

Dossier « Voix de femmes de la francophonie »

Fortin, Cynthia (dir.)

Pour citer cet article :

Fortin, Cynthia (dir.). 2003. *Postures*, Dossier «Voix de femmes de la francophonie», n°5. En ligne
<<http://revuepostures.com/fr/numeros/femmes-francophonie>> (Consulté le xx / xx / xxxx). D'abord paru dans: Fortin, Cynthia (dir.). 2003. *Postures*. Dossier «Voix de femmes de la francophonie», n°5, 187 p.

Pour communiquer avec l'équipe de la revue *Postures* notamment au sujet des droits de reproduction de cet article : postures.uqam@gmail.com

postures
PRINTEMPS 2003

Postures est la revue des étudiants et des étudiantes du module et du département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. La revue a pour mandat d'assurer la promotion et la diffusion des travaux étudiants. Elle rend également possible la participation étudiante à la vie intellectuelle du milieu littéraire. La publication de cette revue est rendue possible grâce au soutien financier et à l'encouragement constant des associations étudiantes du baccalauréat et de la maîtrise en études littéraires, de l'AFELLCUQAM et des Services à la vie étudiante.

DIRECTRICE
RESPONSABLE DU DOSSIER
COMITÉ DE RÉDACTION

Cynthia Fortin
Michel Nareau
Nova Doyon
Jonathan Lamy
Michel Nareau

RESPONSABLE DU COMITÉ DE CORRECTION
COMITÉ DE CORRECTION

Julie Lachapelle
Karine Guillemette
Julie Lachapelle
Marise Mathieu
Edith Sans Cartier

RESPONSABLE À LA LOGISTIQUE
MONTEUR
PHOTOGRAPHE

Amélie Coulombe-Boulet
Simon Banville
Marie-Claude Viau

postures

Département d'études littéraires, UQAM
Case postale 8888, succursale « centre-ville »
Montréal (Québec) H3C 3P8

ISBN 2-921764-18-0
ISSN 1496-7715

Dépôt légal, 2003
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationales du Canada

AVANT-PROPOS 5 Cynthia Fortin et
Michel Nareau

DOSSIER

- PRÉSENTATION : Histoires de voyelles 13 Lori Saint-Martin
- FONCTIONS DE L'ÉPISTOLAIRE CHEZ MARIAMA BÂ :
genre de la négociation, négociation du genre 19 Caroline Giguère
- CORPS FÉMININ, POSTCOLONIALISME ET TRANSGRESSION
dans *Tu t'appelleras Tanga* de Calixthe Beyala 31 Myriam Dussault
- L'ÉCRITURE COMME VOYAGE :
le paradigme du mouvement dans *Geste* d'Anne-Marie Alonzo 43 Josée-Anne Lapierre
- UNE VOIX SUBVERSIVE EN ÉMERGENCE :
bavardage et potins dans *Les voix du jour et de la nuit*
de Mona Latif Ghattas 55 Cynthia Fortin
- L'ABJECTION DANS *L'INGRATITUDE* DE YING CHEN :
parcours d'une dévoration identitaire 67 Amélie Coulombe-Boulet
- LA TRANSGRESSION PAR LE MANQUE
dans *Laura Laur* de Suzanne Jacob 77 Marie-Hélène Lemieux
- L'ÉCRITURE DU DÉDOUBLEMENT DE L'IDENTITÉ
dans *Instrument des ténèbres* de Nancy Huston 91 Sophie Ménard
- CORPS ET ÉNONCIATION AU FÉMININ CHEZ MARIE-SISSI LABRÈCHE :
une aventure *Borderline* 103 Annie Gingras
- L'IMAGINAIRE DES ORIFICES :
pénétration et identité dans *Baise-moi*
de Virginie Despentes et *Histoire d'O* de Pauline Réage 117 Julie Ouellette
- L'ASPHINXIE DE L'IDENTITÉ :
la contrainte du genre dans *Sphinx* d'Anne Garreta 135 Julie Lachapelle

ÉTUDES

- LE *POPOL VUH* ET LES *PROPHÉTIES DU CHILÂM BALÂM* :
l'obsession du passage du temps dans les textes fondateurs mayas 147 Sophie Normandin
- ÉMERGENCE DU CONTEMPORAIN DANS LE THÉÂTRE QUÉBÉCOIS :
les exemples de Wajdi Mouawad et de François-Étienne Paré 161 Véronique Pepin

LECTURE

HÉLÈNE CIXOUS : 175 Éric Paré
un dedans tripartite

AVANT-PROPOS

Cynthia Fortin et Michel Nareau

A travers les textes de ce numéro de la revue *Postures*, se profile un mouvement de va-et-vient, de ressac créateur entre les écrivaines étudiées et les auteures des textes, comme si émergeait au fil des pages un espace de relais et de partage de la voix au féminin. Se dessine en effet, au cœur du dossier « Voix de femmes de la francophonie », des voie/voix où voyagent celles des écrivaines pour rencontrer celles des étudiantes. L'enlacement de ces voix en vient à établir un dialogue, une véritable filiation au féminin. Aussi, le foisonnement des femmes – auteures et écrivaines – dans ce cinquième numéro atteste-t-il de ce mouvement circulaire de la parole et n'est pas étranger à une certaine solidarité intellectuelle au féminin.

En tenant compte du fait que, historiquement, la prise de parole ne va pas de soi pour les femmes, *Postures* permet, à sa façon, de transgresser doublement cette contrainte : d'une part, en donnant voix à de nombreuses jeunes chercheuses dont les travaux de premier ou de deuxième cycle universitaire avaient toutes les chances de demeurer muets et privés, et ce, en leur offrant un espace de publication et de diffusion, et, d'autre part, en participant, quoique modestement, à la légitimation et à la consécration, dans le champ littéraire, d'écrivaines souvent excentrées et marginales.

Cette symphonie de voix d'ici et d'ailleurs, orientée vers divers horizons théoriques et conceptuels, concourt assurément à montrer la vitalité des études

féministes en littérature et la diversité de ses avenues. Dans cette optique, il apparaît pertinent qu'un numéro de *Postures* s'attarde à ce champ de recherche en émergence et en constante renégociation, et qui s'avère d'une indéniable contemporanéité. En cela, le dossier « Voix de femmes de la francophonie » reflète, à notre sens, l'intérêt avéré des étudiantes pour ces questions qui relèvent de la littérature des femmes et de la critique au féminin.

Précisément, le dossier contient des textes variés qui interrogent la problématique de l'énonciation au féminin selon plusieurs perspectives. Ainsi, des articles couvrent la production africaine récente, d'autres s'attardent au corpus québécois – avec un intérêt marqué pour l'écriture migrante –, sans que ne soit oubliée la production française, qui est étudiée hors de ses canons institutionnels. Cet intérêt pour la diversité se retrouve également dans le genre littéraire des textes. Avec des études traitant d'œuvres poétique, romanesque, épistolaire et théâtrale, nous espérons brosser un portrait représentatif de la production littéraire des écrivaines de la francophonie et présenter un état actuel de la question.

Les articles du dossier cherchent à montrer comment l'énonciation au féminin parvient à transformer les représentations de genres sexuels, notamment en s'intéressant à la question de la prise de parole et à celle de l'agentivité des femmes. En cela, ils évoquent les transgressions, les modes de mise en discours, les déplacements et les indéterminations qui participent à créer un espace propice afin que les femmes puissent se dire au monde. D'abord, Caroline Giguère retrace les fonctions exercées par l'épistolaire dans *Une si longue lettre*, de l'écrivaine sénégalaise Mariama Bâ. Elle postule que ce choix générique, qui préconise l'échange, assure un espace de parole pour les femmes tout en permettant leur intégration à l'espace public par un jeu sur le destinataire. Il en résulte un travail de transgression générique. Myriam Dussault, quant à elle, étudie, dans *Tu l'appelleras Tanga*, les modalités par lesquelles la Camerounaise Calixthe Beyala évoque l'aliénation féminine et postcoloniale. En liant le corps féminin à la ville, la romancière représente les espaces de déni, notamment de la sexualité, tout en insistant sur la valeur transgressive de la parole pour se réappropriier ces lieux.

Dans sa réflexion sur le recueil poétique *Geste* d'Anne-Marie Alonzo, Josée-Anne Lapière dresse un parallèle entre l'écriture au féminin et le déplacement, en montrant de quelles façons l'esthétique propre à Alonzo instaure une oscillation entre catharsis individuelle et célébration de la solidarité féminine. Pour elle, l'écriture intime devient un pont qui assure un partage avec l'Autre. Cynthia Fortin, de son côté, montre comment le bavardage et les autres formes de langage, dites

mineures, sont utilisés dans *Les voix du jour et de la nuit* de Mona Latif Ghattas, par les personnages féminins, afin qu'ils émergent de leur double marginalisation, tant sexuelle que culturelle. En réhabilitant ces formes langagières, Latif Ghattas indique que la prise de parole constitue une affirmation de la voix des femmes migrantes où l'hybridité supplante la fixité des discours normatifs. Dans un autre article traitant de littérature migrante, Amélie Coulombe-Boulet utilise les travaux de Julia Kristeva sur l'abjection pour comprendre les liens entre la mère et la fille dans *L'ingratitude* de Ying Chen. La mère omnipotente apparaît comme une entrave à l'individualisation de la fille qui ne parvient pas à tisser un lien de filiation, d'où une volonté radicale de rupture. Une autre étude est marquée par la question de la transgression. En effet, l'analyse de Marie-Hélène Lemieux, à propos de *Laura Laur* écrit par Suzanne Jacob, aborde les diverses façons dont l'héroïne inscrit un espace qui lui est propre et forge son agentivité. Le manque et l'absence transforment les voix narratives et représentent les moyens employés par Laura pour se constituer une identité individuelle. Encore, pour Sophie Ménard, la problématique de l'identité s'avère déterminante. En cernant la signification des doubles dans *Instrument des ténèbres* de Nancy Huston, elle parvient à noter le jeu des oppositions. L'identité féminine émerge alors des articulations créées entre les antagonismes et permet à la narratrice d'investir le champ de l'écriture.

La prise de parole et la mise en discours de l'expérience féminine ne peuvent faire l'économie du rapport au corps et à la sexualité. Deux articles s'attardent à penser cette problématique à partir d'un corpus souvent déconsidéré : la littérature érotique. D'abord, Annie Gingras met en lumière la représentation ambiguë et réaliste de la sexualité dans *Bordeline* de Marie-Sissi Labrèche où la protagoniste hésite entre un rapport franc et libéré à son corps et entre les contraintes sociales qui la limitent. Le corps en tant qu'espace intermédiaire est un lieu complexe d'énonciation où l'ordre masculin est encore présent. Ensuite, Julie Ouellette interroge l'imaginaire des orifices dans *Baise-moi* de Virginie Despentes et dans *Histoire d'O* de Pauline Réage. L'écriture pornographique au féminin sert ici à transformer le rapport à la pénétration et à redéfinir l'hétéronormativité sexuelle en excentrant le phallus. Ces écrivaines cherchent à renverser le rapport pénétrant/pénétré par l'usage de la violence. Dans un tel contexte, la mise en discours de la sexualité périphérique procède d'un travail de transgression des représentations de genres.

Julie Lachapelle enfin clôt le dossier en étudiant la signification de la contrainte du genre dans *Sphinx* d'Anne Garreta. Le travail d'asexuation interroge l'énonciation, les identités individuelle et générique, pour cerner l'espace de

l'irrésolution et de l'intermédiaire. Sous cet angle, émerge la question du rapport entre l'être humain et l'espace extérieur, marqué par la ville, la machine et l'artifice. Dès lors, l'absence de distinction rend difficile le rapport à l'Autre.

La revue est complétée par deux textes hors-dossier et par une réflexion libre. Sophie Normandin se consacre au Popol Vuh et au calendrier des Mayas Quichés afin de montrer comment le texte fondateur de cette nation autochtone est marqué par une conscience de la fin et une surdétermination temporelle qui régit les actions sociales. Pour sa part, Véronique Pépin dresse un portrait de la dramaturgie québécoise contemporaine à partir des exemples de Wajdi Mouawad et de François-Étienne Paré, afin de faire ressortir l'importance du rituel et de l'énonciation dans les nouvelles productions théâtrales. Éric Paré, quant à lui, explore, dans une réflexion libre, les topoï de l'esthétique d'Hélène Cixous à partir d'une analyse tripartite qui s'attarde à faire résonner le rapport à l'intériorisation.

Enfin, nous souhaitons souligner l'apport inestimable de certaines collaboratrices et de certains collaborateurs à la parution de ce cinquième numéro de la revue *Postures*. D'abord, sans l'heureuse initiative, en 1997, d'une poignée d'étudiantes et d'étudiants qui ont eu l'idée et la passion de mettre sur pied le premier numéro de ce qui allait devenir la revue telle que nous la connaissons, il nous aurait été impossible de prendre le relais d'un projet aussi pertinent. Nous tenons ainsi à saluer les équipes ayant œuvré sur les numéros précédents de *Postures*, particulièrement Alexandre Jacques, et à les remercier de leur soutien et de leur conseils. Ensuite, nous remercions Jonathan Lamy et Nova Doyon de leurs lectures attentives et pointilleuses, de leur travail sur les textes et de leurs judicieuses remarques. Sans leur collaboration rigoureuse, la mise en œuvre de ce dossier aurait été d'autant plus laborieuse. C'est également le cas de Julie Lachapelle et de son équipe de correction, Karine Guillemette, Edith Sans Cartier et Marise Mathieu, dont l'expertise nous a été essentielle. Merci à Simon Banville, qui a permis aux mots et aux concepts de se matérialiser en réalisant la mise en pages et la conception de la couverture à partir des images gracieusement fournies par Marie-Claude Viau, ainsi qu'à Amélie Coulombe-Boulet pour son apport précieux en ce qui a trait à la logistique. Finalement, merci à Lori Saint-Martin qui a généreusement accepté de participer au présent numéro et qui s'avère, pour plus d'une, à l'origine de cette passion pour la littérature des femmes.

Cédons à présent la parole à celles dont les voix, nous l'espérons, sauront susciter chez vous intérêt et enthousiasme. Bonne lecture.

DOSSIER

VOIX DE FEMMES DE LA FRANCOPHONIE

HISTOIRES DE VOYELLES

Lori Saint-Martin

Il y a presque trente ans déjà, Louky Bersianik écrivait dans *l'Euguélienne* que, dans notre société, les hommes étaient des verbes, les femmes des adjectifs. « J'ai grandi en adjectif », affirmait vers la même époque Nicole Brossard dans « L'écrivain », monologue de *la Nef des sorcières* (on ne disait pas encore « écrivaine »). Dans la vie comme dans la phrase, suggérait-on, la femme n'était donc qu'un ornement, pas le moteur de l'action; elle était décorative plutôt qu'agissante¹. Or qu'en est-il de nos jours? Les femmes ont-elles dépassé ce qu'on pourrait appeler avec un brin de dérision le « stade de l'adjectif »?

À la lecture des textes réunis ici, m'est venue une autre image. J'ai songé que les femmes étaient plutôt, à en croire les auteures étudiées, des voyelles. Au lieu de l'opposition activité/passivité qui avait cours auparavant, c'est à une recherche de fluidité identitaire, de mobilité, qu'on nous convie.

Tout d'abord, deux personnages étudiés dans ce numéro de *Postures* portent comme nom... une voyelle. On songe d'abord à la célèbre O, bien sûr, celle d'*Histoire d'O* de Pauline Réage, dont le nom a inspiré de nombreuses réflexions critiques : o du cercle, a-t-on écrit, de l'infini, mais aussi de l'orifice toujours ouvert, comme on le voit ici, et jouissant infiniment, malgré la douleur. L'autre

¹ Avec l'humour caustique qui la caractérise, Bersianik divisait encore l'humanité en deux camps opposés : les Législateurs, ceux dont la Parole faisait loi, et les Pédaleuses, celles qui se démenaient comme des folles pour, tout au mieux, rester au même endroit. (Les mères de famille qui ont un emploi — et quelques pères dans la même situation — trouveront sans doute encore assez juste cette appellation.)

personnage, moins connu mais peut-être plus intrigant, c'est A, protagoniste de *Sphinx* d'Anne Garreta, et dont nous ignorons, grâce à d'astucieuses manipulations grammaticales et syntaxiques, le sexe (cette indétermination où on nous maintient est d'une certaine façon la véritable signification du livre). Dans quelques langues romanes, bien sûr, le – a est la marque même du féminin; en français, et dans le contexte de ce roman, cette lettre rime avec anonymat, androgynie, asexuation... L'absence d'identité sexuée peut être signe soit d'une privation, voire d'une incapacité à être, soit d'une sorte de libération, de flottement heureux, de cumul identitaire.

Voilà donc le A et le O (qui, ainsi réunis, font aussi penser à Anna O, pseudonyme donné par Freud à l'une de ses patientes des premiers temps, devenue par la suite traductrice, dramaturge et militante féministe). Quant au I, c'est la lettre de l'identité et, en anglais, langue de la protagoniste d'*Instrument des ténèbres* de Nancy Huston, du pronom personnel « I ». C'est précisément cette marque de subjectivité élémentaire qui fait défaut à Nadia; s'amputant de son « i », de son moi, elle se fait appeler Nada, « rien » en espagnol. Récupérer à la fin la lettre perdue, c'est se retrouver sujet parlant; c'est aussi retrouver le regard, et par conséquent la pensée (« eye »). Une lettre fait donc toute la différence².

Quant au « e », il est partout présent ici comme marque justement du féminin, ce « e muet mutant » dont parlait, il y a déjà longtemps, Nicole Brossard, et dont l'absence est signe de la réduction au silence des femmes, de leur effacement de la culture, de la science, de l'histoire. « Et voilà pourquoi votre fille est muette... » À inscrire le « e », on affirme le féminin, on lui donne droit de cité.

La voyelle, donc, plutôt que la consonne. Marque première de l'accord grammatical, de la présence du féminin, la voyelle apparaît nettement plus mobile, plus liquide que la consonne, plus sujette à transformation. Est-ce pour cette raison qu'elle se trouve liée ici à un féminin marqué à son tour par les glissements identitaires, la pluralité, le refus de se laisser saisir?

Il y a longtemps qu'une certaine théorie française valorise le féminin jugé hors-normes, porteur d'un désordre fécond. La différence, ici, c'est que ce féminin ne flotte pas dans un monde abstrait qui, subtilement, se donne encore pour asexué; il est lié à la vie concrète des femmes et à l'œuvre des écrivaines contemporaines. Ainsi conserve-t-il non seulement toute sa portée textuelle, mais aussi sa prise sur le réel.

² Pour ce qui est de la voyelle « u », on la trouverait peut-être dans l'alternance ludique « je/jeu » qui est l'équivalent approximatif du « l/eye » anglais.

*

Il y a à peine quinze ou vingt ans, dans la plupart des universités — l'UQAM a été dans ce domaine une pionnière —, les personnes qu'intéressaient les questions féministes ne trouvaient que peu de cours à leur disposition et, sauf exception, encore moins d'intérêt de la part des enseignants. La Maryse de Francine Noël, au début des années soixante-dix à la « nouvelle université », se fait rabrouer par un professeur lorsqu'elle se propose d'étudier « les muses et leur influence » :

—Mademoiselle O'Sullivan, vous étiez, jusqu'à ce jour, une de nos meilleures élèves; je ne devrais pas avoir à vous rappeler qu'en littérologie, on ne s'occupe pas de l'homme, mais de l'œuvre.

—C'est de la femme que j'aurais voulu parler...

—Ah, ah! avait fait le professeur.

Et les choses en étaient restées là (Noël, 1983, p. 293).³

Aujourd'hui, même si l'engagement féministe suscite encore dans certains lieux des réactions sceptiques, la situation a bien évolué. À l'UQAM en tout cas, les étudiantes disposent de nombreux appuis institutionnels. En études littéraires, on trouve plusieurs professeurs se consacrant exclusivement ou en partie aux études féministes. Plusieurs professeurs, cela veut dire des cours aux trois cycles, des groupes et des projets de recherche, des directions de mémoires et de thèses et, plus généralement, des rencontres, de l'animation, de l'encadrement. Sans parler, bien sûr, de l'Institut de recherches et d'études féministes (IREF), qui offre des concentrations de premier et de deuxième cycles en études féministes (et, pour les programmes qui le permettent, une mineure), des cours interdisciplinaires (dont l'indispensable « Histoire de la pensée féministe »), des conférences, des séminaires et d'autres lieux d'échange. Les étudiantes y jouent un rôle de premier plan, puisque l'IREF, c'est aussi des comités étudiants d'action et d'animation, sans parler de *FéminÉtudes*, une revue multidisciplinaire fondée par des étudiantes (dont certaines d'études littéraires) et rédigée, dirigée et publiée par elles. À l'IREF comme au département d'études littéraires, donc, on trouve des lieux d'intervention, de rencontre et de discussion multiples.

Depuis mon arrivée à l'UQAM en 1991, j'ai vu se succéder déjà plusieurs générations d'étudiantes féministes — une génération, dans ce cas, c'est très court, le temps de s'engager activement avant de rédiger son mémoire, ou (avec plus de difficulté) en même temps. L'enthousiasme demeure entier, voire s'accroît. À lire ce

³ Je signale au passage un essai très intéressant de l'Américaine Francine Prose, *Lives of the Muses*, paru il y a peu.

numéro de *Postures*, on verra apparaître des filiations intellectuelles, la marque de certains cours, de certaines références — et aussi des directions nouvelles.

Ces textes d'étudiantes de l'UQAM font voir en filigrane ce qui constitue sans doute la spécificité de nos programmes. D'abord, l'extrême contemporanéité des romans étudiés (dont la grande majorité sont parus depuis 1985); on est loin de George Sand et même d'Anne Hébert ou de Gabrielle Roy. Corollaire de ce parti pris contemporain, l'intérêt pour des objets plutôt marginaux qu'institutionnalisés — Despentes, Labrèche, Garreta —, et pour des auteures aux identités métissées : femmes africaines, parfois établies en France ou ailleurs, Québécoises d'origines diverses, etc. Ces textes contemporains appellent en quelque sorte des approches théoriques nouvelles : en plus de la psychanalyse, horizon omniprésent, sont à l'honneur les théories queer, le concept de l'*agency*, etc.

Se dégagent aussi, à la lecture de ces articles, quelques lignes de force générales. D'abord, dans leurs croisements, ils révèlent les immenses différences dans les problématiques, d'une région du monde à l'autre. Chez Calixthe Beyala comme chez Mariama Bâ, prendre la parole, élever la voix, établir le contact avec d'autres femmes elles aussi réduites au silence, relève déjà de l'exploit. Cela dit, même en Occident, certains « acquis » féministes apparaissent encore fragiles, y compris, dans certains cas, la subjectivité, la libre disposition de son corps (Despentes et, autrement, Labrèche).

La voix et le corps, voilà justement les principaux lieux communs (au sens moins de clichés que de points de convergence, de rencontre) qui reviennent ici, d'un texte à l'autre. La voix est certes une problématique féministe bien établie : sortir du silence et de l'oubli, rompre avec l'assujettissement pour devenir sujet. Le titre du numéro commandait évidemment cette thématique, mais plus généralement, elle traverse les études féministes. Quant au corps, on s'intéresse d'une part à l'incapacité à l'assumer, qu'il soit douloureusement rivé à celui de la mère (Chen), immobilisé par un accident (Alonzo), voué à l'esclavage de la prostitution (Latif Ghattas), vide et impossible à assouvir, aussi bien dans la vingtaine (Labrèche) que dans la cinquantaine (Huston), d'autre part à la possibilité d'en tirer une jouissance même dans la douleur : Réage, Despentes. Dans plusieurs textes, l'intérêt pour le corps dépasse toutefois les questions liées à la sexualité pour englober celle de la manière dont le texte produit « du corps », de la jouissance. L'idée de l'androgynie, de la gémellité — Jacob, Huston — est aussi à l'ordre du jour, quand il ne s'agit pas de l'éclatement pur et simple des frontières du genre : Garreta et, à sa façon *trash*, Despentes. Enfin, les textes réunis ici

évoquent constamment des notions de transgression, de subversion, de dissidence : termes pas toujours définis, mais porteurs d'une grande force de conviction.

Ne me reste plus qu'à dire en toutes lettres ce qui transparait déjà, je l'espère, à la lecture des lignes qui précèdent : le grand plaisir intellectuel que j'ai eu à lire avant leur publication ces textes de jeunes chercheuses québécoises, dont la qualité, l'intérêt et la complémentarité ne font aucun doute. Je remercie les responsables du numéro de m'avoir invitée à collaborer à cette belle initiative. La relève féministe est entre bonnes mains.



MARIAMA BÂ

Née en 1929 au Sénégal, Mariama Bâ est élevée par ses grands-parents selon les préceptes musulmans traditionnels. En 1947, elle obtient son diplôme d'institutrice de l'École Normale et enseigne ensuite pendant douze ans. Pour des raisons de santé, Bâ demande son affectation à l'Inspection régionale de l'enseignement du Sénégal. En 1979, elle publie son premier roman, *Une si longue lettre*, pour lequel elle reçoit, l'année suivante, le Prix Noma, attribué par L'UNESCO. Mère de neuf enfants, elle meurt peu de temps avant la parution de son second roman, *Un chant écarlate*, en 1981. Elle laisse une œuvre où se mêlent les revendications féministes et les enjeux politiques de la décolonisation.

Bibliographie

Une si longue lettre (1979)

Un chant écarlate (1981)



FONCTIONS DE L'ÉPISTOLAIRE CHEZ MARIAMA BÂ :
genre de la négociation, négociation du genre

Caroline Giguère

L'épistolaire a longtemps été associé à la venue à l'écriture des femmes. La tradition littéraire occidentale fournit plusieurs exemples de ce phénomène, dont Madame de Sévigné et Madame de Graffigny sont les plus connues. Il est toutefois possible de se demander si ce genre a été privilégié par les auteures pour des raisons qui ont à voir avec ce qu'on pourrait désigner comme « l'essence féminine » de l'écriture : importance accordée à l'intime, à l'émotion, à l'échange amoureux ou interpersonnel; ou s'il ne révélerait pas davantage les limites d'un contexte social qui permettait difficilement à l'écrivaine de s'exprimer sous d'autres formes. À cet égard, Christiane Planté note que « [l]es lettres ont souvent constitué pour les femmes le seul moyen — en tout cas le moins interdit — d'accéder à des espaces ou à des activités où elles n'étaient guère admises autrement. » (Planté, 1998, p. 17) Partant de cette seconde hypothèse, il devient intéressant de comprendre comment les auteures ont pu s'approprier ce genre et s'en servir pour arriver à leurs fins.

Dans cette optique, nous nous pencherons sur les fonctions de l'épistolaire dans les deux romans de Mariama Bâ : *Une si longue lettre* (1983) et *Un chant écarlate* (1981). Bien qu'il émerge dans un contexte culturel différent (celui du Sénégal contemporain), le choix générique fait par l'auteure permet d'établir une parenté inaugurale avec les lettres de femmes dans le champ européen¹. D'ailleurs,

¹ Nous abondons dans le sens de Christopher Miller, qui a souligné les rapprochements et les divergences entre l'œuvre de Bâ et les canons occidentaux et francophones : « At a moment when the genre of the novel in Africa could hardly still be called a « European » form , Bâ took recourse to

des travaux récemment publiés (Cabakulu, 2000) reprenaient cette association « naturelle » entre les femmes et la pratique épistolaire en l'appliquant, précisément, à *Une si longue lettre*. Cette œuvre est souvent rapprochée de la forme du journal ou de l'autobiographie en raison, d'une part, des liens possibles à établir entre les deux protagonistes féminines et la vie de l'auteure, et, d'autre part, de la forme « si longue » que prend la lettre, qui devient ici littéralement « cahier ». Il nous semble pourtant que le désir² d'établir un lien avec une destinataire privilégiée, Aïssatou, est un élément essentiel qui sort le récit de l'autoréflexivité pour le renvoyer à un regard extérieur et à une forme de partage. Cette étude des fonctions de l'épistolaire se propose de voir dans un premier temps comment ce choix générique permet l'ouverture d'un espace de négociation culturelle, spatiale et temporelle. Dans un deuxième temps, elle interroge les transgressions du genre épistolaire lisibles dans *Une si longue lettre*.

Négocier la tradition

Même si le roman *Un chant écarlate* n'appartient pas au genre épistolaire en tant que tel, il comprend des passages en italique qui reproduisent des lettres écrites par l'un ou l'autre des personnages centraux. Loin d'être sans conséquence, ces lettres constituent au contraire des moments déterminants du récit. Elles ouvrent des brèches dans le discours dominant et inscrivent leur auteur à contre-courant de la tradition ou des conventions sociales. Ainsi, Mireille, le personnage principal d'*Un chant écarlate*, entretient une correspondance avec son amoureux, Ousmane, de qui elle a été séparée par ses parents, dignes administrateurs coloniaux. En apprenant l'existence d'une liaison entre leur fille et un Sénégalais, ils ont choisi de renvoyer leur enfant au bercail, en France. Dépassant le cadre de la révolte personnelle, c'est sur un fond de révolte sociale que Mireille et Ousmane s'écrivent. Mireille assiste, avec beaucoup d'autres jeunes, aux événements de mai 1968, où l'autorité parentale, mais aussi l'ordre social hiérarchisé et inégalitaire sont remis en cause. Elle raconte avec violence ces événements à son compagnon : « La ligne droite, favorite de mon père n'existe plus. Tout en ces lieux, est brisé, tordu [...] Comme j'ai joui d'un coup de pied donné sur le visage d'un défenseur de l'ordre. » (Bâ, 1981, p. 66-67) De son côté, Ousmane participe aussi à une rupture politique importante, celle de la lutte pour l'indépendance du Sénégal : « Quant à nous,

an anomalous subgenre, one which has a distinct history in Europe. By that act of borrowing, she set up a resonance with European women's epistolarity and aligned herself with a female tradition. » (Miller, 1990, p. 284)

² Cette volonté d'entrer en contact est reconnue par Janet Gurkin Altman comme la caractéristique distinguant l'épistolaire de l'autobiographie : « What distinguishes epistolary narrative from these diary novels, is the desire for *exchange*. » (Altman, 1982, p. 89)

point de regrets. Conditionnés démesurément, nous avons justement éclaté. Les beaux discours pour une fois, sont restés dans les tiroirs. » (1981, p. 77) Les lettres que s'échangent les amoureux séparés sont ainsi à la fois le lieu d'un refus de l'autorité parentale qui récuse les relations amoureuses entre une Européenne et un Africain, et celui d'une critique sociale encadrée par des événements politiques marquants.

Une si longue lettre présente en quelque sorte le même genre de pratique épistolaire, à la différence près qu'en plus des lettres en italique, la structure même du roman emprunte cette voie discrète de la missive pour contourner l'ordre établi. Dans ce cas, la narratrice, Ramatoulaye, entreprend, lorsque commence sa réclusion d'épouse en deuil prescrite par l'islam, une correspondance avec Aïssatou, une amie de longue date. Elle contourne ainsi la consigne de confinement au silence à laquelle les normes sociales la condamnent en tant que nouvelle veuve. Dès les premiers jours du deuil, les visiteurs se succèdent chez elle. Chacun des invités apporte son mot, et, parmi toutes ces paroles, la narratrice se retrouve dépossédée d'elle-même, exilée : « J'écoute des mots qui créent autour de moi une atmosphère nouvelle où j'évolue, étrangère et crucifiée [...] Tranches de ma vie jaillies inopinément de ma pensée, versets grandioses du Coran, paroles nobles consolatrices se disputent mon attention. » (Bâ, 1983, p. 9) Au sein de ces discours, qui circonscrivent le lieu où Ramatoulaye devrait se tenir en tant que femme endeuillée, émergent ces « tranches de vie » auxquelles la narratrice choisit d'accorder plus d'importance, déjouant l'espace discursif présent pour effectuer un véritable voyage dans le passé.

Négocier le temps et l'espace

Par cette priorité donnée à l'écoute de sa propre voix, Ramatoulaye échappe à la linéarité des quatre-vingt-dix jours en retrait du monde pour s'inscrire dans une autre conception du temps. On pourrait rapprocher celle-ci de la forme de temporalité « féminine » qu'évoque Julia Kristeva dans « Le temps des femmes » (1993). Kristeva met en relief deux façons de concevoir le temps : la première serait liée à un temps traditionnellement masculin et renverrait à une vision « du temps comme projet, téléologie, déroulement linéaire et prospectif : le temps du départ, du cheminement et de l'arrivée, le temps de l'histoire » (Kristeva, 1993, p. 304) et la seconde aurait davantage à voir avec un féminin maternel caractérisé par « la répétition », « le cycle », « l'éternel retour » (1993, p. 303). En fait, la structure épistolaire du roman fait de l'écriture un acte réitéré à chaque début de lettre, sans cesse réaffirmé par l'adresse à Aïssatou. De plus, la présence de refrains au sein de

lettres renvoie à ce temps « bouclé » de la répétition : « Folie? Veulerie? Amour? » ouvre et clôt la cinquième lettre, et le leitmotiv « Je survivais » revient quatre fois, toujours en début de phrase, dans la seizième missive. Dès sa première lettre à Aïssatou, Ramatoulaye évoque un rapport au temps qui ne s'inscrit pas dans une logique linéaire, mais dans un mouvement ininterrompu de retour sur soi :

Je ferme les yeux. Flux et reflux de sensations : chaleur et éblouissement [...] Je ferme les yeux. Flux et reflux d'images; le visage ocre de ta mère [...] Le même parcours nous a conduites de l'adolescence à la maturité où le passé féconde le présent. (Bâ, 1983, p. 6)

Mildred Mortimer (1990) affirme, avec raison, que cette grande analepse qui se joue par « flash-back » dans la correspondance (de la sixième à la seizième lettre) poursuit un objectif qui consiste à féconder le présent de la narration marqué par le deuil et la réclusion à l'aide de l'évocation d'un passé partagé avec une amie.

En contournant ou en détournant les traditions du deuil musulman, l'épistolaire devient dépassement des barrières temporelles, mais aussi transgression du lieu de réclusion : « Les murs qui limitent mon horizon pendant quatre mois et dix jours ne me gênent guère. » (Bâ, 1983, p. 18) Vu sous cet aspect, le potentiel de l'épistolaire semble dépasser la conception de Mortimer (1990), qui le restreint à la négociation d'un temps imaginaire pour exploiter ce que Janet Gurkin Altman appelle la fonction de « connexion » ou de « pont » entre deux points distants (Altman, 1982, p. 13). Ce dépassement des limites topographiques par l'épistolaire est également illustré dans *Un chant écarlate*, où l'échange de lettres devient le moyen d'abolir la distance mise entre les amoureux par les parents.

Négociier des liens

Dès les premières pages d'*Une si longue lettre*, une autre fonction de l'échange épistolaire se dessine : « J'ai reçu ton mot. En guise de réponse, j'ouvre ce cahier, point d'appui dans mon désarroi : notre longue pratique m'a enseigné que la confiance noie la douleur. » (Bâ, 1983, p. 7) Cette référence à un partage qui se révèle être un soutien pour Ramatoulaye est en fait évoquée par plusieurs critiques qui y voient le but principal de la correspondance, celui de l'épanchement des douleurs à travers une solidarité entre femmes³.

³ Voir à ce sujet Ann McElaney-Johnson (1999, p. 115), Keith L. Walker (1999, p. 131) et Mildred Mortimer (1990, p. 71).

En fait, si Ramatoulaye doit assister au Mirasse imposé par la coutume qui veut qu'on dépouille son défunt mari de ses secrets, elle fait en quelque sorte son propre Mirasse de la mi-temps de la vie en se révélant par les lettres. Plutôt que prendre à témoin les membres de la famille, comme l'aurait exigé la tradition religieuse, Ramatoulaye se « dévoile » devant Aïssatou. Cette dernière est alors présentée comme une amie, mais aussi comme l'indique Ann McElaney-Johnson (1999, p. 110-112) en tant que lectrice idéale⁴ dans la trame narrative même. Ramatoulaye maintient ainsi, au sein d'un espace qui la circonscrit dans son deuil, un lien significatif avec l'extérieur par l'entremise d'un regard complice qui partage sa mise en marge de la société : « Hier, tu as divorcé. Aujourd'hui je suis veuve. » (Bâ, 1983, p. 8)

Mais la narration d'*Une si longue lettre* dépasse l'adresse à l'amie intime pour évoquer le parcours de cette dernière, ouvrant ainsi l'espace de la confiance à d'autres voix de femmes. Ainsi, le récit de l'expérience d'internement de Jacqueline est repris par la narratrice qui interroge elle-même le sens de sa démarche : « pourquoi ai-je évoqué l'épreuve de cette amie? » (Bâ, 1983, p. 68) Ce qui se présente comme une parenthèse ou un égarement de la narration participe en fait d'une stratégie rhétorique qui consiste à démontrer que l'expérience d'une souffrance liée à la polygamie est partagée par plusieurs femmes : « Je comptais les femmes connues, abandonnées ou divorcées de ma génération » (1983, p. 61). L'évocation de ces diverses figures féminines inscrit la narratrice dans une communauté de femmes qui transcende les frontières sociales. Aïssatou transgresse la loi des castes : elle est une fille de forgeron et a marié un noble. Jacqueline, pour sa part, fait fi des appartenances culturelles : d'origine ivoirienne, elle épouse un Sénégalais.

Négocier les appartenances

Dans *Un chant écarlate*, le billet que Soukeyna laisse anonymement à Mireille, sa belle-sœur (Bâ, 1981, p. 230), s'inscrit dans la même logique de solidarité féminine qui fait fi des origines sociales et même culturelles. Cette lettre de Soukeyna à sa belle-sœur, bien qu'elle soit des plus brèves : « Tu as une co-épouse sénégalaise. Si tu veux en savoir plus, suis ton mari » (1981, p. 232), met en évidence la tension que Soukeyna vit entre sa fidélité à sa famille et son amitié pour Mireille. Les liens familiaux l'empêchent de *parler* : « Son cœur compatissait

⁴ Ce lien amical entretenu par la correspondance présente les caractéristiques de confiance et de candeur qu'Altman définit comme fondatrices de la confiance dans le cadre de l'échange épistolaire basé sur l'amitié (Altman, 1982, p. 81).

profondément. Mais sa langue ne se déliait point. » (1981, p. 230) Toutefois, cette appartenance familiale ne l'empêche pas d'*écrire* pour dire l'indicible à son amie, pour lui transmettre par écrit ce qu'elle ne peut lui dire de vive voix.

C'est aussi en sourdine qu'Aïssatou refuse d'accepter la polygamie de son mari, lui manifestant par écrit son désaccord : « Voilà, schématiquement, le règlement intérieur de notre société avec ses clivages insensés. Je ne m'y soumettrai point [...] Ton raisonnement qui scinde est inadmissible. [...] Je me dépouille de ton amour, de ton nom. » (Bâ, 1983, p. 50) Ramatoulaye est au fait du contenu de la lettre, sans doute grâce à son statut d'amie privilégiée, et non parce qu'Aïssatou aurait déclaré « publiquement » sa colère. En ce sens, la citation mot pour mot de la missive de rupture d'Aïssatou avec son mari laisse entrevoir le degré d'intimité que partagent les amies, mais interroge aussi le sens du choix de la voie épistolaire.

Comme le souligne Miller (1990, p. 270-277), la découverte de l'univers des livres constitue un jalon déterminant dans l'affranchissement⁵ d'Aïssatou et de Ramatoulaye. La scolarisation des jeunes filles mise de l'avant par le système colonial n'allait pas, selon la narratrice d'*Une si longue lettre*, sans la remise en question d'un ordre traditionnel : « Ce que la société te refusait, ils [les livres] te l'accordèrent » (Bâ, 1983, p. 51) et « [n]ous sortir de l'enlèvement des traditions, superstitions et mœurs; nous faire apprécier de multiples civilisations sans renier la nôtre » (1983, p. 27). Les derniers mots de cette citation suggèrent que le passage à l'écriture, à la lettre (à l'écriture des lettres), devient un moyen de contester la tradition polygame (motif principal du roman) tout en reconduisant une hiérarchie de valeurs propres à la culture wolof qu'illustrent d'autres auteures sénégalaises⁶, et que théorise Papa Samba Diop dans son *Archéologie littéraire du roman sénégalais* (1995). Celui-ci écrit à propos de la narratrice :

Ramatoulaye est plus conforme aux principes-clés de l'hypoculture wolof : le *muñ* (patience dans la souffrance), le *yaru* (politesse en toutes circonstances), le *teranga* (la civilité), le *sutura* (la faculté de ne pas froisser l'amour-propre d'un partenaire social) [...] Il s'agit pour Ramatoulaye, tout en restant dans le ton du *wax ju rafet* (la parole belle), de produire un *wax dëgg*, une parole de vérité. (1995, p. 285).

En choisissant l'écrit, dans un contexte intimiste créé par l'échange épistolaire, Ramatoulaye, comme le font à plus petite échelle Soukeyna et Aïssatou,

⁵ Le critique n'évacue pas le caractère marginalisant d'un recours à l'écriture en français dans une société où une partie limitée de la population a accès d'une part à la langue française et d'autre part à l'écriture.

⁶ Pensons ici à Aminata Sow Fall avec *Le Revenant* (1976) et *La grève des battus* (1979), à Aminata Maïga Ka avec *La Voie du Salut* (1985) ou à Nafissatou Diallo avec *De Tilène au Plateau* (1975).

se révèle tout en maintenant le secret, s'épanche sans se dire, sans rompre le silence recommandé par la tradition. La lettre devient ainsi le lieu de négociation de la contrainte sociale, une forme de compromis entre le dire et le taire.

Ce n'est effectivement que face à Tamsir, qu'elle déconsidère franchement, que Ramatoulaye affirme de vive voix⁷ son désaccord face à un homme :

Ma voix connaît trente années de silence, trente années de brimades. Elle éclate, violente, tantôt sarcastique, tantôt méprisante. [...] Tu oublies que j'ai un cœur, une raison, que je ne suis pas un objet que l'on se passe de main en main. Tu ignores ce que se marier signifie pour moi : c'est un acte de foi et d'amour, un don total de soi (Bâ, 1983, p. 85).

Le passé des trente années de silence apparaît comme le signe d'un conformisme qui justifie aussi, après tant d'efforts pour la taire, l'intensité d'une parole qui éclate⁸. L'honneur se profile encore et toujours derrière l'importance accordée au mariage. Le vêtement dans lequel se drape métaphoriquement Aïssatou à la fin de sa lettre à Mawdo, « seul habit valable de la dignité » (Bâ, 1983, p. 50), est récupéré par Ramatoulaye : « Je l'endossais [ma solitude] à nouveau comme un vêtement familier. Sa coupe m'allait bien. Je m'y trouvais avec aisance n'en déplaise à Farmata. » (1983, p. 102) Si cet idéal de dignité poursuivi par Ramatoulaye s'inspire de celui que semble réaliser Aïssatou, la narratrice choisit, quant à elle, de prendre patience d'abord face au comportement polygame de son mari et ensuite de ne pas s'exiler physiquement, mais de vivre sa différence au sein de sa société. L'attachement aux habitudes traditionnelles mentionnées dans la dernière lettre en témoigne bien. Cette différence met de l'avant une collaboration qui n'est pas une imitation, mais une reprise pour soi, dans ses limites personnelles, de l'expérience de l'autre.

Négociier le genre

La démarcation de cette prise de parole subjective n'est toutefois pas si clairement définie dans la narration d'*Une si longue lettre*, qui parfois sort littéralement de ses gonds. Considérant ces ambiguïtés dans la trame narrative, il devient problématique d'associer *Une si longue lettre* à une écriture strictement épistolaire. La même difficulté surgit d'ailleurs lorsqu'on tente de définir ce roman

⁷ Elle a d'autre part décliné, par lettre, la proposition de mariage que lui faisait Daouda, un prétendant de longue date, évoquant alors le même genre d'arguments qu'Aïssatou dans sa lettre de rupture avec Mawdo.

⁸ Altman met de l'avant cette fonction du passé déterminant ou mettant en lumière le « pivot du présent » (Altman, 1982, p. 123) pour justifier les décisions qui en découlent.

comme une autobiographie⁹. Selon Janet Gurkin Altman (1982, p. 117-118), trois critères sont emblématiques du genre épistolaire : la relation entre un « je » écrivant et un « tu » lisant, la narration au présent qui sert de pivot pour explorer le passé et la polyvalence temporelle alliant les temps de l'écriture et de la lecture. Or, il est évident qu'*Une si longue lettre* compromet ce qu'on serait tenté d'appeler le « pacte épistolaire » en faisant entorse au premier critère.

D'abord, la narration quitte à quelques reprises la subjectivité de Ramatoulaye écrivant une lettre à son amie pour adopter une perspective omnisciente. Le voyage de Tante Nabou, par exemple, est décrit de l'intérieur : le récit suit le personnage non seulement dans le détail de ses déplacements, à travers des descriptions détaillées de paysages, mais aussi dans le fil de ses réflexions : « Associant dans sa pensée rites antiques et religion, elle se rappela le lait à verser dans le Sine pour l'apaisement des esprits invisibles » (Bâ, 1983, p. 45), « [e]lle pensait à toi, figolant sa vengeance, mais se garda bien de parler de toi, de la haine qu'elle t'avait vouée. » (1983, p. 46) La narratrice s'immisce de la même façon dans la pensée de Nabou : « Elle pensait à la grande mortalité infantile que des nuits de veille et de dévouement ne font pas régresser. Elle songeait : "Passionnante aventure que de faire d'un bébé un homme sain! Mais combien de mères réussissent?" » (1983, p. 71) Ces passages, une fois écartée la possibilité d'une maladresse d'écriture, laissent présager la difficulté de circonscrire les lettres de Ramatoulaye à une prise de parole uniquement individuelle.

De plus, il est possible d'interroger l'autre pôle de ce couple destinataire/destinataire, en se demandant à qui s'adresse la narratrice. Plusieurs ruptures dans l'adresse initiale à Aïssatou posent la question d'un auditoire qui s'élargit et ne se limite plus à la sphère privée que partagent les deux amies. Ainsi, si le premier « Tu » de la lettre six désigne clairement Aïssatou, avec qui la narratrice se rend pour la première fois à Ponty Ville, le second paragraphe de cette lettre s'adresse directement à Modou Fall : « Modou Fall, à l'instant où tu t'inclinais devant moi pour m'inviter à danser [...] Quand nous dansions, ton front déjà dégarni » (Bâ, 1983, p.24). L'adresse se déplace subrepticement, le « tu » et le « nous » renvoyant, le temps d'évoquer les premiers moments du couple, à un autre lien que celui établi par la correspondance. Plus brusque encore cette apostrophe lancée aux médecins traitant des femmes dépressives : « Docteurs, prenez garde, surtout si vous n'êtes point neurologues ou psychiatres. Souvent les maux dont on vous parle

⁹ C'est ce que Josias Semujanga (1999) démontre, par sa longue introduction sur le pacte autobiographique de Lejeune. Semujanga en vient finalement à proposer une intéressante mixité des genres épistolaire et autobiographique.

prennent racine dans la tourmente morale. » (1983, p. 67) De toute évidence, la narration transcende l'échange intime et cette prise de parole singulière pour entrer en contact, en dialogue, avec la sphère publique et les hommes qui la constituent. La question que Daouda pose pendant une de ses discussions houleuses avec la narratrice est tout à fait pertinente en ce sens : « À qui t'adresses-tu Ramatoulaye? » (1983, p.90)

L'écriture de Mariama Bâ gagne peut-être à être interrogée sous l'angle de l'adresse que véhicule le choix de l'épistolaire. La transgression des critères fondateurs de ce genre attire l'attention sur les liens que la narratrice tente d'établir non seulement entre les femmes, mais aussi entre les hommes et les femmes, et, à plus grande échelle, entre les sphères intime et politique. Cette tension entre le privé et le public se lit, chez la plupart des critiques de Bâ, davantage d'un point de vue thématique que formel, et chacun y trouve une explication. Elle prend la figure d'un parallèle entre ménopause et décolonisation chez Walker (1999), entre culture wolof et occidentale chez Diop (1995), et entre silence et écriture chez Miller (1990).

Accepter de faire le nécessaire aller-retour entre le substrat culturel convoqué par Mariama Bâ et le travail formel qu'elle effectue oblige une lecture qui ne peut se satisfaire de célébrer l'euphorie d'un discours féministe libérateur et qui doit tenir compte des nuances que l'écriture apporte. Le travail de l'écrivaine résiste à l'interprétation univoque et démontre que rien n'est clairement tranché dans la négociation du culturel et du personnel, de l'engagement social et de l'acte créateur. L'oscillation de Mariama Bâ entre l'écriture intimiste, voire autobiographique, et le pamphlet se manifeste dans une négociation du genre épistolaire pour faire ce que plusieurs auteurs depuis Madame de Graigny font, c'est-à-dire prendre en sourdine la parole sur un ordre social donné. Pionnière de l'écriture des femmes au Sénégal, Bâ ne résiste pas à la tentation d'en dire le plus possible afin d'ouvrir un nombre maximal de voies, quitte à porter plusieurs chapeaux à la fois. La tension entre la sphère privée et la sphère publique ne se résout pas : « Tant pis pour moi, si j'ai encore à t'écrire une si longue lettre. » (Bâ, 1983, p.131) L'écrivaine est à la fois femme de mots et d'idées.

BIBLIOGRAPHIE

- Altman, Janet Gurkin. 1982. *Epistolarity : Approches to a Form*. Columbus : Ohio State University Press, 235 p.
- Bâ, Mariama. 1981. *Un chant écarlate*. Dakar : Nouvelles Éditions Africaines du Sénégal, 250 p.
- . 1983. *Une si longue lettre*. Dakar : Nouvelles Éditions Africaines, 131 p.
- Cabakulu, Mwamba. 2000. « La lettre : genre féminin ou une spécificité générique? ». *Palabres*, no. 1 et 2, p. 247- 253.
- Diop, Papa Samba. 1995. *Archéologie littéraire du roman sénégalais. Écriture romanesque et culture régionales au Sénégal*. Frankfurt : IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 477 p.
- Kristeva, Julia. 1993. « Le Temps des femmes ». dans *Les nouvelles maladies de l'âme*. Paris : Fayard, 352 p.
- Miller, Christopher. 1990. « Senegalese Women Writers, Silence, and Letters : Before the Canon's Roar ». dans *Theory of Africans*. Chicago : The University of Chicago Press, p. 246-293.
- McElaney-Johnson, Ann. 1999. « Epistolary Friendship: La prise de parole in Mariama Bâ's *Une si longue lettre* ». *Research in African Literatures*, no. 2, p. 110-121.
- Mortimer, Mildred. 1990. « Enclosure/Disclosure in Mariama Bâ's *Une si longue lettre* ». *The French Review*, no. 1, p. 69-78.
- Planté, Christiane. 1998. *L'épistolaire, un genre féminin?* Paris : Honoré Champion, 305 p.
- Semujsanga, Josias. 1999. « Les méandres de l'autobiographie *Une si longue lettre* ». dans *Dynamique des genres dans le roman africain : éléments d'une poétique transculturelle*. Paris : L'Harmattan, p. 117-130.
- Walker, Keith L. 1999. « Mariama Bâ, Menopause, Epistolarity, and Postcolonialism ». dans *Countermodernism and Francophone Literary : the Culture Game of Slipknot*. Durham & London : Duke University Press, p. 127-147.



Irmeli Jyng

CALIXTHE BELAYA

Calixthe Beyala naît à Douala, au Cameroun, en 1961, où elle grandit. Marquée par l'extrême pauvreté de l'Afrique, elle privilégie des thèmes littéraires qui reflètent cette réalité. Elle fait des études en gestion et en lettres. À 17 ans, elle quitte l'Afrique pour s'établir à Paris où elle demeure toujours avec son mari et ses deux enfants. À l'âge de 23 ans, elle publie son premier roman, *C'est le soleil qui m'a brûlée*. Lauréate, en 1993, du Grand prix littéraire de l'Afrique noire pour *Maman a un amant*; en 1994, du prix Mauriac pour *Assèze l'Africaine*; en 1996, du grand prix de l'Académie française pour *Les Honneurs perdus*. Beyala décrit, dans son œuvre, la condition du minoritaire et dresse le portrait des femmes africaines. Elle préside le *Collectif Égalité* et soutient différentes causes dont la Maison des Peuples d'Afrique.

Bibliographie

- C'est le soleil qui m'a brûlée* (1987)
- Tu t'appelleras Tanga* (1988)
- Seul le Diable le savait* (1990)
- Le Petit prince de Belleville* (1992)
- Maman a un amant* (1993)
- Assèze l'Africaine* (1994)
- Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales* (1995)
- Les Honneurs perdus* (1996)
- La petite fille du réverbère* (1998)
- Amours sauvages* (1999)
- Lettre d'une afro-africaine à ses compatriotes* (2000)
- Comment cuisiner son mari à l'africaine* (2000)
- Les arbres en parlent encore* (2002)

CORPS FÉMININ, POSTCOLONIALISME ET TRANSGRESSION

dans *Tu t'appelleras Tanga de Calixthe Beyala*

Myriam Dussault

Le genre féminin, dans sa singularité, se perd dans cette figure résistante mais déjà soumise par fidélité – maternelle? – aux dieux masculins et à la guerre entre hommes.

Luce Irigaray, *Sexes et parentés*, 1987

La littérature africaine féminine d'expression française a été longtemps tenue, silencieuse et reléguée derrière la voix masculine où prédominait une vision du monde orientée autour de préoccupations sociales, coloniales et politiques. Nonobstant la prégnance de la parole masculine dans cette production littéraire, la figure féminine, en tant qu'objet de discours, n'a jamais été totalement écartée des écrits masculins qui ont relaté la douloureuse réalité africaine féminine. Certes, qu'il s'agisse d'écrivains tels Mongo Béti, Ferdinand Oyono ou Ahmadou Kourouma¹, la femme africaine fut maintes fois révélée, dessinée, écrite comme une image multiforme autour de laquelle s'inscrivent les conditions de vie difficiles des pays africains. Néanmoins se pose l'impérieuse nécessité, pour la femme africaine « n'ayant jamais été autant concernée » (Bâ, 1979, p. 18), de prendre en charge ce discours où l'on parle d'elle et qui s'inscrit d'emblée dans une démarche de revendication de la parole par la femme elle-même. À cet égard, la production littéraire africaine féminine fait entendre ses premiers balbutiements peu avant les *Soleils des Indépendances*², soit en 1958, à la lumière de *Ngonda* (Matip, 1958),

¹ Nombreux sont ces discours sur la femme tenus par des écrivains masculins. *Monnè, outrages et défis* (1990) de Ahmadou Kourouma est un exemple des plus probants.

² Cette expression, empruntée au roman éponyme de Ahmadou Kourouma (1970), est utilisée afin de mettre en lumière la période de l'Indépendance africaine.

œuvre de la Camerounaise Marie-Claire Matip. Il va sans dire que le travail littéraire des Africaines, marqué par une écriture où se lit ce désir de révéler la féminité, tend à acquérir une autonomie qui se démarque par sa disposition toute nouvelle à dire et à écrire la femme au sein de son milieu et, ainsi, à légitimer sa présence au monde. S'inaugure alors cette spécificité des voix littéraires africaines féminines : l'écriture devient l'organe privilégié où éclatent leurs *desiderata*.

Calixthe Beyala, auteure contemporaine camerounaise, participe d'emblée de cette revendication de la parole féminine qui s'élabore autour d'un discours alliant femme et souffrance aux espaces corporels et nationaux. À cet égard, il convient de garder en mémoire l'interdépendance des rapports qui unissent, dans l'œuvre de Beyala, la femme et la cité, étroitement liées afin de révéler l'aliénation dont elles sont toutes deux porteuses. Pour saisir cette particularité qui marque la voix féminine des pays africains, il importera de cerner les différentes représentations de la figure féminine stigmatisée et spoliée que met en scène Beyala dans son roman *Tu t'appelleras Tanga*, publié en 1988, dont la structure narrative, parce que forgée autour de la confession, est essentiellement homodiégétique. L'écrivaine camerounaise tend à inscrire son œuvre autour d'une dimension purement féministe appelant transgression, déstructuration de l'ordre patriarcal et, par le fait même, émancipation féminine. Il s'agira donc de comprendre par quels procédés l'auteure parvient à établir ces représentations et à mettre en lumière la symbiose inhérente créée entre femme et pays.

Espace féminin, espace postcolonial

En postulant que le roman de Beyala s'inscrit dans le temps historique de l'Afrique postcoloniale, émerge une corrélation entre les personnages mis en scène par l'écrivaine et l'espace socio-politique dans lequel ils évoluent. De fait, le titre même de l'ouvrage, *Tu t'appelleras Tanga*, constitue un intertexte au roman d'Eza Boto, *Ville cruelle* (Boto, 1954), dans la mesure où Tanga est le nom de la cité colonisée du roman; cité qui reflète le versant décrépit de l'Afrique des bidonvilles et qui éclaire, par le fait même, le personnage de Tanga, symbole de la condition féminine au sein même de l'Afrique postcoloniale : « Le Tanga indigène, le Tanga des cases [...] Ce Tanga se subdivisait en d'innombrables petits quartiers qui, tous, portaient un nom évocateur. Une série de bas-fonds, en réalité » (Boto, 1954, p. 20). À cet égard, Beyala, qui prête le nom de Tanga à la protagoniste africaine du récit étudié, contribue à mettre en place une double conjonction du rapport entre l'espace de la souffrance où gravite le personnage — la ville d'Iningué présentée comme une cité en ruine, une cité rapace qui mange ses enfants et entrave leur

libération — et le lieu intime et intrinsèque où est vécue cette même souffrance, soit le corps de la protagoniste. Or, le texte de Beyala, comme synonyme de la douleur de l'après-Indépendance, symbolise autant la condition de la femme dans la cité postcoloniale que l'espace de la souffrance dans lequel survivent les marginalisés de la postcolonie. La création d'une osmose entre l'espace corporel féminin et la souillure couvrant la ville d'Iningé; puis la constitution d'un *corps-immondice* pourrissant qui métaphorise la figure féminine, « enfant broyé[e] par les mains de cette terre qui l'a dégénéré[e] » (Beyala, 1988, p. 159), rendent compte de cette ambiguïté représentée entre la femme et la charogne. La féminité, ultimement associée à la déperdition, puisque vouée à la *mercantilisation* qu'évoque le commerce de la chair et son humiliation, ne peut être que l'image de la cité en décrépitude, celle où « la larve pousse de la semelle de la terre. » (1988, p. 68)

Si le texte de Beyala donne naissance à des êtres en ruine dans une cité colonisée meurtrie, il met également en lumière diverses représentations de la figure féminine dont le corps et la chair sont marqués par la violence et l'aliénation que sécrète, sur ses femmes, la cité gouvernée par une présence fortement phallogratique : « Tout se déroule comme d'habitude avec les hommes. » (Beyala, 1988, p. 29) Le discours de Beyala semble dresser le portrait d'un espace corporel féminin où « résignation, silence, soumission » (Kourouma, 1990, p. 130) sont tatoués à même le corps de la femme pour ne créer qu'une « douleur enkystée dans [sa] chair. » (Beyala, 1988, p. 97) La claustration dans le silence où s'intériorise la souffrance se traduit par la posture que doivent obligatoirement adopter les femmes de la cité, sans conteste considérées comme des enfants : « Un enfant doit garder les yeux baissés. » (1988, p. 16) Or, refusé à la femme, le regard est un privilège réservé à l'homme, symbole du discours mâle qui demeure la seule voix autorisée à retentir. Ainsi, ce qui relève du caractère scopique « révèle que la relation entre l'homme et la femme est un rapport de force » (Gallimore, 1997, p. 68). Cette domination masculine lie regard et parole et confine la femme dans le mutisme le plus strict contre lequel lutte Tanga en transgressant et en renversant l'ordre phallogratique établi : « Je regarde, je suis forte, je suis la puissance. » (Beyala, 1988, p. 17) Ainsi, en promouvant son droit au regard, l'héroïne de Beyala octroie une nouvelle position à la femme où celle-ci « ne serait plus maintenue dans un statut social proche de celui de l'enfant, du primitif ou du colonisé. » (Téko-Agbo, 1997, p. 42) De cette volonté d'appropriation du regard émergent les prémices d'une subjectivité féminine possible et à naître, là où s'opère ce passage, chez la femme spoliée de son individualité, d'objet à sujet³.

³ Les théoriciennes féministes ont abondamment discuté de cette subjectivité déniée à la femme puisque incessamment réduite au mutisme et à la résignation. Le passage d'objet à sujet et la transfiguration du rôle traditionnel octroyé à la femme sont explicités dans l'œuvre de Luce Irigaray, particulièrement dans *Spéculum de l'autre femme* (1974).

Désérotisation, déni de la féminité

Certes, *Tu t'appelleras Tanga* met en place le schème d'une représentation féminine dont l'individualité, s'il en est une, est réduite à la puérité. La protagoniste africaine du roman n'est jamais qu'une « femme-fillette du départ » (Beyala, 1988, p. 26), puisque privée des signes de sa féminité naissante. Bien que désiré, le *devenir-femme* est impossible pour Tanga dont le corps est marqué et réifié par les lois qui forgent les valeurs traditionnelles africaines autour de la féminité : « J'héritais du sang entre mes jambes. D'un trou entre les cuisses. » (Beyala, 1988, p. 20) L'excision de Tanga est synonyme d'un déni de la féminité qui, à peine naissante mais déjà source d'exécration, est soustraite du corps féminin afin de le priver de la connaissance et du droit au plaisir, qui n'est permis qu'à l'homme. De plus, cette excision dévoile la brutalité et la violence du geste de « l'arracheuse de clitoris » (1988, p. 20) et s'inscrit comme un acte de viol du corps féminin instrumentalisé qui est, par le fait même, chosifié. Ce rituel est d'ailleurs pratiqué par une femme qui n'est pas sans devenir complice de l'ordre patriarcal castrateur et, comme l'écrivait Mariama Bâ, sait magnifiquement corrompre et morceler le destin d'une sœur (Bâ, 1979). Or, en écartant l'excision de son caractère traditionnel de rite initiatique, Beyala illustre la décadence de l'Afrique postcoloniale qui a dévoré ses femmes afin de les livrer, dès l'enfance, à la dégradation et à l'opprobre que sous-tend la prostitution. Ainsi, la désérotisation du corps féminin, qui maintient la protagoniste dans la puérité, permet à l'ordre parental dominateur et castrateur de profiter de la prospérité matérielle qu'assure le corps prostitué de la femme-enfant, fourbu par la gourmandise sexuelle de l'homme : « dans mon monde, la mère et le père acceptent qu'il m'assiège et me boursoufle pourvu qu'il y ait le gain? » (Beyala, 1988, p. 31) Cette mercantilisation du corps de la fillette, jamais tout à fait femme, puisque disjointe des manifestations de la féminité par l'excision et le contrôle de sa virginité, repose sur la neurasthénie du schème parental; ces « adultes qui, incapables de résister aux suggestions de la misère, ont aboli l'espace du réel. » (1988, p. 122)

Si *Tu t'appelleras Tanga* révèle que la femme, à l'adolescence, est privée de sa féminité naissante, elle est également dépouillée de sa propre enfance : puisque née femme, la prostitution lui est imposée par l'ordre patriarcal presque au sortir de la tanière utérine. De ce fait, dans cette *désindividualisation* de la femme, prise dans cette tension entre la non-connaissance et la reconnaissance de sa féminité, prend racine le désir d'exister autrement et de rompre avec la destinée féminine commune que propose la structure phallogcentrique qui gouverne Iningué : « Je veux être autre, moi la femme allaitée dans la force et le caractère, je veux me

réveiller dans une peau vierge et propre. » (Beyala, 1988, p. 20) Cette volonté de purification du corps sous-tend un profond désir de renaissance, de retour à soi où l'existence de femme semble advenir pour la première fois, dénuée de toutes contraintes. De même, la figuration du corps féminin marchandé, qui appelle à la revendication et à la reconquête du « moi » usurpé, n'est pas sans évoquer le contexte décadent dans lequel baigne l'Ingué postcolonial du roman, meurtri et désœuvré au lendemain de l'Indépendance. Ainsi, les femmes-enfants dessinées par Beyala doivent assumer la marginalité d'un rôle qui ne leur est pas destiné et qui leur coûte leur propre enfance :

La romancière dépeint à travers son œuvre une société où les instances dirigeantes se soucient très peu de l'avenir du peuple, où les obligations familiales sont inexistantes, et où l'exploitation et la mort des enfants constituent une valeur normative. Au sein de cet univers décadent, les rapports entre parents et enfants se sont renversés. (Gallimore, 1997, p. 46)

Or, l'inversion des rôles sociaux, où l'enfant devient « parent de ses parents » (Beyala, 1988, p. 52), fait naître une profonde frustration chez la protagoniste qui engendre le désir ardent de « défaire le monde de l'adulte-boucher » (Kemedjio, 1999, p. 129). À cet effet, Tanga, après une réflexion sur le bonheur, impute l'enfance volée à l'ordre parental : « Je me dis : "Tanga. C'est la faute du vieux et de la vieille si tu en es là. C'est leur faute si tu es condamnée à la boue." » (Beyala, 1988, p. 124) Cette accusation fait en quelque sorte écho aux enfants marginalisés de l'Afrique postcoloniale, esclaves des coutumes, mutilés et emprisonnés sans la médiation des déclamations idéologiques. Il convient de dire que la lutte féministe de Tanga s'inscrit autour d'un refus de l'héritage postcolonial où, comme l'évoquerait Mongo Béti, les enfants du Tanga des bidonvilles héritent de cette demi-humanité, du sentiment de désarroi, de déroute et d'incertitude qui conduit inévitablement à la perte du Nom (Béti, 1987). Ainsi, il s'agit d'une lutte contre la condition féminine et infantine, mais aussi d'une insurrection contre l'espace de la souffrance légué aux exclus de la postcolonie. Beyala, à la lumière du personnage de Tanga, met en scène la représentation d'une double mutilation, à la fois corporelle et spatiale.

Déconstruction, rupture, écart et émancipation

Les sentiments de déperdition et de réification du corps féminin, inhérents au roman, ne sont pas sans donner naissance à une inévitable perte de l'individualité qui, puisque usurpée, semble en quelque sorte dissoudre l'identité de la protagoniste : « Je n'existe pas » (Beyala, 1988, p. 43) et invoquer le désir de

renaissance et de reconstitution du « moi » féminin. Une telle reformulation s'inscrit autour d'une démarche féministe qui s'opère inévitablement par la destruction de la figure patriarcale et, en l'occurrence, de l'ordre parental. Dans la perspective d'une déstructuration de la famille, le corps féminin tend à se reconstruire; à se décoloniser de toutes formes de traditions qui empêchent la femme de s'émanciper :

La femme, sans avoir été consultée (et c'est en cela qu'elle est instrumentalisée), est précipitée dans le rôle mystifiant de gardienne des valeurs traditionnelles, valeurs qui ne lui garantissaient pas déjà un espace acceptable d'autonomie. (Kemedjio, 1999, p. 117)

Ainsi, afin de supprimer la souveraineté de la Maison du Père⁴, la protagoniste arrache son corps à l'ordre patriarcal en anéantissant simultanément toutes formes de réification et de violation des corps féminins qui ont meurtri et détruit des générations de femmes africaines. Dans le cas précis de Tanga, il s'agit d'abolir les marques masculines sur son corps, ainsi que sur ceux de la grand-mère et de la mère : la représentation de la figure féminine aliénée s'inscrivant *a fortiori* dans un processus de filiation de la souffrance : « J'ai devant moi l'arrogance. Je la classe, je la parque, comme la vieille ma mère, comme, avant elle, la mère de la vieille ma mère » (Beyala, 1988, p. 18). Or, *Tu l'appelleras Tanga* met en place une écriture dans laquelle le matricide et le parricide symboliques permettent de sortir de l'engrenage de l'asservissement, là où le bonheur semble enfin possible, délivré de la domination de la phallocratie : « Donner un coup de pied dans la famille comme dans une fourmilière et jubiler en regardant les fourmis s'éparpiller. » (1988, p. 53) D'ores et déjà, la dénomination donnée aux parents, « le vieux le père » et « la vieille la mère », suggère inévitablement la vétusté du schème parental, enlisé dans les traditions castratrices qu'il faut ultimement abolir.

La mise à mort du phallocentrisme s'institue autour d'une déstructuration de la mère qui est personnifiée comme une double matrice, puisqu'à la fois génitrice et gardienne des valeurs traditionnelles de l'Iningué natal : « Elle a collé à ma naissance une boue que toutes les marées de la terre ne peuvent nettoyer : dans sa mission de mère, elle a éloigné l'oiseau du nid. » (Beyala, 1988, p. 53) À l'image de la cité colonisée du roman, la figure maternelle apparaît comme une puissance dévorante qui, dépositaire du corps propre de Tanga par l'excision et l'obligation à la prostitution, l'asservit à ses moindres désirs. Une telle emprise de la

⁴ Ce terme fait écho à l'ouvrage de Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père*, paru en 1988. Cet essai tend à démontrer que, parallèlement à l'histoire de l'Homme, se donne à lire et à entendre une autre histoire, celle de la Femme, inspirée par sa propre expérience de la réalité. *Écrire dans la maison du père* métaphoriserait l'asservissement de la femme aux lois traditionnelles et patriarcales auxquelles elle est, depuis toujours et de façon presque spontanée, soumise.

mère, et en l'occurrence de la *mère-patrie*, n'est pas sans faire écho à la Vagina Dentata, théorisée par Julia Kristeva⁵, figure de *mater-araignée* qui empoisonne son enfant et qui entrave sa libération. À cet égard, la mère de Tanga – qu'elle se dessine comme génitrice ou comme terre de naissance – participe de ce façonnement du *corps-carcéral* qui englobe la représentation de la figure féminine meurtrie et désœuvrée. Ce *corps-carcéral* constitue simultanément l'espace postcolonial et l'espace intime où évolue la protagoniste, claustrée dans sa chair comme dans les valeurs castratrices dont se fait porteuse la cité. C'est dans cette métaphore de l'emprisonnement – l'action se situe d'ailleurs dans une prison de l'Afrique sub-saharienne – que se constituent les femmes du roman, qu'il s'agisse d'Anna-Claude, la Parisienne, ou de Tanga. En effet, les deux femmes forment une osmose, puisque Anna-Claude porte en elle l'histoire que lui livre Tanga, agonisante. Bâillonnées et « prisonnières de barbelés » (Beyala, 1988, p. 126), elles sont cloisonnées dans leur silence aliénant jusqu'à ce qu'elles décident, malgré tout, d'élever la voix afin de relater l'expérience de leur histoire brisée, et de proclamer leur délivrance. Dans le cas de Tanga, la rupture avec la mère et, en l'occurrence, avec le lieu de naissance, s'effectue lorsqu'elle énonce oralement son refus de poursuivre ses activités de prostitution. Certes, elle entreprend d'anéantir la suprématie de la mère, mais aussi de démythifier la maternité telle qu'établie par le schème patriarcal : « Je déstructure ma mère [...] je suis immobile malgré le désir de la vieille ma mère de m'imposer les repères pour mieux me dévorer. » (1988, p. 64) Ainsi, le matricide symbolique illustré dans le texte de Beyala, qui fait écho à la matrophobie⁶, notion développée par la poétesse Lynn Sukenick et abondamment explicitée par Adrienne Rich (1980), exprime l'anéantissement nécessaire de la mère-patrie afin de sortir à la fois du corps physique féminin aliéné et du corps spatial qu'est l'environnement postcolonial où logent les femmes-fillettes asservies et meurtries d'Ingué :

La ville se déploie comme un monstre anthropophage suçant le sang de toute personne qui accoste à son rivage, condamnant les corps décharnés à l'amertume perpétuelle. La métaphore de la ville cruelle, espace de la claustration dans l'antre de la promiscuité et de la pollution, de la dégradation morale et physique, revient donc chez Beyala. (Kemedjio, 1999, p. 126)

S'il y a matricide symbolique dans l'œuvre de Beyala, il n'engendre pas un refus

⁵ À ce sujet, il faut se référer à l'essai de Julia Kristeva sur l'abjection, *Pouvoirs de l'horreur* (1980). Le chapitre « De quoi avoir peur » s'avère particulièrement fécond autour de la question de la *Vagina Dentata*.

⁶ Le concept de la matrophobie, qui énonce la volonté de ne pas devenir à l'image de la mère, a été également repris par bon nombre de théoriciennes féministes. Néanmoins, ce concept est élaboré de façon exhaustive dans l'essai d'Adrienne Rich : *Naître d'une femme : la maternité en tant qu'expérience et institution* (1980).

irrévocable de la maternité, mais bel et bien une remise en question de la procréation. Bien que Tanga s'insurge contre la *femme-pondeuse* ou la *femme-truie* (Beyala, 1988, p. 82-83) qui participe de cette industrialisation de l'enfantement, elle n'est pas sans s'extasier devant une nouvelle forme de maternité où l'enfant est valorisé en lui-même, *excentré* de la suprématie de l'ordre parental-patriarcal. C'est dans ce sens qu'elle vit son expérimentation avec Mala, jeune garçon maudit et mutilé qui lui offre le plaisir d'être une *mère-amour* où elle se donne à nouveau naissance, recouvre l'enfance dérobée et se réapproprie son Nom :

Je sortais un sein. Il tétait. Il s'endormait. Je me souciais de son bonheur dans mon bonheur. Nous étions à la fois nos sauveurs et l'œil du mal qui nous guettait. Je le savais. Mais j'étais prête à tout pour mettre mon visage à la lucarne qui promettait la délivrance [...] Mala, l'enfant aux pieds gâtés, a fermé mon sexe avec sa tendresse morveuse. (1988, p. 180-181)

L'œuvre de Beyala, par le biais d'une représentation de la figure féminine incapable de régenter son corps et sa propre féminité au sein de son milieu, met en scène la corrélation entre corps aliéné et ville postcoloniale meurtrie. À la lumière de cette fusion, présente à travers tout le roman, se dessine une revendication féminine ancrée dans une prise de conscience tout à fait iconoclaste qui tend à abolir le schème patriarcal établi. En effet, Beyala dresse le portrait de la femme prostituée, marginalisée, réduite à la puérité, puisqu'asservie aux valeurs traditionnelles qui entravent sa libération. Or, le roman se construit entièrement autour d'une parole et d'un langage subversifs tout à fait légitimés par la double oppression de Tanga dont l'identité, tant africaine que féminine, est disloquée. Cette double oppression, qui rappelle le noème de Simone de Beauvoir (1949) quant à la féminité, est d'ailleurs clairement indiquée dans le récit : « On ne naît pas noir, on le devient. » (Beyala, 1988, p. 48) Toujours se dessine ce rapport inhérent entre le corps féminin et la condition africaine désindividualisante. En outre, *Tu l'appelleras Tanga* donne naissance à une forme de purification de la femme africaine souillée; catharsis qui se traduit, dans l'urgence de la mort, par la voix féminine qui révèle son histoire et se fait entendre. Il s'agit donc d'une confession qui s'opère dans l'intimité d'une généalogie féminine, ainsi qu'à l'intérieur de la transmission d'un langage féminin universel qui tend à rompre le mutisme et l'isolement. De ce legs libérateur qu'offre la protagoniste à toutes les femmes, se dresse un nouveau jour qui n'est pas sans mettre en scène les prémices d'une émancipation féminine longtemps attendue; émancipation qui, appelant rupture, déconstruction, transgression et écart, laisse entrevoir la véritable polyphonie dont est chargée la production littéraire des femmes africaines.

BIBLIOGRAPHIE

- Bà, Mariama. 1979. *Une si longue lettre*. Dakar : Les Nouvelles Éditions Africaines du Sénégal, 135 p.
- Beti, Mongo. 1987. *Perpétue et l'habitude du malheur*. Paris : Buchet/Chastel, 303 p.
- Beyala, Calixthe. 1988. *Tu t'appelleras Tanga*. Paris : Éditions Stock/J'ai lu, 189 p.
- Boto, Eza. 1954. *Ville cruelle*. Paris : Éditions Présence africaine, 223 p.
- Cixous, Hélène. 1977. *La Venue à l'écriture*. Paris : Union Générale d'Éditions, 151 p.
- De Beauvoir, Simone. 1949. *Le Deuxième Sexe*. Paris : Éditions Gallimard, coll. « Folio essai », 2 Tomes, 408 p. et 663 p.
- Gallimore, Rangira Béatrice. 1997. *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala : Le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne*. Paris : Éditions L'Harmattan, 217 p.
- Irigaray, Luce. 1974. *Spéculum de l'autre femme*. Paris : Éditions de Minuit, 463 p.
- . 1987. *Sexe et parentés*. Paris : Éditions de Minuit, 222 p.
- Kemedjio, Cilas. 1999. « Réinvention de Perpétue dans Tanga : de Mongo Béti à Calixthe Beyala ou les tracées d'une tradition littéraire camerounaise ». *Présence francophone*, no. 53, p. 115-132.
- Kourouma, Ahmadou. 1970. *Les Soleils des Indépendances*. Paris : Seuil, 195 p.
- . 1990. *Monnè, outrages et défis*. Paris : Seuil, 286 p.
- Kristeva, Julia. 1980. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Seuil, 247 p.
- Matip, Marie-Claire. 1958. *Ngonda*. Douala-Yaoundé : Librairie du Messenger, 50 p.
- Ormerod, Beverly et Jean-Marie Volet. 1994. *Romancières africaines d'expression française*. Paris : Éditions L'Harmattan, 159 p.
- Rich, Adrienne. 1980. *Naître d'une femme : la maternité en tant qu'expérience et institution*. Paris : Éditions Denoël/Gonthier, 297 p.

Tagne Ndachi, David. 1986. *Roman et réalités camerounaises*. Paris : Éditions L'Harmattan, 301 p.

Têko-Agbo, Ambroise. 1997. « Werewere Liking et Calixthe Beyala : Le discours féministe et la fiction ». *Cahiers d'Études africaines*, no. 145, Tome XXXVII, p. 39-58.

Yaguello, Marina. 1978. *Les mots et les femmes*. Paris : Éditions Payot, 202 p.



ANNE-MARIE ALONZO

Dramaturge, romancière et poète d'origine égyptienne, Anne-Marie Alonzo, née en 1951, vit au Québec depuis 1963. Après un baccalauréat (1976) et une maîtrise (1978) en études françaises à l'Université de Montréal, elle termine un doctorat sur Colette en 1986. Collaboratrice à plusieurs revues dont *La Nouvelle Barre du jour*, *La Gazette des femmes*, *Spirale*, *Possibles*, *Dérives* et *Estuaire*, elle anime des débats publics sur les droits des personnes handicapées. Codirectrice et cofondatrice, en 1985, des Éditions Trois et de la revue du même nom, elle en est maintenant l'unique propriétaire et directrice générale. Figure importante de la poésie québécoise contemporaine, Anne-Marie Alonzo a reçu plusieurs distinctions dont le prix Émile-Nelligan pour *Bleus de mine* en 1986; le Grand Prix d'Excellence Artistique de Laval pour *Galia qu'elle nommait amour* en 1992; l'Ordre du Canada en novembre 1996; et la médaille de bronze de la société Arts-Sciences-Lettres de Paris en avril 1997. L'œuvre d'Alonzo révèle un travail d'écriture qui accorde une grande importance aux questions de l'altérité et de la solidarité féminine.

Bibliographie

- Geste* (1979)
- Veille* (1982)
- Blanc de thé* (1983)
- Une lettre rouge orange et ocre* (1984)
- Bleus de mine* (1985)
- French conversation* (1986)
- Nous en reparlerons sans doute* (1986)
- Écoute, Sultane* (1987)
- Esmâï* (1987)
- Seul le désir* (1987)
- Le livre des ruptures* (1988)
- L'immobile* (1990)
- La vitesse du regard* (1990)
- Galia qu'elle nommait l'amour* (1992)
- Lettres à Cassandre* (1994)
- Tout au loin la lumière* (1994)
- Galia marchait pour toutes* (1998)

L'ÉCRITURE COMME VOYAGE :
le paradigme du mouvement dans Geste d'Anne-Marie Alonzo

Josée-Anne Lapierre

L'immobilité a longtemps été associée aux femmes. Confinées à leur maison par de multiples obligations construites par l'ordre patriarcal, elles vivaient sous d'innombrables contraintes qui formaient un carcan les empêchant de se mouvoir en toute liberté. Leurs déplacements physiques et leur horizon étaient limités à l'espace domestique et à la sphère privée. Le thème de l'immobilité a fortement marqué les femmes écrivaines, qui ont notamment manifesté une plus grande propension que les hommes à produire des écrits intimistes, explorant les profondeurs de la femme. Ainsi au Québec, que ce soit chez Rina Lasnier ou chez Nicole Brossard, le corps féminin façonne la poésie féminine en y laissant des traces de sang et de cris afin de briser l'immobilité qui était assignée comme rôle aux femmes : volonté de sortir de la mort prématurée à laquelle on les confinait.

Le thème de l'immobilité se situe souvent dans le paradigme de la pétrification, de la noirceur, de la mort. Celui qui ne bouge pas est présumé mort : avant de l'enterrer, on prend cependant un miroir et on le place devant sa bouche. Manière de s'assurer que les apparences ne sont pas trompeuses. L'écriture d'Anne-Marie Alonzo pourrait se rapprocher de cette buée qui se dépose sur le verre : elles apparaissent toutes deux comme des façons de protester contre l'état de fixité. Avec *Geste*, l'écrivaine raconte, par le biais de la poésie, le traumatisme qui l'a rendue quadraplégique. Elle écrit afin de crier au monde la vie qui continue à l'intérieur d'elle-même, alors que son corps est paralysé. Son écriture s'apparente, dans une large mesure, à celle des femmes poètes qui l'ont précédée et qui se sont servi, elles aussi, de l'écriture comme moyen de sortir d'elles-mêmes et de s'évader des

contraintes. Ce texte, écrit en 1979, s'inscrit dans la lignée de l'écriture québécoise au féminin, et apporte une nouvelle façon de penser l'intime. La situation de l'écrivaine est en effet très particulière : son intimité la plus profonde est marquée par des contraintes qui ne sont pas extérieures à elle mais inhérentes à son corps. La poésie d'Alonzo exploite, dès lors, le thème des limitations, ainsi que celui de l'agentivité; il s'agit aussi, au sens le plus fort du terme, d'une écriture de l'intime. Car la poète s'engage fortement dans ses textes, à un point tel que, parfois, la narratrice et l'auteure s'avèrent à peine distinguables. Cet article vise à montrer l'importance que prend l'écriture de soi dans *Geste*, condition déterminante de la traversée réussie du trauma lié au handicap et à l'immigration. Ainsi l'écriture, du point de vue psychanalytique, constitue une catharsis qui pourrait contribuer à l'acceptation, sinon à l'exploration, de la problématique liée à l'exil de son corps et de sa patrie.

L'écriture comme cri

Alonzo traduit, dans *Geste*, une écriture du trauma et du handicap physique qui en découle. L'infirmité se voit d'abord refusée. Un cri de résistance bouillonne dans la poitrine de la narratrice; elle tente de le contrôler et de le réprimer. De toutes façons, les plaintes se révèlent inutiles, mieux vaut les éviter. L'énergie de la narratrice est alors entièrement consacrée à la retenue du hurlement : « Défense de crier. [...] Il n'y a pas que vous! » (Alonzo, 1997, p. 14) À l'hôpital, la douleur est la norme et n'impressionne personne. Elle exaspère parce qu'elle éveille les autres à leur souffrance. L'interdiction de crier implique l'impossibilité de s'exprimer et de dire, ce qui se révèle pourtant la seule action qui pourrait subsister après la paralysie. En empêchant la parole, on enferme la narratrice dans le mutisme de la même manière qu'elle est prisonnière de l'immobilité de son corps. On la confine à l'inactivité totale, à la pétrification du corps et de l'esprit. La mort devient la seule possibilité d'échapper à son état. D'ailleurs, le recueil est criblé de pensées suicidaires : « Les pleurs. Et plus que mourir je dis : me tuera! » (1997, p. 116)

L'écriture de soi constitue alors pour Alonzo la voie de la libération. L'écrivaine donne, par cette activité, un sens à sa vie. Au fil du recueil, la narratrice passe d'un monde de dépression et de pensées suicidaires à un lieu d'espoir : « Ne plus vouloir mourir. Simplement marcher. » (Alonzo, 1997, p. 63) Le désir et la volonté s'éveillent, la vie se fraie un chemin à travers le corps meurtri. La narratrice poursuit des objectifs plutôt que de s'enliser dans l'immobilité. De cette façon, l'écriture circonscrit le passé à la feuille de papier et apaise les affects trop

intenses. Bref, elle permet de « s'éloigner de l'absorption dans le trauma [...] pour tenter une démarche qui accède au futur. » (Rousseau-Dujardin, 1997, p. 268) Clouée à sa chaise roulante, la narratrice rêve de mouvement. Elle se sert de l'écriture pour voyager et pour s'expulser de son corps trop contraignant. Elle se dissocie ainsi de son état, devenant spectatrice d'une comédienne prisonnière de son rôle.

Cet effet de distance est présent dans le texte par l'humour, qui « se glisse entre les lignes de force, allège l'insoutenable » (Escomel, 1980, p. 205). La narratrice dit ainsi : « Dans la tête rasée deux trous. Un bruit de scie. Pincés. Savez-vous planter des clous? » (Alonzo, 1997, p. 24) En associant l'horreur de sa situation à une chansonnette populaire, elle désamorce la répulsion que l'on peut éprouver à s'imaginer les traitements subis. L'humour contribue à rendre tolérable ce qui autrement serait insupportable. Il n'est possible qu'à travers l'écriture, car la prise de parole implique la maîtrise du propos et permet ainsi l'ironie. Ce n'est qu'une narratrice maîtresse de sa destinée (de papier) qui peut rire d'elle-même, et non une victime dépassée par le traumatisme. Cette stratégie de distanciation, loin de mener à la schizophrénie, favorise au contraire un retour sur soi. De cette façon, l'écriture est une manière de s'inscrire dans une temporalité : parler du passé pour se tourner vers l'avenir, brisant l'immobilisme temporel dans lequel la narratrice est empêtrée : « l'ennui est long. » (1997, p. 20) L'art rompt la mélancolie. Par son biais, la narratrice accède au mouvement et, ainsi, reprend vie. L'œuvre se révèle une

longue et immobile gestation où tout geste se réapprend. Mais, pour Alonzo, la parole est le *Geste*, le seul geste permis, le seul possible : aussi se charge-t-il de toute l'intensité d'une vie concentrée sur elle-même, d'une patiente et passionnée reconquête du moi. (Escomel, 1980, p. 206)

L'écriture apparaît donc comme la mise en abyme de la vie de la narratrice. Le lieu où, pas à pas, la narratrice conquiert les territoires stériles de l'immobilité et les anime par sa parole.

Ce travail sur soi débute par la reconnaissance de la perte : le refoulé doit surgir pour être dépassé; la béance doit être mise à jour pour qu'on puisse la traverser.

L'écriture serait trajet, parcours, cette objectivation qui viendrait à tout instant rappeler qu'il y a de la perte, qu'on n'écrit jamais que dans cette perte, que rien ne viendra combler le manque, mais que l'acte d'écrire, l'impossibilité d'écrire dans l'écriture même est la tentative toujours déçue et toujours recommencée de déjouer la perte, l'appriivoiser, la mettre à distance : la tentative de suturer tout en sachant que l'on ne peut y arriver. (Robin, 1993, p. 10)

Une oscillation s'installe entre le sujet et le manque. En effet, par l'écriture, le sujet plonge au cœur de la perte, sans se laisser totalement avaler par celle-ci. Entre la béance et le sujet s'inscrit l'espace de la fiction, d'où il est loisible d'observer le manque à distance et de l'objectiver. En le nommant, le sujet le définit et le circonscrit. Le vide ne devient pas inopérant : seulement, parce que ses effets sont décrits, il se révèle moins mystérieux et moins effrayant. Sa puissance en est diminuée. Ainsi, l'écriture d'Alonzo, dans *Geste*, ramène sans cesse au handicap, comme s'il n'y avait que cet état qui importait : « M'effraie angoisse le printemps. Trop de vie. Le soleil sur cette feuille je voudrais qu'il pleuve neige tonne. Cachée l'hiver me protège couvertures et pantalons. » (Alonzo, 1997, p. 107) Le beau temps, qui pourrait être source de réjouissance, rappelle plutôt à la narratrice l'inutilité de ses jambes, dévoilées par les jupes et les shorts. Écrire montre que sous cette apparence d'inactivité et de stérilité que confère l'immobilité reste la possibilité de créer pour voyager vers un ailleurs.

L'écriture comme mouvance

Le thème du voyage revient à maintes reprises dans l'écriture d'Alonzo. À défaut de pouvoir se mouvoir, l'écrivaine imagine un déplacement, afin de chercher « ailleurs de moi une vie. » (Alonzo, 1997, p. 18) L'existence ne peut se situer à l'hôpital, ni dans un corps assis perpétuellement. Elle se trouve donc dans l'écriture, lieu du déplacement. La narratrice imagine des lieux idylliques, où le handicap disparaîtrait : « En Pologne Russie Angleterre qui sait? Guérisseurs sauveurs charismatiques. » (1997, p. 68) À l'intérieur de la chambre de la malade, l'espoir est introuvable : l'auteure se sert de sa plume pour s'évader vers des pays lointains, lieux sans contrainte où elle aurait peut-être élu domicile. Cette quête d'un bonheur qui se trouverait dans l'ailleurs fait référence à la double condition d'exilée d'Alonzo. Car l'écrivaine se situe à la fois hors de son pays d'origine et hors de la mouvance de son corps. Séparée de ces états matériels originels, elle cherche à combler le manque : « Éloignée (ma terre)./Vécue la séparation./Première./Partir à l'aventure./Des cris pleurs courses d'enfants./Se bouscule s'écrase s'excuse./Contre-cœur. » (1997, p. 100) Cette expérience imposée à l'auteure l'a entraînée dans un perpétuel ailleurs. Toujours étrangère, elle cherche maintenant un point d'ancrage pour se constituer une identité.

La narratrice doit ainsi renouer avec les fondements de son identité, qui ont volé en éclats lors de son accident. Dans ce corps qui ne lui appartient plus, au sein de sa famille qui ne la comprend plus, elle se sent étrangère. « Je ne sens je n'ai plus rien », dira-t-elle (Alonzo, 1997, p. 9). Il ne lui reste que des souvenirs qui

dévoilent ce qu'elle a été, mais qui ne la définissent pas en tant qu'handicapée. Sa mémoire obsolète ne lui permet pas de se projeter dans l'avenir. Mais, par la poésie, elle recrée l'histoire de sa perte. Récit qui ne se raconte qu'en ellipses, puisque « le souffle manque, la respiration manque. Un corps paralysé n'a pas la capacité complète de ses poumons. » (Alonzo citée dans Dupré, 1994, p. 242) Ce corps toujours carencé dicte le rythme de l'écriture. De plus, l'esprit, qui a connu la perte, ne veut pas aller jusqu'au bout de sa pensée, de peur de voir se profiler une fin au terme de la phrase complète. L'indicible s'immisce, telle une ombre, dans les mots d'Alonzo. Le lexique ayant trait au handicap est ainsi très souvent occulté : « Sans issue aucune cette. » (Alonzo, 1997, p. 79); « Une ou deux places réservées aux. » (1997, p. 88) L'écriture, en tant que mémoire en construction, tente d'oublier le traumatisme. La narratrice tourne autour et l'esquive. Cette absence de description du trauma révèle son ampleur. Le vide est ainsi témoin de ce qui apparaît comme trop déstabilisant pour être énoncé.

L'ellipse, tout en contournant le handicap, dévoile la particularité de la narratrice. En effet, celle-ci refuse les expressions déjà établies, consciente que les stéréotypes ne s'appliquent pas à son existence. Aussi, elle utilise une multitude de proverbes qu'elle omet de compléter. Elle réactive leur signification et les transforme en jouant de cette incomplétude. Par exemple, elle regarde son amoureuse les « yeux dans les. » (Alonzo, 1997, p. 148) Elle montre par cette ellipse que sa tête ne se trouve pas à hauteur normale, et qu'il lui est difficile de plonger son regard dans celui d'autrui. Devant l'incapacité d'utiliser ce cliché pour imaginer sa condition, elle l'ampute, tout comme elle-même est coupée de son corps. Les formes communes ne lui conviennent pas : elle se situe dans la marge et utilise le langage pour métaphoriser les particularités rencontrées. De la même façon, elle dit : « des mains et des. » (1997, p. 77) Les pieds sont omis de cette expression parce que, pour l'écrivaine, ils ne servent que de parure, arborant des souliers aux semelles toujours neuves. Cette béance dans l'écriture est particulièrement révélatrice, puisque ailleurs dans le recueil la narratrice exprime une forte volonté de se dire et de s'affirmer. Cependant, le handicap en tant que tel est dit dans le silence, dans l'omission et dans la faille. L'écrivaine reproduit de cette façon le tabou social qui marginalise les handicapés physiques, et copie le comportement de tous ceux qui évitent d'observer directement une jambe de bois, mais qui l'épient du coin de l'œil. L'incapacité de nommer son handicap révèle donc le malaise ressenti par Alonzo par rapport à son propre corps, qu'elle épie comme s'il était étranger.¹

¹ Cette étrangeté ressentie par rapport au corps handicapé dans *Geste* peut être liée à la stigmatisation du corps des femmes dans les représentations traditionnelles. Le corps, pour les femmes, reste toujours une contrainte, puisque le regard qu'on pose sur elles les objective, à plus forte raison lorsque la femme est handicapée.

Les contraintes que subit Alonzo ne sont pas uniquement liées à sa condition physique : « Tout m'a poussée vers la marginalité, qu'elle soit physique, parlée ou ethnique. Je n'ai jamais su d'où j'étais. » (Alonzo citée dans Dupré, 1994, p. 247) Femme qui se trouve à la croisée des chemins, à l'intersection des langues, l'écrivaine a une identité hybride. Elle amalgame l'Égypte et le Québec, ainsi que l'allemand, le français et l'arabe. Cette poète à l'origine complexe voyage par son écriture, tout en demeurant dans sa chaise roulante. Fondamentalement étrangère, elle vit en exil, éloignée de son pays natal tout comme elle l'est de son corps. Coupée de ses origines, elle les écrit et les recrée afin de les retrouver. Dans *Geste*, elle cherche les sources du traumatisme physique, tandis que dans *Bleus de mine* (1985), elle aborde le traumatisme migratoire. En cela, elle ressemble à Schéhérazade : « toutes deux venues du monde arabe sans en être entièrement [...]; toutes deux cloîtrées à l'âge de la puberté [...]; toutes deux décelant et s'octroyant le pouvoir du langage, le pouvoir de la fiction, l'une par la parole, l'autre par le mot. » (Verthuy, 1994, p. 270) La fiction est nécessaire à ces héroïnes : elle leur permet de s'évader de leur enfermement. Elles l'utilisent pour « élargir [leur] espace vital, pour arriver à vivre et à survivre. » (1994, p. 269) Schéhérazade et Alonzo, en partant d'un point fixe, vont vers un ailleurs, lieu mythique qui leur permet de s'extirper des contraintes auxquelles elles sont soumises. La prise de parole sert à apaiser leur soif de liberté. De cette façon, la narratrice de *Geste* demande sans cesse à boire : « un verre d'eau toujours l'eau. » (Alonzo, 1997, p. 161) Élément qui symbolise la fluidité, la mouvance, la fraîcheur, et qui s'oppose ainsi à son état rigide. Elle a soif de mouvement, de vie et de liberté. Faute de pouvoir retrouver son état foetal et originel, elle est en quête d'une façon de vivre coulante et fluide.

L'écriture comme filiation

Le paratexte, dont Alonzo se sert abondamment, reflète cet idéal de vie. On peut représenter son écriture comme un ruisseau s'écoulant entre deux berges, où se trouvent des figures importantes pour son œuvre, figures qu'elle salue au passage. Il s'agit entre autres de Monique Bosco dans *Geste* et d'Hélène Cixous dans *Tout au loin la lumière*. Ces femmes balisent la création poétique d'Alonzo. L'écrivaine les intègre à ses recueils par volonté de dialogue et pour s'inscrire dans une filiation littéraire, si importante pour les écrivaines, qui ont longtemps écrit sans modèles féminins. Il s'agit d'une façon de se situer dans une communauté, guidée par des figures phares. Lucie Joubert (1994) émet une autre hypothèse pour expliquer ce foisonnement paratextuel, qui indique « une tendance à recourir à des lois fixées par l'extérieur, [...] à rechercher le sentiment de sécurité diffuse engendrée

par ces conditions que l'on impose à l'écriture. » (Joubert, 1994, p. 307) Contrainte de façon permanente par des déterminismes physiques, Alonzo reproduit cette dynamique dans sa poésie en la truffant de balises. Selon Joubert, l'écrivaine trace, par les références, le chemin à emprunter. À la suite de ce travail préliminaire, elle déverse son écriture entre les deux berges. Dans cet espace de création limité, la voix cascade, suinte, fait des remous. Puissante, tumultueuse, la voix fait sa voie. Ainsi, le paratexte, loin de contraindre Alonzo, lui amène un ailleurs : un autre état et un autre possible. Se situant à un point fixe, l'auteure déverse ses mots, qui cheminent entre deux berges pour ensuite s'engager dans un delta infini où se trouvent ses lecteurs (lectrices). Commençant par saluer une écrivaine, elle finit par rejoindre plusieurs femmes, car « s'adresser à une femme, n'est-ce pas aussi une façon de s'adresser à toutes? » (Verthuy, 1994, p. 275) Dans son œuvre, Alonzo établit donc un dialogue avec la totalité des femmes. En dirigeant sa création vers des femmes réelles, elle montre sa volonté d'être « étroitement associée au texte en tant que personne et non pas comme simple narratrice. » (Joubert, 1994, p. 306) Alonzo engage sa propre personne dans ses textes. La fiction et la réalité s'entremêlent ainsi inextricablement dans son écriture.

L'implication personnelle d'Alonzo dans son écriture entraîne la création d'œuvres qu'on peut qualifier de féministes, c'est-à-dire que l'auteure s'investit fortement dans ses textes, en tant que militante. À côté de la marginalisation éprouvée en tant qu'immigrante handicapée, se situe une autre forme de mise à l'écart, celle-ci liée à la condition de femme évoluant dans une société patriarcale. Alonzo présente un univers d'amours féminines dans ses textes : amour maternel, lesbien, amical. Elle fait ainsi éclater le moule patriarcal hétérosexuel pour proposer une *autre* façon d'aimer.

Dans mon écriture, j'ai évité jusqu'à présent de parler des hommes. C'est un geste politique. En fait, je choisis de parler des femmes : c'est le monde que j'aime représenter. [...] Dans mon univers, les femmes de ma famille sont très fortes. [...] Et je crois qu'elles ont influencé ma vision des choses. (Alonzo citée dans Dupré, 1994, p. 245)

Dans *Geste*, la jeune femme qui subit l'accident émerge de la souffrance en devenant plus forte et plus solide. Elle s'avère capable de narrer les événements. De ce récit et de ce cri sourd une douleur apprivoisée. La narratrice affirme d'ailleurs à la fin du recueil : « Au retour/Portugaise/je referai l'histoire. » (Alonzo, 1997, p. 149) L'écriture poétique se situe dans cet avenir : « *Geste*, ce sont précisément ces mots jetés sur le papier, plus tard, beaucoup plus tard, quand le futur [...] est devenu un présent. » (1997, p. 51) La narratrice montre le combat qu'elle a livré à

la pulsion de mort, qu'elle a peu à peu transformée en désir de marcher, pour finalement l'actualiser en une volonté d'écriture.

Toutefois, la narratrice s'oppose à l'idéalisation qu'on pourrait faire d'elle : « ne suis ni forte brave grande. » (Alonzo, 1997, p. 94) Elle puise sa force dans l'appui qu'elle trouve chez la mère-amante, qu'Alonzo appelle *elle*. Sans autre identité qu'un pronom, cette inconnue représente toutes les femmes. La puissance que confère la relation singulière d'Alonzo avec une amante se confond de cette façon avec la force que l'auteure trouve dans ses relations avec une communauté de femmes. L'amour se révèle nécessaire pour combattre, et *elle* le lui procure, que ce soit individuellement ou collectivement : « Pour vivre continuer persévérer dit-on lutter des mots de trop./M'aimer. » (1997, p. 99) L'amour, ici, renvoie à celui que lui voue une autre personne, mais aussi à celui qu'elle se porte. *Elle*, par sa force de conviction, amène l'autre à croire en sa valeur et, surtout, l'exhorte à la révolte, au cri, au combat : « Elle dit tu es molle résignée je ne t'aime pas. » (1997, p. 60) Alonzo exprime un lien très fort entre les femmes, puisqu'elle montre la vitalité qu'engendre leur rencontre. Pour s'extirper de la dépression, la narratrice découvre l'action dont elle est encore capable. Elle s'oriente vers l'action littéraire et amoureuse, qui compense l'inaction physique. La narratrice se dit ainsi prête à « soulever ces montagnes au nom de toi » (1997, p. 73). Au nom de *l'amoureuse*, elle peut faire des miracles, c'est-à-dire qu'en associant la parole à l'amour, elle retrouve la force d'agir.

L'amour féminin est ainsi représenté comme un moteur de l'agentivité. Les femmes sont associées au pôle de l'action plutôt qu'à celui de la passivité, ce qui révèle une tout autre perspective de la femme par rapport aux dichotomies traditionnellement instituées. La création d'Alonzo s'avère innovatrice sur ce point. En effet, s'il est encore rare de voir les femmes québécoises revendiquer la sphère d'action pour leur sexe vers la fin de la décennie 1970, il est singulier de voir cette pensée portée par une handicapée. Le combat livré par Alonzo aux contraintes physiques s'apparente beaucoup à celui qu'ont livré les Québécoises des générations précédentes aux limitations sociales qui leur étaient imposées. Dans un cas comme dans l'autre, les barrières ont été fracassées par la force de femmes qui se sont jointes à une communauté.

L'importance de nouer des liens, que ce soit avec les femmes en général ou avec des écrivaines en particulier, peut être rattachée au statut d'étrangère d'Anne-Marie Alonzo. « Libre d'attaches avec les siens, l'étranger se sent "complètement libre". L'absolu de cette liberté s'appelle pourtant solitude » (Kristeva, 1988, p. 23),

soutient Julia Kristeva dans *Étrangers à nous-mêmes*. Pour contrer cette solitude attribuable à l'exil, Alonzo recrée une filiation littéraire. En s'adressant à d'autres femmes, en parlant d'elles, elle s'invente des liens d'amitié, d'amour. Ce désir de rencontre s'avère toutefois paradoxal, car il se superpose à un intense besoin de solitude : « Je voudrais être seule ne le suis jamais le serai toujours. » (Alonzo, 1997, p. 31) L'envie de solitude dénote surtout le désir d'indépendance : la narratrice est exaspérée des demandes incessantes qu'elle doit formuler à cause de ses contraintes physiques : « Ordonner exiger demander proposer./Supplier! » (1997, p. 87) Incapable de fonctionner seule, elle aspire à l'autonomie. Parallèlement, elle rêve d'une vraie rencontre. Enfermée dans son corps, elle déplore la solitude éternelle dans ses membres glacés. Même détachée de la réalité matérielle, elle n'en demeure pas moins attachée à la vie amoureuse et intellectuelle.

Le recueil *Geste* d'Anne-Marie Alonzo déconstruit totalement l'équation entre l'immobilité et la mort. Il constitue une ode à l'amour, à l'écriture et à la vie. Il montre que par-delà la souffrance, le désir demeure. L'immobilisme devient moteur de mobilisation puisque ce recueil s'engage dans la cause des femmes. Il s'inscrit d'ailleurs dans le mouvement de l'écriture au féminin, qui a pris forme au Québec dans les années 1970, et manifeste un besoin de s'exprimer par l'écriture et de transmettre la singularité des expériences de femmes. Besoin de révolte et besoin d'expurger ce qui a longtemps été réprimé. Alors que les écrivaines appartenant à ce mouvement ressentent la nécessité de dénoncer le patriarcat, Alonzo se bat contre une autre contrainte, celle de son corps figé. Cette lutte dirigée vers un thème qui la touche presque exclusivement se traduit par une écriture très personnelle, truffée de détails de sa vie intime. Cependant, l'écrivaine aborde paradoxalement des thèmes universels en parallèle avec ce récit très subjectif. Dans *Geste*, ainsi que dans l'ensemble de son œuvre poétique, elle dirige son appel à l'amour vers les femmes du monde entier. De par sa position d'étrangère, elle est en mesure de comprendre les réalités extérieures au Québec et d'y faire référence. Ainsi, elle célèbre les femmes fortes qui proviennent de tous les pays, en commençant par elle, partant du privé pour aller vers le politique.

L'écriture intime, dans *Geste*, se révèle donc une façon d'entrer dans la sphère publique. Partant d'une expérience singulière, Alonzo élargit son propos jusqu'à englober toutes les femmes. Il en va de même pour les altérités, car l'auteure est *autre*, dans de multiples facettes : migrante, femme et handicapée. Subversive, elle fissure l'institution littéraire québécoise par la différence qu'elle produit avec son écriture. Elle provoque des failles dans l'homogénéité relative des

écrivains, par lesquelles pourront se glisser à sa suite les écrivaines migrantes. L'écriture d'Alonzo, si elle lui permet de se mouvoir, déclenche aussi à plus grande échelle la mouvance de l'institution littéraire québécoise de la fin des années 1970. Elle l'entraîne vers la différence, dans le sens le plus radical du terme, ouvrant l'imaginaire du Québec sur un ailleurs.

BIBLIOGRAPHIE

Alonzo, Anne-Marie. 1985. *Bleus de mine*. Saint-Lambert : Éditions du Noroît, 68 p.

———. 1997 [1979]. *Geste*. Montréal : Éditions Trois, coll. « Granit », 159 p.

Dupré, Louise. 1994. « Écrire comme vivre : dans l'hybridité. Entretien avec Anne-Marie Alonzo ». *Voix et images*, vol. XIX, no. 2 (56), p. 238-249.

Escomel, Gloria. 1980. « La Geste ». *La Nouvelle barre du jour*. no. 90. p. 204-206.

Joubert, Lucie. 1994. « Le paratexte chez Anne-Marie Alonzo : invitation à une lecture de la complicité ». *Voix et images*, vol. XIX, no. 2 (56), p. 297-308.

Kristeva, Julia. 1988. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Librairie Arthème Fayard, 293 p.

Robin, Régine. 1993. *Le Deuil de l'origine : une langue en trop, la langue en moins*. Paris : Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », p. 7-50.

Rousseau-Dujardin, Jacqueline. 1997. « Mettre le trauma à l'oeuvre ». dans *Écriture de soi et trauma*, sous la dir. de Jean-François Chiantaretto. Paris : Antropos, coll. « Psychanalyse », p. 263-276.

Verthuy, Maïr. 1994. « Aujourd'hui Schéhérazade a appris à vivre : Anne-Marie Alonzo et l'entreprise de vivre ». *Voix et images*, vol. XIX, no. 2 (56), p. 269-278.

UNE VOIX SUBVERSIVE EN ÉMERGENCE :

bavardage et potins dans Les voix du jour et de la nuit de Mona Latif Ghattas

Cynthia Fortin

L'écriture migrante problématise la littérature contemporaine au Québec en participant à l'instauration d'un discours nouveau, discours de l'altérité de plus en plus prégnant au Québec depuis le début des années 1980 (Berrouët-Oriol, 1986). Marqué par des préoccupations quant à l'exil, à la mémoire, à la langue et à la déterritorialisation, ce discours s'avère assez semblable, sur le plan des thématiques abordées, dans les écrits des femmes migrantes et chez leurs homologues masculins, ainsi que le fait remarquer Christl Verduyn, dans un article intitulé « La voix féminine de l'altérité québécoise » (1992). Elle apporte cependant quelques nuances primordiales. En effet, l'écriture des femmes migrantes se distingue en raison de la double marginalisation qui les caractérise, d'abord constituées en figure d'altérité en tant que femmes, puis en tant que migrantes :

Ainsi, les textes des néo-Québécoises partagent les thèmes de la littérature d'immigration en général. Mais, à l'intérieur d'une thématique que l'on pourrait qualifier d'« ethnique », les écrits des femmes immigrantes au Québec visent des thèmes plus particuliers à l'écriture de la femme. La voix féminine de l'altérité parle aussi de la condition de la femme, de son identité difficile, de son exploitation économique et sexuelle, des rapports mère-fille, de la folie. La problématique de l'Autre qu'elle explore est donc celle qui relève du fait d'être femme en même temps qu'une altérité qui relève de l'appartenance à une culture différente. (Verduyn, 1992, p. 388)

C'est pourquoi, à la suite des théoriciennes qui se sont penchées sur cette problématique — Lucie Lequin, Christl Verduyn et Maïr Verthuy, pour ne nommer que les plus actives —, nous aborderons les productions littéraires des

femmes migrantes comme étant directement influencées par la spécificité de leur identité sexuelle. En effet, parallèlement au deuil et au traumatisme liés à la migration, cette expérience peut s'avérer bénéfique à certains égards pour les femmes migrantes : il peut s'agir d'une façon d'échapper à l'oppression d'un patriarcat à la poigne de fer et aux rôles traditionnels dans lesquels sont enfermées les femmes, d'un moyen de se sortir d'un milieu culturel trop fermé, de se permettre de renaître à soi. Soit de liberté, donc, qui pousse à l'exil puis à l'action, et enfin, à l'écriture, comme le souligne encore Christl Verduyn :

C'est justement la venue à l'écriture qui fait que l'expérience immigrante offre un élément qui peut devenir positif dans le cas de la femme. Faire entendre la voix de la femme est une des premières caractéristiques distinctes de l'écriture de la néo-Québécoise. (Verduyn, 1992, p. 386)

C'est à quoi s'emploie Mona Latif Ghattas dans son roman intitulé *Les voix du jour et de la nuit*, publié en 1988 : faire émerger les inflexions des femmes de son pays d'origine, une voix féminine singulière caractérisée par un va-et-vient constant entre les origines et les appartenances, une voix qui serait celle du refus des certitudes et de la fixité, celle du mouvement, de la superposition des influences et des mémoires, une voix hybride, hétérogène, métissée. L'auteure, dans ce roman, rend donc possible, pour ses personnages féminins, une prise de parole qu'on leur a toujours refusée; elle leur donne une voix légitime, qui tranche avec le silence auquel on les a reléguées historiquement, faisant d'elles des voix silencieuses pour la culture dominante, des voix mineures.

Plus encore, les voix que Mona Latif Ghattas met à jour sont investies d'un pouvoir de subversion très puissant. Il s'agit, dans un premier temps, de la transgression du silence, première étape primordiale de l'émergence d'un langage spécifique. La voix de ces femmes est aussi subversive dans la mesure où elle s'élève contre le langage dominant légitimé par les instances masculines. Ainsi, du fait de leur double marginalisation, le pouvoir subversif de la voix des femmes migrantes est-il doublement actif. C'est à partir de l'expérience de l'auteure elle-même puis de celle de ses protagonistes — la mythique Set El Kol et les nombreuses femmes du Nil — que nous analyserons le pouvoir de la voix singulière des femmes.

L'expérience migratoire comme tremplin vers l'écriture

L'expérience migratoire apparaît fondamentale dans la démarche créatrice de Mona Latif Ghattas, et ce, dans la mesure où son accession à l'écriture s'avère directement tributaire de son exil, ainsi qu'elle le relate dans une entrevue accordée à Suzanne Giguère :

Le Canada m'a donné un grand espace de liberté. Le contact avec la mentalité nord-américaine m'a affranchie du poids d'une société patriarcale et de celui de certaines traditions qui limitaient les femmes à un rôle bien précis. Ainsi j'ai pu me réaliser pleinement. (Latif Ghattas citée par Giguère, 2001, p. 220)

Sans conteste, pour l'auteure, l'exil devient « muse et créateur » (Lequin et Verthuy, 1992, p. 56), une véritable poussée vers l'écriture impossible à imaginer dans le pays quitté parce que trop réfractaire à la prise de parole des femmes.

Depuis le Québec, qu'elle nomme « le grand Pays des Neiges » (Latif Ghattas, 1988, p. 13), Mona Latif Ghattas met en scène cette histoire orientale, d'où s'élève la voix de la narratrice pour amorcer son périple vers « la Terre natale » (1988, p. 13), c'est-à-dire l'Égypte. De cette façon, *Les voix du jour et de la nuit* ne constitue pas à proprement parler un récit de l'exil, qui relaterait l'expérience de la migration, mais se donne à lire plutôt comme un devoir de mémoire envers le pays quitté. C'est en outre sa posture d'exilée qui permet à l'auteure d'écrire à propos de sa contrée natale, le recul et le temps rendant à la fois possible et nécessaire ce retour aux origines, cette réappropriation des souvenirs, comme si enfin, et seulement depuis son Pays des Neiges, Latif Ghattas pouvait intervenir sur le sort des femmes d'Orient, leur assurer que « le froid cicatrise les souvenirs » (Chartrand, 2000, p. D3), mais ne les efface pas.

Depuis le Québec, cet espace privilégié d'écriture où il lui sera possible de tracer « des filets beiges et or orientaux sur la blancheur » (Latif Ghattas, 1988, p. 13) de l'hiver, l'auteure rend possible, par l'écriture, tant l'émergence de sa propre voix aux carrefours des rythmes arabes et français que la réhabilitation de la voix des femmes égyptiennes, confinées jusqu'alors au mutisme. En somme, si la migration permet la venue à l'écriture de Mona Latif Ghattas en la soustrayant à un milieu peu propice à la création, elle lui donne aussi la possibilité de céder à son tour la parole aux femmes du Nil, de mêler leurs voix à la sienne pour conjurer le silence. En effet, la voix de Latif Ghattas

s'écrit redisant les voix anciennes qui ont marqué son imaginaire; légendes et contes s'y mêlent pour continuer de vivre en elle; cette voix voyage, écoute, accueille les nouvelles voix qui résonnent et répondent à ses cris comme à ses murmures. (Lequin, 1996, p. 215)

Ces voix « du jour et de la nuit » appartiennent donc à ces innombrables femmes égyptiennes à qui, chaque jour, les maris ordonnent : « Tais-toi, femme,

et va ramasser tes enfants » (Latif Ghattas, 1988, p. 31), mais qui n'en font rien et racontent tout de même la vie des femmes d'Orient. Mona Latif Ghattas les présente dans le désordre, entremêlées, toujours occupées à parler, à raconter, à répéter tantôt les histoires et anecdotes du quotidien, tantôt le sort peu enviable que l'Égypte réserve à ses femmes, souvent méprisées, spoliées de leurs droits, de leurs voix. Au premier plan du roman, le personnage de Set El Kol donne le ton aux femmes, les invite à prendre la parole.

Set El Kol, modèle mythique pour les femmes du Nil

Presque un conte, le roman a pour héroïne la mythique Set El Kol. Guide pour les touristes qui visitent une Égypte plurielle et changeante — selon les versions et les langues dans lesquelles Set El Kol la leur raconte, mimant ainsi la véritable multiplicité des origines, des religions et des langues de cette terre d'Orient —, elle leur fait découvrir ce pays où elle est née. Figure exemplaire pour les femmes du récit, Set El Kol est celle qui parle, qui manie les langues, qui passe de l'une à l'autre sans difficulté¹. De fait,

elle raconte et ondule l'Histoire des histoires, d'une voix claire, animée, vivifiante, avec des mots brillants qu'elle invente sur place ou bien qu'elle improvise sous la dictée des origines, ou sous l'inspiration de quelque esprit passant. Elle raconte et raconte et ramène les contes et déterre les destins. Elle nomme, elle cite, elle défie, elle démomifie, déballe, expose et embaume à nouveau, aux oreilles et aux yeux des touristes muets, ensorcelés. (Latif Ghattas, 1988, p. 23)

Les touristes, incapables de prononcer son nom, la nomme par ailleurs Babylonia : celle qui se situe au carrefour des langues, des cultures, des origines et des lieux. Passeuse d'une frontière à l'autre pour les touristes, Set El Kol le sera également pour les femmes, les menant du monde du silence à celui de la parole. Parlant à la fois la langue du Caucase et la langue du Bosphore, la langue des Grecs et celle des Hongrois (Latif Ghattas, 1988, p. 89), elle est également capable de déchiffrer les hiéroglyphes, ce qui fait d'elle une figure d'autorité discursive. En effet, la toute-puissance de sa voix est telle que, lors de l'épisode où Fatma, sa voisine, lui demande d'aller parler au directeur de l'école pour qu'il réintègre l'élève chassé la veille, on constate qu'« [il] n'y a que Set El Kol qui puisse aller parler au directeur. [...] Elle lui dira trois mots et le petit pourra retourner à sa classe. Même pas. Quand le directeur verra l'enfant arriver avec elle, il le reprendra sans dire un mot.

¹ Le personnage de Set El Kol n'est pas sans rappeler celui de La Malinche, fille de noble Aztèque, qui, en 1519, devient l'amante et l'interprète de Hernan Cortéz lors de la conquête du Mexique. Maîtrisant tous les dialectes indigènes, elle devient vite une conseillère stratégique du conquistador, de qui elle aura un fils. C'est d'ailleurs pourquoi on la considère mère des langues et de la civilisation, puisqu'elle serait à l'origine du premier métisse né dans le Nouveau-Monde.

» (1988, p. 85) La voix de Set El Kol est investie d'un tel pouvoir qu'elle est en mesure de renverser la situation et de réduire une figure du pouvoir et de la loi au silence. Ce renversement de la hiérarchie des sexes préfigure la prise de parole des femmes du Nil, qui vient également subvertir l'ordre établi.

Marginale, Set El Kol est d'ailleurs née, nous apprennent les racontars du roman, en marge des instances légitimatrices du patriarcat et des lois, au début des temps, en émergeant du Nil. Elle porte un nom « jamais tracé sur le moindre parchemin et jamais ratifié par aucun maître. » (Latif Ghattas, 1988, p. 16) C'est un personnage qui s'inscrit donc dans une lignée nettement féminine, dans une filiation de femme à femme, où nul homme « ébloui par sa beauté [n'a tenté] d'oblitérer son nom pour apposer le sien afin de mieux la posséder. » (1988, p. 16) Elle joue, en quelque sorte, le rôle de gardienne de la mémoire, elle dont le nom, justement, « traversa le temps de bouche à oreille, de mémoire à mémoire » (1988, p. 16). Ce nom « multitonique » dont la dota sa mère montre comment Set El Kol donne justement le ton, montre la voie/voix à suivre, ou plutôt les voix/voies à suivre, puisque son exemple n'est pas autoritaire, mais plutôt à son image, donc pluriel.

Set El Kol déjoue l'oppression et le silence dont les femmes sont victimes et se fait la matérialisation de leurs revendications et de leurs désirs; elle devient ainsi un modèle pour elles. En effet, à son passage, « les volets [...] et les portes s'entrouvrent sur des visages de femmes souriantes, chuchotantes, qui l'invitent à entrer » (Latif Ghattas, 1988, p. 28) et qui, dans un même mouvement, s'ouvrent au monde, sortent de leur carcan pour dire leur existence. Elle s'avère être le moteur qui les pousse vers la prise de parole, et ce, dans un double mouvement : d'abord, en se faisant parleuse irréductible et polymorphe, puis en donnant matière à conversation aux femmes du Nil. En effet, l'histoire de Set El Kol est narrée en partie par les femmes du Nil. Ainsi naît-elle de leurs bouches, de leurs racontars, de leurs potins sans cesse repris, redits. C'est pourquoi perdure toujours une ambivalence quant au statut de ce personnage : est-il réel ou n'a-t-il pas plutôt pour origine les bavardages des femmes? Cette ambiguïté jamais résolue imprime au récit une structure circulaire où Set El Kol, en invitant les femmes du Nil à prendre la parole, leur donne l'occasion de la réinventer et de la faire revivre à chacune de leurs histoires. Tout concourt donc à mettre de l'avant une logique parallèle à celle des hommes, qui serait plutôt féminine, basée sur la répétition et la spirale, où chacune des voix émane de la précédente, invente la suivante, et ce, en marge des circuits productifs patriarcaux, calquant encore une fois la venue au monde de Set El Kol, dont le nom « s'est transmis à l'abri des sceaux paternels et des sanctions de la loi. » (Mavrikakis, 1988, p. 15)

Potins, qu'en-dira-t-on, bavardage : réhabilitation d'un langage mineur

Ces voix « du jour et de la nuit » auxquelles le personnage de Set El Kol donne vie sont « [d]es contes sortis de bouches analphabètes, dit-on, mais riches de ouï-dire » (Latif Ghattas, 1988, p. 29). En effet, les voix qui émergent de l'espace littéraire mis en place par Latif Ghattas sont celles du bavardage, des potins, du bouche à oreille, des qu'en-dira-t-on, c'est-à-dire un discours nettement associé au féminin, et par le fait même, tenu pour mineur et sans fondement. De fait,

la représentation du parler-bavardage féminin s'oppose à celle du parler masculin, auquel est reconnu le privilège de constituer la norme, la bonne façon de parler. En conflit avec cette norme, le parler féminin s'inscrit en défaut, en négatif, en trop et en moins. (Aebisher, 1983, p. 179)

Il s'agit donc d'un discours hors-norme qui détonne dans la culture écrite dominée par les instances masculines. La formule « Savez-vous-il-paraît-m'a-t-on-dit » (Latif Ghattas, 1988, p. 29) amorce le récit de la sage-femme qui, comme tous ceux de ses consœurs — mais peut-être est-ce le même? —, est présenté en italique, typographiquement de biais, pareil au regard que les femmes posent sur la réalité. Le discours des femmes est marqué dans le roman par la spécificité de son énonciation, comme si l'auteure indiquait au lecteur de façon claire qu'il s'agit d'une langue différente, marginale, investie d'une puissance jusque-là négligée.

Dans son essai intitulé *D'elles*, Suzanne Lamy insiste sur le pouvoir du bavardage, une forme langagière méprisée qu'elle définit plutôt comme un « langage d'amitié mais aussi d'intervention, courant capable de transmettre le pouvoir précurseur et avant-coureur de cette parole in-finie. » (Lamy, 1979, p. 20) Ce type de parole qui afflue dans *Les voix du jour et de la nuit* est, en effet, loin de la fixité et de la finitude. C'est une parole en construction, donc labile, c'est-à-dire susceptible à tous moments de s'écrouler, opposée aux cadres stricts et rigides, où se côtoient redites et répétitions, versions changeantes et incertaines. Chacune des femmes à qui Latif Ghattas donne la parole connaît et colporte sa propre variante du récit. Ainsi, dans *Les voix du jour et de la nuit*, les femmes du laitier et de l'embaumeur ne s'entendent-elles pas sur une version unique des faits à raconter, et, par conséquent, reprennent, rajoutent et modifient le récit amorcé par une autre. Mona Latif Ghattas montre de cette façon qu'il est impossible, comme le souligne d'ailleurs Lucie Lequin, « de raconter à une voix, de ne raconter qu'une fois. » (Lequin, 1995, p. 134) Plus encore, Lequin soutient que « [l]a facture même de l'écriture [de Latif Ghattas] rappelle son désir de ne pas choisir, surtout de ne pas exclure, de ne pas s'emprisonner dans l'unicité. » (1995, p. 134) Ainsi, ce recours

à la multiplicité, en convoquant quantité de voix, devient-il une stratégie d'opposition à une conception dichotomique de la réalité, où se confrontent, sur un mode binaire, le féminin et le masculin, qui trop souvent cloisonne et enferme les femmes.

De même, parce qu'elle répond sans cesse aux mots d'une autre, cette parole n'a pas de fin. En effet, la narratrice et les femmes soutiennent à maintes reprises dans le texte que les femmes ne meurent pas, ce qui nous permet de croire que le récit qu'elles font naître demeurera aussi inachevé, car sans cesse renouvelé, toujours en progrès et en recommencement. Jamais la boucle ne sera bouclée, jamais les voix ne se tariront, nous assure en quelque sorte Latif Ghattas. Bien qu'elle disparaisse à la toute fin du récit en laissant aux femmes le soin d'inventer de multiples raisons à sa disparition, Set El Kol renaît et revit à travers les voix qui continuent de raconter son histoire. Les femmes ne se contentent pas de raconter une seule fois, si bien que le « Il était une fois » des contes traditionnels devient caduc, mais au contraire, la rumeur reprend toujours l'histoire de ce personnage intemporel. Il est par conséquent impossible de conclure l'histoire, de l'enfermer dans un livre pour la fixer et la circonscrire, ce qui fait en sorte que « [...] ce livre reste ouvert sur une voix sans fin. » (Latif Ghattas, 1988, p. 119) Cette phrase isolée sur la dernière page du roman fait figure à la fois de conclusion et d'invitation à poursuivre le voyage vers la parole, une parole multiple, qui rejette la vérité unique et inébranlable, ainsi que la fixité, et qui va plutôt dans le sens du mouvement et de l'inachèvement.

Par conséquent, ces voix sont investies d'un pouvoir hautement subversif. Comme l'a d'ailleurs souligné Suzanne Lamy à propos du bavardage, il s'agit d'un langage « d'intervention », riche d'un « pouvoir précurseur et avant-coureur » (Lamy, 1979, p. 20). En s'élevant, dans le récit, tout à fait en marge de l'opinion publique, ces voix mineures deviennent puissantes, presque anarchiques, faisant fi des lois et de l'ordre établi. Comme l'explique Lamy, en raison de

son émiettement, sa désarticulation, le bavardage ne peut être récupéré par la doxa. [...] Assimilé à une perte, dépourvu de finalité apparente, rejeté hors des circuits de production et de consommation, de toutes tractations de tous profits, le bavardage ne peut être jugé qu'irrécupérable. (Lamy, 1979, p. 34)

Or, c'est justement cette position en retrait de la culture établie qui permet aux paroles des femmes, racontars et potins, de transgresser les lois. Lucie Lequin dira à cet effet :

Mona Latif Ghattas vient, par cette force qu'elle donne aux bavardages des femmes et à la culture orale, souligner la teneur subversive de leur parole marginalisée par la culture officielle, écrite, circonscrite. Elle donne aux bouches analphabètes une puissance que le pouvoir codifié leur refuse. (Lequin, 1995, p. 139)

Ce pouvoir codifié est porté, dans le texte de Latif Ghattas, par des manchettes de journaux, brefs extraits qui entrecouperont le récit, et entre lesquels s'élève la voix subversive des femmes. Ces journaux représentent la voix officielle de l'autorité masculine, une voix figée, unique, en majuscules dans le texte — par opposition à l'italique des femmes — pour montrer son hégémonie, pour asseoir sa légitimité, pour crier sa crédibilité aux femmes méprisées. Cette parole d'autorité s'avère incapable de nuance, tout à fait à l'opposé de la multiplicité que Mona Latif Ghattas met en place dans le discours des femmes du Nil. En effet, « [l]es journaux parlent depuis des temps de tant et tant d'horreurs, de la guerre au Liban, et du problème Israélo-arabe. Rien de nouveau sous le soleil. » (Latif Ghattas, 1988, p. 95) C'est pourquoi les femmes du Nil se dressent contre cette langue où elles n'ont pas de place pour s'inscrire telles qu'elles sont. Elles refusent d'emprunter le mode de communication des hommes « qui, selon elle[s], est fait de mots et de constructions logiques uniquement » et qu'elles envisagent comme « un carcan », voire « un moyen de domination », à l'intérieur duquel elles ressentent « une impossibilité de se réaliser » (Aebisher, 1983, p. 185). En empruntant la voie de déviation que constituent le bavardage et les potins, en s'élevant plus nombreuses et plus expressives que les manchettes de l'autorité, les femmes prennent, en premier lieu, une place qui leur est propre et, en second lieu, leur revanche sur l'histoire officielle, la déclassant au profit de leur propre version des faits, de leur propre vision de la vie en Orient.

Or, cette histoire parallèle que les femmes nous racontent, ce n'est pas celle, à l'instar des journaux, des horreurs de la guerre au Moyen-Orient, mais bien la vie des gens du Nil et particulièrement celle des femmes du Nil, une vie vécue en marge des attractions touristiques, sur un mode quotidien, comme en font foi les jours de la semaine qui balisent et structurent le récit. De leur voix subversive, on apprend l'histoire de Machalla, dont les trois mariages forcés se sont soldés par des blessures et des humiliations, ce qui fait dire à la petite voisine : « Je ne me marierai jamais » (Latif Ghattas, 1988, p. 26). On raconte également la révolte refoulée de Zina qui, employée chez un riche homme, « évente en soupirant le tas de chair affalé sur le sofa [...]. Son bras mécanisé par le geste répété à longueur de journée, de vie, de destinée, balance l'éventail sur le corps opulent, elle évente, elle évente en rêvant d'éventrer. » (1988, p. 48). De même, on apprend l'histoire de ces « mères qui se lamentent d'avoir perdu l'enfant, faute de soin et de savoir... » (1988, p. 64), puis

le soulagement d'avoir pu sauver une fillette de l'excision. Le bavardage des femmes n'est donc ni vain ni improductif. Au contraire, il sert à dénoncer l'iniquité entre les sexes, les destins écrits d'avance, la vie mécanisée au service des hommes, l'ignorance et le silence, en somme, le lot des femmes du Nil. Il permet à la fois d'exorciser ces réalités, de les évacuer de l'anonymat et de la marge pour les exposer à la face du monde dans le but, en définitive, de changer le sort des femmes.

C'est ce qui se produit à la fin du récit, alors que, portée par l'urgence d'un message à livrer on ne sait ni où ni à qui — ce qui, au demeurant, est sans importance puisque c'est l'acte de parole en soi qui importe —, Set El Kol voit Malaka, la prostituée, qui « court vers l'hôtel en hurlant pour que sa voix fende la vitre » (Latif Ghattas, 1988, p. 93), alors que les gardiens tentent de la maîtriser et surtout de la faire taire. Ce cri, qui n'en pouvait plus d'être contenu, émis par la marginale des marginales, celle qui s'identifie comme « la reine des réfugiés, la reine des sans-terre et des sans-toit » (1988, p. 94) dont « tout le monde ici connaît le rire mais personne ici ne connaît [l]a voix » (1988, p. 93), émerge d'un silence millénaire. Muette jusque-là pour les oreilles masculines, Malaka hurle aux clients de l'hôtel, « les agents secrets, les secrétaires des boucheries mondiales » (1988, p. 92), en somme, les détenteurs du pouvoir universel, pour faire de sa voix une arme — « ma langue est une épée » (1988, p. 94), leur lance-t-elle d'ailleurs — capable de fendre les vitres, de traverser le gardien, le portail, et tous les murs; elle crie pour que sa voix franchisse les siècles et les frontières, rejoigne toutes les femmes qui trop longtemps ont dû se taire. Elle jette alors à la figure des hommes, qui contrôlent le monde et qui la dépossèdent, sa révolte et son mépris :

Mécréant à la dent d'or... qui veux-tu encore tuer, toi et tes fils, semence de ta sale graine ... lolololololoi... Tu veux que je me déshabille encore, violeur de corps, perceur de fer-blanc, commerçant de passoire, tu me vendras encore mieux au marché... (Latif Ghattas, 1988, p. 93)².

L'utilisation par Malaka de ce que l'on peut interpréter comme des youyou (en italique), c'est-à-dire une forme de cri aigu et modulé utilisé par les femmes arabes, montre bien la volonté des femmes d'instaurer un nouvel ordre langagier, tout à fait incompatible avec celui des hommes, un langage nouveau, spécifique. C'est ainsi qu'à la demande des gardiens qui la somment de se rhabiller Malaka répond « Je n'ai plus d'habit, j'ai tout brûlé » (Latif Ghattas, 1988, p. 94), marquant l'arrivée d'un renouveau pour les femmes du Nil. À la suite de cette scène, Set El Kol disparaît comme si, enfin, son enseignement avait porté fruit, et que les femmes désormais avaient compris leur force, la force de leur parole singulière.

2

C'est nous qui soulignons.

La prise de parole comme un acte de révolte et d'affirmation

En somme, ce que les femmes de Latif Ghattas content, une fois qu'elles sont investies du pouvoir de raconter, ce sont les malheurs des femmes d'Orient : leur assujettissement, et l'impossibilité d'être entendues. Ce sont aussi les échos de leur révolte, de leur désir de transformer les rapports de force au sein de ce monde qui ne sait ni les inclure ni les définir. La transgression que constitue l'acte de dire au féminin est le premier pas vers la libération et la prise de pouvoir, comme l'illustre, entre autres, l'exemple de Malaka étudié ici. Pour les femmes du Nil, il est clair, pour reprendre une image chère aux théories féministes, que c'est leur voix qui leur ouvre la voie, c'est la venue à la parole, ou encore à l'écriture, qui constitue ce premier acte de refus d'une identité dictée par l'autorité patriarcale. Guidées par la parole puissante et novatrice de Set El Kol, les femmes du Nil s'initient donc à un langage mineur qu'elles réinvestissent et réhabilitent en mettant en relief ses propriétés subversives.

Dans un article traitant de la narratologie au féminin, Susan S. Lanser énonce qu'en ce qui a trait aux femmes « [c]ommunication, understanding, being understood, becomes not only the objective of the narration, but the act that can transform the narrated world. » (Lanser, 1997, p. 688) Il est donc clair que le fait d'avoir accès aux mots permet aux femmes des *voix du jour et de la nuit* de prendre leur place, d'aller au-delà de l'aliénation reliée à leur altérité et de véritablement transformer leur monde.

BIBLIOGRAPHIE

- Aebisher, Verena. 1983. « Bavardages : sens commun en linguistique ». dans *Parlers masculins, parlers féminins*, p. 173-187. Paris : Neufchâtel : Delanchaux et Nieslté, coll. « Textes de base en psychologie ».
- Berrouët-Oriol, Robert. 1986. « L'effet d'exil ». *Vice Versa*, no. 17, p. 20-21.
- Chartrand, Robert. 2000. « L'écriture, mémoire de la parole ». *Le Devoir* (Montréal), 8 janvier, p. D3.
- Giguère, Suzanne. 2001. *Passeurs culturels, une littérature en mutation*. Saint-Nicholas : Les Presses de l'Université Laval, les éditions de l'IQRC, coll. « Échanges culturels », 259 p.
- Lamy, Suzanne. 1979. *D'elles*. Montréal : Éditions de l'Hexagone, 110 p.
- Lanser, Susan S. 1997. « Toward a feminist narratology ». dans *Feminisms, an anthology of literary theory and criticism*, sous la dir. de Robyn R. Warhol et Diane Prince Hernall, p. 674-693. New Jersey : Rutgers University Press.
- Latif Ghattas, Mona. 1988. *Les voix du jour et de la nuit*. Montréal : Boréal, 119 p.
- Lequin, Lucie et Maïr Verthuy. 1992. « Sous le signe de la pluralité : l'écriture des femmes migrantes au Québec ». *Tessera*, vol. 12, p. 51-59.
- Lequin, Lucie. 1995. « Mona Latif Ghattas : une mélodie orientale dans un espace blanc ». *Québec Studies*, no. 19, p. 133-141.
- . 1996. « Quand le monde arabe traverse l'Atlantique ». dans *Multi-culture et multi-écriture : la voix migrante au féminin en France et au Canada*, sous la dir. de Lucie Lequin et Maïr Verthuy, p. 209-217. Paris, Montréal : l'Harmattan, coll. « Critiques littéraires ».
- Mavrikakis, Catherine. 1988. « Babel en français ». *Spirale*, no. 81, p. 15.
- Verduyn, Christl. 1992. « La voix féminine de l'altérité québécoise ». dans *Mélanges de littérature canadienne française offerts à Réjean Robidoux*, sous la dir. de Yolande Grisé et Robert Major, p. 379-390. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, cahiers du CRCCE.



YING CHEN

Née à Shanghai en 1961, la romancière Ying Chen est diplômée en langue et en littérature françaises de l'Université de Shanghai (1983). Elle s'installe à Montréal en 1989, où elle obtient une maîtrise en création littéraire de l'Université McGill (1991). L'œuvre de Ying Chen interroge le temps et la mémoire. Ses premiers romans sont traversés par le souvenir de la Chine. *La mémoire de l'eau* (1992) relate l'histoire de la Chine contemporaine à travers le regard de femmes de différentes générations. Ses *Lettres chinoises* (1993) décrivent la correspondance qu'un jeune chinois, immigré à Montréal pour connaître la liberté, écrit à sa fiancée restée au pays. Son troisième livre, *L'ingratitude* (1995), a connu un vif succès. En lice pour le prix Fémina 1995, il obtient, en 1996, le prix Québec-Paris ainsi que le Grand Prix des Lectrices de la revue *Elle Québec*. Gagnant du Prix Alfred-Desrochers, *Immobile* (1998) plonge au cœur des vies antérieures d'une jeune femme d'aujourd'hui. Le tout dernier roman de Chen, *Le champ dans la mer* (2002), explore la frontière entre la vie et la mort, entre le présent et le passé.

Bibliographie

La mémoire de l'eau (1992)

Les lettres chinoises (1993)

L'ingratitude (1995)

Immobile (1998)

Le champ dans la mer (2002)

L'ABJECTION DANS L'INGRATITUDE DE YING CHEN :
parcours d'une dévoration identitaire

Amélie Coulombe-Boulet

Écrivaine migrante ayant remporté de nombreux prix¹, Ying Chen construit son écriture sur des métaphores de l'enracinement et de l'exil, où la rupture est à la source de l'œuvre et sert de moteur à l'action. Ses fictions posent le problème de l'identité plus qu'elles ne témoignent de l'expérience de l'immigration. Ainsi, ses personnages sont confrontés aux questions de l'attachement aux racines familiales et culturelles, et à l'importance vitale de s'en affranchir. Chen lie l'épreuve de l'exil à l'avènement de la maturité : l'individuation n'est possible qu'en rompant les liens avec les parents, voire avec la mère patrie.

Dans *L'ingratitude*, roman de Ying Chen publié en 1995, les tensions qui unissent l'exilée à sa culture et à sa terre natale sont illustrées par la relation trouble entre une mère et sa fille. Déjà morte au moment où commence le roman, la jeune narratrice de *L'ingratitude* relate les circonstances qui ont mené à son suicide, soit l'étouffement causé par l'amour maternel envahissant. Sous la forme d'une longue invective envoyée à la mère, le roman met en scène une relation mère-fille où l'individuation de la fille, arrêtée au stade de l'abjection, ne sera possible que dans la mort, qui, malgré la violence de sa manifestation, s'avère la seule issue. À partir d'une perspective psychanalytique, cet article vise à montrer les manifestations de l'abjection dans le processus de formation de l'identité de la narratrice.

¹ *L'ingratitude* a été en lice pour le prix Femina en 1995. La même année, il a remporté le prix Québec-Paris, puis le Grand Prix des Lectrices *Elle Québec* en 1996.

Tentative de démarcation

L'abject se conçoit, de manière générale, comme ce qui est digne du plus grand mépris, qui inspire une violente répulsion, le dégoût alimentaire en étant la forme la plus élémentaire. Or, Julia Kristeva, dans son ouvrage *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection* (1980), définit ce concept comme l'étape du processus d'individuation de la personne qui survient juste avant la crise narcissique. Il s'agit d'une tentative de démarcation, le plus souvent d'avec la mère, à laquelle l'enfant s'identifie. En effet, avant de vouloir être *comme* l'autre, le sujet doit se séparer de cet autre et le rejeter.

Or, cette différenciation s'avère impossible dans le roman de Chen : Yan-Zi, figure centrale de *L'ingratitude*, cherche, tout au long du récit, à échapper à l'emprise obsessionnelle d'une mère toute-puissante qui fait tout pour empêcher sa fille de se démarquer d'elle. Ce déni maternel de la distinction mère-enfant apparaît dès les premières pages lorsque la narratrice explique que sa mère est « penchée sur [son] corps qu'elle tente de reconnaître, qu'elle n'a jamais reconnu » (Chen, 1995, p. 9), car elle a toujours voulu le voir pareil au sien. C'est pourquoi la mère veut prendre toute la place dans l'existence de sa fille et faire en sorte que cette dernière ne vive qu'à travers elle. Elle organise et gère tous les éléments de la vie de Yan-Zi, des banalités du quotidien aux grandes décisions telles que le mariage. Par exemple, la narratrice n'a pas choisi « les vêtements grotesques » (1995, p. 46) qu'elle porte puisque sa mère les fabrique, sans jamais lui demander son avis. De même, l'héroïne ne peut en aucun cas s'absenter à l'heure des repas, et, si le moindre retard survient, la mère s'enquiert auprès des amis de sa fille et se met dans une colère terrible. De plus, comme Yan-Zi ne peut sortir de table avant la fin du souper, elle « manqu[e] tous les films présentés à huit heures du soir. » (1995, p. 83) Habillement, alimentation, fréquentations, jusqu'au dernier grain de riz², tout est contrôlé par la mère. Si tout est fait sous le couvert d'assurer à Yan-Zi un bon avenir, il n'en demeure pas moins que la relation se vit sous l'égide de l'emprise, de la domination, en somme, de la mainmise maternelle.

On a alors affaire à une « *emprise destructrice*, [qui apparaît lors de] certaines expériences malheureuses de la relation de la mère avec sa fille, et où, comme l'explique Françoise Couchard dans son ouvrage intitulé *Emprise et violence maternelles*, le vécu de pertes de limites est au premier plan. » (1991, p. 7) Dans le roman de Ying Chen, plus encore que cette fusion aliénante des identités,

² Yan-Zi a été privée de repas à plusieurs reprises pour avoir laissé un grain de riz dans son bol lorsqu'elle apprenait à manger avec des baguettes (Chen, 1995, p. 121).

apparaît le désir maternel d'annihiler les limites corporelles qui séparent encore la mère de sa fille. D'ailleurs, la mère explique à Yan-Zi qu'elle ne peut lui échapper puisqu'elle l'a formée, son corps et son esprit, avec sa chair et son sang. Elle lui crie : « Tu es à moi, entièrement à moi! » (Chen, 1995, p. 19) Pour bien le lui démontrer, la mère lui prend la main, la place sur son ventre et lui dit : «Tu es là. [...] Tu es un morceau de ma chair. » (1995, p. 110) L'utilisation, dans cet extrait, de l'indicatif présent pour parler d'un moment du passé montre le désir maternel censuré de voir sa fille n'avoir jamais quitté son corps. Par conséquent, le corps de Yan-Zi semble encore rattaché au ventre de sa mère, menacé à tout moment de refouler vers les entrailles maternelles. La frontière entre la mère et la fille est incertaine, et leur proximité compromet l'étanchéité des personnalités.

Cette envie de fusion se manifeste ultimement par la dévoration symbolique : Yan-Zi ressent, en effet, le désir de sa mère de l'avaler vivante. Comme le décrit Silvie Bernier, le « corps de la mère est une énorme bouche dévorante qui empêche la fille d'exister. » (Bernier, 2002, p. 98) Aussi, la mère projette son désir de dévoration sur les amoureux potentiels de Yan-Zi, qu'elle perçoit tous comme des « mangeurs de sa fille. » (Chen, 1995, p. 111) De fait, Chun, le prétendant de Yan-Zi, « murmurait souvent : Je t'aime tant que j'ai envie de t'avaler tout rond. Ou bien : Je suis ton grand loup, tu es mon petit lapin. » (1995, p. 110) La narratrice comprend que cette menace de dévoration par la mère se perpétuera par le biais de Chun, que la démarcation, tant des personnalités que des corps, s'avère impossible, que la fusion se maintiendra inexorablement.

Convoitise et rejet

Devant cette impasse de démarcation, le sujet tente « d'incorporer une mère dévorante, faute d'avoir pu l'introjecter, et de jouir de ce qui la manifeste, faute de pouvoir la signifier : urine, sang, sperme, excrément. » (Kristeva, 1980, p. 66) Le sujet trouve alors une jouissance, déchue, mais une jouissance tout de même, à la vue des substances excrémentielles représentant le corps maternel. Il éprouve une toute-puissance jouissive à posséder symboliquement cet Autre encombrant, qui élimine la frontière entre le dedans et le dehors, et qui menace son intégrité. Le plaisir du sujet est fonction de la douleur qu'il fait subir à l'autre; il s'alimente à la cruauté. Comme Yan-Zi n'a pu se défaire de l'attache maternelle, elle tente de jouir de ces liquides associés à la souillure qui représentent la mère. En effet, si l'amour maternel est un « amour d'araignée dominant son territoire par les substances de son corps, par un mélange de sang, de salive, de sueur et de larmes » (Chen, 1995, p. 52), c'est par ces mêmes liquides que Yan-Zi essaie de se libérer.

Ainsi cherche-t-elle à atteindre le plus cruellement sa mère. Elle veut la voir souffrir à la vue de son cadavre, « souffrir jusqu'à vomir son sang » (1995, p. 16), et souhaite qu'elle perde autant de larmes qu'elle a perdu de sang lors de l'accouchement.

Comme l'illustre la jouissance dans la douleur, la période de l'abjection, dans le processus de formation de l'identité, a deux temps : l'autre constitue d'abord un objet de fascination et d'amour, et devient ensuite un objet de rejet. Ce temps où l'autre était objet de convoitise resurgit constamment à la mémoire du sujet de même que le rejet qu'il lui inspire. Le sujet oscille alors entre deux pôles, soit la haine et l'amour maternel, et vit un va-et-vient entre l'éloignement et le rapprochement, entre l'oubli et la remémoration. En effet, malgré la haine qu'elle voue à sa mère, sentiment tangible tout au long du roman, Yan-Zi évoque très souvent un désir de retrouvailles avec celle qui l'a mise au monde. Dès le début du récit, la narratrice exprime sa volonté de mettre la main sur l'épaule inaccessible de cette mère. Lorsque la narratrice quitte la maison, elle souhaite dire à sa mère son amour débordant et surtout lui raconter qu'elle est en train de mourir pour elle. Yan-Zi rêve aussi de s'abandonner dans ses bras, de « mourir dans son ventre plutôt que [de] la quitter par une saison pareille. » (Chen, 1995, p. 103) De même, la lettre que Yan-Zi écrit pour causer des remords à sa mère se veut davantage une missive pour lui déclarer qu'elle était son « seul vrai amour » (1995, p. 16). À la fin du roman, Yan-Zi a la conviction que cette fausse déclaration d'amour était sincère, que ses sentiments étaient réels plutôt que feints. Ainsi, la narratrice, comme tous ceux qui vivent l'abjection, ne cesse-t-elle de rechercher « le dedans désirable et terrifiant, nourricier et meurtrier, fascinant et abject, du corps maternel. » (Kristeva, 1980, p. 66) De la jouissance abjecte à l'amour impossible, le sujet vacille et cherche en vain le lieu de son identité.

Errance éternelle

Celui ou celle qui vit l'abjection se retrouve dans une posture où il n'est ni sujet ni objet, entre deux identités, entre la vie et la mort, dans un entre-deux insupportable : « Je me voyais morte au milieu de la vie » (Chen, 1995, p. 36), affirme d'ailleurs Yan-Zi. D'entrée de jeu, la narratrice est une encore-vivante, sur la frontière entre la vie et la mort, ce que Kristeva identifie comme un moment où le sujet ne trouve pas sa place parce que quelqu'un d'autre s'y est mis, « un autre qui [le] précède et [le] possède, et par cette possession [le] fait être. » (Kristeva, 1980, p. 18) Dans ce roman, c'est bien évidemment la mère qui s'est mise à la place de sa

filles et qui a décidé de son avenir. Yan-Zi dit d'ailleurs avoir compris tôt que sa vie ne lui appartenait pas entièrement.

Parce qu'il n'arrive pas à se situer, le sujet de l'abjection erre. Au lieu de se questionner sur son être, il s'interroge sur sa place dans le monde. Il est dans un hors-lieu. De fait, bien que libérée de sa mère, Yan-Zi ne sait où aller, ni que faire. L'héroïne justifie d'ailleurs sa visite au restaurant *Bonheur* en disant à la propriétaire qu'elle n'a d'autre lieu où se rendre. Même dans le royaume des morts, où Seigneur Nilou³ tarde à se présenter, la narratrice affirme : « Je ne sais plus où aller. » (Chen, 1995, p. 106) À la fin du roman, l'héroïne n'a plus de repères spatio-temporels. Elle s'adresse encore au Seigneur Nilou pour lui dire qu'elle ne distingue plus les points cardinaux. Nulle part, même dans la mort, elle ne parvient à s'inscrire parce que : « les traîtres à leur mère continueront, morts comme vivants, à vagabonder, à se voir exclus du cycle de la vie, à être partout et nulle part. À ne pas être. » (1995, p. 151)

Comme le sujet n'arrive pas à trouver sa place même dans la mort, il finit par reconnaître le manque fondateur de son être, étape obligée du processus d'abjection, ce qui fait dire à Yan-Zi : « Quand je ne serai plus rien, je serai moi. » (Chen, 1995, p. 23) D'ailleurs, Mona Gauthier, dans un article intitulé « La traversée de la Mère » (1997), explique que, dès la naissance, l'enfant connaît sa première mort, moment crucial où il perçoit qu'il ne fait plus corps avec sa mère. Et alors il « fait face à un Vide inconnaissable et méconnaissable. » (Gauthier, 1997, p. 85) Plus encore, selon Kristeva, celui qui vit l'abjection « a avalé à la place de l'amour maternel [...] un vide » (Kristeva, 1980, p. 13) et tente de s'en purger. La narratrice de *L'ingratitude* perçoit cette béance : « J'avais avalé une vérité qui s'était vite perdue dans mon ventre. [...] Je ne sentais qu'un creux indéfinissable. » (Chen, 1995, p. 91) Au cœur du vide, l'errance de Yan-Zi constitue la quête d'un lieu où son intégrité ne serait plus menacée, d'un refuge pour son identité.

Suicide vital

Yan-Zi, qui aspire à se défaire de l'emprise maternelle, voit ses tentatives de libération se solder par des échecs successifs. En effet, l'exil véritable envisagé par la narratrice ne peut permettre son affranchissement puisque partout on lui demanderait d'où elle vient et qui sont ses parents, rendant vraie la malédiction de la mère : « Tu ne peux pas être toi sans être ma fille. » (Chen, 1995, p. 133)

³ Dieu auquel elle croit et qui veille sur le royaume Yin et le royaume des morts. Il détient la liste des êtres vivants et décide des réincarnations (Chen, 1995, p. 106).

L'héroïne comprend aussi que l'évasion espérée par le mariage n'est pas possible puisque Chun, son prétendant, apparaît à ses yeux comme « l'incarnation même de maman. » (1995, p. 145) La porosité des frontières entre elle et sa mère se perpétuera donc au-delà du départ de la maison. Chun ne la délivrera pas « des bras de maman, solides comme des menottes. » (1995, p. 66)

Puisque le mariage selon les règles de la société chinoise ne constitue pas une issue, Yan-Zi décide d'avoir une relation sexuelle hors-mariage avec Bi, le fiancé d'une collègue de travail. Cette émancipation sexuelle ne produit pas l'effet de rupture escompté puisque l'héroïne sent avec la même prégnance l'omniprésence de sa mère, d'où la nécessité d'une rupture excessivement dure, extrêmement violente, blessante et mutilante. Il fallait « une séparation brutale, [...] un déracinement féroce pour sortir de la torpeur et [se] redécouvrir, sinon pour [s']abandonner définitivement. » (Chen, 1995, p. 10) D'ailleurs, Kristeva, pour qui « l'avènement d'une identité propre demande une loi qui mutile » (Kristeva, 1980, p. 66), souligne que dans ce processus de formation de l'identité le sujet est même menacé de perdre la vie, car il est « [i]mpossible de ne pas appartenir à quelque chose. Impossible du moins quand on est vivant. » (Chen, 1995, p. 134)

La mort constitue donc l'unique moyen de se délivrer du joug maternel. Elle permet de s'affranchir des limites de la chair, de ce qui emprisonne dans une vie, une identité et un destin. Et Yan-Zi affirme : « On était emprisonné dans la vie comme dans son corps. » (Chen, 1995, p. 51) Le suicide apparaît nécessaire et s'avère paradoxalement vital pour l'avènement de son identité. L'abjection est une renaissance à soi qui transforme la pulsion de mort en sursaut de vie. Ce n'est que réduite en cendres, lorsqu'elle perd la mémoire, et que le visage de sa mère s'efface dans la lumière, que Yan-Zi renaît et que lui parvient la voix d'un nourrisson qui crie « maman », voix qui peut aussi être la sienne.

Lien à réinventer

Au terme de cette analyse, il faut constater que le stade de l'abjection, essentiel à la formation de l'identité, ne peut être dépassé dans le roman de Ying Chen que par le suicide. La mère, en s'appropriant le corps de sa fille, fait entrave à toute possibilité de distinction et rend le processus d'individuation impossible. La fille est confrontée à l'exil intérieur, et ses tentatives de se distancier du corps maternel restent vaines. Seul le suicide permet l'avènement de l'identité, en rompant définitivement avec la mère.

D'ailleurs, nombreux sont les textes qui traitent de ce difficile rapport entre mère et fille dans la littérature québécoise, tel que le rapporte Lori Saint-Martin dans *Le nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin* (1999). *L'ingratitude*, qui fait « le procès de la mère traditionnelle, principal rouage du système patriarcal » (Saint-Martin, 1999, p. 78), montre aussi la nécessité de réinventer le rapport mère-fille. En effet, dans la mesure où la mort s'interprète comme une renaissance, elle permettra l'élaboration de nouveaux liens de filiation. C'est pourquoi la narratrice constate « que notre mère est notre destin. On ne peut se détourner de sa mère sans se détourner de soi-même. » (Chen, 1995, p. 150)

BIBLIOGRAPHIE

- Bernier, Silvie. 2002. *Les héritiers d'Ulysse*. Montréal : Lanctôt, 241 p.
- Bordeleau, Francine. 1998. « Ying Chen : la dame de Shangai ». *Lettres québécoises*, no. 89, p. 9-13.
- Chen, Ying. 1995. *L'ingratitude*. Montréal : Léméac, coll. « Babel », 154 p.
- Couchard, Françoise. 1991. *Emprise et violence maternelles : Étude d'anthropologie psychanalytique*. Paris : Dunod, coll. « Psychismes », 224 p.
- Dubois, Christian et Christian Hommel. 1999. « Vers une définition du texte migrant : l'exemple de Ying Chen ». *Tangence*, no. 59, p. 38-48.
- Gauthier, Mona. 1997. « La traversée de la Mère ». *Les voies de la psychanalyse*. Paris : L'Harmattan, p. 89-92.
- Kristeva, Julia. 1980. *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*. Paris : Seuil, coll. « Points », 247 p.
- Saint-Martin, Lori. 1999. *Le nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*. Québec : Nota Bene, coll. « Essais critiques », 331 p.



SUZANNE JACOB

Née à Amos en Abitibi, Suzanne Jacob détient un baccalauréat ès arts de l'Université Laval. Romancière, poète, essayiste, auteure-compositeure-interprète et dramaturge, Jacob est une auteure prolifique. Elle commence à publier romans, nouvelles et poèmes au tournant des années 1980. En 1984, son roman *Laura Laur* (1983), qui remporte le Prix Paris-Québec ainsi que le Prix du Gouverneur général, est adapté pour le cinéma par Brigitte Sauriol. Puis, son roman *L'Obéissance* (1991) recueille les éloges unanimes de la critique. Son essai *La Bulle d'encre* (1997), proposant une réflexion sur le discernement dans l'acte d'écrire, lui vaut le Prix de l'essai de la revue *Études françaises*. En 1998, pour son recueil de poésie *La part de feu*, elle reçoit le Prix du Gouverneur général et le Prix de la Société Radio-Canada.

Bibliographie

- Flore cocon* (1978)
- La survie* (1979)
- Poèmes 1 jumeaux* (1980)
- Laura Laur* (1983)
- La passion selon Galatée* (1988)
- Les aventures de Pomme Douly* (1988)
- Maude* (1989)
- Plage du Maine* (1989)
- Filanderie Cantabile* (1990)
- L'obéissance* (1991)
- Les écrits de l'eau* (1996)
- AH...!* (1996)
- La part du feu* (1997)
- La bulle d'encre* (1997)
- Parlez-moi d'amour* (1998)
- Rouge, mère et fils* (2001)

LA TRANSGRESSION PAR LE MANQUE

dans *Laura Laur* de Suzanne Jacob

Marie-Hélène Lemieux

Depuis le début des années quatre-vingt, l'écriture au féminin, intégrée dans l'institution littéraire québécoise, prend une nouvelle direction, délaissant la recherche d'une spécificité et les luttes collectives de la décennie précédente pour adopter une forme plus libre et personnelle. Publié en 1983, le roman *Laura Laur* de Suzanne Jacob s'inscrit dans cette mouvance du « métaféminisme », véritable prolongement du féminisme, qui aborde certaines de ses préoccupations de manière détournée parce qu'elles vont désormais de soi dans la société québécoise contemporaine (Saint-Martin, 1994). Suzanne Jacob crée ainsi un personnage féminin subversif, insaisissable et lacunaire, une « figure de fuite¹ » à l'image même de la narration qui l'abrite. Ce personnage féminin, dont le nom donne son titre au roman, subvertit les normes sociales, non pas en s'y attaquant de front, mais en déjouant toutes les attentes par sa négativité. En effet, avec *Laura Laur*, ce qui revêt l'apparence d'un manque ou d'une insuffisance devient une force contestatrice positive, une manière subtile de s'affirmer comme agente de sa propre vie. Le présent article, en s'appuyant principalement sur les concepts de « la maison du père » (Smart, 1990) et de « l'agentivité » (Havercroft, 1999), montrera comment l'héroïne, grâce à ces apparentes faiblesses, transgresse les normes sociales et s'affirme en tant que sujet agissant, tout comme la narration à son image, elle aussi lacunaire, s'écarte des conventions de la forme romanesque traditionnelle.

¹ Cette expression, tirée du roman *Les Aventures de Pomme Douly* (1988) de Suzanne Jacob, est considérée par plusieurs critiques comme une image emblématique de l'œuvre jacobienne.

Transgressions de l'héroïne

Dès l'enfance, Laura Laur conteste l'autorité du père, cet être inflexible qui n'hésite pas à recourir à la violence pour imposer sa loi. Très tôt, elle constate que la maison paternelle est un espace contraignant, qui empêche toute forme d'épanouissement pour la famille entière, plus particulièrement pour les membres du sexe féminin, dont le père attend une obéissance plus complète. Consciente que le père possède et domine l'espace domestique, Laura Laur répond d'un air de défi lorsqu'il la punit et l'envoie dans sa chambre : « Je n'ai pas de chambre. Ce sont toutes tes chambres. » (Jacob, 1999, p. 26) L'héroïne fait ainsi état de l'absence d'une « chambre à soi² » pour le sujet féminin, d'un espace intime propre à s'épanouir, à explorer librement son intériorité et à se construire une identité. Selon Patricia Smart, cette maison du père, garante de l'autorité paternelle, constitue « une métaphore de la culture et de ses structures de représentation idéologiques, artistiques et langagières [qui] sont la projection d'une subjectivité et d'une autorité masculines. » (Smart, 1990, p. 431) Lorsqu'elle s'enfuit de la demeure paternelle, Laura s'oppose donc symboliquement à toute cette culture fondée sur l'autorité masculine.

Sa fugue, loin de se réduire à une simple fuite, peut être interprétée comme un geste contestataire, d'autant plus que le père est désigné comme le détenteur du pouvoir et l'instigateur de la loi. En effet, Laura le surnomme « Moïse », figure biblique qui incarne la loi judéo-chrétienne à l'origine du patriarcat. Ce surnom suggère non seulement que le père détient l'autorité, mais que, comme dans le mythe biblique, il domine la mer/mère. Malgré elle, l'héroïne s'inscrit dans une lignée patriarcale, comme l'indique le nom de famille qu'elle porte, véritable emblème des normes sociales qui soutiennent la structure familiale traditionnelle. En effet, l'effacement significatif du suffixe féminin *a* dans le nom *Laur* nie l'appartenance de Laura à une filiation féminine³. Comme elle souhaite se libérer de cette domination symbolique du père, Laura se met en quête, avec son frère Jean, d'une généalogie féminine, c'est-à-dire du nom maternel maintenu jusqu'ici sous silence : « Nous découvrirons le nom de la femme d'en haut. Laur, je le découvrirai, je te l'offrirai en cadeau de naissance, Laur. » (Jacob, 1999, p. 38) Il semble que le remplacement subversif du nom du père par celui de la mère ait un effet positif sur la construction identitaire de l'héroïne, qui pourrait dès lors renaître au monde sous une forme plus libre et plus heureuse.

² Cette métaphore, empruntée à Virginia Woolf (1929), désigne l'espace propre et figuré nécessaire aux conditions de l'écriture féminine.

³ Gabrielle Frémont utiliserait plutôt l'expression « filiation ».

En tant que représentant des normes sociales, ce père autoritaire exige que Laura fasse ses preuves dans l'existence et, pour ce faire, la contraint à « suivre le programme, [à] pousser, [à] tirer, [à] développer ses os, ses muscles, le poil, [à] devenir quelque chose, quelqu'un, se tenir, se détenir. » (Jacob, 1999, p. 15) Cependant, Laura résiste à la norme qu'incarne le père parce qu'elle est « une erreur de programmation, [...] un personnage qui sort de la trajectoire [et] s'oppose au nivellement » (Saint-Jacques, 1983, p. 25). Elle choisit la désobéissance et la fuite pour se soustraire à ces conventions sociales étouffantes, proférées ici comme des ordres par un matraquage de verbes à l'infinitif, conventions qui chassent la liberté de l'enfance et condamnent les êtres à la conformité. En refusant d'adopter un lieu fixe de résidence, d'habiter dans la maison du père et, plus tard, dans celle du mari et de l'amant⁴, Laura évite d'entrer dans les rôles sociaux contraignants d'épouse ou de conjointe pour s'arroger une grande mobilité dans l'espace. Elle multiplie les disparitions et les déplacements, figure itinérante qui ne s'établit nulle part et « dor[t] partout où il y a de la place » (Jacob, 1999, p. 92), à la gare, dans les motels ou les hôtels, lieux par excellence de l'aventure, de la spontanéité et de l'anonymat. En fait, la présence de cet être qui « n'offr[e] pas de prises » (1999, p. 78) est toujours éphémère, comme un interlude entre deux fugues. C'est en grande partie grâce à cette perpétuelle quête d'évasion que Laura peut se soustraire aux déterminations extérieures que représentent les normes sociales et l'autorité masculine.

En plus de se présenter comme une figure transgressive qui choisit « la désobéissance plutôt que la fiction dominante de la société » (Verduyn, 1996, p. 236), l'héroïne renverse la notion même du savoir, qui implique l'existence de certitudes pouvant être érigées en dogmes. Comme le mentionne son frère Jean, Laura « [est] contre savoir une chose » (Jacob, 1999, p. 13), et c'est parce qu'elle s'oppose à toute connaissance définitive sur soi ou sur le monde qu'elle désamorce les certitudes. « On ne sait jamais rien quand Laura est là » (1999, p. 143), affirme son frère Serge avec dépit, tant le souffle de renouveau qu'elle apporte engendre une profonde remise en question des valeurs établies. À quoi sert le savoir sur les gens, si l'identité est une chose fluide, mouvante et changeante? semble-t-elle dire à son amant Gilles, lorsqu'il se plaint de ne pas la connaître. D'ailleurs, plutôt que de contredire ses opinions, elle lui répète inlassablement : « je crois que tu crois ce que tu crois » (1999, p. 78), phrase ironique où l'idée de certitude s'effrite dans la répétition. Pour Laura Laur, l'incertitude ne représente pas une faiblesse,

⁴ On apprend de son frère Serge qu'après la mort de sa petite fille, Laura quitte subitement son mari sans laisser de traces. Plus tard, elle rencontre toujours son amant Gilles dans les hôtels et les lieux publics, prétendant n'habiter nulle part, et lorsque Gilles lui propose de lui payer un appartement, elle accepte d'y réfléchir, mais ne lui donne plus aucun signe de vie. Quant à Pascal, elle habite chez lui un certain moment, mais finit par disparaître en lui laissant une note.

mais une manière d'ébranler les savoirs dogmatiques sur lesquels reposent les normes sociales et de s'opposer à la fixation de l'identité.

Ce rejet de l'identité close apparaît notamment dans le fait qu'on ne peut attribuer à Laura des traits définitifs : il est impossible de savoir si elle est blonde ou brune, ou encore de déterminer la couleur de ses yeux (Saint-Martin, 1996, p. 254). Même son nom, pilier central sur lequel se construit généralement l'identité, demeure incertain, car, quand Pascal lui demande comment elle s'appelle, la première fois qu'il la rencontre, elle lui répond mystérieusement : « Ça dépend. » (Jacob, 1999, p. 111) Elle échappe d'ailleurs à une définition restreinte du soi, puisqu'elle efface à mesure les discours élaborés à son sujet, comme le suggère cette métaphore de la neige employée par Jean : « Tout s'est perdu au fur et à mesure qu'il neigeait dans la neige, et rien ne s'est inscrit. » (1999, p. 39) Enfermée « à l'intérieur de sa roche » (1999, p. 33)⁵ elle demeure à jamais impénétrable et inaccessible au regard de l'Autre. Fugueuse, voyageuse, itinérante, l'héroïne ne possède rien, empruntant à droite et à gauche ses vêtements, et abandonnant dans les hôtels les cadeaux qu'on lui offre. Elle vit dans un dépouillement matériel qui correspond à celui de l'écriture, composée de phrases courtes, simples et même répétitives selon certains critiques⁶. Savourant pleinement l'instant présent, elle adopte un mode de vie spontané à l'image du récit, essentiellement narré au présent de l'indicatif. Pourtant, ce dénuement de l'héroïne à l'image de l'écriture ne constitue pas le symptôme d'un appauvrissement, pas plus que la valorisation de l'instant chez Laura Laur et dans la narration ne rend superficiel ce récit fugace. L'un comme l'autre permettent plutôt à l'héroïne de s'affranchir de toute forme d'identité statique, plus légère parce que libérée de l'attachement matériel et du poids de la mémoire, contrairement aux personnages masculins qui y sont asservis : l'identité figée de Gilles repose en grande partie sur ses possessions matérielles (sa voiture et son costume), tandis que la vie de Serge est entièrement déterminée par les souvenirs douloureux qui le dévorent de l'intérieur. Quant à l'écriture de Suzanne Jacob, sa sobriété maîtrisée donne au récit un grand pouvoir d'évocation et permet, par une économie de moyens, de rendre compte avec justesse de ce personnage énigmatique dont on ne sait presque rien.

⁵ Son frère Jean recourt à cette image pour décrire la façon dont Laura se rend inaccessible à autrui, principalement à ses parents.

⁶ Je pense notamment au commentaire plutôt sévère de Tony Cartano dans son court article « Un galop d'essai », qui considère que « le récit, englué dans sa platitude stylistique (répétitions assommantes du "je" ou du "elle") glisse et ne laisse pas de trace. » (Cartano, 1983, p. 108) Je crois au contraire que cette répétition, surtout présente dans le discours de Gilles, a pour fonction de reproduire l'émotion du personnage à l'état pur, dans un rythme pulsionnel qui nous rapproche de ses désirs inconscients.

Ambiguë, l'identité de l'héroïne remet aussi en question la division normative des sexes au profit de l'androgynie. En effet, le prénom *Laura*, marque d'individualité à consonance féminine, est doublé du patronyme *Laur*, qui en serait la version masculinisée. Jean nomme d'ailleurs sa sœur *Laur*, comme s'il s'identifiait à la part masculine de sa personnalité. Il raconte notamment qu'enfant, « elle comptait ses buts comme un gars » (1999, p. 19) lorsqu'elle jouait au hockey. L'effacement des frontières entre les genres et la subversion des rôles qui y sont rattachés se manifestent également par le biais d'un symbole-clé, celui de la voiture. Lors de sa première rencontre avec Gilles, *Laura* détraque sa vie programmée en s'emparant pour un instant de « sa place » (1999, p. 58) derrière le volant, autrement dit de sa position d'agent qui domine la situation. En fait, l'acte de conduire constitue un moyen métaphorique de contrôler son destin, d'en décider la vitesse et la direction. En s'appropriant la place du conducteur dans la voiture, espace qui connote la virilité et la domination, *Laura* met en danger les rôles sociaux figés et s'arroge des attributs masculins. Plus tard, après une soirée mouvementée, elle demande à Pascal de lui arracher les collants qui l'étouffent, comme pour confirmer ce désir qu'elle éprouve de se libérer des attributs féminins, à la fois contraignants et indissociables des stéréotypes sur la beauté féminine. Cette propension de l'héroïne à l'androgynie, loin d'être neutre et inoffensive, se veut une contestation non seulement de l'identité statique associée aux genres, mais des rôles sociaux aliénants qui en découlent, surtout pour la femme, assujettie à des critères de beauté et sacrifiée en tant que mère au bien-être de la famille.

Transgressions de la narration

À l'image de l'héroïne, qui conteste de manière détournée l'autorité, le savoir et la fixation de l'identité, la structure formelle du roman effectue elle aussi une sortie de « la maison du père », c'est-à-dire des « structures de représentation [...] langagières [qui] sont la projection d'une subjectivité et d'une autorité masculines » (Smart, 1994, p. 431). Cette structure s'écarte subrepticement de la forme romanesque canonique que notre culture a érigée à partir de la tradition réaliste, alors assumée presque entièrement par le sujet masculin⁷. L'autorité du narrateur omniscient, qui transmet une vision totalisante du monde représentée dans le roman traditionnel, est remplacée dans *Laura Laur* par une narration fragmentée en divers points de vue narratifs qui se partagent l'autorité énonciative.

⁷ Il ne s'agit pas tant ici des modèles balzacien ou flaubertien que d'une conception générale de ce que « devrait être » un roman, forgée par la critique et la tradition scolaire à partir du XIX^e siècle. Cette conception « imaginaire » du roman traditionnel repose généralement sur la mise en place d'une intrigue linéaire, respectant les lois de la causalité et de la vraisemblance, racontée par un narrateur omniscient qui sait tout de l'univers qu'il décrit et mettant en scène des personnages dont les motivations profondes et la psychologie peuvent être présentées de façon complète et cohérente.

Le roman, composé principalement de témoignages élaborés à partir de la conscience de quatre personnages masculins, soit les deux frères (Jean et Serge) et les deux amants (Gilles et Pascal) de l'héroïne, se présente en fait comme une « juxtaposition de focalisations sur un même personnage-objet » (Milot, 1983-84, p. 23), celui de Laura Laur. Le degré de proximité que les personnages entretiennent avec Laura, objet de tous les discours, est déterminé par le choix des instances narratives, qui varient d'un chapitre à l'autre : le point de vue familier des frères est transmis par une narration subjective à la première personne, et celui, plus distancié, des amants, par une narration à la troisième personne qui focalise sur le personnage. Loin d'être respectée à la lettre, cette répartition générale des voix narratives est bouleversée par des variations dans le corps même du texte. Ces fluctuations déstabilisantes de l'instance narrative empêchent l'établissement d'une loi qui régirait la narration et apportent dans la structure même du roman un brin de délinquance semblable à celle de l'héroïne. Par exemple, la focalisation sur son amant Gilles, effectuée par un narrateur à la troisième personne, glisse parfois vers un monologue intérieur à la première personne lorsque sa « persona » s'exprime. Contrairement à ce que prescrivent généralement les conventions romanesques, le « je » ne sert pas ici à révéler les pensées intimes du personnage, mais plutôt l'image, souvent fautive, qu'il se fait de lui-même, ainsi que sa volonté de garder le contrôle sur cette image projetée vers autrui : « Je suis homme qui a réussi. [...] Je suis un homme respecté. » (Jacob, 1999, p. 56) Alors qu'elle devrait normalement présenter le personnage de l'extérieur, « l'instance omnisciente parle » quant à elle « depuis l'inconscient du personnage » (Anderson, 1996, p. 282), dévoilant ses pensées les plus secrètes, les plus inavouables : « Bien malgré lui, il a eu cette pensée : le cul. » (Jacob, 1999, p. 53) Suzanne Jacob conduit donc la narration omnisciente, employée dans la forme romanesque canonique, vers une finalité inédite, puisqu'elle lui confère une nouvelle fonction. La structure du roman *Laura Laur*, tout comme le comportement de son héroïne, déjoue ainsi les attentes du lecteur.

En outre, plutôt que de faire sentir le passage du temps dans un développement chronologique respectant les lois de la causalité, l'intrigue du roman *Laura Laur*, en rassemblant plusieurs points de vue masculins sur le personnage de Laura, se construit par bonds successifs, représentant différentes étapes dans la vie de l'héroïne. Le texte jacobien contourne ainsi le principe de la linéarité, qui régit le roman réaliste, pour adopter le principe de la circularité, procédé utilisé dans de nombreux récits au féminin. Comme le mentionne Jean Anderson dans son article, c'est un « texte cyclique constitué d'une narration en analepse dont la conclusion fait écho au point de départ » (1996, p. 278). Introduit par le récit du frère cadet, le roman traverse celui des deux amants pour clore sur les jugements du frère aîné

et du couple parental. Du difficile passage de l'enfance à l'adolescence raconté par Jean jusqu'à la vie adulte désordonnée de Laura narrée par Gilles et Pascal, le texte retourne finalement, avec Serge et les parents de Laura, à cette enfance marquée par deux secrets : l'avortement de Laura dévoilé par Serge et la lettre œdipienne que Laura écrit pour sa mère à l'âge de dix ans, et que celle-ci relit en apprenant sa mort. Finalement, la narration s'affranchit, en plus de la causalité, de la conception close et distanciée de l'identité (Smart, 1994, p. 435) que privilégie le roman réaliste. Les discours masculins que l'auteure rassemble par un travail de rapiéçage dressent un portrait lacunaire de Laura Laur, personnage énigmatique et fuyant dont les motivations profondes demeurent impénétrables. D'ailleurs, pour plusieurs critiques, le titre est à la source d'une énigme, à savoir « Qui est Laura Laur? », cette figure féminine qui ne se laisse pas saisir et conserve jusqu'à la fin son « aura » de mystère. Les différents récits des personnages masculins se présentent alors comme une tentative pour résoudre cette énigme, de rassembler les pièces d'un « casse-tête impossible à assembler » (Saint-Martin, 1996, p. 257).

Si, comme on l'a vu plus tôt, les carences apparentes de l'héroïne se présentent en fait comme une forme de désobéissance aux normes sociales, il en va de même pour la narration lacunaire construite à son image. Au premier abord, le fait que Laura se voie refuser le statut de narratrice et soit absente de sa propre histoire, élaborée par un enchaînement de discours masculins, apparaît comme « une forme d'aliénation discursive » (Saint-Martin, 1996, p. 253). En effet, le personnage de Laura Laur s'incarne dans le roman uniquement par le biais du discours que les personnages masculins élaborent à son sujet. Cette protagoniste, confinée au statut d'objet et dépourvue d'une voix propre, n'existerait qu'à travers le discours, le regard et le désir de l'Autre, ce sujet masculin qui la juge en fonction de ses propres critères, de ses propres valeurs. Le roman de Suzanne Jacob serait alors produit dans le cadre de la maison du père, qui « s'érige sur le fondement d'une Autre réifiée, une femme-objet construite pour servir de reflet et de support à la subjectivité masculine » (Smart, 1994, p. 431). La subjectivité et l'autonomie de l'héroïne seraient alors niées, et la structure du roman reproduirait, de manière à les dénoncer, les structures sociales traditionnelles où la parole féminine est ignorée.

Cependant, on constate qu'en figurant comme objet central du discours, Laura devient l'unique référent, le « personnage laissé en creux » (Milot, 1983-1984, p. 23) qui étend son influence sur l'ensemble du roman. Son rôle ne se limite pas à occuper le statut de personnage principal du récit, car c'est à travers elle que les hommes de son entourage se définissent et se forgent une identité. Leur vision du monde se transforme à son contact, parce que « toutes les personnes qui

vo[ent] Laura se mett[ent] à avoir envie d'être vraies, [...] à vouloir exister » (Jacob, 1999, p. 170) tant elle est porteuse de lumière. Elle existe à travers eux, et sa parole pénètre la leur, comme le laisse entendre cette remarque de Thérèse, la femme de Serge, à propos d'une réplique qu'il prononce lors d'un souper entre amis : « C'est ta sœur qui parle ainsi, n'est-ce pas Serge? » (1999, p. 165) À la limite, Laura devient « l'unique énonciatrice » (Saint-Martin, 1996, p. 254) du roman parce que son discours infiltre et détermine celui d'autrui. « Tout ce que je dis vient de Laur » (Jacob, 1999, p. 10), affirme Jean, qui se définit essentiellement comme « le frère de Laur » (1999, p. 7), c'est-à-dire comme son double masculin. Même Gilles devient le porte-parole de Laura et de sa vision du monde en empruntant ses idées et son langage : « Les visages sont hermétiquement fermés dans les voitures, elle a raison, des huitres. » (1999, p. 46) Il semble que Suzanne Jacob, en ayant recours à la technique narrative de la multiplication des points de vue et de la polyphonie, suggère non seulement que l'existence du Moi dépend du regard de l'Autre, mais que l'identité se construit essentiellement par le biais des voix d'autrui qui laissent des traces en soi. En fin de compte, le silence de Laura représente une forme de résistance (Lahaie, 1994, p. 83)⁸ contre la violence du monde, notamment contre celle du père, puisqu'elle répond à ses coups non par des pleurs, mais par un silence accusateur. En plus de renverser le stéréotype de la femme bavarde, dont la parole est souvent qualifiée d'insignifiante, ce silence constitue une manière subtile pour Laura de transmettre par voix interposées une parole vivante, comme l'illustre cette affirmation exemplaire de Jean : « Je ne fais que répéter ce que Laur m'a appris sans rien dire. » (Jacob, 1999, p. 10)

L'agentivité de Laura Laur

Ainsi Laura ne sert-elle pas uniquement de support à la subjectivité masculine : elle est avant tout un sujet agissant, et ce, en dépit des apparences, qui font d'elle un objet du discours masculin. La notion d' « agentivité » (1999), que Barbara Havercroft emprunte à des chercheuses américaines⁹, permet de mieux mesurer son pouvoir d'agir en fonction de trois composantes : la parole, le regard et l'action. Chez Laura Laur, l'affirmation de soi passe davantage par le regard et l'action que par la parole, contrairement à l'idée que défend généralement le discours féministe. L'héroïne « ne semble pas beaucoup intéressée à discuter [mais] préfère agir » (Saint-Jacques, 1983, p. 25), comme si le langage était insuffisant pour saisir le réel dans toute sa vitalité et sa complexité. Laura cherche surtout à

⁸ Pour Christiane Lahaie, le silence de Laura « confirme sa non-appartenance à une collectivité donnée » (Lahaie, 1994, p. 86).

⁹ Voir à ce sujet Judith Kegan Gardiner (1995) et Helga Druxes (1996). Barbara Havercroft, responsable de la traduction du concept par « agentivité », est la première à l'avoir appliqué à certains textes québécois et français, notamment ceux de France Théoret.

s'approprier le réel par son regard intense, perçant, et s'empare de cette « arme » masculine pour s'arroger un pouvoir sur le monde. En effet, Patricia Smart constate « une tendance à privilégier des thèmes et des structures reliés au *regard* [...] dans l'écriture masculine, et à la *voix* [...] dans l'écriture féminine » (1996, p. 446). Le roman de Suzanne Jacob renverse cette convention, car « Laur ne parl[e] pas souvent. Elle regard[e] » (Jacob, 1999, p. 13) et voit tout avec une extrême lucidité : la violence perpétrée envers les femmes, la passivité conditionnée de sa mère et, plus globalement, les tréfonds de l'âme humaine. « Elle, c'[est] un regard. [...] ce regard qui sond[e], qui touch[e] la racine errante d'un secret » (1999, p. 86), et grâce auquel l'héroïne développe une vision du monde singulière qu'elle transmet à autrui. Ce regard renvoie tel un miroir – ne dit-on pas que les yeux sont le miroir de l'âme? – l'image de ce qu'est l'Autre, de ce qu'il désire secrètement, sans se l'avouer à lui-même. C'est pourquoi « une personne qui ment, [...] qui se ment à elle-même sans le savoir, peut imaginer que Laur lui fait un reproche au moment où le regard de Laur se pose sur elle » (1999, p. 8). De la même manière, Laura amène Gilles à se confronter à lui-même en le tirant « vers les fonds de l'océan » (1999, p. 81), au cœur de ses désirs, qu'il explore dans un monologue intérieur agité. Lorsqu'il cherche à la reconnaître dans un film pornographique, il ne parvient pas à retrouver son image parce qu'elle ne se réduit pas à un corps, à un objet de désir et de fantasme : « Laura n'est [...] pas qu'un objet à regarder, mais un sujet regardant, un être à part entière » (Lahaie, 1994, p. 84). Elle est agissante par son regard, qui sonde et révèle la part secrète des êtres.

Si Laura demeure l'agent de sa propre existence, c'est aussi grâce à la forme d'action inusitée qu'elle privilégie : le jeu. En effet, elle incarne le désir des hommes en adoptant le rôle qu'ils voudraient secrètement la voir jouer, non pas tant dans l'optique de leur plaisir à tout prix, mais peut-être davantage pour les confronter à leurs désirs, ou encore par pur plaisir de faire du théâtre. Par exemple, Laura s'amuse à interpréter le rôle de la femme dangereuse et dominatrice que réclame silencieusement Gilles, cet homme déchiré entre ses propres désirs et les stéréotypes de la virilité qu'il a intériorisés : « Il voudrait. Geindre, gémir, se tordre, supplier, s'offrir, comme les femmes dans les films. [...] Chacun son rôle, les films. » (Jacob, 1999, p. 73) Pour répondre au désir muet de Pascal, elle se transforme au contraire en femme-enfant, l'air perdu et fragile : « Pascal adore les femmes “petit format”. Il les rassure, il les dorlote, il les protège. [...] il raffol[e] des femmes un peu perdues. » (1999, p. 105-106) En fait, Laura croit que l'authenticité passe obligatoirement par le semblant, et que « c'est le meilleur joueur qui participe le plus intensément au vrai » (1999, p. 87). Pour elle, la vie est une fiction, une mise en scène qu'il faut recréer sans cesse : il s'agit de jouer sa vie, de se travestir et d'intervertir les rôles pour transformer son destin et le rendre tragique, grandiose,

passionnant. Le jeu et sa variante, le rêve, permettent à Laura non seulement d'éviter la fixation de l'être, mais d'esquiver « l'ennui qui a inventé la torture » (1999, p. 91) : « À n'importe quel prix, je veux sentir le rêve affluer et nous conduire. Sans quoi la torture s'installe entre nous deux » (1999, p. 118), récite Laura à son amant Pascal. C'est aussi par le jeu que Laura tente d'appriivoiser sa peur de la mort. Enfant, elle « s'exerc[e] contre son monstre » (1999, p. 17), cette angoisse de la mort qu'elle combat en grim pant au sommet d'un saule, exerce qu'elle réitère à l'âge adulte, en compagnie de Gilles, par la vitesse en voiture. Cette quête d'aventure et de danger se transforme progressivement en une véritable fascination de la mort, comme le suggère cette phrase-choc adressée à Gilles lors de leur première rencontre : « J'aime la vitesse parce qu'elle tue. » (1999, p. 50) En présence de Pascal, elle brave et défie même le hasard, proposant, lors d'une soirée entre amis, de jouer à la roulette russe. Elle pousse ainsi la transgression jusqu'à son extrême limite, aux confins de la mort, et joue son rôle jusqu'au bout, ne craignant ni les coups de théâtre ni le scandale.

Dans une certaine mesure, la mort constitue par ailleurs la trame narrative souterraine du roman, lequel est traversé par trois décès : celui d'un fœtus quand Laura s'est fait avorter à l'adolescence, celui de sa petite fille qu'elle a perdue dans un accident de voiture à l'âge adulte et la mort qu'elle se donne au terme du récit. Ainsi, la mort intervient lors des trois stades d'évolution de la vie humaine, soit la naissance, l'enfance et l'âge adulte, et accompagne chaque étape du parcours identitaire de l'héroïne. Est-ce à dire que la femme transgressive est déjà morte et mourra tout au long de sa vie, faute d'avoir une place à elle dans le monde? À moins que la mort soit pour elle une épreuve nécessaire pour évoluer et se développer? Dans le récit, la mort est surtout étroitement liée à la relation mère-fille. La révélation du dernier chapitre, cette lettre rédigée par Laura à l'âge de dix ans, où elle annonce qu'elle tuera tout le monde pour épouser sa mère, atteste la composante mortifère de cette relation. Étrangement, c'est à la suite du suicide de Laura et de la relecture de cette lettre que la mère renaît au monde et parvient à dire « c'est moi » en se contemplant dans la glace (Jacob, 1999, p. 180). Tout se passe comme si le suicide de Laura représentait un sacrifice pour que la mère accède à l'affirmation de soi et au statut de sujet. Chose certaine, le suicide de Laura, présenté par Jean comme un choix de vie, éveille chez la mère un désir d'exister pour elle-même et de s'affirmer davantage, désir qu'elle manifeste par un premier geste banal mais significatif : la décision de ne pas porter de bijoux pour aller à la messe ce jour-là. Gertrude, dont l'identité s'est jusqu'alors réduite au rôle de mère¹⁰,

¹⁰ Cette réduction est principalement opérée par le père, qui nie sa singularité en l'appelant « maman ». Laura s'insurgera d'ailleurs contre cette non-reconnaissance de son identité : « Elle s'appelle Gertrude! C'est Ger-tru-de, son nom. Appelle-la donc Grosse Vache au lieu de l'appeler maman. » (Jacob, 1999, p. 35)

incarne la docilité et la soumission à l'autorité masculine, héritage passif de la « mère patriarcale¹¹ » que sa fille Laura rejette depuis l'enfance. Laura représenterait-elle la part d'elle-même que la mère a évacuée pour se sacrifier à sa famille, cette « énergie féminine réprimée par la culture patriarcale » (Smart, 1994, p. 429)? En fin de compte, la mort de Laura aura été nécessaire pour que son désir d'enfant de fusionner à la mère puisse s'accomplir, pour que les deux pôles du féminin, fait de douceur et de révolte, se rejoignent symboliquement. C'est la mort qui permet le renouveau, comme le suggère la fin énigmatique du roman, qui soulève une question sans réponse : « Es-tu prête » à t'affirmer, à répondre enfin à ce mari qui dicte ton existence, à assumer tes choix de vie, ta subjectivité? semble dire le texte, ouvert à toutes les interprétations possibles.

À notre sens, la stratégie de Suzanne Jacob, qui consiste à transformer en dissidence les lacunes de son héroïne, est aussi subtile qu'efficace. Malgré le portrait négatif qu'on pourrait dresser d'elle à partir des informations recueillies dans le roman, Laura Laur ne se présente pas comme un être fuyant, incertain et sans identité, une personnalité caméléon qui se contente de contempler le monde en silence et cède par désespoir à la tentation du suicide. Elle incarne plutôt une héroïne en quête d'évasion qui rejette en bloc l'autorité, le savoir et la fixation de l'identité. Alors qu'elle suggère la subordination de Laura aux discours masculins, la narration, construite à son image et qui se distancie du modèle romanesque traditionnel par ses multiples voix et sa circularité, n'est en fait qu'une mystification, semblable à celle que Laura met en scène pour incarner le désir des hommes. En effet, Laura est toujours en pleine possession de son existence, même si elle agit de façon détournée : elle imprègne tous les discours de sa parole, s'approprie le monde par son regard et joue son existence comme elle l'entend pour ne jamais être confinée dans une essence. Agente de sa propre vie, Laura le sera jusque dans cette mort qu'elle choisit et qui, sur le plan symbolique, permet à la figure maternelle de renaître au monde. Chez elle, la fuite implique la révolte, le regard et le jeu se font action, la mort devient source de renouveau, dans un espace romanesque qui, comme son héroïne, subvertit toutes les conventions. Le roman aurait-il eu le même impact si les revendications de Laura Laur avaient été formulées directement dans son discours? N'est-ce pas le propre de la littérature que de suggérer plutôt que d'affirmer, si possible en explorant, comme le propose Milan Kundera (1986, p. 61), de nouveaux champs de possibilités humaines?

¹¹ L'expression « mère patriarcale », inventée par Nicole Brossard dans *L'Amèr*, désigne selon Christl Verduyn « la femme qui se plie à l'image conventionnelle de la mère aux dépens de ses propres désirs de femme ainsi qu'aux dépens de ses filles » (1996, p. 237).

BIBLIOGRAPHIE

Anderson, Jean. 1996. « "Figure de fuite" : densité des textes et travail des lecteurs de Suzanne Jacob ». *Voix et images*, vol. 21, no 2, p. 275-284.

Cartano, Tony. 1983. « Un galot d'essai ». *Magazine littéraire*, no. 200-201, p. 108.

Druxes, Helga. 1996. *Resisting Bodies : The Negotiation of Female Agency in Twentieth-Century Women's Fiction*. Detroit : Wayne State University Press, 230 p.

Gardiner, Judith Kegan (dir.). 1995. *Provoking Agents : Gender and Agency in Theory and Practice*. Urbana/Chicago : University of Illinois Press, 342 p.

Havercroft, Barbara. 1999. « Quand écrire, c'est agir : Stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret ». *Dalhousie French Studies*, no. 47, p. 93-113.

Jacob, Suzanne. 1999 [1983]. *Laura Laur*. Montréal : Boréal, coll. « Boréal compact », 181 p.

Kundera, Milan. 1986. *L'Art du roman*. Paris : Gallimard, coll. « nrf », 200 p.

Lahaie, Christiane. 1994. « Alice s'en va au cinéma, ou comment museler le roman féministe ». *Recherches féministes*, vol. 7, no 2, p. 82-86.

Milot, Louise. 1983-1984. « *Laura Laur* de Suzanne Jacob ou «Comment nommer sans dire» ». *Lettres québécoises*, no 32, p. 23-25.

Saint-Jacques, Marie. 1983. « Une femme qui dérange ». *La Gazette des femmes*, vol. 5, no 4, p. 24-25.

Saint-Martin, Lori. 1994. « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », dans *l'Autre Lecture : La critique au féminin et les textes québécois*, sous la dir. de Lori Saint-Martin, p. 161-170. Montréal : XYZ.

———. 1996. « Suzanne Jacob, à l'ombre des jeunes femmes en fuite ». *Voix et images*, vol. 21, no 2, p. 250-257.

Saint-Martin, Lori et Christl Verduyn. 1996. « Sauver la pensée. Entretien avec Suzanne Jacob ». *Voix et images*, vol. 21, no. 2, p. 224-233.

Smart, Patricia. 1994. « Les traces d'un meurtre », dans *Littérature et société*, sous la dir. de Jacques Pelletier, p. 428-446. Montréal : VLB éditeur, coll. « Essais critiques ».

Verduyn, Christl. 1996. « “ Être est une activité de fiction.” L'écriture de Suzanne Jacob ». *Voix et images*, vol. 21, no. 2, p. 234-242.



NANCY HUSTON

Originaire de Calgary en Alberta, Nancy Huston naît en 1953. À quinze ans, elle suit ses parents et déménage à Boston. Elle entreprend ses études à l'Université Sarah Lawrence de New-York avant de les poursuivre pendant un an à Paris. Sous la supervision de Roland Barthes, elle obtient une maîtrise de l'École des Hautes études en Sciences sociales. Son importante production littéraire a reçu plusieurs distinctions, dont le Prix du Gouverneur général pour *Le cantique des plaines* et le Goncourt des lycéens en 1996 pour *Instrument des ténèbres*. Elle écrit ses fictions en anglais et les traduit elle-même. Tout en établissant une réflexion sur l'écriture, ses romans, touffus, ont pour thématiques les mythes, l'opposition entre la réalité et la fiction. *Dolce agonia* reprend La Cène pour en faire une réflexion sur la mort. Nancy Huston vit à Paris avec l'essayiste Tzvetan Todorov.

Bibliographie

- Les Variations Goldberg* (1981)
Histoire d'Omayya (1985)
Lettres parisiennes (1986)
Trois fois septembre (1989)
Journal de la création (1990)
Cantique des plaines (1993)
La Virevolte (1994)
Tombeau de Romain Gary (1995)
Pour un patriotisme de l'ambiguïté (1995)
Instrument des ténèbres (1996)
Désirs et réalités : textes choisis, 1978-1994 (1997)
L'Empreinte de l'ange (1998)
Prodige : polyphonie (1999)
Dolce agonia (2001)
Dire et interdire (2002)
Angela et Marina (2003)

L'ÉCRITURE DU DÉDOUBLEMENT DE L'IDENTITÉ
dans *Instrument des ténèbres* de Nancy Huston

Sophie Ménard

C'est l'inconnu de soi, de sa tête, de son corps. Ce n'est même pas une réflexion, écrire, c'est une sorte de faculté qu'on a à côté de sa personne, parallèlement à elle-même, d'une autre personne qui apparaît et qui avance, invisible, douée de pensée, de colère, et qui quelques fois, de son propre fait, est en danger d'en perdre la vie.

Marguerite Duras, *Écrire*, 1993

L'univers romanesque de Nancy Huston, auteure de nationalités française et canadienne, s'articule souvent autour de la question des origines, du métissage et de l'exil. L'identité devient le moteur narratif de l'œuvre hustonienne, et la femme en est le personnage principal. Dans *Instrument des ténèbres*, roman de Nancy Huston publié en 1996, la femme est un mécanisme animé par une force extérieure, un pantin désarticulé, une poupée disloquée, un automate inconsistant, une marionnette insensible, un instrument désaccordé : elle est l'*instrument des ténèbres*. Nadia, femme de cinquante ans et écrivaine, tente d'écrire l'histoire réelle de la jeune Barbe, accusée, au XVII^e siècle, de sorcellerie et d'infanticide. De biais, elle compose un journal intime, « Le Carnet *Scordatura* », narrant son passé avec sa mère ainsi que son processus d'écriture. Le roman de Huston expose, par l'expérience de l'écriture, l'émergence d'une identité féminine. Celle-ci était assujettie à l'Autre masculin, le *daimôn*, mais, peu à peu, elle se définit en tant que véritable « moi » et prend sa place dans l'acte de création.

De ce combat entre forces masculine et féminine se dégage un univers antithétique où une structure fractionnée s'installe, à l'image de l'identité de Nadia. Un dédoublement s'opère dans *Instrument des ténèbres*, autant chez la narratrice, chez les personnages que dans le fond et la forme. Malgré la délimitation des oppositions, soit le bien et le mal, Dieu et le Malin, la fille et la mère, le journal et le roman, *l'ailleurs* et *l'ici*, *l'alors* et *le maintenant*, une symbiose se crée. Ainsi, l'identité féminine émerge. Elle prend son expansion à l'orée des antipodes, là où les séparations s'estompent, et où la vie se découvre. Cet amalgame d'antagonismes se répercute également dans l'énonciation et crée une confusion entre les distinctions consacrées du roman, soit la fiction et l'autobiographie. L'écriture de la fiction et de l'intime devient nécessaire à l'éclosion de l'identité : « J'ai besoin d'écrire ceci pour pouvoir écrire cela. Et inversement » (Huston, 1996, p. 90). Un visible effet de miroir se dévoile où tous les éléments se donnant pour « réels » trouvent leur reflet à travers la fiction. Tout le roman est construit autour de la question du doublement; tout est divisé ou sectionné à l'image de la femme-écrivaine prise avec son *daimôn* : « Je dis toujours oui à ma muse, mon beau *daimôn* invisible, la voix désincarnée qui me donne accès à l'au-delà, à l'autre monde, aux régions infernales. » (1996, p. 12) La mise en place de genres littéraires différents, le roman et le journal, montre de façon structurante l'identité féminine scindée. Si le titre de l'œuvre évoque une figurine dépendant de l'Autre pour s'émanciper, l'identité de Nadia se transforme par l'écriture. Le *daimôn*, qui régit la vie et l'écriture de la narratrice, s'efface peu à peu pour permettre une constitution du féminin. Un parcours sinueux s'impose, à travers lequel l'identité se forge une place dans les marges de l'écriture, dans l'entre-deux destiné depuis trop longtemps à la femme. Le roman est le passage de la *Scordatura*¹ à la résurrection, de la somnolence à l'éveil, de l'insensibilité à la découverte d'une force constructive liée à la création.

L'Autre en soi

Une femme (s)'écrit, prenant la parole dans l'univers intime de son carnet. Intervient aussitôt une deuxième voix, celle du *daimôn*. Une cohabitation s'établit alors à l'intérieur de l'écriture autobiographique. Le *daimôn* est la représentation de l'Autre en soi qui entraîne une identité problématique, puisque l'expérience du morcellement est présentée : « L'Autre nous habite. » (Huston, 1996, p. 62) Nadia est ainsi sectionnée dans son moi, et cette division se répercute dans

¹ *Scordatura* est un terme musical : « Au sens propre [...] *scordatura* veut dire discordance » (Huston, 1996, p. 22), mais Nadia l'utilise pour elle-même; elle est un « instrument désaccordé » (1996, p. 22). « *Scordare* signifie aussi [...] oublier. » (1996, p. 22)

l'ensemble de son récit. Par exemple, la présence explicite du *daimôn*² établit un contrat de lecture dans lequel le lecteur reconnaît être en présence d'un tiraillement dans l'écriture. Le *daimôn* incarne un symbole *oxymorique* à l'image de la narratrice. Il est la muse masculine, l'opposé de Dieu, le Malin, le démon : « le diable, comme chacun le sait, est "l'Autre" » (1996, p. 19). Ici, il personnifie l'Autre de Nadia, les deux étant de nature double : « le diable est double, oxymoron, mariage des contraires. Fourchu et fourbe. Moi aussi j'ai besoin du dédoublement, de la duplicité. Pas de vision sans division. » (1996, p. 20) Le *daimôn* devient pour Nadia l'Inspiration masculine, imaginaire et démoniaque avec qui elle discute de son acte de création. Nadia a donc besoin du dédoublement pour s'écrire (dans la mise en scène de l'autobiographie : « Le Carnet *Scordatura* ») et pour écrire (dans le roman : *Sonate de la Résurrection*).

En se rangeant du côté du diable, Nadia transgresse la norme et pactise avec lui, s'enfermant ainsi dans un rapport de maître et d'esclave. Elle est la victime consentante : « ne suis-je pas possédée – volontairement, passionnément – par vous, cher *daimôn*? Je ne pourrais vivre sans vous. » (Huston, 1996, p. 62) Elle devient cet *instrument des ténèbres*. Instrument, car elle est sans voix identitaire. Le « je » n'existe plus, il ne reste que le néant, le vide existentiel : « quand il m'est devenu clair que *I*, le je, n'existait pas, je l'ai éliminé. » (1996, p. 10) Son nom de plume devient Nada. Instrument, puisque tous ses écrits sont tributaires du *daimôn* : « Tout est traduction désormais. Mes livres sont des traductions, par exemple : des tentatives maladroites, bâclées, pour transcrire ce que m'a révélé mon *daimôn*. L'original n'existe pas. L'original est comme le paradis : perdu par définition. » (1996, p. 106) Instrument, car le *daimôn* en tant que dictateur de l'écriture entraîne Nad(i)a à dévaloriser son propre travail de création : « Ce que dit, pense, fait mon *daimôn* est sublime, immaculé, d'une beauté surhumaine. Dès que moi j'interviens, le texte est souillé, vicié, rendu malade et banal » (1996, p. 18).

Une lutte s'engage : le Lui et le Elle se disputent le lieu de la création. Le Masculin tend à l'emporter : « Que son esprit créateur soit masculin prouve à quel

² Le *daimôn* peut apparaître comme un motif du fantastique. Il faut dire que tout le texte est construit sur ces bases. En effet, il y a une attraction du texte vers ce genre, en même temps qu'une force adverse refuse de s'y laisser entraîner. Nous retrouvons les procédés typiques du genre fantastique (Todorov, 1970) : la confusion des identités, l'*autoréflexivité* du texte qui parle de l'écriture, le double, la dialectique du maître et de l'esclave, la lutte, la mise en place de l'ambiguïté entre le réel et l'imaginaire, la cohabitation des contraires. Même Nadia possède les caractéristiques propres à une narratrice d'un texte fantastique : elle est double, solitaire, intellectuelle. Elle a un mépris profond pour les autres. Son identité se désintègre, et, à la fin, s'opère un retournement dans lequel elle assume son destin par un sursaut de lucidité, et atteint la connaissance du monde et de soi. La seule caractéristique manquante dans ce roman pour qu'il puisse être considéré comme relevant du genre fantastique (selon l'acceptation canonique du genre) est l'*inquiétante étrangeté*.

point Nada a intériorisé l'idée patriarcale selon laquelle le masculin, associé à l'esprit, prévaut sur le féminin, associé au corps. » (Bourque, 2001, p. 96) Le *daimôn* est ce dédoublement de l'âme à la manière du *Horla* de Maupassant. Il incarne l'expérience de l'écriture, le moment où l'écrivain, parlant de soi, « ne se sent pas libre du monde, mais privé du monde, non pas maître de soi, mais absent de soi, et exposé à une exigence qui, le rejetant hors de la vie et de toute vie, l'ouvre à ce moment où il ne peut rien faire et où il n'est plus lui-même. » (Blanchot, 1955, p. 57-58) L'identité devient alors un instrument : Nad(i)a a vendu son âme au diable, elle ne contrôle plus l'écriture, elle rejette son corps de femme, elle est *scordatura*. Alors, le seul moyen de Nad(i)a pour garder contact avec le monde consiste à chercher un témoin, un « deuxième soi » (Huston, 1996, p. 103) qui pourrait authentifier son existence : « Seul un autre "je", se tenant à une distance respectueuse et observatrice du premier, aurait la bienveillance et l'empathie nécessaires pour jouer le rôle du Témoin » (1996, p. 103).

Une telle quête identitaire hante Nad(i)a. Comment, dès lors, trouver un autre « je » quand le moi n'est pas défini, qu'il est divisé comme chez la narratrice? Les jumeaux symbolisent les témoins parfaits : dans l'Autre se perpétue le Même. Nous les retrouvons dans *Sonate de la Résurrection* avec Barbe et Barnabé, et également dans « Le Carnet *Scordatura* » avec Nad(i)a et son frère jumeau mort à sa naissance, Nathan ou *Nothin*³. « On était deux là-dedans. Je vécus neuf mois avec mon frère. C'est lui qui fut étranglé dans la confusion innommable de notre naissance, alors que je m'en tirai sans la moindre égratignure. » (Huston, 1996, p. 65) Son frère est le pôle masculin qui lui manque. Il demeure toujours présent malgré sa mort : « les morts sont les invisibles mais ils ne sont pas les absents » (1996, p. 168). Cependant, Nathan ne peut être entièrement ce Témoin; sa mort, justement, cause la recherche d'un « je » similaire puisque c'était lui qui devait assumer cette responsabilité. Nad(i)a le dit clairement :

C'est justement le rôle que joue Barnabé pour Barbe, le rôle que j'ai rêvé toute ma vie pour Nathan, ou *Nothin'*, mon jumeau mort – "garçon moi", comme dit Barbe – avec qui j'ai désiré vivre incestueusement comme avec un amant invisible, découvrant le monde par ses yeux, ou, mieux, *transformant* le monde par ses yeux, l'enduisant d'or, minute par minute et année après année... (1996, p. 103)

Alors, il ne reste que la littérature pour engendrer ce deuxième Autre. Nad(i)a tente, par le biais de la création, de ranimer son frère jumeau, et, à travers la relation privilégiée que Barbe et Barnabé entretiennent, elle revit. Barbe devient celle qui

³ Il faut voir la répétition du mot « rien » dans les deux noms : Nada et *Nothin'*. La narratrice crée, par le langage, une symbiose avec son frère. Il y a encore cet écho de soi en lui. Ainsi, Nathan (*Nothin'*) devient ce « deuxième soi » à travers ce rapprochement sémantique.

représente Nad(i)a dans l'écrit. Leurs vies, en effet, se reflètent l'une dans l'autre : elles ont toutes deux un frère jumeau, elles ont chacune tué leur enfant⁴ et elles auront à parcourir un long chemin pour découvrir réellement qui elles sont. Barbe est créée par cette recherche d'un « deuxième soi », de ce « je » identique à sa créatrice, son « je » historique. Puisque Barbe est le double de Nad(i)a, un amalgame de leur identité apparaît. Ainsi, un passage de la *Sonate* montre à quel point les frontières sont confuses entre la narratrice et son personnage. Le recours au discours indirect libre provoque une confusion entre le « Je » et le « Elle », une remise en cause des distinctions : « Son amie était étendue sur le dos, sous un chêne. Mais qu'est-elle allée faire sous ce chêne? Elle était juste derrière moi sur le chemin... Barbe reste là, à attendre son amie » (1996, p. 80)⁵. De façon plus explicite, la narratrice s'empare du « Je » pour exprimer les sentiments de Barbe.

Oh, je suis jalouse, t'as jamais voulu me montrer ta poitrine et voilà maintenant que tu la montres à tout le monde! Mais relève-toi Jeanne, quelqu'un pourrait passer et te trouver là, c'est pas bien, allez, lève-toi et viens voir comme l'eau scintille, j'ai jamais vu ça, c'est le paradis... Et, tandis que Barbe se retourne vers l'étang (1996, p. 81).

Ainsi, Barbe en tant que personnage devient l'image de Nad(i)a. Maurice Blanchot note que « l'idée de personnage, comme la forme traditionnelle du roman, n'est qu'un des compromis par lesquels l'écrivain, entraîné hors de soi par la littérature en quête de son essence, essaie de sauver ses rapports avec le monde et avec lui-même. » (Blanchot, 1955, p. 21) Barbe et Nathan, lui aussi fictif dans la mesure où il ne vit que dans l'imaginaire de Nad(i)a, incarnent le Témoin absolu. Nad(i)a possède ainsi un Témoin masculin et un Témoin féminin. Mais une question perdure : « Qui est le Témoin de ma mère? Et qui, sinon ma mère, peut être le mien? » (Huston, 1996, p. 145)

La narratrice prend la parole dans son carnet afin de tracer son parcours de vie, mais surtout pour mettre sur papier son expérience de mise au monde de la littérature : « Écrire, c'est tout de même rompre avec soi pour renouer, dans l'isolement absolu et total, avec un autre soi, et avec l'Autre » (Fournier, 1998, p. 29), donc avec le Témoin et le *daimôn*. L'acte d'écrire devient un témoignage de soi et un dévoilement de l'identité perdue. Ce « deuxième soi » est celui de

⁴ Nad(i)a se fera avorter plusieurs fois : « Me débarrasser de mes enfants m'a affectée exactement autant que de jeter aux toilettes un scarabée trouvé sur le dos, remuant les pattes dans l'air. Une minuscule détresse; terminé. » (Huston, 1996, p. 11) Et Barbe enterrera son enfant, quasi mort, à sa naissance : « Elle se penche pour embrasser le front bombé, bizarre, puis se met à recouvrir l'enfant de terre en commençant par les pieds, les jambes tordues. Oui : sans arrêter un seul instant de lui parler, elle l'ensevelit. » (1996, p. 201)

⁵ C'est nous qui soulignons.

l'écrivaine, de celle qui devient Autre durant la création. Les personnages ne sont que des échos de ce processus, et le frère décédé de Nad(i)a ne s'avère être qu'un moteur de création, au même titre que le *daimôn*. L'écriture réunit le *daimôn*, le Témoin, l'Inspiration et la création, car elle prend possession du *moi*. Ainsi, l'écriture rend compte de la vie que ce soit à travers la mise en fiction ou dans le journal. Les écrits témoignent de soi, comme l'affirme Danielle Fournier : « En ce sens, écrire veut dire essayer de se comprendre, de faire avec ce qui vit en soi, hors soi, ce qu'il advient de soi, comme hors soi, et de son désir, comme effet de corps et effacement du moi au profit du sujet. » (1998, p. 27)

Peu à peu, l'écriture devient le lieu de conflit entre le soi et l'Autre. Nad(i)a voulait écrire pour tuer et oublier ses souvenirs, dont celui de sa mère, qui n'a pas su être femme, mère et musicienne : « Cette fois j'ai envie de l'écrire ici et d'en avoir fini. La tuer, la poignarder sur la page. » (Huston, 1996, p. 66) Pour affirmer son propre « je » féminin, et pour devenir un sujet et n'être plus un instrument, elle doit passer par un dénigrement de sa mère, un rejet de ce qu'elle a été pour ne pas reproduire le même enfermement, ne pas répéter les mêmes erreurs : « le mariage et la maternité eurent réduit au silence son violon. » (1996, p. 142) Nad(i)a ne veut pas de ce silence. Ainsi, le retour au Même et à la mère est éliminé pour éviter les lois patriarcales. Dès lors apparaît la nécessité d'écrire un journal intime qui reconstituerait l'unité d'un corps morcelé, séparé de la mère et qui exprimerait l'intériorité d'un corps fractionné par l'Autre masculin, le *daimôn*, et déchiré par la mère reniée, Élixa. L'écriture de l'intime se transforme donc en une résurrection, « Le Carnet *Scordatura* » devient une *sonate* [à] *la résurrection*. « La *Scordatura* la plus inouïe, la plus inhumaine de l'histoire du violon [...] c'est celle qu'a utilisée Heinrich Ignaz Franz von Biber dans sa *Sonate de la Résurrection*. » (1996, p. 22-23)

L'écriture et son dédoublement

Le dédoublement identitaire se répercute également à l'intérieur de l'écriture et de la structure du récit de Nad(i)a, par la cohabitation des genres littéraires du journal et du roman. Tout d'abord, le journal, représenté par « Le Carnet *Scordatura* », constitue le lieu de l'intime, du silence, du « je », du quotidien, du présent, de l'immédiateté⁶ de la vérité, du souvenir⁷ et des dialogues avec le *daimôn*. La mémoire est en quête de soi, l'écriture, marquée par le temps,

⁶ « Je tremble en écrivant ceci. » (Huston, 1996, p. 190)

⁷ Des « images au formol », comme [elle] les appelle : des souvenirs qui ne changent pas, ne bougent ni ne s'évanouissent, mais restent là, alignés sur une étagère dans [sa] tête » (Huston, 1996, p. 45).

évite ainsi les dangers de l'oubli : « *Lake House. 14 avril, 4 heures du matin* » (Huston, 1996, p. 14). Nad(i)a retrace la vie de ses parents pour les comprendre et ensuite pour déchiffrer son *moi* personnel : « Je crois que c'est parce que j'ai besoin, là, maintenant, à l'âge que j'ai, plus que le "milieu du chemin", de confronter la mort de mon frère jumeau, et la catastrophe du mariage de mes parents. » (1996, p. 22) Nad(i)a, en écrivant un journal, tente de saisir la relation qu'elle a avec sa mère violoniste, qui a renoncé à sa carrière pour son mari et ses enfants : « Éliisa, elle s'appelait, avant de s'appeler Mère. » (1996, p. 123) Image que Nad(i)a repousse. Le journal devient alors le lieu de la revendication d'une « stérilité militante » (1996, p. 10), du refus d'enfanter par peur de la figure maternelle, car la maternité empêche la réalisation des passions, donc de l'écriture. De là la décision de l'avortement, et le journal est l'endroit où Nad(i)a peut s'en libérer : « Première fois que j'écris ces mots noir sur blanc, en dehors d'un roman. Mon fils. » (1996, p. 189) Son refus d'être mère, ne pouvant concilier création et procréation, est conscient. A-t-elle pu se pardonner? Écrire un journal indique qu'un processus de transformation s'opère, et, en libérant pour la première fois « ces mots », Nad(i)a commence à sentir le changement en elle : « Le Journal représente la suite de points de repère qu'un écrivain établit pour se reconnaître, quand il pressent la métamorphose à laquelle il est exposé. » (Blanchot, 1955, p. 21) Ces transitions opérées marquent l'émancipation par la fiction, et le journal sert d'ancrage dans le réel pour contrecarrer l'angoisse de l'œuvre à construire.

La *Sonate de la Résurrection* constitue l'ouvrage en formation. Elle s'avère être l'espace du passé, du XVII^e siècle, « des gens qui n'existent même pas » (Huston, 1996, p. 64). Le roman est associé au travail du *daimôn*, mais il demeure lié à l'enfantement. Écrire signifie ainsi devenir femme puisque l'acte de création, même s'il semble régi par l'Autre au début, déploie un monde où l'identité s'élabore. La fiction permet la découverte; elle devient une manière de s'exiler du réel, de s'éloigner du « Je » : « Quant à la fiction, c'est un monde d'une liberté si absolue que s'en est terrifiant. » (Huston et Sebban, 1986, p. 155) Exploration, émancipation. Simplement, le titre *Sonate de la Résurrection* évoque la métamorphose de la femme; transformation qui se répercute dans la narration par le passage du « Je » au « Elle », du journal au roman, du réel au fictif, de la mort à la résurrection. La construction de l'identité s'établit dans un entre-deux, entre ce « Je » et ce « Elle », dans les marges. L'identité était estropiée : « je préfère mentir, m'inventer une nouvelle identité pour chaque nouvel amant, comme je le fais pour chaque nouveau livre » (Huston, 1996, p. 104). Nad(i)a avait besoin d'un détour par la fiction pour comprendre son véritable « soi ». L'écriture devient une forme de catharsis.

L'amalgame des oppositions à travers les genres entraîne le problème d'une délimitation des frontières. Où se situent la fiction et la réalité? D'un côté, nous avons droit, avec *Sonate de la Résurrection*, à un texte se donnant explicitement pour imaginaire. La manifestation de l'univers fictif avec ses règles propres n'est pas contestable. Toutefois, le paratexte indique que « plusieurs épisodes de la *Sonate de la Résurrection* ont été inspirés par des faits réels que relate André Alabergère dans *Au temps des laboureurs en Berry* » (Huston, 1996, p. 5). La transposition dans le livre de fragments littéraires provenant de la réalité estompe les frontières entre réalité et fiction. Un travail de dissimulation s'installe à l'intérieur du texte, particulièrement par les personnages. La fiction ne se définit-elle pas par l'incomplétude des sujets fictifs? Pourtant, l'existence de Barbe est entièrement détaillée : son parcours conduit de sa naissance à sa première maternité. Son évolution est beaucoup plus précise que celle de la narratrice. Du point de vue des deux personnages féminins, le roman *Sonate de la Résurrection*, est plus près de la réalité que « Le Carnet *Scordatura* », car il livre, par la voie de la fiction, une femme dans sa relation au monde. Pourtant, le journal n'est-il pas le lieu de la mise au monde et de la représentation d'une relation problématique du moi à la société? « Le Carnet *Scordatura* » narre le conflit de valeurs entre le sujet et les normes qui régissent sa société. L'écriture justifie et comble le fossé qui sépare la narratrice du monde. *Sonate de la Résurrection* reproduit cette tension et cette volonté de transgression par l'écriture, d'où l'entremêlement des deux genres. Une dualité semble nécessaire à la création. Ainsi, les deux pôles de la représentation se nourrissent : « Pas de vision sans division. » (1996, p. 20)

Le dédoublement qui s'ébauche dans le roman trouve sa continuité, voire son apogée, dans « Le Carnet *Scordatura* ». Le statut littéraire de cette partie est plus problématique, puisque sa nature autobiographique entre en conflit avec son caractère fictif. Demeure toujours ce mouvement d'oscillation allant d'un pôle à l'autre. Se révèle, dès lors, le texte d'une romancière qui écrit un journal fictif se donnant pour réel dans le cadre d'un pacte de lecture, car Nad(i)a est, en fait, un personnage au même titre que Barbe. La coexistence d'une situation intradiégétique (Nad(i)a écrivain) et d'une situation extradiégétique (Huston écrivain) marque la dualité intrinsèque du journal fictif. Il s'agit de la représentation du mouvement de l'écriture, c'est-à-dire d'une reproduction de la création autobiographique et fictive : « Le vrai journal est l'instrument de la quête de soi de l'individu; le journal fictif, lui, est la description du processus. » (Raoul, 1999, p. 86) Cette mise en scène de l'autobiographie implique une quête identitaire, puisque le genre de l'autobiographie, selon Jean-Philippe Miraux, relève toujours de l'identité : « L'écriture autobiographique serait le lieu où se développe le perpétuel combat

entre l'un et le multiple, l'hétérogène et l'homogène. Liée au principe d'individuation, elle tendrait à reconstituer l'unité à partir de faits anodins et innombrables. » (Miraux, 1996, p. 86) L'enjeu de cette mise en scène est d'instaurer un éclatement du vrai et du faux où l'ambivalence représente un combat intérieur.

Si la création, au début, était liée à la destruction, à l'avortement, à la discordance, à la négation de l'identité, elle s'élargit avec l'écriture de l'histoire de Barbe. À travers les souffrances de Barbe, Nad(i)a retrouve le contact avec la douleur : « oh, ça fait mal! Ça fait vraiment mal! Quel soulagement de ressentir enfin la douleur! – être moi-même. » (Huston, 1996, p. 248) L'identité surgit, elle se logeait entre l'écriture du roman et du journal et se cachait dans les blancs qui séparent les chapitres. Le féminin s'affirme à la fin; il ne pouvait être dit auparavant, car il est « ce qui est refoulé, ou si on préfère, le pulsionnel, ce qui vit dans *les marges de l'écriture*, tout à côté du discours. » (Fournier, 1998, p. 13)⁸ Indifférente, Nad(i)a était en marge d'elle-même et de la société : « le miracle de la vie ne me touche pas. » (Huston, 1996, p. 9) Instrument désaccordé, elle cohabitait avec l'Autre. Scindée en deux, elle vivait avec son LUI et laissait son ELLE refoulé. *Scordatura*. Une telle position l'oblige à s'inventer une fiction pour combattre la réalité et pour réconcilier les antinomies. Un retournement s'opère : l'écriture devient l'instrument par lequel sa vérité intrinsèque se crée. L'objet devient sujet.

La vérité n'est ni la lumière permanente éblouissante, ni la nuit noire éternelle; mais des *éclats* d'amour, de beauté et de rire, sur fond d'ombres angoissantes; mais le scintillement bref des instruments au milieu des ténèbres. (Huston, 1996, p. 249)

« Éclats » et « Scintillements », les brefs moments fugitifs de vérité et de lucidité permettent d'échapper à l'angoisse afin de trouver son soi propre. À travers cet entre-deux, entre la noirceur et la lumière, entre la réalité et la fiction, entre soi et l'Autre, Nad(i)a parvient à s'émanciper. Le texte fictif et le texte à caractère autobiographique constituent alors un tout homogène. Saisi de l'intérieur, le corps morcelé de la femme retrouve son unité. Se dévoile alors, de biais, l'indicible; comme s'il y avait nécessité de déconstruire pour parvenir à constituer l'identité féminine.

La *Sonate de la Résurrection* peut alors être achevée. Nadia en modifie la fin, elle a choisi : Barbe ne mourra pas, car sa mort aurait signifié « une défaite du féminin, une certaine fatalité qui pèse sur la femme transgressive. » (Bourque, 2001, p. 109) La marge est désormais abolie. Le « I » peut revenir, car le « Je »

s'est construit par l'aventure curative de l'écriture : « Nadia, je m'appelle. » (Huston, 1996, p. 248) Elle est maintenant un violon se jouant seul, « tirant de ses propres profondeurs de fabuleux accords de mémoire et d'imagination! » (1996, p. 48) Elle a vécu un long parcours « passant de l'harmonie à la dissonance, de l'accord au désaccord » (1996, p. 248), et vice versa. Une unité s'élabore à travers l'antithétique. Tout finit par trouver son écho à l'image de la gémellité de Barbe et de Barnabé ainsi que de Nadia et de Nathan. L'Autre devient ce reflet de soi nécessaire : « Barbe et Barnabé dans les latrines de la prison : l'un meurt pour que l'autre vive. Nadia et *Nothin'* : l'un meurt pour que l'autre crée sa vie » (Gourde, s.d, s.p.)⁹ D'abord inexistante, indifférente, Nada, le rien, le néant, l'espace blanc, Nadia devient écrivaine. Elle crée la (sa) vie. Elle enfante un monde. Les mots parviennent à éliminer le vide, à éloigner la mort. « Enfin, grâce à la *Sonate de la Résurrection*, je pourrai abandonner le fantasme de mon frère jumeau comme Témoin parfait, regarder sa mort en face » (Huston, 1996, p. 248).

Ainsi, *Instrument des ténèbres* expose la problématique de l'écriture et de la mise au monde de *Sonate de la Résurrection*. Ce roman met en scène une réflexion sur l'écriture et sur la représentation où la fiction s'amalgame au réel. Il dévoile le tiraillement des oppositions et le passage d'un état à un autre : du malaise existentiel, de l'insatisfaction du réel, en passant par un itinéraire intérieur pour en arriver à la révélation de soi. Nada était cette figuration de la page blanche, ce corps féminin envahi par l'Autre idéalisé; elle est maintenant une femme libérée. Ce texte est bien la résurrection d'une femme qui revient des ténèbres par une longue traversée de la mémoire et par la découverte miraculeuse de la force créatrice de l'écriture.

⁹ Sylvie Gourde, « Faut-il un témoin », www.unsicledefemmes.freeservers.com/huston.htm.

BIBLIOGRAPHIE

Blanchot, Maurice. 1955. *L'Espace littéraire*. Paris : Éditions Gallimard, coll. « Folio/Essais », 376 p.

Bourque, Michelle. 2001. *Sorcières et féminité subversive dans Les Enfants du Sabbat d'Anne Hébert et « Instrument des ténèbres » de Nancy Huston*, Montréal : Université du Québec à Montréal, Mémoire de maîtrise, 134 p.

Duras, Marguerite. 1993. *Écrire*. Paris : Éditions Gallimard, coll. « Folio », 123 p.

Fournier, Danielle. 1998. *Dire l'autre*. Montréal : Éditions Fides, 68 p.

Huston, Nancy. 1996. *Instrument des ténèbres*. Paris : Éditions J'ai lu, 250 p.

Huston, Nancy et Leïla Sebbar. 1986. *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil*, Paris : Éditions J'ai lu, Bernard Barrault, 221 p.

Miroux, Jean-Philippe. 1996. *L'Autobiographie. Écriture de soi et sincérité*. Paris : Nathan, 128 p.

Raoul, Valérie. 1999. *Le Journal fictif dans le roman français*. Paris : Presses universitaires de France, 233 p.

Todorov, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 187 p.

WEBLIOGRAPHIE

Gourde, Sylvie. s.d. *Faut-il un témoin*.
www.unsiecledefemme.freesevers.com/huston.htm, s.p.



MARIE-SISSI LABRÈCHE

Marie-Sissi Labrèche naît en 1969 dans l'est de Montréal et connaît une enfance difficile. En 1999, elle termine, sous la direction d'André Carpentier, sa maîtrise en création littéraire à l'UQAM. Dans ce cadre universitaire, elle écrit son premier roman, *Borderline*, publié aux éditions Boréal. En 2002, elle publie une seconde autofiction intitulée *La brèche*. Ces romans mettent en scène des femmes qui cherchent à faire entendre leurs voix dans un monde où la sexualité est omniprésente. Ancienne musicienne et chanteuse au sein d'un groupe rock alternatif montréalais, Marie-Sissi Labrèche écrit maintenant dans les magazines *Filles d'Aujourd'hui* et *Clin d'oeil*.

Bibliographie

Borderline (2000)

La brèche (2002)

CORPS ET ÉNONCIATION AU FÉMININ CHEZ MARIE-SISSI LABRÈCHE :
une aventure Borderline

Annie Gingras

La femme occidentale lutte depuis des siècles contre son emprisonnement dans la société patriarcale. Plusieurs théoriciennes¹ ont d'ailleurs démontré comment des écrivaines ont tenté, par le passé, de faire émerger le féminin en brisant l'ordre masculin dans leurs écrits. Cette norme masculine semble particulièrement bien ancrée au sein de la littérature érotique. Les relations sexuelles étant, selon Kate Millett (1971), la métaphore extrême des rapports de pouvoir régissant la société, il apparaît logique que la littérature érotique offre toujours une image de la femme subordonnée à l'homme. Ainsi, la grande majorité des textes érotiques traditionnels présentent des femmes soumises, battues, violées et « muettées », selon l'expression de Susanne de Lotbinière-Harwood (1991, p. 13)². Une dialectique contraignante pour la femme s'établit : l'homme est défini par sa fonction de sujet (désirant), tandis que la femme est inévitablement réduite à son corps, devenant donc un objet (désiré ou non). De même, Anne-Marie Dardigna (1980) constate qu'au sein de cette littérature, la parole est rarement accordée à la femme.

¹ Nombre de théoriciennes féministes se sont penchées sur cette question, et c'est pourquoi nous ne pouvons en nommer que quelques-unes, que nous avons choisi de tirer du corpus québécois, l'œuvre à l'étude dans cet article en faisant elle-même partie. Nous retiendrons donc, entre autres, l'essai de Patricia Smart (1990); le collectif *L'autre lecture*, dirigé par Lori Saint-Martin (1992) et regroupant quelque vingt-cinq théoriciennes; ainsi que les actes du colloque *Trajectoires au féminin*, dirigé par Lucie Joubert (2000), réunissant, pour sa part, les articles d'une quinzaine d'essayistes. Toutes ces femmes ont traité, de près ou de loin, de la problématique de l'émergence du féminin en littérature.

² Susanne de Lotbinière-Harwood traduit de l'anglais le terme *muted*, dont l'équivalent français serait « muettes », par « muettées », pour bien faire valoir que le sujet féminin ne choisit pas le silence, mais se le voit imposer par l'ordre masculin.

Lorsque l'on parle d'elle et de ses désirs (ou plutôt de ce qu'on présume être ses désirs), c'est inévitablement à la troisième personne :

Donc que l'auteur réel du récit soit un homme ou une femme importe peu finalement : le récit érotique met en acte une relation sujet/objet qui est toujours identique : « je »/« elle » (et « il »). Que l'émetteur du récit soit un homme ou une femme, le personnage féminin ne peut être conçu comme sujet actif de la narration : il est suivi du regard et tenu à distance. (Dardigna, 1980, p. 105)

À la lumière de ces différents éléments, il importe de s'interroger sur la littérature contemporaine des vingt dernières années³. En effet, maintenant que les femmes ont remporté plusieurs combats sociaux importants et qu'elles ont conquis, dans une large mesure, le statut de sujet, un changement devrait s'être opéré au sein des textes érotiques contemporains. Plusieurs questions semblent s'imposer d'elles-mêmes. Tout d'abord, le corps féminin est-il enfin devenu autonome et désirant (et désiré) plutôt que seulement désiré? Dans la mesure où l'on croit cette nouvelle représentation possible, il faut s'interroger sur les liens qui unissent le corps à l'énonciation au féminin : peut-il y avoir coïncidence entre ce corps désirant et le sujet parlant?

Le roman *Borderline* de Marie-Sissi Labrèche (2000), au sein duquel la sexualité occupe une place fort importante, s'avère intéressant pour l'analyse de ces questions. Plus particulièrement, les scènes érotiques, soit les chapitres 1, 3, 5, 7 et 9⁴, permettront de dégager la représentation du féminin par le biais d'une analyse du fonctionnement de l'énonciation. Malgré les combats sociaux remportés par les femmes et malgré certains changements sur le plan de la perception du corps féminin en littérature, ce qui a été mis en place par la société patriarcale au cours des siècles est d'une force singulière. Cependant, si l'ordre masculin est maintenu, il a perdu de son autorité, ce que tend à démontrer le roman de Marie-Sissi Labrèche, de façon particulièrement lucide. La mise en scène d'une femme voulant s'appropriier la parole et le désir sans toutefois réussir à les maîtriser complètement

³ Nous considérons que, depuis les années quatre-vingt, plusieurs changements sociaux ont bouleversé le statut des femmes (occidentales). Au Québec particulièrement, le travail gigantesque des féministes, dans les années soixante-dix, a contribué à l'évolution de la situation féminine contemporaine. Par ailleurs, les théoriciennes et théoriciens s'entendent en général pour qualifier de « littérature contemporaine québécoise » la production des années quatre-vingt à aujourd'hui. À ce sujet, voir entre autres les essais de Simon Harel (1999) et de Pierre Nepveu (1999).

⁴ Le roman de Marie-Sissi Labrèche est construit de façon à faire alterner le présent et le passé du personnage. Les chapitres pairs, où il est question de l'enfance de Sissi, permettent au lecteur d'établir un lien étroit entre la jeunesse et la vie adulte de la protagoniste : l'enfant évolue entre une mère folle, absente psychologiquement et physiquement à cause des internements répétés, et une grand-mère sévère et rigide qui, de surcroît, déteste tous les hommes. C'est en fonction de ces éléments que le vide intérieur de Sissi, son besoin extraordinaire d'être aimée et sa relation problématique au masculin prennent rapidement forme, présage de son rapport futur au désir (le sien, et celui des autres

témoigne du regard éclairé que porte l'auteure sur la femme occidentale contemporaine.

La protagoniste, Sissi, a une personnalité *borderline*. À l'image de cette maladie, elle est *borderline* dans sa relation au corps et à la parole et, par le fait même, à l'ordre masculin. La notion de « *borderline* » touche profondément à la question des frontières, en ce que le sujet féminin contemporain semble être dans un entre-deux (Robin, 1993) identitaire :

Certaines théoriciennes féministes estiment que l'écriture érotique des femmes émane d'une tension entre l'image traditionnelle de la femme (objet, victime, exhibitionniste) et les changements récents dus au féminisme, et à partir desquels les femmes cherchent à prendre de nouveaux rôles de voyeuses et de "prédateuses" sexuelles. Une femme peut donc se percevoir comme objet (elle en a l'habitude après tout), tandis qu'en même temps elle se voit/se veut sujet du discours érotique (Von Flotow, 1994, p.132).

Chez Marie-Sissi Labrèche, ce n'est pas tant le désir d'assumer les deux positions qui prime que la tentative d'être sujet entier et non plus seulement objet. De cette démarche découle une situation d'entre-deux où les limites traditionnelles du féminin (objet) et du masculin (sujet) deviennent floues. Ainsi, la porosité de ces bornes permet non pas une inversion des rôles, ni un recouvrement d'un genre avec l'autre, mais un recoupement de leurs frontières. Le *borderline* est relatif à cette perméabilité qui vient forcer le détour par l'autre dans la connaissance de soi. Ainsi, parce que la délimitation des genres n'est pas nette, il y a possibilité de les répartir différemment, de transformer quelque peu les rapports de pouvoir, sans toutefois parvenir à un bouleversement complet. Cette vision de la situation féminine comme *borderline* dans son rapport au masculin est particulièrement réaliste : si la femme contemporaine n'est plus véritablement soumise, elle n'est cependant pas dominatrice ni même en position d'égalité.

Sexualité et vide intérieur

La protagoniste du roman de Labrèche utilise le « je » pour divulguer sa propre histoire, ce qui lui offre diverses possibilités. Tout d'abord, la prise de parole lui permet de raconter son désir. Dans la majorité des récits érotiques canoniques⁵, le désir féminin est longuement décrit : « c'est en revanche les

vis-à-vis d'elle). Les chapitres impairs font d'ailleurs état du présent du personnage, présent centré sur la question de la sexualité.

⁵ Voir, entre autres, *Sexus* d'Henry Miller (1990), publié pour la première fois dans les années quarante; aussi, la si célèbre *Histoire d'O*, de Pauline Réage (1954); ou encore *Les lois de l'hospitalité* de Pierre Klossowski (1965), pour ne nommer que ceux-là.

sensations de ces mêmes femmes qui sont attentivement et minutieusement décrites *de l'intérieur* et signifiées comme vécues, ressenties, éprouvées » (Dardigna, 1980, p. 100). Cependant, tout porte à croire que ce désir leur est prêté afin que l'homme puisse justifier sa domination sur le corps de la femme. Pour Anne-Marie Dardigna, « le désir qui ne passe pas par les hommes n'existe pas; c'est simple et clair » (1980, p. 108). Dans *Borderline*, le fait de posséder la parole devrait enfin permettre à un personnage féminin de se dire véritablement. Pourtant, on a rarement accès au désir de Sissi : le « je » ne semble lui offrir comme possibilité que d'affirmer l'envie des autres, celle des hommes en particulier, à l'égard de son corps à elle : « Des mains me touchent. Des milliers de mains parcourent mon corps. On me jette des vêtements, on me tire un bras, puis l'autre. Quelqu'un en profite pour toucher mes seins. Je le savais qu'il y en aurait un qui ne pourrait pas se retenir. » (Labrèche, 2000, p. 52)

Le seul désir exprimé par Sissi par rapport aux hommes est celui de se faire remplir : elle est vide tout comme le lieu qu'elle habite. D'ailleurs, parce que les lieux participent à la réalité discursive en renforçant le discours, il est intéressant d'aborder la question du loft où réside la protagoniste parce qu'il est caractérisé par le vide. Le loft se définit par la perméabilité de ses frontières, sa transparence, son caractère morcelé et son absence de frontières tangibles. Les limites des pièces sont perméables puisqu'elles ne sont déterminées que par des meubles et certains accessoires. La solitude et le vide accompagnent Sissi dans ce lieu : « Perdue dans mon grand loft. Seule. Le plus clair de mon temps, je l'ai passé assise en plein milieu de l'appartement, à regarder à travers mes immenses fenêtres. » (Labrèche, 2000, p. 101) Pour circonscrire ses bornes, Sissi investit le centre de la pièce, comme si elle avait besoin de se raccrocher à un point précis. Pourtant, en s'asseyant au centre de cette salle, elle s'éloigne des murs qui entourent le loft, seules limites possibles dans cet espace ouvert. Sissi est à l'image du loft qu'elle habite et qui s'avère impossible à remplir : « Comprends ce que je dis, il y a un vide dans mon ventre et ce vide, je le remplis de tout ce que je peux trouver. Mais la plupart du temps, ce que je trouve, ce ne sont que des cochonneries. » (2000, p. 104)

C'est par la médiation du corps et de la sexualité que Sissi essaie d'échapper à son vide intérieur. La protagoniste tente de se reconnecter avec elle-même à travers l'autre, par la médiation du pénis, seul organe pouvant la remplir :

Même si ça brûlait, j'aimais ça, surtout parce que sa bite était énorme, comme un paquebot. J'avais l'impression d'être habitée comme un deux et demi, de ne plus être seule dans ma cave. Durant quelques minutes, le vide de mes vingt-trois années

d'existence s'est évanoui, s'est effacé. Plus de vide rempli de cochonneries. Plus de maman folle, plus de peurs, plus de grand-mère qui chiale, plus de tracas. Qu'une bitte et moi. (Labrèche, 2000, p. 22-23)

La protagoniste a besoin du pénis comme objet externe qui lui permet « de maintenir ensemble les différentes parties du soi » (Chabert, Brusset et Brelet-Foulard, 1999, p. 116) que sa personnalité *borderline*, maladie dite bipolaire, contribue à disperser. Sissi passe par l'autre pour se réapproprier son identité. Cependant, il semble que cette tentative soit vaine, cet objet extérieur ne pouvant résoudre l'inadéquation profonde entre son corps et son esprit. En effet, seule sa tête aspire à une émancipation alors qu'elle se voit poser les gestes traditionnels de la femme-objet. Son corps s'offre au désir des autres même si son esprit n'endosse pas ses actions : « Je m'en veux. Je m'en veux à mort. Je ne sais pas pourquoi j'ai accepté de venir ici et de baiser avec un gars que je n'aime même pas, je ne sais pas » (Labrèche, 2000, p. 16). Malgré ses réprimandes, Sissi ne quitte pas la chambre d'hôtel et fait l'amour avec Éric, son « je » ne lui servant, en définitive, qu'à dire tout bas son désaccord avec les actions qu'elle entreprend. À cause de cette scission entre les volontés de son esprit et celles de son corps, elle ne peut exprimer à l'autre son désir (ou son absence de désir). Dès lors, sa prise de parole est inefficace : « Je voudrais leur dire qu'ils m'écœurent comme c'est pas permis, mais ma bouche reste toujours aussi ouverte/fermée, elle n'en fait qu'à sa tête. » (2000, p. 111)

L'inadéquation entre le corps et l'esprit de Sissi ne semble toutefois pas complète. Son corps n'est pas posé comme parfaitement autonome puisqu'il réagit, en bout de ligne, au désaccord du « je » : au moment de la pénétration, son « vagin [se met] à faire des contractions » (Labrèche, 2000, p. 22), comme s'il refusait l'accès au pénis. La coupure n'est donc pas nette : elle est *borderline* au sens où il y a une imbrication du corps et de l'esprit sans que cela ne mène à une adéquation totale. Sissi est donc dans un entre-deux identitaire, prise entre sa position traditionnelle et son désir d'émancipation.

Corps féminin, ordre masculin

Le corps féminin dans *Borderline* est défini en fonction de l'ordre masculin, entre autres par les vêtements portés par Sissi. Pour Kaja Silverman, le corps est déterminé par le discours porté sur lui : « While human bodies exist prior to discourse, it is only through discourse that they arrive at the condition of being *male* or *female* » (Silverman, 1984, p. 324). Ainsi, dans la littérature érotique traditionnelle, il importe de construire le féminin de façon à ce que sa soumission devienne irrévocable. La narration du roman attribue à la femme des vêtements qui

marquent chacune des parties de son corps, la morcelant et la déterminant comme objet-regardé. Sissi porte donc « sa plus belle robe » (Labrèche, 2000, p. 16); il est question de « la fine bretelle de soie » (2000, p. 17) qui tombe et découvre son sein; Sissi laisse entendre qu'elle ne porte « pas de collant même si on est en novembre » (2000, p. 42) et qu'elle n'a « pas de petite culotte » (2000, p. 43). Cet élément lui permet de parler de ses cuisses découvertes et de son sexe offert à tous : « tout le monde peut voir ma chatte blonde » (2000, p. 43). La protagoniste est habillée de façon telle que tous connaissent son désir, celui d'être baisée par n'importe qui. Le corps est donc « territorialisé » par les vêtements qu'elle porte et est déterminé, à travers cela, comme féminin. L'apparence devient, dès lors, un moteur de l'ordre masculin puisqu'elle réduit la femme à un objet construit pour la séduction et offert aux regards. Dans *Borderline*, non seulement les vêtements sont-ils scrutés en fonction des organes sexuels, mais ils permettent de créer un lien solide entre femme et poupée, comme si la femme n'était, en définitive, qu'un jouet. Le corps de Sissi est ainsi associé entre autres à celui d'une Barbie, à celui d'une Schtroumpfette, et même, pourrait-on avancer, à celui d'une poupée gonflable. En effet, la narratrice parlera du « son de [sa] voix de Barbie » (2000, p. 21), du fait qu'elle « se laisse choisir comme une poupée » (2000, p. 47), qu'elle joue à être une fée, à être Cendrillon, etc. La poupée Barbie, symbole par excellence des standards de séduction occidentaux, devient ainsi la métaphore de la femme naturellement conçue pour une telle attitude. Georges Bataille⁶ explicite d'ailleurs ce rapport entre femme et séduction dans *L'érotisme* :

Les hommes ayant l'initiative, les femmes ont le pouvoir de provoquer le désir des hommes. Il serait injustifié de dire des femmes qu'elles sont plus belles, ou même plus désirables que les hommes. Mais dans leur attitude passive, elles tentent d'obtenir, en suscitant le désir, la conjonction à laquelle les hommes parviennent en les poursuivant. Elles ne sont pas plus désirables, mais elles se proposent au désir. (Bataille, 1957, p. 145)

La description générale de Sissi dans le récit s'accorde (malheureusement) avec cette définition masculine puisque, si la protagoniste suscite le désir, elle s'y propose d'abord et avant tout :

Les lumières continuent de se refléter sur mes jambes, mes cuisses. C'est beau. Je m'excite en crisse ! Je lève un peu plus ma jupe, les lumières me suivent. Je n'ai pas de petite culotte. Tout le monde peut voir ma chatte blonde, mais de ça, je m'en fous. D'ailleurs, ça me plairait qu'un d'entre eux me voie et vienne regarder les

⁶ Georges Bataille est un des dignes défenseurs de l'ordre social masculin, tel qu'il nous l'expose en termes peu charitables pour la condition féminine dans *L'érotisme* (1957) : « Par le soin qu'elle prête à sa parure, par le souci qu'elle a de sa beauté, que sa parure met en relief, une femme se tient elle-même pour objet que sans cesse elle propose à l'attention des hommes » (Bataille, 1957, p. 145). C'est d'ailleurs sous ce mode de pensée que s'ébauchent ses récits érotiques où la suprématie

petites lumières de mon anniversaire sur mes jambes et mes cuisses. Si jamais ça l'enchanté, je pense même que je lui permettrais de regarder les lumières sur mes cuisses, mon ventre, mes seins... Ça me plairait assez... Mais personne ne vient me voir. (Labrèche, 2000, p. 43-44)

Si le corps de Sissi est étiqueté « féminin » par les vêtements qu'elle porte et les gestes qu'elle pose pour s'offrir, et s'il est marqué par les multiples baisés, il se construit aussi à partir du regard des autres.

Dans *Borderline*, posséder le regard ne permet à Sissi que de voir comment l'autre la regarde. Certes, elle voit l'autre, ayant même un jugement sur ce corps, mais ce n'est pas ce qui prime sur le plan discursif. Il semble que, tout comme le propose Anne-Marie Dardigna, la femme ne puisse devenir sujet regardant : « la seule chose qu'arrive à voir leur regard, c'est elles-mêmes regardées » (Dardigna, 1980, p. 112). Sissi ne croit devenir sujet qu'à travers les yeux étrangers sans lesquels elle est incapable de se percevoir comme une unité. Ce regard devient donc essentiel : « quand il me regarde avec ses yeux qui roulent comme des billes, il me donne l'impression que je lui suis nécessaire. » (Labrèche, 2000, p. 16) Plus tard Sissi dira : « ses yeux qui me rendaient plus belle » (2000, p. 17). Ainsi, elle baise avec les hommes non seulement pour combler son vide intérieur, mais aussi parce que le regard de l'autre lui donne un certain pouvoir. C'est pourquoi elle met son corps en scène : « Je vais m'offrir en spectacle à qui mieux mieux [...] Je ferai une Annie Sprinkle de moi. » (2000, p. 44) Cependant, cela donne aussi à l'homme accès au pouvoir puisque voir est une pulsion active, selon Laura Mulvey (1989).

Malgré tout, en utilisant le pouvoir de séduction de son corps et de la parole, ce « je » actif, Sissi tente de se poser comme sujet et de dominer l'homme. Tout d'abord, elle lance des ordres aux hommes avec qui elle fait l'amour : « Cesse de faire des Oh ! Oh ! Oh !, Éric, et écoute-moi. Tu vas faire ce que je vais te dire. Tout, tout, tout. O.K.? » (Labrèche, 2000, p. 17) Quoiqu'elle y parvienne difficilement, Sissi cherche le contrôle sur son corps afin qu'il soit enfin en accord avec son esprit. Ce désir de pouvoir sur soi passe par la médiation du corps des hommes : « De toute façon, dès qu'un homme prend le contrôle, j'ai envie de le tuer » (2000, p. 19). Elle voudrait être toute-puissante et ne pas avoir à parler pour que l'autre connaisse ses désirs : « Je n'aime pas quand j'ai besoin d'ouvrir la bouche pour leur dire quoi faire. » (2000, p. 20) Cette attitude révèle, certes, son ambition d'assumer le rôle de sujet, mais elle dévoile aussi un certain désir de domination.

du mâle ne peut être contestée et où la femme ne peut exister qu'en tant qu'objet offert à l'homme. Luise von Flotow (1994) écrit, à ce sujet : « Bataille, pour sa part, prend le contexte patriarcal comme point de départ de ses écrits, contexte qui continue de fixer les paramètres de la vie de tous les jours et dans lequel il joue un rôle privilégié comme homme blanc de classe bourgeoise. » (Von Flotow, 1994, p. 131)

Cependant, on comprend rapidement que Sissi a peur d'utiliser la parole, ce qui l'empêche d'accéder à cette position de sujet. Si elle n'aime pas ouvrir la bouche pour donner des ordres, c'est que « le son de [sa] voix de Barbie [lui] fait prendre conscience, une autre fois, qu'[elle est] là, dans une triste chambre d'hôtel. » (2000, p. 21) Son « je » est donc hésitant, il est *borderline*; sa peur de l'utiliser provient de son incapacité à s'exprimer entièrement, à la fois à l'aide de sa parole et à l'aide de son corps, celui-ci agissant parfois à l'encontre de ce que Sissi affirme. Malgré tout, sa voix lui accorde le pouvoir de réduire les hommes (et même certaines femmes) au silence : « De toute manière j'ai couché avec toute la bande en faisant promettre à chacun d'en garder le secret. » (2000, p. 27) Malgré ce pouvoir que lui confèrent le « je » et la prise de parole, elle ne détient pourtant qu'une partie du discours. Tout d'abord, elle hésite à utiliser son pouvoir discursif : « je me la suis fermée, comme d'habitude, comme toujours, et je n'ai rien dit » (2000, p. 15). De plus, un autre discours, parallèle au sien, s'élabore à son sujet, discours des autres sur son corps. Son groupe d'amis la perçoit comme un objet dans la mesure où il la réduit à ses seins, à ses longues jambes et à son sexe : son apparence la constitue et la limite.

Désir et exclusion

Sissi n'appartient pas à la communauté, au cercle d'amis, au *fellowship*, tel que le conçoit Kaja Silverman (1984). Elle est définitivement en marge :

The female subject, on the contrary, is, on the basis of her gender, automatically excluded from all current discursive fellowships except those like feminism, which have grown up in opposition to the dominant symbolic order. She is consequently deprived of the power and knowledge which those fellowships imply, and is incapable of occupying anything but the position of a spoken subject. (Silverman, 1984, p. 326)

Le groupe duquel Sissi est exclue est perçu comme un ensemble où il y a échange d'un discours sur Sissi :

Je l'imagine déjà : Hé, les gars, vous savez pas ce qui m'est arrivé? Non! J'ai fait l'amour avec la femme de ma vie! Qui? Qui? Qui? Sissi. Non! Oui!!! Non! Oui!!! Euh... *Moi aussi*, va dire Gabriel. *Moi aussi*, va dire Dany. *Moi aussi*, va dire Tristan. *Moi aussi*, va dire Daniel. *Moi aussi*, va dire André. *Moi aussi*, va dire Tony. *Moi aussi*, va dire Jérôme. *Moi aussi*, va dire Sacha. *Moi aussi*, va dire Isabelle. Et là, ils vont tous se mettre à parler de moi, genre thérapie de groupe à propos de leur vie avec Sissi, de leurs sentiments envers Sissi, de leur nuit avec Sissi, de leur orgasme avec Sissi. Ça ne va plus finir! Je suis faite à l'os. (Labrèche, 2000, p. 27)

Ainsi, à partir du moment où elle sait qu'elle n'a plus le pouvoir d'assujettir son entourage, Sissi veut fuir. Constituant l'élément déviant du groupe, celle qui baise

avec tout le monde, se masturbe devant tout le monde, ne respecte pas l'ordre social ni l'ordre masculin, elle ne parvient toutefois pas, par ses gestes, à établir un contre-ordre féminin. Pourtant, elle exerce un certain contrôle sur les hommes, dans la mesure où ils sont amoureux d'elle : « Mais ils t'aiment, Sissi. La moitié d'entre eux sont carrément fous de toi. » (2000, p. 46) Cependant, cette maîtrise n'est pas suffisante pour la maintenir dans le *fellowship*, parce que ses sentiments la placent aussi en marge du groupe en ce qu'ils ne sont pas conformes à ceux des autres : « ils sont tous barricadés avec leurs sentiments bien compartimentés, bien régis. Moi, mes sentiments, c'est impossible de les retenir. » (2000, p. 45) À cause de sa personnalité *borderline*, sa voix est liée à la déviance et à l'hystérie, soit à une représentation classique de la femme dans le discours patriarcal, notamment en psychanalyse freudienne. Ainsi, tous désirent son corps, ce qui la maintient dans le groupe mais l'en exclut discursivement.

Ce n'est que dans sa relation avec une autre femme, Saffie, que Sissi parviendra à s'exprimer. Saffie représente l'*alter ego* de Sissi : même corps, même attitude de séduction. Le « je », dans le contexte de cette relation, va enfin permettre à Sissi d'extérioriser ses désirs : « Saffie. J'ai envie d'aller à l'hôtel avec toi. J'ai envie de dormir à tes côtés et, demain matin, qu'on mange des œufs pour déjeuner... Des œufs et des toasts, ensemble » (Labrèche, 2000, p. 80). Le désir est enfin réel, voire pur : « Je suis excitée comme une jeune vierge. » (2000, p. 78) Il ne passe plus seulement par le corps, puisque la relation lesbienne n'est pas dictée par le besoin de se faire remplir, mais témoigne d'un retour vers soi à travers sa jumelle, d'une volonté de coïncider avec soi-même dans une sorte de narcissisme bienfaisant. La gémellité reste cependant celle du corps : « Même taille, mêmes seins, mêmes cheveux, mêmes yeux rieurs. » (2000, p. 81) Ainsi, au sein de cette relation, il semble y avoir prédominance du corps sur le sujet. Heureusement, cette prééminence va permettre à Sissi de s'assumer par la médiation de Saffie : pour une fois les désirs de tout son être convergent dans le même sens.

Un regard lucide

En somme, Sissi est à la fois *objet* et *sujet* du discours érotique. Pourtant, sa position est floue puisqu'elle n'assume totalement aucune posture et ne possède pas entièrement le discours ni le pouvoir : sa position est donc *borderline*. Par ailleurs, même le discours, dans le roman, est *borderline* : la fameuse dichotomie sujet/objet, active dans la majorité des textes érotiques traditionnels, ne s'inscrit pas dans un rapport d'opposition; la frontière entre ces deux pôles (sujet et objet) est devenue poreuse, et la limite entre eux est difficile à déterminer. Les changements sociaux

qui ont bouleversé le statut de la femme depuis quelques années, sans toutefois permettre d'abolir l'ordre symbolique masculin, en sont sûrement une des causes majeures. *Borderline* présente la femme comme ayant maintenant accès à la parole, mais qui, en définitive, est encore et toujours contrôlée, du moins en partie, par l'ordre masculin. Cette image du féminin est directement en lien avec cette tension, précédemment décrite, entre le désir d'être une femme traditionnelle et celui d'être une femme émancipée, si typique de notre époque. Luise von Flotow (1994) cite d'ailleurs, à titre d'exemple, les romans d'Anne Dandurand, où cette double aspiration sous-tend tout le texte. En ce sens, le regard porté par Marie-Sissi Labrèche sur le corps féminin contemporain est éclairé. En effet, l'auteure joue avec ce féminin, à la fois tel qu'il est décrit par l'ordre masculin, et tel qu'il aspire à être. L'oscillation entre ces deux pôles participe d'un jeu entre les limites du féminin et du masculin (tels qu'ils sont traditionnellement définis). C'est ici que se situe d'ailleurs la notion de *borderline*, qui a beaucoup à voir avec le concept d'entre-deux tel que le conçoit Régine Robin (1993). En effet, rappelons qu'il n'y a pas englobement des genres l'un dans l'autre, la distinction entre le sujet (masculin) et l'objet (féminin) se faisant encore, mais il y a un empiètement des deux instances l'une sur l'autre. Une imbrication s'opère entre elles, qui permet au féminin d'échapper (en partie) à sa position d'objet.

Ainsi, la protagoniste tente de trouver un certain entre-deux dans son rapport au corps et à la parole : elle désire devenir non seulement sujet regardant et désirant, mais objet regardé et désiré tout à la fois. Il n'est donc pas question dans *Borderline* de prendre la place du masculin, ni de briser l'ordre symbolique puisque « renverser les rôles ou transformer les femmes en hommes, voilà deux pièges complémentaires. » (Saint-Martin, 1997, p. 41) Sissi ne tente pas d'assumer à la fois le rôle de la femme traditionnelle et celui de la femme émancipée. Elle aspire à trouver sa propre définition du féminin, quelque part dans l'entre-deux. Même si, en définitive, elle n'y parvient pas véritablement, sa démarche est positive et lucide : l'ordre symbolique ne peut être détruit de façon radicale. Les écrivaines comme Marie-Sissi Labrèche semblent plutôt contribuer à sa lente transformation, de l'intérieur.

BIBLIOGRAPHIE

- Bataille, Georges. 1957. *L'érotisme*. Paris : Éditions de Minuit, 306 p.
- Chabert, Catherine, Brusset, Bernard et Brelet-Foulard, Françoise. 1999. *Névroses et fonctionnements limites*. Paris : Dunod, 183 p.
- Dardigna, Anne-Marie. 1980. *Les châteaux d'Eros ou les infortunes du sexe des femmes*. Paris : François Maspero, 334 p.
- Harel, Simon. 1999. *Le voleur de parcours*. Montréal : XYZ Éditeur, coll. « Documents », 334 p.
- Joubert, Lucie (dir.). 2000. *Trajectoires au féminin dans la littérature québécoise (1960-1990)*. Montréal : Éditions Nota Bene, 288 p.
- Klossowski, Pierre. 1965. *Les lois de l'hospitalité*. Paris : Gallimard, 350 p.
- Labrèche, Marie-Sissi. 2000. *Borderline*. Montréal : Boréal, 159 p.
- Lotbinière-Harwood, Susanne de. 1991. *Re-belle et Infidèle : la traduction comme pratique de réécriture au féminin*, Montréal : Éditions du Remue-Ménage, 174 p.
- Miller, Henry. 1990. *Sexus*, Paris : Christian Bourgois, 652 p.
- Millett, Kate. 1971. *La politique du mâle*. Paris : Éditions Stock, 463 p.
- Mulvey, Laura. 1989. *Visual and other pleasures*. Bloomington/Indianapolis : Indiana University Press, 201 p.
- Nepveu, Pierre. 1999. *L'écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. Montréal : Éditions Boréal, 241 p.
- Réage, Pauline. 1954. *Histoire d'O*. Paris : Éditions Jean-Jacques Pauvert, 242 p.
- Robin, Régine. 1993. *Le deuil de l'origine : une langue en trop, une langue en moins*, Paris : Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 264 p.

Silverman, Kaja. 1984. « *Histoire d'O: The Construction of a Female Subject* », dans *Pleasure and Danger : Exploring Female Sexuality*, sous la dir. de Carole S. Vance. Londres : Routledge & Kegan Paul, p. 320-349.

Saint-Martin, Lori (dir.). 1992. *L'autre lecture : la critique au féminin et les textes québécois*. Tome I. Montréal : XYZ Éditeur, 215 p.

———. 1994. *L'autre lecture : la critique au féminin et les textes québécois*. Tome II. Montréal : XYZ Éditeur, 194 p.

———. 1997. *Contre-Voix. Essais de critique au féminin*. Québec : Nuit Blanche Éditeur, 291 p.

Smart, Patricia. 1990. *Écrire dans la maison du père : l'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*. Montréal : Éditions Québec/Amérique, 347 p.

Von Flotow, Luise. 1994. « Tenter l'érotique : Anne Dandurand et l'érotisme hétérosexuel dans l'écriture au féminin contemporaine », voir Saint-Martin, Lori (dir.). 1994, p. 129-136.



PAULINE RÉAGE

Pauline Réage, pseudonyme de Dominique Aury, naît à Rochefort-sur-Mer en 1907 et décède à Corbeil-Essonnes en 1998. Sous ce nom de plume, elle signe le roman *Histoire d'O*, l'un des plus grands succès littéraires du genre érotique. Réage est d'abord connue pour sa carrière de journaliste et de traductrice. Elle entre au comité de lecture des Éditions Gallimard en 1950. Elle est aussi secrétaire générale de la NRF (1953) et, en 1974, devient membre du Conseil supérieur des Lettres. Qualifiant son roman de « fantaisie d'amour », Réage fait figure de pionnière dans la représentation féminine de l'érotisme. Elle remporte le Prix Des Deux Magots en 1958. *Histoire d'O* contraste avec ses autres productions dont une *Anthologie de la poésie religieuse* (1943) et un recueil d'essais, *Lectures pour tous* (1958).

Bibliographie

Anthologie de la poésie religieuse (1943)
Histoire d'O (1954)
Lectures pour tous (1958)
Retour à Roissy (1969)
La littérature est une fête (1986)
Traité des jours sombres (1992)

VIRGINIE DESPENTES

Native de Nancy en France (1969), Virginie Despentes exerce divers métiers avant de s'adonner à l'écriture : femme de ménage, hôtesse dans un salon de massage, disquaire, puis pigiste pour des journaux rock et pornographique. Elle publie le roman *Baise-moi* (1994), vendu à plus de 40 000 exemplaires, et l'adapte ensuite pour le cinéma (2000). Controversé, le film questionne la représentation pornographique au féminin. Despentes fait paraître aussi *Les Chiennes savantes* (1995) et *Mordre au travers*, (1999). Elle reçoit, pour *Les jolies choses* (1998), le prix de Flore. Elle signe également le scénario de la bande dessinée *Les trois étoiles*, illustrée par Nora Hamdi (2002). Ses textes, marqués par la violence contemporaine, inscrivent le désespoir ressenti par les jeunes des banlieues urbaines.

Bibliographie

Baise-moi (1994)
Les Chiennes savantes (1995)
Les jolies choses (1998)
Mordre au travers (1999)
Les trois étoiles (2002)



L'IMAGINAIRE DES ORIFICES:
Pénétration et identité dans Baise-moi de Virginie Des pentes
et Histoire d'O de Pauline Réage

Julie Ouellette

Sexuality is not a serie of individual, episodic behaviors linked to specific acts and the physical body, but represents a range of sexual activities and norms, whose meaning and significance for both the individual and society change over time.

D. Di Mauro, *Sexuality Research in the United States*, 1995

La littérature érotique arpente un lieu de fantasme et d'intimité qui nous semble hors du monde et de ses lois. Où les chuchotements, le lent dévoilement des corps et la montée fulgurante du désir échappent aux considérations politiques et aux constructions sociales. Impression fausse, mais qui mérite qu'on s'y arrête. Dans *La volonté de savoir*, Michel Foucault distingue deux types d'organisation des discours sur la sexualité : l'*ars erotica*, où la vérité est extraite du plaisir lui-même; et la *scientia sexualis*, qui serait un amalgame de savoir/pouvoir chargé de contenir la vérité sur le sexe (Foucault, 1976, p. 78) produite à l'aide de techniques de pouvoir (dont l'aveu) et de classification scientifique (biologie, sexologie, psychiatrie). Les littératures érotique et pornographique découlent de ce même courant, entre l'aveu et la biologie. Pour Foucault, le pouvoir se situe à l'intérieur des discours puisque par eux se construisent les « objets » de savoir, et donc la sexualité.

La notion d'« imaginaire » renvoie à l'organisation que fait une société « des représentations sociales qui créent le vrai et le "naturel" » (Navarro

Swain, 1998, p. 135), le masculin et le féminin. Selon Cornelius Castoriadis (1986), repris par Tania Navarro Swain, c'est

le sens qui circule en tant que vérités, normes, valeurs, directives de comportement, qui instaure les paradigmes et les modèles, qui décide de ce qu'est la réalité, qui tranche entre l'ordre et le désordre, entre le naturel et l'aberration, entre le normal et le pathologique, entre la signification et le non-sens. (Navarro Swain, 1998, p. 135)

De cette définition nous retiendrons que l'imaginaire est un espace où se construisent des sens et des symboles. Les discours les organisent et leur donnent valeur de vérité, un caractère scientifique, par exemple. La méthode d'analyse utilisée s'inspire de l'*Archéologie du savoir* de Michel Foucault qui conçoit l'analyse des discours pour retracer non pas les invariants, mais les ruptures, et s'intéresse donc aux transformations subies par les objets du discours.

La sexualité, depuis les années 1960, a subi de profondes transformations sous l'influence de la pensée féministe et des mouvements de libération des gays et lesbiennes. Les féministes, développant une analyse différenciée selon le sexe, comprennent les mécanismes de domination, mais, plus encore, inscrivent le « point de vue » des femmes sur le monde. Les mouvements de libération des gays et lesbiennes ont refait l'histoire et étudient plus particulièrement celle de la sexualité, s'appuyant sur les théories de Foucault. Après l'étude par les critiques de ces mouvements des comportements des homosexuels, de leurs codes culturels, un autre champ d'intérêt se dessine. La théorie *queer* – issue de la théorie féministe et des études gays et lesbiennes – étudie les phénomènes de marginalité sexuelle, les processus de normalisation et d'exclusion (dans les mouvements féministes comme gay et lesbien). S'intéressant tout particulièrement à l'étude de l'hétérosexualité et de sa construction comme normalité, utilisant le terme d'hétéronormativité, Wittig décrit ainsi « la pensée *straight* » :

Je ne peux que souligner ici le caractère oppressif que revêt la pensée *straight* dans sa tendance à immédiatement universaliser sa production de concepts, à former des lois générales qui valent pour toutes les sociétés, toutes les époques, tous les individus. (Wittig, 2001, p. 71)

Ces transformations des discours sur la sexualité et l'hétéronormativité seront étudiées à l'aide de deux textes qui inscrivent la sexualité et sa représentation au cœur de leur récit : *Histoire d'O* de Pauline Réage, publié en 1954; et *Baise-moi* de Virginie Despentes, publié en 1994. L'imaginaire des orifices constitue un espace de rapports de pouvoir, un lieu où viennent se construire et se déconstruire

les représentations et l'hétéronormativité. L'orifice est chargé de contenir les discours sur le sexe, puisque dans cet espace se situent les enjeux liés à la définition de la sexualité hétérosexuelle, du féminin et du masculin. L'imaginaire des orifices implique ainsi plusieurs autres éléments : le symbole phallique, la notion de pénétration et ce qui en découle, la définition d'une sexualité masculine et féminine.

Anciennement, la pornographie a pu servir « d'outil subversif utilisé pour critiquer le pouvoir, politique et religieux, un peu comme le sont les caricatures aujourd'hui » (Collard et Navarro, 1996, p. 46). Elle serait en fait chargée d'exhiber ce que l'érotisme dissimule (Bruckner et Finkelkraut, 1977, p. 60), en enfreignant tous les tabous sociaux et sexuels, sans le souci esthétique associé à la littérature. « Allongée sur le ventre devant la télé, elle déclenche une cassette porno qu'elle a trouvée entre un Buñuel et un Godard » (Despentes, 1999, p. 229). La pornographie possède certaines règles qui sont dictées par l'impératif de l'excitation, du réalisme et de la jouissance. Au cinéma, la narration se concentre principalement autour de trois axes : le spectacle du sperme (*cum shot*), les gros plans de pénétration pénis/vagin et l'infaillibilité du pénis (association au phallus). Il s'agit principalement d'un univers de fantasme masculin et hétérosexuel où le lesbianisme et toutes autres formes de sexualité (fétichisme, sadomasochisme) sont souvent perçues comme des préliminaires préparant la pénétration hétérosexuelle.

Le principal reproche adressé à la pornographie, outre l'absence de récit, la redondance thématique et la multiplicité des clichés sexuels, concerne la chosification du corps de la femme, sur lequel les actes de violence sont généralement perpétrés. Sous forme de roman ou de nouvelle, l'écriture pornographique sature le lecteur de sexe. Ainsi, la surabondance de mots-clés (éjaculer, venir, pénis, con, seins, vagins, etc.) ancre le récit dans le corps-sexe. La limite descriptive de l'accouplement hétérosexuel a sans doute poussé à l'exploration du potentiel sexuel humain vers les sexualités dites périphériques. Selon Michel Foucault, elles se situent à l'extérieur de la norme hétérosexuelle. « L'homosexualité masculine s'inscrivait en parallèle avec le sadisme, le travestissement, l'usage de drogue, afin de modeler le personnage d'un homme avide de sensations nouvelles et de stimulants artificiels » (Tamagne, 2000, p. 364).

La pénétration et l'imaginaire des orifices

Dans cet article, nous chercherons à comprendre comment l'imaginaire des orifices d'*Histoire d'O* et de *Baise-moi* construit le corps féminin et ses zones éro-

gènes, et en quoi ce langage des orifices appelle celui de la pénétration et permet de saisir le roman de Réage comme le fantasme d'« être pénétrée », tandis que *Baise-moi* exprime plutôt celui de « pénétrer ». La pénétration, dans ces romans, sert à la fois à créer les orifices et à les constituer en zones érogènes à travers la douleur, dans laquelle la jouissance donne une conscience du corps souffrant, favorisant, selon Freud, la constitution d'un « ego corporel », donc d'une subjectivité. La pénétration perpétrée par des femmes remet en question les définitions traditionnelles du masculin et du féminin en pénétrant/pénétré et dominant/dominé (parce que pénétré).

Ainsi, l'imaginaire des orifices, fondamentalement sexuel et corporel, est une ouverture et une possibilité qui rend le texte poreux, disponible aux échanges et aux pénétrations multiples. Espace de rapports de pouvoir, le texte est organisé par le discours des orifices alors que les représentations hétéronormatives peuvent être reconduites et renforcées, mais peuvent également être appropriées et transformées. Il est, dès lors, possible de remettre en cause la conception selon laquelle la sexualité féminine n'existe pas de manière autonome mais dans un rapport au pénis. Cette opération permet un déplacement dans l'ordre du discours, en résumant de manière caricaturale la théorie freudienne et surtout en renvoyant l'image qu'il s'agit de « leur » pénis, et donc de leur sexualité :

La transformation des rapports économiques ne suffit pas. Il nous faut opérer une transformation politique des concepts-clés, c'est-à-dire les concepts qui sont stratégiques pour nous. Car il y a un autre ordre de matérialité qui est celui du langage et qui est travaillé par ces concepts stratégiques. (Wittig, 2001, p. 73)

D'Histoire d'O à Baise-moi : quarante ans de débats

Pourquoi encore parler d'*Histoire d'O* et vouloir le comparer à *Baise-moi*? Il s'agit d'abord de deux textes de femmes qui mettent en scène la jouissance de personnages féminins et qui s'inscrivent dans une démarche pornographique historiquement considérée comme l'apanage des hommes. Cet investissement de l'espace pornographique par un « regard » féminin fut perçu par toute une génération de féministes comme une représentation de l'aliénation des femmes qui ne peuvent penser leur sexualité en dehors du système patriarcal et hétéronormatif. Le mouvement féministe des années soixante à quatre-vingt cherchait à définir une sexualité féminine dégagée des contraintes patriarcales, de l'exploitation et de la

¹ L'utilisation du genre pornographique, comme le fit Réage avec *Histoire d'O*, en abordant le thème de la jouissance masochiste d'une femme, suscita de vives réactions. D'autant plus que la préface de Jean Paulhan associe le fantasme masochiste d'O à la « nature » des femmes : « enfin une femme qui avoue » (Paulhan, 1972, p. X). Si une partie du mystère d'*Histoire d'O* s'explique par

domination sexuelle des femmes. L'utilisation du genre pornographique¹ ne pouvait que choquer, et déclencher un fort sentiment de trahison. Bien sûr, il est essentiel de reconnaître l'importance de ces critiques et leur apport quant à la description des structures d'oppression sexuelle et patriarcale, mais derrière ce qui fut considéré comme la soumission d'O se cache l'acte de liberté, d'écriture et de parole, dont Réage s'est emparée en publiant le roman, de même que Despentès, en adaptant *Baise-moi* au cinéma. L'« intrusion » des femmes dans le discours pornographique constitue le premier déplacement. Il s'agit de femmes qui écrivent de la pornographie, et, malgré le fait qu'on puisse y reproduire l'ensemble des codes pornographiques, *Histoire d'O* offre un « regard » féminin. Cette position a marqué le genre. *Histoire d'O* donne ainsi au désir féminin une voix inattendue en exprimant un violent fantasme de pénétration et en permettant à des générations de critiques féministes de réfléchir sur la pornographie et d'en changer le visage. Les femmes participent à la construction d'un langage dont elles avaient été jusqu'à tout récemment exclues. Cette littérature affirme que le désir des femmes peut être pornographique sans pour autant être soumis à l'ordre patriarcal et hétéronormatif.

C'est dans ce contexte que s'inscrit la démarche littéraire et cinématographique de Despentès, « post-féministe pro-sexe » (Bourcier, 2001, p. 34). En se présentant d'abord comme un roman pornographique traditionnel, *Baise-moi* déstabilise le lecteur, qui assiste, médusé, à la mise en place des codes que le genre présuppose et à leur inexorable déconstruction. Ce processus de déconstruction apparaît selon une chaîne d'opérations (déplacement, appropriation, transformation). Le déplacement du discours pornographique opéré par les deux protagonistes de *Baise-moi* et l'appropriation des principaux codes (*cum shot*, pénétration, symbole phallique) permettent la transformation de l'espace symbolique de l'orifice en brisant l'équation pénétrée/pénétrant et les principales modalités du discours hétéronormatif.

Le langage érotique des orifices

Dans le roman *Histoire d'O*, « O », une jeune femme de classe aisée, est amenée par son amant René au château de Roissy, où elle subit, par amour pour lui, une série d'épreuves sexuelles dans un contexte sadomasochiste. O est par la suite « donnée » à Sir Stephen, le demi-frère de René². Manu et Nadine, les protagonistes de *Baise-moi*, après avoir subi la violence de leur quartier de banlieue

l'époque à laquelle il fut écrit (1954), et par le fait que ce roman fut adressé par Réage à son amant, Jean Pauhlan, comme moyen de séduire l'homme aimé, il me semble que la généralisation choquante de ce désir de soumission, transmis par la préface, s'atténue un peu pour faire place à l'aspect fondamentalement fantasmatique de l'œuvre.

² Il est intéressant de souligner l'aspect homo-érotique de cet échange entre « frères ».

française, inversent les rapports de pouvoir, se saisissent d'armes et partent en quête de plaisirs : sexe, drogue, alcool et sang. Deux contextes sociaux bien différents où les corps et la sexualité sont toutefois présentés à partir d'un axe similaire, celui du champ sémantique des orifices. L'élément commun est cette présence multiforme des « trous » percés dans le texte. À l'encontre de l'hypothèse admise qui inscrit le vagin comme marque principale de la féminité, nous voulons démontrer que le vagin ne constitue pas, dans ces deux textes, l'orifice structurant de la « féminité ».

Le premier orifice d'*Histoire d'O* est ce nom énigmatique d'O. Certaines critiques (Griffins, 1982; Silverman, 1984) y ont vu le zéro de l'identité, le vide. Dans son article « Pour une narratologie d'*Histoire d'O* », Muriel Walker cite plusieurs interprétations : pour Janis L. Pallister (1985), O est « Ouverture, Obéissante, Objet, Orifice » (1985, p. 6-7); pour Gaétan Brulotte, ce nom renvoie à l'exclamation et à l'expression de l'instinct animal. Il est aussi un cercle, un anneau, et surtout un anus. Walker qualifie même *Histoire d'O* de « véritable histoire de l'anus » (Brulotte cité dans Walker, 2001, p. 161).

Les trous de *Baise-moi*, moins apparents graphiquement – il n'y a pas d'équivalent du O –, n'en demeurent pas moins omniprésents. Ils sont souvent décrits par allusion : « Scène suivante, la même fille se tient à quatre pattes et écarte soigneusement les deux globes blancs de son gros cul » (Despentes, 1999, p. 6); ou encore plus directement : « Sur la deuxième photo, gros plan d'anus ridé distendu par une teb » (1999, p. 93). Contrairement à *Histoire d'O*, dont le discours des orifices demeure constant et linéaire, il existe une rupture dans le discours de *Baise-moi*, car c'est bien à une révolution du « trou » que ce dernier récit nous convie. Le roman se divise en deux parties principales. Dans la première, les protagonistes, Nadine et Manu, subissent la violence physique et verbale dans leur quartier. Ce premier segment construit le discours hétéronormatif et expose les principaux codes pornographiques qui seront déconstruits dans la deuxième partie, où les deux femmes s'emparent du pouvoir symbolisé par le fusil. Cette déconstruction est entamée à la suite d'une scène où Manu et son amie Karla se font violer. Manu compare alors son vagin à une voiture laissée dans une cité et qui sera inévitablement « forcée » : « Ma chatte, je peux pas empêcher les connards d'y entrer et j'y ai rien laissé de précieux » (1999, p. 57). Dure sentence qui mène à décentrer le vagin comme espace de l'identité féminine. Décentralisation qui fonctionne, dans les deux textes, par la multiplication des orifices.

Le travail exercé sur le corps d'O semble avoir la même conséquence,

comme le montre la « loi » imposée à toutes les femmes de Roissy :
 devant nous, vous ne fermerez jamais tout à fait les lèvres, ni ne croiserez les
 jambes, ni ne serrerez les genoux [...] ce qui marquera à vos yeux et aux nôtres que
 votre bouche, votre ventre, et vos reins nous sont ouverts. (Réage, 1972, p. 48)

Exigence qui non seulement décentre l'identité féminine, mais détermine toute une
 série d'autres lieux de pénétration érigeant l'ensemble du corps d'O comme
 potentialité à pénétrer. L'essentiel des règlements concernent cette ouverture du
 corps : « Vos mains ne sont pas à vous, ni vos seins, ni tout particulièrement aucun
 des orifices de votre corps, que nous pouvons fouiller et dans lesquels nous pouvons
 nous enfoncer à notre gré. » (1972, p. 48)

La douleur et la quête de soi

Judith Butler, dans son livre *Bodies that Matter* (1993), consacre un
 chapitre – « The Lesbian Phallus and the Morphological Imaginary » – à la notion
 psychanalytique du phallus. À partir des théories de Sigmund Freud, elle associe la
 douleur physique et son érotisation à la formation d'un « ego » corporel.

In a move that prefigure Lacan's argument in "The Mirror Stage" Freud connects
 the formation of one's ego with the externalized idea one forms of one's own body.
 Hence, Freud's claim, [t]he ego is first and foremost a bodily ego; it is not merely
 a surface entity, but is itself the projection of a surface. (Butler, 1993, p. 57)

En ce sens, l'ouverture du corps d'O augmente ses perceptions corporelles.
 L'association de toute une série d'objets liés ou « attachés » à son corps – des
 vêtements, des chaînes, des anneaux, des bagues, des dildos, des pénis – a la même
 fonction. Chargés de reconstruire son corps (Silverman, 1984, p. 327), ces objets,
 constamment liés à lui, en étendent la surface : « Et comme il y avait en face
 d'elle une grande glace, du haut en bas de la paroi [...] elle se voyait, ainsi ouverte,
 chaque fois que son regard rencontrait la glace. » (Réage, 1999, p. 34)

Selon Kaja Silverman, cette organisation et ce contrôle du corps, outre de
 multiplier les points de pénétration, présente O « more fully as "woman" »
 (Silverman, 1984, p. 331). Ainsi, *Histoire d'O* perce le corps d'O de multiples
 orifices qui sont considérés comme autant de vagins à pénétrer. Ce qui transforme
 la notion d'orifice et de pénétration afin de renforcer la distinction du masculin et
 du féminin.

O ne manifeste jamais de sensibilité corporelle, sauf en réponse aux
 « agressions » : « Penetration is depicted as a tearing, lacerating activity, which not
 only enlarged but in effect creates O's organs. » (Silverman, 1984, p. 332) La

conscience constante du corps élève O à une forme de mysticisme (Silverman, 1984; Hodkin, 1996) qui transcende la vie quotidienne et lui donne une intériorité qui semblait lui faire défaut au départ. Si l'on peut parler d'intériorité, elle ne peut qu'être la conséquence de quelque chose d'extérieur à O (comme les coups de fouet) et résulte donc de la pénétration de son corps (Silverman, 1984, p. 32).

Dans le roman, O est fière d'arborer les marques laissées sur son corps (coups de fouet, anneaux percés aux lèvres de la vulve, initiales de Sir Stephen marquées au fer dans sa chair).

Les marques imprimées par le fer rouge, hautes de trois doigts et larges de moitié leur hauteur, étaient creusées dans la chair comme par une gouge, à près d'un centimètre de profondeur. Rien que de les effleurer, on les percevait sous les doigts. De ces fers et de ces marques, O éprouvait une fierté insensée. (Réage, 1972, p. 263)

Cette fierté provoque toutefois l'incompréhension : « Tu as l'air d'être fière, je ne comprends pas. » (1972, p. 275)

Pour Foucault, le pouvoir « pénètre » le corps à travers les discours des médecins, pédagogues, prêtres, etc., et traque toute trace de « perversions » et d'« anormalité ». Par un effet inverse, le pouvoir allume dans le corps les désirs qu'il cherchait à éteindre : « Le pouvoir fonctionne comme un mécanisme d'appel, il attire, il extrait ces étrangetés sur lesquelles il veille (...) Le pouvoir ancre le plaisir qu'il vient de débusquer. » (Foucault, 1976, p. 62) De la même manière que la douleur créait la conscience et la connaissance de l'organe, le pouvoir crée la conscience du désir et, dans un même mouvement, le suscite.

« O sentait que sa bouche était belle, puisque son amant daignait s'y enfoncer, puisqu'il daignait en donner les caresses en spectacle, puisqu'il daignait enfin s'y répandre. » (Réage, 1972, p. 54) La présence du pénis ou de son équivalent crée l'orifice comme zone érogène. Ce corps qui est offert aux hommes est cependant interdit à O, puisque ses orifices ne peuvent être pénétrés que par un élément masculin, et qu'elle ne peut se masturber :

On l'avait délivrée de ses mains; son corps sous la fourrure lui était à elle-même inaccessible; que c'était étrange de ne pouvoir toucher ses propres genoux, ni le creux de son propre ventre. Ses lèvres entre les jambes, qui la brûlaient, lui étaient interdites, et la brûlaient peut-être parce qu'elle les savait ouvertes. (1972, p. 60)

Le goût « réel et profond » (1972, p. 169) d'O pour les femmes la place aussi dans une position masculine. Elle leur fait la cour, « s'effaçant pour l[es] laisser passer, et l[eur] offrant la main pour descendre d'un taxi. De même elle ne tolérait pas de ne pas payer quand elles prenaient ensemble le thé dans une pâtisserie. » (1972, p. 168) Le narrateur explique ce goût non pas par le plaisir de la « chasse », « mais pour la liberté parfaite qu'elle y goûtait. Elle menait, elle, et elle seule le jeu. » (1972, p. 169)

Le langage des orifices appelle celui de la pénétration, associé à la masculinité. La pénétration, dans les deux romans, sert à la fois à créer les orifices et à les constituer en zones érogènes à travers la douleur, dans laquelle la jouissance donne une conscience du corps souffrant, favorisant la constitution d'un « ego corporel » et donc d'une subjectivité « féminine ». Avec *Baise-moi*, la pénétration perpétrée par des femmes remet en question les définitions traditionnelles du masculin et du féminin en pénétrant/pénétré et dominant/dominé (parce que pénétré).

Du phallus-pénis au phallus-clitoris

Si la narration ne présente plus le vagin comme espace privilégié de la relation hétérosexuelle, la pénétration dans *Histoire d'O* n'ébranle pas les rapports de genres comme le fait *Baise-moi*. Ce dernier roman déconstruit l'association du pénis au phallus, en la mettant d'abord en scène. Dès les premières pages, Nadine regarde un film pornographique où une jeune femme se fait violer, alors que le pénis du violeur est associé au phallus : « Tu verras, tu finiras par l'aimer ma queue, elles finissent toutes par l'aimer » (Despentes, 1999, p. 6); et plus loin : « Pendant ce temps, la black a effectivement pris goût au phallus du type. » (1999, p. 7)

Une deuxième scène de viol est présentée, sans qu'il soit question d'excitation puisqu'il s'agit d'un « vrai » viol. Manu s'imagine que les violeurs vont leur « enfoncer [à elle et à Nadine] le canon d'une carabine bien profond et les exploser de l'intérieur » (Despentes, 1999, p. 54). Sans qu'il mentionne directement le mot « phallus », le violeur a une attitude similaire : « Baisse ta culotte et écarte tes cuisses, écarte-les bien, comme ça je te ferai pas mal avec mon bel engin. » (1999, p. 52) Le violeur, ayant « l'impression de baiser un cadavre » (1999, p. 55), insulte Manu, restée impassible : « Putain, c'est même pas une femme ça. » (1999, p. 55) L'association pénis/phallus est rompue alors que Manu lance : « Mais qu'est-ce que t'as entre les jambes connard? » (1999, p. 55) De

« phallus » à « bel engin », le pénis redevient organe, « bite » et « teb » (1999, p. 93). Ainsi, ce passage de « phallus » à « teb » a pour fonction de vider ce symbole de son rapport au pénis afin de le lier au corps féminin en associant les fusils-pouvoir au clitoris. Pour ce faire, Despentes déconstruit un autre code associé à la masculinité : la pénétration.

Selon Butler, le « phallus » possède la qualité de *transférabilité* (Butler, 1993, p. 63; Preciado, 2000, p. 107), c'est-à-dire qu'il ne symbolise pas le pénis, mais correspond à n'importe quelle partie du corps et n'est donc aucunement lié au genre. Il est plutôt relié à la partie du corps chargée de représenter le rapport au pouvoir. Cette notion annihile la distinction entre *être* et *avoir* le phallus :

In effect, the *having* is a symbolic position which, for Lacan, institutes the masculine position within a heterosexual matrix, and which presumes an idealised relation of property which is then only partially and vainly approximated by those marked masculine beings who vainly and partially occupy that position within language. (Butler, 1993, p. 63)

Selon Beatriz Preciado, l'utilisation de godemichés, chez les lesbiennes, déstabilise d'une manière similaire la représentation de l'acte sexuel associé à l'hétérosexualité. Le plaisir de la pénétration n'est alors plus strictement associé au genre masculin et au pénis. Selon la théorie psychanalytique, la qualité de transférabilité du phallus implique un rapport au pouvoir décrit par Foucault en termes de circularité, c'est-à-dire qu'il est conçu comme une « relation » à un moment précis : « le pouvoir, ce n'est pas une institution, et ce n'est pas une structure, [...] c'est le nom qu'on prête à une situation stratégique complexe dans une société donnée. » (Foucault, 1976, p. 123)

Une des lois de Roissy consiste à ne jamais regarder les hommes dans les yeux, le regard constituant en soi une pénétration. Cette association se vérifie alors qu'on demande aux femmes de ne regarder que le sexe des hommes. Cette loi oblige les femmes à reconnaître là leur « vrai maître ». La formulation de cette loi construit une véritable métaphore sexuelle rassemblant dans une même image le phallus et le pénis. Le discours pornographique hétéronormatif fait également cette association en bâtissant la narration autour du spectacle du sperme et de la pénétration (pénis-vagin), où le pénis infaillible symbolise le pouvoir.

Dans *Baise-moi*, les fusils ne sont pas constamment associés au pénis, ils se rapportent généralement au clitoris : « J'attraperais bien un surfer blond, lui coller mon gun sur la tempe et qu'il me lèche le clit. » (Despentes, 1999, p. 105)

Ensuite, l'arme est directement associée à un organe : « Elle a coincé le flingue entre son ventre et son pantalon. Elle le sent quand elle marche, elle est sûre que le canon est chaud » (1999, p. 122), avant d'être directement érotisée : « Elle donne des coups de langue sur le canon de son flingue, pensive. [...] En même temps, sucer son canon est une nouvelle idée très séduisante. Elle commente à voix haute : Je finirai bien par me branler avec ce flingue. » (1999, p. 216)

De manière métaphorique, les orifices seront pénétrés par les aliments sur un mode boulimique : « Manu s'enfonce autant de chocolat que possible en un coup dans la bouche. Le tamien lui décuple le potentiel de jouissance des papilles gustatives. Un orifice de comblé » (Despentes, 1999, p. 31); puis : « la petite s'enfonce tout ça dans la bouche et mastique bruyamment » (1999, p. 168). Cette utilisation des orifices, plutôt plaisante, se rapproche de la masturbation. D'ailleurs, celle-ci est très présente dans *Baise-moi*, avec le personnage de Nadine : « Au début, ça l'a gênée de se masturber avec la petite (Manu) juste à côté et puis, à mesure qu'elles ont bu, elle s'est habituée à l'idée » (1999, p. 139), contrairement à *Histoire d'O*, où la masturbation n'est pas envisageable, la sexualité étant toujours représentée dans un rapport masculin/féminin. Manu et Nadine s'avèrent maîtresses de leurs orifices, par opposition à O, pour qui la sexualité féminine n'est pas construite de manière autonome.

Ainsi, l'ingestion compulsive – de nourriture; d'alcool (vin, Jack Daniel's, bière); de drogue (par les poumons : marijuana; les narines : cocaïne); de sperme (par la bouche, l'anus et le vagin) et de musique, que Nadine écoute constamment (oreilles)³ – peut être considérée comme l'équivalent de la pénétration, de la même façon que les balles entrent dans le corps des victimes : « [Manu] se penche pour coller le canon dans ses cheveux et tirer à nouveau. Il est secoué de spasmes, puis il se détend brusquement. » (Despentes, 1999, p. 120)

Mais la véritable transformation du symbole phallique a lieu lorsque (dans le film) Manu encule un homme avec son fusil, inversant complètement le rapport définissant le masculin et le féminin.

Là encore, ce qui émeut profondément notre sergent du sexe est la transgression de la frontière sexe/genre : une passivité féminine insupportable infligée à un homme. Par un autre homme, ce serait déjà dommageable mais se faire enculer par une ou deux femmes est impensable. Cette scène est impossible parce qu'elle renverse symboliquement les rôles que l'on retrouve dans la grande majorité des

³ « Elle essaie d'imaginer quelque chose de plus frustrant que d'être en ville sans walkman. Couper l'air des oreilles, consternant » (Despentes, 1999, p. 33).

pornos straights où ce sont les filles qui se font enculer mais où l'on voit rarement des filles enculer des garçons. (Bourcier, 2001, p. 30)

Le spectacle du sperme (*cum shot*), généralement associé au film pornographique, n'a pas non plus sa place dans *Baise-moi*. Après avoir exploré la notion de pénétration, le roman de Despentès s'approprie l'éjaculation afin de rendre visible la jouissance féminine. Pour fonctionner, ces équivalents d'éjaculation doivent exprimer une jouissance. Le vomissement, lié à la surconsommation d'aliments, est d'abord associé au plaisir : « J'allais partir aux chiottes, me vider un peu l'estomac en me faisant gerber, peinarde, pour pouvoir reprendre des gâteaux » (Despentès, 1999, p. 162), puis relié à une pratique sexuelle, lorsque Manu fait une pipe à un homme « qui la tient plus fermement et lui enfonce [son pénis] bien profond au fond de la gorge. Elle cherche à se dégager, mais il a bonne prise et envie de lui cogner la glotte avec le gland. Elle lui gerbe entre les jambes. » (1999, p. 205) L'éjaculation n'est pas celle attendue. Auparavant, l'association du sang menstruel à la jouissance avait déclenché le processus. La thématique du sang et du rouge, dans *Baise-moi*, est fondamentale et fonctionne grâce à une érotisation du sang menstruel et de la pénétration :

Manu ne s'est pas rhabillée, elle laisse des traces ensanglantées partout où elle s'assoit. Elle raconte des scènes de tirs qu'elle a vues au cinéma [...]. C'est comme si la main était faite pour tenir un flingue. Métal contre paume. Évident. Ce qui manquait au bras. (1999, p. 154)

Le corps hétérosexuel

La multitude d'orifices représentés, et les actes décrits dans les deux textes dissocient définitivement la sexualité de la reproduction. Ces textes érotiques ou pornographiques placent le désir et la jouissance au cœur de leur récit. Cette quête déstabilise le discours hétéronormatif qui justifiait sa suprématie grâce à cette notion de la sexualité « naturelle », liée à la reproduction. Ce renvoi de la sexualité à une « vérité » biologique constituait l'hétérosexualité en tant que norme reléguant les sexualités alternatives ou « périphériques » dans la sphère de l'anormalité (pathologisation), puisque non reproductrices.

Diane Griffin Crowder, dans son article *Lesbian and the (Re/De) Construction of the Female Body*, s'interroge sur la manière dont les sexualités « intersect with the body in social discourse » (1998, p. 47). Elle commence par rappeler que de nombreuses cultures imposent des modifications corporelles plus ou moins irréversibles. Ces modifications concernent le corps des femmes, mais également celui des hommes, et ont pour fonction, selon elle, d'hétérosexualiser le

corps. Les sociétés occidentales perçoivent ainsi la sexualité à travers l'angle de la reproduction (biologie). La sexualité féminine souffre particulièrement de cette définition. Constamment renvoyées à leur rôle de mère, les femmes, par définition, ne pouvaient avoir qu'une sexualité de reproduction, ce qui explique que le clitoris ait été délaissé au profit du vagin par les théories médicales et psychanalytiques.

Dans *Histoire d'O* et *Baise-moi*, les sexualités décrites ne sont jamais associées à une fonction de reproduction, brisant ainsi la notion de « nature » liée à l'hétérosexualité. En fait, les littératures érotique et pornographique ont même historiquement été des espaces de représentation des sexualités condamnées par le discours dominant, favorisant ainsi la constitution d'identités homosexuelles, lesbiennes et *queer*. Par exemple, Sade met en scène des personnages de libertins « sodomites⁴ ». Le désir, dans les deux œuvres, n'est pas fixé dans une identité; on ne saurait dire, par exemple, qu'O ou Nadine sont hétérosexuelles : *Baise-moi* et *Histoire d'O* décrivent le désir en termes beaucoup plus fluides, vision que partage Guy Hocqenghem :

Il n'y a pas de subdivision du désir entre homosexualité et hétérosexualité. Il n'y a pas plus au sens de désir homosexuel que de désir hétérosexuel. Le désir émerge sous une forme multiple, dont les composantes ne sont séparables qu'*a posteriori*, en fonction des manipulations que nous lui faisons subir. Tout comme le désir hétérosexuel, le désir homosexuel est un découpage arbitraire dans un flux ininterrompu et polyvoque. (Hocqenghem, 1972, p. 24)

Dans cet esprit, partagé plus récemment par la théorie *queer*⁵, il est possible de concevoir les représentations du corps féminin dans *Histoire d'O* et dans *Baise-moi*. L'analyse de la construction des genres masculin et féminin présuppose que, tout comme la sexualité et le corps sont construits par la narration et par les discours, les genres masculin et féminin le sont aussi :

I am suggesting not only that the physical body does not determine those behaviours and attitudes we call "gender" but that "gender" should be conceived of as a set of power relations that can and does determine not only the meaning we attach to the body, but the body itself. (Crowder, 1998, p. 50)

⁴ Individus qui pratiquent la sodomie – pénétration anale – sans adopter nécessairement l'identité homosexuelle.

⁵ Par *queer*, on entend deux choses : les identités et comportements qui se posent comme l'alternative à la norme hétérosexuelle; et la théorie *queer*, qui s'inspire parfois de la pensée féministe et critique les études gays et lesbiennes lorsqu'elles construisent à leur tour des normes excluant dans la marge d'autres identités et sexualités qui déstabiliseraient, par exemple, la solidité de l'identité homosexuelle. La théorie *queer* inclut les notions de fluidité et de complexité dans la construction des identités humaines.

À l'encontre de nombreuses critiques, dont Susan Griffin (1982, p. 184), qui qualifie *Histoire d'O* d'histoire de perte d'identité, nous postulons qu'y interviennent plutôt une construction identitaire et une quête d'« ego » corporel féminin. Selon Freud (Butler, p. 58), l'« ego » corporel se forme à partir d'une conscience du corps souffrant, se manifestant métaphoriquement, dans *Baise-moi* et *Histoire d'O*, par l'imaginaire des orifices. L'ouverture par la pénétration du corps d'O, associée à son identité de genre (féminin) quoiqu'elle mène à un élargissement de son ego corporel, implique, il est vrai, la mort de l'ancien moi (avant Roissy) pour en faire advenir un autre complètement défini par sa « féminité ».

La transformation du corps d'O, tout au long du récit, conduit à sa complète métamorphose en déesse de la féminité. Son amant, Sir Stephen, qui la marque de ses initiales et lui installe des anneaux aux lèvres du vagin, la présente lors d'une fête. Pour s'y préparer, elle s'épile complètement le corps et elle choisit un masque :

Il est clair à ses yeux qu'il y avait quelque chose de choquant dans le contraste entre la fourrure de son ventre et les plumes de son masque, clair aussi que cet aspect de statue d'Égypte que lui conférerait le masque, et que ses épaules larges, ses hanches minces et ses longues jambes accentuaient, exigeait que sa chair fût entièrement lisse. Mais seules les effigies de déesses sauvages offraient aussi haute et visible la fente du ventre entre les lèvres de laquelle apparaissait l'arête de lèvres plus fines. En vit-on jamais percées d'anneaux? (Réage, 1972, p. 305)

O est menée à ce bal par Nathalie ? une jeune fille de quinze ans amoureuse d'elle. L'arrivée d'O au bal provoque une certaine curiosité, « on s'approch[e] d'elle plusieurs fois, jusqu'à la toucher » (1972, p. 309), mais aussi de « l'horreur » et du « mépris » (1972, p. 310). Pas une seule fois on ne lui adresse la parole : « Était-elle donc de pierre ou de cire, ou bien créature d'un autre monde » (1972, p. 310), À la fin de la nuit, le jour levé, on mène O au milieu de la cour, son masque enlevé. Sir Stephen et le maître de cérémonie, « la renversant sur une table, la poss[è]dent tour à tour. » (1972, p. 310) Le corps d'O se métamorphose en véritable Autel de la pénétration et de la féminité.

La conclusion de *Baise-moi* fait réapparaître l'image du fusil/pénis, mais pacifiée pour un temps : « Elle [Nadine] marche les doigts noués autour de la crosse, comme si elle donnait la main à un amant très attentionné. » (Despentes, 1999, p. 248) Pour conserver intact le souvenir de Manu, elle envisage sa mort : « Il lui est venu une incommensurable force, elle est pleine de certitude et de calme. » (1999, p. 247) Pour une fois, Nadine « ne se sent ni fissurée ni hésitante, elle marche droit devant. » (1999, p. 248) Encore pleine de Manu, elle entend

prendre le dernier pouvoir qu'il lui reste sur sa vie : « Du bout des doigts, elle caresse la crosse et branle le canon, caresse le métal comme pour le faire durcir et se tendre, qu'il décharge dans sa bouche comme du foutre de plomb. » (1999, p. 249) Elle n'y arrive toutefois pas, empêchée par les policiers. Cet échec rompt la chaîne phallus/fusil/clitoris, remplaçant Nadine dans la structure qu'elle fuit. Il faut constater que l'orifice qui lui aurait permis de s'échapper ne peut être créé par le fusil-pouvoir, qui ne lui appartient déjà plus alors que les policiers apparaissent, marquant le retour de la chaîne phallus/arme/pénis. Cette conclusion rappelle la difficulté de transformer réellement et définitivement les symboles dans l'imaginaire, lutte difficile à mener, facile à perdre, et pourtant si cruciale.

BIBLIOGRAPHIE

Bourcier, Marie-Hélène. 2001. « Baise-moi encore ». dans *Queer zones, politique des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*. Paris : Éditions Balland, p. 23-46.

Butler, Judith. 1982. « Lesbian S&M : The Politics of Dis-illusion ». dans *Against Sadomasochism : a Radical Feminist Analysis*, sous la dir. de Rubin Ruth Linden. East Palo Alto : Frog in the well, p. 169-174.

Butler, Judith. 1993. « The lesbian phallus and the morphological imaginary ». dans *Bodies that Matter : on the discursive limits of « sex »*. Londres : Routledge, p. 57-91.

Collard, Nathalie et Navarro, Pascal. 1996. *Interdit aux femmes, le féminisme et la censure de la pornographie*. Montréal : Boréal, 142 p.

Desforges, Régine. 1975. *O m'a dit*. Paris : Société Nouvelle des éditions Jean-Jacques Pauvert, 170 p.

Despentes, Virginie. 1999. *Baise-moi*. Paris : Éditions Grasset et Fasquelle, 249 p.

Di Mauro, D. 1995. *Sexuality research in the United States : An assessment of the social and behavioral science (executive summary)*. New York : Social science Research Councel, 18 p.

Foucault, Michel. 1976. *Histoire de la sexualité, tome 1 : la volonté de savoir*. Paris : Éditions Gallimard, 211 p.

Griffin Crowder, Diane. 1998. « Lesbians and the (Re/De) Construction of the female Body ». dans *Looking Queer : Body Image and Identity in lesbian, Bisexual, Gay and transgender Communities*, sous la dir. de Dawn Atkins. New York : The Haworth Press, p. 47-65.

Griffin, Susan. 1982. « Sadomasochism and the Erosion of Self : A Critical Reading Of Story of O ». dans *Against Sadomasochism, a Radical Feminist Analysis*, sous la dir. de Rubin Ruth Linden et al. East Palo Alto : Frog in the well, p. 184-201.

Hocquenghem, Guy. 2000 [1972]. *Le désir homosexuel*. Paris : Librairie Arthème Fayard, 187 p.

Hodkin, Alan. 1996. *Histoire d'O ou l'écriture de l'abandon*. Montréal : Université du Québec à Montréal, mémoire de maîtrise, 83 p.

Navarro Swain, Tania. 1998. « Au-delà du binaire : les *queers* et l'éclatement du genre ». dans *Les limites de l'identité sexuelle*, sous la dir. de Diane Lamoureux. Montréal : Les éditions du remue-ménage, p. 135-150.

Preciado, Beatriz. 2000. « Simili Sexe, notes pour une théorie radicale des jouets sexuels ». dans *Espace, actes du colloque national d'études lesbiennes*. Toulouse : Espace éditions, no 1, Octobre, p. 97-110.

Réage, Pauline. 1972 [1954]. *Histoire d'O*, précédé de *Le bonheur dans l'esclavage*, par Jean Paulhan, Paris : Éditions Jean-Jacques Pauvert, 312 p.

Silverman, Kaja. 1984. « *Histoire d'O* : The Construction of a Female Object ». dans *Pleasure and danger : Exploring female sexuality*, sous la dir. de Carole S. Vance. Londres : Routledge & Kegan Paul, p. 321-349.

St-Hilaire, Colette. 1998. « Crise et mutation du dispositif de la différence des sexes : regard sociologique sur l'éclatement de la catégorie sexe ». dans Diane Lamoureux (dir.). *Les limites de l'identité sexuelle*. Les éditions du remue-ménage, p. 57-85.

Tamagne, Florence. 2000. *Histoire de l'homosexualité en Europe : Berlin, Londres, Paris*. Paris : Éditions du Seuil, 692 p.

Walker, Muriel. 2001. « Pour une lecture narratologique d'*Histoire D'O* ». *Études littéraires*. Vol. 32, no. 3; Vol. 33, no. 1. Hiver. p. 150-168.



ANNE GARRETA

Romancière membre de l'Oulipo, Anne Garreta est née en 1962 à Paris. Son œuvre travaille principalement la forme romanesque, la langue et l'identité sexuelle. Elle publie en 1986 un premier roman, *Sphinx*, salué par la critique. Elle signe, l'année suivante, *Pour en finir avec le genre humain* : un pamphlet sous forme de dialogue. En 1990, elle publie *Ciels liquides*. Son troisième roman, *La Décomposition*, paraît en 1999. En 2002, son dernier roman, *Pas un jour*, rédigé à la deuxième personne, remporte le prix Medecis. Anne Garreta est aujourd'hui maître de conférences à l'université de Rennes II.

Bibliographie

Sphinx (1986)

Pour en finir avec le genre humain (1987)

Ciels liquides (1990)

La Décomposition (1999)

Pas un jour (2002)

Nouvelles

« La Pyramide » (1989)

« Vol » (1990)

« Nuits » (1994)

L'ASPHINXIE DE L'IDENTITÉ :
La contrainte du genre dans Sphinx d'Anne Garreta

Julie Lachapelle

Société postmoderne, technologique. Primauté du simulacre, de la machine et de l'artifice; rejet de la spiritualité; mal-être généralisé; identité introuvable, inachevée, incertaine; interrogations philosophiques dans un monde chimérique : tels semblent être les constats dressés par le premier grand roman d'Anne Garreta, membre du groupe Oulipo¹. Œuvre singulière par l'application d'une contrainte peu explorée jusqu'alors *Sphinx*, publié en 1986, porte un regard non seulement sur la complexité de l'identité, mais sur le fond et la forme romanesques et linguistiques. L'indétermination du genre grammatical des protagonistes principaux rend impossible la distinction sexuelle et permet à l'auteure d'explorer les limitations mêmes de la langue : structure rigide et, par sa nature propre, contraignante. Paradoxalement, c'est par la langue, en premier lieu, que la contrainte devient exploitable. Application volontaire d'une confusion dont la diégèse parle en dessinant des personnages dépourvus d'identité, celle-ci s'imposant dès lors comme objet principal de leur quête. La contrainte semble motivée par la nécessité d'exprimer des réalités humaines contemporaines : anonymat, dépossession de soi, déshumanisation, ambiguïté identitaire, dissolution de la spiritualité, culte technologique.

¹ Mouvement littéraire fondé à la fin des années soixante par Raymond Queneau et François Le Lionnais, l'Oulipo, l'Ouvroir de littérature potentielle, se construit en opposition au surréalisme qui souhaitait, entre autres, une littérature libre, dépourvue de contraintes. L'Oulipo fait alors de la contrainte son principal fondement lyrique et objet d'étude.

Pour une contrainte de l'asexualisation

Dans *Sphinx*, la contrainte prend racine dans une grammaire de l'effacement de toute trace de genre, restriction qui donne naissance à une esthétique de l'*asexualisation* et de l'androgynie, particulière au roman. La contrainte se développe alors dans l'exploration nécessaire des limites propres aux éléments syntaxiques et grammaticaux. Ainsi, les terminaisons verbales et le « je » grammatical ne se révèlent porteurs d'aucune marque distinctive et identitaire : en elle-même, la langue française ne se présente-t-elle pas ici comme à la fois contraignante, limitative et permissive? Souple, puisqu'elle permet l'aplanissement des genres; rigide, car la plupart des sujets grammaticaux sont dépourvus d'identité générique, bien qu'ils sous-entendent obligatoirement un homme ou une femme. De même, toujours par la ruse et la stratégie, l'auteure parvient à dissimuler le genre des principaux protagonistes : « cet air d'adolescence rêveuse qui flottait encore autour de moi » (Garreta, 1986, p. 68).

La narration autodiégétique², conditionnée par la nature même de la contrainte du roman, engendre la dissimulation du genre de « je ». Par contre, cette catégorie narrative permet à l'auteure d'établir une intimité, une complicité entre le lecteur et le narrateur³, qui se livre à différentes réflexions philosophiques et confidences :

Cette tournée des cabarets n'était que prétexte à satisfaire l'une de mes passions majeures, la contemplation des corps. La passion [...] ne trouve la mesure de sa jouissance que dans son propre mouvement : la pauvreté ou la médiocrité de ses objets ne l'affecte en rien. (Garreta, 1986, p. 16-17)

Cette intimité met d'autant plus en relief l'absence continue des marques de genre. Dualité entre connivence et distance qui empêche le lecteur de saisir le narrateur dans sa totalité, dans sa complexité. Une narration omnisciente ou hétérodiégétique pourrait-elle établir la même proximité entre lecteur et narrateur?

Narré principalement au passé, *Sphinx* démontre que même le récit d'une histoire antérieure permet l'exclusion maximale des participes passés employés seuls ou avec l'auxiliaire *être*, qui exigent l'accord en genre. L'occultation de l'identité

² Nous employons la terminologie établie par Gérard Genette (1972).

³ Il faut noter que le masculin singulier doit être entendu au sens neutre, puisque le roman ne révèle jamais l'identité sexuelle de l'instance narratrice ni celle de A***.

sexuelle (s'il en est une) des personnages principaux requiert l'usage de noms et d'adjectifs épiciques qui inscrivent, dans la diégèse, un caractère d'universalité et, par extension, d'anonymat : « J'officialisais à l'époque [...] comme *disquaire* »; « *Frivole et grave*, je ne puis mieux définir A*** » (Garreta, 1986, p. 11 et p. 75)⁴. Si la langue permet au « je » de n'être porteur d'aucune distinction, les seuls réels pronoms personnels, « il(s) » et « elle(s) », excluent la dissimulation. La contrainte établie dans *Sphinx* utilise alors, pour pallier la reconnaissance sexuelle du personnage secondaire, un prénom masqué : A***. A, première lettre, « voyelle du cri spontané [...], universelle [à toutes les langues] » (Yaguello, 1990, p. 13-14), son de la première prononciation, n'est pas sans suggérer le langage primaire, l'inachèvement, du point de vue tant linguistique qu'identitaire : A*** pour anonyme, asexué, androgyne, ambigu?

De la contrainte sémantique à l'espace diégétique

Si la contrainte linguistique du roman explore l'anonymat et les limitations distinctives dont la langue est porteuse, le récit la rejoint en érigeant une diégèse qui parle d'ambiguïté, d'absence et de quêtes identitaires. Il semble alors qu'entre le fond et la forme s'ancre un rapport étroitement sémantique : l'indétermination est à la fois grammaticale et symbolique. En effet, le personnage-narrateur et A*** sont non seulement « linguistiquement » anonymes et asexués, mais privés de toute identité propre⁵. Cette *désindividuation* se manifeste, entre autres, par l'absence de prénom, constituant premier d'une identité individuelle et sociale. Le « je », effectivement, jamais n'est nommé ni ne se nomme : personnage-narrateur se désignant uniquement par l'emploi d'un pronom qui n'est porteur d'aucune détermination. L'individu, de cette façon, ne se constitue pas en sujet – il est circonscrit par un concept grammatical – puisque dépourvu de distinction. Ainsi, les déficiences identitaires des protagonistes entraînent l'équivoque dans leur rapport au monde et à l'Autre. Le réel est alors perçu à travers sa représentation⁶ : « je décrivais le monde comme un théâtre où auraient dansé, au bal macabre des pulsions, des théories de cadavres » (Garreta, 1986, p. 9). Aperception virtuelle du monde qui semble concorder avec l'univers factice dans lequel évolue le narrateur, espace qui se révèle en parfaite cohésion avec la contrainte linguistique :

L'Apocryphe! Nuit rouge et non pas noire. Rien ne s'y dévoilait jamais de son essence ambiguë, entre bordel et boucherie, qu'à qui savait déchiffrer le reflet des

⁴ C'est nous qui soulignons.

⁵ Il est à noter que A*** et le narrateur sont les seuls personnages du roman à être dépourvus d'identité sexuée.

⁶ Voir à ce sujet, Guy Debord, *La Société du Spectacle* (1992).

miroirs. Il y fallait tout deviner, saisir sans preuve les paroles venues sur les lèvres, les signes fugitifs, incidents que le miroir captait, ou faire semblant de se contempler. (1986, p. 26)

Monde impersonnel, monde du leurre et de l'insaisissable, dénoté d'emblée par le nom de l'établissement, *L'Apocryphe*, mot de l'inauthentique. Espace dépossédant où le personnage-narrateur incarne, après s'être délesté de ses études en théologie, un rôle de disquaire qui le transforme en moteur sonore, le *décorporéfie* et le *désindividualise*, faisant de lui une « âme [errante] en quête d'incarnation » (Garreta, 1986, p. 9). C'est d'ailleurs dans ce lieu que s'intensifie sa mutation, qu'il s'enfonce dans l'hybridité, dans l'ambiguïté identitaire : il devient ce sphinx⁷, ce cyborg, être hybride, mi-humain mi-machine, organisme-instrument producteur de sons dont la cadence est désormais le battement cardiaque :

la descente du large escalier illuminé [...] me faisait toujours ce même effet d'errance, de perte d'identité comme dissoute dans le contraste de clair et d'obscur. [...] [Q]uelque chose de mon être était absorbé, déperdition inexplicable et inappréciable qui [...] n'avait laissé de moi que la dépouille charnelle, animée par la seule pulsation rythmique de la musique. Au choc des basses, une contraction générale me saisissait, [...] une vrille aiguë trépanait mon crâne. (Garreta, 1986, p. 60-61)

Univers de l'illusion où l'apparence et l'uniformité prévalent sur l'identité, entraînant une déperdition irrémédiable du personnage-narrateur. Outre *L'Apocryphe*, chaque établissement fréquenté fait d'ailleurs référence à l'irréel ou au simulacre : *L'Éden*, *L'Ambigu*, *Le Sans-Nom*. À cet égard, l'omniprésence des miroirs dans *Sphinx* révèle la prédominance du reflet et de la représentation sur l'authenticité. L'effet-miroir semble permettre à divers éléments de converger : dépossession de soi et de son image, appréhension de l'autre par son reflet; reflet et image s'opposant ainsi à identité et authenticité : « Je te vois dans un miroir. » (Garreta, 1986, p. 147) L'auteure soulève certaines questions sur le principe d'identification et du rapport à l'Autre. Le personnage-narrateur se voit « forcé d'admettre son impossibilité à percevoir le monde autrement qu'à travers lui-même [...] il est en somme un humain incomplet, car l'autre n'existe pas dans son regard » (Domeneghini, s.d., p. 5). Incomplétude de soi; exclusion de l'altérité, et inversement. Un être dépourvu d'identité peut-il appréhender l'Autre autrement que par le reflet, l'apparence?

⁷ Dans la mythologie grecque, le Sphinx (ou la Sphinge) est un être hybride, mi-lion mi-femme, qui impose ses énigmes aux voyageurs et dévore ceux qui ne savent pas les résoudre. Œdipe est consacré roi de Thèbes lorsqu'il délivre la cité de l'emprise du Sphinx en résolvant cette énigme : « Quel est l'être doué de la voix qui a quatre pieds le matin, deux à midi, et trois le soir? » La réponse d'Œdipe est « l'homme », qui, enfant, va à quatre pattes, marche ensuite sur deux jambes et s'aide d'une canne lorsqu'il est vieux. L'étymologie révèle que le nom latin « sphinx », emprunté au

Par contre, la glace (outil de l'illusion) est aussi l'instrument qui dévoile le leurre. La mort de l'Autre (A***), reflétée dans le miroir, renvoie l'image réelle du disquaire, individu désincarné : « J'ai souffert d'apprendre mon néant, mais, tentant de l'oublier, toutes les apparences m'ont successivement convenu » (Garreta, 1986, p. 182). Ainsi démasquée, l'illusion qui n'est plus pousse le narrateur dans le deuil lucide d'une identité individuelle morte, inaccessible : « J'étais l'ombre d'un corps qui m'ignorait, et la source de lumière qui produit cette ombre. Ce que je recueillais par projection n'était que moi-même. A*** n'était que corps parasite interposé entre ma conscience et mon indéfectible tendance à diffracter le réel. » (1986, p. 157) *Sphinx* ne se voudrait-il pas roman lucide en présentant l'identité de soi et celle de l'Autre comme une chimère insoluble?

Villes, machines et artifices

Abordées par le biais d'une contrainte tant littérale que symbolique, la difficulté d'être au monde et l'impersonnalité ne témoigneraient-elles pas, dans le roman, d'une volonté d'étudier et d'exprimer une réalité contemporaine? Les causes de l'anonymat existentiel à l'ère de la postmodernité semblent alors représentées par divers aspects : d'une part, par les multiples allusions aux grandes villes populeuses, denses, telles New York, Paris, Munich (...), rappelant la masse humaine dans laquelle l'individu n'est qu'un quidam; d'autre part, par la technologie, essentiellement musicale, qui se greffe au narrateur et s'interpose entre lui et le monde : le sonore, le bruit et la machine participent de l'individualisme et de l'isolement : « On discutait à l'étroit, paroles couvertes par la sono, entourées d'une muraille de son au-delà de laquelle elles ne filtraient pas. » (Garreta, 1986, p. 62) Ainsi, l'avènement de la machine et du son coïncide avec l'inévitable enracinement de l'anonymat dans la vie du narrateur. Désormais, sa vision du monde et des êtres est uniformisante, chosifiante : « Ça ! Des corps dénombrables, innombrables composaient un monstre à cent têtes, aux membres enchevêtrés [...] un impératif absurde m'ordonnait de retarder l'inéluctable mort et division de ce corps multiple » (1986, p. 63). Dans *Sphinx*, la matérialisation et la théâtralisation du corps semblent correspondre à l'esprit de la contrainte qui exprime certaines réalités contemporaines : la société de l'apparence, du beau, de l'artifice, du spectacle : « Je m'émerveillais des soins que requiert un corps pour paraître toujours lisse,

grec (*sphingein*), signifie « serrer » ou « étrangler ». Dans l'art égyptien, le Sphinx est une statue mi-homme mi-lion, incarnation du roi ou d'une divinité. Au sens figuré, on emploie le terme pour désigner une personne énigmatique. Le titre du roman joue sur la dualité : le narrateur est un être hybride, mi-humain mi-machine, dont l'identité sexuelle, masculine ou féminine demeure énigmatique.

imberbe, souple et sans fracture, en un mot, angélique. » (1986, p. 25) Le culte voué à l'apparence physique, et l'impersonnalité de l'être conduisent irrémédiablement à l'appréhension du corps comme un objet de désir, d'idéalisation et d'observation; objet animé, beau, mais désincarné : « Je ne sais rien dire d'autre de ce corps que j'ai pourtant passé des heures à contempler. » (1986, p. 82) L'anonymat paraît ainsi se combler : très peu de portraits physiques déterminants parsèment le texte, et, surtout, la description des visages sans cesse éludée laisse dans l'ombre toute éventuelle identification. A***, comme le narrateur, n'est qu'un corps sans figure, donc sans identité propre : « j'interrompais mon éternelle et languissante rêverie pour épier [...] la lente cérémonie du maquillage [...]. Mon regard, retiré dans un miroir, enclave vivante, peu à peu se pétrifie dans l'apparence de la glace qui se compose autour du visage. » (1986, p. 156)

Apostasie et indifférence

La distance établie entre lui et le monde conduit le personnage-narrateur, tel Œdipe, non pas à agir, mais à être agi. Dépossédé de toute volonté ou pouvoir décisionnel, « je » se complaît dans une latence qui l'éloigne de ce qui pourrait le relier à son identité :

Mon sort en était venu à m'indifférer. [...] Les circonstances violaient mollement mon consentement et je n'en souffrais ni n'en jouissais [...]. J'acquiesçais à ce qui se présentait sans que j'eusse jamais travaillé à le rendre possible. (Garreta, 1986, p. 57)

D'ailleurs, sa survenue dans le monde nocturne s'effectue dans le même état d'esprit. Effectivement, jamais « je » n'accepte réellement l'offre d'emploi du propriétaire de *L'Apocryphe*, mais jamais « je » ne la décline, simplement « [il commence] ce qui [lui] sembl[e] une nouvelle vie » (1986, p. 56).

Son apostasie consiste en une conversion d'étudiant en *théologie* en disquaire de la *technologie*. La proximité entre les termes semble bien servir la cause de la contrainte qui, entre autres, tente d'exprimer le fait que l'époque contemporaine est plongée dans cette ambivalence entre les valeurs « traditionnelles » et l'avancée technologique fulgurante. Espace hiatal, limbes, portés à l'univers romanesque par le personnage du Padre. En effet, le Padre, professeur de théologie et prêtre jésuite, incarne à la fois l'initiateur au monde nocturne et l'inspirateur des études religieuses; tandem représentatif rappelant ce lieu interstitiel d'ambiguïté dans lequel l'époque postmoderne évolue sans trancher en faveur d'une position à adopter : « Le Padre ne m'encouragea ni ne me

déconseilla ce nouvel état où il avait concouru à me jeter. » (Garreta, 1986, p. 56) De plus, la narration met en relief cette dichotomie en opposant Église et bar. L'église, en tant que symbole spirituel et champ d'étude du narrateur, est, physiquement, totalement absente de la diégèse, tandis que le récit se déroule principalement dans un bar de l'inauthentique, du *acanonique*. Non seulement ces deux sphères se confrontent-elles, mais elles engendrent l'opposition entre l'espace diégétique et l'espace narratif : description d'un monde factice contrastant avec l'expression constante de sentiments, de réflexions philosophiques et d'interrogations existentielles. Porteur simultanément des différents univers parallèles, le « je » narrateur n'en est que davantage, et toujours plus, sphinx.

La contrainte, essentiellement grammaticale, construite dans *Sphinx* permet à la diégèse non seulement de parler d'elle, mais de dire plusieurs réalités contemporaines. Ambiguïté, incertitude, ambivalence semblent donc ponctuer solidement le tempo romanesque et formel du roman. Le narrateur indéterminé, indéterminable, se veut à la fois ce disquaire-machine et ce théologien-écrivain. Fructueuse, la contrainte, tant linguistique que diégétique, permet toujours cette double mesure qui paralyse la possibilité que l'identité advienne. L'incertitude établie par l'effacement des genres collabore sans cesse à entretenir une posture identitaire dualiste et flottante : bien que le « je » ne soit porteur d'aucune identité propre, ne se fait-il pas, au moins, le représentant d'un homme ou d'une femme? Dans *Sphinx*, peu importe la réponse, s'il en est une, et la contrainte textuelle n'en ressort que plus riche : maintenir dans le récit une indistinction sibylline qui appelle le lecteur à penser l'identité comme une donnée instable, mouvante, et surtout indéterminée.

BIBLIOGRAPHIE

Debord, Guy. 1992. *La Société du Spectacle*. Paris : Éditions Gallimard, coll. « Folio », 208 p.

Garreta, Anne. 1986. *Sphinx*. Paris : Grasset, 229 p.

Genette, Gérard. 1972. *Figure III*. Paris : Seuil, 285 p.

Yaguello, Marina. 1990. *Histoires de Lettres*. Paris : Seuil, coll. « Point Virgule », 84 p.

WEBLIOGRAPHIE

Domeneghini, Eva. S.d. Introduction : *Entrée en piste et « commentaires » de l'œuvre*. dans <http://cosmogonie.free.fr/sphinx.html>, 7 p.

ÉTUDES



Fac-similé du codex Borgia messicaino 1 de la bibliothèque vaticane. Détail.

Le *Popol Vuh* et les *Prophéties du Chilám Balám*

Le livre sacré du *Popol Vuh* constitue en quelque sorte la bible des Mayas-Quichés. Issu de la tradition orale, ce récit des origines a été transcrit sous forme de codex entre 1545 et 1550 par le père dominicain Francisco Ximénez, qui œuvrait alors auprès des Mayas au Guatemala. Ximénez s'est employé à transcrire, de façon littérale, le texte en latin, puis à le traduire en espagnol. Aujourd'hui, seules les reconstitutions faites à partir de la translittération latine subsistent. C'est en se basant sur ces reconstitutions qu'Adrián Chávez, un chercheur guatémaltèque d'origine maya-quiché, a retranscrit le *Popol Vuh* dans sa langue originale pour ensuite la traduire en espagnol (1979). Le texte français est une traduction de Pierre DesRuisseaux réalisée en collaboration avec Daisy Amaya (1987).

Issues de la tradition orale, *Les Prophéties du Chilám Balám* présentent une reconstitution des prédictions que le grand prophète Chilám Balám aurait faites entre 1500 et 1520. Elles figuraient dans les livres sacrés brûlés en 1520 par l'évêque espagnol Diego de Landa. Ces « nouvelles » prophéties sont issues d'une combinaison de la reconstitution des prédictions du prophète et d'écrits plus anciens. Jean-Marie Gustave Le Clézio en a produit une version en 1976.

LE POPOL VUH ET LES PROPHÉTIES DU CHILÁM BALÁM :

L'obsession du passage du temps dans les textes fondateurs mayas

Sophie Normandin

En l'an 600, Tikal (Guatemala) devient la plus grande cité-état de la Méso-Amérique, réunissant 500 000 habitants et prenant le relais de Teotihuacán, dont l'empire s'écroule pour des raisons qui nous sont encore inconnues. Moins de trois cents ans plus tard, l'achèvement des travaux d'architecture dans la nouvelle cité marque le début de son déclin et l'imminence de la fin de l'ère classique maya (www.civilisations.ca). Cette civilisation, qui a mis tant d'énergie à édifier des lieux de culte qui continuent à nous impressionner par leur splendeur et leur imposante stature, a, contrairement à ses réalisations matérielles, été incapable de survivre au passage du temps. Pourtant, le calendrier maya nous fait croire en une maîtrise particulièrement étonnante du temps. Pour ce peuple, les cycles temporels n'ont aucun secret, et la combinaison du calendrier profane (*haab*) de 365 jours et du calendrier divinatoire (*tzolkin*) de 260 jours lui permet de « rythmer les activités saisonnières, [de] planifier les cérémonies religieuses, [de] déterminer les grandes orientations des activités humaines au cœur de la société » (Baudouin, 1999, p. 29), bref, de se soumettre à la marche du temps tout en gardant un certain contrôle sur lui puisqu'il peut être prédit.

L'attention particulière qui est portée au calendrier ainsi que la soumission des Mayas aux prédictions établies en fonction de celui-ci s'expliquent, entre autres, par leur culte religieux. Chaque jour du calendrier divinatoire (ou sacré) est placé sous l'influence d'un dieu de bon ou mauvais augure, ce qui constitue un cycle rappelant les divers âges de la création, tels que relatés dans le *Popol Vuh*, la *Bible*

américaine des Mayas-Quichés¹. Ainsi, il y a une tentative de rapprochement entre le temps mythique de la création et les jours qui se succèdent pendant l'ère maya, grâce à la tenue du calendrier qui permet « d'établir une corrélation entre les actions des chefs mayas et les événements historiques et mythologiques » (www.civilisations.ca). Nous croyons que ce sont les récits fondateurs qui permettent le mieux de plonger dans l'imaginaire particulier que les Mayas ont mis en place et qui les ont menés à se disperser. D'ailleurs, comme le mentionne Claude Lévi-Strauss, « les événements, censés se dérouler à un moment du temps, forment aussi une structure permanente. Celle-ci se rapporte simultanément au passé, au présent et au futur. » (Lévi-Strauss, 1985, p. 239) C'est dans cette optique qu'il faut aborder la littérature maya².

En étudiant le *Popol Vuh* et les *Prophéties du Chilám Balám*, nous montrerons comment cette littérature conditionne la pensée des mayas et leur inculque des valeurs profondes, créant un univers particulier qui correspond à une pensée de la fin tout à fait originale³. De ce fait, il nous sera également possible de démystifier le compte obsessif des jours, tenu par les prêtres mayas, ce qui nous permettra de mieux comprendre le destin auquel s'est soumis ce peuple méso-américain. Nous analyserons d'abord certains passages du *Popol Vuh*, récit mythique de la création, pour tenter de découvrir les bases de la tradition maya. Il sera question des diverses créations et de leurs destructions successives; des cycles de la vie, de la mort et de la renaissance, mais aussi de ceux des astres; des liens qui sont établis entre les divers plans de l'univers (ciel, terre et infra-monde), et de la notion de passage entre ces niveaux (jeu de balle, mort, sacrifice rituel, renaissance). Quant aux *Prophéties du Chilám Balám*, nous constaterons qu'elles sont le reflet même de l'obsession des Mayas pour le calcul des cycles et la prévision de leur fin, obsession rendue presque nécessaire pour la survie de ce peuple soumis à des conditions atmosphériques rendant difficile toute forme d'agriculture et, par conséquent,

¹ Nous devons le nom de ce livre sacré à l'abbé Brasseur de Bourbourg, qui, en 1861, a été le premier à le traduire en français sous le titre : *Popol Vuh. Le livre sacré et les mythes de l'antiquité américaine*. L'appellation *Popol Vuh* est tirée d'un passage de la transcription latine que le père Ximénez a faite des codex originaux. Le rôle important joué par ce prêtre franciscain sera souligné plus loin dans cet article.

² Nous nous permettons ici d'utiliser l'expression « littérature maya » pour faire référence aux textes sacrés dont il sera question dans cet article, puisqu'ils tiennent un rôle important – celui de textes fondateurs – dans la littérature précolombienne et latino-américaine, au même titre que la Bible dans la culture occidentale. Puisqu'il est ici question de genèse et d'eschatologie, du chevauchement entre l'histoire et le mythe, certains considèrent même qu'un texte comme le *Popol Vuh* peut être perçu comme un long poème à valeur symbolique.

³ Nous entendons par « pensée de la fin » la façon dont l'imaginaire collectif maya semble s'être construit autour de prédictions catastrophiques pointant la chute inévitable de cette civilisation. Comme nous le verrons, le compte obsessif des jours, la tenue minutieuse du calendrier et le désir de maîtriser le temps – entre autres – précipitent sans cesse les Mayas vers une fin certaine : celle d'un cycle, d'une vie, d'un âge, etc.

soulignant la précarité de la vie : « Pour ce peuple vivant si près du soleil, sur cette terre si exposée, la grande urgence, c'était de comprendre le temps. [...] Il fallait comprendre les lois du ciel, car c'était dans le ciel que se trouvait l'explication du mystère, la clef de l'avenir. » (Le Clézio, 1976, p. 10)⁴

Le Popol Vuh

Le livre des événements, le *Popol Vuh*, est issu de la tradition orale, mais a été transcrit sous forme de codex probablement entre 1545 et 1550 (Chávez, 1987, p. 21). Ce passage à l'écriture devait servir à maintenir la transmission des croyances, pratiques et rites mayas, tâche qui devenait difficile sous l'emprise des missionnaires catholiques. En effet, ceux-ci tenaient à convertir le peuple, imposant le christianisme par la force. Les premiers codex produits par les prêtres mayas ayant été brûlés par les franciscains – qui croyaient que leurs pages avaient été inspirées par le démon –, les Quichés ont gardé secrète l'existence de cette version de la Genèse du monde pendant un siècle et demi. Nous devons la connaissance de ce manuscrit au « père Francisco Ximénez, qui avait réussi à gagner la confiance des habitants d'un petit village du Guatemala » (Chávez, 1987, p. 20) et qui s'est employé à transcrire ce texte en latin, de façon littérale, puis à le traduire en espagnol. Le codex ayant été perdu, un chercheur guatémaltèque d'origine maya-quiché, Adrián Chávez, s'est efforcé de le reconstituer dans sa langue originale. C'est à partir de la traduction de cette translittération de 1979 que nous travaillerons, puisqu'elle semble s'approcher beaucoup plus des valeurs et de la culture maya que l'interprétation de Ximénez, à travers laquelle transparait l'origine catholique du traducteur.

La première partie de ce récit mythologique s'ouvre en rappelant au lecteur que ce manuscrit est fondé sur la tradition orale et qu'il se veut un enseignement des origines du peuple. Ensuite viennent les récits de diverses créations et destructions successives d'êtres vivants. Ayant façonné la Terre et été assez bons pour donner ce monde aux animaux, les dieux s'attendent à ce que le règne animal leur rende hommage. Or, les animaux ne possèdent pas la parole, et leur règne sur la nouvelle Terre s'achève dès lors, selon la volonté du *Créateur*, le *Créateur Mâlê*⁵ : « Nous vous remplacerons car vous n'avez pas été bon [*sic*], vous n'avez pas parlé.

⁴ L'étude conjointe de ces deux textes est intéressante puisque le *Popol Vuh* reflète le désir de transmission d'un savoir sur les origines, qu'il relate les événements sacrés et profanes jalonnant l'histoire du peuple maya quiché, alors que les *Prophéties du Chilám Balám*, par leurs prédictions et la confirmation de certaines prophéties antérieures, viennent accentuer la nécessité d'appliquer les enseignements du *Popol Vuh*.

⁵ Il est important de souligner que, dans la culture maya, la plupart des héros mythologiques sont à la fois un et multiples, d'où l'utilisation de pronoms et de verbes parfois au singulier, parfois au pluriel.

[...] Nous savons qu'il y aura encore des invocateurs qui nous rendront hommage. Ils prendront votre place. Votre chair sera consommée, c'est là votre destin. » (Chávez, 1987, p. 40) Cet échec mène à un deuxième essai de création de l'homme à partir de terre et de boue, mais cette tentative échoue également, puisque la créature formée ne réussit pas à se multiplier, ce qui pousse *l'Architecte, le Formateur* à l'anéantir : « Il lui manque l'entendement. Nous allons le défaire. » (Chávez, 1987, p. 41) Les devins *Shpiyakok, Shmukané* font alors appel à la magie pour tenter de découvrir de quoi devront être formés les êtres qui pourront habiter cette Terre. La lecture des grains de maïs et des haricots pinto leur révèle qu'ils doivent créer des êtres de bois, ce qui est fait. Cependant, même si ces êtres peuvent se reproduire, il leur manque la pensée : « Face à leur Constructeur, à leur Formateur, à leur Créateur, à leur Auteur, ils étaient muets, impuissants. C'est pourquoi ils furent annihilés, mutilés. Un déluge s'abattit du ciel. » (Chávez, 1987, p. 43)

Ainsi, à la lecture du Premier Âge⁶ du *Popol Vuh*, nous constatons qu'un aspect capital de la culture maya y est fortement souligné : il faut honorer les dieux, car ils n'hésiteront pas à détruire les hommes pour donner naissance à un nouveau monde. C'est sans doute dans cette optique que des noms de dieux ont été attribués à chacun des jours lors de l'élaboration du cycle sacré du calendrier maya, de façon à ce que le peuple se remémore l'importance des divinités qui lui ont permis d'exister : « The calendar is not only an incredibly accurate map of the cycles of the cosmos, but is also a tool to accelerate and activate [the] memory into recalling the truth behind the mystery of the cosmos » (www.spiritweb.org). Le calendrier sacré ou rituel (*tzolkin*) de 260 jours est composé de deux cercles s'imbriquant l'un dans l'autre, le premier étant marqué des chiffres un à treize – qui ne sont pas sans rappeler les treize niveaux du ciel –, et le second de vingt noms de divinités, comme nous l'avons mentionné précédemment. À ce calendrier divinatoire les Mayas ont combiné un autre cycle, le *haab*, suivant le rythme des saisons. Il comporte dix-huit mois de vingt jours (360 jours) et un mois de cinq jours considérés comme néfastes (Gendrop, 1978, p. 42). Les révolutions des deux cycles coïncident tous les cinquante-deux ans, ce que perçoivent les Mayas comme une menace « de la destruction de l'univers. Les divinités et les autres forces de la création et du chaos se [livrent] alors dans l'univers des mortels une bataille sans merci déterminant le sort de chacune des créatures de ce monde. » (www.civilisations.ca) Ainsi, nous constatons que les cycles mythologiques de création sont à l'origine d'une application rituelle de tous les instants dans la vie courante du peuple maya par l'élaboration d'un calendrier, qui tente de faire coïncider les temps mythique, passé,

⁶ À l'origine, le *Popol Vuh* était un texte suivi, mais les traducteurs l'ont divisé en quatre chapitres ou « âges » pour en faciliter la lecture.

présent et futur dans un effort visant à ordonner le monde.

Le second extrait de la *Bible américaine des Mayas-Quichés* qui a retenu notre attention est l'épopée des Jumeaux héroïques *Chaque Chasseur à la Sarbacane, Sept Un Chasseur à la Sarbacane*⁷. Cet épisode, faisant partie du Deuxième Âge du *Popol Vuh*, détermine une autre facette de l'ordonnancement du monde, tel qu'il est perçu par les Mayas, soit en trois plans superposés: les Cieux, la Terre et l'Infra-monde. La Terre est un axe horizontal habité par les humains, alors que les Cieux et l'Infra-monde forment un axe vertical qui permet aux dieux, aux héros mythiques, aux astres, mais aussi aux morts de voyager d'un plan à l'autre. Un extrait du *Livre des événements* illustre bien cette notion de transition entre les mondes qui est omniprésente dans la culture maya :

L'ara vint le [Chaque Chasseur] voir. Il était le messager de Un Pied, Ultime Rayon, Véritable Rayon. L'ara n'était pas éloigné de la Terre; non plus était-il éloigné de l'Abyse des Ombres.

Il vint du ciel où était Un Pied et ils se posèrent ici, sur Terre.

Déjà, la mère de Un Singe Un Singe, Shbakiyaló, était décédée.

Or, sur le chemin de l'Abyse des Ombres jouait Chaque Chasseur à la Sarbacane, Sept Un Chasseur à la Sarbacane, qui fut entendu par Une Mort, Sept Morts, Seigneurs de l'Abyse des Ombres.

– Qu'est-ce qu'on fait sur Terre? Il semble qu'on court en bondissant, en bourdonnant. Qu'on les appelle! Qu'ils viennent ici jouer et nous les vaincrons [...].

C'est ce qu'ils dirent aux messagers [qui] s'en allèrent dans l'Abyse des Ombres et revinrent aussitôt se poser sur le terrain de jeu. [...]

Chaque Chasseur à la Sarbacane, Sept Un Chasseur à la Sarbacane prit le chemin avec les messagers; ils dévalèrent le chemin de l'Abyse des Ombres. La bouche [l'entrée] de la muraille s'ouvrait devant eux. (Chávez, 1987, p. 65-68)

À la lecture de ce fragment, nous constatons que le jeu de balle devient un lieu privilégié pour le passage d'un espace à l'autre, l'Ara et les *Messagers de l'Abyse* venant y rencontrer *Chaque Chasseur*. D'ailleurs, le jeu de balle est qualifié de « chemin de l'Abyse des Ombres ». Dans la culture maya, les pyramides et les temples font aussi office de lieux de passage entre les diverses strates de l'univers. Ces endroits constituent donc des lieux de culte importants où les mayas se livrent à des rituels particuliers. Par exemple, lorsque le *tzolkin* et le *haab* sont sur le point de converger à la fin du cycle de cinquante-deux ans, les Mayas organisent une grande partie de balle pour rappeler que les deux générations de Jumeaux héroïques ont confronté les *Seigneurs de l'Abyse des Ombres*⁸ afin que le monde soit créé tel qu'il est (nous expliquerons de quelle façon plus tard). À la suite de cette

⁷ À partir de ce point, nous utiliserons seulement le diminutif « Chaque Chasseur » lorsqu'il sera question de ce personnage, sauf, bien entendu, dans le cas de citations.

⁸ À partir de ce point, nous utiliserons seulement l'appellation « les Seigneurs ».

reconstitution de l'épisode mythique, l'équipe perdante est sacrifiée aux dieux dans le but de les apaiser et de permettre à un nouveau cycle de débiter : « Le sang des suppliciés nourrit les dieux, assure le retour du soleil, et par le fait, tel un symbole d'ultime permanence, entretient la vie de l'univers. » (Baudouin, 1999, p. 67) Ainsi, les rites sacrificiels permettent-ils à la mort d'engendrer la vie.

De même, lorsque *Chaque Chasseur* est vaincu par les *Seigneurs*, sa tête est déposée sur une branche de l'arbre qui se dresse « sur le chemin », dans la Pineraie de l'Infra-monde. Cette tête permet à l'arbre desséché de fructifier enfin. De plus, la tête de *Chaque Chasseur* – qui n'est plus qu'une dépouille – s'adresse à *Shkik*, une jeune fille de l'*Abysses*, et lui transmet la salive qui lui permettra de donner naissance au *Chasseur à la Sarbacane*, *Shbalanké*⁹, la seconde paire de Jumeaux héroïques : « que le fils naisse de la salive. [...] C'est un fils de seigneur, un fils habile, apte. [...] Monte là-bas sur la Terre où tu mourras; entre dans la parole, viens à la vie! » (Chávez, 1987, p. 71) Il est important de souligner que, dans le *Popol Vuh*, « la parole, tout comme la pensée et l'imagination, sont [*sic*] synonyme de création. » (Chávez, 1987, p. 37) Ainsi, en donnant naissance aux Jumeaux, *Shkik* entre dans la parole, dans le récit de la création, et permet à l'univers de s'ordonner. En effet, *Shbalanké*, après avoir vaincu les *Seigneurs*, « [monte] au milieu de la clarté, il [monte] au ciel. Il se [transforme] en Soleil qui [illumine] le ciel et la surface de la Terre. Il [reste] au ciel pour commémorer la victoire des quatre cents jeunes gens tués par Zipacná [qui] devinrent les étoiles du firmament. » (Chávez, 1987, p. 114) À partir de ce moment, l'arbre dans lequel se trouve la tête de *Chaque Chasseur* représente l'axe vertical joignant les trois plans du monde, puisque, se dressant au cœur de *Xibalbá*, il transmet le germe de la vie à *Shkik* de façon à ce qu'elle puisse se rendre sur la Terre et qu'elle enfante le futur Soleil, *Shbalanké*. Encore une fois, nous constatons que l'élaboration du monde présent s'est effectuée à partir de la destruction des créations précédentes et grâce aux sacrifices des héros mythologiques.

Par conséquent, rien n'est perdu : le *Popol Vuh* assure au peuple maya que la renaissance est possible en faisant revivre les personnages de sa mythologie sous la forme d'astres. Chacun d'entre eux emprunte une trajectoire qui le fait régner dans le ciel, avant qu'il n'emprunte le chemin de l'*Abysses des Ombres*, d'où il renaîtra ensuite comme le prouve quotidiennement – pour les Mayas – la révolution du Soleil. La transformation des héros mythiques en astres accentue donc l'importance qui doit être accordée à la succession des jours, puisque « [les] cycles des planètes, [les] mouvements des constellations, [les] éclipses lunaires et

⁹ À partir de ce point, nous utiliserons seulement l'appellation « Shbalanké ».

solaires, apparaissent comme autant de signes [divins] [...] qu'il appartient [aux humains] de décoder et d'interpréter. » (Baudouin, 1999, p. 29) Ce sont les dieux eux-mêmes qui guident les Mayas dans leur tentative de maîtriser le temps. De plus, le *Popol Vuh* insiste sur le fait que les hommes qui ont été créés à partir du maïs, les ancêtres des Mayas, observaient sans cesse le ciel : « ils savaient beaucoup [de choses], ils connaissaient tout ce qui se trouve sous le firmament. Ce qu'ils voyaient dans le firmament, ils retournaient aussitôt le contempler; ils n'avaient alors aucune difficulté à tout voir. » (Chávez, 1987, p. 119) Le peuple tente de se conformer au récit, qui établit un « code de conduite », en portant une attention soutenue aux astres et à leurs cycles.

Ainsi, l'observation des corps célestes et la tenue du calendrier ne sont plus seulement une question de prévision des cycles de la vie, mais deviennent aussi un impératif d'ordre divin. Il s'agit également d'une tentative de rapprochement des dieux et, par conséquent, d'une constante « recherche du temps perdu » (Lévi-Strauss, 1985, p. 234) qu'est le mythe. De ce fait, nous pouvons supposer que la civilisation maya a précipité sa fin en tentant à tout prix de maîtriser le temps, d'établir une trop « grande concordance entre la terre et le ciel, entre le temps et l'éternité, [en rendant] visible aux yeux de l'homme le dessin complet de l'univers et des dieux, où le commencement et la fin sont au même instant perceptibles. » (Le Clézio, 1976, p. 10-11) Incapables d'accéder au temps mythique et confrontés à la fatalité du cycle dont ils sont prisonniers, les Mayas quittent leurs grands centres culturels et retrouvent la nature première, toujours soumis à la volonté des dieux. Ce qui continue d'étonner est que cette dispersion n'ait pas été le fruit d'une angoisse face à l'imminence de la fin ou face aux prédictions établies par le calendrier, et ce, malgré le fait que les calculs annonçaient le bouleversement, puis l'écroulement de cette civilisation. Alors, peut-être est-ce justement la connaissance des événements à venir qui a poussé les Mayas à quitter les cités-états de façon à avoir l'impression de contrôler le temps. Ou peut-être que de se précipiter vers l'incontournable est le moyen de valider les prédictions et d'avoir le dernier mot.

Comme nous l'avons expliqué, la conception cyclique que les Mayas ont du passage du temps établit d'emblée que tout n'est qu'une question de destin, et que leur existence terrestre ne durera pas : « de la même manière que chaque planète est établie depuis toujours, la place de chaque créature vivante est préétablie et répond à l'alternance des cycles successifs de création et de destruction. » (Baudouin, 1999, p. 46) Les Mayas connaissent si bien ce principe qu'ils se précipitent parfois dans la mort de plein gré en se sacrifiant pour permettre au peuple entier de survivre grâce à ce tribut sanglant payé aux divinités. Par la même

occasion, les sacrifiés saisissent l'occasion d'accéder aux divers niveaux du ciel sans avoir à traverser *Xibalbá*, *l'Abysse des Ombres*, privilège qui est aussi accordé aux guerriers morts pour le peuple. Dès lors, il n'est plus nécessaire de s'alarmer puisque les dés ont été jetés il y a déjà bien longtemps. Le *Popol Vuh* enseigne aux hommes qu'ils doivent se soumettre à leur destin en relatant de quelle façon les premiers Quichés ont suivi cette ligne directrice et comment ils ont accepté humblement cette condition, n'insistant que pour transmettre leur savoir avant de s'éteindre : « Ils sentirent alors [venir] leur mort, leur disparition. Ils voulurent donner des conseils à leurs fils. [...] "Ne nous perdez pas, ne nous rejetez pas. Prenez soin de votre foyer, de votre contrée, prenez garde à vous. [...] Allez voir d'où nous sommes venus" » (Chávez, 1987, p. 158). De ce fait, il vaut mieux suivre les règles historiques établies par les Écrits et, encore et toujours, se soumettre aux prophéties du calendrier.

Les Prophéties du Chilám Balám

Les prophéties que nous venons d'évoquer sont, entre autres, celles du Chilám Balám¹⁰, reconstitution des prédictions qui se trouvaient dans les livres sacrés brûlés par l'évêque espagnol Diego de Landa en 1520. (Le Clézio, 1976, p. 19) Ces « nouvelles » prophéties sont la conjonction des anciens écrits et des prédictions faites par le grand prophète Chilám Balám entre 1500 et 1520. L'épisode de la destruction des livres sacrés et de la nécessaire écriture des nouvelles prophéties est d'ailleurs relaté dans le *Chilám Balám* : « Mais voici que le feu brûla dans le ciel. La face du soleil fut prise et emportée loin de la terre.[...] Ce fut le temps où il y eut trop de jours, trop de violence. Ce fut le temps où l'on interrogea les Seigneurs. » (Le Clézio, 1976, p. 55)¹¹ À la suite de l'anéantissement de ces livres sacrés, de successives retranscriptions ponctuées d'ajouts ont fait des *Prophéties du Chilám Balám* une « parole étrange où le verbe semble hésiter entre le passé, le présent et le futur, comme si chaque événement survenu au cours des âges avait nécessairement son écho dans le temps à venir. » (Le Clézio, 1976, p. 23) En effet, ce que nous lisons est, au premier abord, si peu clair que nous ne pouvons reconstituer la logique du déroulement des événements relatés. Pourtant, après quelques tentatives, nous constatons que ce désordre langagier est l'effet de l'entremêlement des divers temps de l'humanité, le mythe se confondant avec l'Histoire. Cette façon de raconter les temps en intercalant les récits du *Popol Vuh*, les *Prophéties* et l'Histoire est probablement le moyen utilisé pour parvenir à indiquer que ce n'est que le destin qui frappe. Ce sont les anciennes prédictions

¹⁰ Contrairement à Le Clézio, nous avons décidé de conserver les accents de la langue espagnole.

¹¹ Il est important de noter que si nous pouvons aujourd'hui lire ce passage, c'est parce que les scribes qui ont recopié le manuscrit au cours des âges se sont permis quelques observations à caractè-

faites à partir du calendrier qui sont confirmées, c'est un ordre préétabli qui poursuit sa trajectoire de la Création jusqu'à la fin de ce cycle.

Même si une certaine logique s'établit grâce à cette compréhension de l'enchevêtrement des temps, l'effet de confusion mentionné subsiste. Ainsi, il est nécessaire d'expliquer au lecteur d'aujourd'hui les autres facteurs entrant en ligne de compte dans la compréhension des Écrits du Chilám Balám. Soulignons d'abord le fait que les *Prophéties* ne reflètent aucun souci de chronologie. À leur lecture, nous constatons que de nombreuses dates sont citées, en utilisant parfois le système calendaire maya, parfois le système grégorien, mais toujours dans un désordre absolu. Par exemple, un des récits s'ouvre sur la victoire espagnole, pour ensuite faire un rappel du destin du peuple d'Israël – nous constatons une fois de plus que les influences religieuses extérieures ont eu un effet sur les livres sacrés –, avant de raconter les événements s'étant produits en 1541, puis de relater, à rebours, les étapes successives de l'évolution de la civilisation maya depuis 1263 (Le Clézio, 1976, p. 47-51)¹². Le désordre dans lequel est raconté ce récit rend donc encore plus difficile l'établissement de corrélations entre les dates présentées en notation maya et les nôtres, puisque les *Katuns* mayas se répètent sans cesse, et qu'il faut bien connaître l'Histoire de cette civilisation pour réussir à « traduire » les étapes de son évolution dans notre système. Toutefois, même lorsque ce déchiffrement devient possible, nous constatons que les scribes eux-mêmes ont sans doute eu de la difficulté à suivre l'ordre imposé par la divination prophétique qui annonce des événements de façon obscure, sans précision. En effet, cette langue prophétique fait passer le texte d'un résumé de l'Histoire à une description détaillée des divers *Katuns*, ce qui provoque un effet de répétition qui rappelle l'incantation et rend encore plus ardue la tâche de celui qui tente de déchiffrer ces propos, puisque les versions comportent certaines divergences. Par exemple, nous pouvons souligner que « les étrangers » sont parfois les Toltèques, parfois les hommes de Cortéz, selon l'interprétation du transcritteur, ce qui accentue la confusion dans laquelle se trouve déjà le lecteur. D'ailleurs, il faut mentionner que les *Prophéties* prévoient sans doute l'invasion imminente par un peuple méso-américain plus fort, mais sûrement pas celle des Espagnols¹³. Ainsi, il nous serait aisé de montrer que la prévision de l'envahissement a été faite en regard de la situation belliqueuse existant

re historique confirmant les prédictions du Chilám. Ces ajouts sont repérables, notamment parce que l'idéologie chrétienne, au cœur de laquelle les Mayas se trouvent prisonniers, laisse de nombreuses traces dans le texte.

¹² La date de 1263 peut être déduite parce que nous savons que c'est à ce moment que les Itzas ont commencé à construire la ville de Mayapán, après avoir abandonné celle de Chitchén Itza (1244).

¹³ À cette époque, de nombreuses querelles éclatent entre les nations occupant la Méso-Amérique, principalement entre les Mayas, les Olmèques, les Toltèques et les Aztèques.

entre les Mayas et les Toltèques et qu'elle n'avait rien à voir avec les Conquistadores, l'arrivée de ceux-ci n'ayant été assimilée aux *Prophéties* qu'après coup.

Un autre trait caractéristique de l'imaginaire de la fin est omniprésent dans les *Prophéties du Chilám Balám* : il s'agit de l'utilisation de mots directement liés à un réseau signifiant mettant en place un univers chaotique. En effet, le livre auquel nous nous intéressons revient sur les tentatives successives de création du monde et de sa destruction (tout comme dans le *Popol Vuh*); ce livre relate les divers règnes de la civilisation maya et les guerres sanglantes dont elle a été témoin, en plus de faire des prédictions concernant sa fin. Celle-ci est notamment annoncée par l'interprétation du *Langage de Zuyua* (Le Clézio, 1976, p. 79 et suivantes), lecture de la signification des divers *Katuns*, de ce qui « est écrit et doit arriver » (Le Clézio, 1976, p. 120). Ce passage nous enseigne la « parole » de chacune des périodes, nous permettant de découvrir de quelle façon les cycles évoluent sous des régents particuliers, jusqu'à leur fin. Notons que c'est principalement dans cette partie du texte que les *Prophéties* nous permettent de constater toute la violence qui est associée à la fin du cycle présent – « le ciel sera renversé, la terre basculera » (Le Clézio, 1976, p. 119) –, alors que les passages précédents avaient déjà établi qu'il se terminerait comme il a commencé : « Mais quand finira la parole de ce Katun, Dieu enverra un grand déluge, et ce sera la fin du monde. [...] Ensuite, dans toute sa puissance, dans tout son pouvoir, descendra le Vrai Dieu, le voici, Hahal Ku le Vrai Dieu, qui créa le ciel et la terre. » (Le Clézio, 1976, p. 59) Dans cette citation, l'annonce du déluge final n'est pas sans rappeler le déluge du *Popol Vuh* qui est survenu après la troisième tentative des dieux de créer la race humaine. C'est à la suite de ce déluge, qui a effacé les créations précédentes, que l'homme-mâis a pu être conçu, ce qui marque le point de départ de la civilisation maya. Ainsi, toutes ces corrélations, combinées à notre connaissance de la pensée de ce peuple, nous portent à croire que l'ère présente ne sera éclipsée que dans le but de permettre une transition vers un nouveau cycle : tout comme les dieux du *Livre des événements* n'étaient pas heureux de leurs premières créations, ceux des *Prophéties* (les mêmes!) sont déçus du tour qu'a pris l'évolution de l'humanité, et c'est pourquoi ils y mettront bientôt fin, permettant une renaissance du monde.

En somme, grâce à l'étude du *Popol Vuh* et des *Prophéties du Chilám Balám*, nous avons pu constater que la tenue du calendrier n'est pas une triste obsession, mais une nécessité pour la civilisation maya. Elle lui permet d'assumer son destin en tant que peuple voué à la disparition, faisant coïncider les temps mythique, passé, présent et futur, dans un effort visant à se rapprocher des dieux et à atteindre l'éternel. De ce point de vue, les notions de cycle et de passage sont capitales,

puisqu'elles permettent aux Mayas d'espérer qu'ils n'existent pas en vain, et qu'ils ne mourront que pour renaître, comme le montre la révolution des astres. Toutefois, pour accéder à un tel état, il est important de vénérer les dieux et de leur offrir le sang nourricier du sacrifice. En effet, la mythologie enseigne que c'est le sang du supplicié qui permet, à l'approche de la fin d'un cycle, de perpétuer la vie du peuple en apaisant les dieux et en « nourrissant » le calendrier. Par conséquent, la soumission à la marche du temps devient l'acceptation de la condition terrestre, celle-ci étant le privilège qui a été accordé aux Mayas à la suite des précédentes exterminations de la vie humaine sur Terre. Le calendrier ayant établi que le cycle actuel du « compte long » touchera bientôt à sa fin (la création aurait eu lieu en 3113 av. J.-C., et le cycle doit se terminer en 2012), il n'est plus seulement question de menace de destruction, mais bien de la prédiction de l'anéantissement de la race humaine. Ainsi, pour les quelques Mayas qui tiennent encore le compte des jours, mieux vaut continuer de se fier au calendrier et aux *Prophéties* et d'être prêts, de nouveau, à assumer le destin qui leur est prédit en honorant les dieux et en se soumettant à leur volonté.

BIBLIOGRAPHIE

Alexander, Hartley Burr. 1964. *Latin American*. New York : Cooper Square Publishers, inc., coll. « The mythology of all races », vol. XI, 424 p.

Arnold, Paul. 1978. *Le livre des morts maya : L'écriture maya déchiffrée*. Paris : Éditions Robert Laffont, coll. « Les portes de l'étrange », 226 p.

Baudouin, Bernard. 1999. *Les Mayas : Du sacrifice à la renaissance*. Paris : Éditions de Vecchi S. A., coll. « Spiritualités du monde, religions, mystères et traditions », 135 p.

Chávez, Adrián. 1987. *Popol Vuh : Le livre des événements. Bible américaine des Mayas-Quichés*. Montréal : VLB éditeur et Pantin (France) : Le castor astral, 191 p. (Trad. de l'espagnol par Pierre Des Ruisseaux, en collaboration avec Daisy Amaya)

Garza, Mercedes de la. 1990. *Le chamanisme Nuhua et Maya : Nagual, rêves, plantes-pouvoir*. Paris : Guy Trédaniel Éditeur, 226 p. (Trad. de l'espagnol par Bertrand Dubant)

Gendrop, Paul. 1978. *Les Mayas*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 127 p.

Holl, Juan José. 1955. *Le livre de Chilâm Balâm de Chumayel*. Paris : Éditions Denoël, 230 p. (Trad. de l'espagnol et présenté par Benjamin Péret)

Le Clézio, Jean-Marie Gustave (trad.). 1976. *Les prophéties du Chilam Balam*. Paris : Éditions Gallimard, coll. « Le chemin », 201 p.

Lévi-Strauss, Claude. 1985. *Anthropologie structurale*. Paris : Plon, 450 p.

Recinos, Adrian. 1991. *Popol Vuh : Le Livre des Indiens Mayas Quichés*. Paris : Albin Michel, 213 p. (Trad. de l'espagnol par Valérie Faurie)

WEBLIOGRAPHIE

<http://www.civilisations.ca>

<http://www.spiritweb.org/Spirit/mayan-calendar.html>

D'origine libanaise, Wajdi Mouawad naît en 1968. Sa famille quitte le pays lors de la guerre civile et immigré en France en 1975, avant de s'installer à Montréal cinq années plus tard. Diplômé de l'École nationale de théâtre du Canada en 1991, Mouawad est un auteur dramatique dont les pièces sont jouées tant au Québec qu'en France et au Liban. Il est également metteur en scène et comédien. De plus, il assume la direction générale et artistique du Théâtre de Quat'Sous à Montréal, depuis 2000. Nombre de ses pièces, dont *Littoral*, *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* et *Rêves*, décrivent des individus aux prises avec un monde éclaté où la quête identitaire est autant personnelle que collective. En 2002, il publie son premier roman, *Visages retrouvés*, chez Leméac. Il travaille présentement à l'adaptation cinématographique de sa pièce *Littoral*.

Bibliographie

Willy Protagoras enfermé dans les toilettes (1993)

Journée de noces chez les Cromagnons (1994)

Alphonse ou Les aventures extraordinaires de Pierre-Paul-René, un enfant doux, monocorde et qui ne s'étonne jamais de rien (1996)

Littoral (1999)

Les Mains d'Edwidge au moment de la naissance (1999)

Pacamambo (2000)

Rêves (2002)

Visage retrouvé (2002)

Né en 1969, François-Étienne Paré obtient en 1995 son baccalauréat en art dramatique de l'UQAM. Cinq ans plus tard, dans la même institution, il termine sa maîtrise en création théâtrale, d'où est issue la pièce *Seize et (trois fois sept) font seize, j'en ai assez merci* qui est présentée, en 2000, au Théâtre d'Aujourd'hui. Ce texte s'inscrit dans une trilogie sur l'identité. Le deuxième volet, présenté sur la même scène en 2001, s'intitule *À force de compter sur quelqu'un ou quelque chose, on finit par en oublier ses tables de multiplication*. Polyvalent, Paré écrit, met en scène et interprète lui-même ses textes. Il apparaît également au théâtre, au cinéma, et dans quelques téléromans et publicités. Considéré comme l'un des joueurs d'improvisation les plus talentueux et les plus originaux de sa génération, Paré évolue au sein de la LNI depuis 1999. Il anime l'émission *RDI junior*, consacrée à la vulgarisation de l'actualité pour les jeunes de 9 à 12 ans.

Bibliographie

Les maudites manches courtes : pièce en 21 tableaux (1999)

Seize et (trois fois sept) font seize j'en ai assez merci suivi de *L'Entrevue : pièces en un acte* (1999)

À force de compter sur quelqu'un ou quelque chose, on finit par en oublier ses tables de multiplication (2001)



ÉMERGENCE DU CONTEMPORAIN DANS LE THÉÂTRE QUÉBÉCOIS : les exemples de Wajdi Mouawad et de François-Étienne Paré

Véronique Pepin

Est-il, d'ores et déjà, possible de distinguer et de nommer ce qui caractérise le théâtre québécois dit contemporain? En ce qui concerne les nouvelles pratiques théâtrales qui émergent dès 1980, le travail est déjà bien amorcé. Les ouvrages de référence proposent effectivement une histoire dramaturgique assez univoque, articulée autour du travail de Normand Charette, René-Daniel Dubois et Michel-Marc Bouchard, dramaturges qui, selon la plupart des critiques et des historiens¹, sont les plus importants des années postréférendaires. Pour ce qui est du théâtre créé au cours de la dernière décennie, le discours critique demeure à construire. Nous amorcerons la réflexion sur le sujet en proposant une lecture de la dramaturgie de la seconde moitié des années 1990, période où s'arrêtent justement les démonstrations des historiens mentionnés précédemment. Pour ce faire, nous tracerons un bref portrait de la dramaturgie québécoise des années 1990, afin de montrer que les pièces *Littoral*, de Wajdi Mouawad, et *Seize et (trois fois sept) font seize j'en ai assez merci*, de François-Étienne Paré, toutes deux publiées en 1999, par la ritualisation et le motif de la transmission, participent de l'émergence d'une dramaturgie contemporaine au Québec.

La dramaturgie contemporaine : essai de définition

Dans son histoire de *La Littérature québécoise* (1997), Laurent Mailhot relève quelques caractéristiques générales du théâtre produit récemment au Québec.

¹ Dont Michel Laurin (1996), Laurent Mailhot (1997), Madeleine Greffard et Jean-Guy Sabourin (1997).

Il souligne notamment que la parole des nouveaux auteurs dramatiques « est vive, leur langue précise, leur discours plein de références et de connotations » (Mailhot, 1997, p. 387), et il mentionne, tout comme Lucie Robert, que la dramaturgie québécoise semble renouer avec ses origines littéraires depuis quelques années : « En faisant appel aux archétypes, aux mythes, aux figures classiques du répertoire comme de la rhétorique et de la poétique, le théâtre le plus actuel trouve fatalement sur son chemin l'autre lui-même, l'envers de sa représentation, le texte littéraire » (1997, p. 394). Cette caractéristique du théâtre québécois contemporain est d'ailleurs relevée par plusieurs critiques et historiens, dont Jane Moss, qui affirme que « le théâtre québécois est devenu progressivement un théâtre de textes, un théâtre de la parole. Dialogue et action cèdent la place au monologue et au récit » (Moss, 1997, p. 63); et Josette Féral, qui souligne l'importance du retour au texte, conséquence directe, selon elle, de la forte affirmation de la mise en scène : « La marque des années quatre-vingt-dix est assurément ce nouveau rapport au texte » (Féral, 2001, p. 235). Ce qui avait été banni de la scène avec tant de fougue quelques années auparavant est désormais placé au cœur de la représentation.

De manière plus générale, Madeleine Greffard et Jean-Guy Sabourin (1997) affirment que les nouveaux dramaturges sont généralement très scolarisés et assez polyvalents, c'est-à-dire qu'ils possèdent à la fois une formation scolaire et une expérience théâtrale (jeu, mise en scène, écriture, etc.), ce que corrobore Diane Pavlovic (Pavlovic, 1997, p. 59). En accord avec Laurent Mailhot, Greffard et Sabourin soutiennent que la nouvelle génération rompt radicalement avec le code réaliste « en éliminant toute valeur référentielle typiquement québécoise autant dans les sujets que dans la langue » (Greffard et Sabourin, 1997, p. 99). Josette Féral ajoute que le goût du spectaculaire (recours aux nouvelles technologies et aux médias) constitue un autre trait distinctif du théâtre actuel, tout comme le fait qu'au cours des deux dernières décennies, le théâtre soit devenu apolitique², se préoccupant plutôt de problèmes esthétiques ou de questions existentielles. Shawn Huffman, qui s'intéresse aux écritures théâtrales des années 1980, se réfère, entre autres, au travail de Pierre Nepveu et affirme en accord avec lui que l'exploration des territoires intimes et de la sphère individuelle (famille, sexualité, amour, violence, mort), qui caractérise la littérature québécoise après l'échec du projet référendaire, coïncide aussi avec un mouvement culturel international marqué par l'hybridation et la pluralité. Selon Huffman, « cet élargissement des frontières

² À ce sujet, une nuance s'impose. Nous croyons, contrairement à Josette Féral et à l'encontre de Diane Pavlovic, que la dramaturgie des années 1990 se préoccupe des enjeux sociaux, lesquels avaient plutôt été écartés du discours théâtral de la décennie 1980. Pensons, à titre d'exemple, aux créations de Geneviève Billette, de Dominic Champagne, d'Olivier Choïnière et de Wajdi Mouawad. Elles sont porteuses de considérations politiques et sociales, lesquelles ne s'affirment toutefois plus dans le cadre national usuel, mais plutôt dans une perspective internationale.

idéologiques nous permet dès lors de situer l'évolution théâtrale québécoise à l'intérieur d'une conscience postmoderne contemporaine qui est transculturelle et non spécifique au Québec » (Huffman, 2001, p. 76). Cette affirmation dénote qu'un changement a eu lieu et que le théâtre québécois est bel et bien entré dans sa phase contemporaine³. Cet article vise à le démontrer en citant en exemple deux œuvres dramatiques récentes : *Littoral*, de Wajdi Mouawad, et *Seize et (trois fois sept) font seize j'en ai assez merci*⁴, de François-Étienne Paré.

Une identité morcelée

Si l'identité n'est pas un sujet neuf en littérature québécoise, il faut noter qu'au cours des années 1990, le problème identitaire éprouvé par les personnages change de visage. Auparavant liée à la quête du pays, la recherche identitaire survient désormais à la suite du morcellement, de l'éclatement de l'identité du protagoniste. Dans *Littoral*, de Wajdi Mouawad, Wilfrid est soudainement confronté à la mort de son père, qu'il n'a jamais connu. Si la façon dont il apprend la nouvelle le met mal à l'aise⁵, la lecture des lettres que son père lui a écrites, mais jamais envoyées, lui fait vivre un véritable choc. Prenant conscience pour la première fois de la grande distance qui les séparait, Wilfrid vit une fracture au cœur même de son identité et de son unité ; il se morcelle et se dédouble :

Je lisais ces lettres et je savais que tout, à partir de ce moment, allait m'échapper et s'évaporer. Ma vie tout entière sortait des enveloppes que j'ouvrais, mes souvenirs, mon imagination, tout m'échappe et s'évapore [...] J'ai eu tout à coup le profond sentiment que je n'étais plus moi, qu'il y avait un autre Wilfrid et que ce Wilfrid-là, je pouvais presque le voir et le toucher. (Mouawad, 1999, p. 56)

Ces lettres prouvent, selon lui, qu'il n'a jamais réellement existé, puisqu'elles sont adressées à un autre, à un garçon qui lui ressemble, qui a son âge, qui s'appelle aussi Wilfrid « et qui, par le plus grand des hasards, vit dans [s]a peau » (1999, p. 56), mais qui n'est pas lui ou, du moins, ne correspond pas à l'image qu'il avait de lui-même. Confronté au fait d'avoir « couché avec son père parce qu'il faisait l'amour avec une fille au même moment où son père mourait » (1999, p. 116), Wilfrid, qui était auparavant « enfoncé dans [s]on quotidien confortable

³ Dans son ouvrage, Laurent Maillhot avance lui aussi cette idée, affirmant que « les derniers vingt ans ont été décisifs pour la littérature québécoise [qui] s'est reconnue elle-même tout en devenant *contemporaine* » (Maillhot, 1997, p. 7) et que « la dernière épithète appliquée à la littérature québécoise est plus pertinente que "moderne" ou "postmoderne". Elle englobe diverses tentatives, poussées, tendances. *Contemporaine*, la littérature qui se fait actuellement au Québec l'est à plusieurs points de vue » (1997, p. 179).

⁴ Désormais, nous désignerons ainsi la pièce de Paré : *Seize [...]*.

⁵ Wilfrid a une relation sexuelle avec une fille qu'il ne connaît pas, et le téléphone sonne au moment où il éjacule.

[...] sexe en avant » (1999, p. 100), se retrouve soudainement placé devant une réplique de lui-même, c'est-à-dire devant un Wilfrid virtuel, issu de la pensée et de la plume de son père.

Bien concret, puisque Wilfrid dit qu'il peut presque le voir et le toucher, ce double du personnage est aussi tangible dans *Seize [...]*, de François-Étienne Paré. D'entrée de jeu, Edgie Brown, le protagoniste, affirme qu'il a trente-sept ans, mais en fait il a « seize ans depuis trois fois sept ans » (Paré, 1999, p. 11), d'où le titre de la pièce. Bloqué dans son développement, « dead in time » (1999, p. 33) comme il dit lui-même, Edgie Brown l'est depuis l'âge de seize ans, lui qui, diverses fois, s'est astreint à faire ce qu'on attendait de lui. Par exemple, lors de la messe de Noël, Edgie déclare son athéisme à Dieu, mais communique « comme tout le monde » (1999, p. 26) à la fin de la célébration, par crainte de décevoir ceux qui l'entourent. De plus, lors de la remise annuelle des prix scolaires, il remporte plusieurs médailles, dont celle du meilleur rendement académique et progrès personnel. Malgré sa volonté, il se retrouve sur scène et fait un discours reconnaissant, lui qui refuse pourtant de cautionner cette institution qu'il déteste parce qu'elle exige, de ses élèves, conformité et assujettissement (notamment, elle impose le port de l'uniforme).

Ces divers événements, vécus alors qu'il était âgé de seize ans, l'ont marqué, puisqu'en le forçant à jouer le rôle d'exemple, ils ont empêché l'affirmation de son identité profonde et de son unité. Cette inadéquation, ce morcellement identitaire qui affecte le personnage depuis vingt et un ans, cette fois-ci, est incarné par un agneau qu'Edgie dit avoir « au fond du cœur » (Paré, 1999, p. 21). Tout comme dans le cas de la réplique de Wilfrid, cet être, qui a formé son nid lorsque le jeune Brown se conformait à ce qu'on attendait de lui plutôt qu'à ce qu'il désirait profondément, semble réellement vivant : il respire, il bouge, il rit, etc. L'agneau est le double de Brown, la partie conformiste en lui, le bon élève, le modèle à suivre, et se nourrit littéralement de son hôte : « Il fait de moi un atrophié! » (1999, p. 24), explique Edgie, qui ajoute : « Je veux être quelqu'un [...] Mais j'ai un agneau dans le cœur qui fait éclater et éclater la structure de Brown » (1999, p. 54). Constatant qu'il existe une différence entre ce qu'il est, croit ou voudrait être et ce qu'il est ou doit être aux yeux des autres, le personnage se fractionne. Aux prises avec une identité trouble et morcelée, il tente de se restructurer et de se reconstruire, à la lumière du traumatisme qu'il a vécu. Pour ce faire, il se lance dans une vaste quête de mémoire et de sens.

Quête mémorielle et rituel

Divisés au sein même de leur identité, les personnages remettent en doute leur existence. Diverses questions les envahissent : « Qui est mon père? Qui est donc ce cadavre qui a été mon père? [...] D'où je viens moi? Qu'est-ce que je suis? Je suis qui moi? Je suis qui? » (Mouawad, 1999, p. 29 et p. 56), se demande par exemple Wilfrid, qui doit trouver un lieu de sépulture pour la dépouille de Thomas, son père. Désirant inhumer le corps de son géniteur dans le même caveau que celui de sa mère, ce qui apparaît comme un désir de réconciliation, Wilfrid se heurte au désaccord de la famille maternelle, qui refuse d'y admettre le corps de Thomas. Ne sachant que faire du cadavre, le jeune homme comprend, à la lecture de la dernière lettre de son père, que le seul endroit adéquat est le pays natal paternel⁶. Wilfrid se rend devant le juge et justifie ainsi sa requête : « Mon père n'a pas vécu ici, monsieur le juge, mon père, son amour est là-bas, son bonheur est là-bas, et moi, *je viens un peu de là-bas aussi* ⁷ » (1999, p. 63). Une fois l'autorisation du magistrat accordée, Wilfrid entreprend son voyage, désormais doté d'une véritable mission : celle de trouver un lieu décent pour déposer la dépouille de son père.

Ce périple à l'autre bout du monde, dans un ailleurs jadis ravagé par la guerre, accorde un certain sens à l'existence de Wilfrid. Ne sachant pas encore tout à fait « ce qu'il est] venu faire sur la terre » (Mouawad, 1999, p. 93), il pressent néanmoins que la découverte de son identité doit s'ancrer dans la recherche et la perpétuation de la mémoire de son père. Cette quête mémorielle prend alors la forme d'un rituel qui s'articule autour de deux grands gestes : d'abord, celui de lire les lettres que Thomas lui a écrites, et ensuite, celui de se rendre sur la terre natale de son père pour l'y déposer. Si le désir de placer le corps de son géniteur en lieu sûr lui semble parfois vain (comme la guerre a ravagé le pays de son père, il n'y a plus de place pour enterrer les morts), Wilfrid ne succombe jamais au découragement, puisqu'il sent que son propre repos passe par celui de son père.

Confronté au morcellement de son identité, Edgie Brown tente aussi de donner un sens à son existence. L'année même de ses seize ans, il se consacre à la collection des pochettes de tous les disques (disques studio, compilations, coffrets, disques pirates) du groupe Destructive Emotional Peculiar Props, précisant que ce sont les pochettes, et non les disques, qui l'intéressent. Faisant de cette activité sa principale raison de vivre, il y consacre tout son temps et toute son énergie durant vingt et un ans, période qu'il lui faut pour compléter sa collection. Il s'agit là d'un véritable rituel, comme le souligne Jean Baudrillard dans *Le Système des objets*, essai

⁶ Qu'on peut croire être le Liban, mais qui n'est jamais mentionné explicitement.

⁷ C'est nous qui soulignons.

dont certains extraits sont insérés à l'intérieur même de la pièce de Paré : « Ce que l'homme trouve dans les objets, ce n'est pas l'assurance de se survivre, c'est de vivre dès maintenant continuellement sur un mode cyclique et [de] contrôl[er] le processus de son existence » (Baudrillard cité dans Paré, 1999, p. 54).

Lorsque la collection est achevée, le rituel perd sa raison d'être, tout comme le sujet qui le pratique : « l'achèvement de la collection [signifie] l'éliision définitive de la réalité » (Baudrillard cité dans Paré, 1999, p. 55). Le rituel de l'accumulation adopté par Brown pour combler le vide causé par la division de son identité était vain, puisqu'une fois la collection complétée, le protagoniste se trouve à nouveau devant son problème identitaire, incarné par l'agneau qui loge dans son cœur. Une fois la dernière pochette en main (la quatre cent trente-sixième, précise-t-il), Edgie prend conscience de la futilité de sa collection. Maintenant âgé de trente-sept ans, il a « seize ans depuis vingt et un ans et [en a] assez » (Paré, 1999, p. 12). Il veut enfin avoir dix-sept ans, c'est-à-dire qu'il désire surmonter ce qui l'a bloqué dans le temps, afin de pouvoir se découvrir et s'affirmer : « Je veux être quelqu'un » (1999, p. 54), répète-t-il. Aussi, comme il est « dead in time » (1999, p. 39), Edgie comprend que pour reconstruire son identité morcelée, il doit effectuer un véritable travail de mémoire et remonter dans le temps, à la source même de la rupture, afin de saisir et de rassembler les éléments manquants et d'assumer ses regrets. Selon lui, pour être efficace, la quête mémorielle doit transiger par l'acte de raconter. C'est pourquoi il se pose devant les spectateurs et affirme, une fois son histoire terminée :

Si je vous ai invités ici ce soir, c'est que j'ai décidé, moi, de ne plus avoir seize ans. De ne plus être l'homme qui a le défaut de sa qualité. De laver des regrets. J'avais des collants grumeleux regrets au cul et sous les ongles et derrière les oreilles. Mais je les ai lavés. Je vous ai raconté l'histoire de l'agneau, l'histoire de mes regrets [...] Et aujourd'hui, j'ai dix-sept ans. (1999, p. 66-67)

Le second rituel que pratique Edgie, soit celui de monter sur scène et de se raconter dans un processus de remémoration, atteint son objectif, puisqu'il permet au personnage de surmonter son blocage et de circonscrire son identité. D'ailleurs, cette affirmation identitaire, marquée par le passage d'un âge à un autre, est aussi symbolisée par la migration du personnage, qui quitte la rive sud de Montréal pour emménager sur la rue Saint-Denis, celle-ci présentée comme le lieu de la pluralité et de la différence.

Se rencontrer pour (se) raconter

Si le dédoublement que vivent les personnages les projette dans une grande solitude, les rituels qu'ils entreprennent leur permettent de nouer certains liens. En fait, la rencontre occupe une place primordiale dans les rituels des héros en quête. Les deux textes étudiés lient effectivement les problèmes du héros à ceux éprouvés par les gens de sa génération. Dans *Seize [...]* sont insérées, à l'intérieur même du récit d'Edgie, des notices nécrologiques d'adolescents de seize ans qui se sont suicidés. Ces notices, qui se terminent toutes par « Il était bon élève. On ne comprend pas » (Paré, 1999, p. 37), ponctuent le récit d'Edgie et appuient l'idée que le désir de réussir et de plaire, cultivé par les jeunes et nourri par la société, fait beaucoup de victimes.

Dans *Littoral*, une véritable chaîne humaine se forme au fur et à mesure que Wilfrid progresse sur la terre ancestrale. Rencontrant d'abord Simone, une orpheline qui joue du violon chaque nuit et lance des messages placés à l'intérieur de bouteilles qu'elle jette dans la rivière, il chemine avec elle. Désormais unis, les deux personnages joignent leurs quêtes, qui s'avèrent similaires : ils désirent sortir de la prison dans laquelle ils sont enfermés, c'est-à-dire celle de leur mémoire, de la mémoire de leurs ancêtres. Les rencontres se succèdent, et se joignent à eux Amé, Sabbé, Massi et Joséphine, des orphelins esclaves de leur héritage mémoriel, de leur devoir de ne pas oublier ce que leur peuple a subi. L'exemple de Joséphine est d'ailleurs marquant. Portée par l'angoisse de l'oubli, elle consigne les noms de tous les vaincus, que l'histoire oubliera. Telle Antigone, elle s'est investie de la mission de sauver une mémoire : celle de son peuple. Pour parvenir à se libérer, pour « tourner la page, tourner le jour, tourner la vie » (Mouawad, 1999, p. 127), les protagonistes de *Littoral* unissent leurs deuils et pratiquent un rituel commun, soit celui de déposer le corps de Thomas (symbole de la mémoire de leurs ancêtres et de toutes leurs douleurs) dans un lieu de paix.

La rencontre, qui provoque l'ouverture au monde, revêt une importance primordiale dans l'accomplissement de la quête mémorielle et identitaire du personnage québécois contemporain. Dans *Seize [...]*, elle donne l'occasion à Edgie de raconter son histoire et d'exorciser ses regrets, alors que dans *Littoral*, elle permet à Wilfrid de trouver un lieu de sépulture convenable, de se libérer du fardeau que constituait son passé trouble et de donner un sens à son existence. Bref, la rencontre mène à terme le travail de mémoire du personnage. Elle permet au protagoniste de surmonter cette mémoire problématique et d'accéder enfin à l'âge adulte⁸. « À la

⁸ Pour Edgie, il s'agit d'« avoir dix-sept ans » (Paré, 1999, p. 13), et pour Wilfrid, de « devenir un homme » (Mouawad, 1999, p. 131).

croisée des chemins, il peut y avoir l'autre » (Mouawad, 1999, p. 65), répète continuellement Simone. À la croisée des chemins, au moment de changer de voie, de tourner la page, se trouve l'autre, celui qui nous écoute, qui nous accompagne et qui, par sa présence, rend possible l'accomplissement du rituel entrepris.

Étant lié à une volonté de transmission et à un véritable devoir de mémoire, l'acte de raconter, tout comme la rencontre, joue un rôle déterminant dans la quête du personnage. Dans le cas d'Edgie Brown, se présenter devant un public et se raconter est un moyen d'exorciser le passé : « C'est pour ça que je suis là. Et j'ai seize ans depuis trois fois sept ans. Et j'en ai assez. Voilà. Raconter une histoire, mon histoire. Voilà. » (Paré, 1999, p. 15) On retrouve aussi un rapport à la parole dans le texte de Wajdi Mouawad. En effet, reprenant la suggestion d'Amé, qui veut poser des bombes pour faire éclater sa colère, Simone désire poser, non pas dans les autobus ou dans les restaurants, mais dans la tête des gens, une bombe « plus terrible que la plus terrible des bombes qui a explosé dans ce pays » (Mouawad, 1999, p. 84). Pour ce faire, elle propose d'aller sur les places publiques raconter une histoire, celle qu'ils ont eux-mêmes vécue. L'acte de (se) raconter revêt donc une importance toute particulière dans la dramaturgie québécoise contemporaine, d'abord parce que cet acte présuppose une rencontre et un partage avec l'autre, et ensuite parce qu'il exorcise et évacue les démons du passé. Autrement dit, la rencontre autorise l'acte de (se) dire, lequel mène à l'affirmation identitaire du personnage.

Réflexion sur le contemporain : l'exemple du théâtre québécois

Dans *L'Écologie du réel* (1999), Pierre Nepveu note que, au Québec, l'esthétique de la ritualisation succède à celles de la fondation et de la transgression, qui avaient cours dans les années 1960 et 1970. Se référant aux travaux de Jean Baudrillard, Pierre Nepveu explique que l'esthétique de la ritualisation implique un rapport à l'être, au lieu et à la mémoire, puis précise que le rituel est un processus de mise en forme déclenché par le désordre. Denis Jeffrey, dans sa thèse intitulée *Ritualité et postmodernité : pour une éthique de la différence* (1993), tient des propos similaires, affirmant que « l'état de crise, de trouble, de désordre, de bouleversement, de rupture, de déséquilibre demande un rituel » (Jeffrey, 1993, p. 167). La lecture de *Littoral* et de *Seize et (trois fois sept) font seize j'en ai assez merci*, deux textes dramatiques publiés en 1999, confirme l'hypothèse selon laquelle « la pratique d'un rituel semble pressante lorsque la linéarité de la vie est rompue brusquement et que le sentiment d'identité devient précaire » (1993, p. 194). En effet, les œuvres étudiées présentent des personnages confrontés au morcellement de leur identité et qui, pour reconstruire une certaine unité, se lancent dans une

véritable quête mémorielle. Plus encore, la recherche de sens de ces protagonistes transige par divers rituels auxquels ils s'adonnent : l'un se rend sur la terre natale de son père pour lui trouver un lieu de sépulture, alors que l'autre se lance, presque aveuglément, dans la collection des pochettes de disques d'un obscur groupe états-unien.

Plusieurs éléments communs aux deux textes dramatiques étudiés nous semblent caractéristiques du contemporain. D'abord, la récurrence du rituel apparaît comme le moyen de retrouver une mémoire qui est problématique, dans le but ultime de se défaire de cette dernière, de grandir et d'affirmer sa véritable identité. Le besoin de connaître son passé pour mieux s'en détacher est une préoccupation fort actuelle que l'on retrouve d'ailleurs dans toutes les sociétés contemporaines, comme l'ont noté Joël Candau (1996), Fernand Dumont (1995) et Pierre Nora (1994), trois chercheurs qui s'intéressent à la question de la mémoire et de la transmission. À défaut d'un passé signifiant, se retrouvant dans un monde désordonné qui n'est plus régi par une autorité forte et unique, le personnage ritualise le monde, c'est-à-dire qu'il tente de lui donner une certaine forme pour accorder un sens à sa propre existence. La rencontre avec l'Autre, avec celui qui se trouve à la croisée des chemins, occupe par ailleurs une place prépondérante dans la dramaturgie québécoise des années 1990. Effectivement, la rencontre, qui est libre et non imposée, permet au personnage en quête de mémoire et d'identité de surmonter sa solitude et de mener à bien son travail mémoriel. Aussi, le théâtre québécois contemporain est marqué par la primauté accordée au texte et à la parole⁹. L'action et le dialogue cèdent la place au monologue et au récit, comme le prouvent les textes dramatiques étudiés. Dans les deux cas, (se) raconter devient un acte de libération, qui permet d'entrer en relation avec autrui et d'exorciser son passé. Après être passé de la sphère sociopolitique à la sphère familiale et personnelle, le théâtre québécois semble, enfin, se tourner vers l'Autre.

⁹ Dans les pièces étudiées, cela est appuyé par l'espace de jeu qui, dans un cas comme dans l'autre, est dépouillé : les acteurs évoluent sur une scène vide, ce qui relègue l'aspect visuel au second plan. Dans un lieu où tout n'est pas d'entrée de jeu montré ou donné au spectateur, la parole se déploie et le texte envahit l'espace.

BIBLIOGRAPHIE

- Candau, Joël. 1996. *Anthropologie de la mémoire*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 127 p.
- Dumont, Fernand. 1995. *L'Avenir de la mémoire*. Québec : Nuit blanche éditeur, coll. « Les conférences publiques de la CEFAN », 95 p.
- Féral, Josette. 2001. « La mise en scène comme mise à l'épreuve des textes ». Voir Lafon, Dominique. (dir.).
- Greffard, Madeleine et Jean-Guy Sabourin. 1997. *Le Théâtre québécois*. Montréal : Boréal, coll. « Boréal Express », 120 p.
- Huffman, Shawn. 2001. « Les nouvelles écritures théâtrales : l'intertextualité, le métissage et la mise en pièces de la fiction ». Voir Lafon, Dominique. (dir.). 2001.
- Jeffrey, Denis. 1993. « Ritualité et postmodernité : pour une éthique de la différence ». Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 293 p.
- Lafon, Dominique. (dir.). 2001. *Le Théâtre québécois : 1975-1995*. Montréal : Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », 523 p.
- Laurin, Michel. 1996. *Anthologie de la littérature québécoise*. Anjou : Éditions CEC, 320 p.

Mailhot, Laurent. 1997. *La Littérature québécoise depuis ses origines : essai*. Montréal : Éditions TYPO, coll. « Essais », 445 p.

Moss, Jane. 1997. « Larry Tremblay et la dramaturgie de la parole ». *L'Annuaire théâtral*, no 21, p. 62-83.

Mouawad, Wajdi. 1999. *Littoral*. Paris/Montréal : Leméac/Actes Sud, coll. « Papiers », 135 p.

Nepveu, Pierre. 1999. *L'Écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. Montréal : Boréal, coll. « Boréal compact », 241 p.

Nora, Pierre. 1994. « La Loi de la mémoire ». *Le Débat*, no 78, p. 187-191.

Paré, François-Étienne. 1999. *Seize et (trois fois sept) font seize j'en ai assez merci* suivi de *L'Entrevue : pièces en un acte*. Montréal : Éditions Élaïs, coll. « Acta fabula », 96 p.

Pavlovic, Diane. 1997. « La dramaturgie des années 90 : voix parallèles ». *Voix*, vol. 11, no 39, p. 59.

LECTURE



HÉLÈNE CIXOUS

Figure importante du féminisme en France, Hélène Cixous est née à Oran, en Algérie, en 1937. Active durant Mai 1968, elle participe ensuite à la fondation de l'Université Paris VIII où elle devient professeure de littérature anglaise après avoir déposé une thèse sur James Joyce; elle y fonde le Centre d'Études Féminines. Son œuvre, abondante, se détaille en romans, essais et pièces de théâtre. Depuis 1984, elle écrit notamment pour le Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine.

Bibliographie

- Le prénom de Dieu* (1967)
- Dedans* (1969)
- Les Commencements* (1970)
- Un Vrai jardin* (1971)
- Neutre* (1972)
- Tombe* (1973)
- Portrait au soleil* (1974)
- La jeune née* (1975)
- Révolutions pour plus d'un Faust* (1975)
- La* (1976)
- Partie* (1976)
- La Venue à l'écriture* (1977)
- With, ou L'art de l'innocence* (1981)
- Anankè* (1979)
- Le Livre de Promethea* (1983)
- L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge* (1985)
- L'Heure de Clarice Lispector* (1989)
- Déluge* (1992)
- Les Euménides/Eschyle : Théâtre du soleil* (1992)
- L'Histoire qu'on ne connaîtra jamais* (1994)
- La Fiancée juive : de la tentation* (1995)
- Messie* (1996)
- Or : les lettres de mon père* (1997)

HÉLÈNE CIXOUS :
un dedans tripartite

Éric Paré

L'instrument qu'est notre corps ne nous est-il pas prêté pour que nous en jouions jusqu'à ce que le silence en fasse sauter les cordes

Heiner Müller, *Quartett*, 1982

Lieu intime de l'esprit, l'intérieur, le dedans a nécessairement des limites (in)franchissables... Une des aspirations, fondée sur l'existence, serait de repousser ces dites limites pour s'éclipser de son « corps-soi », s'en évacuer, et d'arriver à (re)joindre l'autre, l'authentique, le propre du *soi*. Possible? Invraisemblable? Dans *Dedans* (1969)¹, son récit esthétiquement fictionnel, Hélène Cixous explore, en le(s) fragmentant, le « studio » de son endophasie brute, les entrailles de son corps spirituel. Une jeune femme, une pseudo-héroïne qui a maille à partir avec la mort de son père, approfondit, comme elle explorerait mathématiquement les segments reliant les trois sommets d'un triangle équilatéral, les relations émotionnelles (et autres) qui la rapprocheront de son intégralité, de sa plénitude. Vingt ans plus tard, à la rencontre d'un homme et à la lumière des relations partagées avec lui, la narratrice, « Je », persévère dans ses fouilles « arché(s)o(i)logiques ». Introspection segmentée, *Dedans* présente (pas forcément dans un ordre chronologique) un éclatement tripartite, trois phases : l'*angoisse*, l'*enfermement* et le *paradis*, paliers alimentant une analyse éclatée autour d'une grande dame qui a ébauché un travail originalement intellectuel sur le langage, qui

¹ Ce roman a gagné le prix Médicis en 1969.

a fondé ses espoirs – la maladie de l'espoir, pour paraphraser Marguerite Duras (1985) – sur une période en pleine expansion, celle de l'après mai 68.

1968. Une époque où apparaissent les possibilités, où les limites basculent (du moins, c'est ce qui est souhaité) dans le presque oublié. Une levée de tabous et d'interdits plane sur la France. À sa suite, la fleur du féminisme français éclôt. Les femmes exigent le droit de disposer de leur corps et « prennent le risque » d'écrire avec leur chair. En effet, le développement de l'écriture féminine est envisagé, stimulé; une spécificité libidinale, expressive, biologique même, point vers l'horizon des réflexions, celui de l'introspection. L'écriture est plus près des sensations, des rythmes simples, des euphonies. La langue, féminisée, se restructure.

Angoisse cixolienne ou le présent

L'angoisse, depuis Kierkegaard et l'existentialisme, se « morphologise » : elle aborde l'inquiétude métaphysique née de la réflexion sur l'existence (*Le Petit Robert*, 2001). Réfléchir. Cogiter. Gamberger. Elle, cette « Je », existe, vit, habite... Cixous la fait vivoter, s'exalter, s'interroger au fil des mots ou demi-mots, des sons de la lecture. Elle (qui est « elle »?) entame ainsi son récit :

Le soleil se couchait à notre commencement et se lève à notre fin. Je suis née en orient je suis morte à l'occident. Le monde est petit et le temps est court. Je suis dedans. On dit que l'amour est aussi fort que la mort. Mais la mort est aussi forte que l'amour et je suis dedans. (Cixous, 1986, p. 7)

Raptus. Angoisse. S(m)on père est mort. La camarade est passée, n'a rien respecté. Père. Celui qui avait toutes les réponses. Lui : aimé, aimant, amant... La petite fille est isolée, la petite femme-future, rabattue, use dorénavant du soliloque. L'angoisse happe les ailes de « Je » et écrase ses sens, étouffe ses mots. Mort. L'amour est gigantesque au travers du masque mortifère. Philanthropie. La force impétueuse du sentiment « adorateur » se décuple. Elle (je) suis enamouré(e) de mort. « La mort mourait dans son propre nom, comme "rien", comme "Dieu", comme "certain" et tout ce qui était imaginable. » (Cixous, 1986, p. 20) « Je » a perdu toute souplesse d'adaptation; le temps s'est arrêté. Déroute. Elle-narrée veut sortir du refoulé, sortir du corps sclérosé, s'amollir.

Délire. Elle(je) suis dedans. Elle(je) suis à l'intérieur, au fond, bien ancré(e) vers le bas. Noir. Mouvement de $ba^{anc}ie_r$ entre angoisse et enfermement. La houle promène-agite le personnage qui nage, louvoie en ne distinguant plus l'autre rive. Détresse. Elle (je) suis un(e) enfant. La folie, une opposition à la norme, devient

maîtresse des émotions. Elle « pêle-mêle le dedans du corps [l'interne] et l'intériorité psychique » (Van Rossum-Guyon et Diaz-Diocaretz, 1990, p. 92-93). Fatras du corps-désir : capharnaüm. Pénétration du dedans de l'âme, intromission du corps.

– Ce n'est qu'écriture – Écrire. À quoi sert le corps? Il agit telle une plume sur un bout de papier recyclé, tel un stylo-feutre sur un parchemin. Antithèse. La lecture du texte demande-exige un corps à corps, une étreinte. À quoi sert le corps? Écrire... « Le corps se fait écriture et ce sont les textes dans leur mouvement qui produisent le sens. » (Cixous, 1986, p. 7) Lecture « corporéfiée ». Virevolte.

Impasse. La mort vient chercher le corps. La mort agonise au chevet du corps antinomique au pater familias. S(m)on père est mort. Mort. Mélange. Angoisse. Elle qui prend possession du sujet, du corps. Une multitude de questions en filigrane, questionnements indéchiffrables, réponses inexistantes, telles sont les caractéristiques angoissantes de cette phase nommée, d'une histoire qui, à l'image de la protagoniste, s'endort, moribonde. Mais l'angoisse n'est qu'inscription... dans l'enfermement. TRANSFORMATION.

Enfermement cixolien ou le passé

Définir l'enfermement? Entourer complètement le corps telle une bulle, une cloque douloureuse, mais increvable. C'est l'endroit masochiste de la prison, de la chaleur (le confort et la brûlure). Asile où s'amalgament la peine, la souffrance. « Dedans il fait brun, et chaud, nous sommes seuls, le corps et moi. » (Cixous, 1986, p. 63) Tant d'éléments par opposition à la protection, au bien-être de l'espace familial : espace restreint où l'héroïne (re)trouve la béatitude (ardemment convoitée), la symbiose de son âme et de son corps. Espace qui se désagrège à la mort de s(m)on père. Impuissance. Le réel du jardin et de la maison est enfoui dans les entrailles vides du père, mort. « C'était bon d'avoir une maison profonde et immobile, toujours la même, d'en connaître la pierre, la forme, d'être dedans. » (Cixous, 1986, p. 115) La surface symbolique des lieux réels s'évapore avec le trépas paternel.

Questionnements. Tenter de repousser les parois opaques, rigides de cette *vie* à l'intérieur d'une « geôle » inhumaine. Opposition : de(dans)hors, ext(int)érieur. Hermétisme. Le dedans renferme une (toute l') apparence de (du) réalisme, il protège l'héroïne tout en l'aliénant. « C'est bon cette haine; c'est ce que j'ai dedans. J'appelle cela "haine", mais ce mot n'est peut-être pas le vrai nom de ce

que je sens. » (Cixous, 1986, p. 51) Le pinacle du cachot réside essentiellement dans le dedans : « Mieux valait être dedans que dehors. » (1986, p. 51) Sans doute ré(-elle)², le dedans possède les qualités intrinsèques et asilaires de la folle « déglingue ». Antithèse pléonastique. C'est l'extrême limite du rêve. Rien ne subsiste. La fiction détrône l'autobiographie, l'abolition de l'imaginaire fait place à la matérialité. Logorrhée. Mutisme. « Les mots sont nos portes vers tous les autres mondes. » (Van Rossum-Guyon et Diaz-Diocaretz, 1990, p. 19) Sortir dedans ou entrer dehors. C'est l'épopée du corps, du « soma » belligérant. L'âme est dans la polymologie du physique. « Dans mon corps je pouvais installer toutes les différences et tant qu'il y aurait une différence, une seule, j'aurais la vie. » (Cixous, 1986, p. 53) Elle voit de part en part du miroir. La vision se « kaléidoscopise » : un cercle sans fin. Les vitraux représentent les parties constitutives du corps-dedans.

Mort. Transparence. C'est voir. Juxtaposition. Élision. Folie.

Les deux hommes ont le corps transparent. Seules leurs têtes sont opaques. À travers mon père je vois tout. [...] Je le retiens tendrement par les boucles, mes deux mains plongées dans la chevelure rêche, poussiéreuse, mais odorante, et nous roulons l'un sur l'autre, l'un l'autre, ses bras sont mes bras, mon corps se divise pour être lui et moi, ses lèvres emplissent mes lèvres d'un sourire immobile et mes yeux glissent entre ses paupières; comme nous sommes jeunes et beaux comme nous sommes forts et pleins. (Cixous, 1986, p. 75-76)

Parfaite homogénéité du corps. Aucune séparation. La jambe est masculin, le bras est féminine. Multiplication. L'âme de l'homme sied dans un corps de femme et... Aucune interrogation. Le/la. « [J]e fis de cette multiplicité dangereuse de ma chair une ville imprenable où je vivais sans crainte. » (Cixous, 1986, p. 53) Les corpuscules sont asexués, la société, androgyne. Il n'y a plus (pour un ultime moment) d'« un », d'« une ». Compréhension? Mémoire : le corps est « la mémoire noire de la chair. » (Van Rossum-Guyon et Diaz-Diocaretz, 1990, p. 93)

Dans cette chair ternie par les années, quelqu'un se débat et désire la terre; immobile, je laisse là mon corps fixé à travers le vide jusqu'au sol par la forme de mes vêtements, et je laisse mes esprits pénétrer le corps de la dame de toutes parts, afin qu'ils aillent explorer les labyrinthes monstrueux de celle que je nomme alors « petite maman la mort ». [...] Je pénètre la dame avec mes milliers d'yeux fouilleurs et fins comme des aiguilles; elle est porteuse et accueillante, prête à une liquéfaction; il suffirait qu'on fende la peau sur une longueur de trente centimètres pour que tout sorte, douleur, chaleur, peurs et mauvais sang; alors je pourrais apercevoir la figure de sa première enfance réfugiée dans quelque cavité. Attendons. (Cixous, 1986, p. 60-61)

ÉVOLUTION.

² Lire « réel » et la « réalité de elle » (« ré-elle »).

Paradis cixolien ou le futur

Éternelle euphorie de l'enchantement du royaume. Autre lieu où s'articulera, s'émettra, se profèrera et se prononcera le corps. En tout ou en partie. Le corps se doit d'atteindre l'apogée de l'intégralité. Le tout, la partie; la partie du tout. Dire le corps : dedans/dehors. Le corps s'ouvre, se ferme, dedans, dehors. Tourbillon. Ouverture. Le « Je » devient le « Nous », on-je-nous parle. C'est l'unité qui règne. Crier haut et fort le corps de l'autre, le corps de moi, mon corps. Il n'y a plus de ceci ou de cela. Le corps est un(e).

Comme elle ne répondait pas, la colère me galvanisa : je rassemblai toutes mes poules dans un quadrillage serré, et j'eus la joie de sentir que j'étais toujours un *homme*; rien ne me faisait peur; ma force musculaire fidèle, ma *verge* aussi. J'étais toujours là. Elle pouvait mourir, j'aurais toujours ma main à moi. (Cixous, 1986, p. 203)³

Répétition. Création de la, du « femmhomme ». L'homme n'est pas la femme qui n'est pas l'homme de la femme. Quoi? L'homme parle au féminin et la femme au masculin. L'homme est la femme neutre. Fusion chromosomique du XX au XY qui deviendra XXXY. Dire pour dire. Qui parlera au commencement de tout? « Femmhomme ». La division et la déconstruction du corps reflètent les dits de la narratrice à l'intérieur du, de *Dedans*. Cette (re)déconstruction est la prémisse parfaite de la future interpénétration moi-autre, je-nous. C'est le cycle accompli par la « transfoévolution ».

Angoisse-Enfermement-Paradis
Cyclique.

C'est le secteur de la différence sexuelle. Une exploration d'un féminin pluriel. Le sujet est éclaté : « Ainsi je sus qu'il y avait moi et qu'il y avait toi, et que je pouvais être l'un ou l'autre. » (Cixous, 1986, p. 25) Ce sont les aventures d'un locuteur singulièrement multiple. Ambivalence sexuelle. Poser la question : pluriel? C'est la femme qui s'exprime avec des accords masculinisés, parfois, la femme qui se soustrait au plus fort, l'homme; c'est la neutralité de la femme-sujet; c'est le sujet, seul.

Comme elle ne répondait pas, la colère me galvanisa : je rassemblai toutes mes poules dans un quadrillage serré, et j'eus la joie de sentir que j'étais toujours un *homme*. (Cixous, 1986, p. 203)

Ça y est enfin. Maintenant je suis *heureux*. (Cixous, 1986, p. 125)⁴

³ C'est nous qui soulignons.

⁴ Dans les deux citations, c'est nous qui soulignons.

Mixture.

L'œuvre de [Jacques] Derrida, comme celle d[e Luce] Irigaray et d'Hélène Cixous, indique l'impossibilité de ne pas mêler les genres : elle illustre ce désir de sortir des frontières imposées par la loi du genre (roman, fiction, récit autobiographique?) sur la nature toujours multiple et protéenne de l'un. (Calle-Gruber, 1992, p. 221)

Mixture.

Fratrie. Le frère de l'héroïne, le frère de « Je » est le copain de jeu. Se « réalise » la fraternité des activités ludiques. Un autre s(m)oi-même, l'alter ego. Le sujet est alors confondu : confondu le « Je », confondu le « Tu », toujours fusionnels... Gémellité fictive ou appropriation identitaire. « Accordez-moi qu'en disant "je" je parle aussi des autres. » (Van Rossum-Guyon et Diaz-Diocaretz, 1990, p. 15) On ne cherche plus la séparation. Fiction jumelle. Apparences. 2 = 1. Hybridation. Regrouper les dislocations. Copiner l'amour.

On m'a dit : tu es, tu as, tu seras, regarde comme il est beau ce petit garçon dans la glace, qui c'est? Je le connaissais, je le voyais tous les jours. Il était là. On me dit : coucou, c'est toi. Je l'ai cru, non sans regret et surtout non sans honte. (Plus tard j'ai su que celui-là c'était mon frère, car mon frère est mon seul toi.) (Cixous, 1986, p. 22)

Relations entre le corps (dans ses dimensions biologiques, imaginaires et culturelles), le langage, l'écriture, la FICTION. Hélène Cixous opère « un immense travail sur la langue, sur la forme et, en particulier, les genres, dont chacun de ses textes à la fois exploite les possibilités et transforme les prétendues lois. » (Van Rossum-Guyon et Diaz-Diocaretz, 1990, p. 5) Ce travail est l'antonyme véritable de l'enfermement.

UNE BOUCHE au dessin ferme parle au bol de nuit sans contour. La bouche me parle, dans moi pourtant, je vois ses lèvres fermes dessiner un discours. (Cixous, 1986, p. 96)

Question.

« Existe-t-il un rapport entre le sexe de l'écrivain et son écriture? » (Cremonese, 1997, p. 16)

Question.

Mais qui pourra y répondre?

Mais qui?

Mais...

La délivrance tend vers le dehors-dedans, le dehors du corps, le dedans des mots. C'est l'art, celui qui aspire à la hauteur, l'élévation de la joie, du plaisir. Cyclothymie. Le dehors est immensément dedans, l'angoisse de l'enfermement du paradis prisonnier. Fusion. Le dedans représente pour quelques nuits une toile de musée où tout est fixe, fixé d'avance. Mais que peut(puis)-elle(je)?

« O mon corps, es-tu prêt? » (Cixous, 1986, p. 41)

Finition. Lieu intime de l'esprit, de l'intérieur, le dedans a nécessairement des limites (in)franchissables. Une des aspirations, fondée sur l'existence, serait de repousser ces dites limites pour s'éclipser de son « corps-soi », s'en évacuer, et d'arriver à (re)joindre l'autre, l'authentique, le propre du « soi ». Après mai 68. De l'angoisse à l'enfermement vers le paradis. Cixous arrive à voyager. « Tripartisme ». Elle ingurgite la nourriture de la mort de son père, non sans indigestion. Délire hallucinatoire; de la narratrice, du lecteur. Intégralité. Par cette « analysessai », le « je » du moi a cherché à épouser les formes du travail (« fictionnellement ») cixolien. Le « Je » s'est fondu avec Hélène Cixous, intellectualisant la définition des trois phases. *Dedans* ou dehors ? Heureux. Amalgame littéraire de passions composites. Une lecture corps à corps. Finalement, *Dedans*...

BIBLIOGRAPHIE

Calle-Gruber, Mireille et al. 1992. *Du féminin*. Ste-Foy (Qué.) : Le Griffon d'argile, coll. « Trait d'union », 264 p.

Cixous, Hélène. 1986. *Dedans*. Paris : Des femmes, 208 p.

Cremonese, Laura. 1997. *Dialectique du masculin et du féminin dans l'œuvre d'Hélène Cixous*. Paris : Didier Érudition, 147 p.

Duras, Marguerite. 1985. *La douleur*. Paris : P.O.L., coll. « Outside », 207 p.

Müller, Heiner. 1982. *La maison; suivi de Prométhée; Vie de Gundling; Quartett*. Paris : Minuit, 149 p.

Van Rossum-Guyon, Françoise et Myriam Díaz-Diocaretz (dir.). 1990. *Hélène Cixous, chemins d'une écriture*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 242 p.

COLLABORATRICES ET COLLABORATEURS

Amélie Coulombe-Boulet

Détentrice d'un baccalauréat en études littéraires, Amélie Coulombe-Boulet s'intéresse particulièrement aux liens entre la littérature et la musique, ainsi qu'aux questions féministes. Elle a occupé pendant deux ans le poste de rédactrice en chef au *Main Blanche*, le journal des études littéraires de l'UQAM, en plus de participer à différentes manifestations littéraires, dont Festiv'Arts UQAM. Elle œuvre maintenant comme agente culturelle chez Communication-Jeunesse, organisme qui promeut la littérature jeunesse québécoise.

Myriam Dussault

Myriam Dussault amorce des études de deuxième cycle à l'UQAM, sous la direction de Johanne Villeneuve, où elle s'intéresse aux enjeux visuels de la souffrance et de la douleur dans l'image cinématographique et photographique. Elle a également publié dans la revue et l'anthologie de poésie *Steak Haché* (Éditions Trois-Pistoles, 2000).

Cynthia Fortin

Étudiante à la maîtrise en études littéraires, Cynthia Fortin complète actuellement un mémoire sous la direction de Lori Saint-Martin. Ses recherches portent, dans une perspective féministe, sur la voix des écrivaines migrantes au Québec. Elle est également présidente de l'Association des étudiants et étudiantes à la maîtrise en études littéraires en plus d'agir à titre de directrice de la revue de critique littéraire *Postures*.

Caroline Giguère

Caroline Giguère entreprend une maîtrise en études littéraires à l'UQAM où elle a aussi complété un baccalauréat dans la même discipline. Marquée par deux voyages au Sénégal, elle manifeste un grand intérêt pour la littérature africaine. Elle se propose donc d'interroger, dans le corpus africain, les théories postcoloniales et féministes, projet pour lequel elle bénéficie d'une bourse du Fonds FCAR.

Annie Gingras

Annie Gingras termine actuellement la rédaction d'un mémoire de maîtrise, portant sur le roman *Métaphysique des tubes* d'Amélie Nothomb, où elle questionne l'identité et l'enfance dans l'optique de la critique au féminin. Passionnée de danse, elle est également chorégraphe au Collège de Maisonneuve. Elle prévoit d'ailleurs poursuivre des études de troisième cycle afin d'explorer conjointement la littérature et la danse.

Julie Lachapelle

Julie Lachapelle entreprend présentement une maîtrise en études littéraires à l'UQAM. Sous la direction de Jean-François Chassay, elle développe un projet de mémoire portant sur l'artifice, l'hybridité et les questions génériques dans l'œuvre d'Anne Garretta. Détentrice d'une concentration appliquée à l'étude de la grammaire, elle est également responsable du comité de correction du cinquième numéro de la revue de critique littéraire *Postures*.

Josée-Anne Lapierre

Étudiante de troisième année au baccalauréat en études littéraires à l'UQAM, Josée-Anne Lapierre est aussi inscrite à la concentration en études féministes. Elle s'intéresse à la littérature migrante et aux questions de l'altérité en général. Impliquée dans la lutte contre l'analphabétisme, elle occupe le poste de coordonnatrice de l'organisme Collège Frontière. Elle a aussi remporté la bourse COOP-UQAM 2002, qui souligne l'implication sociale et l'excellence académique.

Marie-Hélène Lemieux

Marie-Hélène Lemieux a récemment complété un baccalauréat en études littéraires à l'UQAM. Elle souhaite prochainement entreprendre, avec le soutien du Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture (FQRSC), une maîtrise qui porterait sur le roman québécois contemporain. Dans la revue de littérature québécoise *Voix et images*, elle a publié un article intitulé « Pour une sociocritique du roman *Kamouraska* d'Anne Hébert » (2003).

Sophie Ménard

Très impliquée dans le milieu universitaire, Sophie Ménard, qui termine présentement un baccalauréat en études littéraires à l'UQAM, siège à l'Association étudiante d'études littéraires, aux Conseils de programme et académique de faculté. Elle compte poursuivre sa formation au deuxième cycle pour étudier, sous la direction de Véronique Cnockaert, le thème de l'aveu dans l'œuvre majeure d'Émile Zola, les *Rougon-Macquart*.

Michel Nareau

Michel Nareau entame des études doctorales après avoir déposé un mémoire de maîtrise portant sur les questions de l'appropriation littéraire et de l'américanité chez Victor-Lévy Beaulieu et Luis Sepulveda. C'est également dans cette perspective théorique qu'il entame, sous la direction de Jean-François Chassay, ses recherches de troisième cycle sur les liens unissant la littérature et le baseball. Il a par ailleurs participé à de nombreux colloques, dont deux au Brésil. Michel Nareau est responsable du comité de rédaction de la revue de critique littéraire *Postures*.

Sophie Normandin

Après des études en administration des affaires au Collège militaire royal de Saint-Jean et au Royal Military College de Kingston, Sophie Normandin change de domaine pour entreprendre un baccalauréat en études littéraires. Actuellement à la maîtrise, elle complète, sous la direction d'Élène Cliche, un mémoire intitulé « L'art, le corps et la religion dans *Alexis ou le traité du vain combat* de Marguerite Yourcenar ». En outre, elle s'intéresse grandement aux récits fondateurs amérindiens, australiens et néo-zélandais et envisage de poursuivre des études doctorales pour explorer ces littératures.

Julie Ouellette

Détentrice d'un premier baccalauréat en anthropologie de l'Université de Montréal et d'un second en études littéraires de l'UQAM, Julie Ouellette rédige actuellement un mémoire de maîtrise qui porte sur la déconstruction du discours hétéronormatif dans le roman et le film *Baise-moi* de Virginie Despentes. Inscrite à la concentration en études féministes, elle est active au sein de l'Institut de recherche et d'études féministes (IREF) de l'UQAM. Elle s'intéresse à la théorie *queer*, particulièrement aux sexualités marginales, aux phénomènes de normalisation et d'exclusion.

Éric Paré

Éric Paré a amorcé un baccalauréat en littérature à l'Université de Sherbrooke qu'il a terminé à l'UQAM. Il a notamment remporté une bourse de la Fondation Desjardins. Il poursuit présentement ses études aux cycles supérieurs, sous la direction d'Élène Cliche, où il s'intéresse à la réception pulsionnelle de l'acte incestueux dans deux romans québécois contemporains : *L'écho du silence*, de Gabrielle Goudreau, et *L'inévitable*, de Jean-Paul Roger.

Véronique Pepin

Détentrice d'un baccalauréat en études françaises de l'Université de Sherbrooke où elle a œuvré au sein du Groupe de recherche sur l'édition littéraire au Québec, Véronique Pepin est étudiante à la maîtrise en études littéraires à l'UQAM. Elle poursuit actuellement des recherches sur l'identité, la mémoire, le rituel et l'éthique dans les œuvres de la littérature québécoise contemporaine. Son projet, pour lequel elle a obtenu une bourse du Fonds FCAR, porte sur l'œuvre de Wajdi Mouawad. Parallèlement à ses études, elle occupe un poste de conseillère éditoriale aux Éditions Varia.

Lori Saint-Martin

Professeure au département d'études littéraires de l'UQAM, Lori Saint-Martin enseigne les théories féministes et l'écriture au féminin. Elle a publié, au cours des dernières années, plusieurs ouvrages sur ces questions, dont les plus récents sont *La Voyageuse et la Prisonnière* (Boréal, 2002); *Le Nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin* (Nota Bene, 1999); et *Contre-Voix. Essais de critique au féminin* (Nuit Blanche éditeur, 1997). Par ailleurs, elle est traductrice littéraire et s'est mérité le Prix du Gouverneur général en 2000 pour sa traduction d'*Un parfum de cèdre* d'Ann-Marie Macdonald. Depuis 2002, elle assure la direction de la revue de littérature québécoise *Voix et images*.

NUMÉROS DÉJÀ PARUS

- NUMÉRO1 (printemps 1997) : KAFKA
- NUMÉRO 2 (novembre 1998) : ÉCRITURE ET SIDA
- NUMÉRO 3 (avril 2000) : LITTÉRATURE ET MUSIQUE
- NUMÉRO 4 (printemps 2001) : LITTÉRATURE AMÉRICAINE / IMAGINAIRE
DE LA FIN
- NUMÉRO 5 (printemps 2003) : VOIX DE FEMMES DE LA FRANCOPHONIE
- NUMÉRO 6 (à paraître) : LITTÉRATURE ET IDENTITÉ AU QUÉBEC