ils échouent à affronter une pensée d'inspiration laïque qui ne s'embarrasse plus de dogmes. (*S*, p. 30)

La prise de conscience de l'artificialité des catégories et de leurs limites se reflète clairement dans la première citation, où il est question tout à la fois de régulation sociale (ici : la pression des condisciples pris comme *groupe*), de politique des représentations (« expression d'un vice individuel ») et d'insatisfaction du sujet confronté au caractère construit de sa déviance (« mélancolie », « dégoût »). Il s'agit en quelque sorte de l'instant de lucidité initial. Quant à la deuxième citation, nous y voyons un commentaire sur le processus d'enculturation et sur l'inadéquation du système de reproduction de la norme face au postmoderne (c'est-à-dire cette « pensée d'inspiration laïque qui ne s'embarrasse plus de dogmes »). En effet, la reproduction des « jeunes catholiques » est problématisée de manière à faire ressortir sa fragilité : enfermement, refus de penser, attaques extérieures, repli... Fragilité qui, en retour, suggère la fin possible du système. Ainsi, derrière une apparente critique du milieu universitaire, le discours de *Je* sape les bases du métarécit du genre naturel par la problématisation de son inscription dans le social.

Après cette déconstruction initiale, le discours de *Je* s'ouvre sur la question de la performance — ici exprimée à travers les thèmes de la musique et du mixage. Prenons, à titre d'exemples, ces quatre brefs passages :

George me laissait sur ces paroles réconfortantes au possible :
« Si tu n'arrives pas à te démerder et si tu paniques, mets

une bande, *l'important c'est que tout le monde croie qu'il y a quelqu'un dans cette cage et qu'il n'y ait pas de trous dans la musique.* » (S, p. 49, je souligne)

Je savais qu'en moyenne toutes les cinq minutes je répéterais la même opération de transition et que *le rythme de ma nuit serait réglé non par la musique elle-même mais par la nécessité de sa continuité sans faille.* (S, p. 54, je souligne)

C'est avec effroi souvent que je contemplais mon œuvre, mortelle et éphémère assurément, l'effroi d'un demiurge qui se surprend en posture de héros damné, qui en Sisyphe croit reconnaître un frère. Effroi du Dieu lorsqu'il se voit, au-delà de son premier mouvement et sans l'avoir prévu, *assigné à l'esclavage d'une Création continuée.* (S, p. 64, je souligne)

[J']expérimentais en toute liberté, je posais les bases d'un langage nouveau que personne ne m'avait enseigné; j'étais le maître et l'élève *sans pour autant que l'apprentissage de cette science nouvelle ressortît à l'autodidactisme.* Chaque soir j'allai tenir le discours renouvelé de ce langage inédit, informulé, à peine conscient que tant d'autres avant moi avaient pratiqué dans une lignée à laquelle j'échappais. (S, p. 61, je souligne)

À ce niveau, le discours de *Je* porte les traces de plusieurs préoccupations liées à une conception *queer* du genre : la performance comme *nécessité*, l'angoisse suscitée par son caractère conscient (vécue comme entreprise de création constamment renouvelée), et l'infinité / infinitude des possibilités offertes par le re-mixage des codes. En effet, comme nous le rappelle Judith Butler dans *Trouble dans le genre* : « Dire que le corps genré est performatif veut dire qu'il n'a pas de statut ontologique indépendamment des différents actes qui constituent sa réalité²² ». Nous devinons d'ailleurs ici que la performance identitaire à l'intérieur d'un projet *queer* n'a rien d'innocent. Angoisse, « esclavage d'une Création continuée » — la performance identitaire du *queer* est un effort conscient, vécu comme tâche plutôt que comme évidence. Mais à cette difficulté, assumée avec lucidité, se mêle une certaine ivresse de la création. C'est d'ailleurs dans ces instants de pure performance

22. Judith Butler, *op. cit.*, p. 259.

que *Je* goûte aux plaisirs les plus extrêmes : « J'ai connu pourtant des nuits d'exaltation qu'aucune jouissance humaine n'égale » (*S*, p. 64)...
Souffrance / extase, oubli / hyper-conscience, confusion absolue :

Je n'entendais plus à proprement parler la musique; elle me traversait. J'enchaînais, la vue obscurcie par un voile de sang, des disques comme à l'instinct. Je ne saurais dire autrement : coma agité de rythmes qui de plus en plus douloureusement bandaient mon désir sans jamais l'épuiser. (*S*, p. 65)

Le programme de déconstruction *queer* de Garréta parvient à son aboutissement à la toute fin de la première partie de *Sphinx*, alors que *Je* contemple la nuit qui s'offre à lui / elle :

J'ai vécu sur le plateau de tournage d'un stock énorme de séries B d'un genre inédit et qui jamais n'ont été réalisées par quiconque. À l'heure où la télévision arrête ses programmes, où les derniers spectateurs sortent des cinémas qui éteignent leurs enseignes, une autre vision s'offrait [...]. (*S*, p. 69-70)

D'une part, la mention des « séries B d'un genre inédit » nous ramène encore à l'idée de l'infinité des possibles ouverts par la performance de genres nouveaux (non loin du « drag » de Judith Butler²³) et leur création continuée. D'autre part, la référence à la fin des programmes suggère l'abdication des anciens métarécits, la fin du spectacle. Ce dont nous parle cet extrait, c'est l'effondrement des outils du politique, des techniques du surveiller / punir : fermeture de l'écran / œil, figure du panoptisme foucauldien²⁴, libération des spectateurs captifs, etc. Nuit utopique dans un horizon *queer*.

Notons que ce dernier passage fait écho à une des premières scènes du roman, alors que *Je* accompagne une amie stripteaseuse dans sa tournée des clubs où elle exécute sa performance. Déjà, dans cette scène initiale, les bases d'une critique *queer* du genre sont posées :

23. *Ibid.*, p. 260.

24. Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, 318 p.

la stripteaseuse, qui joue sur la féminité, porte un parfum nommé « *Parure* » (*S*, p. 22); réfléchissant sur son expérience et son intérêt pour les coulisses, *Je* se questionne sur l'importance de la scène (*S*, p. 26). Cette construction entre parenthèses, d'une nuit (celle de la parure) à l'autre (la nuit utopique), renforce l'expérience de la première partie de *Sphinx* comme exposé quasi-pédagogique structuré.

Une ouverture sur l'insaisissable

L'entreprise *queer* de Garréta ne consiste toutefois pas exclusivement à exposer bêtement un programme. Le choix même d'une approche allégorique (tout parle du genre / rien ne parle du genre) pose la question des limites du langage, de l'inadéquation entre le monde que Garréta cherche à faire advenir et les mots que nous avons pour en parler. Car dans un monde « de genre » parce que « déjà généré », le *queer* encore indicible ne peut s'exprimer que dans le non-dit. Tel le coyote des mythes qui réconcilie l'impossible entre vie et mort par son statut de charognard, le *Je* théologien / disc-jockey / noctambule de *Sphinx* agit comme passeur qui nous permet de penser un possible impensable.

Le caractère insaisissable du sujet *queer* — personnifié par *Je* — est d'ailleurs constamment ramené à notre attention par l'insistance sur le problème de la réflexion / représentation : partout, *Je* est ombre imparfaite, cherchant son reflet dans des miroirs incapables de lui rendre sa véritable image. Et, plus le récit progresse, plus la réflexion de *Je* devient problématique. Cette impossible quête du reflet / représentation culmine d'ailleurs vers la fin de la partie IV, alors que *Je* se trouve dans un taxi à New York : « Je ne voyais rien des rues, je pensais à mon visage, tâchant d'en saisir le reflet sur la glace qui me séparait du chauffeur. Elle était trop sale et trouble pour que j'y puisse parvenir » (*S*, p. 207). L'image nous échappe; les mots nous manquent pour la décrire.

Mais sans poser l'impossible reflet / représentation comme échec, Garréta nous amène plutôt à l'accepter comme énigme, comme ultime et irréductible incertitude de l'identité performative, davantage poésie de l'être que destruction du sujet. C'est d'ailleurs là la clef du livre,

l'énigme du *Sphinx* qui amènera la perte de A*** et l'accomplissement (*queer*) du sujet-*Je* :

Au moment de quitter la pièce, A***, de la porte, se retournant vers moi me jeta cette question avant de sortir sans en attendre la réponse : « Comment tu me vois, hein? »

Après sa sortie, je demeurai à contempler le désordre coutumier de la loge. Insensiblement, mon regard vint se fixer sur un grand miroir, face à la porte qui venait de se refermer sur une question. Je voyais dans le miroir cette porte, dans l'encadrement de laquelle A*** venait de m'interpeller. Il me vint sur les lèvres une réponse que je murmurai songeusement dans le silence : « Je te vois dans un miroir. »

J'attendais que finisse le spectacle pour annoncer à A*** cette réponse qui me satisfaisait sans que je susse pourquoi. Elle n'était pas une réponse : elle avait tous les traits d'une énigme, obscure sentence, d'un fragment d'aphorisme, et un ton de prophétie apocalyptique. Je la tournai et retournai sans fin dans mon esprit, sans que s'affadît son charme non plus que se dévoilât son sens. (*S*, p. 147-148)

Réponse surgie dans « le désordre coutumier », énigme que l'on retourne sans fin « sans que s'affadît son charme non plus que se dévoilât son sens »... Le sujet *queer* est complexe, insaisissable, en mouvance. Toute tentative de le saisir à travers le langage du genre et du genré serait vouée à l'échec. Ce n'est d'ailleurs pas pour rien si l'auteure, parmi les intérêts de *Je*, a inscrit au premier plan l'étude du discours apophatique, « allusion à cette théologie selon laquelle on ne peut approcher la connaissance de Dieu que par la négation, la négation seule pouvant tenter l'approximation de l'indicible²⁵ ». Le projet *queer* ne peut s'accomplir sans l'acceptation de l'impossibilité de « dire »; l'être-sujet est pensé en pure contingence et échappe à la fixité de la substance-objet qui seule accède (ou se réduit) au reflet.

25. Francine Dugast-Portes, « Anne F. Garréta. Jeux de construction et effets paroxystiques », Nathalie Morello et Catherine Rodgers [dir.], *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix?*, Amsterdam, Rodopi, 2002, p. 171-172.

Le faux problème de la mort de *Je*

Toutefois, un détail semble assombrir le portrait *queer* que nous avons dressé jusqu'ici. Pourquoi le récit se termine-t-il sur la mort de *Je*? La mort de *A****, le « sphinx » du titre, ne pose pas de réel problème. Comme le Sphinx de la mythologie, *A**** trouve la mort dans la chute (ici : au bas d'un escalier de scène) une fois son énigme résolue. Et comme nous l'avons déjà vu, c'est cette résolution, parce qu'elle ouvre sur l'acceptation de l'indicible, qui constitue la « clef » de l'énigme du sujet *queer*. La mort de *A**** s'inscrit donc à la fois dans le projet de réécriture du mythe du *Sphinx* et dans le projet *queer* de l'auteure.

La mort de *Je*, de son côté, soulève plutôt la question de la viabilité du projet *queer*. Mais est-ce là un vrai problème ou s'agit-il d'un « défaut de regard » ancré dans le genre et le genré? Le personnage de *Je* n'a-t-il pas déjà accompli tout ce qu'il avait à accomplir — académiquement avec son essai sur le discours apophatique; au niveau identitaire par la résolution de l'énigme de *A****; affectivement grâce à la réconciliation offerte par la mort de la mère de *A****; face à son devoir de mémoire en rédigeant sa propre histoire? Ce sentiment d'échec et d'incomplétude que nous ressentons ne serait-il pas en fin de compte artificiel, reflet d'une temporalité marquée par l'hétéronormativité que nous aurions involontairement projetée sur *Je*?

Oui, Garréta fait mourir son personnage. Mais cette mort ne menace ni l'intégrité de *Je*-sujet, ni celle du projet *queer*. Tout ce qu'elle menace, c'est notre propre perception de la normalité et de la respectabilité — bref, du temps :

I try to use the concept of *queer* time to make clear how respectability, and notions of the normal on which it depends, may be upheld by a middle-class logic of reproductive temporality. And so, in Western cultures, we chart the emergence of the adult from the dangerous and unruly period of adolescence as a desired process of maturation; and we create longevity as the most desirable future, applaud the

pursuit of long life (under any circumstances), and pathologize modes of living that show little or no concern for longevity²⁶.

Encore une fois, la « menace *queer* » soulève la question de l'appréhension de l'espace-temps. Ainsi, la mort précoce de Je, loin de remettre en question le programme de Garréta, constitue l'ultime geste *queer* pour soustraire le sujet aux contraintes de la norme hétéro-générée.

Le cyborg, le contra-sexuel et le posthumain

Sphinx propose donc des réponses à plusieurs interrogations sur le *queer* : qu'est-ce que le *queer*? Comment penser une société *queer*? Comment conceptualiser le *queer*-sujet? Nous pensons qu'une approche aussi totale du sujet place *Sphinx* dans une relation intéressante de proximité avec quelques-uns des manifestes à tendance *queer* des vingt dernières années — notamment le « Manifeste cyborg » d'Haraway, le *Manifeste contra-sexuel* de Preciado et « The Posthuman Manifesto » de Pepperell.

Haraway et le cyborg

Du cyborg d'Haraway, nous retiendrons surtout la fluidité, la multiplicité, « le rêve, non pas d'une langue commune, mais d'une puissante et infidèle hétéroglosse [*sic*]²⁷ ». La complexité de *Je* dans

26. Judith Halberstam, *op. cit.*, p. 4 : « J'ai essayé d'utiliser le concept du temps *queer* pour éclairer comment la respectabilité, et les notions du normal sur lesquelles elle repose, serait soutenue par une logique de temporalité reproductive issue de la classe moyenne. Donc, dans les cultures occidentales, nous identifions l'émergence de l'adulte de la période dangereuse et dissipée de l'adolescence comme étant un processus désirable de maturation; et nous créons la longévité comme le futur le plus désirable, applaudissons la poursuite d'une vie longue (en toutes circonstances), et traitons comme pathologiques les modes de vie qui présentent peu ou pas de préoccupation pour la longévité ». [je traduis]

27. Donna Jeanne Haraway, « Manifeste cyborg. Science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XX^e siècle », traduit de l'anglais par Marie-Hélène Dumas,

Sphinx nous oblige à l'inscrire dans cette même logique : incertitude quant au genre, incertitude quant à l'orientation, possibilité d'être un peu tout à la fois. Et surtout : impossibilité d'être saisi/e dans le langage, sans reflet et irréprésentable. Comme le clame Haraway à propos de son cyborg :

Un corps cyborg n'a rien d'innocent, il n'est pas né dans un jardin, il ne recherche pas l'identité unitaire et donc ne génère pas de dualismes antagonistes sans fin (ou qui ne prennent fin qu'avec le monde lui-même), il considère que l'ironie est acquise. Être un c'est trop peu, et deux n'est qu'une possibilité parmi d'autres²⁸.

Évoluant dans le non-dit et l'ambiguïté, situé toujours différemment selon les circonstances, le sujet-*queer* de Garréta possède tout de cette « subjectivité toujours bâtarde résultant d'une fusion non stabilisée d'autres niveaux d'identités²⁹ », capable à la fois de « construire et [de] détruire les machines, les identités, les catégories, les relations, les légendes de l'espace³⁰ ». Irréductible face au langage et occupant, insaisissable, le point aveugle du mutant, *Je est donc cyborg*.

Preciado et le contra-sexuel

Chez Preciado, soulignons plutôt le souci de réunifier le corps, ce corps fractionné par le genre en zones érogènes / dés-unités :

La contra-sexualité affirme que le désir, l'excitation sexuelle et l'orgasme ne sont que les produits rétrospectifs d'une certaine technologie sexuelle qui identifie les organes

Charlotte Gould et Nathalie Magnan, *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences, fictions, féminismes*, anthologie établie par Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan, Paris, Exils, 2007 [1985], p. 82.

28. *Ibid.*, p. 79

29. Marie-Hélène Bourcier, à propos du cyborg d'Haraway, dans « La fin de la domination (masculine). Pouvoir des genres, féminismes et post-féminisme queer », *Multitudes*, vol. 3, n° 12, 2003, p. 78.

30. Donna Jeanne Haraway, *op. cit.*, p. 82.

reproductifs comme organes sexuels au détriment d'une sexualisation de la totalité du corps³¹.

Ce que la contra-sexualité propose, c'est la reconnaissance des corps « non en tant qu'hommes ou en tant que femmes mais en tant que sujets parlants », l'accès pour tous « à toutes les pratiques signifiantes ainsi qu'à toutes les positions d'énonciation³² ». La contra-sexualité est sexualité ludique, anti-productive parce que pensée en opposition au corps *straight* vécu comme « produit d'une division du travail de la chair selon laquelle chaque organe est défini par sa fonction³³ ».

Je, dans sa subjectivité *queer*, est porteur du même projet : « Sexes mêlés, je ne sus plus rien distinguer. » (*S*, p. 113) Jamais il n'est question d'un acte sexuel précis. Jamais rien ne sort de l'indifférencié; tout n'est que peau, sel, mélange. Le corps est proposé tellement entier qu'il fait voler en éclats ce que nous avons construit « pensable » et sombre dans l'indicible.

Mais la contra-sexualité joue aussi sur le temps, « temporalité fractale, faite de multiples "maintenant"³⁴ » qui permet à l'individu libéré du genre d'accéder à toutes les temporalités « autres » ouvertes par la déconstruction *queer*. Identités multiples en simultanéité, vie fulgurante, refus de la longévité à tout prix, subversion de la temporalité hétéronormative — la contra-sexualité répond : pourquoi pas? *Je* est donc contra-sexuel.

Pepperell et le posthumain

Le posthumain, c'est la victoire de l'incertitude et de l'indescriptible : « The human is identifiable, but not definable³⁵. » C'est l'apogée du

31. Beatriz Preciado, *Manifeste contra-sexuel*, Paris, Balland, coll. « Modernes Balland », 2000, p. 22.

32. *Ibid.*, p. 20.

33. Beatriz Preciado, « Multitudes queer. Notes pour une politique des "anormaux" », *op. cit.*, p. 19.

34. Beatriz Preciado, *Manifeste contra-sexuel*, *op. cit.*, p. 23.

35. Robert Pepperell, « The Posthuman Manifesto », *Kritikos. An International and Interdisciplinary Journal of Postmodern Cultural Sound, Text and Image*,

complexe, du sujet-amalgame³⁶. Dans son « Posthuman Manifesto », Pepperell dénonce la triple hypocrisie du langage, base de l'inadéquation du genre face à la complexité de l'individu :

Most philosophical problems are debates about language. They arise because of the mistaken assumptions a. that language is consistent and b. that because a word exists there must exist a « thing » that it represents and c. that the things that are represented should, in themselves, be consistent³⁷.

Jamais nommé / généré, évoluant dans le non-dit : *Je* est donc très posthumain.

Mais Pepperell ne s'arrête pas là.

Dans son manifeste, Pepperell pousse en effet l'idée encore plus loin. Selon lui, l'être humain, ou ce que nous avons créé comme tel, est plus qu'insaisissable — il n'est pour ainsi dire pas. Il existe parce qu'on veut bien y croire, « comme les dieux³⁸ » [je traduis]. Il se confond entièrement avec son environnement et n'est plus « spécifique » de quelque façon que ce soit.

Sur ce point, il est toutefois impossible d'établir un parallèle absolu entre « The Posthuman Manifesto » et *Sphinx*. Jamais Garréta ne va aussi loin dans son roman. Aussi, si nous voulions évoquer la pensée radicale

n° 2, 2005, <http://intertheory.org/pepperell.htm> (2 novembre 2008) : « L'humain est identifiable, mais indéfinissable ». [je traduis]

36. Sur ce point, Pepperell s'inspire largement de la définition du sujet posthumain de N. Katherine Hayles (*op. cit.*, p. 3) : « The posthuman subject is an amalgam, a collection of heterogeneous components, a material-informational entity whose boundaries undergo continuous construction and reconstruction » (« Le sujet posthumain est un amalgame, une collection de composantes hétérogènes, une entité matérielle-informatique dont les frontières sont en constantes construction et reconstruction » [je traduis]).

37. Robert Pepperell, *op. cit.* : « La plupart des problèmes philosophiques sont des débats autour du langage. Ils émergent à cause des suppositions erronées a. que le langage est consistant et b. que parce qu'un mot existe, il doit aussi exister une "chose" que ce mot représente et c. que les choses qui sont représentées devraient, en elles-mêmes, être consistantes ». [je traduis]

38. *Ibid.*

de Pepperell, c'est plutôt comme un vœu, un souhait pour l'avenir du posthumain et du *queer* : « Surf or die. You can't control a wave, but you can ride it³⁹. » Si nous avons déjà accepté le cyborg et le contra-sexuel, pourquoi ne pas en profiter pour essayer de penser cette posthumanité que nous propose Pepperell? Pourquoi ne pas aller *plus loin*?

En fait, fondamentalement, il nous semble que le *queer* est porteur d'espoir pour repenser le politique. C'est pour cela que nous voulions, pour clore ce travail, rattacher *Sphinx* à la pensée *queer* exprimée par ces manifestes. Nous avons comme volonté et ultime projet de réinvestir *Sphinx* de son potentiel subversif maximal, d'en proposer la lecture comme exercice pour penser l'action *queer* complémentaire à l'élaboration d'une véritable politique *queer*. Nous voulions forcer le *queer* dans le débat et, en écho à ce que dit *Je* en pensant à son groupe sanguin (O négatif), le penser comme « universelle négation, virus qui [a] puissance de se répandre en tout un chacun sans exception » (*S*, p. 181). Parce que ce qui nous sert aujourd'hui à penser l'identité — le genre, le genré — s'avère de plus en plus inadéquat. Nous avons grandement besoin de nouvelles représentations pour mettre fin aux violences des représentations actuelles. Pour reprendre une dernière fois Garréta, cette fois-ci dans *Pour en finir avec le genre humain* :

- Alors, l'Atlantique?
- L'Atlantique?
- Existe-t-il toujours?
- Cette haine encore!
- Vous vous trompez, mon amour. J'ai la passion de cet océan. Je ne cesse de rêver, sur quelque bord où je me trouve, que je le survole, m'y abîme...
- La belle façon de l'abolir!
- Sans doute... Je ne saurais mieux le nier qu'en m'y allant noyer.
- Mais il me demeurerait pourtant, à moi, bien amer...
- C'est vrai. Il faut imaginer mieux⁴⁰.

39. *Ibid.* : « Surfe ou meurs. On ne peut pas contrôler une vague, mais on peut la monter ». [je traduis]

40. Anne Garréta, *Pour en finir avec le genre humain*, Paris, F. Bourin, 1987, p. 9.



Pascale Bouchard
Université du Québec à Montréal

Postmodernisme et féminisme.
Étude de *Des histoires vraies+dix*
de Sophie Calle

Rituels, jeux, règles à suivre, répétitions, mystères, filatures. Autant de mots qui définissent la démarche artistique de Sophie Calle. L'hommage qui lui a été rendu en 2003 au Centre Pompidou à Paris et l'imposant catalogue *Sophie Calle m'as-tu vue* tiré de cette exposition montrent à quel point l'artiste use de méthodes artistiques extravagantes. Ne reculant devant rien, Calle invite des inconnus à venir dormir dans son lit, décore une cabine téléphonique à New York ou mange des repas colorés selon le jour de la semaine. Hervé Guibert, auteur et ami de l'artiste, aujourd'hui décédé du sida, aimait à dire que « Calle a le chic pour les notations fortuites », transformant les « photos plates » et les « texte[s] banal[s]¹ » en un suspense palpitant où le lecteur / spectateur ne peut qu'admirer les prouesses du hasard

1. Hervé Guibert, *La photo, inéluctablement. Recueil d'articles sur la photographie. 1977-1985*, Paris, Gallimard, 1999, p. 378.

qui métamorphose les événements de la vie de l'artiste en épisodes romanesques. C'est d'ailleurs ce que l'on remarque à la lecture de son ouvrage *Des histoires vraies + dix*², publié en 2002, où sont regroupés pêle-mêle anecdotes, historiettes, photos, expériences passées, sentiments et descriptions, dans un style cru et lapidaire.

Toutefois, Calle se trouve dans l'air du temps. La diversité des pratiques de la plasticienne, la relation interactive qu'elle entretient avec son public et le caractère souvent déroutant de ses œuvres font de la Française une artiste contemporaine au sens où Isabelle de Maison Rouge, Jean-Marc Prévost et Lionel Salem l'entendent : « Qu'est-ce que l'art actuel? C'est l'art d'aujourd'hui, l'art vivant, créé par les artistes mais aussi par le public [...]. L'art contemporain est un art qui, la plupart du temps, dérange et amène toutes sortes de questions³. » Bien qu'elle soit une artiste très ancrée dans le présent, Sophie Calle s'inscrit dans une mouvance féministe postmoderne. Son ouvrage autofictionnel *Des histoires vraies + dix* en est l'exemple le plus frappant. Dans cette perspective, nous tenterons de cerner les éléments relevant de la postmodernité dans l'œuvre de Calle. Dans un premier temps, nous relèverons quelques aspects des théories postmodernes tels la diversité, le brouillage entre public / privé et art / vie et la démocratisation du statut de l'artiste, afin de voir comment Sophie Calle incorpore ces notions dans *Des histoires vraies + dix*. Dans un deuxième temps, nous observerons le penchant féministe de l'ouvrage à l'étude. Effectivement, en cherchant à remettre en question notre perception des représentations du corps féminin et en mettant en place des stratégies de déconstruction de l'idéal féminin, l'artiste intègre une vision féministe en lien étroit avec le postmodernisme. Ainsi, la plasticienne, tout en étant très ancrée dans le mouvement de l'art contemporain, trouve également sa place dans l'idéologie postmoderne et féministe.

2. Sophie Calle, *Des histoires vraies + dix*, Paris, Actes Sud, 2002, 79 p. Désormais les références à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *HV*.

3. Isabelle de Maison Rouge, Jean-Marc Prévost et Lionel Salem, *L'art contemporain*, Paris, Les Essentiels Milan, coll. « Idées reçues. Art & culture », 2002, p. 4-5.

Le postmodernisme, terme pourtant très courant, reste une notion mal définie. Bien que la clarification de Jean-François Lyotard (« en simplifiant à l'extrême, on tient pour "postmoderne" l'incrédulité à l'égard des métarécits⁴ »), soit tout à fait juste, nous emprunterons également la ligne de pensée de Linda Hutcheon. Sa définition du postmodernisme examine autant l'art que la littérature, ce qui est très utile à l'étude d'une artiste comme Sophie Calle, qui exploite à la fois fiction et photographie. Pour Hutcheon, ces deux médiums sont de parfaits supports à l'analyse du postmodernisme puisqu'ils se retrouvent partout, dans la culture de masse comme dans la haute culture. Leur omniprésence assure également une transparence dans la représentation. Autrement dit, la fiction et la photographie permettent d'avoir un accès direct, mais complexe, à une réalité signifiante. Elles sont donc en position de montrer le caractère construit des représentations dans l'histoire, tout en ayant une certaine conscience discursive et significative des savoirs⁵. Enfin, plus concrètement, Hutcheon appelle postmoderne tout art qui inclut la parodie, l'autoréférentialité, les références historiques et le brouillage des frontières entre l'art et la vie, ainsi qu'entre les différentes formes d'art⁶. Le processus de création est valorisé au détriment du produit fini, ce qui permet également de trouver un côté ludique aux œuvres postmodernes⁷. De son côté, Camille Saint-Jacques, dans son ouvrage *1950-2000, Arts contemporains*, parle du courant postmoderne en des termes semblables à ceux d'Hutcheon. D'une manière tangible, il énumère quelques caractéristiques de la postmodernité en art :

Le mélange des genres, le « décalé », le « rétro », la répétition, le métissage, l'irrationnel, le « souci de soi »,

4. Jean-François Lyotard, cité dans Janet M. Paterson, « Postmodernisme et féminisme : où sont les jonctions? », Raija Koski, Kathleen Kells et Louise Forsyth [dir.], *Les discours féminins dans la littérature postmoderne au Québec*, New York, Toronto, Edwin Mellen Press, 1993, p. 29.

5. Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, New York / London, Routledge, 2005 [1989], p. 7 et 21.

6. *Ibid.*, p. 7.

7. *Ibid.*, p. 9.

l'éphémère [...]. La vague postmoderne nous a appris à mieux assumer l'hétérogénéité de nos goûts, de nos désirs et de nos tendances⁸.

En littérature, plus précisément, Linda Hutcheon et Janet Paterson s'entendent pour qualifier de postmodernes la plupart des romans où la métafiction et l'autofiction sont à l'avant-plan⁹. Le texte postmoderne, comme l'art postmoderne d'ailleurs, instaure une certaine confusion entre réel / fictif et public / privé. Enfin, la littérature relevant de la postmodernité tend également à transgresser les règles et à repousser les limites, tant au niveau de la forme (multiplicité des genres et des médias) que de la diégèse (multiplicité des histoires et des personnages qui les racontent). À ce propos, Hutcheon affirme que la mise en évidence de personnages marginaux, le dévoilement de plusieurs vérités en partie contradictoires, ainsi que le rejet du sujet humaniste cartésien sont autant de caractéristiques propres aux romans postmodernes¹⁰, puisqu'ils permettent de sortir des sentiers battus et de montrer la diversité des expériences vécues. Plus concrètement encore, dans son ouvrage *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Janet M. Paterson dresse une typologie détaillée des caractéristiques postmodernes dans le roman. Pour boucler la boucle, retenons simplement cette conclusion :

Néanmoins, il est tout à fait certain qu'en remettant en question les notions d'ordre, d'harmonie et de vérité logocentrique, de nombreux romans postmodernes s'inspirent de cette pensée [de l'hétérogénéité et de la multiciplité]. [...] De même, la pluralité des voix narratives, les incohérences diégétiques et les fins « ouvertes » ne font qu'exprimer un refus des concepts d'unité et de clôture, un refus de leur puissance impérialiste. C'est, autrement dit, en adoptant des stratégies textuelles essentiellement iconoclastes que le roman postmoderne québécois [je dirais « le roman

8. Camille Saint-Jacques [dir.], *1950-2000, Arts contemporains*, Paris, Éditions Autrement / SCEREN, 2002, p. 17.

9. Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, New York / London, Routledge, 1988, chap. 1, et Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, p. 13.

10. Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, *op. cit.*, chap. 1.

postmoderne tout court »] affirme une « incrédulité à l'égard des métarécits » (Lyotard)¹¹.

Sophie Calle et le postmodernisme

Sophie Calle aime toucher à tout. Celle qui préfère se faire appeler « artiste » plutôt que photographe ou écrivaine use de différentes méthodes de création et de différents médiums afin de produire une œuvre. Sa recette de prédilection est fort simple : l'auteure se fixe des règles, des rituels à suivre, puis note et prend des photos des péripéties qui découlent de ces contraintes, comme elle le ferait pour un journal de bord ou un journal intime. *Des histoires vraies+dix* repose sur ce principe, à la différence près qu'il n'y a pas ici de règle structurant l'ouvrage entier. Travail anecdotique, il est néanmoins construit à la manière d'un cahier de notes où l'auteure aurait inscrit et photographié des parcelles de sa vie, comme pour se les remémorer plus tard. Pour arriver à ses fins, Sophie Calle ne recule devant rien; elle utilise tout ce qui lui tombe sous la main : vieux carnets d'adresses, photos brûlées, papiers perdus, pour forger une œuvre à partir de rien, ou plutôt à partir de n'importe quoi. Ses propres photos peuvent très bien se retrouver à côté des photos prises par d'autres, l'important étant de créer. « Je photographiai la maison abandonnée [...]. Je demandai à conserver leur portrait ainsi que certains agendas » (*HV*, p. 35), dit-elle, à propos de la requête d'une inconnue qui lui demande d'aller chercher des effets personnels ayant appartenu à deux sœurs décédées depuis un an. Pour reprendre l'expression très juste de Bertrand Gervais, « elle tire sur tous les fils qui traînent¹² ».

Cette multiplicité des moyens de création se répercute, par ailleurs, dans une multiplicité des formes artistiques et littéraires. Le lecteur / spectateur de *Des histoires vraies* se retrouve devant un

11. Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, op. cit., p. 24.

12. Bertrand Gervais, « L'enfance effacée ou retrouver le fil d'une figure », *Intermédialités*, n° 7, « Filer (Sophie Calle) », printemps, 2006, p. 68.

mélange qui peut le plonger dans un malaise tangible : le travail que lui offre Sophie Calle est un mélange hétérogène de photographies, de textes descriptifs, narratifs, autofictionnels, anecdotiques. Au hasard, prenons un exemple de l'ouvrage à l'étude intitulé simplement « Le cou », accolé à une photographie qui représente (justement) un cou :

Il souhaitait me photographier avec son Polaroid. Lorsque l'image apparut, une ligne rouge barrait mon cou. Je ne voulais pas que ce cliché finît en des mains étrangères. Je demandai à le garder et me tins sur mes gardes dans les jours qui suivent [*sic*]. Deux semaines plus tard, la nuit du 11 octobre, un homme tenta de m'étrangler dans la rue et me laissa inanimée sur le trottoir. (*HV*, p. 39.)

Mélange hétéroclite de narration et d'anecdote autofictionnelle, cet extrait relève sans contredit de la postmodernité en ce sens où il met en scène la diversité des genres et des médiums (photo et fiction), l'éclatement des frontières et des limites de l'art et de la littérature (plusieurs formes littéraires). Hutcheon est, à ce propos, catégorique : dans la pensée postmoderne, les frontières de l'art ont été déplacées, brisées, les genres littéraires sont devenus fluides, les limites de nos pensées ont été repoussées. Bref, il y a rejet de tout pouvoir totalisant¹³. Le projet artistique de Sophie Calle s'inscrit dans cette mouvance d'éclatement, de libération, de diversité et de multiplicité que soutient le projet postmoderne. Calle travaille plusieurs médiums, elle emprunte toutes sortes de directions pour créer une œuvre, c'est donc dire que le concept d'hétérogénéité postmoderne s'est frayé un chemin jusqu'à elle.

La présence de cette diversité dans *Des histoires vraies + dix* laisse au lecteur une impression chaotique. D'une part, le manque de motif et l'absence de finalité aux anecdotes ajoutent à ce malaise. Il n'y a rien à attendre de cette lecture. « Quelque chose se passe quand on se retrouve devant les livres de Sophie Calle, quelque chose comme du rien, rien ne

13. Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, *op. cit.*, p. 10, 11, 13.

se passe¹⁴ », écrit Martine Delvaux, qui tente de décrire l'impression d'inaccomplissement et d'incertitude ressentie à la lecture des textes de la plasticienne. D'autre part, la fragmentation du dispositif artistique, soit le fait qu'une anecdote puisse être prise séparément des autres comme une entité autonome, peut être vue comme un procédé visant à « instaure[r], en bref, l'ordre de l'hétérogène¹⁵ », provoquant un trouble chez le lecteur. C'est que ce dernier est habitué à se retrouver devant un genre, une forme bien définie, bien établie. L'« ordre de l'hétérogène » vise justement à renverser la catégorisation et l'unification.

Les hétérogénéités de *Des histoires vraies+dix* participent également à un brouillage entre le privé et le public, entre la fiction et la réalité. À ce chapitre, il existe une pléthore d'artistes contemporains qui aiment mettre leur vie au cœur même de leur projet artistique. Chez Calle, cependant, les frontières sont particulièrement minces. Le caractère autofictionnel des œuvres de la plasticienne induit une barrière ténue entre ce qui est vrai et ce qui ne l'est pas : en lisant les aventures abracadabrantes de l'auteure et en observant les photos qui ne cadrent que trop parfaitement avec les histoires, on ne peut que remettre en doute ce qui est vrai ou non. En ce sens, le terme même d'autofiction est révélateur : c'est le « je », le « moi » qui se met lui-même en scène, en fiction. Autant dire que l'autofiction n'est que fabrication, qu'illusion autour d'un sujet.

Spécialiste des théories photographiques et autobiographiques, Diane Watteau explique que l'« autophotographie¹⁶ », et, par extension, l'autobiographie, lorsqu'elles revêtent un caractère ludique (autant dire fictionnel), peuvent se voir comme une contestation de la vérité. Ces deux

14. Martine Delvaux, « Sophie Calle : no sex », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 10, n° 4, décembre 2006, p. 425-435.

15. Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, op. cit., p. 20.

16. Terme qui signifie la photographie de soi, pour raconter sa propre histoire, emprunté à Gilles Mora, qui en revendique la paternité dans son ouvrage conjointement écrit avec Claude Nori : *L'Été dernier, Manifeste photobiographique*, Paris, Éditions de l'Etoile / Cahiers du Cinéma, 1983, 96 p.

modes de représentation sont des moyens de montrer la réalité, or, si cette reproduction est biaisée, c'est que l'on questionne les mécanismes qui sont garants de son authenticité¹⁷. En somme, les procédés représentatifs comme la photographie, l'autobiographie, et plus encore l'autofiction, ne sont que des illusions du réel puisqu'ils ne peuvent en saisir la totalité. Le projet postmoderne se remarque alors aisément ici. Le brouillage et la volonté de jouer avec les frontières du réel et du fictif révèlent chez l'artiste une perception de la réalité fuyante, difficile à saisir, irréprésentable dans son entièreté. « Elle travaille sur ce qu'on peut appeler le semblant. C'est une femme qui ne cesse d'inventer ce qui existe derrière le voile, le voile de la vérité, de la pudeur, du respect, du réel¹⁸ », résume Diane Watteau, à propos de Sophie Calle. En se mettant en scène, en usant d'autofiction et d'autophotographie, Sophie Calle participe à la visée postmoderne en dénonçant le côté construit des représentations. Elle montre du coup que la réalité ne peut être reproduite exhaustivement et que les transcriptions qui en découlent ne peuvent qu'être biaisées, ce qui remet en question notre relation à la vérité.

Si le brouillage entre fiction et réel est si perceptible dans les textes de Calle, c'est sans doute parce que sa conception des frontières entre l'art et la vie est également trouble. L'absence de barrière entre le sujet artistique « Sophie Calle » et la vraie Sophie Calle suggère un désordre tangible quant aux limites du travail de l'artiste. En ce sens, l'étude du caractère performatif des œuvres de la plasticienne est très importante au sein d'une analyse postmoderne, puisque Calle n'hésite pas à jouer sa propre vie, ce qui brouille forcément les repères. Ses « performances » sont surtout construites, nous l'avons mentionné, autour de rituels à suivre, de jeux, de règles : « Je m'impose des règles pour m'aider à vivre¹⁹ », dit-elle. Celles-ci, note Maïté Vissault, « se nourrissent

17. Diane Watteau, « Moi ou Moi? La fin de l'autoportrait », Philippe Lejeune [dir.], *Récits de vie et médias*, Actes du colloque des 20 et 21 novembre 1998, Paris, RITM, p. 172-174.

18. *Ibid.*, p. 177.

19. Michel Guerrin, « Sophie Calle, fétichiste de sa propre vie », *Le Monde*, 11 septembre 1998, p. 22.

de la matière fragmentaire du réel, d'une histoire prêtée aux objets, pour ancrer l'auteur et son œuvre dans le monde "objectif" du vécu²⁰ ». Lorsque ces règles ponctuent ce qui semble être la « vraie vie » de l'auteure, un flou entre l'art et la vie est perceptible.

Enfin, Sophie Calle vit littéralement *dans* une œuvre d'art en s'imposant des méthodes pour faire de sa vie personnelle le centre de son projet artistique. Calle problématise la relation entre fiction et réalité et entre art et vie de manière à questionner les représentations. La plasticienne remet en question le lien de confiance entre l'auteur d'autofiction et le lecteur en jouant d'incertitudes quant à sa place au sein de son propre projet artistique. En ce sens, un divorce, une rupture amoureuse, une filature deviennent vite le centre d'une création artistique. « Son travail n'est constitué que de distances entre l'intime et le public qu'elle transgresse²¹ », souligne pertinemment Diane Watteau, démontrant ainsi le va-et-vient artistique de Calle entre sa vie privée et sa vie sociale, sa vie dans le monde de l'art. À propos de ces frontières, Hutcheon insiste : « The most radical boundaries crossed, however, have been those between fiction and *non-fiction* and — by extension — between art and life²² ». Calle n'hésite justement pas à explorer et transgresser ces mêmes frontières.

De surcroît, l'élargissement des possibilités artistiques amène certainement des débouchés considérables aux artistes. La démocratisation du statut de l'artiste est d'ailleurs une des conséquences de l'ouverture et de la diversité postmodernes. Les pratiquants des arts postmodernes sont conscients de leur propre pouvoir créateur et explorent leurs processus de création, ce qui amène à repenser la définition de l'artiste. Le sujet unitaire moderne, perçu comme le génie

20. Maïté Vissault, « Entre subjectif et distancié », *ETC Montréal*, n° 51, sept.-oct.-nov. 2000, p. 71.

21. Diane Watteau, *op. cit.*, p. 177.

22. Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism, op. cit.*, p. 10. « La barrière franchie la plus radicale est celle entre fiction et *non-fiction*, et — par extension — entre art et vie » [je traduis].

créateur qui fait advenir l'œuvre, qui la crée, est mis de côté. La condition postmoderne voit alors naître une définition de l'artiste beaucoup plus souple, ouverte, autoréflexive et nuancée²³. C'est aussi ce que note Isabelle de Maison Rouge dans l'un de ses ouvrages portant sur l'art contemporain. Elle affirme que, depuis la remise en cause du savoir et de ses institutions, tout le monde peut se proclamer artiste, dans la mesure où il n'est désormais plus nécessaire de se faire reconnaître par un jury ou une académie. Selon la théoricienne, l'élargissement des frontières entre les arts mineurs et majeurs, entre la haute culture et la culture de masse, est à l'origine de l'assouplissement de la définition de l'artiste. Ce qui importe surtout, c'est de produire une œuvre visuellement ou intellectuellement intéressante²⁴. Plus encore, l'artiste questionne son propre processus de création puisque, dorénavant, l'art se perçoit autant dans la façon de créer que dans la création elle-même²⁵. Inutile de mentionner que ces ouvertures coïncident parfaitement avec la montée de la pensée postmoderne. À cet égard, Sophie Calle ne fait pas exception dans la mesure où elle-même peine à s'identifier et à se nommer « artiste²⁶ ». Dans « L'abdication devant l'image? », Cécile Camart note ceci : « D'ordinaire Sophie Calle attire l'attention sur ses procédés plutôt que l'envergure réflexive et théorique de son œuvre : elle désigne les moyens (la pratique introspective et autofictionnelle) pour mieux dissimuler les fins poursuivies en filigrane²⁷ ». Effectivement, Calle indique souvent de quelle manière elle s'y prend pour réaliser telle photo ou comment elle a trouvé telle lettre. Par exemple, elle écrit dans l'anecdote « Le divorce » : « Peu après notre séparation, je proposai à Greg de faire la photo souvenir de ce rituel [lui tenir le pénis pour le

23. *Ibid.*, p. 11-12.

24. *Ibid.*, p. 35.

25. Isabelle de Maison Rouge, Jean-Marc Prévost et Lionel Salem, *op. cit.*, p. 35-36.

26. Christine Macel, *Sophie Calle m'as-tu vue*, Paris, Éditions du Centre Pompidou et Editions Xavier Barral, p. 79-80.

27. Cécile Camart, « L'abdication devant l'image? Figures du manque, de la disparition et du deuil dans les œuvres récentes de Sophie Calle », *Intermédialités*, n° 7, « Filer (Sophie Calle) », printemps 2006, p. 50.

faire uriner]. Il accepta. Alors, dans un studio de Brooklyn, sous l'œil de la caméra, je l'ai fait pisser dans un seau en plastique. » (*HV*, p. 73).

En définitive, tous les projets de la plasticienne sont des manuels pratiques, des procédures pour créer. Cette façon d'aborder l'art en y exposant sa mécanique place Sophie Calle dans une position qui lui permet de remettre en question l'idée même de création. Les rituels, les plans pratiques et les étapes à suivre s'opposent, en quelque sorte, à l'idée de savoir-faire du créateur. Comme le résume Isabelle de Maison Rouge, dévoiler ses méthodes artistiques et en être pleinement conscient « c'est accepter de ne plus chercher à atteindre la perfection²⁸ », c'est faire éclater les règles de l'art et le rendre accessible à tous.

Sophie Calle et le féminisme postmoderne

Tout comme le postmodernisme, le féminisme ne possède pas qu'une seule et unique définition. Certaines théoriciennes, comme Louise Toupin par exemple, mettent l'accent sur la révolte comme condition nécessaire à la compréhension du féminisme. D'autres, comme Francine Descarries-Bélanger et Shirley Roy, cherchent à l'expliquer en analysant les nombreux courants de pensée qui s'y rattachent. Retenons simplement que le féminisme observe les différents rapports inégalitaires entre les sexes et les genres, et tente d'y pallier de multiples façons. Cela dit, lorsque le mot « féminisme » se double de l'adjectif postmoderne, il se trouble davantage. Janet Paterson appelle féminisme postmoderne tout travail tournant autour « de la crise de raison et de la crise de la légitimisation du pouvoir²⁹ ». La déconstruction et la remise en question de l'unité et du centre, la subversion des traditions et des métarécits et la quête de nouvelles formes artistiques et littéraires ainsi que le mélange de celles-ci sont autant de préoccupations des tenantes de ce

28. Isabelle de Maison Rouge, Jean-Marc Prévost et Lionel Salem, *op. cit.*, p. 46.

29. Janet M. Paterson, « Postmodernisme et féminisme : où sont les jonctions? », *op. cit.*, p. 30.

courant. Enfin, selon Paterson, la différence majeure entre les féministes postmodernes et les postmodernes tout court est sans aucun doute la problématisation du genre au sein des questionnements communs³⁰. Dans la conclusion de son article « Postmodernisme et féminisme : où sont les jonctions? », elle indique très justement que les féministes et les postmodernes ne questionnent pas les mêmes métarécits³¹. Linda Hutcheon appréhende, quant à elle, ce courant de façon très politique. Elle voit les représentations corporelles comme une source indiscutable de la performativité du genre. Pour Hutcheon, le corps est un lieu privilégié pour l'étude du féminisme postmoderne, car il est le lieu de représentation par excellence. En ce sens, le corps ne peut que se faire voir, il est porteur des marques qui caractérisent notre genre. Le corps permet donc de rendre visible la construction du sujet genré³². C'est également ce que soulève Judith Butler dans son chapitre « Actes corporels subversifs », tiré de son ouvrage *Trouble dans le genre*. En donnant l'exemple du travesti (le *drag* répète et actualise les artifices du genre qu'il imite, soulignant du même coup le côté performatif et construit de ce même genre), Butler souligne que le corps est « une surface dont la perméabilité est politiquement régulée³³ ». Par le fait même, elle stipule que la surface corporelle s'inscrit dans une logique de pratique signifiante qui hiérarchise les genres dans l'hétéronormativité. Enfin, c'est en remettant en question les différentes représentations genrées que les féministes postmodernes peuvent voir s'amorcer la déconstruction de l'identité de genre. C'est en regard de ces théories que nous entamerons l'étude du féminisme postmoderne dans *Des histoires vraies + dix*.

En premier lieu, il convient de mentionner que Sophie Calle ne qualifie pas, *a priori*, ses œuvres de « féministes ». Questionnée à ce

30. *Ibid.*

31. *Ibid.*, p. 43.

32. Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism, op. cit.*, p. 140.

33. Judith Butler, « Actes corporels subversifs », *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Cynthia Kraus, Paris, Editions La Découverte, 2005 [1990], p. 263.

sujet, elle répond : « Ce n'est pas à moi de qualifier mon travail. Si nous avons à parler de cette question du féminisme, nous aurions déjà à définir pendant des heures ce que vous et moi entendons par là³⁴ ». Il n'en tient plus qu'à nous de « qualifier son travail » de féministe postmoderne.

Tout d'abord, observons ce qui s'offre au regard : la fragmentation des photos présentées par Sophie Calle saute aux yeux. Les images représentant des femmes sont particulièrement touchées par ce découpage. On y voit un œil fermé entouré de noir, un zoom sur un nez, un buste féminin, une tête, un cou, etc. Il est d'autant plus intéressant de noter cette fragmentation que l'une des seules images où l'on voit le personnage de pied en cap est un croquis qui représente une femme (en principe Sophie Calle) lacérée par des lames de rasoir, réitérant l'accent sur le découpage, la coupe, la fragmentation. Linda Hutcheon insiste sur l'apport des féministes au courant postmoderne à propos des représentations corporelles : « They have made postmodernism think, not just about the body, but about the female body; not just about the female body, but about its desires — and about both as socially and historically constructed through representation³⁵ ». En fait, si les féministes accordent une grande importance à la place du corps dans leurs analyses, c'est parce qu'elles y voient un lieu privilégié de la naturalisation des différences sexuelles. Paradoxalement, c'est aussi à la surface du corps qu'elles montrent le caractère construit de ces différences, comme le démontre Judith Butler en proposant son concept de performativité avec l'exemple du travesti. En ce sens, les images de Sophie Calle peuvent être perçues, grâce à la fragmentation, comme un moyen de remettre en question les représentations corporelles et leurs significations.

34. Sophie Calle, interviewée par Nicolas Mavrikakis, « Sophie Calle : Prenez soin de vous, 2007 », *Voir*, vol. 22, n° 27, juillet 2008, p. 16.

35. Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, *op. cit.*, p. 139 : « Elles ont fait en sorte que le postmodernisme puisse se penser en rapport au corps, au corps des femmes, mais aussi en rapport à ses désirs, qui sont tous deux socialement et historiquement construits par les représentations » [je traduis].

Lorsque Sophie Calle zoome, lorsqu'elle met l'accent sur une partie du corps de la femme plutôt qu'un autre, elle décentre l'unité, elle déconstruit l'image que nous avons de LA Femme en tant que sujet unifié, elle en montre l'incohérence. En présentant délibérément des fragments de femmes et d'objets, en coupant volontairement la tête de l'homme à qui elle tient le pénis, en présentant uniquement ses seins, son nez, son œil ou ses mains, l'artiste insiste sur un élément précis et non sur l'ensemble. Le spectateur est donc contraint à se poser des questions à propos de ce qu'il voit. Dans son article portant sur le gros plan photographique, Yannick Vigouroux souligne que le zoom provoque un brouillage référentiel induisant une nouvelle perception du réel. Il démontre également que le très gros plan, celui de l'œil de l'anecdote « L'autre » (*HV*, p. 75) par exemple, force le spectateur à remettre en question son rapport au corps et aux représentations³⁶. N'est-ce pas ce que Sophie Calle cherche à provoquer lorsqu'elle tient ses seins, comme une offrande au spectateur, comme pour dire : « Je t'offre la photo de mes seins, qu'en feras-tu? Qu'est-ce que ça provoque chez toi? Que crois-tu que je cherche à dire? » La photo de la poitrine est présentée avec les mêmes codes que ceux de la pornographie masculine : les seins, très beaux, s'offrent véritablement au regard voyeur. Cependant, ce qui ressort de cette observation est surtout le côté déroutant de l'anecdote. Le spectateur / lecteur ne peut qu'être dérangé (et non pas excité) par ce que raconte Sophie Calle, d'autant plus qu'il se demande à qui appartient cette poitrine, le visage étant retranché du corps.

Procédé longtemps exploité par les instances patriarcales afin de museler la femme, la fragmentation des images du corps féminin est utilisée ici afin de remettre en question notre rapport aux représentations. Calle met en scène son propre corps et le morcelle elle-même, ce qui a pour conséquence non pas d'actualiser le procédé patriarcal, mais plutôt de détourner celui-ci de son sens premier et de lui donner un aspect féministe. Le morcellement, la fragmentation et

36. Yannick Vigouroux, « Les ambiguïtés du "gros plan" dans la photographie contemporaine », *La voix du regard*, n° 12, printemps 1999, p. 243-244.

les gros plans de ses images corporelles ainsi que l'accent mis sur le jeu autofictionnel participent pleinement à la remise en question des représentations du corps et de notre rapport au réel. En somme, l'usage excessif du morcellement, du zoom et du découpage n'est pas fortuit : Calle souligne à grand trait le rapport incertain des représentations féminines.

Outre le désir évident de problématiser l'image du sujet-femme, le projet féministe postmoderne de Sophie Calle ne saurait être complet sans la notion de « déconstruction » ou « dé-doxification », pour reprendre le terme d'Hutcheon, si chère aux postmodernes. Non plus à l'observation des photographies, mais véritablement au cœur des textes de l'artiste, la subversion des stéréotypes féminins se voit en filigrane, comme un leitmotiv féministe postmoderne, un rappel incessant de ne pas croire aux « métarécits » qui touchent les femmes. Ces métarécits féminins, construits par le patriarcat et déconstruits par Calle, ne sont autres que le Mariage, l'Amour, la Perfection du corps et la Domesticité (les métiers traditionnels féminins).

À ces contraintes sociales, Sophie Calle répond toujours par la négative, en montrant l'échec de ses tentatives pour entrer dans le moule. Il n'y a qu'à penser à son désir de mariage, qui revient à plusieurs reprises dans *Des histoires vraies + dix*. En effet, l'artiste veut porter une belle robe blanche lors d'une grande cérémonie, comble du stéréotype féminin du mariage. Cela dit, vouloir se marier peut être vu, à l'encontre du projet féministe postmoderne, comme la réitération d'un métarécit, mais là où Calle use malgré tout de subversion, c'est dans son désir de montrer délibérément la défaite de ses unions. Les anecdotes « La dispute », « La rupture » puis « Le divorce » témoignent de l'échec de celles-ci. Ses historiettes sont écrites dans un style simple, cru, sans émotions, comme pour dire : « Ce n'est pas important! C'est normal. » Le Mariage et l'Amour sont alors perçus comme des réalisations inenvisageables et impossibles à satisfaire. Le soubassement féministe postmoderne est souligné : les métarécits qui préoccupent les femmes ne tiennent plus la route dans le monde de Calle.

Comme le remarque pertinemment Martine Delvaux, dans *Sophie Calle : Follow me*, l'artiste use de son corps afin de mettre en place des clichés de la féminité : la « strip-teaseuse », la jeune femme, le modèle nu, la mariée, la femme préoccupée par la grosseur de ses seins, l'enfant obéissante³⁷. Encore une fois, l'on pourrait certainement penser que Calle cherche à se valoriser ou à se complaire en exploitant ces stéréotypes féminins. Cependant, si l'artiste décide de présenter ces clichés, c'est avant tout parce qu'elle cherche à en montrer le caractère totalisant et aliénant. Pour ce faire, Calle met l'accent sur son incapacité à respecter les normes de la féminité en dévoilant, encore une fois, ses échecs et les conspirations dont elle a été victime. Les exemples sont multiples : la plasticienne met fin à sa carrière de danseuse lorsqu'une collègue lui arrache sa perruque et lui plante un talon aiguille dans le crâne : « Ce fut mon dernier strip-tease » dira-t-elle simplement (*HV*, p. 19). Son emploi de modèle nu se termine lorsqu'un individu louche, pour la douzième fois, lacère son portrait avec une lame de rasoir. Elle ne va pas travailler le lendemain (*HV*, p. 21). Enfin, comme un signe trop parfait du destin, Sophie Calle, qui voudrait bien avoir un corps parfait, doit renoncer à une opération en vue de se faire corriger le nez : le chirurgien se suicida deux jours avant l'opération, dit-elle (*HV*, p. 11).

Évidemment, ces aventures ne sont pas crédibles. Tout laisse à croire que l'artiste se plaît à user d'autofiction, ne serait-ce que pour fabriquer ces trop belles coïncidences. En ce sens, il est possible de penser que Calle invente des échecs, soulignant du même coup le despotisme des métarécits qui concernent les femmes et l'irréalisable accomplissement de la doxa patriarcale. C'est donc en proposant des stratégies de déconstruction (les multiples échecs), que Calle en vient à « briser les codes et [...] subvertir les modèles stéréotypés³⁸ ».

Enfin, Sophie Calle avoue avoir suivi tous les poncifs de sa génération : « maoïste, féministe, hippie...³⁹ ». Pourquoi ne pas émettre

37. Traduction libre de Martine Delvaux, *op. cit.*, p. 158.

38. Janet M. Paterson, « Postmodernisme et féminisme : où sont les jonctions? », *op. cit.*, p. 30.

39. Christine Macel, *op. cit.*, p. 76.

l'hypothèse d'une possible affiliation, consciente ou non, avec les visions postmodernes? D'une part, l'utilisation par l'artiste de plusieurs médiums, en l'occurrence l'écriture et la photographie, et l'emploi d'une multitude de formes littéraires telles l'autofiction, la description narrative et l'anecdote contribuent à cette affiliation parce qu'elle apporte une ouverture, un éclatement et une hétérogénéité qui se retrouvent aussi au cœur des prémisses postmodernes avancées par Linda Hutcheon, Janet M. Paterson et Jean-François Lyotard. D'autre part, l'ambivalence entre fiction et réalité, entre art et vie ainsi que l'abondance des procédés autoréflexifs comme le dévoilement du processus de création autant que la position de l'artiste face à son propre statut, tout cela permet d'affirmer que l'auteure de *Des histoires vraies+dix* s'inspire des fondements de l'idéologie postmoderne.

Dans un deuxième temps, l'apport féministe à cette vision postmoderne se fait clairement sentir dans la mesure où l'artiste intègre des stratégies afin de promouvoir un questionnement des représentations corporelles féminines en donnant à voir des images fragmentées, morcelées et « zoomées ». Enfin, c'est également en déconstruisant les stéréotypes de l'idéal féminin, comme la figure de la mariée ou de la danseuse, que l'artiste, à la suite des théories féministes postmodernes, propose d'ébranler la conception traditionnelle de la femme en montrant de nouvelles possibilités de représentation et en remettant en question l'éternel féminin.

Dans *Trouble dans le genre*, Judith Butler invite à reconceptualiser le féminisme : « il paraît nécessaire de repenser en des termes radicalement nouveaux les constructions ontologiques de l'identité afin de formuler une politique de représentation qui puisse faire revivre le féminisme sur d'autres bases⁴⁰ ». En repensant la catégorie femme, Butler actualise les théories féministes en les teintant de postmodernisme. *Des histoires vraies+dix*, sans toutefois aborder la question de front, propose

40. Judith Butler, « Sujets de sexe / genre / désir », *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 65.

également un heureux amalgame de ces deux courants de pensée. « M'as-tu vue? » demande Sophie Calle. Ce à quoi nous répondons : « Oui, nous t'avons vue, mais nous continuons à nous poser des questions ».





Collection « Figura »

Directeur : Bertrand Gervais

Rachel Bouvet, Virginie Turcotte et Jean-François Gaudreau [dir.], *Désert, nomadisme, altérité*, n° 1, 2000.

Anne Éléine Cliche et Bertrand Gervais [dir.], *Figures de la fin. Approches de l'irreprésentable*, n° 2, 2001. Épuisé.

Nancy Desjardins et Bernard Andrès [dir.], *Utopies en Canada*, n° 3, 2000.

Nancy Desjardins et Jacinthe Martel [dir.], *Archive et fabrique du texte littéraire*, n° 4, 2001.

Jean-François Chassay et Kim Doré [dir.], *La science par ceux qui ne la font pas*, n° 5, 2001.

Samuel Archibald, Bertrand Gervais et Anne Martine Parent [dir.], *L'imaginaire du labyrinthe. Fondements et analyses*, n° 6, 2002. Épuisé.

Rachel Bouvet et François Foley [dir.], *Pratiques de l'espace en littérature*, n° 7, 2002.

Anne Éléine Cliche, Stéphane Inkel et Alexis Lussier [dir.], *Imaginaire et transcendance*, n° 8, 2003.

Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau [dir.], *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, n° 9, 2004.

André Carpentier et Alexis L'Allier [dir.], *Les écrivains déambulateurs. Poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, n° 10, 2004.

Le groupe Interligne [dir.], *L'atelier de l'écrivain I*, n° 11, 2004.

Jean-François Chassay, Anne Éléine Cliche et Bertrand Gervais [dir.], *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, n° 12, 2004.

Rachel Bouvet et Myra Latendresse-Drapeau [dir.], *Errances*, n° 13, 2005.

Bertrand Gervais et Christina Horvath [dir.], *Écrire la ville*, n° 14, 2005.

Brenda Dunn-Lardeau et Johanne Biron [dir.], *Le Livre médiéval et humaniste dans les collections de l'UQAM. Actes de la première journée d'études sur les livres anciens*, suivis du Catalogue de l'exposition *L'Humanisme et les imprimeurs français au XVI^e siècle*, n° 15, 2006.

Max Roy, Petr Kylousek et Józef Kwaterko [dir.], *L'imaginaire du roman québécois contemporain*, n° 16, 2006.

Denise Brassard et Evelyne Gagnon [dir.], *Aux frontières de l'intime. Le sujet lyrique dans la poésie québécoise actuelle*, n° 17, 2007.

Rachel Bouvet et Kenneth White [dir.], *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, n° 18, 2008.

Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [dir.], *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, no° 19, vol. 1 et 2, 2008.

Max Roy, Marilyn Brault et Sylvain Brehm [dir.], *Formation des lecteurs. Formation de l'imaginaire*, n° 20, 2008.

Jean-François Hamel et Virginie Harvey [dir.], *Le temps contemporain : maintenant, la littérature*, n° 21, 2009.

Jean-François Chassay et Elaine Després [dir.], *Humain, ou presque. Quand science et littérature brouillent la frontière*, n° 22, 2009.

Shawn Huffman [dir.], *Textures lumineuses. Éblouissements, ombres et obscurités*, n° 23, 2010.

Bertrand Gervais et Patrick Tillard [dir.], *Fictions et images du 11 septembre 2001*, n° 24, 2010.

Le groupe Interligne [dir.], *L'atelier de l'écrivain 2*, n° 25, 2010.

Lori Saint-Martin, Rosemarie Fournier-Guillemette et Moana Ladouceur [dir.], *Les pensées « post- ». Féminismes, genres, narration*, n° 26, 2011.



Figura

Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire

figura@uqam.ca

<http://www.figura.uqam.ca>

Téléphone : (514) 987-3000, poste 2153

Télécopieur : (514) 987-8218

Université du Québec à Montréal

Département d'études littéraires

Case postale 8888

Succursale Centre-ville

Montréal (Québec)

H3C 3P8

