



uOttawa

L'Université canadienne
Canada's university

**FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
ET POSTDOCTORALES**



**FACULTY OF GRADUATE AND
POSTDOCTORAL STUDIES**

Rachel Anne Hamelin

AUTEUR DE LA THÈSE / AUTHOR OF THESIS

M.A. (lettres françaises)

GRADE / DEGREE

Département de français

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT / FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

Les enjeux théoriques et pratiques de l'écriture transgénérique dans certaines œuvres métaféministes

TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS

Robert Yergeau

DIRECTEUR (DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS SUPERVISOR

CO-DIRECTEUR (CO-DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS CO-SUPERVISOR

Patrick Imbert

Lucie Joubert

Gary W. Slater

Le Doyen de la Faculté des études supérieures et postdoctorales / Dean of the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies

***Les enjeux théoriques et pratiques de l'écriture transgénérique
dans certaines œuvres métaféministes***

Rachel Anne Hamelin

Thèse soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences
du programme de maîtrise en Lettres françaises

Département de français
Faculté des arts
Université d'Ottawa



Library and Archives
Canada

Published Heritage
Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Direction du
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence
ISBN: 978-0-494-65515-3
Our file Notre référence
ISBN: 978-0-494-65515-3

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

■ ■ ■
Canada

RÉSUMÉ

La littérature postmoderne est caractérisée notamment par l'écriture transgénérique définie comme l'interpénétration de plusieurs genres à l'intérieur d'un maître texte.

Plusieurs écrivaines ont privilégié ce style d'écriture. Mon choix s'est arrêté sur des œuvres transgénériques de Nicole Brossard, de France Daigle, d'Assia Djebar, de Marie Uguay et de Mélanie Gélinas. Ces œuvres sont également métaféministes dans la mesure où elles dénoncent les métarécits patriarcaux. Le métarécit est un discours de légitimation des « règles du jeu¹ » et « des institutions qui régissent le lien social² ». Ainsi, en « légitimant le savoir par un métarécit, qui implique une philosophie de l'histoire, on est amené à se questionner sur la validité des institutions qui régissent le lien social³ ».

Ma thèse met en relief les stratégies formelles et sémantiques de ces écrivaines qui ont permis de se défaire de ces métarécits et de proposer leur propre réalité du monde.

¹Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, p. 7.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mon directeur de thèse Robert Yergeau d'avoir accepté de m'accompagner dans ce long projet, même pendant son congé sabbatique et qui a su trouver les mots justes lors des périodes plus difficiles.

J'exprime aussi ma reconnaissance à Louise Nadeau, qui a su m'épauler tout au long du processus de ma thèse. Je suis ravie d'avoir développé une belle relation qui dépasse les limites de la relation professionnelle. Tes encouragements m'ont fait chaud au cœur et ta « roue de la vie » m'a permis de mettre plusieurs choses en perspective.

Je pense aussi au professeure Lucie Joubert, qui m'a fait connaître l'œuvre de Nicole Brossard et qui a développé mon intérêt pour le féminisme grâce à son séminaire de maîtrise.

Mes remerciements vont aussi à ma famille, plus précisément à ma mère qui a développé un intérêt pour mes études et qui a tenté, à maintes reprises, de comprendre le processus menant à la rédaction d'une thèse de maîtrise.

Je remercie également mon amie Mélissa-Anne Leduc de m'avoir invitée à prendre part à son séminaire, ce qui m'a permis de reprendre le *momentum* de mon travail.

Je n'oublie pas David Ménard qui a su m'appuyer pendant tout ce processus. Nos conversations m'ont permis de voir la lumière au bout du tunnel. Merci aussi de m'avoir suggéré les ouvrages du sociologue Yves Boisvert, qui ont enrichi ma thèse.

Pour terminer, j'ai une pensée pour mon conjoint Jérémie, qui a fait preuve de beaucoup de patience et de soutien pendant mes neuf années d'études universitaires et qui en fera autant pour les autres à venir.

INTRODUCTION

Chaque époque renouvelle ses discours sur la société et la littérature. L'époque actuelle ne fait pas exception à la règle. De fait, plusieurs théoriciens et critiques ont tenté de circonscrire les enjeux inhérents à la littérature contemporaine. Ainsi, Dominique Viart parle de littérature consentante, de littérature concertante et de littérature déconcertante¹. Pour sa part, Philippe Forest définit le roman contemporain comme une confrontation avec le réel².

Quoi qu'il en soit, au-delà des formules passe-partout, on ne peut que le constater : à l'époque actuelle, les cultures s'interpénètrent, les tendances s'amalgament. Les écrivains se sont tournés vers l'hybridation et le métissage, ce qui a donné naissance à l'écriture transgénérique.

Ma thèse comprend deux parties principales. Dans la première, je définirai la postmodernité et l'écriture transgénérique et comment celle-ci contribue à définir celle-là. Dans la deuxième, je mettrai en relief les enjeux théoriques et pratiques de l'écriture transgénérique dans certaines œuvres métaféministes. Plus précisément, je verrai comment les écrivaines ont utilisé l'écriture transgénérique pour bouleverser les codes romanesques patriarcaux et les normes patriarcales qui régissent la société d'aujourd'hui.

La postmodernité

Pour tenter de définir la postmodernité, j'utiliserai des ouvrages rédigés par des sociologues et des littéraires. Mais je ferai également un détour par la philosophie, puisque les ouvrages de Jean-François Lyotard sont fondateurs pour comprendre ce qu'il a nommé

¹ Synthèse inspirée du texte de Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008.

² Synthèse inspirée de François Bégaudeau *et al.*, *Devenirs du roman*, Paris, Naïve, 2007, p. 175.

« la condition postmoderne ». Jean-François Lyotard a défini la postmodernité comme l'ère de la fin des « grands récits³ ». Ce serait donc l'ère où l'individu commence à remettre en question « tant les grands discours philosophiques, historiques et scientifiques que les systèmes de pensées annexés aux notions de consensus ou de vérité logocentrique⁴ ». Selon le philosophe, la philosophie postmoderne permettrait de surmonter le désenchantement du monde.

En sociologie, la postmodernité désigne le refus d'adhérer à une vérité absolue. L'individu constate que la vérité est multiple et morcelée. L'individu postmoderne reconnaît qu'il peut choisir les valeurs auxquelles il veut adhérer. Ainsi, les individus qui partagent les mêmes valeurs se rassemblent au sein de microsociétés. De leur côté, les femmes qui partageaient les mêmes valeurs se sont rassemblées et ont créé leur propre microsociété. Elles ont fait valoir leurs propres vérités. C'est ainsi que le mouvement féminisme a pris de l'ampleur.

Dans une autre perspective, il faut constater, après la lecture d'un certain nombre d'ouvrages, que la définition de la postmodernité ne fait pas consensus, ni chez les théoriciens et les critiques ni chez les écrivains et les artistes. Peut-être est-ce parce que le phénomène est à l'œuvre dans plusieurs domaines (architecture, sociologie, philosophie, littérature) ? Ainsi, certains disent que la postmodernité n'existe pas; d'autres prétendent qu'elle rompt radicalement avec la modernité; enfin d'autres encore stipulent que la postmodernité est la continuité de la modernité. C'est de ce côté que se rangera mon analyse,

³ Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, p. 7.

⁴ Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1993, p. 1.

qui me permettra de présenter les différentes façons par lesquelles la postmodernité est « l'aboutissement⁵ » de la modernité.

Les particularités de la modernité sont les ruptures et le décloisonnement; la subjectivité devient au cœur de tout. Plus encore, l'individu moderne peut choisir sa propre subjectivité et la modeler à son goût, selon ses principes et ses valeurs.

Par ailleurs, je vais me référer aux ouvrages de Jean-François Lyotard, d'Yves Boisvert, de Gilles Lipovetsky, de Janet M. Paterson et de Lucie-Marie Magnan et Christian Morin écrits au cours des trois dernières décennies afin de circonscrire les enjeux de la littérature postmoderne.

La transgénéricité

Dans un premier temps, je vais déterminer comment s'insère la transgénéricité dans le mouvement postmoderne.

La transgénéricité est une pratique littéraire qui utilise différents genres dans un même texte. Cela mène à un « mélange⁶ », voire une « hybridation des genres⁷ ». L'entremêlement des genres peut se faire à l'aide de n'importe quel genre et peut se faire à n'importe quel moment dans le texte. En effet, une même page d'un roman peut accueillir des passages en prose, des poèmes, des citations, etc. Lors de mon analyse d'œuvres

⁵ Yves Boisvert, *Le monde postmoderne*, Montréal, Éditions du Boréal, 1996, p. 49.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

transgénériques, je me demanderai notamment jusqu'à quel point « l'insertion de différents genres bouleverse l'équilibre narratif [et] opère une rupture dans le récit⁸ ».

L'écriture transgénérique s'insère dans le mouvement postmoderne puisque ce dernier est caractérisé par une pulsion de déchirement. Dans la postmodernité, il y a éclatement des traditions. On fait place à l'innovation. Alors, par sa diversité formelle, sa fragmentation et sa rupture avec les conventions littéraires, l'écriture transgénérique s'insère dans le mouvement postmoderne.

La transgénéricité au service d'écrivaines métaféministes

Cécila W. Francis soutient que « nombre de femmes ont eu tendance à fragmenter la forme romanesque littéraire⁹ » non parce qu'elles ne maîtrisent pas la poétique romanesque, mais afin de présenter, comme le précise Patricia Smart, « une manière *autre* de re-présenter, d'écouter, de toucher la texture du réel, de transiger la différence¹⁰ ».

En effet, selon Janet. M. Paterson, le discours féministe a élargi « considérablement la portée signifiante du postmodernisme¹¹ » puisqu'il a remis en cause le discours patriarcal, une vérité autrefois vue comme absolue.

Les oeuvres à l'étude s'insèrent dans ce que Lori Saint-Martin appelle le « métaféminisme » qui se caractérise par un double mouvement : celui de « remettre en cause les stratégies et les orientations des aînées féministes tout en intégrant à la fiction des

⁸ Vanessa Guignery, « Palimpseste et pastiche génériques chez Julian Barnes », *Études anglaises*, vol. 50, n° 1, 1997, p. 45.

⁹ Cécila W. Francis, « L'autofiction de France Daigle. Identité, perception visuelle et réinvention de soi », *Voix et images*, vol. 28, n° 3, printemps 2003 p. 122.

¹⁰ Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père : l'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec/Amérique, 1988, p. 29.

¹¹ Janet M. Paterson, « Le postmodernisme québécois. Tendances actuelles », *Études littéraires*, vol. 27, n° 1, 1994, p. 78.

préoccupations similaires¹² ». Lori Saint-Martin préfère le terme « métaféminisme » à celui de « postféminisme », parce que celui-ci sous-entend la mort du féminisme, étant donné que le préfixe « post » signifie « après ». Selon l'essayiste, l'ère du féminisme n'est pas terminée, dans la mesure où nous serions dans une nouvelle étape de celui-ci. Ainsi, le métaféminisme ne constitue pas la mort du féminisme ni même son recul, mais un « nouvel espoir du féminisme¹³ ».

Les écrivaines des œuvres à l'étude mettent bel et bien en scène des postulats et des questionnements qu'avançaient les féministes des générations précédentes. Puis, de nouvelles revendications ont modelé le discours féministe dans les décennies quatre-vingt, quatre-vingt-dix et 2000. Lori Saint-Martin soutient que l'écriture des années soixante-dix était une écriture « combative » et « expérimentale¹⁴ ». Le projet des aînées féministes consistait à dénoncer les inégalités sexuelles et à contester le patriarcat. En fait, selon elle, le but des féministes des années soixante-dix était « l'abolition du patriarcat, rien de moins¹⁵ ». Pour leur part, les métaféministes, en prenant appui sur les acquis de leurs aînées, ont déplacé un tant soit peu leur questionnement et leur revendication. Par exemple, elles ont questionné le rôle de la femme en tant que créatrice. Aussi, les œuvres des métaféministes remettent en question l'identité sexuelle et les rôles sexués. Ainsi, les écrivaines mettent en scène le corps, les désirs et la sexualité de la femme afin de s'affirmer comme sujet. En outre, elles dépassent les conceptions métaphysique et essentialiste de la femme et de l'homme dans le but que leur identité ne soit plus façonnée en fonction de leur déterminisme biologique, culturel et social.

¹² Lori Saint-Martin, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », *Voix et images*, vol. 18, n° 1, 1992, p. 82.

¹³ *Ibid.*, p. 79.

¹⁴ *Ibid.*, p. 81.

¹⁵ *Ibid.*

Dans cette perspective, les écrivaines métaféministes de mon corpus ont eu recours à de nouvelles stratégies discursives dont l'écriture transgénérique pour témoigner de ces revendications. Je vais ainsi mettre en relief les aspects de l'écriture transgénérique tels qu'ils apparaissent dans *Le désert mauve* et *Hier* de Nicole Brossard, *Vaste est la prison* d'Assia Djébar, *Pas pire* de France Daigle, *Journal* de Marie Uguay et *Compter jusqu'à cent* de Mélanie Gélinas.

Les romans de Nicole Brossard sont des textes, qui, par leur structure et leurs thèmes, énoncent certaines prémisses du postmodernisme telles que la quête du nouveau et la transgression des normes patriarcales. Tout d'abord, les romans mettent en scène une « réalité féminine, lesbienne et humaine marquée par l'aliénation et l'angoisse¹⁶ ». Sur le plan du contenu, les héroïnes transgressent la représentation de la femme en aimant des femmes et en brouillant les notions des rôles sexués. Il y a donc, dans ces œuvres, une remise en question des traditions patriarcales qui régissent la société. Puis, sur le plan de la forme, chacune des œuvres est caractérisée par plusieurs enchâssements génériques, procédé qui permet aux femmes de prendre la parole de plusieurs manières pour enfin s'affirmer en tant que femmes désirantes.

De son côté, Assia Djébar, dans *Vaste est la prison*, met en scène des femmes arabes qui dénoncent la politique de ségrégation présente dans leur société. Pour ce faire, Assia Djébar mêle des fragments autobiographiques intimes et à résonance collective. Assia Djébar se sert de « l'écriture des femmes » dans laquelle les femmes inscrivent leur corps et leur sexualité afin d'affirmer leur différence. L'écriture des femmes permet de les inscrire dans la littérature en tant que sujet et non comme objet et ainsi se réapproprier leur corps. La réappropriation du corps constitue la première condition de la fin de l'oppression patriarcale.

¹⁶ Janet M. Paterson, *op. cit.*, p. 122.

En outre, cette revendication acquiert une dimension encore plus dramatique dans plusieurs pays où les droits des femmes comme citoyennes sont constamment bafoués.

Enfin, la dimension transgénérique de l'œuvre d'Assia Djébar lui a permis de donner un sens à ses dénonciations. Les enchâssements génériques montrent que l'on peut déjouer la tradition, qu'il y a d'autres façons de voir et de faire les choses. Ainsi, la ségrégation, omniprésente dans la société dans laquelle vivent les personnages d'Assia Djébar, peut être dénoncée et transgressée.

Par ailleurs, puisque l'écriture a été le monopole des hommes pendant des siècles, la langue ainsi que diverses formes du discours sont marquées par l'idéologie patriarcale. Assia Djébar se sert de la transgénéricité pour remettre en cause le patriarcat qui est à l'œuvre dans la langue arabe. C'est en reliant les trois histoires du roman, qui reposent chacune sur un genre différent, que l'écrivaine parvient à énoncer cette remise en cause.

Pour sa part, France Daigle, dans son roman *Pas pire*, utilise la transgénéricité pour dénoncer les normes patriarcales que les femmes ont trop longtemps subies et pour peindre les caractéristiques d'une femme agente.

Les différents genres présents dans le *Journal* de Marie Uguay permettent de dresser un portrait de l'écrivaine pendant sa terrible maladie. De plus, le lecteur devient témoin de ses divers raisonnements et questionnements concernant la place de la femme dans la société, l'image de la femme que se fait le patriarcat. Par exemple, l'auteure s'interroge sur la difficulté d'être une femme et d'être une femme créatrice dans une société patriarcale.

Postmoderne dans sa forme, c'est-à-dire transgénérique, le roman *Compter jusqu'à cent* de Mélanie Gélinas oscille entre la vérité et la fiction; c'est une œuvre autofictionnelle. Cette écriture transgénérique possède un double but. À l'aide des différents genres tels la fiction, l'autofiction, l'épistolaire, les passages notés dans des calepins, l'écrivaine met en

scène une femme qui lutte pour exister. La protagoniste ne joue pas seulement le rôle de la femme désirante, mais aussi le rôle de la femme agente qui prend la parole pour évoquer un drame qu'elle a subi, il y a plus de dix ans. C'est en dévoilant ce drame que la protagoniste pourra enfin s'ouvrir à ses désirs.

Comme les œuvres transgénériques sont nombreuses, j'ai retenu des œuvres transgénériques métaféministes qui dénoncent le plus les métarécits patriarcaux. Le métarécit est un discours de légitimation des « règles du jeu¹⁷ » et « des institutions qui régissent le lien social¹⁸ ». Un savoir devient un métarécit lorsqu'il permet une unanimité possible des esprits raisonnables¹⁹. En « légitimant le savoir par un métarécit, qui implique une philosophie de l'histoire, on est amené à se questionner sur la validité des institutions qui régissent le lien social²⁰ ». Ainsi, les métarécits patriarcaux sont les grands récits du savoir à la fondation desquels la femme n'a joué aucun rôle.

Par les concepts de la modernité et de la postmodernité, par la notion d'écriture transgénérique, je crois que ma thèse va permettre de jeter un regard éclairant sur des œuvres qui couvrent trois cultures (québécoise avec Nicole Brossard, Marie Uguay et Mélanie Gélinas; acadienne avec France Daigle, arabe avec Assia Djebar) et trois générations d'écrivaines (d'Assia Djebar et de Nicole Brossard nées respectivement en 1936 et 1943 à Mélanie Gélinas née en 1975).

¹⁷ Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 7.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Synthèse inspirée du texte de Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 7.

²⁰ *Ibid.*

Dans les grandes choses, avant l'effort qui réussit,
il y a presque toujours des efforts qui passent inaperçus.

Laure Conan, *L'Oublié*, Montréal, Beauchemin, 1959, p. 15.

Modernité, postmodernité, écriture transgénérique et œuvres métaféministes

Avant de présenter le concept de la postmodernité, dans la triple perspective de la philosophie, de la sociologie et de la littérature, il va de soi de définir succinctement la modernité.

1. La modernité

C'est au XIV^e siècle que naît le mot « moderne » qui s'apparente à la notion de nouveauté. Il vient du bas latin *modernus*, apparu vers la fin du V^e siècle. *Modernus* dérive du mot *modo* qui signifie récemment ou juste maintenant. Plus tard, selon Hans Robert Jauss dans *Pour une esthétique de la réception*, le Moyen Âge va se servir du terme pour « se distancer de temps passés considérés positivement et éventuellement comme modèle à égaler¹ ». En effet, toujours selon Hans Robert Jauss, cette fois dans son article « Le modernisme : son processus littéraire de Rousseau à Adorno », un des traits distinctifs de la modernité est « l'abandon de la légitimation par l'Ancien² ». La modernité est alors caractérisée par l'idée de progrès, par une « perpétuelle marche en avant³ ». Plus précisément, dans la modernité, tout ce qui était nouveau hier est remplacé par ce qui est nouveau aujourd'hui.

¹ Hans Robert Jauss, « La modernité dans la tradition littéraire », dans *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 165.

² Hans Robert Jauss, « Le modernisme : son processus littéraire de Rousseau à Adorno », dans *Théories esthétiques après Adorno*, Arles, Actes Sud, 1990, p. 37.

³ Yves Boisvert, *Le monde postmoderne*, Montréal, Éditions du Boréal, 1996, p. 47.

Ce « processus idéologique⁴ », selon l'expression de Marie-Hélène Lépine, a opposé plusieurs penseurs. Ainsi, d'un côté, citons Henri Meschonnic pour qui la modernité est « un malaise, une maladie de la société⁵ ». À l'inverse, pour Alexis Nouss, la modernité est « une question [...] et être moderne, c'est trouver notre réponse⁶ ».

Au-delà de ce type de débat, est-il possible de définir concrètement la modernité ? Danièle Letocha a tenté de répondre à cette question dans *Comment définir la modernité quand on est encore régi par ses impératifs ?* Selon elle, « la rupture avec le cosmos, la table rase, la position du sujet, la disqualification des données immédiates, le passage à l'abstraction et le régime des disjonctions⁷ » constituent les traits distinctifs de la modernité. Ces traits m'importent puisque nous verrons, dans mon analyse de la postmodernité, que certains d'entre eux sont à la base du mouvement postmoderne.

Ainsi, selon Danièle Letocha, deux types de représentation cosmique prévalaient dans la culture traditionnelle : « l'échelle hiérarchique des degrés d'être et de bien [et la] chaîne horizontale des créatures⁸ ». La modernité aurait rejeté ces types de représentations. « Toute détermination ontologique ou axiologique dictant à l'homme sa fin a priori *naturaliter*⁹ apparaît à l'esprit moderne comme une prison et comme un obstacle épistémologique.¹⁰ » En d'autres termes, l'esprit pour devenir moderne a dû rejeter des déterminismes qui, jusqu'alors, étaient considérés comme « naturel », c'est-à-dire qui

⁴ Marie-Hélène Lépine, *Alfred Pellan : la modernité*, Saint-Jérôme, Musée d'art contemporain des Laurentides, 2006, p. 23.

⁵ Henri Meschonnic et Shiguehiko Hasumi, *La modernité après le post-moderne*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2002, p. 11.

⁶ Alexis Nouss, *La modernité*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, p. 18.

⁷ Titres des parties de l'article de Danièle Letocha.

⁸ Danièle Letocha, « Comment définir la modernité quand on est encore régi par ses impératifs ? » dans *Qu'est-ce que la modernité ?*, Ottawa, Éditions Legas, 1991, p. 8.

⁹ Mot latin qui signifie « naturellement, par nature, conformément à la nature ».

¹⁰ Danièle Letocha, art. cité, p. 8.

relevait de la nature. Le rejet de ces vérités absolues mène au prochain point de Danièle Letocha : la table rase.

La table rase consiste à disqualifier « les normes, les modèles idéaux, les données ontologiques issus de la structure contemplative-passive¹¹ », structure qui proposait à l'être humain soit de « s'ajuster à la perfection naturelle du cosmos, soit de méditer sur le malheur du monde¹² ». Avec cette notion de table rase, on rejette les déterminations contingentes telles l'appartenance concrète à telle famille, la religion, la nation, etc. La modernité se centralise autour d'un « faire ». Le sujet moderne devient alors le « vecteur de l'action¹³ ». Il critique, il invalide, il déconstruit les normes afin de poser d'autres modèles. En bref, l'individu moderne pense maintenant en fonction de l'action à entreprendre sur soi et sur la nature et n'est plus un être contemplatif-passif.

Par ailleurs, toujours selon Danièle Letocha, dans la modernité, la subjectivité est au cœur de la représentation de l'être. Le sujet moderne n'est pas « une donnée brute où l'individu se reconnaîtrait : c'est plutôt une tâche, une responsabilité, un devoir¹⁴ ». L'individu moderne devient maître de soi. Il devient un être « auto-fondateur, auto-instituant, auto-référent¹⁵ ».

Pour leur part, la dévalorisation et le désinvestissement de la culture première caractérisent la disqualification des données immédiates. L'homme moderne repousse le sens commun, les mœurs, les coutumes, les pratiques sociales, etc. La question du « comment faire » prend le pas sur celles du « quoi faire » et du « pourquoi le faire »¹⁶. On révisé la permanence des données afin d'accroître « l'objectivité impersonnelle et anonyme des

¹¹ Danièle Letocha, art. cité, p. 8.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 9.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 11.

médiations¹⁷ ». Le régime contemplatif n'est plus. La disqualification des données immédiates et la révision permanente des données peuvent sembler deux notions contradictoires. Selon moi, il n'en est rien dans la mesure où le présent sans cesse renouvelé domine totalement.

Enfin, le régime de disjonction se caractérise par une série de crises de confiance envers la tradition, les discours légitimateurs, les comportements adoptés par l'imitation. En d'autres termes, on remet en question, on dénonce, voire on rejette l'autorité ou ce que nous pourrions considérer comme les métarécits. La modernité repose sur cette « structure de disjonctions¹⁸ ».

On le voit, la modernité est un concept polysémique qu'une thèse de doctorat ne réussirait pas à explorer dans toutes ses ramifications épistémologiques. À tout le moins, j'ai tenté, dans les pages qui précèdent, de mettre en relief quelques notions de cette « structure de disjonctions » qui caractérise la modernité. Tout comme on peut sans doute employer cette expression, en la définissant d'une autre manière, afin de marquer le passage de la modernité à la postmodernité.

2. La postmodernité

2.1 – Philosophie et postmodernité

La condition postmoderne de Jean-François Lyotard représente un des ouvrages clés pour comprendre la postmodernité. Dans ce livre, le philosophe précise que ce terme désigne « l'état de la culture après les transformations qui ont affecté les règles des jeux de la

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 14.

science, de la littérature et des arts à partir de la fin du XIX^e siècle¹⁹ ». Pour ce dernier, la pratique postmoderne, qui est « un mode de pensée avant tout²⁰ », représente « une attitude, voire une façon d'être, de se concevoir et de créer le monde²¹ ». Il soutient qu'en « simplifiant à l'extrême, on tient pour "postmoderne" l'incrédulité à l'égard des métarécits²² ». Par métarécits, il faut entendre, de manière générale, les « grands discours philosophiques et politiques, tel celui de l'Histoire²³ », qui se manifestaient sous la forme de narrations « à fonction légitimante²⁴ ». Ces métarécits avaient pour but avoué « l'unification de la multiplicité des perspectives sous une unique interprétation totalisante²⁵ ». Le mouvement postmoderne remet en question ces grands récits. Par le fait même, il contribue à la naissance de plusieurs microrécits, qui imposent leur propre norme et qui évoluent en parallèle à une multitude d'autres²⁶. Avec les microrécits, qui présentent chacun une vérité différente, l'individu peut adhérer à la vérité qui lui semble la plus appropriée. Pour reprendre les mots de Lyotard, chaque individu façonne sa propre façon de voir le monde. Enfin, le philosophe tient à préciser que l'incrédulité à l'égard des métarécits ne signifie pas « que nul récit n'est plus crédible », leur « déclin n'empêche pas les milliards d'histoires, petites ou moins petites, de continuer à travers la vie quotidienne²⁷ ».

Dans leurs *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois*, Lucie-Marie Magnan et Christian Morin ne diront pas autre chose. Pour eux, le postmodernisme « jette un

¹⁹ Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, p. 7.

²⁰ Claudine Potvin, « Féminisme et postmodernisme : *La main tranchante du symbole* », *Voix et images*, vol. 17, n° 1, 1991, p. 69.

²¹ *Ibid.*, p. 70.

²² Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 7.

²³ Lucie-Marie Magnan et Christian Morin, *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois*, Québec, Nuit Blanche, 1997, p. 22.

²⁴ Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Éditions Galilée, 1988, p. 38.

²⁵ Caroline Guibet Lafaye, « L'architecture de la postmodernité : de la forme au symbole », dans *Studia Undervalued Facultatis Philosophicae Brunensis*, Université de Masaryk, printemps 2002, p. 109.

²⁶ Synthèse inspirée du texte d'Yves Boisvert, *op. cit.*, p. 60.

²⁷ Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, p. 38.

regard immanquablement critique et parfois caustique sur ce que l'on avait tenu pour acquis avant lui; discours de l'Histoire, objectivité supposée des sciences exactes en opposition à la subjectivité reconnue des sciences humaines, idées reçues, clichés et stéréotypes deviennent autant d'objets que le texte littéraire interroge et s'amuse souvent à revisiter²⁸ ». Il va sans dire que les œuvres à l'étude dans ma thèse ont interrogé, chacun à sa manière, les idées reçues, clichés et stéréotypes dans la perspective de la dénonciation des discours patriarcaux comme j'aurai l'occasion de le démontrer dans les prochains chapitres.

Dans la postmodernité, les différences sont complémentaires l'une à l'autre. Plus précisément, il y aurait une « coexistence pacifique des différences²⁹ » qui permet à l'individu de réorienter ses manières de penser en fonction « des réalités contemporaines³⁰ ». Pour Guy Scarpetta, le postmodernisme est une « attitude esthétique qui permet à plusieurs styles totalement différents, voire même contradictoire, de se côtoyer “harmonieusement”³¹ ». Cette définition est d'autant plus importante qu'elle peut s'appliquer à la littérature. De fait, elle servira de base à la transgénéricité, telle que je l'utiliserai.

2.2 – Sociologie et postmodernité

Il existe des centaines d'ouvrages et d'articles sur la sociologie postmoderne. Loin de moi l'idée de même tenter de les synthétiser. Beaucoup plus simplement, je veux juste attirer l'attention sur un aspect développé par la sociologie postmoderne, car il concerne le féminisme.

²⁸ Lucie-Marie Magnan et Christian Morin, *op. cit.*, p. 24.

²⁹ Yves Boisvert, *op. cit.*, p. 71.

³⁰ *Ibid.*, p. 54

³¹ Guy Scarpetta cité dans Yves Boisvert, *op. cit.*, p. 60.

Ainsi, la multiplication des prises de parole, des vérités a donné naissance à de nouvelles structures sociales. C'est ce qu'affirme du moins Gianni Vattimo dans *La société transparente*. Le monde éclate en des mondes³². On ne parle donc plus de société universalisante, mais, à l'instar des microrécits, de microsociétés. L'individu postmoderne étant « déstabilisé en permanence³³ », il cherche à se regrouper avec ceux qui partagent essentiellement les mêmes valeurs afin d'échapper à cet état de déstabilisation. Si l'individu ressent à nouveau une déstabilisation trop grande, il n'hésite pas à quitter son groupe pour aller se joindre à un autre qui correspond le mieux à ses besoins. Certains font partie de plusieurs types de microsociété. Par exemple, on peut faire partie à la fois de la microsociété homosexuelle et de la microsociété féministe. Parfois, les valeurs et les revendications de ces deux microsociétés se rejoignent et se recoupent, mais ce n'est pas nécessairement toujours le cas.

Je viens de nommer à dessein la microsociété féministe. C'est, en effet, dans la mouvance de la formation de ces microsociétés qu'a pris naissance le féminisme. Des femmes qui partageaient les mêmes valeurs se sont rassemblées pour dénoncer les inégalités qu'elles subissaient.

3. L'écriture postmoderne

Venons-en à ce qui constitue le point nodal des notions théoriques de ma thèse, soit l'écriture postmoderne et la transgénéricité.

³² Synthèse inspirée du texte de Gianni Vattimo : *La société transparente*, Paris, Éditions Desclée de Brouwer, 1990, p. 19.

³³ Yves Boisvert, *op. cit.*, p. 94.

Comment circonscrire l'écriture postmoderne sans se perdre dans une spirale de définitions, de nuances et de remarques parfois contradictoires ? Par exemple, Janet M. Paterson affirme, dans *Moments postmodernes dans le roman québécois*, que l'on ne sait pas réellement ce que l'on entend par « "roman postmoderne"³⁴ », parce qu'il décrit « une multiplicité de phénomènes différents³⁵ ». Une fois cette mise en garde énoncée, la critique a tout de même mis l'accent sur certains critères, soit « l'intertextualité, le mélange des genres, les mutations au niveau de l'énonciation (l'affirmation du "je" mais en même temps sa fragmentation), l'autoreprésentation et les jeux de langage³⁶ ». Selon elle, ces caractéristiques permettent de déconstruire les notions d'unité, d'homogénéité et d'harmonie, qui caractérisaient davantage la modernité.

France Fortier a aussi mis l'accent sur cette déconstruction. Pour elle, « l'hybridation des codes langagiers, [les] emprunts, [le] métissage³⁷ » marquent l'écriture postmoderne. Pour Guy Scarpetta, « l'impureté des formes et des contenus dans les manifestations d'art³⁸ » définit le postmodernisme. Du côté de la littérature, cela signifie « remanier les notions classiques³⁹ » en se les réappropriant et en les transformant. Ainsi, il ne faut pas voir cette impureté comme étant négative, mais au contraire, comme positive. L'impureté représente la pluralité de la singularité. En d'autres mots, on juxtapose le passé et le présent, on mélange l'ancien et le nouveau pour tenter de créer de nouvelles œuvres littéraires.

Généralement, dans une œuvre postmoderne, le narrateur s'exprime au « je ». Ce « je » est souvent un sujet écrivain qui, comme la narratrice de la deuxième partie du *Désert*

³⁴ Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1993, p. 10.

³⁵ *Ibid.*, p. 9.

³⁶ Janet M. Paterson, « Le postmodernisme québécois. Tendances actuelles », *Études littéraires*, vol. 27, n° 1, 1994, p. 81.

³⁷ Yves Boisvert, *Postmodernité et sciences humaines*, Montréal, Éditions Liber, 1998, p. 24.

³⁸ Guy Scarpetta, *L'impureté*, Paris, Grasset, 1985, p. 307.

³⁹ Claudine Potvin, art. cité, p. 70.

mauve de Nicole Brossard s'exerçant à traduire un livre ou encore comme Marie Uguay dans son *Journal*, « est éminemment conscient de la pratique de l'écriture⁴⁰ ». Ainsi, le sujet écrivain prend souvent l'écriture même comme objet de réflexion : « Depuis que je relis ce livre, je suis ancrée au point zéro, envisageant mille stratégies et points de vue qui ont tôt fait de se dissiper⁴¹ .» L'écriture postmoderne met en scène l'écrivain et son processus créateur : « Qu'est-ce que je vais faire demain ? Écrire comme ceci, sans but, sans ordre, sans calme? Ne fais même pas de phrases. Quel poème ? Quel texte simplement⁴² ? »

Il va de soi que le « je » énonciateur n'est pas la seule notion qui caractérise l'écriture postmoderne, car une multitude de romans traditionnels ou modernes sont écrits à la première personne. Elle repose également sur la fragmentation, pour faire écho à l'une des citations de Janet M. Paterson. Les voix narratives peuvent être (sont!) dédoublées, scindées, fragmentées ou multipliées comme dans *Pas pire* de France Daigle et *Compter jusqu'à cent* de Mélanie Gélinas. Ainsi, elles « refusent [...] d'admettre une seule vision⁴³ ». Ces voix multipliées produisent une polysémie plus ou moins éclatée qui témoignerait davantage de la postmodernité.

De même, l'écriture postmoderne « se caractérise par la rupture. Tout se passe comme si cette écriture était secrètement motivée par une pulsion de déchirement⁴⁴ ». Cette rupture « instaure un nouvel ordre du discours; [qui] instaure l'ordre de la pluralité, de la fragmentation, de l'ouverture; en bref, l'ordre de l'hétérogène⁴⁵ ». Par exemple, l'enchâssement d'une pièce de théâtre dans le roman *Hier* de Nicole Brossard ouvre le récit sur autre

⁴⁰ Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, p. 18.

⁴¹ Nicole Brossard, *Le désert mauve*, Montréal, l'Hexagone, 1987, p. 147.

⁴² Marie Uguay, *Journal*, Montréal, Éditions du Boréal, 2005, p. 25.

⁴³ Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, p. 18.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 20. Les ambiguïtés, voire les contradictions dans les définitions de la modernité et de la postmodernité sont nombreuses. Or, cet aspect ne sera pas développé dans la thèse. Il m'importe plutôt de mettre en relief les notions de la modernité et de la postmodernité qui se rattachent à mon sujet principal.

⁴⁵ *Ibid.*

chose, soit le fait de donner directement la parole aux femmes. Les personnages abordent ainsi de nouveaux sujets qu'elles ne pouvaient pas aborder dans le roman : « Simone : Je ne me suis jamais habituée à l'idée de me faire appeler maman. [...] Quand Lorraine disait "ma mère", je croyais qu'elle parlait de quelqu'un d'autre, d'une religieuse. "Ma mère" a toujours sonné à mes oreilles comme un cri de mouette⁴⁶. » Comme nous pouvons le voir dans ce passage, Simone acquiert finalement sa propre voix dans la pièce de théâtre sans avoir recours aux voix narratives du roman.

Les appels au narrataire constituent un autre trait de l'écriture postmoderne : « Ce récit est une œuvre de fiction. Les personnages qui le composent sont exceptionnels et ne peuvent avoir véritablement existé. [...] On me dira que j'ai l'imagination fertile; j'en serai flattée. On me dira qu'il s'agit de la vérité la plus nue; j'en serai tout aussi ravie. Cette histoire était pour moi la seule que je pouvais raconter en premier⁴⁷. »

Ainsi, « l'instance énonciative ne s'articule plus au sein d'un discours clos et unitaire, comme c'était généralement le cas dans le roman traditionnel, mais par une pragmatique de lectures individuelles et hétérogènes⁴⁸ ». Par pragmatique, on entend une étude du point de vue de la relation entre les signes et leurs usage(r)s. Plus précisément, la pragmatique s'intéresse au contexte puisque la signification des éléments du langage ne peut être mise en valeur qu'en en tenant compte. Pour connaître le contexte, le récepteur se sert d'inférences, soit les énoncés linguistiques du locuteur.

⁴⁶ Nicole Brossard, *Hier*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, p. 307.

⁴⁷ Mélanie Gélinas, *Compter jusqu'à cent*, Montréal, Éditions Québec Amérique, coll. « Première impression » 2008, p. 11.

⁴⁸ Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, p. 20.

Dans la perspective postmoderne, où chaque narrataire possède son point de vue sur l'histoire, l'ensemble offre une mosaïque hétérogène, « impure » pour reprendre le terme de Scarpetta.

3.1 – La transgénéricité

Pour Vanessa Guignery, la transgénéricité est une « technique postmoderne⁴⁹ » qui implique « une interpénétration de plusieurs genres [dans un même texte], [...] ce qui conduit à un mélange et à une hybridation des genres⁵⁰ ».

Mikhaïl Bakhtine, dans *Esthétique et théorie du roman*, paru en russe en 1975 et en français en 1978, soulignait « qu'en principe, n'importe quel genre peut s'introduire dans la structure d'un roman et il n'est guère facile de découvrir un seul genre qui n'ait pas été, un jour ou l'autre, incorporé par un auteur ou un autre⁵¹ ». De plus, les genres peuvent s'entremêler à tel ou tel moment, de chapitre en chapitre ou de page en page. Cette précision m'importe, car elle va dans le sens des œuvres à l'étude : un « entremêlement » de page en page, voire de partie de page en partie de page⁵². Par exemple dans *Journal* de Marie Uguay, une même page de son journal accueille des fragments autobiographiques, un poème en prose, une citation et des vers isolés⁵³.

Par ailleurs, parce que l'interpénétration de plusieurs genres à l'intérieur d'un même texte « rend difficile, voire impossible, le choix d'une seule indication taxinomique pour

⁴⁹ Vanessa Guignery, « Palimpseste et pastiche génériques chez Julian Barnes », *Études anglaises*, vol. 50, n° 1, 1997, p. 41.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978 [1975], p. 141.

⁵² Synthèse inspirée du texte de Dominique Viart : « L'imagination biographique dans la littérature française des années 1980-90 », dans *French prose in 2000*, s. la dir. de Michael Bishop et Christophe Elson, New York, Editions Rodopi, coll. « Faux titre », 2002, p. 25.

⁵³ Marie Uguay, *op. cit.*, p. 143.

définir cette œuvre, [l]es critiques [...] hésitent à utiliser les classifications génériques⁵⁴ » conventionnelles et emploient plutôt le terme d' « écriture⁵⁵ » transgénérique pour définir ce procédé. Pour sa part, Vanessa Guignery nomme cette « mosaïque de genres⁵⁶ » un « palimpseste générique⁵⁷ ».

Dans une autre perspective, la transgénéricité ne signifie pas l'absence de genre mais plutôt, comme le soutient Josias Semujanga dans son article « De l'africanité à la transculturalité : éléments d'une critique littéraire dépolitisée du roman », le refus de toute « vision homogénéisante de l'écriture, de tout principe privilégiant des canons reconnus d'emblée comme légitime⁵⁸ ».

Bref, par sa diversité générique, sa fragmentation diégétique, son impureté scripturaire, l'écriture transgénérique caractérise la littérature postmoderne.

4. Métaféminisme et postmodernisme

Les théories métaféministes et postmodernes partagent un certain nombre de remises en question.

L'écriture métaféministe cherche à déconstruire les « grands récits » d'origine patriarcale et à « penser à côté pour créer un autre monde⁵⁹ »; un monde dans lequel émergeraient des visions multiples, où la femme pourrait acquérir une identité qui lui est propre et où l'écriture aurait comme but de faire trembler la terre pour que s'y installe « le MOI de nos mémoires (celle des femmes) sur le TOIT de l'histoire pour le faire s'effondrer.

⁵⁴ Vanessa Guignery, art. cité, p. 41.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Josias Semujanga, « De l'africanité à la transculturalité : éléments d'une critique littéraire dépolitisée du roman », *Études françaises*, vol. 37, n° 2, 2001, p. 156.

⁵⁹ Louky Bersianik, *La Main tranchante du symbole*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 1990, p. 231.

My mory instead of his story⁶⁰ ». Par exemple, les romans métaféministes remettent en question les frontières de l'identité sexuelle et des rôles sexués. Ainsi, Nicole Brossard, dans *Hier*, propose une remise en question de ces rôles. Elle attribue des traits féminins aux personnages masculins : Descartes pleure « comme une femme⁶¹ ». Aussi, les personnages féminins, dans la pièce enchâssée dans le roman, incarnent des rôles masculins. Par exemple, Simone et Carla incarnent, à tour de rôle, le personnage du cardinal.

À partir des années 1980, l'apport des femmes aux théories et pratiques postmodernes s'impose. Il devient impossible alors, selon Barbara Havercroft, d'ignorer le phénomène. Du côté théorique, pensons notamment à E. Ann Kaplan⁶², Meaghan Morris⁶³ et Kathleen Newland⁶⁴. Du côté de la pratique, nous pouvons nommer le *Journal* et le *Désert Mauve* de Nicole Brossard, *La vie en prose*⁶⁵ de Yolande Villemaire et *La maison Trestler ou le 8^e jour d'Amérique*⁶⁶ de Madeleine Ouellette-Michalska.

Comme le résume Claudine Potvin, dans son article « Féminisme et postmodernisme : *La main tranchante du symbole* », le féminisme est « un espace de discussion, de remise en question, de changements, [...] un territoire mouvant, ouvert, multiforme et en mouvement, bref un lieu postmoderne⁶⁷ ». Puis, le féminisme est devenu ce que Lori Saint-Martin nomme le métaféminisme. Pour elle, le métaféminisme ne signifie pas le postféminisme puisque ce dernier est « trompeur et démobilisateur. Il pose le féminisme

⁶⁰ *Ibid.*, p. 251.

⁶¹ Nicole Brossard, *Hier*, p. 121.

⁶² E. Ann Kaplan, *Postmodernism and Its Discontents : Theories, Practices*, London, New York : Verso, 1988, 188 p.

⁶³ Meaghan Morris, *The Pirate's Fiancée : Feminism, Reading, Postmodernism*, London ; New York : Verso, 1988, 287 p.

⁶⁴ Kathleen Newland, *Femmes et société*, Paris, Denoël/Gonthier, 1981, 174 p.

⁶⁵ Yolande Villemaire, *La vie en prose*, Montréal, Les Herbes rouges, 1980, 261 p.

⁶⁶ Madeleine Ouellette-Michalska, *La maison Trestler ou le 8^e jour d'Amérique*, Montréal, Québec Amérique, 1984, 299 p.

⁶⁷ Claudine Potvin, art. cité, p. 73.

comme une espèce d'anachronisme qui appartient à une époque révolue dont il ne resterait rien ou presque⁶⁸ ». Les textes métaféministes se servent des préoccupations des féministes comme tremplin pour pousser plus loin leurs remises en question, pour ouvrir de nouvelles perspectives. Lori Saint-Martin a commencé à parler du métaféminisme afin de « décrire un féminisme qui a non seulement survécu, mais qui s'est naturellement intégré à l'écriture des [femmes]⁶⁹ ».

Dans une autre perspective, au contraire du féminisme qui favorisait (et continue de favoriser) les luttes collectives et les appels à la solidarité, le métaféminisme mise plutôt sur l'expérience personnelle. C'est le cas de *Hier* de Nicole Brossard dans lequel les personnages vivent des expériences individuelles diversifiées. En rassemblant ces expériences, les préoccupations associées au féminisme telle que la place de la femme dans la société continuent tout de même d'être mises en relief, mais d'une autre manière. On peut soutenir la même chose à propos de *Compter jusqu'à cent* de Mélanie Gélinas. Dans ce roman, il n'y a aucun appel à la solidarité, ni aucune allusion à quelque lutte collective que ce soit. L'écrivaine présente une femme à la recherche de ses désirs. Il en va de même dans *Journal* de Marie Uguay.

Dans ces œuvres, il n'est donc plus seulement question de revendiquer la place de la femme dans la société, même si je ne veux évidemment pas ramener le féminisme à cette seule dimension. Car il faut savoir nuancer et nuancer encore. Ainsi, même si l'individualisme est omniprésent dans les romans métaféministes, ces derniers sont porteurs de sens collectif.

⁶⁸ Pierre De Billy, « Ras-le-bol de la nostalgie : place au métaféminisme ! », *Gazette des femmes*, vol. 20, n° 1, mai-juin 1998, p. 8.

⁶⁹ *Ibid.*

Plusieurs critiques féministes ont étudié la représentation de la femme dans la littérature patriarcale pour montrer qu'elle y jouait essentiellement trois rôles : soit celui de la vierge, soit celui de la putain, soit celui de la mère, trois types de femmes qui n'ont aucun désir bien à elles, aucune motivation autre que de plaire (à Dieu ou aux hommes), ce qui assurait et perpétuait leur subordination. D'où surgit la nécessité d'inscrire le désir féminin dans la fiction et de le situer par rapport aux trois stéréotypes qui en contraignaient la représentation.

Prenons, à titre d'exemple, *Le couteau sur la table* de Jacques Godbout, *Trou de Mémoire* d'Hubert Aquin et *Jos Connaissant* de Victor Lévy-Beaulieu. Dans les deux premiers romans, les narrateurs représentent des Québécois dans leur quête nationaliste, tandis que, dans le troisième, le narrateur est en quête de... sainteté et voit la femme comme un objet impur du désir⁷⁰.

Dans *Le couteau sur la table*, paru en 1965, soit en pleine montée du nationalisme québécois, le narrateur est amoureux de Patricia, une anglophone. L'amour qu'éprouve le narrateur fonctionnerait, selon Lori Saint-Martin, « comme une mise en abyme des relations entre le Canada et le Québec⁷¹ ». En effet, même si Patricia n'est que « la fille d'un ennemi⁷² » et non l'ennemi, le narrateur la voit de plus en plus comme l'incarnation de l'opresseur. Le narrateur tue donc Patricia pour la « simple » raison qu'elle représente désormais à ses yeux le Canada anglais! Seul ce meurtre pouvait permettre au narrateur, semble-t-il, de rejeter tout lien avec le monde anglophone, bref d'entreprendre le processus de décolonisation à la fois individuel et collectif.

⁷⁰ Ces exemples proviennent de l'article de Lori Saint-Martin, « Mise à mort de la femme et "libération" de l'homme : Godbout, Aquin, Beaulieu », *Voix et images*, vol. 10, n° 1, 1984, p. 107-117.

⁷¹ *Ibid.*, p. 109.

⁷² Jacques Godbout, *Le couteau sur la table*, Paris, Seuil, 1965, p. 43.

Dans *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin, paru en 1968, la femme représente un « instrument [qui permet] à l'homme de déclencher la révolution⁷³ ». Le narrateur Pierre-Xavier Magnant se déclare fondateur d'une politique révolutionnaire et, selon lui, la meilleure façon de mettre en action ses idéologies c'est de tuer sa maîtresse, Joan : « en tuant Joan, j'ai engendré l'histoire d'un peuple sevré de combats et presque mort de peur à force d'éviter la violence⁷⁴ ». Je n'oublie pas, d'une part, qu'il s'agit d'un roman, et que, d'autre part, nous sommes dans la fiévreuse décennie soixante, mais l'association entre le meurtre d'une femme et l'histoire d'un peuple est pour le moins déconcertante. En outre, ce qui semble un appel, sinon une justification à la violence laisse également songeur, très songeur.

Dans *Jos Connaissant* de Victor Lévy-Beaulieu, paru en 1970, le narrateur, Jos Connaissant justement, veut devenir un saint, mais Marie l'en empêche (ce qui, compte tenu du prénom de cette femme, est particulièrement paradoxal; un paradoxe onomastique à l'évidence voulu de la part du romancier), si l'on peut dire, car le narrateur l'aime et la déteste à la fois. Il ne la tue pas, mais il la mutilera puisque cette dernière incarne la sexualité. Or, c'est en se libérant du pouvoir envoûtant de la femme, que le narrateur va entreprendre la conquête d'un monde meilleur : « J'allais devenir l'image de ce pays. Je ne pourrais rien imaginer de trop fou [...] car c'était au fond du délire que ce pays se reconnaîtrait et s'assumerait⁷⁵. »

Le pire, c'est que ces actes terribles de violence ne semblent déranger, ni choquer personne. Ainsi, Lori Saint-Martin affirme, dans son article, que « la révolution des hommes passe inévitablement par le corps de la femme, sans que personne n'y trouve à redire⁷⁶ ».

⁷³ Lori Saint-Martin, art. cité, p. 111.

⁷⁴ Hubert Aquin, *Trou de mémoire*, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1968, p. 87.

⁷⁵ Victor Lévy-Beaulieu, *Jos Connaissant*, Montréal, VLB Éditeur, 1978 p. 265.

⁷⁶ Lori Saint-Martin, art. cité, p. 109.

Selon elle, même les critiques littéraires trouveraient ces procédés tout à fait légitimes : « Personne ne trouve étrange que l'identité des hommes s'affirme aux dépens de la femme⁷⁷ », soutient-elle. Or, dans le cas des romans de Jacques Godbout et d'Hubert Aquin, les narrateurs devaient-ils absolument devenir des meurtriers afin de représenter le Québécois nationaliste ? Certes, le meurtre, sur le plan symbolique, peut constituer un acte libérateur. Comme on sait, il est question, dans une perspective psychanalytique, du meurtre symbolique du père ou de la mère. Mais si l'ordre symbolique est une chose, la réalité, fût-ce celle romanesque, en est une autre. Pourquoi, dans l'imaginaire de certains écrivains, la femme représentait le pays à supprimer pour en faire naître un autre ? Pourquoi ne pas avoir tué les vrais oppresseurs, soit les colonisateurs ? Pour mettre fin à ces stéréotypes, les féministes ont décidé de prendre la plume et de montrer des types de femmes telles qu'elles sont. Par les œuvres féministes, les femmes refusent désormais d'être à la merci des écrivains, de voir leur réalité et leur imaginaire subordonnés aux leurs.

Selon la critique littéraire Patricia Waugh, les œuvres féministes peuvent véritablement remettre en question le pouvoir masculin sans relativiser l'importance de leur propre message. Les écrivaines féministes désirent mettre en scène les femmes comme elles sont, comme elles voudraient être, comme elles ne veulent pas être et non comme les hommes les perçoivent. Les deux images principales que la femme représentait dans les œuvres patriarcales sont remplacées par des rôles de femmes désirantes, de femmes pensantes, de femmes agentes, qui prennent leur vie en main et qui affrontent notamment leurs peurs.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 114.

Analyses d'œuvres transgénériques

Comme je l'ai mentionné, la réécriture des métarécits ou « grands récits » est au coeur du projet littéraire postmoderne. Cette affirmation m'importe car les œuvres que j'analyserai présentent toutes une réécriture au féminin.

Selon Andrea Oberhuber, la réécriture est « toute pratique palimpseste qui consiste en la reprise, en tout ou en partie, d'un texte antérieur, donné comme "original" ou "modèle" (hypotexte), en vue d'une opération transformatrice dont le degré d'affranchissement, d'explicitation ou de subversion est variable⁷⁸ ». En ce qui concerne la réécriture au féminin, elle permet aux écrivaines de dénoncer les formes canoniques en proposant leur propre discours sur « l'histoire et les histoires, l'héritage culturel et le passé littéraire⁷⁹ ».

Par sa revendication de l'Histoire, la réécriture au féminin s'insère dans le mouvement postmoderne. En effet, Janet M. Paterson affirme que « penser à l'Histoire, se penser dans l'Histoire, repenser l'Histoire ou même s'y situer historiquement pour s'interroger comme sujet écrivant⁸⁰ » sont des constantes qui s'appliquent tout aussi bien à certaines écritures au féminin qu'à des romans historiques postmodernes.

Les analyses qui suivent permettront de démontrer de quelles façons et jusqu'à quel point la fiction a permis aux femmes de proposer, sinon d'imposer de nouvelles réalités. En somme, il ne suffit pas de réinventer l'histoire, il faut inventer l'autre histoire. Il ne sert à rien de seulement revisiter le passé, il faut aussi transformer le présent.

⁷⁸ Andrea Oberhuber, « Réécrire à l'ère du soupçon insidieux : Amélie Nothomb et le récit postmoderne », *Études françaises*, vol. 40, n° 1, 2004, p. 112-113.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ Janet M. Paterson, *op. cit.*, p. 54.

1.1 – Le désert mauve de Nicole Brossard

Selon Christiane Ndiaye, les femmes ont eu de la difficulté à insérer leurs voix dans les modèles canoniques « patriarcaux » puisqu'elles n'avaient pas participé à leur construction⁸¹. Alors, l'écriture des femmes entraînerait « inévitablement une interrogation, sinon une subversion, des formes littéraires⁸² ». En effet, comme nous le verrons dans les pages qui vont suivre, les textes de Nicole Brossard procèdent souvent à un questionnement des genres et des formes « canoniques ». Christiane Ndiaye affirme que « de nombreux textes de femmes peuvent [...] se lire comme l'apologie du décloisonnement interculturel et transgénérique⁸³ ». L'enchâssement des genres constituerait donc une manière de remettre en question, voire de « détruire » ces formes « canoniques ». C'est le cas du *Désert mauve* de Nicole Brossard.

Lors de la rédaction de sa théorie/fiction *L'Amèr ou le chapitre effrité*⁸⁴, Nicole Brossard avait ressenti le besoin de « faire éclater certaines images et certains mythes culturels⁸⁵ » présents dans la littérature patriarcale. Elle voulait « redonner à la femme l'émotion et le désir vers l'autre que lui [avait] dérobé l'idéologie patriarcale et le phallocentrisme⁸⁶ ». Pour y arriver, il fallait qu'elle se « déplace de manière à ce que le corps opaque du patriarcat n'empêche pas [sa] vision.⁸⁷ » Grâce à son œuvre, Nicole Brossard a proposé un contre-discours, soit « un discours qui s'alimente aux discours dominants et en

⁸¹ Synthèse inspirée du texte de Christiane Ndiaye : « Le dépassement de la discrimination des formes : métissages intertextuels et transculturels chez Pineau, Sow Fall et Mokeddem », *Tangence*, n° 75, 2004, p. 108.

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*, p. 109.

⁸⁴ Nicole Brossard, *L'Amèr ou le chapitre effrité*, Montréal, Quinze, 1977, 99 p.

⁸⁵ Lise Gauvin, « Écrire/Réécrire le/au féminin : notes sur une pratique », *Études françaises*, vol. 40, n° 1, hiver 2004, p.13.

⁸⁶ http://fr.wikipedia.org/wiki/Simone_de_Beauvoir. Consulté le 26 avril 2007.

⁸⁷ Patricia Smart, « Tout dépend de l'angle de la vision : par Nicole Brossard – *La lettre aérienne* », *Voix et images*, vol. 11, n° 2, 1986, p. 330.

propose une “contre-partie” de façon à les déstabiliser⁸⁸ ». C’est aussi ce qu’elle a continué de faire avec son roman *Le désert mauve*.

Lors de sa publication en 1987, *Le désert mauve* a suscité l’intérêt de plusieurs critiques qui s’intéressaient autant au féminisme qu’au postmodernisme. Plus précisément, *Le désert mauve* se présente sous l’aspect d’une écriture tridimensionnelle. Il y a Laure Angestelle qui est l’écrivaine fictionnelle, Maude Laures qui est la traductrice et Nicole Brossard qui traduit son propre texte. Selon Janet M. Paterson, cette œuvre aurait ouvert « le champ littéraire aux fictions hybrides [avec son] originalité formelle⁸⁹ ».

Le désert mauve oscille entre la fiction et la théorie. En effet, ce livre présente dans sa première partie le récit autodiégétique « Le désert mauve » écrit par Laure Angestelle. Le récit est interrompu par la deuxième partie « Un livre à traduire » qui représente le processus de traduction du « désert mauve » qu’entreprendra Maude Laures. Maude Laures a découvert le livre d’Angestelle dans une librairie et a immédiatement été attirée par ce dernier. Elle s’est « laissée séduire, ravalée par sa lecture⁹⁰ ». Elle a aussitôt ressenti une « mission quasi prophétique de réécrire le roman de Laure Angestelle⁹¹ ».

Dans la deuxième partie du roman, on trouve des réflexions sur les femmes et la réalité patriarcale à laquelle elles sont confrontées, ainsi que des fiches d’information qui constituent le parcours de lecture de Maude Laures. Plus précisément, on y trouve une étude de lieux et d’objets tels que le motel, la piscine, l’auto, le téléviseur, le revolver, un regard minutieux offrant plus de détails sur les caractéristiques des personnages et leurs rapports

⁸⁸ Synthèse inspirée du texte de Christiane Ndiaye : art. cité, p. 109.

⁸⁹ Janet M. Paterson, « Le paradoxe du postmodernisme » dans Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert, *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota bene, coll. « Les cahiers du CRELIQ », 2001, p. 84.

⁹⁰ Nicole Brossard, *Le désert mauve*, p. 59.

⁹¹ Catherine Perry, « L’imagination créatrice dans *Le désert mauve* : transfiguration de la réalité dans le projet féministe », *Voix et images*, vol. 19, n° 3, printemps 1994, p. 606.

entre eux et une investigation approfondie de certains thèmes (par exemple le désert, la beauté, la peur, la lumière) que Maude nomme des « dimensions ». Des descriptions d'un homme assez mystérieux et menaçant nommé L'homme long, des photographies et des renseignements sur les procédés littéraires que Maude Laures prévoit utiliser dans son œuvre ou encore des événements qu'elle souhaite mettre en lumière sont aussi présents :

S'astreindre à comprendre, ne rien négliger malgré le flot dévergondé des mots. Susciter de l'événement. Oui, un dialogue. Obliger Mélanie à la conversation. L'installer au bord de la piscine et la faire parler. Mettre de la couleur dans ses cheveux, des traits sur son visage. Oui, un dialogue somptueux, une dépense déraisonnable de mots et d'expressions, une suite qui, construite autour d'une idée, dériverait à ce point que Maude Laures aurait le temps de circuler paisiblement autour du Motel, de pénétrer dans la chambre de la mère de Lorna⁹².

Cette citation n'est qu'un exemple parmi tant d'autres des renseignements que l'on trouve dans les fiches d'information. La deuxième partie du *Désert mauve* est donc, selon les mots même de la traductrice, une « restauration⁹³ ». *Le désert mauve* se termine par « Mauve, l'horizon », une traduction, voire une réécriture du premier récit.

Dans *Le désert mauve*, le processus de l'acte de traduire est fictionnalisé, puisqu'il ne s'agit pas d'une traduction réelle d'une langue dans une autre. « Mauve, l'horizon » est la traduction en français d'un texte original en français lui aussi. La traduction est donc intralinguistique. Cette traduction intralinguistique se fait plutôt d'une langue de femme à une autre langue de femme. Selon Catherine Perry, chaque femme possède sa propre langue et la façon d'écrire et de décrire la subjectivité féminine varie beaucoup d'une femme à une autre. Toujours selon elle, en insérant cette langue personnelle dans la langue dominante, le

⁹² Nicole Brossard, *Le désert mauve*, p. 60.

⁹³ *Ibid.*, p. 66.

discours masculin est déstabilisé. Ce nouveau processus d'écriture dont se sert Nicole Brossard permet de transgresser les normes d'écriture et la langue patriarcale.

Dans *Le désert mauve*, la deuxième langue féminine (celle de la traductrice Maude Laures) joue avec les mots en reconstruisant leur sens. Dans quelques passages, la traductrice médite sur les transformations à apporter au texte en substituant certains mots à certains autres. Elle « recouvre chaque mot [fourni par le premier roman] d'un autre mot sans que le premier ne sombre dans l'oubli⁹⁴ ». Par exemple, Maude Laures passe du mot « ferveur » au mot « froideur ». L'un est rempli d'émotion, tandis que l'autre est détaché, distant. Le passage d'un mot à un autre fait écho à un thème très important du roman : la transformation de soi. La traductrice illustre l'acte de traduire comme un processus de transformation de soi en tant que femme. Plus précisément, le passage d'un mot à un autre représente le passage d'une identité à une autre. La femme peut donc remplacer l'identité que le patriarcat lui a attribuée par une nouvelle identité qui lui permettra de changer sa condition sociale. C'est ce qui se produit dans la traduction de Maude Laures. Dans « Mauve, l'horizon », chacun des personnages va au fond de lui-même pour en sortir changé, voire renouvelé.

Les stratégies discursives qu'emploie Nicole Brossard dans son roman lui permettent de dénoncer le discours masculin dans lequel la femme se trouve toujours enfermée et de le remplacer par un discours féminin, voire métaféministe. Nicole Brossard met en scène une traductrice qui déconstruit la réalité du « désert mauve » pour y voir toutes les possibilités afin de la reconstruire dans une nouvelle langue.

La traduction fictionnalisée représente le point de vue de Nicole Brossard sur l'acte de la traduction : un long travail qui demande de la patience, un cheminement comme l'est l'émancipation que la femme entreprendra dans le roman.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 65.

Dans *Le désert mauve*, la réalité patriarcale disparaîtrait dès les premiers mots : « Le désert est indescriptible. La réalité s'y engouffre.⁹⁵ » Le mot « réalité » dans cette citation renvoie, selon Catherine Perry, au « monde patriarcal⁹⁶ ». Nicole Brossard présente des femmes qui sont tout le contraire de ce que la société patriarcale attend d'elles. De même, dans le roman, L'homme long est tout le contraire des femmes. Il n'a pas de nom ni d'identité. Il est déconnecté de la vie, il vit dans une réalité où tout est noir ou blanc. Angela est lesbienne et veut vivre son amour pour Mélanie. Pour cette raison, L'homme long veut la tuer et la laisser se dissiper dans « le noir et le blanc de la réalité⁹⁷ ». L'homme long a un pouvoir immense, un pouvoir redoutable puisqu'il symbolise la destruction possible, voire imminente du monde dans lequel vivent les femmes du roman. En revanche, même si L'homme long symbolise la destruction, il serait, toujours selon Catherine Perry, « victime de cette destruction qu'il ne parvient pas à maîtriser⁹⁸ ».

Par ailleurs, L'homme long est décrit à la troisième personne pour souligner la distance qui le sépare des femmes. Grâce à ce procédé, Nicole Brossard révèle son désir que la femme s'éloigne de l'homme, s'éloigne de la réalité patriarcale. En séparant le personnage masculin des personnages féminins, Nicole Brossard veut montrer que la femme peut se passer de la réalité patriarcale. Plus encore, l'homme ne prend pas la parole dans le roman, sauf à une exception : « I/am/become/death⁹⁹ ». La seule fois où il tente de s'exprimer, ses propos sont entrecoupés. La langue patriarcale est inintelligible dans le roman. Par exemple, lorsque le personnage Angela Parkins parle la langue « des hommes », personne ne la comprend.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁹⁶ Catherine Perry, art. cité, p. 595.

⁹⁷ Nicole Brossard, *Le désert mauve*, p. 50.

⁹⁸ Catherine Perry, art. cité, p. 589.

⁹⁹ Nicole Brossard, *Le désert mauve*, p. 17.

Pour leur part, les femmes du roman cherchent à devenir des sujets autonomes. Elles cherchent à s'émanciper de l'identité patriarcale qui leur a si longtemps été imposée. Angela Parkins est la femme qui y parvient presque; elle représente « la lesbienne idéale de Nicole Brossard¹⁰⁰ » parce qu'elle incarne à la fois la femme mère et la tentatrice. Ce personnage permet à Nicole Brossard de donner une nouvelle réalité aux femmes : une femme autonome qui ne se définit plus par rapport à l'homme.

De son côté, Mélanie est un personnage « habité, multiplié¹⁰¹ »; elle exprime le désir des femmes de s'affranchir de l'histoire patriarcale. Au début du roman, Mélanie est victime du silence qu'impose la réalité patriarcale. Elle a peur. La peur est très présente dans le roman et se manifeste notamment dans l'épisode du motel où la télévision transmet « la violence perpétuée dans la réalité déterminée par les valeurs patriarcales¹⁰² ». Mélanie veut vaincre cette peur pour laisser place au désir qui l'appelle, mais elle ne sait pas comment s'y prendre. Par ailleurs, Mélanie craint l'écriture. Elle a peur des mots, de leur force et de leur liberté.

Comme nous l'avons vu, dans les œuvres postmodernes, le sujet est souvent éminemment conscient de l'importance de l'écriture. *Le désert mauve* n'échappe pas à la règle. Ce n'est que dans le désert, lorsqu'elle est attirée par le saguaro, que Mélanie commence à raconter les événements de l'histoire du « Désert mauve ». Lorsqu'elle finit d'écrire, elle n'a plus peur. En écrivant, Mélanie a libéré son énergie de sujet féminin. Son écriture est une réponse à la nécessité du changement.

Kathy, la mère de Mélanie, vit aussi dans la peur, mais la sienne est constante et elle n'arrive pas à s'en affranchir. Comme lesbienne, elle incarne la conscience coupable. Ainsi,

¹⁰⁰ Catherine Perry, art. cité, p. 589.

¹⁰¹ Nicole Brossard, *Le désert mauve*, p. 118.

¹⁰² Catherine Perry, art. cité, p. 597.

à maintes reprises, elle énonce son désir d'être une « femme ordinaire¹⁰³ », une femme hétérosexuelle qui ne transgresse pas les normes imposées par la société patriarcale.

Pour sa part, Lorna, la partenaire de Kathy, est une « dyke achevée¹⁰⁴ ». Elle n'a pas peur. Elle a toujours affirmé sa différence. De fait, elle passait sa jeunesse à embrasser les filles « sur la bouche¹⁰⁵ ».

D'autre part, la rencontre d'Angela Parkins permet à Mélanie de vraiment s'affranchir de la réalité patriarcale. Malheureusement, Angela Parkins meurt assassinée. Le meurtre d'Angela Parkins reproduirait, selon Patricia Smart, « tous les meurtres des femmes qui parsèment les textes littéraires québécois depuis le XIX^e siècle¹⁰⁶ ». L'homme long a tué Angela parce que cette dernière voulait braver les règles patriarcales en s'approchant de Mélanie. L'homme est « l'intolérable¹⁰⁷ ». Selon Nicole Brossard, les lesbiennes défient le sens commun. Puisque Angela défiait, par sa différence sexuelle, le sens commun dicté par les normes patriarcales, elle devait mourir. Comme le dit Louky Bersianik, « la violence a un sexe, la violence a un système bien établi qui est le patriarcat et quand la domination est menacée, la violence reprend ses droits¹⁰⁸ ».

Le désert mauve prépare dès le début l'acte de violence qui sera posé à la fin des deux récits. Pour ce faire, l'écrivaine peint des images violentes que Mélanie voit à la télévision ainsi que L'homme long. Tandis que le personnage de Mélanie est un personnage qui bouge, qui roule à toute vitesse, L'homme long, pour sa part, vit dans l'immobilité et dans

¹⁰³ Nicole Brossard, *Le désert mauve*, p. 131.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰⁶ Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père : l'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec/Amérique, 1988, p. 335.

¹⁰⁷ Nicole Brossard, *Le désert mauve*, p. 141.

¹⁰⁸ Louky Bersianik, *op. cit.*, p. 164.

l'enfermement. Il est aussi obsédé par une explosion qui se concrétisera à la fin du récit pour signifier la mort.

Comme je l'ai mentionné plus haut, la présence de L'homme long alimente le fait que le danger est imminent, que la violence se prépare toujours quelque part lorsqu'il est question d'une société où tout est régi par les lois patriarcales. Même si la réalité patriarcale a été annihilée dans le désert au début du roman, cela ne l'empêche pas de refaire surface. Le personnage de Mélanie est en quête d'un ailleurs et cet ailleurs se trouve dans une hyperréalité, un espace utopique et lointain. Cela dit, les passages consacrés à L'homme long viennent interrompre la quête de Mélanie. Ainsi, le récit de Mélanie est interrompu huit fois par le récit de L'homme long. Ces coupures se veulent des agressions qui font écho au meurtre de la fin du roman. Meurtre qui symbolise le refus de la société patriarcale d'accepter que des femmes transgressent les frontières en vivant un amour pour une personne du même sexe. Ainsi, lorsque Angela s'apprête à rompre avec le rôle sexuel que le patriarcat lui a imposé en voulant aimer une autre femme, elle meurt.

Selon Catherine Perry, grâce aux réflexions sur la traduction, Nicole Brossard laisse entrevoir « une solution possible pour l'émancipation des femmes¹⁰⁹ ». Cette émancipation passe par l'acquisition d'une nouvelle identité. Nicole Brossard démontre que les femmes doivent devenir agentes afin de devenir sujet et non objet. L'agentivité qu'expose Nicole Brossard se caractérise par la capacité du sujet féminin « d'agir de façon autonome, de modifier la construction sociale de sa propre subjectivité, de sa place et de son auto-

¹⁰⁹ Catherine Perry, art. cité, p. 607.

représentation à l'intérieur d'un univers social¹¹⁰ ». Les femmes ne doivent pas attendre que les hommes fassent d'elles des sujets; elles doivent se prendre en main.

Dans une autre perspective, Nicole Brossard a inséré dans son roman une partie consacrée à l'acte de traduire pour en démontrer la complexité. Un traducteur se doit de respecter l'œuvre qu'il traduit, et ce, même s'il n'est pas d'accord avec son contenu. C'est le cas dans le roman de Nicole Brossard. D'un côté, Maude Laures ne pouvait se résigner à faire mourir Angela dans sa traduction. De l'autre côté, elle ne voulait pas trahir le roman d'Angestelle. Ainsi, la traductrice a donné un nouveau sens à la mort d'Angela. Maude Laures croit encore à la possibilité d'une société qui ne dominerait pas les femmes jusqu'à les tuer. Alors, au lieu de faire disparaître le drame, elle l'a réécrit. Elle a transformé la signification de la mort d'Angela. Dans « Le désert mauve », Mélanie est détruite par la mort d'Angela. Dans « Mauve, l'horizon », Mélanie se détourne du désastre. Elle voit « l'aube, le désert [...] l'horizon¹¹¹ » et non « la route comme un profil sanglant¹¹² ». « Mauve, l'horizon » se termine sur une lueur d'espoir, une promesse de libération tandis que « Le désert mauve » s'achevait abruptement par des images de violence et de mort. La nécessité de changer la signification du meurtre d'Angela répond au besoin de changement qui habitait Mélanie et qui caractérisait son écriture.

Par ce genre de transformation, le roman de Nicole Brossard constitue, selon Lucie-Marie Magnan et Christian Morin, un lieu privilégié de la « remise en question généralisée propre au postmodernisme¹¹³ ».

¹¹⁰ Shirley Neuman, *Re Imagining Women : Representations of Women in Culture*, Toronto, University of Toronto Press, 1993, p. 10 ; traduction par Cecila W. Francis dans « L'autofiction de France Daigle. Identité, perception visuelle et réinvention de soi », *Voix et images*, vol. 28, n° 3, 2003 p. 123.

¹¹¹ Nicole Brossard, *Le désert mauve*, p. 220.

¹¹² *Ibid.*, p. 51.

¹¹³ Lucie-Marie Magnan et Christian Morin, *op. cit.*, p. 51.

En ce qui a trait à la transgénéricité dans le roman de Nicole Brossard, elle est fortement mise en évidence sur le plan visuel par l'intégration de trois pages couvertures distinctes pour marquer les différents genres¹¹⁴. Mais la dimension iconographique du *Désert mauve* ne s'arrête pas là. Dans « Un livre à traduire », Nicole Brossard enchâsse des photographies du personnage que Laure Angstelle avait nommé « L'homme long¹¹⁵ » dans une chemise visuellement reproduite¹¹⁶.

L'enchâssement des genres, dans *Le désert mauve*, ne se limite pas évidemment à cette dimension. Par exemple, la partie « Un livre à traduire », qui porte sur l'acte de traduire le récit « Le désert mauve », ainsi que la traduction « Mauve, l'horizon » sont deux autres composantes qui transforment le roman de Nicole Brossard en un récit transgénérique qui propose un contre-discours. Celui-ci énonce notamment le désir désespéré de Mélanie d'échapper à « l'autodestruction caractérisant la société patriarcale (violence, mort et vision apocalyptique) pour atteindre un autre niveau de vie et de conscience¹¹⁷ ». Ainsi, la transgénéricité est utilisée ici « à des fins idéologiques pour exprimer le refus des contraintes imposées par le roman traditionnel perçu comme relevant du discours patriarcal¹¹⁸ ».

Enfin, selon Karen Gould, *Le désert mauve* « cherche à transformer [la] délégitimation des savoirs et [la] dévastation des pratiques patriarcales en un renouvellement de la langue et une reconstruction éventuelle de la culture¹¹⁹ ». Ce désir de renouveler la langue et de reconstruire la culture a partie liée avec la postmodernité. Nicole Brossard

¹¹⁴ Voir Annexe A.

¹¹⁵ Nicole Brossard, *Le désert mauve*, p. 23.

¹¹⁶ Voir Annexe B.

¹¹⁷ Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert, *op. cit.*, p. 89.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 90.

¹¹⁹ Karen Gould, « Féminisme, postmodernité, esthétique de lecture : le *Désert mauve* de Nicole Brossard », dans Louise Milot et Jaap Lintvelt (s. la dir. de), *Le Roman québécois depuis 1960*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1992, p. 197.

refuse la vision figée, linéaire de l'Histoire. *Le désert mauve* participe donc à la fois du mouvement métaféministe ainsi que du mouvement postmoderne.

1.2 – Hier de Nicole Brossard

Analysons un autre roman fortement transgénérique de Nicole Brossard, *Hier*. Dans *L'Amèr ou le chapitre effrité*, *Journal intime* ou *Le désert mauve*, des citations, des écrits théoriques, des poèmes et même des photographies témoignaient du caractère transgénérique de ses œuvres. Par exemple, *Journal intime*¹²⁰ s'avère « le lieu d'un questionnement soutenu de certains critères du journal intime, ainsi que de son renouvellement, tant au plan de la forme qu'à celui du contenu¹²¹ ». On retrouve dans ce journal un entremêlement de trois formes énonciatives : le journal intime que constituent les entrées en prose; les « postures » qui suivent chacune des cinq sections du texte et les poèmes. Les postures sont « des flots de paroles, rarement interrompues par la ponctuation. Chaque posture relève plus de la poésie en prose que de la narration et s'avère une condensation de la section narrative qui la précède¹²² ». En voici un exemple : « suffit tout dire à la seconde près des bruits bouge laquelle histoire l'existence romancée dans un château un cahier crève [*sic*] d'insomnie ma tombée du jour en bribes séduites dont l'une rousse et qui rit d'écrire surprise par le voyage tant de beauté bord de mer et fougères¹²³ ».

L'hétérogénéité énonciative du *Journal intime* ne se limite pas seulement à cet entremêlement. On trouve aussi à l'intérieur des sections narratives des passages en italique qui n'appartiennent à aucune de ces trois formes. Ces passages se veulent des « réflexion[s]

¹²⁰ Nicole Brossard, *Journal intime ou Voilà donc un manuscrit*, Montréal, Les Herbes rouges, 1998 [1984], 110 p.

¹²¹ Barbara Havercroft, « Hétérogénéité et renouvellement du genre : le *Journal intime* de Nicole Brossard », *Voix et images*, vol. 22, n° 1, automne 1996, p. 23.

¹²² *Ibid.*, p. 30.

¹²³ Nicole Brossard, *Journal intime ou Voilà donc un manuscrit*, p. 38.

lyrique[s] atemporelle[s] [...] décrivant les rapports mère-enfant et l'expérience de la maternité¹²⁴ ».

Le roman *Hier* présente une réflexion sur le passé. Plus précisément, il contient des références à l'histoire de l'humanité, de la civilisation et de l'art. À cela s'ajoute une réflexion sur les notions du progrès et du développement scientifique. *Hier* est un roman qui enchâsse une pièce de théâtre, celle-ci représentant un tiers du texte. Selon Hélène Rioux, *Hier* serait la synthèse des recherches et de la réflexion de Nicole Brossard présentée sous la forme de « cantate chantée par des voix de femmes¹²⁵ ».

Hier est divisé en cinq chapitres. Les deux premiers, « Hier » et « Les urnes », sont présentés sous forme romanesque. Les deux suivants, « Hôtel Clarendon » et « La chambre de Carla Carson », constituent une pièce de théâtre. Enfin, le dernier, « Chapitre 5 », reprend la forme narrative des deux premiers chapitres. Nous avons non seulement affaire à l'enchâssement d'une pièce de théâtre à l'intérieur d'un roman, mais également à six autres interpénétrations à l'intérieur du premier chapitre et deux autres à l'intérieur de la pièce de théâtre. En effet, on trouve, dans le premier chapitre de la partie narrative, six dialogues¹²⁶ avec didascalie :

La narratrice : Je n'ai jamais dit que le mot agonie me faisait horreur. Je t'ai tout simplement confié qu'à la mort de maman « agonie » a cessé d'être un mot creux.

Carla : (tout en faisant signe au garçon d'apporter un autre Manhattan) Éclairage. Tu connais le sens du mot éclairage ?¹²⁷

¹²⁴ Barbara Havercroft, art. cité, p. 31.

¹²⁵ Jeannelle Laillou Savona, « Genre littéraire et genre sexué dans *Hier* de Nicole Brossard », *Voix et images*, vol. 29, n° 86, 2004, p. 144.

¹²⁶ Nicole Brossard, *Hier*, p. 121-122, 137-138, 149-150, 165-166, 183-184, 191-193.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 165.

De son côté, la pièce de théâtre contient ce qui est présenté comme deux discours narratifs¹²⁸ sur la pensée des personnages. En voici un :

Toutes les chambres d'hôtel ont des angles. Angles morts que sont les gardes-robes, la porte de la salle de bain, le dessous du lit. Angles vivants : fenêtres, miroirs, chaises et fauteuils dans lesquels il est toujours possible de lire ou d'observer les particules de poussières se déplaçant dans l'air comme des confettis d'argent vif.¹²⁹

Dans cette citation, la narratrice décrit mentalement une chambre d'hôtel.

Ce que les femmes expriment dans la pièce de théâtre diffère de ce qu'elles disent dans le roman. Les didascalies donnent aux comédiennes des informations supplémentaires par rapport aux réactions non exprimées de vive voix que ressentent les personnages. Ces didascalies exposent les vraies pensées des personnages féminins.

Dans le roman, les trois femmes (Axelle, Simone et Carla) sont toujours isolées. Pour sa part, la pièce de théâtre, qui dramatise certains thèmes telle la mort – omniprésente dans le roman –, permet de rassembler les personnages et d'engendrer une discussion sur la maternité et le clonage. Les femmes ne sont alors plus isolées et ont finalement la chance de prendre la parole sans avoir à passer par les voix narratives du roman.

La prise de parole directe que déploie la pièce de théâtre permet non seulement de briser la solitude des femmes, mais permet aussi aux femmes d'acquérir leur propre voix. En effet, ce n'est que dans la pièce de théâtre qu'Axelle et Simone peuvent enfin dire des choses qu'elles ne pouvaient exprimer auparavant. Par exemple, Simone peut enfin donner son opinion au sujet de la mort :

¹²⁸ *Ibid.*, p. 228, 271-273.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 271.

Les morts subites détruisent. Je veux dire, la vie de ceux et de celles qui restent. La mort subite est comme une grande épingle qui empale ce qu'il y a de plus précieux en nous et qui n'est pas le cœur. Quand la mort, quand la mort subite se dresse, elle lacère d'un seul coup tout ce que vous avez de peau, de pauvre peau pour vous protéger contre le temps et les yeux méchants du destin qui ne demandent qu'à vous avaler d'un seul coup.¹³⁰

Simone a perdu Alice Dumont, son amante, il y a bien longtemps. C'est dans la pièce de théâtre qu'elle révèle finalement les détails douloureux de la mort d'Alice :

Je me souviens d'un bruit, de la lumière chancelante. Je me suis tournée vers Alice. Elle tombait, elle tombait au ralenti son cœur battait sa joue frappait durement le sol au ralenti l'âme d'Alice se répandait dans toute la pièce, m'étreignait. Deux jours plus tard, Alice est morte entourée de son mari et de ses deux enfants. Pour la famille, pour l'hôpital, je n'existais pas.¹³¹

Selon Jeannelle Laillou Savona, cette révélation équivaut à une véritable « sortie du placard pour les autres personnages, tout en mettant en lumière un aspect important et peu connu de l'histoire des lesbiennes : la solitude douloureuse causée par la clandestinité de leurs amours¹³² ».

Par ailleurs, les personnages féminins de la pièce de théâtre incarnent des personnages masculins tels Descartes et le Cardinal. En faisant éclater les genres, l'écrivaine permet à ses personnages d'explorer de nouveaux horizons. Ainsi, en entremêlant roman et pièce de théâtre, Nicole Brossard a « subvert[i] les catégories littéraires de “roman” et de “théâtre”¹³³ ». Selon Jeannelle Laillou Savona, les « phénomènes d'hétérogénéité et de rupture [...] font d'*Hier* un livre postmoderne¹³⁴ ». De plus, cette rupture a permis à Nicole

¹³⁰ *Ibid.*, p. 232.

¹³¹ *Ibid.*, p. 246.

¹³² Jeannelle Laillou Savona, art. cité, p. 144.

¹³³ *Ibid.*, p. 143.

¹³⁴ *Ibid.*

Brossard de « relier les infractions à la notion de genre littéraire à celles qui concernent le genre sexué, le tout dans une perspective féministe¹³⁵ ».

Premièrement, dans *Hier*, Nicole Brossard met en scène un monde où les femmes peuvent combler elles-mêmes leurs besoins matériels et sexuels. La femme n'est donc plus une femme « objet¹³⁶ », mais bien une femme « sujet¹³⁷ », c'est-à-dire une femme agente. Selon la définition de l'agentivité présentée lors de l'analyse du *Désert mauve*, nous pouvons affirmer que la femme, dans *Hier*, est bel et bien agente puisque cette dernière est autonome, elle « réfléchit, voyag[e] dans le monde entier et pass[e] la plus grande partie de [son] temps sur les lieux de [son] travail ou dans des espaces publics¹³⁸ ». Nicole Brossard accorde une grande importance au travail, garant de la liberté des femmes. Simone de Beauvoir affirmait que « c'est par le travail que la femme a en grande partie franchi la distance qui la séparait du mâle ; c'est le travail qui peut seul lui garantir une liberté concrète¹³⁹ ». Dans *Hier*, il ne s'agit pas du travail invisible de la femme à la maison, mais bien du travail comme émancipation économique, prélude à leur affranchissement.

La présence de femmes agentes est récurrente dans l'œuvre de Nicole Brossard. En ce sens, comme le souligne Barbara Havercroft, « la répétition [...] fait partie intégrante de la théorie de l'agentivité [...]; l'agentivité serait une resignification provoquée par une répétition performative et plus spécifiquement, par une variation de cette répétition. Conçue ainsi, l'agentivité réside dans une re-citation de l'énoncé ou de l'image à l'encontre de son but

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ Jean Fiset, « Un livre à venir. Rencontre avec Nicole Brossard », *Voix et images*, vol. 3, n° 1, septembre 1977. p. 13.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ Jeannelle Laillou Savona, art. cité, p. 149.

¹³⁹ http://fr.wikipedia.org/wiki/Simone_de_Beauvoir. Consulté le 26 avril 2008.

original, ce qui aboutit à un renversement de ses effets nocifs¹⁴⁰ ». En d'autres termes, lorsque les écrivaines mettent en scène des femmes dans des rôles autres que ceux de la vierge, de la mère et de la putain, soit des rôles où elles sont des « sujets » et non des « objets », la société prend de plus en plus conscience des stéréotypes sexistes. L'accumulation et la répétition de nouvelles identités féminines/féministes permettent d'abolir les fausses images des femmes que la société patriarcale a trop longtemps imposées.

Deuxièmement, dans *Hier*, il y a « violation du contrat hétérosexuel¹⁴¹ » puisque les personnages sont célibataires et homosexuels. Tout d'abord, il y a Simone Lambert, qui est demeurée célibataire depuis la mort de son amoureuse Alice. Ensuite, il y a la narratrice (cette dernière n'a pas de nom) qui éprouve une double fascination érotique pour Simone et Carla. En ce qui concerne Fabrice Lacoste, un des seuls personnages masculins du roman, on soupçonne qu'il est homosexuel et que sa mort est le résultat d'un meurtre homophobe.

Troisièmement, Nicole Brossard propose une nouvelle façon de penser l'articulation entre sexe et genre. Notre époque témoigne d'une remise en question des identités sexuelles. Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin soutiennent qu'il existe trois cadres conceptuels de l'identité sexuelle : le modèle patriarcal, le modèle féministe et le modèle postmoderne. Ces trois modèles « déterminent en partie les possibles dévolus aux personnes selon les assignations identitaires qu'elles reçoivent, avec toute la charge de violence symbolique que ces assignations peuvent receler¹⁴² ».

¹⁴⁰ http://www.fabula.org/lodel/hebergement_colloques/document42.php, Barbara Havercroft, « Prostitution et autofiction illisible: *Putain* de Nelly Arcan », *Stratégies de l'illisible*. Consulté le 4 novembre 2009.

¹⁴¹ Jeannelle Laillou Savona, art cité, p. 149.

¹⁴² Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin, « Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires », *Revue interdisciplinaire francophone d'études féministes*, vol. 19, n° 2, 2006, p. 6.

Le modèle patriarcal définit « comme un fait de Nature la division bicatégorique des sexes¹⁴³ », qui détermine les rôles sociaux. D'un côté, il y a les hommes rationnels, les hommes associés à la culture et à l'esprit. D'un autre côté, il y a le « deuxième » sexe, le sexe inférieur, les femmes émotives, vouées à la vie domestique et liées à la nature et au corps. Selon le modèle patriarcal, les hommes incarnent le sens et les femmes les sens. Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin soutiennent qu'une grande partie de la littérature dite « classique » est fondée sur ce modèle.

Avec le modèle féministe, la femme cesse d'être le « deuxième » sexe, l'Autre. Le modèle féministe essaie de « revaloriser le féminin dans une quête d'égalité et de remettre en question l'idée d'une essence féminine qui justifierait la domination masculine¹⁴⁴ ». À partir des années 70, la littérature des femmes porte sur cette réflexion. On peut penser, par exemple, à *L'Euguélionne*¹⁴⁵ de Louky Bersianik dans lequel l'écrivaine déconstruit les contraintes imposées par le code de la langue patriarcale en ayant recours à la transgénéricité. Dans son œuvre, l'écrivaine attaque les discours fondateurs de l'humanité en démolissant la vision masculine du monde et en proposant une nouvelle vision qui prend en compte les expériences et les perceptions de la femme. On peut aussi penser au recueil *Une voix pour Odile*¹⁴⁶ de France Théorêt qui évoque des thèmes comme l'aliénation. La narratrice prend conscience des figures de l'oppression ; c'est alors qu'elle tente de se constituer comme sujet-femme dans l'écriture.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 7.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 7-8.

¹⁴⁵ Louky Bersianik, *L'Euguélionne : roman tryptique*, Montréal, La Presse, 1976, 399 p.

¹⁴⁶ France Théorêt, *Une voix pour Odile*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. « Lecture en véloipède », 1979, 76 p.

Enfin, le modèle postmoderne se rattache aux questionnements présents dans une œuvre comme *Le sexe des étoiles*¹⁴⁷ de Monique Proulx. Dans ce roman, l'écrivaine se demande si nous sommes hommes ou femmes par notre corps ou notre esprit, si nous reconnaissons une femme à ses seins, à son langage, à ses talons hauts. Monique Proulx tente ainsi de dépasser les conceptions métaphysique et essentialiste de la femme et de l'homme et de faire en sorte que l'identité de la femme et de l'homme ne soit pas conçue en fonction de leur déterminisme biologique, culturel et social. Ainsi, le modèle postmoderne, que l'on nomme aussi « modèle équitable » ou « modèle de la diversité¹⁴⁸ », s'attaque autant au processus de l'identité sexuelle masculine que féminine. On peut donc conclure que c'est le seul des trois modèles qui permet les permutations d'identité et qui, selon Alice Pechriggl, a pour effet « d'ouvrir à l'infini l'axe des possibles identitaires¹⁴⁹ ». Le modèle postmoderne abolirait toute contrainte et invite à l'autodéfinition.

À la lumière de ces trois cadres conceptuels, on peut conclure que dans *Hier*, Nicole Brossard repense largement les rôles sexués. Elle brouille notamment les termes « féminin » et « masculin » en attribuant des traits féminins aux personnages masculins. En effet, le personnage Simone joue sur les mots. Elle parle des grands-mères qui peuvent être « paternelles ou maternelles¹⁵⁰ ». De plus, Carla écrit dans sa pièce de théâtre que Descartes aurait pleuré « comme une femme¹⁵¹ » lorsque ce dernier avait appris la mort de sa fille. Enfin, Carla transforme son père en personnage féminin qui se laissait « facilement ficeler comme une poupée¹⁵² » lorsqu'il jouait au cow-boy avec Carla et qui est dorénavant

¹⁴⁷ Monique Proulx, *Le sexe des étoiles*, Montréal, Québec Amérique, 1987, 328 p.

¹⁴⁸ Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin, art. cité, p. 8.

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ Nicole Brossard, *Hier*, p. 309.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 121.

¹⁵² *Ibid.*, p. 283.

« condamné à subir [l]es moindres caprices d'auteure¹⁵³ » de cette dernière. Son père a aussi « peur de ne plus exister¹⁵⁴ », peur parce que « sa mère est sur le point de ne plus exister¹⁵⁵ ». Dans le roman, le père est très près de ses sentiments et ne se cache pas pour les vivre. Le stéréotype de l'homme « fort » sur le plan émotionnel est déconstruit.

Ainsi, Nicole Brossard introduit, dans *Hier*, « une fluidité subversive entre les stéréotypes culturels du masculin et du féminin¹⁵⁶ ». Elle permet aux femmes de s'affirmer haut et fort non en tant que deuxième sexe ou comme femme objet, mais bien en tant que femme sujet.

Enfin, un troisième type de texte est présent dans *Hier*. À cinq reprises, Brossard enchâsse un court texte érotique lesbien dans la partie narrative du roman :

Elle me regarde avec une intensité qui me dissout dans la première lumière de l'aube. Son visage, son monde vivide, je ne sais plus si j'existe dans un cliché ou si j'ai un jour existé dans la blancheur du matin devant cette femme aux gestes lents qui, ne me quittant pas des yeux, est allongée là devant moi, nue plus nue que la nuit, plus charnelle qu'une vie entière à caresser la beauté du monde.¹⁵⁷

Encore une fois, cet enchâssement n'est pas gratuit. Ce texte vient fragmenter le récit, ou encore les récits des personnages, en « leur servant de *leitmotiv*¹⁵⁸ ». La figure lesbienne a toujours joué un rôle important dans les textes de Nicole Brossard. Cette figure est polysémique. En effet, le mot *lesbienne* chez l'écrivaine « prend un relief qu'il n'a jamais eu

¹⁵³ *Ibid.*, p. 32.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 64.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ Jeannelle Laillou Savona, art cité, p. 150.

¹⁵⁷ Nicole Brossard, *Hier*, p. 49, 89, 115, 135, 187.

¹⁵⁸ Jeannelle Laillou Savona, art. cité, p. 145.

dans la langue courante¹⁵⁹ » puisqu'il circule « entre le signifiant et le signifié entre le référentiel, le désir, la pensée et l'écriture¹⁶⁰ ». Il traduit aussi le désir des femmes envers d'autres femmes, désir qui s'éloigne de la norme prescriptive établie par le patriarcat qui régleme les rapports sexuels. Le texte lesbien dans *Hier* fait naître une nouvelle énergie « qui crée une brèche dans la symbolique patriarcale afin de réduire "l'écart entre la fiction et la théorie pour gruger le champ idéologique"¹⁶¹ ». La figure lesbienne revalorise le corps féminin dans sa différence. Elle constitue une contrepartie au discours patriarcal. La femme serait alors envoûtante et valorisante : « Je suis cette autre. Je suis l'émotion pure qui guette le destin tapi en cette femme. La femme offre son désir, sème en moi des phrases dont la syntaxe m'est inconnue et que je suis dans l'incapacité de suivre et de prononcer.¹⁶² » Ce passage est d'autant plus fondamental que Nicole Brossard le reprend quatre fois dans le livre.

La figure lesbienne peut représenter aussi une figure rassembleuse pour les femmes. En s'associant à cette figure et au discours qu'elle véhicule, les femmes ne se sentent plus seules. Elles peuvent se réunir pour agir contre le patriarcat.

Pour conclure, les deux œuvres de Nicole Brossard participent d'une « esthétique postmoderne féministe, destinée à transformer les catégories littéraires héritées de la tradition patriarcale¹⁶³ », comme nous avons tenté de le démontrer. À l'aide de la transgénéricité,

¹⁵⁹ <http://h2hobel.phl.univie.ac.at/~iaf/Labyrinth/CouillardM.html>, Marie Couillard, « La lesbienne selon Simone de Beauvoir et Nicole Brossard : identité ou figure convergente ? », *Labyrinth*, vol. 1, n° 1, hiver 1999. Consulté le 1^{er} septembre 2009.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² Nicole Brossard, *Hier*, p. 49, 89, 115, 135, 187.

¹⁶³ Jeannelle Laillou Savona, art. cité, p. 144.

Nicole Brossard démontre qu'il faut transgresser les normes afin de pouvoir créer une société plus ouverte.

1.3 – *La transgénéricité au service d'une révolte dénonçant la prédominance patriarcale dans la langue arabe*

Voyons maintenant comment l'enchâssement d'éléments autobiographiques et historiques dans *Vaste est la prison* d'Assia Djébar remet en cause la politique de ségrégation, c'est-à-dire la discrimination sociale faite à l'égard des femmes arabes en raison de leur sexe, et la prédominance patriarcale de la langue arabe.

Pour lutter contre le patriarcat, Assia Djébar doit remettre en question la langue. En effet, pendant des siècles, l'écriture a été le monopole des hommes, ce qui fait que la langue et les formes du discours portent les marques de l'idéologie masculine. Assia Djébar a choisi d'écrire en français pour aller au-delà de la langue oppressive arabe. La romancière se sert ainsi de la langue française comme un « moyen de transformation¹⁶⁴ ». D'une part, la langue lui permet d'échapper aux forces du pouvoir de la ségrégation; d'autre part, elle l'utilise pour faire entendre au grand jour les paroles et les souffrances des femmes arabes. De plus, comme on le verra, elle va aussi partir en quête de l'écriture touareg dans la partie historique de son roman.

Vaste est la prison énonce une forme d'écriture que Lise Gauvin qualifie « d'écriture des femmes¹⁶⁵ ». L'écriture des femmes sert de moyen d'affirmer une différence en inscrivant leur corps et leur sexualité dans les œuvres littéraires. Il s'agit encore une fois pour la femme de s'affirmer comme sujet. Avec cette écriture, la femme veut se réapproprier « ce

¹⁶⁴ Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent : en marge de ma francophonie*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1999, p. 42.

¹⁶⁵ Priscilla Ringrose, « Prisonnier du patriarcat. Langage et sexualité dans *Vaste est la prison* d'Assia Djébar » *Romansk Forum*, vol. 16, n° 2, p. 710.

corps qu'on lui a plus que confisqué, dont on a fait l'inquiétant étranger dans la place, le malade ou le mort, et qui souvent est le mauvais compagnon, cause et lieu des inhibitions¹⁶⁶ ». Pour l'écrivaine Christiane P. Makward, l'écriture des femmes est une « mise en place du corps comme sujet-agent de l'écriture [...] du corps phénoménal vécu [...], de l'espace pulsionnel, et non pas du corps-objet féminin qui a toujours tenu l'avant-scène des productions artistiques¹⁶⁷ ».

Vaste est la prison est le troisième volet du *Quatuor Algérien* inachevé jusqu'à présent. Dans ce roman, Djebbar réunit trois histoires : « l'histoire autobiographique, c'est-à-dire l'histoire de sa vie individuelle, l'Histoire algérienne (voire maghrébine) ainsi que l'histoire familiale¹⁶⁸ ». À première vue, ces trois histoires apparaissent distinctes, mais c'est en les reliant que l'on peut constater de quelles façons les trois histoires entrent en jeu pour dénoncer le pouvoir de la ségrégation dans la société arabe.

L'autobiographie c'est « écrire (graphie) sa vie (bios) soi-même (auto)¹⁶⁹ ». Elle se distingue du roman par le fait que le roman comprend « une “histoire” fictive entre des personnages, eux-mêmes plus ou moins inventés¹⁷⁰ ». De son côté, le roman historique mêle généralement des événements et des personnages réels et fictifs. Il se démarque du roman par le fait qu'il propose une relecture d'une certaine Histoire, et non pas l'écriture d'une histoire¹⁷¹.

¹⁶⁶ Hélène Cixous, « Le rire de la méduse », *L'Arc*, n° 61, 1975, p. 43.

¹⁶⁷ Christiane P. Makward, « Corps écrit, corps vécu : de Chantal Chawaf et quelques autres » dans *Féminité, Subversion, Écriture*, Suzanne Lamy et Irène Pagès (dir.), Montréal, Remue-Ménage, 1983, p. 136.

¹⁶⁸ <http://www.limag.refer.org/Theses/RichterFrancais.htm>. Consulté le 5 mai 2008.

¹⁶⁹ Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, Paris, A. Colin/Masson, 1997, p. 7.

¹⁷⁰ Jacqueline Villani, *Le roman*, Paris, Belin, 2004, p. 7.

¹⁷¹ Synthèse inspirée du texte de György Lukács, *Le roman historique*, Paris, Payot, 2000, p. 27.

Le quatuor d'Assia Djébar « ne présente pas une autobiographie au sens traditionnel¹⁷² », puisque c'est une autobiographie individuelle et « collective¹⁷³ ». La polyphonie fait de *Vaste est la Prison* une œuvre autobiographique aux résonances collectives. Tout d'abord, le roman commence avec la voix de la narratrice Isma (Assia Djébar), puis viennent la voix des voyageurs scientifiques et, à la fin, celle des femmes de la famille de Djébar.

L'écriture autobiographique de *Vaste est la prison* ainsi que d'autres œuvres de l'écrivaine telle *Ombre sultane*¹⁷⁴ est une « énonciation hybride et polyphone¹⁷⁵ ». Assia Djébar considère son texte *Vaste est la prison* comme une « double autobiographie¹⁷⁶ », parce que le récit du Moi et le récit de l'Algérie, tous les deux présents dans le roman, sont inséparables pour elle. Assia Djébar s'est mise à l'écoute des récits de ses grand-mères, de ses mères et de ses sœurs. À ces voix fictionnalisées se mêlent celles d'aïeules, d'adolescentes, de paysannes, de militantes, d'intellectuelles, etc.

Dans la première partie du roman (la partie autobiographique), « L'effacement dans le cœur », il est question d'une histoire d'amour impossible entre Isma, la narratrice, et un homme qu'Assia Djébar nomme l'Aimé. Il est question d'une « Algérie féminine, amoureuse¹⁷⁷ », d'une passion d'une femme algérienne qui ne doit jamais être dévoilée puisqu'elle se déroule dans un contexte de ségrégation où de telles relations sont taboues.

¹⁷² <http://www.limag.refer.org/Theses/RichterFrancais.htm>. Consulté le 5 mai 2008.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ Assia Djébar, *Ombre sultane*, Paris, Albin Michel, 2006, 231 p.

¹⁷⁵ Suzanne Gehrmann, « La traversée du Moi dans l'écriture autobiographique francophone », *Revue de l'Université de Moncton*, Moncton, vol. 37, n° 1, 2006, p. 73.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 74.

¹⁷⁷ Priscilla Ringrose, art. cité, p. 706.

Dans cette partie du roman, Assia Djébar tente de « redéfinir les relations entre les sexes dans le but de défier la dynamique d'opposition de la société algérienne¹⁷⁸ ». La relation entre Isma et l'Aimé les situe « en dehors du champ de la ségrégation¹⁷⁹ ». Isma imagine « l'Aimé » comme un ami d'enfance, un « compagnon de jeu¹⁸⁰ », comme un amant et comme « le fils de [s]on oncle paternel¹⁸¹ ». Elle s' imagine vivre avec lui une complicité qu'elle n'a jamais connue avec d'autres hommes.

Dans cette partie, l'écrivaine a écrit ce qui habituellement ne peut jamais s'écrire dans le contexte social algérien alimenté par les tabous et l'honneur. Encore une fois, ici, la langue française lui permet de transgresser les tabous inscrits dans la langue arabe. Par exemple, elle peut, en se servant du français, parler du corps, de la liberté, du désir, etc., ce que ne lui aurait pas permis de faire l'arabe, soit la langue patriarcale.

La deuxième partie du roman, « L'effacement dans la pierre » (partie historique), commence lorsque l'Aimé tourne le dos à Isma à la suite d'une confrontation avec le mari de cette dernière, celui qu'Isma considère comme son « ennemi ». « [D]epuis bien longtemps¹⁸² », en effet, les femmes algériennes parleraient de leur mari de la sorte.

La partie historique a comme but de dénoncer « la force destructive de la ségrégation [qui] est à l'œuvre dans la langue arabe¹⁸³ ». Dans sa préface, Assia Djébar explique qu'elle s'était détournée de sa langue maternelle parce qu'elle avait pris conscience de sa force destructrice : « Ce mot, *l'e'dou* [ennemi], que je reçus ainsi dans la moiteur de ce vestibule [...] entra en moi, torpille étrange; telle une flèche de silence qui transperça le fond de mon cœur trop tendre alors. En vérité, ce simple vocable, acerbe dans sa chair arabe, vrilla

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 707.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 708.

¹⁸⁰ Assia Djébar, *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 35.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 41.

¹⁸² *Ibid.*, p. 13.

¹⁸³ Priscilla Ringrose, art. cité, p. 706.

indéfiniment le fond de mon âme, et donc la source de mon écriture...¹⁸⁴ » Pour échapper aux forces de la ségrégation, Assia Djébar a, au lieu d'inscrire « l'Autre » dans la langue arabe, cherché une autre langue. Elle est en quête d'une langue perdue, la langue de l'intimité, la langue qui lui servirait à défier la logique d'opposition dualiste de la pensée patriarcale.

En effet, la partie historique du roman retrace l'histoire de l'écriture lybique (berbère), une écriture perdue et retrouvée en dévoilant une intrigue qui se développe autour d'une inscription mystérieuse gravée dans la pierre d'un monument bilingue (punique-berbère) à Dougga en Tunisie au XVII^e siècle. Plusieurs voyageurs européens ont tenté de déchiffrer l'inscription et ont découvert enfin que « les caractères tracés sur les roches étaient touaregs¹⁸⁵ ». Assia Djébar a choisi l'écriture touareg, puisque la société touareg est une société où les femmes conservent l'écriture. De plus, dans cette société, la femme joue un rôle important dans la mesure où elle bénéficie d'une autonomie remarquable. Ainsi, la tente lui appartient et, en cas de malentendu entre les époux, l'homme devra partir. De plus, les couples touaregs sont monogames et la filiation s'établit par les femmes; l'enfant appartient à la tribu et à la classe sociale de sa mère. Sur le plan de la succession à la chefferie, elle se fait sur la base du matriarcat. Bref, le choix qu'Assia Djébar a fait d'inclure la société touareg dans son roman est tributaire du désir d'émancipation non pas seulement de la narratrice, mais de l'écrivaine.

Les deux premières parties du roman sont liées par le fait que l'écrivaine se sent exclue de la langue patriarcale dans laquelle « la femme figure comme manque, absence ou

¹⁸⁴ Assia Djébar, *Vaste est la prison*, p. 14.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 147.

Autre¹⁸⁶ ». Pour pallier ce manque, l'écrivaine se tourne vers l'écriture des femmes afin de proposer, sinon d'imposer une histoire et une sexualité féminines positives.

Pour perpétuer cette écriture des femmes, la narratrice a recours dans la troisième partie du roman, « Un silencieux désir », à la mémoire collective en mettant en scène des générations de femmes (sa grand-mère maternelle, sa mère et sa fille). Cette généalogie est « transmise par la mémoire féminine, c'est donc une histoire orale¹⁸⁷ ». Le tournage d'un film par la narratrice sert de prétexte au dévoilement de l'histoire des femmes de sa famille, qui commence par le premier mariage de la grand-mère de la narratrice.

Autant la première partie du roman insistait sur les préoccupations de l'écrivaine par rapport à la ségrégation, autant la troisième partie tente de trouver une réponse collective et familiale aux préoccupations de la première partie. En questionnant celles qui sont venues avant elle, Assia Djébar essaie d'expliquer la souffrance qu'éprouvent les femmes de son époque.

Enfin, la dernière partie du roman, « Le sang de l'écriture », est une sorte d'épilogue qui évoque la difficulté d'écrire sur la situation actuelle en Algérie. Le titre fait référence aux images de guerres qui caractérisent la société algérienne. En effet, dans son roman, Assia Djébar se demande comment communiquer avec l'Autre par l'entremise d'une langue qui est porteuse d'images de sang et de morts : « Écrire comment ? [...] Écrire, les morts d'aujourd'hui désirent écrire : or, avec le sang, comment écrire ? [...] Le sang pour moi, reste blanc cendre / Il est silence / Il est repentance / Le sang ne sèche pas, simplement il s'éteint.¹⁸⁸ » Aussi, dans cette dernière partie du roman, Assia Djébar réfléchit sur les façons et les raisons de décrire cette violence du passé : « Écrire pour cerner la poursuite

¹⁸⁶ Priscilla Ringrose, art. cité, p. 709.

¹⁸⁷ <http://www.limag.refer.org/Theses/RichterFrancais.htm>. Consulté le 5 mai 2008.

¹⁸⁸ Assia Djébar, *Vaste est la prison*, p. 347.

inlassable¹⁸⁹ », « Oui comment te nommer, Algérie¹⁹⁰ ». Assia Djébar ne sait pas comment nommer l'inavouable. Mais comment nommer l'Aimé ? Comment nommer les femmes victimes de la ségrégation, de la violence ? Comment nommer la mémoire devant tant de silence, tant de déchirements ? Voilà des réflexions qui traversent la dernière partie du roman. L'épilogue permet de concrétiser la lutte intérieure avec la langue qui rappelle à l'écrivaine l'Histoire sanglante de son pays.

C'est donc grâce aux trois genres (autobiographie, roman historique et autobiographie à résonance collective), qui possèdent chacun sa propre intrigue, mais qui forment un tout, que l'écrivaine peut faire de la ségrégation l'objet d'une révolte dénonçant la prédominance patriarcale de la langue arabe.

1.4 – *L'autofiction, la fiction et l'essai dans Pas pire de France Daigle*

Voyons maintenant comment *Pas pire* de France Daigle « subvertit [...] les attentes et les normes esthétiques du genre autobiographique¹⁹¹ » et comment l'enchâssement de l'autobiographie, de dessins, de la fiction et de l'essai dans le roman contribue à la dynamique du mouvement qui traverse toute l'œuvre.

Dans *Pas pire*, France Daigle narre elle-même l'histoire sous son nom véritable : « ce côté autobiographique m'embête un peu. J'aurais préféré l'éviter, mais je n'ai pu faire autrement. Je ne sais pas pourquoi, mais je ne voulais pas, je ne pouvais pas cacher le vrai, dans un personnage fictif, bien que cela me gêne de me dévoiler ainsi.¹⁹² »

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ Cécilia W. Francis, art. cité, p. 116-117.

¹⁹² France Daigle, *Pas pire*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1998, p. 154.

Dans cette œuvre, nous avons affaire à « une production résolument autofictive, tout à fait exemplaire de la démarche des nouveaux romanciers¹⁹³ ». En effet, France Daigle a « déjou[é] l'opposition vérité/fiction, [a] repoussé les frontières du genre, [a] transposé le soi en instance créatrice “consciente de sa propre impossibilité constitutive, des fictions qui nécessairement la traversent, des manques et apories qui la minent, des passages réflexifs qui en cassent le mouvement anecdotique”¹⁹⁴ ». L'autofiction est « un genre hybride où se mêlent fiction et réalité¹⁹⁵ », le narrateur incarnant un personnage, qui, tantôt partage certains aspects autobiographiques de l'auteur, tantôt n'en partage pas. L'autofiction envoie donc un message contradictoire : « “c'est moi et ce n'est pas moi”, “c'est vrai et ce n'est pas vrai”¹⁹⁶ ».

Dans *Pas pire*, l'histoire tourne autour de l'agoraphobie de la protagoniste (France Daigle) et de ses efforts pour guérir. Le roman commence par la transition de Stepette (France Daigle, enfant) qui passe d'un personnage « aérien », un personnage « assimilé au mouvement, à la circulation libre de l'air, au vent¹⁹⁷ », à un personnage « terrestre¹⁹⁸ » ayant « oublié de voler¹⁹⁹ », lorsqu'elle est frappée par son agoraphobie pour la première fois. Le lecteur ne se rend compte de la maladie de Stepette qu'au début de la deuxième partie du roman lorsque le personnage adulte se confie à son amie Marie Surette.

Le roman se poursuit avec les tentatives de guérison de France Daigle adulte (à partir de ce moment, l'auteure laisse tomber le nom fictif de Stepette et assume l'autobiographie en employant son nom), notamment par une excursion en voiture à une source d'eau, située à

¹⁹³ Cécilia W. Francis, art. cité, p. 117.

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ Madeleine Ouellette-Michalska, *Autofiction et dévoilement de soi*, Montréal, XYZ, 2007, p. 71.

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ Cécilia W. Francis, art. cité, p. 125.

¹⁹⁸ France Daigle, *op. cit.*, p. 41.

¹⁹⁹ *Ibid.*

quinze minutes à peine de chez elle, qu'elle rêvait de faire depuis longtemps, mais qu'elle s'était toujours empêchée de faire à cause de son agoraphobie. De même, elle se rendra à Paris afin de participer à l'émission *Bouillon de culture*, ce voyage l'obligeant évidemment à quitter son monde familial et sécurisant.

Entre-temps, l'auteure aura multiplié les points de vue narratifs en intégrant des passages fictionnels et essayistiques dans son autobiographie.

Pour passer de l'autobiographie à la fiction, et de la fiction à l'essai, France Daigle présente plusieurs personnages liés par leur « désir de s'affranchir de l'étroitesse d'esprit et du repli inculqués par un milieu originaire sclérosé²⁰⁰ ». Le cheminement des personnages secondaires accompagne celui du personnage principal créant ainsi la dynamique créatrice d'ensemble du roman.

Dans la troisième partie du récit, tous les personnages voyagent, preuve de leur affranchissement. Pour la protagoniste, son voyage en France a été « comme une seconde naissance²⁰¹ » puisqu'il lui a permis de s'échapper de sa « fragilité particulière²⁰² » et de devenir une femme qui se sent désormais plus « en confiance dans son environnement²⁰³ ».

Par ailleurs, les dessins et les essais contribuent aussi à la dynamique du mouvement qui traverse toute l'œuvre. Par exemple, la figure de l'escargot est associée à l'agoraphobie. L'escargot se promène avec sa carapace sur le dos. Il peut donc s'y réfugier à n'importe quel moment et ainsi vaincre tous les dangers. À l'inverse, France Daigle doit se défaire de son refuge afin d'entreprendre le voyage à Paris, qui lui permettra de surmonter son agoraphobie.

²⁰⁰ Cécilia W. Francis, art. cité, p. 128.

²⁰¹ France Daigle, *op. cit.*, p. 50.

²⁰² *Ibid.*, p. 59.

²⁰³ *Ibid.*, p. 68.

Plus encore, la figure de l'escargot « vient accentuer visuellement la série de sorties et de rentrées en soi qui active le groupe de personnages identifiés à l'axe cinétique²⁰⁴ ». Par exemple, Terry était un personnage isolé qui éprouvait une certaine aversion envers les gens. Il espérait décrocher l'emploi de guide sur un bateau, sans trop y croire. À sa grande surprise, il l'a obtenu. Ainsi, Terry Thibodeau, grâce à son emploi, rencontre plusieurs personnes dont Carmen qui deviendra son amoureuse et la mère de son enfant. Les rencontres ainsi que la naissance de son enfant permettent à Terry d'émerger peu à peu de son isolement. Si ce déplacement est positif dans son cas, il peut être négatif. Tandis que France et Terry vont vers l'extérieur, Hans se replie sur lui-même. Il traverse le monde sans objectif précis. Il se « glisse dans sa coquille²⁰⁵ ». Plus le roman avance, plus le personnage s'isole et rentre à l'intérieur de lui-même.

Bref, chaque personnage dans le roman de France Daigle est en quête de lui-même. « Certains d'entre eux traversent, à l'image du personnage autofictif, une crise d'adaptation qui les incite à s'actualiser, à exploiter leurs capacités au maximum.²⁰⁶ » Les personnages pourront s'épanouir lorsqu'ils auront reconnu leurs propres limites et les auront franchies. Dans l'œuvre de France Daigle, le dépassement de ces limites fait écho à la transgression des normes d'écriture, c'est-à-dire que l'hybridité générique contribue à faire de *Pas pire* un roman d'apprentissage, un récit en mouvement. Les enchâssements génériques créent des superpositions narratives sur lesquelles repose la dynamique du mouvement de l'œuvre. Par exemple, les passages essayistiques qui portent sur les signes astrologiques répondent aux cheminements qu'entreprennent les personnages en quête d'identité. Dans le roman, certains

²⁰⁴ François Giroux, « Sémiologie du personnage autofictif dans *Pas pire* de France Daigle », *Francophonies d'Amérique*, vol. 17, 2004, p. 50.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 48.

²⁰⁶ *Ibid.*

individus se tournent vers l'astrologie, car, selon eux, elle les aide « à trouver leurs parcours et à se réaliser au meilleur de leurs capacités dans cette trajectoire²⁰⁷ ».

Par ailleurs, nous pouvons associer le personnage d'Élisabeth aux passages essayistiques sur les deltas, qui symbolisent « la sensation d'une progression, mais aussi le thème du passage du désordre à la cohérence²⁰⁸ ». Élisabeth est une oncologue qui a décidé d'entreprendre un voyage en Grèce. Pendant son voyage, elle vivra une relation amoureuse avec Hans à qui elle confie que « plus [elle] avance, plus [elle] doute. Et en même temps, plus [elle] doute, plus [elle] avance²⁰⁹ ». Grâce à cette rencontre, Élisabeth se surprend à atteindre un état de quiétude inédit. Elle retrouve sa profession avec le sentiment de dominer le déroulement de sa vie. Elle ne se sent plus « étrangère²¹⁰ » à tout, à elle-même et aux autres.

On peut associer cette image de désordre/cohérence à l'écriture transgénérique puisque cette dernière est caractérisée par un certain désordre représenté par l'éclatement de différents genres dans un même texte. Tout comme les deltas symbolisent le passage du désordre à la cohérence, l'écriture transgénérique fait de même, puisque comme nous l'avons vu notamment avec *Vaste est la prison* d'Assia Djebar, ce désordre, c'est-à-dire cette hybridité générique, permet d'accéder à la cohérence. En d'autres termes, les enchâssements agissent comme les morceaux d'un puzzle. Chaque genre développe sa propre partie de l'histoire comme chaque morceau d'un puzzle constitue un fragment d'une image à définir. Les trois types d'écriture de *Vaste est la prison* comme les différents genres de *Pas pire* permettent donc d'unifier les identités morcelées des personnages.

²⁰⁷ France Daigle, *op. cit.*, p. 18.

²⁰⁸ François Giroux, art. cité, p. 50.

²⁰⁹ France Daigle, *op. cit.*, p. 116.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 136.

La forme hybride caractérise d'autres livres de France Daigle. En effet, dans *La beauté de l'affaire : fiction autobiographique à plusieurs voix sur son rapport tortueux au langage*²¹¹ et *1953 : Chronique d'une naissance annoncée*²¹², on trouve des passages fictionnels, autobiographiques, ainsi que des références historiques tout comme dans *Pas pire*. Selon Jeanette Den Toonder, ces trois récits « échappent [...] à toute détermination générique²¹³ ». L'hybridité générique dans ces trois récits montre que la frontière de l'espace autofictif chez France Daigle « n'est [...] jamais close²¹⁴ » et que toute contrainte générique dans les œuvres de l'écrivaine se transforme en champ ouvert.

Enfin, *Pas pire* est un bon exemple de la postmodernité au féminin, parce que France Daigle déplace le « discours de la périphérie au centre et [le] questionnement élaboré autour d'une imagerie consacrée du destin minoritaire²¹⁵ », car l'écrivaine met la femme (incarnant la minorité, selon les rapports traditionnels patriarcaux) au premier plan. Cela dit, on ne peut ignorer le fait que France Daigle est acadienne. Dès lors, ce destin minoritaire est double : celui d'être femme, d'une part, mais aussi, sans doute, celui d'être acadienne, d'autre part. Bien que le roman mette en scène quelques personnages masculins, la diégèse porte principalement sur France Daigle et son agoraphobie qu'elle devra surmonter afin d'assister au tournage de *Bouillon de culture*. Stepette est aliénée par son agoraphobie. Elle ne peut évoluer sans s'affranchir de ses peurs, ce qui symbolise une prise de conscience féministe. La femme ne peut s'affranchir de son identité sans devenir agente. Elle doit s'ouvrir sur le monde et choisir une toute nouvelle identité, qui répond à ses nouvelles aspirations.

²¹¹ France Daigle, *La beauté de l'affaire : fiction autobiographique à plusieurs voix sur son rapport tortueux au langage*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1991, 54 p.

²¹² France Daigle, *1953 : Chronique d'une naissance annoncée*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1995, 165 p.

²¹³ Jeanette Den Toonder, « Dépassement des frontières et ouverture dans *Pas pire* », *Voix et images*, vol. 29, n° 3, 2004, p. 57.

²¹⁴ Cécila W. Francis, art cité., p. 138.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 121.

C'est ainsi que le roman de France Daigle participe du métaféminisme. Afin de se défaire des normes patriarcales, elle devient agente, ce qui lui permet de s'affranchir.

1.5 – *Journal* de Marie Uguay

Marie Uguay est une écrivaine qui occupe une place importante dans la poésie québécoise. Sa poésie est douce, crue et sensuelle. En septembre 1977, l'écrivaine a appris qu'elle était atteinte d'un cancer aux os. Elle est décédée le 26 octobre 1981, à l'âge de vingt-six ans. Elle a laissé derrière elle trois recueils de poèmes, *Signe et rumeur*, *L'Outre-Vie* et *Autoportraits*, ainsi qu'une douzaine de cahiers qu'elle a tenus en guise de journal intime et qui ont été publiés, sous le simple titre de *Journal*, en 2005. Il couvre les quatre dernières années de la vie de la poétesse. Marie Uguay y consignait ses réflexions sur la poésie, sur la vie, sur la maladie et sur la mort. On y suit aussi l'histoire d'un amour impossible et secret pour Paul, son médecin.

Selon Pierre Hébert, le journal intime est « la relation, généralement à la première personne, journalière ou du moins régulière, d'événements, d'expériences ou d'impressions personnelles²¹⁶ ». La relation d'événements et d'expériences se trouve dans le *Journal* de Marie Uguay. Toutefois, elle se distancie un tant soit peu de cette définition du journal intime dans la mesure où les réflexions quotidiennes dans le *Journal* sont entrecoupées de citations, de ses propres poèmes en vers et en prose, ainsi que de la transcription de lettres reçues ou envoyées. Marie Uguay transporte ses lecteurs dans ses rêves, ses angoisses, ses peines et ses désirs. Elle les transporte aussi aux sources mêmes de la / sa création.

²¹⁶ Pierre Hébert, *Le journal intime au Québec. Structure, Évolution, Réception*, Montréal, Fides, 1988, p. 13.

Journal avait comme but premier de permettre à l'auteur « d'exprimer le conflit, la douleur²¹⁷ ». C'est grâce à lui que Marie Uguay a pu « se retrouver, [...] tenter de recomposer son identité fragmentée²¹⁸ ». Marie Uguay ne visait pas la publication de son journal : « Nul ne doit lire ces lignes²¹⁹ ». Il a fallu attendre près de vingt-cinq ans après la mort de l'écrivaine pour que paraisse *Journal*. Il faut ajouter, tout de même, que ce délai est dû en grande partie au fait que son conjoint, Stéphan Kovacs, ayant découvert à la lecture du journal la passion de Marie Uguay pour son médecin, ne voulait pas le faire paraître. Mais le temps faisant son œuvre, il a fini par admettre la très grande valeur littéraire du journal de sa compagne.

Dans sa forme originale, le journal comportait une douzaine de cahiers dans lesquels se trouvaient des poèmes, des lettres et, évidemment, une narration autobiographique portant notamment sur l'écriture, les désirs et les questionnements existentiels de Marie Uguay. Stéphan Kovacs a bien compris l'importance de préserver cette hybridité, de laisser tel quel ce va-et-vient entre citations, lettres, poèmes en vers et en prose et autobiographie. La transgénéricité sert à illustrer le cheminement de la poète face à sa maladie ainsi que face à sa relation avec Paul et le rôle de la femme dans la société. Ce que la narration en prose ne semble pas parvenir à dire, les poèmes, voire les lettres tentent de le faire. En effet, c'est plutôt par les poèmes

Si seule. / Si peu et si mal aimée. / Triste à en mourir. Désolée. Rejetée. Seule. / Si peu de passion. Si peu d'ardeur. Tant d'insignifiance. De vertige. D'indifférence. / Occuper le temps pour occuper le temps. / Vivre pour vivre. / Ne suis pas aimée. C'est si évident. / Triste à mourir. Ne suis vivante que dans l'amour. Il n'y a pas d'amour. / Rien. Le vide absolu. L'insignifiance des gestes, des actes. / Être dupe. Dupée. Rejetée. / La vie difficile. L'ordre établi. L'absence

²¹⁷ Marie Uguay, *op. cit.*, p. 9.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 10.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 19.

de désirs. / Ô Paul. Pourquoi ? Comment ? Pourquoi?/ Cette amertume en moi. / Cette souffrance. Plaie ouverte dans ma tête. Ces yeux arrachés. Ce manque constant.²²⁰

et les lettres :

Depuis la dernière fois, pas de nouvelles de Paul... Il vaudrait mieux s'oublier un peu plus. Depuis le début de cette histoire stupide, j'ai beaucoup réfléchi et lu, et je constate que dans ce désir, j'ai revécu jusqu'à les épuiser tous mes anciens désirs depuis l'enfance la plus reculée jusqu'aux moindres rêves et peurs de la femme de vingt-trois ans. J'ai pris conscience de mon aliénation, et pas que de la mienne, celle des autres, celle de la société dans laquelle je vis et avec laquelle je dois faire.²²¹

que Marie Uguay semble pouvoir vraiment témoigner de ses vrais sentiments, même si, évidemment, je ne mets pas la poésie et le genre épistolaire sur le même pied. Cependant, dans les deux citations précédentes, force est de constater la présence obsédante de Paul. Dans le premier cas, le poème permet une saisie plus lyrique, plus métaphorique du désarroi de la poète. Dans un style parataxé, elle accumule les images de la souffrance amoureuse. La lettre, elle, propose la version réfléchie, intellectualisée de cette déchirure. Du poème à la lettre, le changement de ton est évident. Cela dit, il faut aussi constater que dans les deux textes, Marie Uguay critique la société, soit « l'ordre établi » dans le poème et l'aliénation collective dans la lettre. Toutefois, il me semble voir une certaine ambiguïté dans cette critique de la société, car, dit-elle, elle a pris conscience à la fois de son aliénation et de celle de la société. La société serait donc elle aussi aliénée et non aliénante. À tout le moins, la poète ne le formule pas directement ainsi. Mais la clause (« avec laquelle je dois faire ») laisse entendre que la société, du fait qu'elle soit aliénée, aliène également celles qui en font partie.

²²⁰ *Ibid.*, p. 305.

²²¹ *Ibid.*, p. 128.

Au fil des pages du *Journal*, on constate donc l'importance de l'écriture lors de sa longue et dure bataille contre le cancer. C'est grâce à l'écriture qu'elle continue à avoir espoir et à se battre contre la maladie : « Petits mots jetés à la hâte et qui m'empêchent de mourir complètement.²²² » Grâce à son hybridité, le journal de Marie Uguay s'insère dans le mouvement postmoderne.

Il est de même pour certains thèmes qu'elle aborde. Elle s'interroge dans plusieurs pages sur la difficulté d'être femme et créatrice. Marie Uguay se sent « aliénée comme toutes les femmes par les “patterns” sociaux²²³ »; elle recherche en Paul la logique, la raison, l'image du père, ce père qui « dans la maison nul ne songe à [le] contredire²²⁴ ». Parfois, elle regrette d'être femme. De fait, elle dit qu'il « n'est pas encore le temps de la femme créatrice²²⁵ ». Elle poursuit en disant que les femmes sont toujours aliénées puisqu'en général, elles « ne crient pas fort, elles sont des fourmis inlassables²²⁶ ». Les femmes ont toujours eu de la difficulté à insérer leurs voix dans les modèles canoniques « patriarcaux » puisqu'elles n'ont pas participé à leur construction. Rappelons-nous que, par exemple, Nicole Brossard voulait proposer, avec ses œuvres transgénériques, un contre-discours. De son côté, Marie Uguay ne se sert pas de la transgénéricité pour dénoncer les formes canoniques patriarcales, mais plutôt pour dévoiler son refus d'être une femme passive, « un objet²²⁷ ». Marie Uguay veut être « la maîtresse²²⁸ » de tout ce qui lui arrive. Elle ne voulait

²²² *Ibid.*, p. 25.

²²³ *Ibid.*, p. 31.

²²⁴ *Ibid.*, p. 196.

²²⁵ *Ibid.*, p. 33.

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ *Ibid.*, p. 38.

²²⁸ *Ibid.*

pas laisser son corps entre les mains des « savants mâles²²⁹ ». Elle a toujours été impliquée dans sa maladie. Elle connaissait parfaitement son cas et elle en discutait :

Expérience du cancer : apprendre à traverser l'existence, laisser jaillir la vie (ainsi cet amour qui cria n'était que la pulsion inhérente de ma vie), connaissance plus intime de la vie (refus de la mort, de l'abandon). Mes gestes furent réduits au minimum. Attachée sur ce lit, sans rien voir de l'extérieur, que n'ai-je pas vécu cependant ? Cette recherche, cette traversée à travers le quotidien s'est approfondie par ce drame. Le questionnement est devenu plus ardent. (Ce sens que je donne à ma maladie n'est pas a priori, mais mon esprit le crée.)²³⁰

Elle n'était pas un « malade passif²³¹ ».

Par ailleurs, le couple dit « traditionnel », celui dans lequel s'unissent deux personnes dans l'exclusivité amoureuse et sexuelle, est aussi remis en question. Selon elle, l'amour « n'est pas d'une seule source²³² ». Marie Uguay « aime passionnément²³³ » deux hommes. Même si elle aime toujours Stéphan (« Pourquoi parfois je rêve de ne plus être avec Stéphan ? Pourtant il est si merveilleux, il a tout pour me plaire²³⁴ »), cela ne l'empêche pas d'aller au bout de son amour pour Paul mais, « [p]our lui, je ne pouvais être que sa patiente ou alors sa “petite amie”. Ses rapports avec l'autre sont parfaitement intégrés aux modèles que nous fournit la société. [...] Il m'a demandé : “M'apprendras-tu à être libre ?” [...] mais il a paniqué²³⁵ ».

Cet amour que souhaite vivre l'écrivaine est un couteau à deux tranchants. Elle dit ne plus se connaître depuis qu'elle aime son médecin; elle écrit des poèmes en guise d'exutoire,

²²⁹ *Ibid.*, p. 40.

²³⁰ *Ibid.*, p. 28.

²³¹ *Ibid.*, p. 40.

²³² *Ibid.*, p. 23.

²³³ *Ibid.*, p. 19.

²³⁴ *Ibid.*, p. 31.

²³⁵ *Ibid.*, p. 128-129.

mais aussi pour « conquérir²³⁶ » l'être aimé. Cela va à l'encontre de ce qu'elle est ou de ce qu'elle veut être. Elle ne veut pas que son amour pour Paul devienne une autre source d'aliénation. Or, c'est exactement ce qui se passe : « Je ne me sens pas libre, je suis esclave des phantasmes que je n'ai pas choisis.²³⁷ » Malgré les douleurs de ce déchirement amoureux, on peut tout de même affirmer que par cet amour non réciproque et quelque peu malsain, elle interroge ses aliénations féminines et ouvre les yeux sur la société et les codes qui la régissent. Dans une lettre à Monique, elle écrit qu'elle a « pris conscience de [s]on aliénation, et pas que de la [s]ienne, celle des autres, celle de la société dans laquelle [elle] vi[t] et avec laquelle [elle] doi[t] faire.²³⁸ » Elle refuse alors d'être la Belle au bois dormant. Elle veut être agente. C'est ce qu'elle réussit à faire lorsqu'elle souhaite que « cet homme inutile²³⁹ » quitte ses pensées, lorsqu'elle hait Paul « enfin²⁴⁰ » et lorsqu'elle ne désire plus Paul « qu'en rêve²⁴¹ ».

Enfin, je crois qu'il n'est pas inutile de consacrer quelques phrases à l'« éditeur » du *Journal* de Marie Uguay, soit celui avec qui elle a vécu les dernières années de sa vie, Stéphan Kovacs, qui a découvert, en lisant le journal, qu'il avait été trompé par la poète. Ainsi, après plus de vingt-cinq ans, c'est, si je puis dire, par un homme cocu que sont dévoilées l'agentivité de Marie Uguay, ses aspirations à être libre et ses réflexions au sujet de sa place dans la société. Il aurait pu enlever tous les passages se rapportant à l'amour secret qu'éprouvait Marie Uguay pour Paul et ne garder que ceux qui se rattachaient à l'amour qu'elle éprouvait pour lui : « Respiration de Stéphan. Élargissement de mon cœur, de mon existence. [...] Je regarde Stéphan. Deux années ces deux enfants solides et heureux. Je le

²³⁶ *Ibid.*, p. 49.

²³⁷ *Ibid.*, p. 113.

²³⁸ *Ibid.*, p. 128.

²³⁹ *Ibid.*, p. 53.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 185.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 307.

regarde. Complicité, désir, ébahissement, les bras immenses, généreux, réconfortants, vastes comme de beaux après-midi d'été; tout près à l'accueillir.²⁴² » Or, il a tout de même eu le courage de ne pas censurer de tels passages : « Paul et ses entrées silencieuses, cette façon impénétrable qu'il avait de me regarder comme si j'étais une énigme. Il rendait son regard attentif et curieux, cela me gênait, et je parlais encore plus. Calme, rassurant. J'étais fière de ses attentions²⁴³. » Ou : « Je rêve sans cesse à Paul²⁴⁴. » La citation suivante constitue sans doute la quintessence de cette situation hautement « délicate » : « Pour la première fois nous avons couché ensemble. [...] Mentir à Stéphan²⁴⁵. » Marie Uguay se doutait-elle, en écrivant ces lignes, que c'est son copain qui allait un jour les publier ? Étant donné qu'elle avait fait de lui le légataire de son œuvre, elle devait bien se douter qu'il allait finir par lire son journal. Malgré un tel contexte, elle a semblé aller au bout de tout ce qui l'obsédait, de tout ce qu'elle ressentait, éprouvait.

1.6 – L'écriture transgénérique pour dire l'impossible

Pour terminer, analysons *Compter jusqu'à cent*, le premier roman de Mélanie Gélinas. Nous verrons que l'écriture transgénérique de ce roman possède un double but.

Avant de débiter l'analyse, il est important de souligner que, même si les sujets que Mélanie Gélinas aborde dans son roman sont de nature féministe, l'écrivaine ne se range pas du côté des féministes. En effet, Mélanie Gélinas a affirmé, dans une entrevue à Larecrue.net, qu'elle n'appartient à aucun mouvement, que la pensée d'être associée à un

²⁴² *Ibid.*, p. 19.

²⁴³ *Ibid.*, p. 21.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 31.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 105.

mouvement, à une doctrine la « rebute²⁴⁶ ». Elle poursuit en disant que le seul « iste » qu'elle revendique est celui d'artiste.

Cela dit, les pratiques discursives employées dans l'œuvre sont très semblables à celles des autres œuvres à l'étude. De plus, les sujets mis en relief dans *Compter jusqu'à cent* font partie des sujets les plus exploités dans les œuvres métaféministes.

Pour Anaïs, le personnage principal du roman de Mélanie Gélinas, l'attentat à portée mondiale du 11 septembre 2001 provoque l'éveil d'un drame intime vécu le 29 janvier 1991. Le roman tourne autour de cette agression, de « ça²⁴⁷ ». Anaïs n'utilise jamais le mot « viol », elle utilise le terme « ça ». De plus, elle n'arrive pas à raconter l'histoire de ce viol d'un trait; elle la dévoile fragment par fragment.

Compter jusqu'à cent est donc composé de cent fragments, comme autant de courts chapitres. La narratrice fait la rencontre de Marcus, un Suédois, qui éveille le premier désir que vit Anaïs depuis le drame intime, soit depuis dix ans. Le désir occupe une place très importante dans le roman de Mélanie Gélinas. Pour le vivre et l'assumer, elle doit d'abord et avant tout se connaître et reconnaître sa féminité, son intimité féminine. Mélanie Gélinas soutient, dans sa postface, qu'une femme qui ne connaît pas son corps ne pourra pas assouvir son désir de l'autre. La narratrice, qui ne pensait jamais pouvoir vivre un tel désir après ça, a beaucoup de difficulté à le vivre puisqu'elle a perdu son intimité; par le fait même, elle est déconnectée de son corps.

Elle doit donc reconstruire son histoire, dévoiler la « vérité la plus nue²⁴⁸ » pour enfin renouer avec son intimité et son désir de femme. Tout au long des cent chapitres, la

²⁴⁶ <http://www.larecruer.net/2008/07/entrevue-avec-m.html>, Consulté le 25 juin 2009.

²⁴⁷ Mélanie Gélinas, *op. cit.*, p. 85.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 11.

protagoniste entreprendra un long cheminement qui se révélera fondamental à sa renaissance.

Pourquoi cent chapitres ? Après ça, après avoir volé sa vie, son intimité, le bourreau (elle n'emploie jamais le terme « agresseur » ou « violeur » pour parler de l'homme qui l'a violée en ce soir d'hiver, mais le terme « bourreau ») ordonna à Anaïs de compter jusqu'à cent, avant de se relever et de partir. Depuis ce soir, la narratrice vit « dans un corps [qu'elle] n'habite pas. [Qu'elle] ne veu[t] plus habiter²⁴⁹ ». Le roman est autofictionnel, car Mélanie Gélinas, comme elle l'avoue elle-même dans sa postface, se sert du personnage fictif Anaïs pour raconter un événement qui s'est vraiment déroulé.

Les cent chapitres qui tentent de dire ce qui ne se raconte pas offrent cent fragments entourant le drame, ou évoquant le drame lui-même, le drame qui n'a jamais été dit, jamais été réellement raconté. Le drame gardé secret fait que, depuis ça, le « je » se cache et s'exprime par l'intermédiaire d'Anaïs, qui court en s'étourdissant depuis dix ans.

Lorsque son agresseur lui a demandé son nom, elle a répondu Anaïs. C'était le nom du parfum qu'elle portait lors du viol. Anaïs, c'est la voix qui habite la narratrice depuis le malheureux soir d'hiver où elle est morte. C'était aussi celle qui « prêt[e] son nom à une âme qui n'exist[e] plus depuis 10 ans²⁵⁰ », celle qui doit vivre à la place de la narratrice. Anaïs est « un rempart que le bourreau n'a pas franchi²⁵¹ ». Il existe donc une hybridité narratrice : la narratrice-je et la narratrice omnisciente. La narratrice omnisciente se charge de raconter l'histoire et la narratrice-je, lorsque la difficulté de dire se dissout, intervient : « Marcus l'aurait touchée tout en embrassant son intimité et elle l'aurait vu qui aurait regardé son sexe comme un coquillage. [...] Et quand [son sexe] aurait été prêt, un papillon serait sorti du

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 108.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 26.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 76.

coquillage. Mon papillon de nuit.²⁵² » L'écrivaine compare les paroles de la narratrice-je à du sang qui coule dans une veine que Marcus a finalement trouvée.

Cette dualité narrative vient du fait qu'après le viol, la narratrice s'est inventé une autre identité afin de tenter d'arracher les événements du 29 janvier 1991 de sa réalité. Ce découpage narratif entre le « elle » et le « je », en plus du découpage diégétique entre le passé et le présent, finit par ne faire qu'un. Il fallait la présence de cette double identité et ce va-et-vient entre le présent et le passé pour tenter de reconstituer le puzzle d'une vie éclatée.

En voulant raconter une telle histoire morcelée, Mélanie Gélinas ne savait pas quelle forme était la « bonne » pour raconter *ça*. Dans le roman, elle se sert d'un calepin dans lequel on trouve différentes instances narratives ainsi que différents genres. Tout d'abord, il y a des passages écrits en prose par une narratrice hétérodiégétique :

Ici, c'est l'inverse de Paris. Aucune esthétique, seulement la démesure se donnant en spectacle sur fond de saleté. L'aube perpétue le commerce de la nuit au coin des rues : femmes et poudre aux yeux. Même les distributeurs de journaux massés à l'intersection font le trottoir pour quelques sous. Et les taxis, qui rallument chaque braise encore chaude.²⁵³

Puis, il y a la narration autodiégétique dans les passages servant de journal intime :
« Si j'avais un amant, il porterait une chemise rose à rayures blanches. Elle serait ouverte, ses manches seraient roulées aux coudes. [...] Si j'avais un amant, il serait celui que je regarde et qui me voit quand j'écris dans mon calepin.²⁵⁴ » et dans une lettre au Lecteur :

À cette personne perdue à jamais dans ce sordide soir d'hiver et qui m'a blessée, à celle qui m'a abandonnée à mon silence, recueillie à genoux, désœuvrée et qui reste dans ma vie comme le spectre impossible de ma propre mort survenue en chimère, je voudrais faire cet impossible don : j'aimerais arriver à enfile les mots

²⁵² *Ibid.*, p. 262.

²⁵³ *Ibid.*, p. 16.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 42.

jusqu'à la dernière perle. J'aimerais apprendre à dire ce qui se tait ultimement, en vain, car tu n'existes pas. Tu es un songe fini, un leurre aberrant, un monstre dans ma tête qui a brisé ma raison d'être au monde. Faisant don de ce que tu m'as pris, je te pardonne.²⁵⁵

Ce calepin occupe beaucoup de place dans l'œuvre puisque c'est dans ce dernier qu'Anaïs commence à dévoiler son histoire. Pour sa part, Mélanie Gélinas s'est aussi servie de calepins lors de la phase de gestation de son roman. Elle y consignait des passages fictifs, des épisodes de la soirée, etc. Elle se questionnait au sujet de la forme qu'allait prendre son récit. Puis, elle se rend compte qu'aucune forme n'était la bonne, sauf la sienne. Sa forme était, pour reprendre les mots de l'écrivaine, une « foison²⁵⁶ » générique. Le roman prend donc appui sur plusieurs genres.

Le roman s'ouvre sur un avertissement dans lequel l'écrivaine dit que le présent récit est une œuvre de fiction et que les personnages qui s'y retrouvent « ne peuvent avoir véritablement existé²⁵⁷ ». Elle poursuit en disant que les romanciers doivent faire de la fiction afin de révéler « la vérité à ceux que nous ne connaissons pas et la cacher aux autres, qui pourraient se reconnaître²⁵⁸ ». C'est dans la postface que Mélanie Gélinas avoue avoir bel et bien été victime d'un viol. L'aveu est un procédé très important, voire nécessaire, puisque c'est en s'avouant avoir été victime d'un viol que l'écrivaine peut enfin commencer à raconter son agression.

L'avertissement est suivi d'un récit autofictionnel, des passages notés dans des calepins, un passage en prose qui tourne autour de la lettre « r » (lettre qui symbolise pour l'écrivaine le viol et l'importance d'en parler: « entre mort et mot, il n'y a que le “r” qui

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 182-183.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 323.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 11.

²⁵⁸ *Ibid.*

permet la distinction muette entre le “plus rien” et tous les possibles²⁵⁹ ») et une lettre à l’agresseur : « Un jour, j’ai servilement accepté, pour survivre, de compter jusqu’à cent. J’ai échoué. Dans ta langue. Dans la mienne, j’ai choisi d’écrire jusqu’à en perdre la tête, jusqu’à y laisser ma peau, pour dire toutes les perles qu’il faut enfiler, toute la vie, pour ne pas sombrer, pour ne pas haïr l’humain, pour retrouver l’homme et l’hymen, seul hymne à la vie, et réaliser l’ultime pardon.²⁶⁰ »

Pour leur part, les calepins étaient, pour la narratrice-je, un « gîte²⁶¹ »; elle s’y réfugiait lorsqu’elle ressentait l’urgence d’écrire la vérité : « Je veux vous dire d’où je viens.²⁶² » Avant le 11 septembre, la narratrice-je s’appelait Anaïs lorsqu’elle écrivait. C’était cette dernière qui la poussait à écrire son histoire. Depuis le soir de l’agression, la narratrice-je est « devenue » Anaïs, dans le sens qu’elle obéissait à tout ce qu’Anaïs lui disait. Anaïs lui demandait de faire connaissance avec le « Lecteur qui se chargerait de remettre cette histoire en ordre²⁶³ » à la place d’elle-même. Le Lecteur, ce « témoin muet²⁶⁴ » se trouve dans une position de voyeur : il voit la narratrice-je se dévoiler, se mettre à nu.

Le regard est aussi important pour l’écrivaine que pour la narratrice-je. Lors de l’écriture du roman, Mélanie Gélinas n’a pas pensé aux regards à venir, c’est-à-dire aux regards des lecteurs de son roman. Elle pensait plutôt aux regards qu’elle connaissait déjà, ceux qui l’avaient poussée et aidée à écrire. Cela dit, malgré l’importance de ces regards externes, le regard le plus important pour l’écrivaine lors de la rédaction de son roman a été celui de l’intérieur. Ce dernier lui a finalement permis d’écrire la vérité tout comme le Lecteur a permis à la narratrice-je de commencer à écrire son histoire.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 222.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 308.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 21.

²⁶² *Ibid.*, p. 23.

²⁶³ *Ibid.*, p. 25.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 337.

L'écriture est ainsi au centre de l'œuvre. Le roman est pour Anaïs, une « écriture de survie²⁶⁵ ». Après *ça*, Anaïs a perdu toute son imagination et ne peut plus écrire. Pour pouvoir recommencer à écrire, elle doit redevenir elle-même. Elle doit donc se replonger dans le souvenir d'une nuit d'horreur et apprendre à l'exorciser pour atteindre enfin sa voix, pour laisser monter en elle le souffle de l'écriture. C'est donc ce qu'elle fait. Elle incarne le « je » pour se transformer en « autre » afin « d'embrasser la fiction²⁶⁶ ».

L'écriture ne sert pas seulement à la narratrice-je à raconter son histoire, mais aussi à laisser place à la femme adulte afin de retrouver son désir féminin qu'elle croyait à jamais disparu. Anaïs veut se réapproprier son désir; elle ne veut plus l'abandonner à son bourreau, le personnage central du roman : « Aucun homme ne peut être aussi important que celui qui est absent, le bourreau²⁶⁷ ». En cours de route, elle en arrive à croire que pour se réapproprier ses désirs, sa vie, elle doit envisager « l'impossible pardon²⁶⁸ ». Selon elle, c'est en parvenant à pardonner au bourreau qu'Anaïs pourra cesser d'avoir peur et d'assumer de nouveau ses désirs.

Sur le plan de l'écriture, la possibilité impossible de dire le viol a été pour l'écrivaine une façon « de développer une fiction dans laquelle [elle] souhaitai[t] mettre en scène les rouages complexes du désir et du plaisir féminins, mis en relation avec la quête d'écriture²⁶⁹ ». Dans sa postface, Mélanie Gélinas confirme que les différents genres (un avertissement, un récit autofictionnel, des passages notés dans des calepins, un passage en prose qui tourne autour de la lettre « r » et une lettre à l'agresseur) avaient comme but de

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 322.

²⁶⁷ <http://www.larecruer.net/2008/07/entrevue-avec-m.html>, Consulté le 25 juin 2009.

²⁶⁸ Mélanie Gélinas, *op. cit.*, p. 323.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 329.

« soutenir le vertige et le déséquilibre²⁷⁰ » que ressentait la narratrice-je après le viol. L'écrivaine a tenté, à l'aide de l'écriture transgénérique, de dévoiler son histoire sans jamais mentir, mais aussi sans jamais dire toute la vérité. Par exemple, le lecteur est appelé à reconstruire lui-même l'agression. Il peut le faire par certains passages du récit autofictionnel : « Des images d'elle traînée dans la neige, par les cheveux, se bousculaient à rebours dans ma mémoire : ah, oui... on venait de s'en prendre à elle à la pointe d'un couteau²⁷¹ », ainsi que par des passages des calepins : « C'est l'hiver [...] Je suis morte²⁷² .» Il est même interpellé directement dans la lettre au Lecteur : « À cette personne perdue à jamais dans ce sordide soir d'hiver et qui m'a blessée, à celle qui m'a abandonnée à mon silence, recueillie à genoux, désœuvrée et qui reste dans ma vie comme le spectre impossible de ma propre mort survenue en chimère, je voudrais faire cet impossible don : j'aimerais arriver à enfiler les mots jusqu'à la dernière perle.²⁷³ » À l'aide de ces différents genres, l'écrivaine a « essayé de dire le chaos [qu'elle] connaissait²⁷⁴ ».

L'écrivaine rappelle aussi qu'elle a associé son chaos à celui du 11 septembre 2001. Quand les tours se sont effondrées, les barrières qui retenaient le drame personnel d'Anaïs se sont effondrées également. Les événements du 11 septembre 2001 agissent comme une métaphore de l'agression qu'a subie la romancière. L'agression a transformé la vie de l'écrivaine en un champ de ruines tout comme l'ont été les tours jumelles. Il fallait un drame collectif d'une telle ampleur pour faire ressurgir son drame personnel. En revanche, si les événements du 11 septembre ont provoqué une telle mise à nue d'une blessure refoulée, ils ont aussi eu pour conséquence de faire prendre conscience à Mélanie Gélinas de l'extrême

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 321.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 57.

²⁷² *Ibid.*, p. 79.

²⁷³ *Ibid.*, p. 182.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 332.

difficulté de parler de ça : « J'ai seulement voulu partager la difficulté, pour moi, d'écrire une œuvre de fiction au sujet d'un attentat qui dépasse l'imagination.²⁷⁵ » Toutes proportions gardées évidemment, la difficulté de cette dernière à narrer le viol qui a marqué son existence au fer rouge participe de la même difficulté que les témoins directs des événements du 11 septembre ont eu à raconter leur histoire. En d'autres termes, les événements du 11 septembre servent à la fois de défolement et de refolement.

En plus de se servir du 11 septembre pour démontrer la difficulté de dire l'impossible, l'écrivaine présente une narratrice-je qui prend des détours narratifs pour tenir le nœud de l'histoire et son dénouement à distance. Ce processus d'écriture s'apparente au papillon de nuit, figure qui revient souvent dans le roman. L'écrivaine accorde beaucoup d'importance au papillon puisque tout comme lui, Anaïs subit une métamorphose. Les détours narratifs sont, pour la narratrice-je, un mécanisme de défense, tout comme le mimétisme est le mécanisme de défense du papillon de nuit. Ainsi, ce n'est pas elle qui écrit la déposition après le drame, mais son double, Anaïs. Pendant ce temps, la narratrice-je écrivait la vérité du viol dans un calepin, dans sa tête : « Mon corps vibre à chaque secousse [...] Vite, dans la cadence du péril sur mon ventre, à deux cents milles à l'heure, traverser le pont et effleurer ses gonds dans des trépidations, des secousses pareilles : bambambambambambam !²⁷⁶ ». Anaïs décrivait donc aux policiers chaque geste posé par l'agresseur, tandis que la narratrice-je révélait son intimité à jamais perdue. En tenant à distance les sévices du bourreau, la narratrice-je n'a pas à en vivre les répercussions.

Au fil de l'histoire, Anaïs veut raconter l'événement à son amant new-yorkais Marcus, qui éveille en elle le désir. Elle parviendra à le faire par l'entremise de l'écriture, qui

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 320.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 273-274.

lui permet de retourner à l'origine du viol pour retrouver son intimité perdue. Pour ce faire, elle ne pouvait avoir recours à une narration linéaire, qui aurait été trop directe. Elle a donc utilisé une narration fragmentée que lui ont permis les enchâssements génériques. Mélanie Gélinas avoue avoir procédé ainsi, c'est-à-dire sans réorganiser le désordre des passages transgénériques, afin de faire comprendre au lecteur que la reconstitution d'un tel événement ne pouvait se faire de manière linéaire. En effet, les victimes sont souvent portées à refouler l'agression à un point tel qu'elles ne sont plus en mesure de reconstituer mentalement la scène au complet. Le drame est enfoui dans les décombres de la mémoire. Il faut patiemment réunir les morceaux brisés du puzzle. Peu à peu, des sensations, des images, des paroles et des actes permettent à la protagoniste de re-sentir, de re-découvrir, de traduire l'agression, de décrire et de partager le drame, afin de tenter de l'exorciser une fois pour toutes ou, à tout le moins, de continuer de vivre un tant soit peu comme avant. C'est ainsi que les réminiscences («flashes» serait peut-être un meilleur terme) du viol se trouvent dans les divers enchâssements génériques. Il revient alors au lecteur d'assembler ces réminiscences afin de saisir tout le drame qui a eu lieu le 29 janvier 1991 et de comprendre les terribles répercussions qu'il a eues.

Enfin, l'écriture et le désir sont indissociables et suivent des parcours similaires. La possibilité impossible de dire le viol se lie aux rouages devenus complexes du désir que tente de comprendre Anaïs. C'est en écrivant qu'Anaïs peut à nouveau apprivoiser le désir, qui exige l'abandon de soi. Cet abandon caractérise aussi l'écriture. L'écrivain doit s'abandonner au fil des mots, il doit accepter d'aller jusqu'au bout, tandis que par le désir, on s'abandonne à l'Autre.

Mélanie Gélinas aurait pu écrire un roman sombre, totalement et uniquement désespéré et désespérant. Or, au fil du récit, elle a entrepris un « décompte vers le retour à

soi²⁷⁷ » et la rédemption d'Anaïs. Il n'y a ni apitoiement ni victimisation. Ce roman puise aux thèmes de libération et de célébration du désir féminin. Mélanie Gélinas dit qu'« il faut pardonner ce qui est peut-être impossible à pardonner, à l'origine, depuis la nuit des temps : une condition de femme à la merci de l'homme depuis la création²⁷⁸ ».

L'hybridité générique, la pluralité narrative, l'importance accordée à l'écriture et au Lecteur attestent que *Compter jusqu'à cent* de Mélanie Gélinas s'insère dans le corpus postmoderne.

²⁷⁷ <http://www.larecruet.net/2008/07/entrevue-avec-m.html>, Consulté le 25 juin 2009.

²⁷⁸ *Ibid.*

CONCLUSION

Afin de procéder à l'analyse des œuvres transgénériques, j'ai dû, d'abord et avant tout, définir la postmodernité dans sa dimension philosophique, sociologique et littéraire.

Bien qu'il y existe des divergences, dans certains cas considérables, entre les théoriciens sur les définitions et les manifestations du postmodernisme, la plupart s'entendent sur le fait que la postmodernité caractérise la société marquée par les bouleversements engendrés par la technoculture. Les principaux champs d'action de la technoculture, soit les télécommunications et les mass médias, ont joué un rôle primordial dans la venue de la postmodernité. En effet, l'impact majeur des médias de masse est l'abolition des distances. Dorénavant à la portée de tous, les mass médias permettent la diffusion immédiate d'événements qui ont lieu partout dans le monde, de nouveautés perpétuellement en renouvellement qui marquaient la modernité. L'information transmise par les mass médias a engendré une multiplication des visions du monde. L'individu a compris qu'il n'y a plus une seule façon de comprendre et d'interpréter un phénomène, mais plusieurs. L'éclatement des visions unitaires du monde est donc ce qui caractérise la postmodernité. L'individu n'est plus à la recherche d'une vérité universalisante, mais de la vérité qui lui convient le mieux. Tous vont leur chemin selon les critères de vérités qui leur semblent les plus appropriés. Ainsi, les gens qui préconisent les mêmes valeurs se rassemblent pour se reconnaître et se faire connaître.

Par ailleurs, au lieu d'atténuer, comme certains l'avaient prédit, les inégalités entre les peuples et les inégalités à l'intérieur même d'une nation, la diffusion de masse les a, au contraire, accentuées. C'est ce constat d'inégalité qui a mené à la création de certains

groupes activistes comme le mouvement féministe. Les femmes qui désiraient dénoncer les inégalités qu'elles subissaient depuis fort longtemps se sont rassemblées et ont commencé à revendiquer leur place au sein de la société.

Sur le plan littéraire, l'écriture transgénérique témoigne de la postmodernité puisqu'elle conteste les codes de la littérature. Les critères spécifiques à l'écriture postmoderne sont l'impureté des formes, le sujet écrivain, la pluralité des voix et les appels au narrataire. Par ailleurs, l'écriture transgénérique est « l'écriture par excellence de notre temps : cohérente dans son incohérence, signifiante dans son éclatement²⁷⁹ ».

En outre, la transgénéricité se manifeste dans la fusion de différents genres dans un genre maître. Comme l'a indiqué Josias Sémunjanga, il « n'existe pas une science littéraire qui permette d'élaborer des techniques infaillibles à appliquer chaque fois que l'on ouvre un texte [transgénérique]²⁸⁰ », mais la volonté de rupture et l'entremêlement des genres caractérisent toujours ce dernier. À l'aide des œuvres de Nicole Brossard, d'Assia Djebar, de France Daigle, de Marie Ugay et de Mélanie Gélinas, j'ai mis en relief les enjeux liés à l'écriture transgénérique afin de comprendre comment ces écrivaines s'en servaient pour dénoncer, d'une part, les formes canoniques et le conformisme social, et, d'autre part, pour permettre l'émergence d'une nouvelle parole. Plus précisément, les écrivaines ont mis en lumière de nouvelles perspectives sur les femmes, sur le langage, sur la société ainsi que sur l'identité sexuelle et les rôles sexuels.

Forte de ce qui précède, j'en suis venue à mieux comprendre pourquoi « les textes hybrides sont fortement investis de sens²⁸¹ » et que le modèle postmoderne concerne autant

²⁷⁹ Claudine Potvin, art. cité, p. 91.

²⁸⁰ Josias Sémunjanga, *Dynamique des genres dans le roman africain : éléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 183.

²⁸¹ Claudine Potvin, art. cité, p. 67.

les thèmes que les stratégies formelles. Les angoisses de Marie Uguay ne se disent pas de la même façon dans un poème que dans un récit autobiographique. Le sens est bel et bien conditionné par le genre qui l'accueille. L'amalgame de ces deux genres a permis à la poète d'aller jusqu'au bout de ses sentiments et de ses réflexions.

De même, Mélanie Gélinas a réussi à reconstituer sa vérité en ayant recours notamment à l'écriture fragmentaire dans des calepins. L'écrivaine a aussi utilisé des calepins en guise de journal intime dans lequel la narratrice décrit l'image de son amant, ce qui lui permet, peu à peu, de renouer avec le désir féminin que lui a volé le bourreau. Enfin, l'auteure rédige une lettre au Lecteur pour révéler l'intention de la narratrice de pardonner à son agresseur et une autre au bourreau pour dévoiler les raisons pour lesquelles la narratrice a décidé de raconter les événements de son agression. À l'aide de ces divers enchâssements génériques, les lecteurs ont pu avoir une vision plus complète de l'agression et de ses répercussions sur la narratrice.

Selon Claudine Potvin, les voix des femmes demeurent « un des éléments prédominants²⁸² » de la culture postmoderne et ces voix façonnent la pensée postféministe. Pour l'essayiste, le postféminisme ne constitue pas une mise à mort du féminisme. Il s'agit plutôt de retenir les « leçons » du féminisme telles que le fait d'inscrire les différences sexuelles, le corps de la femme et le désir féminin dans la littérature et de les mener plus loin en admettant la diversité des vérités.

Dans une autre perspective, le postmodernisme ne signifie pas nécessairement la venue du postpatriarcat, une ère où le masculin ne l'emporterait plus sur le féminin, où il n'y aurait plus de discours premier et autoritaire. Selon Louky Bersianik, pour acquérir une autonomie totale, la culture féminine doit « “remâcher” des images de femmes transmises

²⁸² Claudine Potvin, art. cité, p. 67.

par un système aliénant comme on mastique ses mots avant de les régurgiter afin de “trancher” à son tour dans le symbolique et le langage masculin²⁸³ ». En dénonçant l’oppression de la femme dans une société patriarcale, en énonçant son sentiment d’étrangeté face à la langue et au désir féminin qui l’habite et qu’elle veut manifester librement, les écrivaines des œuvres à l’étude ont permis d’ouvrir la porte du postpatriarcat, en tentant de s’affranchir de l’identité qu’on leur avait imposée. L’on remarquera que je parle de tentatives, car, dans les œuvres à l’étude, aucun protagoniste féminin n’a réussi à s’affranchir complètement de cette identité. Beaucoup ont réussi à s’en approcher, mais personne, pas même Angela Parkins dans *Le désert mauve* (sa mort en témoigne), ni même Anaïs dans *Compter jusqu’à cent*, n’est parvenue à transgresser les normes patriarcales de façon permanente. Dans *Compter jusqu’à cent*, nous assistons au début de la transgression d’Anaïs. Le roman s’arrête au moment où la protagoniste entreprend son cheminement vers cette nouvelle voie. Nous ne pouvons savoir si elle a véritablement réussi à poursuivre sa route sur la voie du postpatriarcat.

Louky Bersianik soutient, dans *La Main tranchante du symbole*, que la coupure épistémologique opérée par les écrivaines dans leurs œuvres n’est pas encore parvenue à modifier durablement les assises de la société patriarcale. Selon l’essayiste, celle-ci n’accepterait pas pour les femmes d’autres rôles que ceux de la vierge, de la mère et de la putain. Plus encore, dans certaines sociétés, l’on se montre extrêmement intolérants envers la pensée féministe qui cherche à « faire entendre des voix différentes, décentrées, des harmonies et des accords variés, à multiplier, déplacer et recréer le sens ailleurs que dans

²⁸³ *Ibid.*, p. 72.

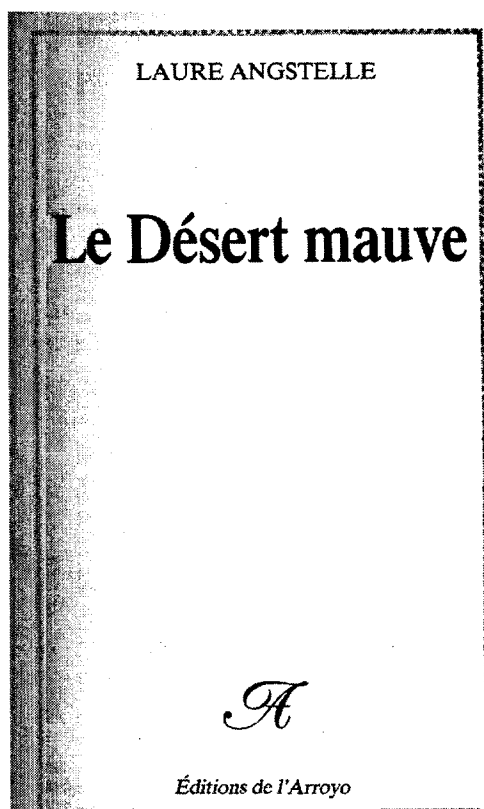
l'absolu, à se donner des sexualités ouvertes, plurielles, hétérogènes, à démembrer la symbolique figée et stérile du patriarcat²⁸⁴ ».

Cela dit, l'on peut croire qu'accéder au postféminisme, soit se détacher complètement d'une société ou encore d'un système qui repose sur des siècles de domination patriarcale tient de l'impossible car comme le dit Toril Moi, « true post-feminism is impossible without post-patriarchy²⁸⁵ ».

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 73.

²⁸⁵ Je traduis : « pas de post-féminisme véritable sans post-patriarcat ». Toril Moi, *French Feminist Thought*, New York, Basil Blackwell, 1987, p. 12.

Annexe A

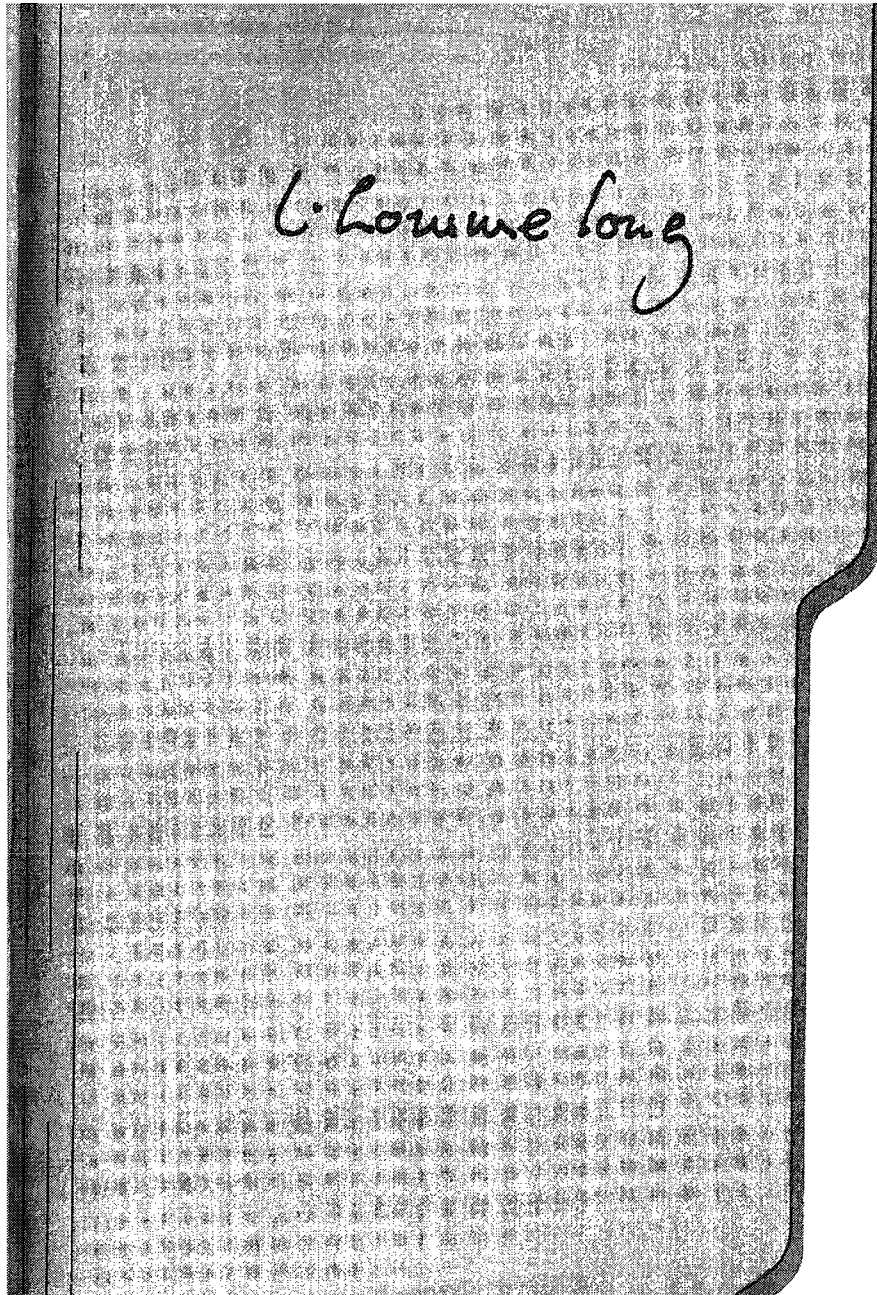


UN LIVRE À TRADUIRE



Éditions de l'Angle

Annexe B





BIBLIOGRAPHIE

1. Œuvres à l'étude

BROSSARD, Nicole, *Hier*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, 357 p.

_____, *Le désert mauve*, Montréal, l'Hexagone, 1987, 220 p.

DAIGLE, France, *Pas pire*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1998, 169 p.

DJEBAR, Assia, *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995, 351 p.

GÉLINAS, Mélanie, *Compter jusqu'à cent*, Montréal, Éditions Québec Amérique, coll. « Première impression », 2008, 337 p.

UGUAY, Marie, *Journal*, Montréal, Éditions du Boréal, 2005, 332, p.

2. Théorie

a) Livres

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978 [1975], 488 p.

BÉGAUDEAU, François *et al.*, *Devenirs du roman*, Paris, Naïve, 2007, 355 p.

BERSIANIK, Louky, *La Main tranchante du symbole*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 1990, 280 p.

BOISVERT, Yves, *Postmodernité et sciences humaines*, Montréal, Éditions Liber, 1998, 193 p.

_____, *Le monde postmoderne*, Montréal, Éditions du Boréal, 1996, 151 p.

DION, Robert, Frances FORTIER et Élisabeth HAGHEBAERT, *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota bene, coll. « Les cahiers du CRELIQ », 2001, 364 p.

HÉBERT, Pierre, *Le journal intime au Québec. Structure, Évolution, Réception*, Montréal, Fides, 1988, 209 p.

KAPLAN, E. Ann, *Postmodernism and Its Discontents : Theories, Practices*, London, New York : Verso, 1988, 188 p.

LECARME, Jacques et Éliane LECARME-TABONE, *L'autobiographie*, Paris, A. Colin/Masson, 1997, 313 p.

- LETOCHA, Danièle *et al.*, *Qu'est-ce que la modernité ?*, Ottawa, Éditions Legas, 1991, 107 p.
- LUKÁCS, György, *Le roman historique*, Paris, Payot, 2000, 410 p.
- LYOTARD, Jean-François, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Éditions Galilée, 1988, 156 p.
- _____, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, 109 p.
- MAGNAN, Lucie-Marie et Christian MORIN, *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois*, Québec, Nuit Blanche, 1997, 218 p.
- MESCHONNIC, Henri et Shiguehiko HASUMI, *La modernité après le post-moderne*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2002, 199 p.
- MOI, Toril, *French Feminist Thought*, New York, Basil Blackwell, 1987, 260 p.
- MORRIS, Meaghan, *The Pirate's Fiancée : Feminism, Reading, Postmodernism*, London ; New York : Verso, 1988, 287 p.
- NEWLAND, Kathleen, *Femmes et société*, Paris, Denoël/Gonthier, 1981, 174 p.
- NEUMAN, Shirley, *Re Imagining Women : Representations of Women in Culture*, Toronto, University of Toronto Press, 1993, 334 p.
- NOUSS, Alexis, *La modernité*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, 127 p.
- OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine, *Autofiction et dévoilement de soi*, Montréal, XYZ, 2007, 152 p.
- PATERSON, Janet M., *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1993, 126 p.
- SCARPETTA, Guy, *L'impureté*, Paris, Grasset, 1985, 389 p.
- SÉMUJANGA, Josias, *Dynamique des genres dans le roman africain : éléments de poésie transculturelle*, Paris, L'Harmattan, 1999, 207 p.
- SMART, Patricia, *Écrire dans la maison du père : l'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec/Amérique, 1988, 337 p.
- VATTIMO, Gianni, *La société transparente*, Paris, Editions Desclée de Brouwer, 1990, 98 p.
- VIART, Dominique et Bruno Vercier, *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008, 543 p.

VILLANI, Jacqueline, *Le roman*, Paris, Belin, 2004, 239 p.

b) Articles

BAUDELAIRE, Charles, « Le peintre de la vie moderne », dans *Sur le dandysme*, Paris, Union générale d'Édition, 1971, p. 189-246.

BOISCLAIR, Isabelle et Lori SAINT-MARTIN, « Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires », *Revue interdisciplinaire francophone d'études féministes*, vol. 19, n° 2, 2006, p. 5-27.

CIXOUS, Hélène, « Le rire de la méduse », *L'Arc*, n° 61, 1975, p. 39-54.

DE BILLY, Pierre, « Ras-le-bol de la nostalgie : place au métaféminisme ! », *Gazette des femmes*, vol 20, n° 1, mai-juin 1998, p. 8-10.

DEN TOONDER, Jeanette, « Dépassement des frontières et ouverture dans *Pas pire* », *Voix et images*, vol. 29, n° 3, 2004, p. 57-68.

FRANCIS, Cécilia W., « L'autofiction de France Daigle. Identité, perception visuelle et réinvention de soi », *Voix et images*, vol. 28, n° 3, printemps 2003, p. 114-138.

FISSETTE, Jean, « Un livre à venir. Rencontre avec Nicole Brossard », *Voix et images*, vol. 3, n° 1, septembre 1977, p. 3-18.

GAUVIN, Lise, « Écrire/Réécrire le/au féminin : notes sur une pratique », *Études françaises*, vol. 40, n° 1, hiver 2004, p. 11-28.

GEHRMANN, Suzanne, « La traversée du Moi dans l'écriture autobiographique francophone », *Revue de l'Université de Moncton*, Moncton, vol. 37, n° 1, 2006, p. 67-92.

GIROUX, François, « Sémiologie du personnage autofictif dans *Pas pire* de France Daigle », *Francophonies d'Amérique*, vol. 17, 2004, p. 45-54.

GOULD, Karen, « Féminisme, postmodernité, esthétique de lecture : *le Désert mauve* de Nicole Brossard », *Le Roman québécois depuis 1960*, s. la dir. de Louise Milot et Jaap Lintvel, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1992, p. 195-213.

GUIBET LAFAYE, Caroline, « L'architecture de la postmodernité : de la forme au symbole », dans *Studia Undervalued Facultatis Philosophicae Brunensis*, Université de Masaryk, printemps 2002, p. 107-118.

GUIGNERY, Vanessa, « Palimpseste et pastiche génériques chez Julian Barnes », *Études anglaises*, vol. 50, n° 1, 1997, p. 40-52.

- HAVERCROFT, Barbara, « Hétérogénéité et renouvellement du genre : le *Journal intime* de Nicole Brossard », *Voix et images*, vol. 22, n° 1, automne 1996, p. 22-37.
- JAUSS, Hans Robert « Le modernisme : son processus littéraire de Rousseau à Adorno », dans *Théories esthétiques après Adorno*, Arles, Actes Sud, 1990, p. 39-78.
- _____, « La modernité dans la tradition littéraire », dans *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, 305 p.
- LAILLOU SAVONA, Jeannelle, « Genre littéraire et genre sexué dans *Hier* de Nicole Brossard », *Voix et images*, vol. 29, n° 86, 2004, p. 143-155.
- MAKWARD, Chrisiane P. « Corps écrit, corps vécu : de Chantal Chawaf et quelques autres » dans *Féminité, Subversion, Écriture*, Suzanne Lamy et Irène Pagès (dir.), Montréal, Remue-Ménage, 1983, p. 127-137.
- NDIAYE, Christiane, « Le dépassement de la discrimination des formes : métissages intertextuels et transculturels chez Pineau, Sow Fall et Mokeddem », *Tangence*, n° 75, 2004, p. 107-122.
- OBERHUBER, Andrea, « Réécrire à l'ère du soupçon insidieux : Amélie Nothomb et le récit postmoderne », *Études françaises*, vol. 40, n° 1, 2004, p. 111-128.
- PATERSON, Janet M., « Le postmodernisme québécois. Tendances actuelles », *Études littéraires*, vol. 27, n° 1, 1994, p. 77-88.
- PERRY, Catherine, « L'imagination créatrice dans *Le désert mauve* : transfiguration de la réalité dans le projet féministe », *Voix et images*, vol. 19, n° 3, printemps 1994, p. 585-607.
- POTVIN, Claudine, « Féminisme et postmodernisme : *La main tranchante du symbole* », *Voix et images*, vol. 17, n° 1, 1991, p. 66-74.
- RINGROSE, Priscilla, « Prisonnier du patriarcat. Langage et sexualité dans *Vaste est la prison* d'Assia Djebar » *Romansk Forum*, vol. 16, n° 2, p. 705-712.
- SAINT-MARTIN, Lori, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », *Voix et images*, vol 18, n° 1, 1992, p. 78-88.
- _____, « Mise à mort de la femme et "libération" de l'homme : Godbout, Aquin, Beaulieu », *Voix et images*, vol. 10, n° 1, 1984, p. 107-117.
- SEMUNJANGA, Josias, « De l'africanité à la transculturalité : éléments d'une critique littéraire dépolitisée du roman », *Études françaises*, vol. 37, n° 2, 2001, p. 133-156.

SMART, Patricia, « Tout dépend de l'angle de la vision : par Nicole Brossard – *La lettre aérienne* », *Voix et images*, vol. 11, n° 2, 1986, p. 330–333

VIART, Dominique, « L'imagination biographique dans la littérature française des années 1980-90 », dans *French prose in 2000*, s. la dir. de Michael Bishop et Christophe Elson, New York, Editions Rodopi, coll. « Faux Titre », 2002, p. 15-34.

3. Divers

AQUIN, Hubert, *Trou de mémoire*, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1968, 204 p.

BAUDIN, Marcel, *Hommes voilés et femmes libres : les Touareg*, Paris, L'Harmattan, 2008, 279 p.

BERSIANIK, Louky, *L'Eugélonne : roman tryptique*, Montréal, La Presse, 1976, 399 p.

BROSSARD, Nicole, *Journal intime ou Voilà donc un manuscrit*, Montréal, Les Herbes rouges, 1998 [1984], 110 p.

_____, *La lettre aérienne*, Montréal, Remue-Ménage, 1985, 154 p.

_____, *L'Amèr ou le chapitre effrité*, Montréal, Quinze, 1977, 99 p.

CONAN, Laure, *L'Oublié*, Montréal, Beauchemin, 1959, 123 p.

DAIGLE, France, *1953 : Chronique d'une naissance annoncée*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1995, 165 p.

_____, *La beauté de l'affaire : fiction autobiographique à plusieurs voix sur son rapport tortueux au langage*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1991, 54 p.

DJEBAR, Assia, *Ombre sultane*, Paris, Albin Michel, 2006, 231 p.

_____, *Ces voix qui m'assiègent : en marge de ma francophonie*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1999, 269 p.

GODBOUT, Jacques, *Le Couteau sur la table*, Paris, Seuil, 1965, 157 p.

LÉPINE, Marie-Hélène, *Alfred Pellan : la modernité*, Saint-Jérôme, Musée d'art contemporain des Laurentides, 2006, 32 p.

LÉVY-BEAULIEU, Victor, *Jos Connaissant*, Montréal, VLB Éditeur, 1978, 266 p.

PROULX, Monique, *Le sexe des étoiles*, Montréal, Québec Amérique, 1987, 328 p.

OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine, *La maison Trestler ou le 8^e jour d'Amérique*, Montréal, Québec Amérique, 1984, 299 p.

THÉORÊT, France, *Une voix pour Odile*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. « Lecture en vélocipède », 1979, 76 p.

VILLEMAIRE, Yolande, *La vie en prose*, Montréal, Les Herbes rouges, 1980, 261 p.

4. Internet

<http://www.larecruet.net/2008/07/entrevue-avec-m.html>

http://fr.wikipedia.org/wiki/Simone_de_Beauvoir.

<http://www.limag.refer.org/Theses/RichterFrancais.htm>

<http://h2hobel.phl.univie.ac.at/~iaf/Labyrinth/CouillardM.html>

Marie Couillard, « La lesbienne selon Simone de Beauvoir et Nicole Brossard : identité ou figure convergente ? », *Labyrinth*, vol. 1, n^o 1, hiver 1999. Consulté le 1^{er} septembre 2009.

http://www.fabula.org/lodel/hebergement_colloques/document42.php

Barbara Havercroft, « Prostitution et autofiction illisible: *Putain* de Nelly Arcan », *Stratégies de l'illisible*. Consulté le 4 novembre 2009.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	II
REMERCIEMENTS.....	III
INTRODUCTION.....	4
Modernité, postmodernité, écriture transgénérique et œuvres métaféministes	13
1. La modernité	13
2. La postmodernité.....	16
2.1 – Philosophie postmoderne	16
2.2 – Sociologie postmoderne	18
3. L’écriture postmoderne	19
3.1 – La transgénéricité	23
4. Métaféminisme et postmodernisme	24
Analyses d’œuvres transgénériques.....	30
1.1 – Le désert mauve de Nicole Brossard.....	31
1.2 – Hier de Nicole Brossard.....	41
1.3 – La transgénéricité au service d’une révolte dénonçant la prédominance patriarcale dans la langue arabe	51
1.4 – L’autofiction, la fiction et l’essai dans Pas pire de France Daigle.....	57
1.5 – Le Journal de Marie Uguay.....	63
1.6 – L’écriture transgénérique pour dire l’impossible	69

CONCLUSION.....	80
Annexe A.....	85
Annexe B.....	86
BIBLIOGRAPHIE	88