

**CONJURER L'ABSENCE :
PRATIQUES DU TIERS ESPACE DANS
LES LITTÉRATURES LESBIENNES FRANCOPHONES**

Mariève Maréchal

Thèse soumise dans le cadre des exigences
du programme de doctorat en lettres françaises

Département de français
Faculté des arts
Université d'Ottawa

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada pour l'obtention d'une bourse doctorale ainsi que la Faculté des études supérieures et postdoctorales de l'Université d'Ottawa pour l'obtention d'une bourse d'admission qui fut transformée en bourse d'excellence en 2014. Leur appui financier fut inestimable.

Mes remerciements vont aussi à ma directrice, Lucie Joubert, qui m'a épaulée pendant mon parcours en sachant me questionner et m'encourager à développer mes idées sans en oublier un seul aspect.

Un immense merci aux participant-e-s de mon cours donné à l'UPop (l'Université populaire) à Montréal à l'hiver 2017 avec lequel-le-s j'ai pu discuter de mes recherches doctorales et qui m'ont permis, à travers des échanges très francs et constructifs, de développer plus à fond ma réflexion sur le tiers espace.

Enfin, un remerciement certes peu commun, mais essentiel : à moi, pour avoir surmonté l'aliénation du père et de la classe sociale, et bientôt, je l'espère, de la pauvreté qui vient avec l'endettement massif, mais qui ne devrait pas être nécessaire — j'en ferai un enjeu pour aider mes futur-e-s étudiant-e-s — pour tous ces gens un peu comme moi qui souhaitent poursuivre des études supérieures.

RÉSUMÉ

Les littératures lesbiennes francophones montrent, d'une part, que les lesbiennes sont absentes du réel, car leur existence est réduite à l'(in)visibilité publique, sociale et historique, sur laquelle elles n'ont pas le contrôle et qui voile leur capacité à se réfléchir et s'inventer par et pour elles-mêmes. D'autre part, elles développent un système de reconnaissance politique en parallèle du modèle dominant. L'objectif de cette thèse est de montrer ce que permettent la littérature, et spécifiquement les littératures lesbiennes francophones, pour conjurer cette absence des lesbiennes. Il est question, plus particulièrement, de montrer que cette occultation est freinée par des pratiques du tiers espace. Il s'agit d'une notion qui émerge des études postcoloniales, géographiques et *queer of color*. Elle dénote une manière de reconfigurer deux éléments, lieux, ou perspectives en un troisième qui dépasse leur condition première d'existence afin de rendre le réel plus habitable. En tant qu'outil littéraire, nous avançons qu'il s'agit autant d'une manière de lire que d'écrire. Dans la première partie, nous étudierons les trois principales cultures du visible mises en scène dans notre corpus à travers une pratique de lecture du tiers espace, c'est-à-dire en tournant notre regard vers de nouveaux lieux d'autorité dans lesquels les personnages parviennent à définir leur identité au-delà de ces cultures. Dans la deuxième partie, nous nous attarderons sur le réalisme virtuel en tant que pratique d'écriture du tiers espace. Nous nous pencherons sur ses deux dimensions, documentaire et interactive, qui réinventent aussi bien le passé que la prise de parole. Notre recherche est aussi audacieuse : elle ose nommer un corpus, celui des littératures lesbiennes francophones, participant à combattre l'absence réelle des lesbiennes de l'espace public, social et historique.

Mots clés : tiers espace, littératures lesbiennes francophones, réalisme virtuel, cultures du visible, autodétermination.

LISTE DES SIGLES DES TITRES DU CORPUS

BDA : *Brouillon pour un dictionnaire des amantes* (2011[1976]) de Monique Wittig et Sande Zeig

G : *Georgie* (1978) de Jeanne-d'Arc Jutras

NU : *Les nuits de l'Underground* (1980) de Marie-Claire Blais

TL : *Triptyque lesbien* (1980) de Jovette Marchessault

N : *La Noyante* (1980) d'Hélène Ouvrard

LA : *La lettre aérienne* (2009 [1985]) de Nicole Brossard

MF : *Mousson de femmes* (2003 [1985]) d'Élula Perrin

FP : *Fruit de la passion* (1988) de Gloria Escomel

GNA : *Galia qu'elle nommait amour* (1992) d'Anne-Marie Alonzo

PJ : *Pas un jour* (2002) d'Anne F. Garréta

MMP : *Mes mauvaises pensées* (2005) de Nina Bouraoui

CPT : *Chuchote pas trop* (2005) de Frieda Ekotto

LL : *Lesbos latitude* (2007) de Bibine Desiles

IT : *Indian tango* (2007) d'Ananda Devi

BCC : *Le bleu est une couleur chaude* (2010) de Julie Maroh

CM : *Les chroniques mauves* (2012) de Catherine Feunteun

CÉ : *Le carnet écarlate* (2014) d'Anne Archet

JF : *J'aime les filles* (2014) de Diane Obomsawin

LISTE DES TABLEAUX

Tableau I

Pratiques du tiers espace dans les cultures du visible telles que dépeintes dans les littératures lesbiennes francophones, p. 358.

Tableau II

Typologie des pratiques d'écriture de la dimension documentaire du réalisme virtuel lesbien, p. 359.

Tableau III

Typologie des pratiques d'écriture de la dimension interactive du réalisme virtuel lesbien, p. 360.

J'étais en train de m'incarner.
Jovette Marchessault,
Triptyque lesbien

INTRODUCTION

La capacité des individu-e-s et des communautés culturelles à se réfléchir par et pour elles-mêmes, c'est-à-dire à croire en leur autorité, à disposer d'elles-mêmes, est vitale afin de faire circuler des images, des représentations et des expressions qui leur ressemblent et avec lesquelles percevoir le monde qui les entoure. Certains groupes sociaux, les non-Blancs, les pauvres, les personnes handicapé-e-s¹, les femmes, les enfants², les immigrant-e-s, les sans-papiers, les autochtones, les LGBTQI2³ et les animaux, voient cette capacité leur être déniée par d'autres appartenant à une classe dominante. Ce refus de les percevoir à travers un statut politique dénote la présence d'un pouvoir qui cherche à les exploiter et à garder une mainmise sur le réel. Cette exploitation, qui les force à se définir uniquement par un rapport de domination (renforcé par des termes tels que majoritaire/minoritaire, centre/périphérie, hétérosexuel/homosexuel, valide/invalidé, etc.), prend plusieurs visages : le colonialisme, l'impérialisme, le sexisme, l'hétérosexisme, le cissexisme⁴, le capitalisme, le patriarcat, le nationalisme, le carnisme⁵. Peu importe comment elle se déploie, cette exploitation produit le même effet : celui d'une invisibilisation. Ainsi, l'absence publique, sociale et historique de certains individus ou groupes sociaux n'est pas du tout le signe d'un désintérêt ou d'une incapacité de leur part à être autonome, à réfléchir, ni même d'une

¹ Nous avons à cœur, puisque la langue française n'est pas neutre du tout en érigeant le masculin comme universel, de souligner la présence du féminin dans le texte. Nous procéderons, pour ce faire, par une féminisation par extension, en utilisant le pronom pluriel « illes », un mélange du « il » et du « elle », en transformant plusieurs termes habituellement marqués par le genre masculin (protagoniste, personnage) en mots épiciques et par des accords de proximité.

² Voir par exemple Yves Bonnardel, *La domination adulte. L'oppression des mineurs*, Forges-les-Bains, Myriadis, 2015.

³ Acronyme désignant les lesbiennes, gais, bisexuel-le-s, trans, queer, intersexes et bi-spirituel-le-s. À défaut de paraître comme une expression valise, cet acronyme a le mérite de nommer différentes réalités.

⁴ Discrimination basée sur la croyance que le genre et les attributs physiques (sexuels, pileux, etc.) sont intimement liés.

⁵ Le carnisme est une idéologie prônant la consommation d'animaux. L'expression a été inventée par la psychologue étatsunienne Melanie Joy en 2001 et développée plus à fond dans son ouvrage *Why We Love Dogs, Eat Pigs, and Wear Cows*, Newburyport (Mass.), Red Wheel/Weiser/Conari, 2009. Le carnisme est lié au spécisme, l'idéologie selon laquelle certaines espèces animales (telles que les humains) sont supérieures et peuvent ainsi exploiter les autres. Voir aussi Martin Gibert, *Voir son steak comme un animal mort*, Montréal, Lux, 2015.

absence à proprement parler ; c'est plutôt l'indice que l'accès à la reconnaissance politique est foncièrement inéquitable et que nous sommes en présence d'une lutte de pouvoir.

François Paré évoque clairement cet enjeu dans la production littéraire et montre qu'elle tend à classer les textes en « grande » ou « petite » littérature selon l'origine géographique des auteurs et autrices ainsi que leur identification personnelle. Dans *Les littératures de l'exiguïté*, il conçoit le projet de parer à cette nomenclature binaire en valorisant ce qu'il nomme les littératures minoritaires, c'est-à-dire

les œuvres littéraires produites au sein des minorités ethniques à l'intérieur des États unitaires. On pourrait recenser d'autres types de minorités, réelles ou idéologiques, dont notre société est très consciente : homosexuelle, régionale (la littérature de l'Outaouais au Québec), économique (la littérature des travailleurs) ou autres. Mais je ne retiendrai pas ici ces découpages, quoiqu'il soit possible de penser que les principes évoqués s'appliquent dans l'ensemble à toutes les formes de productions culturelles. *Car ce qui importe, c'est le rapport inégal au pouvoir*. De cela, d'ailleurs, le féminisme contemporain a bien rendu compte⁶.

Il s'attarde, dans cet ouvrage, à brouiller la minorisation des écrivain-e-s franco-ontarienne-s en les faisant dialoguer avec des écrivain-e-s d'autres continents et qui subissent aussi une minorisation. Il parvient ainsi à conférer une importance aux littératures minoritaires en les validant par et pour elles-mêmes, donc selon un nouveau système de reconnaissance politique.

Nous proposons un projet semblable dans cette thèse en étudiant ce que nous nommons les littératures lesbiennes francophones, un corpus dont on dénonce la minorisation, par l'invisibilisation, depuis fort longtemps. Marilyn Farwell, dans *Heterosexual Plots and Lesbian Narratives* publié en 1996, explique cette situation par la présence d'une culture de l'ignorance: « *To ignore the possibility of lesbian identity, even if defined as a discursive position, is to capitulate to Western culture's systematic*

⁶ François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir, 1992, p. 13, nous soulignons.

*ignorance of, and more pernicious, current theory's erasure of lesbian*⁷. » Barbara Smith, une féministe noire lesbienne étatsunienne, fait aussi état de la difficulté à étudier une littérature lesbienne noire et en impute la faute à un racisme systémique: « *All segments of the literary world — whether establishment, progressive, Black, female, or lesbian — do not know, or at least act as if they do not know, that Black women writers and Black lesbian writers exist*⁸. » Smith déplore aussi l'ampleur du travail que les femmes noires et les femmes noires lesbiennes doivent réaliser afin de se re-connaître :

*Black women are still in the position of having to « imagine », discover and verify Black lesbian literature because so little has been written from an avowedly lesbian perspective. The near non-existence of Black lesbian literature which other Black lesbians and I so deeply feel has everything to do with the politics of our lives, the total suppression of identity that all Black women, lesbian or not, must face. This literary silence is again intensified by the unavailability of an autonomous Black feminist movement through which we could fight our oppression and also begin to name ourselves*⁹.

Le besoin d'étudier une littérature lesbienne est donc fondamental afin de reconnaître la présence de plusieurs cultures lesbiennes, et avec elles leur réalité, sans cesse minorisées. Cette situation, d'une part, tend à consacrer certaines autrices comme référence phare sur le lesbianisme. Elle donne l'impression que le lesbianisme ou les relations entre femmes ne sont que le fait de certaines individus (blanches la plupart du temps), qu'ils apparaissent de manière anecdotique dans le paysage littéraire et qu'il n'existerait aucun corpus digne d'études universitaires approfondies. D'autre part, cette situation cause un manque de données flagrant : il n'y pas d'études, par exemple, qui portent spécifiquement

⁷ Marilyn R. Farwell, *Heterosexual Plots and Lesbian Narratives*, New York, New York University Press, 1996, p. 19. « Ignorer la possibilité d'une identité lesbienne, même définie en tant que posture discursive, c'est capituler devant la culture occidentale d'ignorance systématique, et plus pernicieux encore, devant la théorie actuelle d'effacement des lesbiennes. » Nous traduisons.

⁸ Barbara Smith, « Toward a Black Feminist Criticism », *The Radical Teacher*, n° 7, mars 1978, p. 21. « Toutes les branches du monde littéraire — institutionnelles, progressistes, noires, femmes ou lesbiennes — ne savent pas, ou du moins agissent comme s'elles ne savaient pas que les écrivaines noires et les écrivaines noires lesbiennes existent. » Nous traduisons.

⁹ *Ibid.*, p. 25. « Les femmes noires sont encore dans la position de devoir « imaginer », découvrir et analyser la littérature lesbienne noire parce que peu a été écrit depuis une perspective revendiquée lesbienne. Cette quasi-non-existence de la littérature lesbienne noire que d'autres lesbiennes noires et moi ressentons si profondément résulte des politiques régissant nos vies, de la suppression totale de l'identité à laquelle toutes les femmes noires, lesbiennes ou non, doivent faire face. Ce silence littéraire est d'autant plus ressenti par l'inexistence d'un mouvement féministe noir autonome par lequel nous pourrions combattre notre oppression et aussi commencer à nous nommer nous-mêmes. » Nous traduisons.

sur les personnages lesbiens tant dans la littérature québécoise que française. Notre recherche est donc on ne peut plus pertinente et ouvre la voie à de tels travaux. Elle nous amènera à toucher aux représentations, identités¹⁰ et politiques lesbiennes.

Le terme « lesbienne » fut utilisé à partir du XIX^e siècle, d'abord par le poète Beaudelaire qui en a popularisé l'usage, puis avec la redécouverte des écrits de Sappho, une poétesse¹¹, par la poétesse française Renée Vivien. Il renvoie plus précisément à l'île de Lesbos, en Grèce, où la poétesse antique dirigeait une école pour filles. Les fragments de ses poèmes qui ont survécu au cours des âges abordent son amour pour ses élèves. Le terme renvoie donc à une histoire occidentale, littéraire et blanche. Il a pris entre autres une connotation assez bourgeoise, car il fut employé par des femmes de classes sociales aisées orbitant autour de Vivien, telles que Gertrude Stein et Alice Toklas, Nathalie Clifford Barney, Marion Zimmer Bradley et Djuna Barnes, afin de décrire leurs relations avec d'autres femmes. Celles-ci pouvaient se permettre de vivre et d'écrire sur leur amour pour d'autres femmes surtout du fait de leur condition sociale. Le terme « lesbienne » a conservé un caractère littéraire et artistique, ces femmes ayant organisé et fréquenté des salons littéraires.

¹⁰ Le philosophe et sinologue français François Julien a proposé récemment de parler de ressources identitaires plutôt que d'identité, car ce dernier concept serait dépassé et hermétique. Or, *quid* des personnes et des communautés qui, après s'être fait refuser une identité ou la capacité de l'exprimer par et pour elles-mêmes par des groupes dominants, chercheraient maintenant à s'affirmer de la sorte ? Nous pensons, par exemple, aux communautés noires, aux personnes trans et évidemment aux lesbiennes qui n'ont presque jamais eu la chance, comme les hommes blancs occidentaux, groupe privilégié auquel appartient Julien, de s'autodéfinir. L'identité peut certes être hermétique et exclusive (par exemple le cas des politiques identitaires féministes blanches étatsuniennes), mais aussi libératrice. Les lesbiennes féministes noires ont d'ailleurs avancé le concept d'une identité plurielle (par exemple la possibilité d'être noire et femme et féministe et socialiste, donc de se définir au travers d'intersections ; voir p. 147 de cette thèse) qui nous paraît bien moins élitiste et unidimensionnelle que celle proposée par Julien. Voir François Julien, *Il n'y a pas d'identité culturelle*, Paris, L'Herne, 2016, 104 p. et l'entrevue accordée à Anastasia Vécrin (dans laquelle la posture du chercheur apparaît de manière très problématique) « François Julien : une culture n'a pas d'identité, car elle ne cesse de se transformer », *Libération*, mis en ligne le 30/09/2016, http://www.liberation.fr/debats/2016/09/30/francois-jullien-une-culture-n-a-pas-d-identite-car-elle-ne-cesse-de-se-transformer_1516219

¹¹ On doit à Sappho une forme lyrique inédite qui marque, selon Édith Mora, le début d'une poésie personnelle et donc l'avènement d'une subjectivité. Voir son ouvrage *Sappho : Histoire d'un poète et traduction intégrale de son œuvre*, Paris, Flammarion, 1966, p. 9.

Les premières représentations littéraires françaises des lesbiennes, jusqu'en 1960, les dépeignent comme des monstres. Elles étaient surtout le fait des hommes qui exorcisaient ainsi leur propre crainte de la sexualité des femmes hors d'une configuration hétérosexuelle: « *From 1796 to 1929 the male-created lesbian was depicted unrelentingly and almost without exception as a monster with no hope of redemption; her wickedness could be inborn and inadvertent or deliberately vicious*¹². » Les lesbiennes étaient donc des figures qui servaient à faire peur aux femmes et les maintenir à leur place. Elles ont ensuite été présentées comme souffrantes par des sexologues qui établissaient ce diagnostic d'après ces représentations fictionnelles : « *Doctors, using literature as data to reinforce their own speculations, add medical authority to fiction and thereby create social bias and assumptions from bases of fantasy*¹³. » Ce tournant, selon Jennifer Waelti-Walters, a été majeur :

*With the growth of sexology, the quiet tradition of romantic friendship between women [...] became increasingly open to reclassification as a pathology. Lesbianism evolved into a neurosis; from being proud, predatory, monsters, lesbians become psychiatric cases of instability in French novels at the turn of the century*¹⁴.

La représentation des lesbiennes se modifie ensuite à partir des années 1960 et 1970 avec la montée des mouvements féministes. Il y a un passage de l'invisibilité à la visibilité. Sur le continent européen toutefois, Waelti-Walters mentionne que « *[a]s the 1960s drew to a close, most writers still considered reciprocated lesbian love in a stable relationship inconceivable*¹⁵ ». Elle note aussi que ces écrivain-e-s travaillaient dans la totale

¹² Jennifer Waelti-Walters *Damned Women. Lesbians in French Novels, 1796-1996*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2000, p. 6. « De 1796 à 1929, la lesbienne créée par l'homme était décrite sans relâche, et pratiquement sans aucune exception, comme un monstre n'ayant aucun espoir de rédemption ; sa méchanceté pouvait être innée, involontaire ou délibérément vicieuse. » Nous traduisons.

¹³ *Ibid.*, p. 40. « Les médecins, usant de la littérature comme d'une donnée avec laquelle renforcer leur propre spéculation, ajoutaient une autorité médicale à la fiction, et ainsi créaient des biais sociaux et des suppositions fondées sur l'imagination. » Nous traduisons.

¹⁴ *Ibid.*, p. 50. « Avec le développement de la sexologie, la longue tradition de l'amitié romantique entre femmes [...] devint de plus en plus ouverte à la reclassification en tant que pathologie. Le lesbianisme se transforma en une névrose ; fières monstres prédatrices, les lesbiennes deviennent des cas psychiatriques d'instabilité dans les romans français au tournant du siècle. » Nous traduisons.

¹⁵ *Ibid.*, p. 125, « alors que les années 1960 tiraient à leur fin, la plupart des écrivains considéraient encore l'amour lesbien au sein d'une relation stable comme inconcevable ». Nous traduisons.

ignorance l'un-e de l'autre: « *The history of the lesbian in the French novel is the story of serial isolation, to such an extent that I had the feeling as I read that many of these writers did not even know that the others existed*¹⁶. »

Au Québec, « [c]e n'est qu'à partir des années soixante-dix que l'amour entre femmes commence à être mentionné ouvertement du fait du développement des journaux féministes au Québec, en France et aux États-Unis¹⁷ ». Il faut dire aussi qu'aux États-Unis, de la fin des années 1930 et jusqu'aux années 1960, foisonne le genre du *Lesbian Pulp Fiction*¹⁸ qui a influencé la représentation littéraire des lesbiennes sur le continent américain. Il s'agit de textes bon marché et facilement accessibles, écrits par des hommes et des femmes, qui mettaient en scène (tant sur la jaquette que dans le texte) une lesbienne. L'histoire devait toutefois suivre un cadre strict qui rendait impossible que la lesbienne dépeinte soit heureuse à la fin du roman. Elle devait mourir ou se mettre en couple avec un homme pour retourner dans « le droit chemin¹⁹ ». La popularité de ce genre a tout de même permis de diversifier les histoires mises en scène, d'assouplir le cadre qui le régissait et d'attirer des autrices lesbiennes: « *Although the pulps drew different readers, publishers and writers were quick to see the potential of pulps to expand readership and therefore customers, and many of these books were written by lesbians and about lesbians with lesbian readers in mind*²⁰. » Ce genre, très populaire, a

¹⁶ *Ibid.*, p. 212. « L'histoire de la lesbienne dans le roman français est celle d'un éternel isolement, à un point tel que j'avais l'impression lors de mes lectures que plusieurs de ces écrivain-e-s ne savaient même pas qu'il y en avait d'autres. »

¹⁷ Bénédicte Mauguière, « L'homo/textualité dans les écritures de femmes au Québec », *The French review*, vol. 71, n°6, mai 1998, p. 1036-1047.

¹⁸ Le succès du genre atteint son apogée dans les années 1950.

¹⁹ Le livre *The Price of Salt* de Patricia Highsmith, publié en 1952, est le premier roman à mettre en scène une fin heureuse pour une lesbienne. Ann Bannon a aussi suivi dans cette subversion en publiant six livres au dénouement heureux entre 1957 et 1962.

²⁰ Stephanie Foote, « Deviant Classics: Pulps and the Making of Lesbian Print Culture », *Signs*, vol. XXXI, n° 1, automne 2005, p. 178. « Alors que ce genre attirait différents types de lectrices et lecteurs, éditeurs et écrivain-e-s furent rapides à cerner le potentiel du *pulps* à étendre leur lectorat et donc leurs client-e-s, et plusieurs de ces livres furent écrits par des lesbiennes à propos de lesbiennes en ayant un public cible lesbien en tête. » Nous traduisons.

donc constitué une façon, pour les lesbiennes, de briser leur solitude, d'influencer leur représentation littéraire et leurs possibilités de vie²¹.

Les écrivaines québécoises étaient en dialogue les unes avec les autres ainsi qu'avec celles des États-Unis et des écrivaines lesbiennes — telles que Renée Vivien et Gertrude Stein — en reconnaissant leur existence et leurs écrits par un travail intertextuel parfois assez important. Au Québec, les représentations lesbiennes sont donc surtout politiques, alors qu'en France, selon Jennifer Waelti-Walters, à l'exception de Monique Wittig²² « *[p]olitics and sexuality are separate [...], and the literary creation of lesbians is proof, for it is absolutely a-political*²³ ». Nous verrons à travers cette thèse que la situation s'est inversée.

Problématique

Dans cette recherche doctorale, nous proposons d'étudier le rapport des littératures lesbiennes à l'aune de ce que l'historienne Marie-Jo Bonnet nomme la constante la plus forte des existences lesbiennes : leur occultation²⁴. Et elle n'est vraiment pas la seule qui le pense. Adrienne Rich abonde dans le même sens en qualifiant cette invisibilisation d'acte lesbophobe²⁵. Barbara Smith, citée plus haut, évoque aussi ce problème, plus spécifiquement en regard des femmes noires lesbiennes, et relie cette occultation tant au sexisme qu'au racisme. Chantal Nadeau, dans une analyse cinématographique, parle de

²¹ Pour plus de détails sur ce genre, voir le texte de Muriel Fortier, « Les *lesbian pulps*, un instrument de conscientisation », Irène Demczuk et F. Remiggi (dir.) *Sortir de l'ombre. Histoires des communautés lesbiennes et gais de Montréal*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Des hommes et des femmes en changement », 1998, p. 27-52.

²² Il faudrait ajouter à cette exception les autrices Claude Cahun, Michèle Causse et Françoise Leclère.

²³ Jennifer Waelti-Walters, *op. cit.*, p. 213, « les politiques et la sexualité sont séparés [...], et la création littéraire des lesbiennes en est une preuve, en cela qu'elle est totalement apolitique ». Nous traduisons.

²⁴ Cette oppression des lesbiennes par l'occultation rejoint parfois celle des femmes trans racisées. L'émeute autour du bar *Stonewall* à New York par exemple, fut initiée par Marsha P. Johnson, une *drag queen* noire, qui a lancé une brique sur des policiers. Or, ce geste, dans un film récent (2015) nommé *Stonewall* est attribué à un jeune et bel homme blanc. Le film a essuyé plusieurs critiques, notamment de vétérans de l'émeute du *Stonewall* portant sur le *whitewashing*, c'est-à-dire l'appropriation par des Blancs des expériences ou existences des personnes non blanches, de l'émeute.

²⁵ Voir son article « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence », Stevi Jackson et Sue Scott (dir.) *Feminism and Sexuality: A Reader*, New York, Columbia University Press, 1996, p. 130-141.

culture — ou tyrannie — du visible²⁶ hétérosexuel qui code le réel de manière à toujours forcer les existences lesbiennes dans l'invisibilité. Leur entrée dans l'espace public serait contrôlée par cette culture qui « interfère avec la façon de s'autoreprésenter comme lesbienne²⁷ ». Les lesbiennes ne constituent toutefois pas un groupe homogène. Elles peuvent être affectées, entre autres, par le racisme, le classisme et le capacitisme. Tel que le mentionne Aminata Diabate dans une analyse d'une des œuvres de notre corpus, « [t]he question of (in)visibility is problematic because of the assumption of a correct form of representation of same-sex sexualities²⁸ ». Une forme contemporaine d'impérialisme culturel se glisserait donc dans cette tendance à juger des lesbiennes selon leur capacité à être visible :

The problematic understanding of (in)visibility and complaints they incite emulate what Jacqui Alexander critiques in the Western understanding of visibility. Speaking of the Caribbean context, Alexander notes that queer scholars in the West often repeat the imperialist gesture to the extent that they assume a defect in political consciousness and maturity regarding an absence of visibility of gay and lesbian movements in the postcolonial world²⁹.

Nous prendrons cette critique en compte dans notre thèse en reconnaissant qu'il existe plusieurs cultures du visible, qui se modulent notamment selon la « race » et la classe sociale, qui affectent les lesbiennes et qu'elles sont mises en place afin de garantir plus de

²⁶ Il existe en fait plusieurs cultures du visible affectant divers groupes sociaux et cela de manière différente. Pour un homme noir étatsunien, par exemple, être visible est dangereux, potentiellement mortel, lors d'une confrontation avec la police comme le font voir de nombreux cas récents. Il en va de même pour une femme noire racisée, d'autant plus si elle est trans, et elle n'a pas à se méfier seulement de la police. Aussi, pour une femme voilée au Québec ou en France, être visible c'est s'attirer bien des soucis de la part des tenants de la laïcité publique et des féministes qui perçoivent le voile uniquement comme un instrument d'oppression. Au Canada, les communautés francophones hors Québec peinent, pour leur part, à devenir visible. Elles ne peuvent apparaître que comme francophones ou anglophones, ou alors qu'à travers un « clignotement identitaire » selon l'expression de Patrice Desbiens dans *L'homme invisible*, Sudbury, Prise de parole, 1981, 46 p.

²⁷ Chantal Nadeau, « Sexualité et espace public : visibilité lesbienne dans le cinéma récent », *Sociologie et sociétés*, vol. XXIX, n° 1, printemps 1997, p. 113-127,

²⁸ Aminata Diabate, « Genealogies of Desire, Extravagance, and Radical Queerness in Frieda Ekotto's *Chuchote pas trop* », *Research in African Literatures*, vol. XLVII, n° 2, été 2016, p. 52, « la question de l'(in)visibilité est problématique à cause de la supposition d'une forme correcte de représentation des sexualités entre personnes de même sexe ». Nous traduisons.

²⁹ *Ibid.*, p. 52. « La compréhension problématique de l'(in)visibilité, et les plaintes qu'elle génère, rejoignent ce que Jacqui Alexander critique de la compréhension occidentale de la visibilité. En parlant du contexte antillais, Alexander remarque que les universitaires *queer* occidentaux s'engagent encore dans une pratique impérialiste en ce sens qu'ils assument un manque de conscience politique et de maturité lorsqu'il y a une absence de visibilité des mouvements gais et lesbiens dans le monde postcolonial. » Nous traduisons.

pouvoir à certains individus ou groupes sociaux au détriment des autres. Nous serons ainsi amenées à problématiser notre manière de regarder le monde. Il faut changer notre manière de voir. En effet, si on ne fait que juger les individu-e-s et les groupes sociaux en regard de leur capacité à être visible dans l'espace public, en société et dans l'Histoire, on sera inévitablement amené-e à rater leur présence — et elle est bien là —, car cette manière de faire est tronquée et ne favorise que les individus et groupes dominants. Julie A. Podmore, dans une analyse de la visibilité lesbienne à Montréal, même si elle déplore la disparition progressive des lesbiennes de l'espace public montréalais, des années 1980 à 2010, relève que l'invisibilité publique n'équivaut pas à une absence. Les « *lesbian communities [dit-elle,] were constituted in space through fluid informal networks that linked a variety of public and private sites and, as a result, were quasi underground in character and imperceptible to outside observers*³⁰ ». Elles développeraient ainsi des modes d'existence et de reconnaissance parallèles à ceux imposés par les cultures du visible.

Pour entamer ce travail doctoral, nous sommes parties de la prémisse qu'il existe plusieurs systèmes en place (entre autres le patriarcat, le régime de l'hétérosexualité, l'impérialisme) qui occultent les lesbiennes. Les questions posées étaient : que permet la littérature dans ce cas? Et que proposent les littératures lesbiennes francophones pour conjurer l'absence des lesbiennes – dans un réel où ce qui est visible est codifié par l'hétérosexisme, le racisme et le sexisme – pour qu'elles accèdent à l'autodétermination?

³⁰ Julie A. Podmore, « Gone “underground”? Lesbian Visibility and the Consolidation of Queer Space in Montreal », *Social & Cultural Geography*, vol. VII, n° 4, août 2006, p. 596, « les communautés lesbiennes furent constituées à partir de réseaux d'informations fluides qui connectaient une variété de sites publics et privés et qui, conséquemment, avaient un caractère quasi *underground* et étaient imperceptibles pour des observateurs extérieurs », nous traduisons.

Dans le cadre de cette thèse, nous proposons d'étudier les littératures lesbiennes francophones pour examiner les types de reconnaissance identitaire, sociale et historique, autres que ceux des cultures du visible, qu'elles mettent de l'avant.

Nous verrons que les littératures lesbiennes francophones créent, tant en ce qui concerne le fond que la forme, de nouveaux modes d'existence, par ce que nous appelons des pratiques du tiers espace, à partir desquelles les lesbiennes peuvent plus facilement assumer leur présence dans le réel, et ainsi contrecarrer leur absence sociale, historique et symbolique. Le tiers espace, un concept provenant des études postcoloniales³¹, géographiques³² et *queer of color*³³, désigne une façon d'habiter les espaces et les imaginaires en dépassant les oppositions binaires qui traditionnellement les soutiennent, c'est-à-dire en incarnant en même temps les deux pôles de ces binarités.

L'hypothèse que nous mettons de l'avant est double : elle avance d'abord que l'absence des lesbiennes en tant qu'être autonome peut être conjurée en utilisant le tiers espace comme un outil de lecture³⁴, c'est-à-dire comme manière de lire les littératures lesbiennes francophones de manière à définir l'identité de nos personnages autrement que par rapport à la domination qu'elles subissent des cultures du visible. Le tiers espace, comme pratique de lecture, est donc une pratique politique, d'émancipation, qui dote les personnages d'une capacité d'agir³⁵. Il s'agit d'une clef de lecture, d'une grille d'analyse,

³¹ Voir Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Londres et New York, Routledge, 2004 [1994].

³² Voir Edward W. Soja, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Cambridge (Mass.), Blackwell, 1996.

³³ Gloria Anzaldúa parle d'un concept très semblable au tiers espace avec les concepts de *Borderland*, de *Mestiza* et de *Neplanta*. Voir notamment *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco, Spinsters/Aunt Lute, 2012 [1987]. bell hooks avance aussi un concept semblable au tiers espace qu'elle nomme le *space of radical openness*. Voir *Yearning. Race, Gender, and Cultural Politics*, Boston, South End Press, 1990.

³⁴ Une pratique de lecture du tiers espace problématise la manière d'analyser les textes littéraires en nous amenant à prendre en compte nos privilèges, car notre lecture peut causer la disparition de certaines existences. Cette idée de pratique de lecture rejoint le concept d'Edward Soja qu'il nomme le *Thirthing-as-Othering* que nous abordons plus loin dans l'introduction (voir p. 21-22).

³⁵ Nous précisons que les personnages détiennent, dans le texte, cette capacité d'agir. La pratique de lecture du tiers espace la met au premier plan et la rend donc évidente.

qui amène notre regard vers l’habileté des personnages à reconfigurer³⁶ leur cadre d’existence, donc à faire preuve d’autonomie.

Notre hypothèse avance ensuite que les littératures lesbiennes francophones conjurent l’absence des lesbiennes du réel en formant un mode narratif inédit que nous avons nommé le réalisme virtuel. Ce dernier, nous le montrerons dans la deuxième partie de cette thèse, consiste en une pratique (d’écriture³⁷) du tiers espace, c’est-à-dire une manière de reconfigurer deux éléments ordinairement posés comme opposés (le réalisme et le virtuel³⁸) en un troisième qui dépasse leur condition primaire. Les littératures lesbiennes francophones, par cette manière de s’exprimer, arrivent à reconfigurer le réel, et donc à corriger puis dépasser leur minorisation pour devenir des sujets politiques.

Nous montrerons donc que ce sont ces deux pratiques du tiers espace, celles de la lecture et de l’écriture, prises ensemble, qui rendent possible de conjurer l’absence des lesbiennes en s’attardant à leur capacité à se définir par et pour elles-mêmes. En effet, il ne suffit pas qu’on écrive sur le sujet, il faut également que nous soyons amenées à déplacer notre regard, la manière dont nous interprétons le monde qui nous entoure et lui

³⁶ Par opposition aux perspectives postmodernistes, postcolonialistes et *queer* qui orientent notre regard vers la capacité des personnages à déconstruire le cadre d’existence dans lequel illes vivent. La perspective du tiers espace occasionne donc un déplacement paradigmatique, de la déconstruction vers la reconstruction culturelle.

³⁷ Le tiers espace peut aussi être un espace physique tel que le remarque Jean Viard dans *Tiers espace : essai sur la nature*, La Tour d’Aigues, Éditions de L’Aube, 2012 [1990], Ray Oldenburg dans *The Great Good Place: Cafés, Coffee Shops, Bookstores, Bars, Hair Salons and other Hangouts at the Heart of a Community*, Boston, Da Capo Press, 1999, Gilles Clément dans *Manifeste du Tiers Paysage*, Paris, Éditions Sujet/Objet, 2003, Sherry Simon dans « Le tiers espace de Montréal », *Villes en traduction : Calcutta, Trieste, Barcelone et Montréal*, traduit par Pierrot Lambert, Montréal, Presses de l’Université de Montréal, 2013, p. 185-228, Martin Vanier dans « Adhérence des réseaux de circulation au “tiers-espace” des régions urbaines : les figures d’une riveraineté de bord de route », *Métropolis*, n° 95, 2014, p. 56-64 et Hugues Bazin dans « Les figures du tiers-espace : contre-espace, tiers-paysage, tiers-lieu », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, [en ligne], Édifier le Commun, I, Tiers-Espaces, mis à jour le 22/03/2016,

<http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=717>. Les limites de cette thèse étant ce qu’elles sont nous avons décidé d’aborder la question en écrivant un essai sur le tiers espace. Il n’y en a d’ailleurs aucun en langue française dans les sciences humaines, ce qui renforce d’autant plus la pertinence de ce projet.

³⁸ Les deux mots ne sont clairement pas du même ordre, mais c’est cette différence qui caractérise ce mode narratif, c’est-à-dire la conjonction de deux univers différents, à l’instar du réalisme magique.

accordons une validité, pour éviter de faire replonger les lesbiennes dans l'absence et subordonner leur existence aux cultures du visible.

État de la question

Le terme « lesbienne », nous en sommes conscientes, peut être problématique. À notre avis, parler d'amour entre femmes, ou filles, l'est aussi et ne constitue en rien un énoncé plus objectif. Il ramène d'ailleurs l'amour au genre (on parle d'amour *entre femmes*). Nous utilisons le terme lesbienne — le plus souvent au pluriel — dans cette thèse dans l'intérêt de re-politiser le terme, de montrer que de désirer une femme provoque des effets politiques.

On a déjà parlé de littérature lesbienne et d'écrits lesbiens. Lilian Faderman³⁹, Marilyn Farwell⁴⁰ et Barbara Smith⁴¹ en ont proposé des définitions. On voit dans tous les cas que, pour qu'un texte soit décrit comme littérature lesbienne, il ne doit pas nécessairement montrer de personnages identifiées comme lesbiennes ni même que les autrices s'affichent de la sorte. Il serait plutôt question de mettre en scène, au plan formel ou diégétique, une problématisation de l'hétérosexualité. Barbara Smith explique ainsi comment elle a été amenée à concevoir si un texte littéraire était oui ou non lesbien :

*At the «Lesbians and Literature», discussion at the 1976 Modern Language Association Convention Bertha Harris suggested that if in a woman writer's work a sentence refuses to do what it is supposed to do, if there are strong images of women and if there is a refusal to be linear, the result is innately lesbian literature. As usual, I wanted to see if these ideas might be applied to the Black women writers that I know and quickly realized that many of their works were, in Harris' sense, lesbian. Not because women are "lovers," but because they are the central figures, are positively portrayed and have pivotal relationships with one another. The form and language of these works is also nothing like what white patriarchal culture requires or expects. I was particularly struck by the way in which both of Toni Morrison's novels, *The Bluest Eye* and *Sula*, could be explored from this new perspective. In both works the relationships between girls and women are essential, yet at the same time physical sexuality is overtly expressed only between men and women. Despite the apparent heterosexuality of the female characters I discovered in re-reading *Sula* that it works as a lesbian novel not only because of the passionate friendship between Sula and Nel, but because of Morrison's consistently critical stance towards the heterosexual institutions of*

³⁹ Voir *Surpassing The Love of Men*, Toronto, Harper Collins Canada, [1981] 1998, 496 p.

⁴⁰ Marilyn Farwell, *op. cit.*

⁴¹ Voir Barbara Smith, « Toward a Black Feminist Criticism », *The Radical Teacher*, n° 7, mars 1978.

*male/female relationships, marriage, and the family. Consciously or not, Morrison's work poses both lesbian and feminist questions about Black women's autonomy and their impact upon each other's lives*⁴².

Une telle définition permet d'accorder une importance politique, et non pas uniquement sexuelle, au terme lesbien. Cependant, elle peut aussi avoir tendance à déssexualiser complètement le terme et à nous amener à former des corpus composés uniquement de femmes qui ne se définissent pas comme lesbiennes. Elles seraient ainsi à nouveau invisibilisées. À notre avis, afin de définir les littératures lesbiennes, il faut se situer entre ces deux perspectives.

Dans cette thèse, nous entendons donc par littératures lesbiennes (francophones) un corpus de textes écrits en français, par des femmes (identifiées majoritairement comme lesbiennes⁴³) qui mettent en scène un désir ou un amour entre femmes (sexuel ou non) et qui mène parfois à une politisation de l'hétérosexualité.

Plusieurs études portent sur des autrices identifiées comme lesbiennes telles que Marie-Claire Blais, Nicole Brossard ou Nina Bouraoui, mais aucune d'elles n'envisage de parler de leurs œuvres à travers un corpus de littératures lesbiennes francophones. Il est pourtant essentiel de nommer un tel corpus afin d'éviter d'isoler leurs écrits et de les

⁴² *Ibid.*, p. 23. « Pendant la discussion "Les lesbiennes et la littérature" à la convention de 1976 du *Modern Language Association*, Bertha Harris a suggéré que si, dans le travail d'écriture d'une femme, une phrase refuse de faire ce dont on s'attend d'elle, des images fortes de femmes sont présentes et qu'il y a un refus de la linéarité, on obtient naturellement une littérature lesbienne. Comme d'habitude, j'ai voulu voir si ces idées pouvaient être appliquées aux écrivaines noires que je connais et j'ai réalisé rapidement que plusieurs de leurs travaux étaient, au sens de Harris, lesbiens. Pas parce que ces femmes étaient des amantes, mais parce qu'elles sont des figures centrales, qu'elles sont dépeintes positivement et qu'elles entretiennent ensemble des relations cruciales. La forme et le langage de ces travaux n'ont aussi rien à voir avec ce que la culture blanche patriarcale exige et s'attend d'eux. J'ai été particulièrement marquée par la manière dont les deux romans de Toni Morrison, *The Bluest Eye* et *Sula*, pouvaient être explorés selon cette perspective. Dans les deux cas, les relations entre les filles et les femmes sont essentielles, mais en même temps la sexualité physique est uniquement exprimée clairement entre des hommes et des femmes. Malgré l'apparente hétérosexualité des personnages féminins, j'ai découvert en relisant *Sula* qu'il fonctionne comme un roman lesbien non seulement à cause de l'amitié passionnée entre Sula et Nel, mais à cause de la posture critique constante de Morrison envers les institutions hétérosexuelles que sont les relations homme/femme, le mariage et la famille. Consciemment ou non, le travail de Morrison pose des questions lesbiennes et féministes sur l'autonomie des femmes noires et l'impact que chacune produit sur la vie des autres. » Nous traduisons.

⁴³ Des écrivaines, comme Ananda Devi, qui ne s'identifient pas comme lesbiennes, mettent parfois en scène une forte politisation de l'hétérosexualité.

classer comme exception dans les littératures. Un corpus de littératures lesbiennes francophones permet aussi d'envisager une recherche sur des autrices moins connues et donc de reconnaître de nouvelles dimensions aux existences lesbiennes que celles ordinairement présentées dans celles des autrices plus connues. Un corpus de littératures lesbiennes francophones importe également pour rendre à ces écritures leur juste place dans le milieu littéraire et montrer leur pertinence pour la recherche universitaire.

Dans le domaine francophone, les littératures lesbiennes ne sont pas légion alors que du côté anglophone elles abondent. Des noms comme Sarah Waters, Alison Bechdel, Dorothy Allison, Jeanette Winterson et Paige Braddock ne sont pas inconnus du grand public. La bande dessinée ou le *webcomic* (bande dessinée publiée par fragments, souvent selon un rythme hebdomadaire, sur le web), en plus du roman, semblent être des médiums particulièrement adaptés aux littératures lesbiennes. Les études critiques et travaux universitaires sur ce corpus anglophone sont heureusement nombreux, mais on ne peut dire la même chose du côté francophone, du moins pas sur la production la plus récente. Il semble qu'un renforcement de valeurs traditionnelles, en France surtout⁴⁴, rend la réception de tels textes plus difficiles.

Au Québec, sont ordinairement et systématiquement associés aux littératures lesbiennes des noms tels que Nicole Brossard, Jovette Marchessault et Marie-Claire Blais. Dans le cas de Brossard, on s'est intéressé à la lutte contre le patriarcat et le discours que son œuvre met en scène. L'écrivaine accomplit un important travail sur le processus de signification de manière à exposer la domination des femmes inscrite dans

⁴⁴ En font foi les récentes et nombreuses manifestations, à la suite de la promulgation d'une loi en mai 2013 ouvrant le mariage aux homosexuel-le-s, pour la promotion du mariage et de la famille traditionnelle, composée d'un père et d'une mère et au rejet des théories du genre, ce qui était déjà perceptible bien avant en remarquant notamment la traduction tardive de *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity* de Judith Butler, publié en français dix ans après sa version étatsunienne (voir à ce sujet Éric Fassin, « Résistance et réception : Judith Butler en France », *La revue lacanienne*, n° 4, 2007, p.15-20. En ligne. <http://www.cairn.info/accueil.php/http%2520://www.unesco.org/cipsh/fre/docs/revue-la-revue-lacanianne-2007-4-page-15.htm>)

la formation même de la langue et dans l'utilisation du langage. Cette stratégie permet de réduire considérablement, voire de faire éclater, le pouvoir patriarcal⁴⁵. Son écriture a donc été perçue comme un projet sur la forme⁴⁶, une entreprise nécessaire qui allait à la source de l'oppression et qui procurait aux femmes une nouvelle origine, une nouvelle façon de penser. Jovette Marchessault a surtout été étudiée pour son théâtre⁴⁷. Lori Saint-Martin a remarqué⁴⁸ qu'elle proposait un nouveau modèle de mère qui contrecarrait celui de la mère patriarcale. Son écriture introduit une nouvelle genèse des femmes en formant de nouveaux mythes et en élaborant des mondes irréalistes et fantastiques où il est toujours question de règles opprimantes qui dérangent et ultimement poussent les femmes à agir⁴⁹. Marchessault, dans ses œuvres, présente toujours des modèles de femmes fortes et revalorise souvent quelques figures célèbres telles qu'Anne Hébert, Gabrielle Roy, Anaïs Nin ou encore Emily Carr. Anne-Marie Alonzo, née en Égypte, devenue quadriplégique au Québec à cause d'un accident de voiture — fondateur de son écriture —, a été étudiée, entre autres, à partir du prisme de la littérature migrante à travers la notion de métissage et à partir de thèmes comme l'immobilité et le mouvement.

⁴⁵ Voir, par exemple, Louise H. Forsyth, *Nicole Brossard : Essays on her Works*, Toronto, Guernica, 2005 et Louky Bersianik, Nicole Brossard, Louise Cotnoir, Louise Dupré, Gail Scott et France Théoret, *La théorie, un dimanche*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 1988.

⁴⁶ Son travail rejoint celui de Michèle Causse qui propose un « alphabète », un langage égalitaire, pour contrer l'androlecte, ce « langage sexisant et sexualisant » (voir *L'interloquée, Les oubliées de l'oubli, Dé/générée*, coll. « Trois guinées », Laval, Éditions Trois, 1991), celui de Monique Wittig qui, dans ses écrits de fiction (entre autres *Le corps lesbien*, Paris, Éditions de Minuit, 1973, et *L'opoponax*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1964) déconstruit et déssexualise le langage en scindant des mots, par des jeux formels et de mise en page et en utilisant le pronom « on », et celui de Louky Bersianik sur les symboles et la symbolique patriarcale, notamment dans *L'Euguélonne*, Montréal, La Presse, 1976 et *La main tranchante du symbole*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 1990). Ces trois autrices s'attardent donc à montrer, comme Brossard, que l'oppression des femmes et des lesbiennes est inscrite dans notre usage de la langue et du langage.

⁴⁷ L'autrice a en effet écrit sept pièces de théâtre.

⁴⁸ Lori Saint-Martin, « De la mère patriarcale à la mère légendaire : *Triptyque lesbien* de Jovette Marchessault », *Voix et Images*, vol. XVI, n° 2 (47), 1991 et Louise H. Forsyth, « The Radical Transformation of the Mother-Daughter Relationship in Some Women Writers of Quebec », *Frontiers : A Journal of Women Studies*, vol. XI, n° 1/2, 1980, p. 44-49.

⁴⁹ Voir, entre autres, Roseanna Dufault et Celita Lamar (dir.), *De l'invisible au visible : l'imaginaire de Jovette Marchessault*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2012, 299 p.

La critique s'est aussi intéressée à son apport à l'édition en cofondant la maison d'édition Trois, en créant une revue culturelle et un festival éponyme⁵⁰.

En France, les littératures lesbiennes sont surtout associées à Nina Bouraoui, Monique Wittig et Anne F. Garréta. La Franco-Algérienne Bouraoui a souvent été étudiée dans une optique postcolonialiste à partir notamment de questions de métissage et d'exil. Certaines études universitaires commencent toutefois à s'intéresser non seulement à la manière dont l'autrice manie la langue et joue avec les limites de la littérature canonique (roman, poésie, nouvelle), mais aussi comment elle parvient à brouiller toutes sortes de polarités, entre autres homme-femme, Française-Algérienne, hétérosexuelle-homosexuelle⁵¹. Monique Wittig, d'origine française et ayant enseigné aux États-Unis une bonne partie de sa vie, a été étudiée notamment par Dominique Bourque qui relève dans son écriture une stratégie de « dé-marquage » des catégories de sexe par différents procédés itératifs qui opèrent « une mise à distance du sens attendu⁵² » associé à certains mots. Bourque est reconnue pour avoir fait une remarquable analyse de l'intertextualité et de l'interdiscursivité en tant que procédés formels subversifs de l'institution littéraire et du régime de l'hétérosexualité dans l'œuvre de Wittig⁵³. D'autres chercheuses remarquent que Wittig tente de désorganiser le discours dominant⁵⁴ en inventant une nouvelle syntaxe, voire en éliminant le genre grammatical afin de proposer de nouvelles avenues, et un nouveau contrat social qui ne soit pas hétérosexuel, que pourrait emprunter

⁵⁰ Voir l'excellent ouvrage de Janine Ricouart et Roseanna Dufault (dir.), *Les secrets de la Sphinx. Lectures de l'œuvre d'Anne-Marie Alonzo*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2004, 218 p.

⁵¹ Voir Christina Horvath, « La peau buvard de Nina Bouraoui », *Revue critique de fiction française contemporaine*, [en ligne], 2012, <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx04.09/625>,

⁵² Voir Dominique Bourque, *Écrire l'inter-dit : la subversion formelle dans l'œuvre de Monique Wittig*, coll. « Bibliothèque du féminisme », Paris, L'Harmattan, 2006, 167 p., et « Guerres d'amour, machines de guerre : le dé-marquage dans la littérature d'auteurs lesbiens », *Espace lesbien. Rencontre et revue d'études lesbiennes*, octobre 2006, p.87-100.

⁵³ Voir aussi Dominique Bourque, « De l'intertextualité mythique dans *Le corps lesbien* de Monique Wittig », thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa, 1994, 136 p.

⁵⁴ Voir par exemple l'ouvrage dirigé par Namascar Shaktini, *On Monique Wittig : Theoretical, Political & Literary Essays*, Urbana, University of Illinois Press, 2005, 230 p.

l'imaginaire des femmes. L'écriture de l'autrice a donc certainement une dimension utopique, mais elle est également difficile d'approche tant elle est dense et « défamiliarisante ». Jennifer Waelti-Walters aborde aussi brièvement cette autrice, à la limite extrême de son corpus, en notant l'écriture politisée de Wittig dans un temps où, en France, seule l'était celle des féministes, mais pas celle des écrivaines. Cette particularité s'explique par le choix de Wittig de vivre et d'enseigner aux États-Unis, ce qui lui a permis de rejoindre une communauté d'idées lui ressemblant plus que celle en France⁵⁵. Anne F. Garréta a écrit cinq livres et est connue depuis la publication de *Sphinx* en 1986, un roman racontant l'histoire d'amour entre deux personnes dont le genre n'est pas révélé. Les études sur cette autrice portent en partie, à travers maints mémoires de maîtrise, sur son travail sur le genre grammatical et, ce faisant, sur l'identité sexuelle ainsi que les normes en général, mais également sur son approche ludique de la littérature en favorisant une écriture sous sans contraintes (Garréta est membre de l'Oulipo — l'Ouvroir de littérature potentielle), et intimiste⁵⁶.

Dans tous les cas, on note dans ces textes un travail sur les représentations et sur le langage. Toutefois, les liens entre les textes des autrices qui sauraient les constituer en un corpus ont été peu envisagés. Nous proposons d'y remédier dans cette recherche doctorale en suggérant qu'il existe des pratiques du tiers espace comme points communs entre ces textes.

⁵⁵ Wittig a contribué en 1970, avec Antoinette Fouque et Josiane Chanel, à l'organisation du MLF (Mouvement de libération des femmes) et a fondé celui des Gouines rouges en 1971. Il existe un conflit concernant la création du premier groupe revendiquée par Fouque (qui a d'ailleurs déposé le sigle MLF à l'Institut national de la propriété intellectuelle, au grand dam des autres mouvements féministes français) alors que Wittig et d'autres soutiennent que l'organisation n'avait pas de structure hiérarchique. Voir *Pro-Choix, la décision de choisir*, n° 46, décembre 2008, en ligne, <http://www.prochoix.org/pdf/Prochoix.46.interieur.pdf>, numéro consacré en majorité au mythe des origines du MLF.

⁵⁶ Diana Buglea, « *L'écriture de soi et ses métamorphoses posthumaines chez Christian Mistral, Anne F. Garréta, Régine Robin* », thèse de doctorat, London (Canada), Western University, 2012.

Possibilités et limites du tiers espace

Le tiers espace est un concept qui émerge, nous le rappelons, des études postcoloniales, géographiques et *queer of color*. Pour chaque discipline, il représente un monde en parallèle du réel basé sur la repolarisation des termes des dualités qu'on y trouve ordinairement. Effectivement, il transforme la relation de tension, qui unissait les deux termes de ces dualités, en une relation de rencontre. Le tiers espace est tiers en ce sens qu'il propose une nouvelle façon de concevoir ce qu'on oppose ou exprime ordinairement comme contraire, mais sans détruire l'idée de binarité, ce qui permet de jeter sur le réel un regard critique et d'en offrir en même temps une alternative. Le tiers espace propose en effet, nous le verrons maintenant, un reflet différent du réel.

Homi K. Bhabha, théoricien postcolonial, parle du tiers espace dans *The Location of Culture* publié en 1994. C'est pour lui un lieu inédit d'énonciation qui émerge à la suite de l'exacerbation d'une logique de la domination lors de la colonisation et de la période postcoloniale qui la suivit. Ces périodes ont favorisé le renforcement de modèles d'existences binaires hiérarchiques (bourreau/victime, Blanc/Noir, actif/passif, etc.) et repoussé dans l'invisibilité (réelle et symbolique) les existences intermédiaires, hybrides, telles, par exemple, les personnages métisses et celles parlant tant la langue colonisée que colonisatrice. Bhabha remarque toutefois que lorsque ces personnes vivant ces existences limitrophes prennent la parole en leur nom, elles entretiennent une ambivalence, un mouvement entre les polarités habituelles, quelque chose qu'on reconnaît puisqu'elles utilisent des points de référence normatifs, mais sans les reconnaître parce qu'elles les agencent autrement que selon la logique prescrite. Ce lieu de l'hybridité, aux frontières abstraites et fluctuantes, aux possibilités multiples, constitue pour Bhabha le tiers espace : « *[H]ybridity to me is the "third space" which enables other positions to emerged. This third space displaces the histories that constitute it, and sets up new*

*structures of authority, new political initiatives*⁵⁷. » Le tiers espace est donc ce lieu d'énonciation de l'hybridité, lieu qui, même s'il ne cadre pas avec les normes d'intelligibilité de la plupart des sociétés humaines basées sur la binarisation du réel, saurait proposer, justement du fait de cette hybridité, des transformations politiques.

Or, le tiers espace n'empêche pas la domination et la situation de moindre pouvoir qu'elle occasionne chez les marginalisé-e-s ; c'est là une importante critique qu'on adresse au chercheur : « *Here lies the problem: although Bhabha aims to point out ways, which allow marginal to bécoter more powerful, he paradoxically fails to consider aspects of power. Marginals do not have the same chances to articulate their interests*⁵⁸. » Selon nous, cette critique aurait été juste si les tiers espaces étaient des lieux visant à s'adresser directement aux dominants, mais tel n'est pas le cas. Ils ne constituent pas une contre-attaque ni une défense. Dans le tiers espace, les enjeux se jouent sur un autre niveau. Sa présence ne requiert pas de validation de la part des dominants. Le tiers espace court-circuite leur échiquier. Il ne les empêche pas de se déplacer sur cet échiquier, il n'annule pas la partie en cours, mais il crée un nouveau jeu, en parallèle, où le but ultime n'est pas de posséder du pouvoir au détriment d'un-e autre. Les marginalisé-e-s vont toujours perdre sur cet échiquier, car le jeu leur retire du pouvoir avant même qu'il ne commence en leur imposant une posture inférieure. Ce que le tiers espace permet, pour les marginalisé-e-s, est la formation d'une vision qui échappe aux dominants et par laquelle repenser leur identité individuelle et collective. Il leur procure

⁵⁷ Bhabha rapporté par Rutherford, « The Third Space. Interview with Homi Bhabha », Jonathan Rutherford (dir.), *Identity, Community, Culture, Difference*, Londres, Lawrence & Wishart, 1990, p. 211, « l'hybridité [...] est ce tiers espace qui rend possible l'émergence d'autres postures. Ce tiers espace déloge les histoires qui le constituent et met en place de nouvelles structures d'autorité, de nouvelles initiatives politiques ». Nous traduisons.

⁵⁸ Britta Kalscheur, « Encounters in the third Space: Links Between Intercultural Communication Theories and Postcolonial Approaches ». Karin Ikas et Gerhard Wagner (dir.) *Communicating in the Third Space*, New York, Routledge, 2008, p. 39. « Là réside le problème : alors que Bhabha cherche à montrer des manières par lesquelles les marginaux peuvent obtenir plus de pouvoir, il ne réussit pas, paradoxalement, à considérer les enjeux de pouvoir. Les marginaux n'ont pas les mêmes possibilités que les autres d'exprimer leurs intérêts. ». Nous traduisons.

du pouvoir en cela qu'il légitime l'existence des marginalisé-e-s par et pour eux et elles-mêmes et non plus en regard d'un système où toute la réalité est organisée autour de la reproduction d'un seul modèle identitaire. Il est certes vrai, toutefois, que Bhabha ne prend pas en compte les effets du pouvoir dans l'immédiat et cela peut affecter la portée subversive du tiers espace. En effet, les marginalisé-e-s ne bénéficient pas de la même capacité à activer leur lieu inédit d'énonciation du fait de leur oppression spécifique qui se manifeste par des effets matériels et bien concrets sur leur vie :

Bhabha uses the notion of third space, and the elusive strategies of hybridity implicated in it, to theorize about colonial power and resistance. As such, his theory of third Space has received justified criticism for dispensing with the notion of conflict in colonial relations of power and for ignoring the central role that physical and institutionalized violence have played within the context of colonialism⁵⁹.

Bhabha focalise effectivement ses recherches sur un plan abstrait et discursif ; il perçoit un tiers espace de l'énonciation, mais omet de prendre en considération que les effets matériels de l'oppression — cette violence physique et institutionnelle mentionnée plus haut — affectant les marginalisé-e-s peuvent les empêcher d'activer ce lieu. L'hybridité n'est donc pas nécessairement le gage de la formation d'un tiers espace.

Pour le géographe Edward Soja, qui s'inspire d'ailleurs de Bhabha, dans son ouvrage *Thirdspace : Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, le tiers espace est surtout une manière de produire du savoir au carrefour du réel et de l'imaginé. C'est une nouvelle perspective par laquelle appréhender la réalité et en révéler des aspects jusqu'alors inédits : « *Thirdspace becomes a remembrance-rethinking-recovery of spaces lost or never sighted at all⁶⁰* ». Ce tiers espace constitue notamment

⁵⁹ Laura Junka-Aikio, 2006, *Late Modern Palestine, The Subject and Representation of the Second Intifada*, Oxon et New York, Routledge, p. 350-351. « Bhabha utilise la notion de tiers espace, et les stratégies nébuleuses d'hybridité qui en font partie, pour théoriser le pouvoir et la résistance coloniales. Ainsi, sa théorie du tiers espace a suscité des critiques justifiées pour avoir omis la notion de conflit dans les relations de pouvoir coloniales et pour avoir ignoré le rôle central qu'ont joué la violence physique et institutionnelle dans le contexte du colonialisme. » Nous traduisons.

⁶⁰ Edward Soja, *op. cit.*, p. 81. « Le tiers espace devient une remémoration-reconceptualisation-récupération d'espaces perdus... ou jamais perçus. » Notre traduisons.

une manière d'étudier la géographie en prenant simultanément en compte les aspects historiques, sociaux et spatiaux :

*I use Thirdspace to refer to a particular way of thinking about and interpreting socially produced space. It is a way of thinking that sees the spatiality of our lives, the human geographies in which we live, as having the same scope and critical significance as the historical and social dimensions of our lives*⁶¹.

En usant du tiers espace, il devient possible pour Soja d'envisager de nouveaux liens et de révéler des pratiques — il parle plus précisément, dans le passage plus haut, de géographies humaines. Le tiers espace est un point de rencontre⁶² non pas qui synthétise deux éléments d'une binarité, mais qui les transcende⁶³ pour tenter d'établir de nouvelles configurations, d'ouvrir de nouveaux espaces. Il a pour effet de « désagencer » la différence (Soja dit « *disordering of difference* ») ; le tiers espace est donc une façon éminemment productive et dynamique de produire du savoir.

Soja voit un énorme potentiel dans le tiers espace et propose, en quelque sorte, que les tiers espaces se provoquent. En effet, ils les réfléchit comme la résultante d'une stratégie qu'il nomme « *Thirding-as-Othering* », une opération qui ne provient pas d'une « *additive combination of its binary antecedents but rather from a disordering, deconstruction, and tentative reconstitution of their presumed totalization producing an open alternative that is both similar and strikingly different*⁶⁴ ». Il représente donc un moyen par lequel défaire, faire et refaire le monde. Selon Soja, le « *thirling* » est une manière par laquelle certaines personnes ou communautés pratiquent l'espace. Plutôt que d'être seulement « *othered* », donc définies comme Autre, elles pratiquent de l'*othering*

⁶¹ Soja rapporté par Christian Borch, « Interview with Edward W. Soja: Thirdspace, Postmetropolis, and Social Theory, *Distinktion: Journal of Social Theory*, vol. III, 2002, p. 113. « J'utilise le tiers espace pour parler d'une manière particulière de penser les espaces sociaux. C'est une manière de penser qui perçoit que l'aspect spatial de nos vies et les géographies humaines dans lesquelles nous vivons ont la même envergure et la même valeur critique que les dimensions sociales et historiques de nos vies. » Nous traduisons.

⁶² Soja, *op. cit.*, 2009, p. 46.

⁶³ Soja, *op. cit.*, 2009, p. 62.

⁶⁴ Soja, *op.cit.*, p. 61, « combinaison additionnelle de ces antécédents binaires, mais plutôt d'une désorganisation, déconstruction et d'une tentative de reconstruction de leur totalisation présumée qui produit un choix nouveau qui est à la fois similaire et très différent ». Nous traduisons.

ou du *thirthing*. Katrinka Somdahl-Sands mentionne à ce sujet que « *radical perspectives within a society “create” spaces for themselves through a process of “thirthing-as-Othering” which he [Soja] claims produces a new openness described as Thirdspace*⁶⁵ ». C'est donc un moyen de briser la dialectique.

Toutefois, le *thirthing* consiste aussi pour Soja en une posture d'étude que des chercheuses et chercheurs pourraient adopter. En ce sens, elle est problématique, car elle vise alors à intervenir sur des systèmes de pensée binaire en introduisant une troisième composante dans leur équation afin de comprendre autrement la différence. Cette tactique, comme le mentionne le chercheur, est utile « *for exploring postmodern culture and seeking political community among all those oppressively peripheralized by their race, class, gender, erotic preference, age, nation, region and colonial status*⁶⁶. » Le tiers espace correspondrait donc notamment à ce nouveau lieu créé par cette intervention. Il émerge d'un choix, d'un désir, clairement des privilégié-e-s de ce monde, d'étudier autrement la réalité des marginalisé-e-s. Il rend compte toutefois d'un désir d'éviter de les représenter par un mode de pensée binaire forcément oppressif. Nous croyons toutefois, à terme, que cette pensée du tiers espace puisse aussi constituer une forme de domination culturelle. En effet, nous trouvons dangereuse, outre le fait de reproduire la dichotomie sujet-objet dans la recherche universitaire, l'entreprise d'inventer un troisième élément, un tiers espace, pour ensuite l'appliquer aux « périphérisé-e-s ». Nous pensons que le tiers espace, en plus d'être une manifestation, devrait rester un point focal, et pas une intervention.

⁶⁵ Katrinka Somdahl-Sands, « Triptych : Dancing in Thirdspace », *Cultural Geographies*, vol. XIII, 2006, p. 611, « les perspectives radicales émergent d'une société "créent" des espaces pour elles à partir d'un procédé appelé "thirthing-as-othering" dont il [Edward Soja] prétend qu'il produit de nouvelles ouvertures décrites comme un tiers espace ». Nous traduisons.

⁶⁶ Soja, *op. cit.*, p. 106, « pour explorer une culture postmoderne et chercher une communauté politique parmi toutes celles et tous ceux qui sont déplacé-e-s en périphérie en raison de leur race, de leur classe, de leur genre, de leur préférence érotique, de leur âge, de leur nation et de leur statut colonial ». Nous traduisons.

Gloria Anzaldúa, une intellectuelle chicana associée à la pensée *queer of color*, développe une pensée proche du tiers espace en s'intéressant à la capacité ou la nécessité de certaines personnes de vivre entre différentes cultures, entre différents mondes qui s'enchevêtrent parfois difficilement et avec des conséquences pour le moins néfastes⁶⁷, à cause d'une posture acquise à la naissance :

*Living between cultures results in « seeing » double, first from the perspective of one culture, then from the perspective of another. Seeing from two or more perspectives simultaneously renders those cultures transparent. Removed from that culture's center you glimpse the sea in which you've been immersed but to which you were oblivious, no longer seeing the world the way you were enculturated to see it*⁶⁸.

Le fait d'être située dans deux mondes différents et qui souvent s'opposent provoque un décalage capable de créer une tierce vision, une tierce posture permettant de s'affranchir de codes culturels formant l'identité d'une personne. Anzaldúa use donc de son expérience personnelle de la réalité (femme lesbienne d'origine mexicaine et états-unienne ayant vécu à la frontière du Texas et du Mexique) afin de développer sa pensée théorique. Elle s'attarde ainsi sur deux concepts qu'elle appelle *la mestiza* et *la nepantla*.

Anzaldúa définit ainsi le premier concept:

*Cradled in one culture, sandwiched between two cultures, straddling all three cultures and their value systems, la mestiza undergoes a struggle of flesh, a struggle of borders, an inner war. Like all people, we perceive the version of reality that our culture communicates. Like others having or living in more than one culture, we get multiple, often opposing messages. The coming together of two self-consistent but habitually incompatible frames of reference causes un choque, a cultural collision*⁶⁹.

⁶⁷ Anzaldúa remarque que de refuser de s'associer complètement à une catégorie identitaire marginale (par exemple, noire ou lesbienne) engendre le risque de se faire exclure de cette catégorie par les gens qui prétendent en incarner tous les traits, et donc de manquer de ressources, de souffrir d'isolement, voire de violences.

⁶⁸ Ana Louise Keating, *Gloria Anzaldúa. Interviews/Entrevistas*, New York, Routledge, 2000, p. 8. « Vivre entre deux cultures cause une vision double, d'abord de la perspective d'une culture, ensuite de celle de l'autre. Voir à partir de deux ou de plusieurs perspectives simultanément rend ces cultures transparentes. Retiré-e de ce centre culturel, tu aperçois la mer dans laquelle tu avais été immergé-e mais dont tu ignorais la présence, tu ne vois plus le monde de la manière qu'on te l'avait appris. » Nous traduisons.

⁶⁹ Anzaldúa, *op. cit.*, p. 100. « Bercée par une culture, prise en sandwich entre deux cultures, enjambant ces trois cultures et leurs systèmes de valeurs, la *mestiza* passe par un combat dans la chair, un combat de frontières, une guerre intérieure. Comme tous les gens, nous percevons la version de notre réalité telle que transmise par notre culture. Comme ceux qui ont vécu ou qui vivent dans plus d'une culture, nous recevons plusieurs messages, le plus souvent contradictoires. La mise en commun de deux cadres de références autosuffisants qui sont habituellement incompatibles cause un choc, une collision culturelle. » Nous traduisons.

Nous notons ici l'idée que la *mestiza* émerge d'une forte opposition et qu'il rassemble en un seul lieu différentes perspectives. C'est à partir de la *mestiza*, de ce métissage, qu'il devient possible de combattre plus efficacement l'oppression :

But it is not enough to stand on the opposite river bank, shouting questions, challenging patriarchal, white conventions. A counterstance locks one into a duel of oppressor and oppressed; locked in mortal combat, like the cop and the criminal, both are reduced to a common denominator of violence. [...] Because the counterstance stems from a problem with authority—outer as well as inner—it's a step towards liberation from cultural domination. But it is not a way of life. At some point, on our way to a new consciousness, we will have to leave the opposite bank, the split between the two mortal combatants somehow healed so that we are on both shores at once and, at once, see through serpent and eagle eyes. [...] The possibilities are numerous once we decide to act and not react.⁷⁰ (Nous soulignons)

Nous avons souligné un segment de la dernière phrase, car la *mestiza* se développe comme alternative au monde quotidien, à partir d'une nouvelle conscience, en dénotant un agissement, une nouvelle posture, créée à partir de l'oppression, plutôt qu'une réaction (non productive, quoique parfois effective) contre l'oppression. Cette façon d'envisager la résistance à partir d'un système de pensées non binaire, est un trait que beaucoup d'autres chercheuses et chercheurs prêtent au tiers espace. Minerva S. Chávez mentionne ceci au sujet de la non binarité de la pensée de la chercheuse : « *Anzaldúa's ongoing relationship with the center and periphery dismember us in order to reconstitute ourselves as a political approach to "moving beyond"*⁷¹. »

⁷⁰ *Ibid.*, p. 100-101, « Mais ce n'est pas suffisant de se tenir debout sur la rive opposée, criant soulevant des questions, défiant les conventions des Blancs et patriarcales. Une contre-posture enferme dans un duel oppresseur/opprimé-e, dans un combat mortel, comme le policier et le criminel, les deux sont réduits à un dénominateur commun de violence. [...] Parce que cette contre-posture provient d'un problème avec l'autorité — extérieure tout autant qu'intérieure — c'est un pas vers l'avant pour se libérer de la domination culturelle. Mais ce n'est pas une manière de vivre. À un moment donné, sur notre chemin vers une nouvelle conscience, nous devons quitter la rive opposée, cette division entre deux combattants mortels devra être guérie d'une façon ou d'une autre pour que nous soyons sur les deux rives en même temps, simultanément en train de voir par l'œil du serpent et de l'aigle. [...] Les possibilités sont nombreuses une fois que nous décidons *d'agir plutôt que de réagir*. » Nous traduisons et soulignons.

⁷¹ Minerva S. Chávez, « Let's Meet in Nèpantla: The Possibility of Thirdspace as a Place "Others" call Home », *Journal of Latinos and Education*, vol. XIV, n° 4, 2015, p. 339. « La relation d'Anzaldúa avec le centre et la périphérie nous démembrer afin de nous reconstituer comme approche politique pour "aller au-delà". » Nous traduisons.

L'autrice a développé le deuxième concept, celui de *nepantla*, afin d'ouvrir celui de *Mestiza* qui fut utilisé, selon elle⁷², de manière trop réductrice. *Nepantla* réunit en quelque sorte les concepts de *Borderlands* et de *Mestiza*. Il contient une charge résolument spirituelle:

« *Nepantla* » is Nahuatl word meaning « in-between space ». Anzaldúa adopted this term, and used it to represent psychic/spiritual/material points of potential transformation. In Anzaldúa's writings, « *nepantla* » represents both an extension of and an elaboration on her theories of the *Borderlands* and the *Coatlicue* state (described in *Borderlands*). Like her theory of the *Borderlands*, *nepantla* indicates liminal space where transformation can occur, and like her theory of the *Coatlicue* state, *nepantla* indicates space/times of great confusion, anxiety, and loss of control. But with *nepantla*, Anzaldúa underscores and expands the « spiritual, psychic, supernatural, and indigenous » dimensions⁷³.

C'est donc l'idée de transformation qui se situe au centre du concept de *nepantla*. Celle-ci indique tant une perte qu'un gain : « *nepantla includes both radical dis-identification and transformation. We dis-identify with existing beliefs, social structures, and models of identity; by so doing, we are able to transform these existing conditions*⁷⁴ ». Ce mouvement de déconstruction et de reconstruction est essentiel au concept. Anzaldúa nomme les personnes vivant/expérimentant les *nepantla*, des *nepantleras*, et accorde à leur existence une grande importance sociale :

*Nepantleras are the supreme border crossers. They act as intermediaries between cultures and their various versions of reality. They serve as agents of awakening, inspire and challenge others to deeper awareness, greater conocimiento, serve as reminders of each other's search for wholeness of being*⁷⁵.

⁷² Voir Gloria Anzaldúa, *Gloria E. Interviews/Entrevistas*. Ed. AnaLouise Keating. New York, Routledge, 2000.

⁷³ Keating, *op. cit.*, p. 8. « "*Nepantla*" est un mot nahuatl qui signifie "espace entre-deux". Anzaldúa a fait usage de ce terme et l'a utilisé pour représenter des points de transformation psychique/matérielle/spirituelle. Dans les écrits d'Anzaldúa, "*nepantla*" représente une extension et une élaboration de ses théories du *Borderlands* et de l'état *Coatlicue* (tels que décrits dans *Borderlands*). Comme ses théories du *borderlands*, *nepantla* désigne un espace liminal où une transformation peut se produire, et comme sa théorie de l'état *Coatlicue*, *nepantla* indique un espace/temps de grande confusion, d'anxiété et de perte de contrôle. Mais avec le concept de *nepantla*, Anzaldúa souligne et développe les dimensions "spirituelles, psychiques, surnaturelles et autochtones". » Nous traduisons.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 9. « *nepantla* inclut une désidentification et à la fois une transformation radicale. Nous nous dés-identifions avec les croyances actuelles, les structures sociales et les modèles identitaires ; ce faisant, nous sommes capables de transformer ces conditions d'existence ». Nous traduisons.

⁷⁵ Anzaldúa dans AnnaLouise Keating (dir.), *The Gloria Anzaldúa Reader*, Duhram, Duke University Press, 2009, p. 293. « Les *nepantleras* sont les suprêmes passeuses et passeurs de frontières. Elles agissent comme des intermédiaires entre les cultures et leurs multiples versions de la réalité. Elles servent d'éveilleuses et d'éveilleurs de conscience qui inspirent les autres, les mettent au défi de développer une plus grande conscience, un plus grand *conocimiento* et agissent de façon à nous rappeler notre quête mutuelle vers une complétude de nos êtres. » Nous traduisons.

Les *nepantleras* empêchent que la réalité se sclérose en une seule dimension. C'est là, pour Anzaldúa, leur rôle : traverser sans cesse les multiples espaces de la réalité pour la garder ouverte à des possibilités inédites, pour l'enrichir de nouvelles expériences. Les concepts de *mestiza* et de *nepantla* servent pour Anzaldúa à montrer qu'il existe un lieu défini uniquement par certaines postures spécifiques et par lequel il est possible, au su des dominants, de troubler leur pensée dialectique.

bell hooks, une autre figure associée, notamment, à la pensée *queer of color*, parle d'un lieu qu'elle nomme le *space of radical openness* ou le *location of radical openness* qui ressemble fortement au tiers espace et qui a des liens évidents avec la *mestiza* d'Anzaldúa:

*I'm located in the margin. I make a definite distinction between that marginality which is imposed by oppressive structures and that marginality one chooses as site of resistance—as location of radical openness and possibility. This site of resistance is continually formed in that segregated culture of opposition that is our critical response to domination*⁷⁶.

Le tiers espace de hooks (ce « *radical space of openness* ») provient d'un choix et n'est pas, comme chez Anzaldúa, la résultante d'un choc de frontières. Toutefois, hooks précise dans ce passage qu'on choisit la marge comme posture afin de déconstruire une « culture de l'opposition ». L'idée des contraires est donc toujours présente tout comme celle qu'il faille « ouvrir » l'espace du réel vers d'autres configurations. C'est dans ce choix de la marginalité, pour hooks, que se forme un tiers espace : « *It offers to one the possibility of radical perspective from which to see and create, to imagine alternatives, new words*⁷⁷. » Pour hooks, choisir la marginalité comme posture, plutôt que de l'envisager seulement tel un état que certaines personnes subissent, crée un espace inédit

⁷⁶ bell hooks, *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*, Boston, South End Press, 1990, p. 153. « Je suis située dans la marge. J'opère une distinction entre la marginalité qui a été imposée par des structures oppressives et cette marginalité qu'une personne choisit comme lieu de résistance — comme espace radical d'ouverture et de possibilité. Ce site de résistance se forme continuellement dans une culture de ségrégation et d'opposition, et elle constitue notre réponse critique à la domination. » Nous traduisons.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 150. « Il offre la possibilité d'une perspective radicale par laquelle voir et créer, imaginer des alternatives, de nouveaux mots. » Nous traduisons.

par lequel contrer la domination. La chercheuse, comme Anzaldúa, affirme que ce lieu est en fait une posture qui rassemble en un espace deux visions radicalement différentes, celle de la norme et de la marge empruntées quotidiennement par les marginalisé-e-s — dans son cas comme femme noire du Kentucky — pour fonctionner socialement :

*Living as we did — on the edge — we developed particular way of seeing reality. We looked both from the outside in and from the inside out. We focused our attention on the center as well as on the margin. We understood both. This mode of seeing reminded us of the experience a whole universe, a main body made up of both margin and center*⁷⁸.

Le *radical space of openness* résulte donc d'un enchevêtrement de frontières qui se produit par des marginalisé-e-s traversant deux espaces. Il correspond donc, d'une part, à une posture: « *It was this marginality that I was naming as a central location for the production of a counter-hegemonic discourse that is not just found in words but in habits of being and the way one lives*⁷⁹ » et, d'autre part, d'une prise de conscience: « *This sense of wholeness, impressed upon our consciousness by the structure of our daily lives, provided us with an oppositional world-view — a mode unknown to most of our oppressors*⁸⁰. » Selon hooks, le *radical space of openness* forme un lieu vital et nécessaire où les marginalisé-e-s peuvent s'exprimer au-delà de leur marginalisation en rassemblant les traits des deux mondes qu'elles connaissent :

*Those of us who live, who « make it, » passionately holding on to aspects of that « downhome » life we do not intend to lose while simultaneously seeking new knowledge and experience, invent spaces of radical openness. Without such spaces we would not survive. Our living depends on our ability to conceptualize alternatives, often improvised. Theorizing about this experience aesthetically, critically, is an agenda for radical cultural practice*⁸¹.

⁷⁸ *Ibid.*, p. xvi. « Vivant comme nous le faisons — sur le seuil — nous avons développé des façons particulières de voir la réalité. Nous regardions à la fois de l'extérieur vers l'intérieur et de l'intérieur vers l'extérieur. Nous nous attardions sur le centre et sur la marge. Nous comprenions les deux. Cette façon de voir nous rappelait que l'univers était composé à la fois d'une marge et d'un centre. » Nous traduisons.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 149. « C'était cette marginalité que je nommais comme centre névralgique pour la formation d'un contre discours hégémonique qui ne se trouve pas juste dans les mots, mais aussi dans les habitudes et les manières de vivre de chacun-e. » Nous traduisons.

⁸⁰ *Ibid.*, p. xvi. « Ce sentiment d'un tout imposé sur nos consciences par la structure de nos vies quotidiennes nous a fourni une vision du monde en opposé — un mode inconnu de la plupart de nos oppresseurs. » Nous traduisons.

⁸¹ bell hooks, *op. cit.*, p. 148-149. « Celles et ceux d'entre nous qui vivons, qui "réussissons", en tenant passionnément à certains aspects de notre vie première que nous ne voulons pas perdre alors que simultanément nous cherchons un nouveau savoir et une nouvelle expérience, inventons des espaces d'ouverture radicale. Sans ces espaces, nous ne survivrions pas. Notre existence dépend de cette habileté à

Le *radical space of openness* est donc formé de deux espaces. C'est un lieu hybride, mais qui est aussi plus que cette hybridité. C'est un lieu d'invention où faire vivre son existence et par lequel intervenir de manière critique dans la culture.

Dans cette thèse, nous nous inspirerons de la pensée de tous ces autrices et auteurs afin de montrer comment les littératures lesbiennes francophones mettent de l'avant de nouveaux systèmes de reconnaissance conjurant l'absence des lesbiennes. Nous nous appuierons plus particulièrement sur les théories des femmes racisées qui passent, comme nous venons de le voir, par la valorisation des expériences vécues comme mode d'existence, de pensées et de savoirs, afin, notamment, de décentrer la blanchitude dans notre pratique d'analyse. Nous utiliserons toutefois la notion de tiers espace de Bhabha, de Soja, d'Anzaldúa et de hooks selon le contexte présenté dans les œuvres de notre corpus de manière, par exemple, à ne pas utiliser une idée postcoloniale dans un contexte non colonial.

De la même manière que Soja affirme que le tiers espace « *open[s] spatial imaginations to ways of thinking and acting that responds to all binarisms, to any attempts to confine thoughts and action to only two alternatives*⁸² », nous envisageons le tiers espace comme une manière d'ouvrir l'imagination littéraire⁸³. Selon nous, il dénote

conceptualiser de nouvelles alternatives, le plus souvent en les improvisant. Théoriser cette expérience esthétiquement et de manière critique est un projet pour une pratique culturelle radicale. » Nous traduisons.

⁸² Edward Soja, *op. cit.*, p. 5, « ouvre l'imagination spatiale sur des façons de penser et d'agir qui contrecarre tous les binarismes, toute tentative de réduire les pensées et l'action à seulement deux choix ». Nous traduisons.

⁸³ Le tiers espace a bien été utilisé dans l'analyse littéraire, mais de manière très ponctuelle et rare. Il est d'ordinaire perçu comme un thème ou un genre littéraire, voire comme un procédé rhétorique. Voir Martine Delvaux, « L'ironie du sort : le tiers espace de la littérature beure », *The French Review*, vol. LXVIII, n° 4, 1995 et « Le tiers espace de la folie dans *Ourika, Juletane et l'Amant* », *Mots pluriels*, n° 7, 1998, Laura Junka, « Camping in the Third Space: Agency, Representation, and the Politics of Gaza Beach », *Public Culture*, vol. XVIII, n° 2, 2006, p. 349-359, Marion Lemaignan, « Mathurine ou La question d'un tiers espace de l'hétérodoxie, dans *Confession catholique du Sieur de Sancy* d'Agrippa d'Aubigné », *L'Atelier du centre de recherches historiques*, n° 4, 2009, Giorgia Severini, « “You do not understand Me” : Hybridity and Third Space in *Age of Iron. Theatre Research in Canada*, vol. XXXI, n° 2, 2010, p. 164-181, Sylvie Laurent, « Le “tiers-espace” de Léonora Miano romancière afropéenne », *Cahiers d'études africaines*, Paris, n° 204, 2011, p. 769-810, Ramona Mielusel, « Le Tiers-espace de la femme africaine : transnationalisme et nouveauté dans *Comment cuisiner son mari à l'africaine?* de Calixthe Beyala »,

la manifestation de lieux qui redéfinissent notre vision du monde, notre manière de concevoir le savoir et le pouvoir.

Méthodologie

Nous avons divisé cette thèse en deux parties. La première est le lieu d'une étude diégétique présentée en trois chapitres, car le développement identitaire des personnages se module selon trois systèmes de visibilité : hétérosexiste, sexiste et impérialiste. Nous formulons l'hypothèse qu'il est possible de voir, en pratiquant une lecture du tiers espace, que les personnages principales dépassent les conditions d'existence imposées par ces cultures. Il s'agit de reconnaître aux personnages la capacité à exister par et pour elles-mêmes. Ainsi, nous avons procédé à des lectures dirigées : nous avons d'abord identifié les conditions d'existence limitant la liberté des personnages dans chacune des cultures du visible, ensuite repéré les éléments qui distordaient et perturbaient le récit comme l'indice de la présence d'un nouveau mode d'existence et enfin relevé les éléments qui constituent, pour chaque cas, un tiers espace.

Dans le chapitre 1, nous abordons la culture du visible hétérosexiste. Les personnages qui y évoluent voient leur désir sévèrement contrôlé socialement. Il ne peut s'exprimer qu'en termes d'orientation sexuelle binaire : soit l'hétérosexualité ou l'homosexualité. Les protagonistes tentent d'échapper à la limitation de leur désir en s'exprimant en termes d'amour. Nous analysons le corpus en utilisant les notions d'homophobie et d'hétérosexisme telles que développées par Adrienne Rich, Judith Butler et Janik Bastien Charlebois.

Nouvelles études francophones, vol. XXVIII, n° 1, printemps, 2013, p. 17-31, Laëtitia Tordjman, « Avant-gardes diasporiques et émergence du « tiers espace » : *Banjo* de Claude McKay et *Les contrebandiers* d'Oser Warszawski », *Itinéraires*, [en ligne], n° 2, 2015, mis en ligne le 15 février 2016, <http://itineraires.revues.org/2848> ; DOI : [10.4000/itineraires.2848](https://doi.org/10.4000/itineraires.2848) et Monique Manopoulos, *Tonneaux à fonds perdus. Carnavalesque et tiers espace chez Rabelais et Queneau*, New York, Peter Lang, 2008.

Dans le chapitre 2, les œuvres s'inscrivent dans une culture du visible sexiste. Les désirs des protagonistes sont aussi fortement réglementés, mais surtout leur genre. Il ne doit exister que des hommes et des femmes, ces dernières étant socialement perçues comme inférieures aux premiers. Les personnages luttent surtout contre cette infériorisation des femmes et leur assignation comme telles. Nous réalisons ici nos analyses à partir des notions de patriarcat, de l'hétérosexualité entendue comme un régime politique tel que développé par Monique Wittig, de l'hétéropatriarcat tel que présenté par Louise Brassard, et du sexisme.

Dans le chapitre 3, il est question de la culture du visible impérialiste. Les personnages qui vivent dans cette culture voient leur identité se limiter à une seule origine ou à un rôle. Plusieurs systèmes d'oppression se renforcent et complexifient l'agentivité des personnages. L'amour et le désir entre femmes est quelque chose qui arrive aux protagonistes, qu'elles découvrent par l'intermédiaire d'autrui et qui constitue une prise de conscience en tant qu'individu. Nous nous basons sur le concept d'intersectionnalité défini par le *Combahee River Collective* et Kimberlé Crenshaw, et nous nous inspirons aussi de la pensée de la professeure Sirma Bilge et de l'autrice Audre Lorde ; nous nous appuyons également sur la notion d'impérialisme d'Edward Saïd et sur le concept de rhizome tel que repris par Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant et Édouard Glissant, pour comprendre l'importance d'une identité plurielle.

La deuxième partie est une étude formelle en deux chapitres où nous étudions le mode narratif qu'empruntent les littératures lesbiennes francophones. Ce corpus forme une pratique narrative particulière usant tant d'un mode réaliste que d'un mode virtuel, c'est-à-dire de projection, d'amélioration du réel, donc une pratique hybride, que j'ai nommé « le réalisme virtuel ». C'est dans cette manière de dépasser une binarité, d'être à la fois une chose et son contraire, que ce mode constitue une pratique du tiers espace. Il

comporte une dimension documentaire et une dimension interactive. Ces deux dimensions se présentent à travers un réseau de stratégies d'écriture dans mon corpus, mais celles-ci ne leur sont évidemment pas exclusives. D'autres littératures minorisé-e-s les utilisent. Cependant, je montrerai dans cette thèse en quoi les littératures lesbiennes francophones leur donnent une résonance particulière.

Dans le chapitre 4, il sera question de la dimension documentaire du réalisme virtuel. Nous aborderons la tendance des littératures lesbiennes francophones à présenter des témoignages. Nous ferons usage des concepts de mémoire et de trauma afin de bien cerner leur ampleur. Les aspects les plus forts des textes, soit ceux temporels, génériques et stylistiques, seront mis en lumière. L'aspect temporel permet d'observer le traitement du temps, plus particulièrement le retour sur le passé, comme le lieu d'un témoignage organique ; le passé est effectivement présenté comme une blessure ou encore comme un monde qui doit arriver à s'incarner. L'aspect générique focalise notre attention sur le travail modalistique autofictionnel par lequel se forme un témoignage politique. Ce maniement permet de détourner à travers l'usage, à différents degrés, d'autobiographie et de fiction, le voyeurisme et la minorisation sociale qui pèsent sur les femmes (racisées) et les lesbiennes. L'aspect stylistique permet de percevoir l'usage abondant de phrases longues comme l'indice d'un témoignage poétique. En effet, ces phrases dressent des portraits, dépeignent des tableaux ou encore relèvent des photographies de milieux de vie lesbiens exclusivement féminins.

Le chapitre 5 portera sur la dimension interactive du réalisme virtuel. Les littératures lesbiennes francophones développent une notion du pouvoir qui consiste à s'adresser au pouvoir dominant, et parfois à le nommer, mais sans chercher sa validation. Cette conception valorise les lesbiennes même si elles restent opprimées par le pouvoir dominant et même si elles ne militent pas activement pour sa destruction. Les notions de

pouvoir de bell hooks et d’Audre Lorde nous seront utiles afin de bien saisir cette idée d’un pouvoir parallèle ou alternatif. Nous développerons des analyses basées sur les aspects représentationnels, discursifs et ludiques de nos textes. Le premier permet de comprendre que les représentations de soi, créées à travers divers types d’auto-réflexivité métafictionnelle, servent à réviser différentes autorités sociales. Le deuxième attire le regard sur le maniement de plusieurs voix narratives, formant des polyphonies, qui servent à réviser la manière dont on prend la parole et la reçoit, donc à réinventer l’autorité discursive. Le troisième nous permet de relever les effets comiques, cocasses, ridicules ou absurdes présents dans nos textes et de percevoir l’humour comme une façon de reconsidérer certaines autorités morales.

Corpus

Notre corpus principal se compose de dix-huit œuvres de femmes. L’hypothèse principale de notre recherche, avançant que les littératures lesbiennes francophones s’inscrivent dans une pratique de tiers espace afin de susciter une autonomisation, explique son envergure. Elle est aussi nécessaire afin de légitimer les littératures lesbiennes en tant que corpus existant, et pertinent, pour la recherche. Ces œuvres, qui mettent en scène des récits dans plusieurs pays (l’Uruguay, le Québec, la France, les États-Unis, l’Inde, le Cameroun et l’Indochine [maintenant le Viêt-Nam]) ont été publiées au Québec et en France par des autrices au bagage culturel fort différent. Il nous était effectivement aussi vital, tant pour nous que pour la crédibilité de notre recherche, de ne pas nous limiter à des autrices blanches d’origine caucasienne ainsi qu’à des autrices ayant seulement connu une grande couverture médiatique ou savante, ce qui n’aurait que contribué à rejeter les autres dans l’ombre et à fortement limiter les conceptions des lesbiennes. Nous tenions aussi, de la sorte, à ne pas centrer nos recherches et analyses autour de l’expérience blanche. Ce choix a eu pour effet de mettre de côté certains textes

intéressants d'autrices (la plupart blanches) associées ordinairement aux écritures lesbiennes. Nous pensons, notamment, à *Thérèse et Isabelle* (1955) de Violette Leduc, « Le rire de la méduse » (1975) d'Hélène Cixous, à *Hymne aux murènes* (1986) de Mireille Best, *Les enfants d'Héloïse* (1997) d'Hélène de Montferriand, *Le rempart des béguines* (1951) de Françoise Mallet-Joris, *L'encontre* (1975) de Michèle Causse, ainsi que *L'échafaudage* (1999) de Danielle Charest. L'inclusion d'autrices racisées⁸⁴ dans notre corpus — bien qu'elle ait été difficile⁸⁵ — était essentielle.

Notre corpus principal couvre les années 1970 à 2014 puisque l'écriture lesbienne a surtout pris son essor en même temps que les mouvements féministes et que, comme le note Jennifer Waelti-Walter, « [*s*]etting the works of Violette Leduc aside [...] no novel, until *Les guerrillères* (*Female Guerrilla Warriors*, 1969) by Monique Wittig offers [...] a possibility for the literary imagination, a lesbian space or even a female space, free of the male gaze⁸⁶ ». Ces quatre décennies nous permettent aussi d'étudier comment plusieurs enjeux, de la montée des mouvements féministes et lesbiens en passant par le postcolonialisme, la pensée *queer*, la globalisation et la néocolonisation viennent traverser, et selon quelle ampleur, les littératures lesbiennes francophones et influencer tant les pratiques d'écriture que les choix thématiques et la présentation des personnages.

Nous retrouvons, dans notre corpus, neuf livres publiés au Québec et neuf livres en France. Dans le premier groupe, celui du Québec, nous retrouvons *Galia qu'elle nommait amour* (1992) d'Anne-Marie Alonzo, *Le carnet écarlate* (2014) d'Anne Archet, *Les nuits de l'Underground* (1978) de Marie-Claire Blais, *La lettre aérienne* ([1985])

⁸⁴ Jovette Marchessault, Gloria Escomel, Anne-Marie Alonzo, Diane Obomsawin, Bibine Desiles, Frieda Ekotto, Élula Perrin et Ananda Devi. Elles composent donc la moitié de notre corpus.

⁸⁵ Nous avons éprouvé des difficultés à trouver des autrices racisées pour former notre corpus. Cette difficulté n'aurait pourtant pas existé du côté anglophone.

⁸⁶ Jennifer Waelti-Walters, *op. cit.*, p. 120, « à l'exception des écrits de Violette Leduc, aucun roman, jusque *Les guérillères* (1969) de Monique Wittig n'offre [...] une possibilité d'imagination littéraire, un espace lesbien ou même féminin, délivré du regard masculin ». Nous traduisons.

2009) de Nicole Brossard, *Fruit de la passion* (1988) de Gloria Escomel, *Georgie* (1978) de Jeanne d'Arc Jutras, *Triptyque lesbien*⁸⁷ (1980) de Jovette Marchessault, *J'aime les filles* (2014) de Diane Obomsawin et *La Noyante* (1980) d'Hélène Ouvrard. Dans le second groupe, celui de la France, nous avons inclus *Mes mauvaises pensées* (2005) de Nina Bouraoui, *Les chroniques mauves* (2012) de Catherine Feunteun et du collectif catpeopleprod, *Lesbos latitude* (2007) de Bibine Desiles, *Indian tango* (2007) d'Ananda Devi, *Chuchote pas trop* (2005) de Frieda Ekotto, *Pas un jour* (2002) d'Anne F. Garréta, *Le bleu est une couleur chaude* (2010) de Julie Maroh, *Mousson de femmes* (2003) d'Élula Perrin et *Brouillon pour un dictionnaire des amantes* (2011 [1976]), écrit à quatre mains par deux amantes, justement, Monique Wittig et Sande Zeig⁸⁸.

Il était important de couvrir un large horizon des littératures lesbiennes, et c'est pourquoi les autrices de notre corpus proviennent de milieu social et culturel très varié. Notre choix s'est notamment laissé guider par l'idée de faire ressortir des œuvres peu étudiées en comparaison de celles d'une Nicole Brossard ou encore d'une Marie-Claire Blais, telles que celles de Jeanne-d'Arc Jutras, Gloria Escomel et Anne-Marie Alonzo, du côté du Québec, et Elula Perrin, Bibine Desiles, Frieda Ekotto et Ananda Devi, du côté de la France. Notre corpus se compose majoritairement de romans, mais aussi de formes littéraires moins canoniques telles que le conte (*Galia qu'elle nommait amour*), la bande dessinée (*Le bleu est une couleur chaude*, *J'aime les filles*), le roman graphique (*Les chroniques mauves*), le recueil (*Le carnet écarlate*) et l'essai (*La lettre aérienne*). Certaines de nos œuvres sont écrites dans un style assez lourd qui rend la lecture parfois difficile (nous pensons particulièrement à *Fruit de la passion*, à *Georgie*, à *Mousson de femmes* et à *Chuchote pas trop*). Nous les avons choisies non pas parce qu'elles sont des

⁸⁷ L'autrice écrivait « Tryptique » mais a ensuite choisi d'écrire « Triptyque » pour se référer à cette œuvre. C'est cette graphie que nous adopterons.

⁸⁸ À notre connaissance, cette thèse est la première à étudier *Les chroniques mauves*, *Lesbos latitude* et *Mousson de femmes*.

chefs-d'œuvre, mais parce qu'elles témoignaient de réalités et de poétiques importantes que nous avons considérées essentielles d'inclure dans notre recherche doctorale. Nous avons estimé que de parler d'une seule œuvre par autrice était une option pertinente puisqu'elle permettait de laisser de la place à plusieurs autrices. Ce qui a dicté notre choix d'œuvres — fort éclectiques, il est vrai — relève, d'une part, d'une recherche heuristique et, d'autre part, d'un désir d'accessibilité, d'où notre préférence pour le livre *Brouillon pour un dictionnaire des amantes* plutôt que *Les guerrillères* ou encore *Virgile, non*, deux œuvres particulièrement intéressantes, mais aussi très denses et qui ne sauraient être étudiées dans toute leur envergure dans le cadre d'une thèse comme la nôtre qui s'attarde à une vaste sélection d'œuvres. Le choix de *La lettre aérienne*, plutôt que *Le désert mauve*, *Baroque d'aube* ou *L'amèr ou Le chapitre effrité*, s'explique par le fait de la diversité des textes poétiques et théoriques qu'on y trouve et qui traversent l'ensemble de la pensée de Nicole Brossard.

PREMIÈRE PARTIE

AU-DELÀ DE L'ORIENTATION SEXUELLE : LE POTENTIEL POLITIQUE

DE L'AMOUR ET DU DÉsir ENTRE FEMMES

Dans cette première partie de notre thèse, nous procédons à une analyse diégétique de notre corpus en nous intéressant spécifiquement au traitement des identités⁸⁹. Elles sont problématisées par trois cultures du visible que nous nommons hétérosexiste, sexiste et impérialiste⁹⁰. Chacune d'elle délimite le cadre d'existence de nos personnages, c'est-à-dire leur capacité d'agir sur leur propre vie et sur le monde dans lequel elles vivent. Ces cultures du visible façonnent et maintiennent, par différentes institutions et pratiques, des identités dominantes. Par culture du visible, nous rappelons que nous entendons une manière d'accorder du pouvoir basé sur la visibilité et plus exactement sur la participation, forcée ou non, de tout un chacun à l'homogénéisation de l'espace public. Dans le cas de la culture hétérosexiste, toile de fond de six des œuvres étudiées, les identités sont toutes ramenées à un dénominateur hétérosexuel. Dans la culture sexiste, cadre de six autres de nos œuvres, les identités relèvent de l'inscription du genre sur les corps. Dans le cas de la culture impérialiste, contexte de vie principal dans six autres œuvres, les identités sont le produit de l'origine culturelle.

Nos protagonistes ne veulent pas ou n'arrivent pas à se conformer aux identités dominantes. Elles se trouvent, de ce fait, marginalisées, donc en situation de moindre pouvoir, entendu ici comme capacité à dominer et à contrôler les autres. Même si elles

⁸⁹ Plutôt que d'établir une lecture postmoderniste ou postcolonialiste de nos textes, nous en tenterons une du tiers espace. L'intérêt de cette approche réside dans le fait de révéler que des œuvres produisent du sens au-delà du contre-discours, donc notamment des binarités constitutives du postmodernisme (construction/déconstruction, homogénéité/hétérogénéité, crédulité/incrédulité) et du postcolonialisme (centre/périphérie, certitude/ambiguïté, global/local).

⁹⁰ Dans la réalité, ces cultures du visible interagissent constamment et ne peuvent être isolées les unes des autres. Elles sont ici séparées pour refléter le monde tel qu'il est dépeint par les autrices dans les œuvres étudiées dans cette thèse.

sont en profond désaccord avec leur culture du visible, elles vont la respecter (par dépit ou par choix) en adoptant des doublures, des sortes d'identités sociales, pour sauver les apparences ou se protéger. Certaines, plus privilégiées, vont confronter cette culture, mais avec cette idée de devenir comme tout le monde, de s'intégrer. Nos personnages, en évoluant dans ces conditions de vie, préservent leur indépendance, leur agentivité. En effet, elles ont le choix de leur posture dans leur marginalisation (elles peuvent soit faire semblant de s'intégrer, soit demander leur intégration). Elles vivent dans des entre-deux, oscillent entre être et paraître sans être capables d'apparaître dans le réel, c'est-à-dire sans que leur existence soit reconnue ou validée, peu importe si elles se situent du côté de la norme ou de la marge. Espérer se sortir de cette culture, ou s'en séparer serait évidemment utopique : elles ne peuvent pas se situer et s'exprimer hors du monde, de la société, ou du réel.

Or, les protagonistes, en suivant leur désir et leur amour pour d'autres femmes, évoquent toutes être déplacées ou transformées comme si elles avaient réussi à créer un lieu « au-delà » de leur culture du visible et à partir duquel s'autodéterminer. La narratrice de Bouraoui, dans *Mes mauvaises pensées*, confie à sa psychiatre : « [J]e suis chez moi à l'intérieur de moi, vous savez, je me laisse traverser, il ne s'agit plus de regarder, mais de vivre enfin ce que je regarde, c'est comme si j'entrais dans mon miroir [...] »⁹¹. » Brossard, pour sa part, écrit dans *La lettre aérienne* : « C'est la traversée du miroir et non la séduction statique du miroir. [...] Je ne me mire pas dans une autre femme ; je traverse une nouvelle dimension. Et cela ne peut pas faire autrement que d'affecter le nombre, les ondes, les musiques intérieures »⁹². » (LA, 52) L'écrivaine du

⁹¹ Nina Bouraoui, *Mes mauvaises pensées*, Paris, Stock, 2005, p. 187. Désormais, les références à cet ouvrage seront marquées par le sigle MMP, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁹² Nicole Brossard, *La lettre aérienne*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2009 [1985], p. 52. Désormais, les références à cet ouvrage seront marquées par le sigle LA, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

roman *Indian tango* d'Ananda Devi, quant à elle, exprime ainsi l'état de Subhadra : « Elle ne comprend pas jusqu'à ce qu'elle soit ressortie de l'autre côté d'elle-même. Mais alors, elle ne sera plus la même⁹³. » Il y a véritablement cette idée de traversée, figurée le plus souvent par le passage à travers un miroir — ce qui est significatif : elles ne se regardent plus, elles regardent et se rendent visibles l'une l'autre, provoquant un déphasage des protagonistes avec leur culture du visible. L'espace qu'elles occupent devient déformé et déformant. Elles sont dans un lieu inédit, hors champ, une condition bien exprimée par la narratrice de Bouraoui qui mentionne que « depuis [s]es mauvaises pensées, [elle perd] aussi le sens du monde, ou de [s]a faculté à y participer, [elle] reste en-dehors, comme les malades dans leur maladie » (MMP, 38), celle de Devi : « [N]e suis-je pas, ici, en-dehors du monde ? » (IT, 121), et celle de Gloria Escomel, dans *Fruit de la passion*, qui affirme qu'elle est « [t]ransportée, oui, hors du monde et [d'elle]⁹⁴ ». Cette faculté d'être à l'extérieur du monde tout en y circulant à l'intérieur rend compte d'une brèche dans la réalité déformant le cadre d'existence principal. Il ne s'agit pas d'un récit secondaire s'enchâssant dans un récit principal, mais d'un cadre d'existence secondaire, avec ses propres codes et ses lois, avec sa propre logique interne, perçant le cadre principal.

Nous avancerons donc deux hypothèses dans ce chapitre : la première affirme qu'il est possible de concevoir que les personnages s'extirpent de leur culture du visible en pratiquant une lecture du tiers espace. Cela signifie, plus concrètement, admettre qu'elles parviennent à définir leur identité au-delà de la visibilité en configurant de nouvelles modalités d'existence. La deuxième hypothèse avance que le désir et l'amour

⁹³ Ananda Devi, *Indian tango*, Paris, Gallimard, 2007, p. 55. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle IT, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁹⁴ Gloria Escomel, *Fruit de la passion*, Laval, Trois, coll. « Topaze », 1988, p. 166 Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle FP, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

entre femmes expriment bien plus qu'une orientation sexuelle : c'est un choix politique, un levier de leur autonomie.

Nous montrerons, dans la culture du visible hétérosexiste, sujet de ce premier chapitre, que le désir et l'amour entre femmes sont utilisés par les personnages pour se créer des refuges où sécuriser leur intimité. Dans la culture du visible sexiste, sujet du chapitre 2, ils servent plutôt à différencier les protagonistes de leur genre de manière à former une nouvelle collectivité de femmes. Dans la culture du visible impérialiste, sujet du chapitre 3, le désir et l'amour entre femmes suscitent des rencontres entre différentes réalités et cultures ainsi que la venue au monde des protagonistes en tant que sujet individuel. Nous verrons aussi, au fur et à mesure qu'avanceront nos analyses, que trois figures lesbiennes émergent de ces pratiques : l'amoureuse, l'idéaliste et l'initiatrice.

Nos analyses, dans chacune de ces parties, procéderont de la sorte : nous examinerons les entre-deux dans lesquels sont plongées les protagonistes, ensuite nous relèverons les distorsions qui déforment le cadre d'existence de leur culture du visible et qui nous indiquent la présence d'un tiers espace, puis nous décrirons les tiers espaces.

CHAPITRE 1

LA CULTURE DU VISIBLE HÉTÉROSEXISTE

L'hétérosexisme, dans le réel, se manifeste sous plusieurs formes (comportements, valeurs, éducation, lois, médecine, privilèges) notamment par la présomption que tout le monde est hétérosexuel et que l'hétérosexualité constitue une sexualité naturelle et supérieure aux autres. Ce système rend invisibles les sexualités et les identités non hétérosexuelles⁹⁵. C'est une domination inscrite au plan social et une pratique quotidienne, non pas un fait isolé. L'hétérosexisme, c'est la contrainte à l'hétérosexualité. Selon Adrienne Rich, l'hétérosexualité n'est pas une orientation sexuelle, mais une institution présentant l'hétérosexualité comme obligatoire⁹⁶. C'est une manière assez efficace de contrôler le désir des femmes par un souci économique (les femmes gagnant moins d'argent que les hommes) et de voiler toute forme de savoir, telle que les expériences lesbiennes, qui mettrait la domination hétérosexuelle en jeu. Pour Judith Butler, c'est un système qui met en scène les conditions de son pouvoir : « L'hétérosexisme et le phallogocentrisme sont des régimes de pouvoir qui cherchent à étendre leur domination par la répétition et la naturalisation de leur logique, de leur métaphysique et de leurs ontologies⁹⁷. » La domination prétendument naturelle de l'hétérosexualité proviendrait ainsi de sa répétition.

L'hétérosexisme, étant donné qu'il véhicule l'idée de la supériorité de l'hétérosexualité, tend à justifier l'homophobie, notamment celle intériorisée. Elle est

⁹⁵ Pour une meilleure compréhension des enjeux entre sexe, genre et orientation sexuelle, nous renvoyons à l'anthropologue Nicole-Claude Mathieu et au professeur Alexandre Baril qui proposent des grilles d'intellection de l'articulation entre ces concepts, la première selon une typologie des identités sexuelles, sexuées et de sexes, et la deuxième selon la pensée des théoricien-ne-s féministes, lesbiennes et queer. Voir Nicole-Claude Mathieu, *L'anatomie politique : catégorisations et idéologies du sexe*, Paris, L'Harmattan, 2013 [1991 chez Côté-femmes] et Alexandre Baril, « Sexe et genre sous le bistouri (analytique) : interprétations féministes des transidentités », *Recherches féministes*, vol. XXVIII, n° 2, 2015, p. 121-141.

⁹⁶ Voir Adrienne Rich, *loc. cit.*, p.130 à 141.

⁹⁷ Judith Butler, *op.cit.*, 2005, 108.

décrite ordinairement comme la peur de l'homosexualité et de tout ce qui lui est associé, faussement ou non. Janik Bastien Charlebois remarque que ce concept d'homophobie, plus populaire que ceux d'hétérosexisme et d'hétéronormativité, est pourtant moins efficace dans la lutte contre la domination des minorités sexuelles :

Le problème majeur de l'homophobie serait la psychologisation inhérente que traduirait son étymologie et la dépolitisation qu'elle produirait. Ainsi réduirait-elle la compréhension des attitudes négatives à l'endroit des gais, lesbiennes, bisexuels et bisexuelles à des mécanismes psychologiques et des problèmes de comportement individuel, limitant du coup les initiatives de transformation sociale ainsi que les interventions s'en inspirant⁹⁸.

La notion est donc problématique à cause du paradigme de pensée dans lequel on l'inscrit. Nous lui préférons celle d'hétérosexisme qui correspond plus au contexte mis en place dans nos livres et dans lequel une oppression systémique se manifeste.

Bien que plusieurs manifestations concrètes de celui-ci se retrouvent dans les récits — nous prendrons le temps de les relever — elles ne sont pas tant perçues comme homophobes que comme une fatalité, car nos personnages ne cherchent pratiquement jamais à les contrer. Leur pratique du tiers espace est définie par cette condition : tout contre-pouvoir semble pour elles impossible, elles préfèrent s'évader de leur culture du visible en utilisant les désirs ou l'amour qu'elles portent à d'autres femmes pour devenir invisibles, pour aménager des refuges. Nous montrerons que les personnages, par la création de ces lieux inédits, arrivent à signifier leur identité en regard de leur intimité.

Pas un jour (2002): du plaisir des contraintes, des femmes et des machines

Dans ce roman d'Anne F. Garréta, la narratrice cherche à raconter quelques nuits de sa vie, mais avec moult contraintes de manière à ne pas tomber dans « les mœurs de son temps », c'est-à-dire dans une « idolâtrie du désir ». Elle constate toutefois à plus d'une reprise la futilité, voire l'échec de son entreprise ; non seulement n'arrive-t-elle pas

⁹⁸ Janik Bastien Charlebois, « Au-delà de la phobie de l'homo : quand le concept d'homophobie porte ombrage à la lutte contre l'hétérosexisme et l'hétéronormativité », *Reflets : revue d'intervention sociale et communautaire*, vol. XVII, n°1, printemps 2011, p. 112-149.

à ne pas succomber au narcissisme, cette « religion universelle⁹⁹ » de son époque postmoderne, mais elle s'aperçoit aussi que le désir ne se rend visible qu'à travers une logique hétérosexuelle à laquelle elle collabore bien involontairement. En effet, montrer son désir est pratiquement impossible, car l'hétérosexualité en monopolise l'expression. La narratrice n'a donc pas la capacité d'incarner sa propre posture : elle doit se résigner à accomplir son projet en balançant entre témoignage et illusion de ses désirs. Cependant, en s'astreignant à une ascèse d'écriture, elle superpose de nouvelles contraintes à celles de sa culture du visible. Il s'agit là d'une manière de brouiller le réel et d'attirer notre regard vers la présence d'un tiers espace. Nous montrerons que celui-ci prend forme à travers la figure polymorphe de la machine qui permet à la narratrice de s'échapper, parfois littéralement et d'autres fois au sens figuré, de l'entre-deux qui neutralise son autonomie.

-Entre témoignage et illusion

Ne succombes-tu pas à une imposture subtile et redoutable ?
(PJ, 151)

La narratrice conçoit son projet d'écriture dans un cadre très délimité et scolaire de manière à ne dire que l'essentiel et d'aller droit au but :

[T]u t'assigneras cinq heures (le temps qu'il faut à un sujet moyennement entraîné pour composer une dissertation scolaire) chaque jour, un mois durant, à ton ordinateur, te donnant pour objet de raconter le souvenir que tu as d'une femme ou autre que tu as désirées ou qui t'a désirée. Le récit ne sera que cela, le dévidage de la mémoire dans le cadre strict d'un moment déterminé. (PJJ, 11-12)

Il est question de suivre un horaire exigeant pour simplement se « dévider la mémoire ». Bien décidée, donc, sur la manière de mener à terme son projet, elle remarque pourtant au fur et à mesure de son actualisation, combien, en fait, il lui échappe et se retourne contre elle, d'où cette idée, dans la citation en exergue, qu'elle se plie à une « imposture ». Elle

⁹⁹ Anne F. Garréta, *Pas un jour*, Paris, Grasset, 2002, p. 56. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle PJ, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

avoue qu'un certain contrôle lui échappe : « Tu te crois maîtresse de tes désirs ; libre d'y succomber ou pas ; libre même de les délibérer. Foutaise ». (PJ, 30) Le fait est qu'elle prend conscience que les désirs sont modelés par une culture du visible hétérosexiste.

Dans l'histoire de D*, par exemple : « une femme typiquement désirable, [elle] le voyai[t] dans et par les yeux des autres » (PJ, 45), donc à partir de standards communs et étrangers aux siens, elle expose les mises en scène pénibles (elle parle d'exercices, de gymnastique) et clichés des ébats qu'elle doit partager avec elle. Il faut « surtout [...] [qu'elle] y [mette] les phrases, [qu'elle éjacule] [s]on excitation à son impudeur, [qu'elle l'excite] à l'obscénité et enfin la [traite] comme une pute » (PJ, 46). Elle finit par constater ceci :

La différence, c'est qu'il n'y en avait pas. D* avait pris un amant et avait eu le génie de choisir pour en remplir le rôle, une femme. Mais ce qu'elle eût peut-être craint — ou rencontré quelque difficulté à — obtenir de lui, elle ne risquait rien à en faire d'une femme — dont elle s'arrangeait pour ne pas remarquer qu'elle en était une — l'instrument. La relation demeurait donc strictement hétérosexuelle.

Pareille ironie suffirait à vous dégoûter de la lucidité. (PJ, 47)

La manière dont le désir est mis en scène dicte le type de relation que la narratrice façonne avec son amante. Dans ce cas, c'est de l'hétérosexualité. La narratrice est un instrument non pas tant du désir de son amante que du désir hétérosexuel : elle le performe. Ainsi, elle témoigne bel et bien de son expérience, son objectif premier, mais ce partage ne procure que l'illusion d'un désir entre femmes (son amante, ici, l'invisibilise ; elle ne remarque pas qu'elle est une femme), car il s'articule selon une logique hétérosexuelle.

Dans une autre histoire, celle de H*, celle-ci vient rejoindre la narratrice, alors qu'elle est disquaire dans une boîte, en s'assoyant tout près d'elle, puis en attendant, une cigarette aux lèvres, sans lui parler. La narratrice, l'ayant observée, émet cette réflexion :

Si tu avais bien lu la scène, elle te faisait l'Ange Bleu, et autre drame de femme fatale ou fatalement frappée d'un coup de foudre. Il te semblait que la didascalie suivante indiquait

quelque chose comme : le héros (gentleman, voyou ou jeune Professor Unrat) allume la cigarette de l'héroïne. Ce que tu ne manques pas de faire. (PJ, 67)

Les relations humaines sont ainsi dictées par une manière de présenter et de susciter le désir. C'est une règle à suivre et à lire. Cette partie du roman est d'autant plus intéressante qu'elle se déroule entre deux femmes et que l'interlocutrice de la narratrice est transgenre. En effet, pour la narratrice, l'orientation sexuelle et le changement de genre ne semblent affecter en rien le scénario dominant du désir. Ce qui est visible est encore de l'hétérosexualité¹⁰⁰.

Un peu plus loin, l'histoire de L* se passe lors d'un dîner au restaurant entre collègues. Une petite fille se prend d'affection pour la narratrice. Une personne à table mentionne que l'enfant s'est trompée sur son genre et qu'elle la voit donc comme un prince, s'inscrivant ainsi dans un script bien patriarcal :

Sans aucun doute, disait-elle, tu représentais pour l'enfant, et en raison de l'ambivalence de ton apparence, cette figure du prince charmant que promettent aux petites filles les contes de fées [...]. Elle attendait le prince charmant et t'avait prise — erreur grotesque — pour lui. *** avait donc vu très exactement [...] ce qu'elle désirait voir. (PJ, 101)

La narratrice fait ressortir l'hétérosexisme qui s'inscrit dans la vision du désir de ***. Le désir équivaut à la mise en scène et la mise en scène n'est encore qu'hétérosexuelle. La narratrice ne peut donc pas offrir un simple témoignage des désirs : elle expose plutôt l'absence de toute autre logique que celle hétérosexuelle. Ainsi dit-elle : « Et bien

¹⁰⁰ Il est réducteur de lier le désir trans à une logique hétérosexuelle comme le fait ici la narratrice. Cette pensée se rapproche, d'une part, de celle des féministes radicales pour qui le genre, entendu comme une catégorie sociale, doit être aboli afin de contrer l'oppression patriarcale et hétérosexiste. Ce faisant, les personnes qui s'identifient avec un genre binaire, particulièrement les personnes trans, sont souvent perçues par des féministes radicales comme des agentes perpétuant l'oppression. Des féministes radicales les excluent même de leur rassemblement aux États-Unis ou au Royaume-Uni. Leurs détractrices les ont donc nommées TERF : *Trans-Exclusionary Radical Feminists*. Cette pensée se rapproche aussi, d'autre part, de celle exprimée dans *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity* de Judith Butler en cela que l'autrice réduisait alors le genre à un construit social et langagier performé dans les gestes et les habitudes du quotidien et le déconnectait ainsi de sa réalité matérielle et institutionnelle. Butler a reçu plusieurs critiques trans et intersexes de cette idée. Ces critiques exprimaient l'importance, pour certaines personnes, de « passer » en tant qu'homme ou que femme auprès de leur société afin d'obtenir, notamment, protection, assurance, éducation et moyens financiers. Ces critiques avaient pour but de montrer que le genre est en fait bien plus complexe, et moins ludique et évanescant, que ce que Butler suggérait. Voir, par exemple, Viviane Namaste, *Invisible Lives: The Erasure of Transsexual and Transgendered People*, Chicago, University of Chicago Press, 2000, 320 p.

entendu, infoutue tu fus de respecter les règles que tu t'étais prescrites à l'origine de ce projet ». (PJ, 141)

La narratrice ironise toutefois sur l'échec de son entreprise, sur son incapacité à sortir des conditions de son existence : « S'excepter de l'aveuglement général, disais-tu. Belle et noble ambition. *Hubris* qui ne saurait manquer d'être fatale. On risque de ne troquer jamais qu'un aveuglement pour un autre. À défaut de l'aveuglement commun, on s'aveuglera de singulière lucidité. » (PJ, 44). Son projet n'est pas un échec, car elle en prévoit le revers. En effet, l'élaboration d'une ascèse d'écriture apparaît comme la manifestation de cette « singulière lucidité » ; elle introduit un cadre neuf d'existence dans sa réalité qui s'en trouve dès lors embrouillée.

-L'ascèse

Pas un jour sans une femme. (PJ, 11)

La narratrice annonce son projet d'écriture dans son *Ante scriptum* en mettant l'accent sur la manière dont elle procédera : « Au fil du clavier, dit-elle, tu décimeras purement tes souvenirs. » (PJ, 12-13) Il est pratiquement question d'opérer en quelques élans mécaniques en laissant la machine faire ce qu'elle a été créée pour faire, c'est-à-dire simplement la mener d'un point A à un point B (ou dans le cas de la narratrice, de l'amante B* à X à E*...). La narratrice édicte la règle suivante : « Tu écriras comme on va au bureau ; tu seras fonctionnaire de la mémoire ». (PJ, 12) Son rôle se veut donc limité, égal à celui d'intermédiaire. L'ascèse représente pratiquement le contraire du désir ; c'est une limite, une restriction, voire une pénitence par laquelle elle se dévoue à s'oublier, à faire fi de son moi : « Tu te concentreras et te dissiperas ainsi d'un même mouvement. Tu te dissiperas en pensée, tu t'adonneras à un libertinage mental à heures fixes, et purement discursif ». (PJ, 14)

Or, la (trop) grande rigueur avec laquelle la narratrice poursuit son projet de confessions freine sa spontanéité dans la description de ses récits. En effet, il n'est pas rare qu'elle s'en éloigne soudainement pour se rappeler son rituel d'écriture : « Un peu de courage, te dis-tu mentalement à toi-même, et forçant tes doigts à transcrire cela qui paraît maintenant à l'écran. Un peu de courage, ce ne sont que cinq mauvaises heures à passer. » (PJ, 34) Son ascèse se retrouve ainsi mise en scène : l'accent ne se trouve plus sur ses confessions mais sur le respect ou non de cette forme d'autosurveillance, cette austérité du souvenir, cette obligation de ne pas passer un jour sans une femme. Elle crée ainsi une distance, un décalage. Et puisqu'elle s'interdit de contraindre ses élans d'écriture, « [n]i rature, ni reprise, ni biffure. Les phrases comme elles viendront, sans les comploter. Et interrompues sitôt que suspendues » (PJ, 13), elle en vient à raconter beaucoup plus que les souvenirs des femmes qu'elle a désirées ou qui l'ont désirée. Alors qu'elle raconte l'histoire de D*, par exemple, elle ouvre une parenthèse de six pages sur sa vie actuelle. (PJ, 35-40) Ce faisant, « les premiers élans [des textes] s'épuisent parasités par d'autres enjeux¹⁰¹ ». L'ascèse de la narratrice, en apparence, rate formidablement sa cible. Elle commente d'ailleurs longuement cet échec dans le *Post-Scriptum*, ce que nous verrons aussi dans la deuxième partie de cette thèse.

Or, son rituel d'écriture joue ici un autre rôle, le même que ce moyen que l'on nomme « [n]uit américaine : c'est ainsi qu'on désigne ce procédé cinématographique par lequel, en plein jour, on filme de manière à donner l'illusion de l'obscurité nocturne ». (PJ, 73) La narratrice, en évoquant sa « passion de l'exactitude » (PJ, 65) oppose un plaisir cérébral, comme on l'a déjà remarqué¹⁰², au plaisir corporel. L'ascèse représente un jeu (une entreprise très commune dans tous les écrits de l'autrice, une manière de

¹⁰¹ Diana Buglea, « *L'écriture de soi et ses métamorphoses posthumaines chez Christian Mistral, Anne F. Garréta, Régine Robin* », *op. cit.*, p. 143.

¹⁰² Lucille Cairns, « *Queer Paradox/Paradoxical Queer* », *Journal of Lesbian Studies*, vol. XI, n°1-2, 2007, p. 84.

s'extirper des rouages habituels, de se « déprendre des formes que revêt cette déprise et tenter de différer un peu plus encore de ce que tu crois être. » (PJ, 9) Son importance, dans le roman, ne tient donc pas à sa réussite ou à son échec ; elle réside dans sa simple présence qui permet d'embrouiller le récit et ainsi l'ouvrir à d'autres potentiels. Nous montrerons à présent qu'un tiers espace prend forme à travers la machine, une figure traversant le roman et que la narratrice investit de son désir et de son amour pour les femmes.

-La machine

Tu as tendance à t'absenter du monde, du monde réel, du monde dans lequel il paraît que l'on vit. (PJ, 35)

Plusieurs machines habitent le roman : l'automobile, pour se déplacer aux États-Unis, l'appareil photographique, pour capter les paysages, l'ordinateur afin d'écrire son roman, et l'avion, pour se transporter de la France à la côte est américaine où elle enseigne. La narratrice même entre parfois dans cette catégorie, comparée à une femme cyborg¹⁰³ à cause d'un accident de voiture l'ayant laissée avec des plaques de métal et des vis dans une jambe (PJ, 15) et parce que « [c]'est en tandem avec l'ordinateur que l'écrivaine transforme en texte "l'alphabet bégayant du désir" ». (PJ, 163) Toutes ces machines, hybrides ou non, permettent de s'évader du monde réel « dans lequel il paraît que l'on vit », mais celle de l'automobile occupe une place importante.

La narratrice nous livre dans l'un de ses récits la pensée suivante : « Disons aussi que la littérature tient plus à tes yeux de la mécanique que de la religion. Tu n'y vois ni transcendance ni ineffable. Plutôt des soupapes, des cylindres, des allumages... » (PJ, 52) La littérature n'a pas de pouvoir surnaturel. C'est un appareil, une construction, dont les mécanismes obéissent à une logique imprimée dans ses circuits ou l'ordre d'assemblage

¹⁰³ Diana Buglea, *loc. cit.*, p. 163.

de ses pièces. La narratrice ne peut qu'en détourner l'usage et la pousser à bout jusqu'à ce qu'elle se rende compte qu'elle peut « [se]sentir au monde et hors du monde ». (PJ, 78) Ce qui motive ce dépassement réside en l'incapacité de la narratrice à raconter l'histoire d'une femme : « Quelle machine, quelle fiction te faudrait-il inventer, construire pour parvenir à capturer ne serait-ce qu'une figure abstraite de K* ». (PJ, 89) Cette inhabileté résulte des émotions qu'elle a ressenties pour elle : « Tu ne peux pas raconter K*. La tendresse te dévaste. Voilà le fond de ton impuissance : tu as eu pour elle plus que du désir. Et sur ce qui est plus que du désir, tu n'as point moyen d'adopter cette perspective mi-ironique, mi-morale qui te permettait le récit. » (PJ, 90) L'amour semble donc constituer un lieu qui échappe au contrôle par la culture du visible hétérosexiste. La narratrice utilise cet espace pour bâtir un tiers espace. Elle aime la machine. Elle l'érige donc en une figure. C'est son tiers espace, sa manière de s'évader, de bâtir un refuge, de retrouver son amour perdu. La machine constitue sa représentation la plus juste du désir :

La figure, c'est la même et c'est une autre. Figure précisément, et par définition...

Celle de la Grand Am de Pontiac, cette grande-dame ou âme américaine que tu ne cesses de désirer, objet de tes désirs les plus constants, souveraine de tes nuits, nuits sans nuits, nuits lumineuses comme autant de jours, transports incomparables, et que jamais tu ne possèdes, pas plus que le monde qu'elle te permet d'effleurer, de traverser, étrange et si familier.

Aurais-tu pu concevoir plus belle allégorie, figure plus sublime du désir ? (PJ, 82-83)

Nous rappelons que le tiers espace est un lieu qui amalgame les contraires, tels l'étrangeté et le familier, pour les dépasser, une qualité que prête ici la narratrice à la machine. En ce sens, elle représente un tiers espace par lequel elle va ailleurs, au-delà des conditions de son existence qui délimite la réalisation de son projet en restreignant l'expression de ses désirs. La machine fournit une posture par laquelle s'évader de cette injonction à l'idolâtrie du désir. D'ailleurs, la narratrice signe ainsi son manuscrit : « Sur *machines* Apple Macintosh » (PJ, 157, nous soulignons), montrant encore un peu plus l'importance de cette figure.

Le bleu est une couleur chaude (2010): un amour interstitiel

La mort de Clémentine, la personnage principale, est annoncée d'entrée de jeu et place le récit de cette bande dessinée sous le signe du drame, mais également sous celui du conflit. En effet, le père de Clémentine méprise ouvertement Emma, la copine de sa fille : « Je ne vois pas, dit-il, ce que cette dépravée qui l'a conduite à sa perte fait ici¹⁰⁴ ! » L'histoire d'amour entre les deux femmes, même après la mort de l'une d'elles, prend forme dans un environnement particulièrement hostile à l'homosexualité où celle-ci est associée et ramenée — notamment par les paroles du père — à l'idée de dégénérescence et de contamination. Nous mesurerons l'impact très négatif de cette condition d'existence sur Clémentine et montrerons qu'elle est arrivée à s'en dégager, à se façonner un espace d'autonomie, malgré son décès : la couleur bleue, trop prégnante dans le récit pour n'indiquer qu'un choix esthétique, nous informe qu'une autre réalité se superpose à la dominante. Elle déforme le réel et nous incite à regarder plus loin. Cette autre réalité s'imprime dans le journal intime de Clémentine. Il constitue un tiers espace, un refuge, par lequel elle inscrit son amour au-delà d'une culture du visible hétérosexiste.

-Entre contamination et fatalité

[L]a honte me gagne, je me hais et m'étouffe. (BCC, 83)

Dans ce livre, deux idées dominantes sur l'homosexualité sont véhiculées : celle de la maladie et celle de la fatalité. Clémentine, avant de rencontrer Emma, mène une vie en apparence sereine, typique de celle des autres filles de son âge. Elle ne se pose pas de question par rapport à son identité. Toutefois, après une première rencontre avec Emma, elle se met à rêver à elle et cela la dérange profondément. Une homophobie latente s'éveille chez elle et nous renseigne sur l'emprise de l'hétérosexisme sur sa vie. En effet, il est suggéré, à partir de deux vignettes, que Clémentine trouve ce genre de rêve

¹⁰⁴ Julie Maroh, *Le bleu est une couleur chaude*, Grenoble, Glénat, 2010, p. 27. Désormais, les références à cet ouvrage seront marquées par le sigle BCC, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

« horrible ». (BCC, 19) L'adjectif est loin d'être le seul qualifiant l'homosexualité. Lorsque celle-ci paraît dans l'espace public, elle est dépeinte comme dérangeante, différente et malade. La présence d'Emma tout près du lycée de Clémentine est source de moquerie de la part de ses camarades qui trouvent son homosexualité beaucoup « trop » visible : « Hé, vous avez vu cette fille là-bas ? Elle vient recruter pour la gay pride ou quoi ?! Avec des cheveux pareils, il faut être aveugle pour ne pas la remarquer ! » (BCC, 53) La protagoniste tente de la cacher derrière un mur le plus vite possible, à l'abri des regards. (BCC, 54). Une amie de Clémentine, à la suite de cet événement, la perçoit comme infectée seulement parce que les deux jeunes femmes se connaissent. Dans une scène où Clémentine la confronte sur son attitude, son discours emprunte au vocabulaire de la maladie : « pervers », « malade », « dégueu' » et « gerber » sont quelques-uns des mots qu'elle utilise. (BCC, 63) L'idée que l'homosexualité dérange et qu'elle est déviante est donc très forte¹⁰⁵. Être lesbienne, dans cette bande dessinée, c'est surtout une étiquette, une image négative — Clémentine est fort contrariée, pendant un moment, d'incarner le cliché de « la lesbienne qui joue au baby-foot avec ses potes mecs... » (BCC, 119) — bien plus qu'une identité. Or, curieusement, l'homosexualité invisible, celle qui reste dans l'ombre du quartier gay ou des conversations intimes, de la sphère privée, comme celle de Valentin, l'ami de Clémentine, ne soulève aucun problème. (BCC,118-119) Sa tolérance provient de son invisibilité. Tel que le dit un ami à Valentin : « Tant que tu me mates pas le cul dans les vestiaires, je m'en fous¹⁰⁶ ! » (BCC, 118)

¹⁰⁵ Il existe un certain décalage chronologique dans cette représentation « déviante » du lesbianisme. Bien que la bande dessinée ait été publiée en 2012, donc peu de temps après la formation du Pacte civil de solidarité (PACS) permettant à deux personnes de même genre d'être unies civilement, pacte qui a des manifestations d'homophobes, le lesbianisme n'était pas socialement représenté comme une déviance en France.

¹⁰⁶ Il semble clairement y avoir une plus grande tolérance sociale de l'homosexualité masculine dans cette bande dessinée. Valentin ne semble éprouver aucun des problèmes de Clémentine. Son homosexualité n'a rien de déchirant ni d'aliénant.

L'autre idée dominante sur l'homosexualité, celle de la fatalité, se manifeste de plusieurs façons, notamment par la prise de conscience de Clémentine d'une certaine nature des choses : « [J]'ai l'impression que tout ce que je fais en ce moment est contre-nature... *contre ma nature*... Mais pourquoi cette vie convient aux autres et pas à moi ? » (BCC, 25, nous soulignons) L'idée de nature, nous l'avons vu plus haut, est hétérosexiste, et interpelle celle de la fatalité, de l'impossibilité de changer les choses, qui est très présente dans la bande dessinée. Toute manifestation d'homosexualité dans l'espace public reste problématique et sous le joug de violences structurelles¹⁰⁷ que les personnages ne tentent pas de situer dans un contexte ni de combattre comme si l'oppression basée sur l'orientation sexuelle constituait une fatalité. Les personnages n'y échappent pas et ne cherchent pas à l'expliquer¹⁰⁸. Clémentine et Emma, lorsqu'elles se prennent la main et se collent l'une contre l'autre au restaurant, se font dévisager. (BCC, 89) Elles « règlent » la situation en sortant de la place. Clémentine se fait mettre violemment à la porte de la maison familiale après que ses parents l'aient surprise avec Emma. (BCC, 129) Aucune tentative de reprise de contact ou de dénonciation n'est entamée. Aussi, Emma ne peut voir Clémentine à l'hôpital avant que ses parents n'arrivent parce qu'elle n'est pas considérée comme faisant partie de la famille par le médecin traitant (BCC, 146) même si elle lui affirme qu'elle est sa compagne, qu'elles vivent ensemble et que sa seule famille, c'est elle. Ces événements les bouleversent, mais ne sont aucunement politisés. Nous entendons par là qu'ils ne sont jamais problématisés ou nommés comme un problème découlant d'une structure sociale hétérosexiste. Cette absence d'une problématisation sociale conforte en quelque sorte Clémentine : attaquée dans son intimité, elle ne veut pas « s'afficher » comme son amoureuse lors de

¹⁰⁷ Abdellatif Kechiche évacue tout cet aspect de son adaptation en privilégiant un discours universel, humaniste qui est certes présent dans la bande dessinée mais nuancé par la mise en scène de violence structurelle contre les lesbiennes. L'apologie de l'art qu'on retrouve dans le film est pour sa part absente de la bande dessinée.

¹⁰⁸ Emma dit à Clémentine que ses parents sont « tolérants ». (BCC, 123)

manifestations gaies. Elle écrit dans son journal : « Pour Emma, sa sexualité est un bien vers les autres. Un bien social et politique. Pour moi, c'est la chose la plus intime qui soit. Elle appelle ça de la lâcheté, alors que je cherche juste à être heureuse ». (BCC, 131) Clémentine ne veut pas être visible. Elle « cherche juste à être heureuse... de cette façon ou d'une autre... comme tout le monde ». (BCC, 131) Elle ne cherche donc pas non plus à tisser des liens avec d'autres gens qui vivraient la même expérience qu'elle. Cette perspective lui est complètement étrangère. Elle affirme d'ailleurs clairement à son ami Valentin qu'elle n'est pas lesbienne. (BCC, 64) Son histoire avec Emma est donc isolée, comme si elle n'avait aucun précédent. Emma le comprend seulement après sa mort en avouant à la mère de Clémentine qu'elle serait tombée amoureuse d'elle même si elle avait été un homme (BCC, 14), un propos perturbant la mère. Il indique que Clémentine vivait ses désirs et son amour pour Emma en les réfléchissant autrement que par l'orientation sexuelle.

L'épanouissement de Clémentine est donc freiné par sa culture du visible et celle-ci l'amène à nier ses désirs en se confortant dans le rôle qu'on attend qu'elle joue : « Je suis une fille et une fille, ça sort avec les garçons. » (BCC, 20) Le savoir sur les possibles configurations de désir et d'amour est limité et aliénant. Même Emma ne croit pas en l'amour de Clémentine : elle considère, au début de la bande dessinée, que Clémentine est hétérosexuelle : « Quand tu tomberas amoureuse, lui dit-elle, ce mec sera le plus chanceux de toute la terre. » (BCC, 91) Même après avoir couché avec elle, Emma persiste à la catégoriser comme hétérosexuelle¹⁰⁹ : « Clem, tu n'es pas homo, tout ça te passera. » (BCC, 100) Toutefois, il semble malgré tout que Clémentine se sort de ce cadre d'existence que lui impose sa culture du visible : la couleur bleue, un élément qui,

¹⁰⁹ Il n'est toutefois jamais mentionné sur quels critères elle se base pour ainsi catégoriser Clémentine.

d'ordinaire, pourrait être très anodin, ici détonne et souligne la superposition d'une réalité fonctionnant selon d'autres codes.

-Le bleu

Mon ange de bleu, bleu du ciel, bleu
des rivières, source de
vie. (BCC, 126)

Un élément vient perturber le récit et déformer le conflit vécu par Clémentine : le bleu, dont la présence et l'importance sont suggérées dans le titre¹¹⁰ de la bande dessinée. C'est la seule couleur qui apparaît dans les parties en noir et blanc de la bande dessinée. Par un effet de contraste, elle attire le regard, suscite un effet d'étrangeté, mais est loin de ne représenter qu'un choix esthétique. En effet, elle se retrouve savamment disposée dans le récit sur les choses et les personnes que désire Clémentine.

Elle apparaît pour la première fois dans son journal intime (BCC, 8), alors qu'elle le reçoit pour son anniversaire. Elle indique dès lors un lien étroit entre les deux. Le bleu apparaît par la suite sur le chandail de Thomas, un garçon du lycée qui la courtise. (BCC, 9-10) Il représente sa première attirance vers une autre personne. Thomas perdra toutefois cette couleur au cours du récit. Le bleu s'inscrit plus explicitement sur Emma, la femme que Clémentine désire presque malgré elle. Outre ses cheveux, teints en bleu et toujours présentés avec cette couleur dans les parties en noir et blanc de la bande dessinée, ses mains, dans une planche où Clémentine rêve à elle, semblent s'imprégner de bleu alors qu'elles caressent son corps. (BCC, 18) Un mur de la maison des parents de Clémentine devient aussi bleu (BCC, 60) alors que celle-ci anticipe sa prochaine rencontre avec Emma. De toute évidence, cette couleur est reliée à ses désirs et surtout à leur actualisation dans la réalité. Sa présence n'est pas négligeable : elle souligne le

¹¹⁰ Titre qui, dans l'adaptation cinématographique, devient *La vie d'Adèle*. La couleur bleue, dans ce film, se trouve restreinte à la teinture des cheveux d'Emma, donc à une simple fonction esthétique alors qu'elle est le signe, selon nous, de l'autonomie de Clémentine, dans la bande dessinée. Sa disparition est donc très significative du peu de place qu'on attribue à l'autonomie de son personnage.

pouvoir de Clémentine à s'inscrire dans la réalité. Dans une note adressée à Emma, et dont le contenu nous est rendu sur quatre bandes, la jeune protagoniste laisse la porte ouverte à une telle interprétation en décrivant ainsi cette couleur :

J'ai demandé à ma mère de mettre sur mon bureau, pour toi, ce que j'ai de plus précieux : mes journaux intimes. Je veux que ce soit toi qui les conserves, il y a là tous mes souvenirs d'ado, teintés de bleu. Bleu encre bleu azur bleu marine bleu klein bleu cyan bleu outremer... Le bleu est devenu une couleur chaude. (BCC, 7)

Le bleu est d'ordinaire considéré comme une couleur froide, mais, dans ce récit, il acquiert une nouvelle signification. Il est transformé. Il indique que l'entre-deux a été traversé, qu'une troisième dimension s'est inscrite dans la réalité et qu'il y a plus à voir de l'homosexualité que l'idée de contamination et de nature qui régissent sa signification comme nous l'avons vu dans la première partie de notre analyse de la bande dessinée. Nous notons aussi que dans les parties en couleur de la bande dessinée, l'idée du bleu reste présente, mais en palimpseste. En effet, les planches sont colorées de jaune, une autre couleur primaire, et de vert qui est une couleur secondaire. C'est effectivement avec cette palette de couleurs que Maroh enlumine ses vignettes. Le bleu et le jaune, lorsque mélangés, donnent du vert. Ainsi le bleu, ou la possibilité du bleu, reste donc dominante dans tout le récit et en ouvre la lecture vers d'autres possibilités. Nous verrons à présent que le journal intime, là où le bleu s'est imprimé la première fois, constitue cette possibilité, cet interstice entre le réel et l'irréel. C'est le refuge, le tiers espace de Clémentine.

-Le journal intime

Jamais je ne voudrai d'une vie sans elle. (BCC, 94)

Nous indiquions plus haut que l'incipit de la bande dessinée plaçait le récit sous le signe du drame et du conflit, mais il est également possible de l'envisager sous de la confiance. Clémentine offre ses journaux intimes au regard d'Emma ; elle en a reçu le consentement écrit. (BCC, 6-7) La protagoniste cherche visiblement à faire découvrir à

nouveau à son amoureuse leur propre histoire d'amour, à lui fournir une clef pour y accéder autrement. Clémentine réussit à créer un tiers espace avec son journal. Le journal, *per se*, n'est pas un tiers espace. C'est la manière dont on l'investit qui en fait un tiers espace. Il représente ici son unique refuge, le seul espace où il lui est possible d'aller au-delà de l'hétérosexualité et de l'homosexualité : c'est l'amour qui compte pour elle. Il constitue cet au-delà comme le suggèrent les passages suivants : « Je t'aime Emma, tu es l'être de ma vie » (BCC, 7) ; « Tout ce qui m'arrive a un prénom... Emma, elle s'appelle Emma ». (BCC, 52) Clémentine rend intelligible sa situation en affirmant aimer un être, une personne, non un genre ou une identité sociale, ce qui lui évite de se situer dans un entre-deux ; seul son journal lui permet cela. Ce n'est pas tant une sexualité ou une orientation sexuelle, la seule logique sociale, qui lui arrive, mais Emma, en tant que personne : « Je veux Emma. Qu'on soit ensemble. Je veux je veux je veux... » (BCC, 101) Dans une culture du visible hétérosexiste où la définition de son identité repose uniquement sur sa sexualité, se défaire de ce recours constitue une stratégie, une pratique du tiers espace, que Clémentine réalise à travers son journal intime. Elle reste ainsi littéralement en dehors du monde (avec son journal) tout en étant à l'intérieur. C'est sa façon de reprendre le contrôle sur sa vie. Qui plus est, les paroles de Clémentine, au plan graphique, retentissent encore après qu'Emma eut refermé le dernier journal intime : « Par-delà notre mort, l'amour que nous avons éveillé continue d'accomplir son chemin. » (BCC, 155) La perspective de Clémentine a traversé, voire transcendé le journal pour atteindre la réalité.

Fruit de la passion (1988): le grand retour aux origines

La narratrice de ce roman, Patricia, tente formidablement — l'adverbe n'est pas trop fort, car le roman contient quelques passages un peu surnaturels — de s'évader des scénarios d'amour traditionnels où la lesbienne meurt au profit de l'homme auprès de la

femme aimée. Ce rejet de l'hétérosexisme est central au projet de Patricia. Il façonne les conditions de son existence : sans écriture, la femme aimée ne saurait infiltrer la réalité, mais celle-ci, avec ses bastions hétérosexistes, s'inscrit jusque dans la fiction. Patricia, puisqu'elle ne peut soumettre celle-ci à la réalité, ramène sur un même plan le réel et l'imaginaire en suscitant une série de reflets, sorte de tempête à la fois de neige et de sable convoquant ses deux pays d'attache, brouillant la linéarité et le réalisme du récit. Patricia se réfugie dans le rêve, amalgamant réalité et fiction au-delà de sa culture du visible. C'est dans ce refuge, ce tiers espace, qu'elle peut enfin vivre son amour et sa passion de Maud.

-Entre les femmes et l'écriture

Ai-je écrit les formules magiques me donnant accès à Maud, ou permettant à Maud d'accéder au monde réel ?
(FP, 62)

Patricia est occupée par le projet de susciter, par l'écriture, la présence de Maud dont le souvenir était jusqu'alors tapi au fond de sa mémoire. Femme plus âgée qu'elle ayant partagé son enfance, Maud a bel et bien existé, mais elle est ici fondamentalement double, voire plurielle : « [J]'ai fondu, coulé toutes les femmes aimées en vous, qui n'êtes pourtant le moule d'aucun archétype, Maud, libre, contradictoire, insaisissable, vivante, née d'une mémoire antérieure. » (FP, 38) La Maud fictive représente ainsi le désir et l'amour entre femmes, mais elle n'est pas suffisante, « rien ne comblera jamais son absence si elle n'existe que dans mon roman » (FP, 29) affirme catégoriquement Patricia ; « [l]'imagination aussi est une ascèse, et [elle] ne la domine pas ». (FP, 42) Son projet est donc double : elle cherche à affecter et le réel et la fiction : « La création d'un univers qui contienne Maud est le seul désir qui me consume entièrement, dit-elle » (FP, 39), projet obsessionnel qui semble l'arracher à sa lucidité. En effet, dans la première partie du roman, Maud surgit dans l'univers de Patricia, la rendant visible dans son studio pour lui demander des photos d'identité (des photos d'identité, peut-être, pour passer dans le

monde réel). Elle cherche à traverser une frontière. Toutefois, lorsque vient le moment de développer la pellicule, elle n'y apparaît pas :

Il fallait être folle pour penser que Maud pouvait se mouvoir en trois dimensions, en mon propre univers.

La pellicule était vierge. (FP, 65)

Plus tard, toutefois, Maud y apparaît enfin et Patricia jubile face à sa réalisation : « [T]oute la journée, j'ai rêvé autour de la joie de savoir que Maud existe, qu'elle n'est pas une chimère, que j'ai réussi à lui faire prendre forme » (FP, 67) rien que pour sombrer profondément dans le découragement le lendemain, lorsque les traits de la femme aimée s'effacent : « Sur le papier, dit-elle, le visage de Maud avait disparu. » (FP, 69) Il ne peut y avoir de Maud hors de l'écriture, car la réalité s'exprime à travers une culture du visible hétérosexiste, ni d'écriture sans Maud, car celle-ci en justifie l'élan.

Dans la deuxième partie du roman, Patricia, alors en Uruguay, y retrouve Maud et les deux femmes habitent une maison près d'une plage. L'existence de Maud reste toutefois précaire. Elle paraît tel un mirage, menaçant constamment de disparaître, de s'effacer. Alors que Maud va faire bouillir de l'eau, Patricia s'endort et se réveille dans une cuisine vide avec une bouilloire sifflante. Maud met du temps à revenir d'entre les limbes, expliquant qu'elle avait eu une « faiblesse, seulement, un étourdissement... [elle] ne savai[t] plus très bien où [elle se trouvai[t], ni pourquoi ». (FP, 112) Sa réalité semble dépendre de l'éveil constant de Patricia. Celle-ci est d'ailleurs terrifiée à l'idée de s'endormir à ses côtés, la veillant plus de trois nuits consécutives jusqu'au bord de l'épuisement: « [C]haque fois que je me sens sombrer, la panique me submerge, à l'idée que Maud pourrait se dissoudre comme un rêve. » (FP106) Elle s'explique ainsi : « Tant que je ne saurai pas de quel souvenir elle procède, nul abandon n'est possible. Sa survie dépend de ma vigilance, comme celle d'un mirage de l'intensité de notre soif. » (FP, 107) Quelques pages plus loin, Patricia questionne Maud sur son passé. Elle lui répond,

paniquée : « Je ne me souviens plus... je ne me souviens plus de mon enfance, ni... de rien ! » (FP, 123) Pendant que Maud dort, Patricia, atterrée, rédige ce qu'a été son enfance en l'imaginant. (FP, 129) La fiction semble avoir de sérieuses limites comme le montrent les employés du bureau de poste de Montevideo qui lui assurent, alors qu'elle était venue récupérer les épreuves de son roman, que plus personne ne vit dans la maison où elle s'est réfugiée avec Maud : « Ce n'est pas possible, ma petite dame ! C'est une maison depuis longtemps inhabitée... » (FP, 146) Parce que les épreuves de son livre sont arrivées, Patricia croit que Maud disparaît et elle disparaît. En refusant, toutefois, de croire en sa disparition, Maud réapparaît : « épreuves du roman, épreuves si terribles, celles de la réalité » (FP, 148) dit Patricia. Kaarina Kailo souligne que « [p]our Escomel [...] écrire c'est garder le contact avec la femme intérieure ; c'est rester liée avec Maud [et à] sa fonction créatrice, "entre-les-deux"¹¹¹ », mais c'est aussi une situation très angoissante. Même si Patricia écrit Maud, sa présence n'est jamais prise en compte dans la réalité. « [O]ù la rejoindre, se demande Patricia, sur quel plan de la réalité ? » (FP, 31)

Elle se voit ainsi condamnée à écrire pour faire advenir Patricia dans la réalité sans que cette écriture l'affecte, car les limites entre réalité et fiction demeurent étanches : « [C]e n'est pas seulement le double scintillement de la mer ou d'une tempête de neige qui s'interpose entre nous, mais aussi cette frontière entre la fantasmagorie et le réel » (FP, 26), propose Patricia. Sa résilience atteint toutefois sa limite : « L'enfance était morte, Maud n'existait pas, alors que tout mon être, les sens en feu, appelait son corps. Et nulle évasion n'était possible, en ce lieu où les rêves sont aussi denses que des mirages, des réalités. » (FP, 87) Le roman de Patricia n'est toutefois pas seulement envisagé sous un angle pessimiste. Il regorge de reflets très déroutants qui brouillent le

¹¹¹ Kaarina Kailo, « Écriture migrante, écriture d'extase. *Fruit de la passion* de Gloria Escomel », Lucie Lequin et Maïr Verthuy (dir.) *Multi-culture, multi-écriture : La voix migrante au féminin en France et au Canada*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1996, p. 204.

récit. En rendant les décors et les personnages instables, ils ouvrent le réel comme nous allons maintenant le voir, vers de nouvelles configurations.

-Les reflets

Des « miroirs face à face ».
(FP, 166)

Cette curieuse expression de « miroirs face à face » rend bien compte de l'univers dessiné par Escomel dont la première partie du récit s'intitule « Sables d'écume » et la deuxième « Écumes de sable ». Il ne s'agit pas tant d'une confrontation, mais d'une extase, d'un mélange. Des jeux incessants d'images, que celles-ci soient renversées, copiées ou détournées, traversent le roman. Nous sommes en pleine passion. Tout est grandiose, exagéré, mirobolant. La mer et le ciel, la peinture, l'écriture et la photographie sont autant d'éléments renforçant ces jeux de double, de représentations et de mirages. Patricia « *falls in love with what may be the hallucinated image of an older woman from her past*¹¹² » et elle-même, affirme-t-elle, en vient à exister dans une « ambiance dense comme de la fumée ». (FP, 57) Il se dégage, à travers ces mirages infinis, cette incertitude de la substance de toute chose, deux reflets plus significatifs que les autres : ceux de Patrice et Patricia, ainsi que ceux des villes de Montréal et de Montevideo.

Dès les premières pages du roman, Maud peint le portrait de Patricia et Patrice, des jumeaux, alors qu'ils sont tout jeunes. Patricia affirme que « [l]'irréalité du monde s'est emparée [d'elle] ce jour-là » (FP, 16), jour de son dédoublement. Qui plus est, sous la demande fantaisiste de la mère des jumeaux, Maud se voit donner le défi de « fondre deux visages en un seul. » (FP, 100). Mais Patricia se demande : « Et si, sous l'influence de ce portrait double, l'un de nous deux venait à disparaître ? Qui, de Patrice ou de

¹¹² Hugh Hazelton, « Quebec Hispánico. Themes of Exile and Integration in the Writings of Latin Americans living in Quebec », *Canadian Literature*, n° 142-143, automne-hiver, 1994, p. 128, « tombe amoureuse de ce qui pourrait être l'image hallucinée d'une femme plus âgée provenant de son passé ». Nous traduisons.

Patricia, l'emporterait ? Qui survivrait dans la toile et l'amour de Maud ? » (FP, 10) La narratrice se présente ici à la fois comme sujet et comme objet, ce qui rend compte de sa double posture énonciative. La doublure masculine répond ici à des angoisses, à la conscience de vivre dans un monde hétérosexiste. C'est Patrice, d'ailleurs, qui devient épris de Maud. Il représente la médiation du désir de Patricia, mais celle-ci refuse rapidement d'utiliser cette méthode pour l'énoncer : « L'habitude de me travestir en garçon, dans mes premiers romans, pour dire l'amour des femmes, m'a fait reprendre le même costume. [...] Rôle classique du double : faire apparaître les conflits. » (FP, 42) Elle décide donc de le faire mourir pour débiter une nouvelle vie : « [J]e n'existe pas. Pas encore. J'accède lentement à l'existence. La mort de mon double masculin en est une étape importante. L'idéal aurait peut-être été que je n'aie jamais besoin de ce subterfuge pour écrire une histoire d'amour entre deux femmes. » (FP, 62) Patrice énonce donc la difficulté, pour les femmes aimant d'autres femmes, d'apparaître pleinement dans la réalité et la fiction. Sa disparition laisse la place à Patricia.

Le rapprochement entre Montréal et Montevideo est effectué, d'abord, lorsque Patricia retourne en Uruguay, à Montevideo, pour chercher Maud à travers ses souvenirs d'enfance : « Autant que Maud, le pays natal m'appelle. » (FP, 56) Elle explique que « si [elle] fait ce voyage, c'est pour affronter les épreuves qui [lui] rendront Maud, à tout jamais » (FP, 85) et pour « réactualiser [sa] propre existence, la départager de celle de Patrice » (FP, 57). La mise en commun des deux villes est réalisée, d'autre part, par la superposition du sable et de la neige dans le même passage : « [V]oilà que là-bas, au bout de la lande, entre la poudrerie, la tempête de sable, de neige, venue de très loin, d'une plage infinie, Maud surgissait [...] sur ce sable neigeux, froid, bien au chaud contre son corps fondant, à l'abri d'une dune [...] enlisée sous la neige. » (FP, 29) Cette instabilité des décors crée un espace diégétique déformé et déformant : « Je me souviens d'une

course, dit Patricia, à travers les rafales de neige et de sable. » (FP, 148) Le réel, et la fiction, ne sont pas du tout stables, ne sont plus distincts. Patricia dit : « Les épisodes vécus à travers mon roman, les événements vécus avec Maud, récemment, se mêlent, fictifs ou réels, ayant même nature dans l'insondable mémoire. » (FP, 141) Bill Marshall souligne dans ce roman qu'une « *specifically gendered fabulation wedded to a sense of history [...] establish geographies that are both "real" and "imagined"* »¹¹³ », c'est-à-dire sorties tout droit des souvenirs, mais également de l'imagination de Patricia. Elle affirme que « si [elle se] passionne pour le fantastique, c'est qu'il décuple nos possibilités, nos rêves, recule nos limites, tisse d'autres vies » (FP, 30), en d'autres mots, il permet de créer un nouveau lieu d'existence.

Ainsi, les reflets dans *Fruit de la passion* sont le signe d'une distorsion. C'est le point d'entrée de l'imaginaire dans le réel, voire de plusieurs imaginaires comme le souligne Kailo : « L'extase découle d'un délicieux multi-imaginaire qui a réussi à se créer un espace au-delà des dualités patriarcales »¹¹⁴. C'est une manière de garder ouvertes les frontières entre réalité et fiction. Nous montrerons que cet espace au-delà, ce refuge, prend la forme du rêve.

-Le rêve

Mais plus personne, désormais, ne peut me suivre sur le plan où je me situe. (FP, 72)

Patricia parvient donc à créer un lieu hors de l'emprise de sa culture du visible, un espace qui, parce qu'indéfinissable et foncièrement intime, la place à l'abri. En effet, personne, affirme-t-elle dans la citation ci-haut, ne peut la suivre là où dorénavant elle se trouve. Il s'agit d'une sorte de refuge. Malgré son pronostic de départ, rapporté plus haut,

¹¹³ Bill Marshall, *The French Atlantic. Travels in Culture and History*, Liverpool, Liverpool University Press, 2009, p. 298, « une fabulation spécifiquement genrée couplée à un sens historique [...] forme des géographies qui sont à la fois "réelles" et "imaginées" », nous traduisons.

¹¹⁴ Kaarina Kailo, *op. cit.*, p. 206.

elle arrive bel et bien à s'échapper « des réalités » : « Patricia [advient] comme sujet désirant et créateur de sa propre narration dans un hors lieu au-delà des codes patriarcaux¹¹⁵ ». Il s'agit bel et bien d'un tiers espace, ce lieu qui permet, selon la pensée de Soja, d'occuper plusieurs postures à la fois et de se définir au-delà du temps et de l'espace : « “Puis-je exister simultanément entre enfant et adulte ? ” avait demandé Maud » (FP, 167) à Patricia à la fin du roman. Ce à quoi elle lui répond par l'affirmative.

Le fait est que Patricia se consacre entièrement à la rédaction de son roman, ramenant sur un même plan Montevideo et Montréal, le sable et la neige, le présent et le passé. Elle bâtit peu à peu un monde fantastique où elle devient incapable de discerner le réel de la fiction : « Écrire lentement, dit-elle, comme on se tue ou comme on se ressuscite » (FP, 29) de manière à suggérer qu'elle se redéfinit. Mais alors qu'elle cherchait ardemment à créer Maud, qu'elle eût « rêvé à d'incroyables métamorphoses » (FP, 168), elle se rend compte, en fin de compte, que c'est sa propre transformation qui lui permet d'atteindre son but : « [*J*]e basculais de l'autre côté de la réalité, dit-elle, sur cet autre plan où Maud est une femme vivante. » (FP, 72, nous soulignons) Cette transformation est soulignée par la disparition progressive de l'italique — ce que nous étudierons dans la deuxième partie de cette thèse — qui a pour fonction d'installer un niveau métanarratif et d'assurer sa présence comme autrice. Elle « bascule de l'autre côté », il y a passage ailleurs, et un retournement, le reflet se mettant soudainement à écrire la réalité, comme s'il y avait eu traversée d'un miroir : Maud devient l'écrivaine, « menait le jeu à sa guise » (FP, 26), et Patricia s'en retrouve déboussolée :

Une seule explication possible : Maud était en train d'écrire cette scène, j'agissais ainsi qu'elle le voulait. Dans quelle mesure ne sommes-nous pas les créatures de nos personnages ? Et puis, cette présence dans mon studio était si stupéfaite, qu'elle entrait dans le naturel. (FP, 64)

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 204.

Patricia en vient à douter de sa propre existence en se posant des questions comme : « Qui rêve qui et quel réveil tuera l'autre ? » (FP, 110)

Ainsi, Patricia et Maud se rencontrent dans un lieu hors de l'écriture, mais activé par celle-ci, dans un tiers espace. Ce lieu est le rêve, véritable chimère entre réalité et fiction et que ne peut atteindre la culture du visible hétérosexiste. C'est, en d'autres termes, l'espace de l'intimité de Patricia. Dans ce lieu, le visage de Maud, et avec lui et sa présence et son intelligibilité, (ré)apparaît sur les photographies, en toute clarté : « [C]es photos de Maud [...] étaient la preuve que je ne rêvais plus, ou que j'avais réussi à matérialiser le rêve » (FP, 163) dit Patricia.

Galia qu'elle nommait amour (1992): le deuil impossible

Dans ce conte d'Anne-Marie Alonzo, deux personnages, « Elle » et « Galia », entretiennent une relation amoureuse sans issue, car elles n'arrivent pas à se comprendre, même lorsqu'elles se retrouvent en tête-à-tête : « Nous tournons en rond, nous nous parlons chinois pour nous entendre¹¹⁶. » Une lettre de rupture écrite par « Elle » met en évidence une logique hétérosexiste qui les tient toutes deux à distance : « Je suis femme aimant une femme qui veut un corps d'homme où s'épancher » (GNA, 87) dit « elle ». Les deux personnages ne se trouvent pas sur le même plan du réel et sont ainsi incapables de dénouer leur relation. Elles se trouvent neutralisées dans un entre-deux : elles n'arrivent ni à vivre leur amour ni à le faire mourir, condamnées, semble-t-il, à ne jamais pouvoir en faire le deuil. Les protagonistes semblent s'échapper de cette condition d'existence d'une manière surprenante : en volant dans les airs. Cette capacité extraordinaire, dans un monde où personne ne vole, secoue le récit et l'embrouille. Nous montrerons que le désert constitue un refuge : c'est un lieu qui, par sa géographie de

¹¹⁶ Anne-Marie Alonzo, *Galia qu'elle nommait amour*, Laval, Trois, 1992, p. 85. Désormais les références à cet ouvrage seront marquées par le sigle GNA, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

dunes et de sable, permet de redessiner le monde. C'est un espace où installer, comme on installe une tente pour s'abriter, l'amour des deux femmes.

-Entre vivre et mourir

Seules, nous traînons entre une vie et l'autre [...]. Seules, Galia, désespérément ancrées dans ce que l'on nomme (amour). (GNA, 78)

La lettre de rupture écrite par « Elle » à Galia situe les difficultés du couple dans le fait que cette dernière cherche l'homme en elle tandis qu'« Elle » se considère comme une femme aimant les femmes. Pour Galia, en effet, tout s'opère sur le mode hétérosexuel : « Tu me voudrais homme pour te séduire, tu voudrais autre que moi » (GNA, 84). Cette situation représente une constante source de discorde. Chacune désire autre chose de l'autre et elles n'arrivent donc pas à se rencontrer malgré l'amour qu'elles se vouent. « Elle » témoigne à plusieurs reprises combien Galia lui semble étrangère malgré l'amour qui les lie. Elle dit : « Tu téléphones, tu appelles, tu ris, tu ne me connais pas » (GNA, 76) et demande « Qui es-tu donc, d'où me viens-tu et que veux-tu de moi ? » (GNA 77) La distance qui s'installe entre les deux amoureuses est créée par la perception différente de leur couple. Ici, il n'y a pas d'homophobie, mais un profond manque de savoir sur les configurations amoureuses autres que l'hétérosexualité : « Galia [...] ne comprenait pas de n'être pas comprise .» (GNA, 89)

Les deux femmes, une fois la rupture prononcée, n'arrivent pas à se déprendre l'une de l'autre. Elles oscillent entre la vie et la mort de leur amour. Elles sont neutralisées : « Seules nous cherchons en l'autre ce qui saura nous sauver, nous tuer, nous sauver ou alors est-ce un rêve pour qui ne rêve plus. » (GNA, 78) Cette lourdeur, ce deuil impossible, les irrite. « Elle » dit : « Marche, cours, évanouis-toi, mais quitte ce lieu avant que je ne m'attache à toi sans jamais plus vivre ou mourir, épargne-moi. » (GNA, 83) Ni vivre, ni mourir ne lui est permis ou ne l'apaise. L'amour existe, mais n'occasionne

aucune rencontre, ne connaît aucun lieu où se développer. L'histoire de la narratrice et de Galia est aussi isolée du monde que celle de Clémentine et d'Emma examinée plus haut dans *Le bleu est une couleur chaude* ; elle n'a aucun précédent. Galia, même avec sa vision hétérosexiste de leur couple, se retrouve dans la même situation qu'« Elle » :

Galia ne mourut pas et Galia vécut.

Galia fit une fête de sa mort apparente et Galia fit un deuil de sa joie.

Galia se dit : je meurs ! désolée de vivre encore, puis elle se dit : je vis ! ne sachant trop comment s'y prendre. (GNA, 100)

Le témoignage de la neutralisation persistante des personnages dans cet état, dans cette condition d'existence, forme la majeure partie du conte. Également, et tout comme dans les autres œuvres de cette partie, nos personnages se résignent à vivre dans un monde qui ne les prend pas en compte. « Elle » « savait ne pas pouvoir s'enfuir, n'y tenait pas ». (GNA, 51) Plus loin, elle abdique rapidement :

[E]lle n'entendit rien qui puisse la sauver alors elle se pencha sur sa [sic] **tabla** pour étouffer le silence et le faire taire.

Elle voulut étouffer le silence et le faire taire.

Elle échoua. (GNA, 106, l'autrice souligne le mot)

Le silence, c'est ici l'absence de Galia, l'absence de sa voix, de ses chants. Galia est aussi désabusée : « Galia la quittait pourtant nuit et jour, la quittait tant que **fuir**, n'était, en soi, plus possible. » (GNA 46, l'autrice souligne le mot) Ainsi, peu importe leurs actions, le nombre de ruptures qu'elles provoquent entre elles, Galia et « Elle » sont condamnées à se quitter toujours sans vraiment y arriver.

La narratrice doute pourtant que leur amour soit différent, qu'il existe hors des standards hétérosexuels, en se posant la question : « Les femmes s'aiment-elles vraiment de manière autre ? » (GNA, 74) pour y répondre quelques pages plus loin convaincue : « Les femmes, je te le jure, s'aiment autrement ». (GNA, 86) Et c'est là tout

le nœud du problème : trouver un espace où rendre cet autre amour viable, car « tout se dit-elle, s'était terminé avant même d'advenir ». (GNA, 21)

L'impossibilité de faire vivre l'amour entre « Elle » et Galia trouve un écho dans la manière différente qu'elles ont de se déplacer, la première par la marche et la seconde par le vol, tout comme si elles provenaient de deux univers différents. Marcher consiste ici à s'intégrer à un monde hétérosexiste tandis que voler permet d'y laisser entrer de nouvelles conditions d'existence en le bousculant. En ce sens, nous montrerons que le vol brouille le récit et constitue ainsi l'indice de la présence d'un tiers espace.

-Voler

Elle savait bien, savait p a r f a i t e -
m e n t où se poser et atterrir,
comment bien infiltrer la ville,
comment y vivre sans être vue.
(GNA, 35, l'autrice souligne par
l'espacement des lettres)

La capacité de Galia de voler présente un avantage certain dans son monde où les gens ne le peuvent ordinairement pas et qui est peu habitué à la présence d'autres modes de déplacement que la marche. C'est, comme l'indique le passage ci-haut, une méthode permettant de « s'infiltrer » et de ne pas être dérangée.

Tout le long du conte, toutefois, le personnage de la narratrice, « Elle », se déplace en marchant dans le désert. Il est même mentionné qu'elle marche souvent pendant des lunes, donc plusieurs mois de suite. Elle semble très légère, elle semble voler, car elle se déplace plus vite que son âne qui, pour la suivre, doit galoper jusqu'à l'épuisement¹¹⁷. Le fait est qu'« Elle » est différente de Galia. Elle avait la capacité, avant sa rupture, de voler : « Elle se sentit légère. Elle crut qu'elle volait à nouveau, n'avait-elle, avant le

¹¹⁷ Galia semble très légère, en témoigne sa capacité à se déplacer très vite. Cela indique ses origines « extra-terrestres » en ce que son milieu de vie n'est pas celui du sol. Nous retrouvons cette même idée d'une origine radicalement différente chez Marchessault dans le récit « Chronique lesbienne du moyen-âge québécois ».

dernier départ d'Amour, volé pendant trois jours et trois nuits, n'avait-elle pas survolé les villes d'h et les villes d'm les regardant bien, traçant leur géographies en elle. » (GNA, 35) Son amour pour Galia semble donc lui avoir brisé les ailes. Elle ne marchait alors pas pendant qu'elles vivaient ensemble : « je ne marche pas je plane Galia ! regarde comme je plane ! » (GNA, 56) Elle utilisait sa capacité à voler pour revoir avec elle les lieux de son enfance, lui faire part de son intimité :

Elle plana au-dessus de la Sicile, réveilla le corps de son amour, montra mers et paysages, dit : enfant, je suis ici venue, y ai bu le vin doux, mangé le raisin, dormi sous les arbres, en ce temps-là, Galia, mes jambes avaient des ailes.

Elle atterrit lentement, déposa son amour tout près d'elle. (GNA, 60)

Nous remarquons dans ce passage que les deux amoureuses ne se déplacent pas de la même façon. Que le vol est un domaine exclusif à « Elle ». Il appert même que celle-ci était incapable de marcher (rappelant ainsi la condition physique de l'autrice, tétraplégique). Il semble toutefois qu'« Elle » a fini par apprendre à marcher, à la dure, pour se rapprocher de Galia, pour s'intégrer dans son univers :

Depuis trois fois vingt lunes l'amie marchait.

Elle s'était, un matin en silence, de corps réveillée, avait cru sentir sa jambe remuer, se dit qu'elle rêvait, n'osa y croire de peur de hurler, savait qu'elle hurlerait de fureur.

Elle se dit : je marche et meurs, ne peux ne dois marcher [...].

Elle qui avait tant et tant voulu marcher, marchait et mourait de marcher à nouveau.

Galia l'avait soutenue, avait servi de canes et béquilles [...].

Galia avait donné l'élan pour qu'elle avance, elle avança, doucement terrifiée, fragile, elle se retourna pour regarder Galia qui souriait, elle mit un pied devant l'autre, se dit j'attends cela depuis des siècles, se dit cela et tomba. (GNA, 47-48)

Leur cohabitation, dans ces conditions, n'est possible que dans la dépendance, Galia devant surveiller et soutenir « Elle », ce qui impose un fardeau à leur amour. Marcher en vient à ne plus servir à se rapprocher de Galia, mais à la quitter, à plomber leur relation.

Vers la fin du conte, Galia désire prendre contact à nouveau avec « Elle » et cherche à la rejoindre, passant soudainement de la marche (GNA, 105) au vol (GNA, 107)

et 109), elle qui n'avait jamais eu cette capacité (« Elle », comme le montre un passage plus haut, devait alors la porter). Le fait que Galia acquière la capacité d'« Elle » à voler suggère que de nouvelles conditions d'existence ont infiltré le réel, que leur rencontre devient possible dans un nouveau lieu et non pas dans la réalité hétérosexiste qui avait brisé les ailes de « Elle ». En effet, voler permet d'investir différemment l'espace, d'occuper une nouvelle perspective sur la réalité et d'en déformer le fonctionnement usuel pour en dégager de nouveaux accès. Nous montrerons maintenant que le désert constitue ce nouvel espace, ce tiers espace où les personnages peuvent vivre leur amour plutôt que de lui survivre.

-Le désert

Elle imagina un tableau, se vit peintre, prit un pinceau de fins poils trempé dans l'eau, pensa à **Georgia**, au désert installée, vit ses toiles. (GNA, 19, l'autrice souligne)

Ce passage, où la peintre étatsunienne Georgia O'Keeffe est convoquée, se réfère à la capacité de l'artiste à modifier le paysage, par ses tableaux modernistes et abstraits et à l'acte même de transformer (Galia parle de désert installé). La peintre, qui entretenait tout comme « Elle » des relations avec des femmes, prenait souvent comme modèle des orchidées, une fleur dont l'apparence rappelle celui du sexe féminin cisgenre. Le métier de Galia consiste justement à trouver puis vendre ce type exact de fleurs¹¹⁸,

[e]lle avait trouvé un emploi, se promenait dans le désert, y cherchait l'orchidée, la ramenait à qui l'avait commandée, la vendait pour quelques pièces, ne demandait pas grand-chose, de quoi manger — pour l'âne aussi — un peu d'eau et une tente pour y vivre, elle y vivait depuis trois lunes, s'y sentait bien. (GNA, 24)

Le désert est un lieu encore à aménager où le désir et l'amour entre femmes tentent de se faire une place, où les orchidées sont rares. Le désert n'est pas associé à un espace

¹¹⁸ Selon Michèle Bacholle-Boškovič : « La rose orchidée tant désirée symboliserait l'amour idéal, un amour où les deux termes sont à la fois autres et mêmes », « Le désert dans *Galia qu'elle nommait amour* : arabesques féminines », Janine Ricouart et Roseanna Dufault (dir.), *Les secrets de la Sphinx. Lectures de l'œuvre d'Anne-Marie Alonzo, op. cit.*, p. 78. Cette capacité à être une chose et son contraire est, nous le rappelons, une qualité du tiers espace.

difficile ni invivable. C'est un refuge où « elle » revient, et qu'elle traverse souvent. C'est un sanctuaire : « il n'y avait ni dictionnaire ni encyclopédie dans cette retraite ». (GNA, 32) C'est donc un lieu non pas tant indéfinissable que nouveau. Il ne peut se décrire selon les savoirs traditionnels. Les choses, les gens et les lieux y apparaissent et disparaissent comme des mirages : « Elle leva la tête, ne vit plus la femme assise. » (GNA, 107) La réalité du désert n'est pas encore achevée. La narratrice même peine à comprendre ce qu'elle est en train de réaliser :

Elle ne se rendait pas compte de ce qui lui arrivait, les arbres poussaient, il n'y avait jamais d'arbres dans un désert, ni arbre, ni fleur, elle se pencha, toucha le sable, y posa sa main, la sentit froide, se dit : j'ai froid !, pour se rassurer, se crut malade, peut-être l'était-elle, elle n'avait mangé depuis..., ne s'en était souciée, pourquoi boire ou manger ? (GNA, 26)

Ce passage montre que le désert entretient des conditions d'existence différentes de celles du réel. En effet, la narratrice n'a pas à s'alimenter pour vivre. Aussi, un lien est posé entre le désert et Galia : en touchant le sable froid, elle a soudainement froid.

Le désert possède également une géographie changeante. Ses dunes, sous l'effet du vent, se remodèlent et se déplacent sans cesse, peignant ainsi différents paysages. La narratrice utilise cette propriété comme une manière de peindre des tableaux, de faire prendre forme à son existence, de la mettre en scène. C'est son « désert installé » : « Galia courut alors vers les dunes, y chercha son amie, la chercha, buta, tomba, se releva, tomba et tomba encore, les dunes étaient hautes, le chemin long de quatorze stations. » (GNA, 102) Les stations semblent référer à un métro, probablement celui de Montréal, ville où vivait l'autrice, mais aussi à un chemin de croix. Il est clairement inscrit dans le désert ; les dunes le matérialisent. D'autres éléments insolites apparaissent aussi dans le désert : « Elle l'entendit chanter, s'accompagnant au luth, elle écouta, les chants de la femme assise fréquentaient **Om Kalsoum, Barbara, Marjo** ou **Gerry Boulet.** » (GNA, 107, l'autrice souligne en gras) Le désert permet de relier toutes

sortes de choses : le métro, les voix d'Orient (rappelant l'origine égyptienne de l'autrice) et d'Occident, plus précisément le Québec.

C'est en ce sens que le désert constitue un tiers espace. Il joue le rôle de refuge où la narratrice écrit le « livre des commencements au lieu de tant et tant de ruptures ! » (GNA, 35) Il n'est pas tant un espace chaotique qu'un lieu en devenir. On a justement remarqué que le désert d'Alonzo entretenait une certaine intelligence du lieu¹¹⁹, intelligence que nous interprétons comme émanant d'un tiers espace. Le désert supporte des réalités impossibles comme l'amour entre « Elle » et Galia. D'ailleurs, c'est là que celle-ci viendra la rejoindre : « elles se couchèrent sous la tente et le ciel n'en sut rien. » (GNA, 109) Les deux femmes, dans « le désert installé », se sont extirpées de leur culture du visible. Elles se sont façonné un refuge. Le désert permet de mettre un terme à la rupture, d'apaiser les personnages et de voir les choses différemment : « elle allait commencer à écrire, lorsqu'elle remarqua ses doigts, sa paume, l'ouverture de cette main comme si elle la voyait pour la toute première fois. » (GNA, 37) C'est un lieu définitivement inédit où réécrire les conditions d'existence des amoureuses.

J'aime les filles (2014): les premières fois

Toutes les histoires de cette bande dessinée sont marquées par l'ignorance d'autres existences lesbiennes. En effet, les discours qui entourent les protagonistes de chaque récit — panneaux publicitaires, chansons à la radio — et les institutions qui réglementent leur vie — surtout la famille, la religion et la médecine — imposent un modèle unique, celui de l'hétérosexualité. Ce faisant, le désir et l'amour entre femmes est quelque chose qu'elles peinent à assumer; il paraît inédit et transgressif. Elles en sont réduites à le vivre et le penser selon les notions de bien et de mal. Toutefois, un accent

¹¹⁹ Hughes Corriveau, « L'intelligence du lieu », *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 68, 1992, p. 25.

prononcé sur la naïveté des personnages brouille cette condition d'existence et suggère qu'une nouvelle manière de rendre intelligible leur vécu a été trouvée. Cette alternative, ce tiers espace, passe par l'enfance. La première fois est celle qui compte, qui est significative. C'est un refuge, une place où les personnages retournent pour procurer un sens neuf à leurs expériences.

-Entre le bien et le mal

Quand je me suis trouvé un chum, je me suis sentie safe. Avant j'étais suspecte¹²⁰.

Les personnages principales, lorsqu'elles affirment leur désir ou leur amour pour d'autres femmes, font face à une sorte de surveillance sociale comme le suggère la citation ci-haut. Sans savoir la nommer, elles en ressentent les contrecoups et la présence discrète. Les personnages vivent dans des mondes où l'homosexualité entre femmes est connue, mais peu montrée et discutée. C'est pourquoi les personnages se doutent qu'elles enfreignent une quelconque norme : « Je trouvais ça tellement agréable, dit October... en même temps j'avais une petite idée que c'était interdit. » (JF, 3, October) Devant le manque d'informations sur les existences lesbiennes, et évoluant dans des sociétés où la religion et la pauvreté¹²¹ sont importantes, elles traduisent leurs expériences à partir des notions de bien et de mal.

Cet antagonisme se retrouve personnifié dans l'histoire d'October par l'apparition d'un ange (ou d'un prêtre) et d'une diablesse¹²² au-dessus de ses épaules alors qu'une femme lui lit des histoires érotiques lesbiennes. Les deux entités lui dictent un

¹²⁰ Obomsawin, *J'aime les filles*, p.4 de l'histoire de M.-H. Désormais, les références à cet ouvrage seront marquées par le sigle JF, suivi du folio de l'histoire de la personnage concernée et des initiales de cette personnage, et placées entre parenthèses dans le texte.

¹²¹ Certaines protagonistes mentionnent qu'elles sont si pauvres qu'elles n'ont pas le téléphone ou qu'elles mangent des cornets trempés dans du Pepsi.

¹²² Nous disons diablesse parce que l'autrice l'a dotée de seins et d'une vulve. (JF, 3, October) Il est à noter que l'ange et le prêtre, les représentants du bien, semblent être des hommes, tandis que la diablesse, la représentante du mal, est une femme.

comportement différent à adopter : l'ange l'avertit qu'il s'agit d'une mauvaise chose tandis que la diablesse lui affirme le contraire. Dans l'histoire de Sacha, la femme témoigne de la réception catastrophique de son amour pour une autre femme : « [M]on premier baiser a été un cauchemar. J'ai embrassé ma meilleure amie. Elle a dit : "Tu m'as violée !". Je suis restée bloquée pendant plusieurs années pour faire les premiers pas. » (JF, 5, Sacha) Les désirs de Sacha ont donc été associés à une agression entamant son épanouissement personnel. Dans son histoire, Marie raconte comment elle a été retirée de la maison de son amie puis envoyée à la campagne par sa mère pour briser ses relations avec des femmes, ensuite amenée chez le gynécologue puis convoquée devant le conseil de famille avant d'être envoyée chez sa sœur à Montréal. (JF, 5-8, Marie) L'homosexualité est associée pour elle à un comportement déviant qu'il faut briser le plus rapidement possible en lui rappelant combien les autorités sociales le déplorent. Diane, pour sa part, explique qu'elle regardait un film où deux femmes allaient s'embrasser et « qu'au moment du baiser j'étais tellement troublée... que j'ai fermé la t.v. Je suis restée longtemps dans le noir ». (JF, 5, Diane) Le désir entre femmes suscite la peur chez elle, voire le déni comme le suggère la dernière phrase de la citation. Les gens autour de Mathilde, quant à elle, affichent une moue désapprobatrice lorsqu'elle embrasse sa copine en public, indiquant ainsi que l'homosexualité est aussi connue que prohibée. Plus loin, elle est prise de peur en réalisant que la maison où vit son amoureuse se situe devant celle de ses parents : « Ma mère disait souvent : tiens-toi loin de cette maison de hippies et de drogués ! » (JF, 10, October) Mathilde fait donc face à des discriminations et des interdictions dans son expérience du désir pour une autre femme.

L'amour et le désir entre femmes sont donc ici circonscrits par une culture du visible hétérosexiste qui limite leur intelligibilité à travers les notions de bien et de mal. Les modèles lesbiens sont trop peu nombreux pour les sortir de ce cadre d'existence. La

plupart des personnages découvrent sur le tard qu'il y d'autres femmes comme elles ou que leurs pratiques sont considérées inacceptables par la loi ou certaines autorités. En effet, seuls deux des récits (celui de Mathilde et de Maxime) sur les dix mentionnent que la marginalisation des lesbiennes constitue un problème social. Cette absence de savoir lesbien et donc de possibles références avec lesquelles réfléchir à leurs expériences se manifeste, d'un côté, par un conditionnement très fort à l'hétérosexualité, et, de l'autre, par une naïveté fort bien assumée, voire revendiquée par les personnages. Nous montrerons que la naïveté représente un point flou par lequel s'introduit une nouvelle perspective dans leur réalité.

-La naïveté

On s'en rendait pas compte, on vivait dans notre univers. (JF, 6, Mathilde)

Les personnages de cette bande dessinée affichent toutes une grande innocence tant devant les effets négatifs créés par la démonstration de leur désir et de leur amour pour des femmes sur la place publique que leur propre expérience. Leur naïveté, tel qu'il est suggéré dans la citation plus haut, s'exprime depuis un autre univers. Nous montrerons ici qu'elle infiltre et déforme leur réalité, l'ouvrant à de nouvelles possibilités.

Plusieurs protagonistes se rappellent avoir été marquées, plus jeunes, par leur manque de compréhension de ce qu'elles vivaient : « Il y avait un corps à corps et de la séduction. J'en étais pas vraiment consciente » (JF, 4, Mathilde) raconte Mathilde très éprise de la fille « à tête de cheval », l'amie de sa sœur, à qui elle offre chaque jour un dessin d'équidé en tremblant d'une fébrilité sans nom. Dans l'histoire de Maxime, une ancienne amante la retrouve à Montréal et lui offre une anthologie de poèmes intitulée « No More Mask ». Elle lui répond : « Pour quoi faire ? » (JF, 4, Mathilde) Diane, pour

sa part, passe son temps à l'école à observer ses amies en se trompant sans cesse sur le sens de cette grande attention qu'elle leur porte : « J'aime bien comment elle joue au ballon ! », « J'aime bien comment elle marche ! », « J'aime bien comment elle réfléchit ! » (JF, 3, Diane) pense-t-elle. « J'aimais les filles, confie-t-elle, mais je le savais pas. » (JF, 3, Diane) Charlotte, dans son couvent perdu au fond de la campagne, lors de la dernière semaine d'école, se rapproche d'une de ses bonnes amies : « On était plus capable de se lâcher les mains. Ça paraissait normal pour moi tellement c'était bon et doux. On était perturbées de se perdre de vue. » (JF, 3, Charlotte). Lorsqu'elles développent une plus grande intimité et s'embrassent, Charlotte est très surprise : « C'est quelque chose que j'avais jamais imaginé. » (JF, 6, Charlotte) Dans l'histoire de Jeanne, celle-ci évoque d'entrée de jeu sa naïveté dans une vignette où elle surprend deux femmes nues dans le même lit, au couvent, et leur demande : « Vous avez froid ? » (JF, 1, Jeanne) Même lorsque l'évidence leur saute aux yeux, Jeanne tout comme Maxime dans un épisode évoqué plus haut, restent incapables de faire un lien avec d'autres existences lesbiennes. Catherine, quant à elle, exprime son incapacité à expliquer ce qu'elle vit en tourmentant dans et hors de la classe la professeure qui l'attire afin de retenir son attention : « J'étais rebelle parce que je savais pas comment extérioriser tout mon questionnement par rapport à mon orientation sexuelle. » (JF, 4, Catherine) M-H, pour sa part, s'éprend, une fois adulte, d'une collègue de travail : « Elle avait un chum qui me voyait venir sans que moi je le sache ». (JF, 3, M-H) Alors qu'elle sort dans une soirée de filles pour en rencontrer une (elle terminera finalement sa nuit avec deux filles), M-H se demande comment se comporter. Nous la voyons dans plusieurs vignettes chercher les codes de drague adéquats sans savoir lesquels adopter. (JF,7-8, M-H.)

Les personnages se reconnaissent donc toutes une différence, prennent conscience de vivre quelque chose d'inédit, mais sans arriver à la nommer. Une telle occultation du

savoir, tel que le mentionne Adrienne Rich¹²³ constitue une manière de réguler les existences lesbiennes et d'imposer l'hétérosexualité comme modèle unique de vie et de sexualité. Or, ici, la naïveté sert un dessein plus positif : la simplicité et la grande candeur que les protagonistes affichent freinent la catégorisation de leurs expériences en termes de bien et de mal. L'innocence devient une manière d'être au monde n'occasionnant ni frustration ni sentiment d'injustice, et en tant que telle rappelle l'enfance, son insouciance et sa sincérité.

Au manque de savoir sur les lesbiennes et à la réduction du désir et de l'amour entre femmes en termes de bien et de mal, nos personnages opposent un savoir naïf sorti tout droit de leur enfance. Cette période de leur vie constitue une façon de se penser au-delà d'une culture du visible hétérosexiste, car elle s'autoréfère et bâtit sa légitimité, sa vérité, en regard de l'intimité de chacune et non plus à partir des notions de bien et de mal. Elle forme un refuge et un tiers espace dans lequel les personnages rendent intelligibles leur désir et leur amour pour d'autres femmes au-delà de la visibilité : c'est leur première expérience qui compte et les définit.

-L'enfance

C'était inoubliable. (JF, 9, October)

J'aime les filles n'est pas un livre pour ou sur l'enfance, mais évoquant l'enfance comme lieu inédit d'intelligibilité. Cette nuance est d'ailleurs clairement soulignée par la juxtaposition de leur représentation infantile (elles portent des têtes d'animaux et sont dessinées avec un trait minimaliste et rudimentaire — plusieurs arborent des mains et des pieds à trois doigts) et la démonstration très claire de leurs ébats (page couverture, p. 6

¹²³ Adrienne Rich, « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence », Stevi Jackson et Sue Scott (dir.) *Feminism and Sexuality: A Reader*, op. cit., p. 31-32.

Mathilde et p. 12 October pour n'en mentionner que quelques-unes). L'enfance et l'adolescence représentent un moyen de donner un sens à leur vie.

C'est à travers leur regard d'enfants que nos personnages valident leur existence. Il accompagne chacune des personnages. L'enfance constitue pratiquement une esthétique. Le désir et l'amour des personnages pour d'autres femmes arrivent toujours subitement. Ils émergent d'une expérience très intime. Elles sont frappées par la foudre (JF, 5, Mathilde), par une flèche de Cupidon (JF, 2, Sacha) ou embrassées dans un rêve. (JF, 7, Diane) Pour d'autres, c'est quelque chose qui apparaît comme dans l'histoire de Charlotte où son amie se retrouve soudainement sur le bord de son lit, apparition rendue par le dessin par un « POUF ». (JF, 4, Charlotte) L'enfance, en ce sens, devient la source signifiante de leurs expériences.

Dans cette bande dessinée, il n'est pas question d'identité cachée ou à assumer — car pratiquement aucun savoir ne circule sur les lesbiennes ou le lesbianisme¹²⁴ —, mais d'un constat on ne peut plus simple : à l'origine, elles aiment les filles, c'est d'ailleurs le titre de la bande dessinée. Le changement de registre entre homosexualité et amour des filles nous informe de la création d'un lieu, d'un tiers espace, au-delà de la culture du visible hétérosexiste. Celui-ci survient lorsque les protagonistes se réfugient dans leur enfance, terrain intouchable de leur intimité. Les protagonistes ne revendiquent pas d'identités lesbiennes, car leur présence et leur visibilité sur la place publique sont associées à l'idée d'une logique du mal. Leurs expériences ont ainsi peu ou prou de précédents comme pour Clémentine dans *Le bleu est une couleur chaude*. Elles détiennent une signification uniquement en regard de l'intimité de chacune.

¹²⁴ La mention du film *Jeunes filles en uniforme* (1958) (5, Diane), du roman *Pour l'amour de Marie Salat* de Régine Deforges (2, October) et des bars Baby Face et Madame Arthur (5, Maxime) constituent les seules références.

Le carnet écarlate. Fragments érotiques lesbiens (2014): une débauche amoureuse

À travers une profusion d'orgasmes, de partenaires et de Maîtresses¹²⁵ (sont-elles vraiment plusieurs ou le dédoublement d'une seule ? L'autrice crée une confusion là-dessus d'entrée de jeu) se déploie le projet d'écriture du carnet écarlate qui a, de manière surprenante, bien moins à voir avec l'érotisme ou la pornographie que ce qu'on pourrait penser¹²⁶. En effet, l'entreprise de la narratrice est motivée par l'espoir de retrouver l'être aimée¹²⁷ à qui elle voue un dévouement sans nom : « Ma parole n'est que pur désir, elle est un chant, un rituel [...], une liturgie qui t'est entièrement dédiée. [...] Tout ce que je peux espérer, c'est qu'il te convainque de revenir à moi. » (CÉ, 139) Cette manière d'exprimer l'amour par le sexe est remplie d'écueils, car la sexualité, et son expression, sont traversées par de multiples enjeux de pouvoir et de nombreuses conventions profitant surtout aux hommes et favorisant l'hétérosexualité. Les mots de la narratrice sont donc, sans surprise, insuffisants pour qualifier ce qu'elle vit : « Jamais je n'arriverai à te faire comprendre, à te faire ressentir ce que je ressens par ma parole. » (CÉ, 140) Un certain jeu sur l'obscénité, plus spécifiquement son renversement à partir d'institutions hétérosexistes telles que le mariage, la famille et l'Église, suggère cependant la percée d'une nouvelle logique d'existence, d'un renversement, déformant le récit. En effet, tout ce qui n'est pas sexuel ou qui contrôle la sexualité devient choquant et grossier. Nous montrerons que la pornographie constitue un refuge pour la narratrice, une alternative par laquelle elle reconfigure la réalité de manière à déclarer et assumer son amour ; c'est une esthétique, un tiers espace.

¹²⁵ Titre donné aux femmes dominantes dans les jeux BDSM.

¹²⁶ Anne Archet, *Le carnet écarlate. Fragments érotiques lesbiens* Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2014. Désormais, les références à cet ouvrage seront marquées par le sigle CÉ, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

¹²⁷ Plusieurs fragments évoquent une rupture amoureuse ou un amour difficile, tel que celui-ci : « Je suis presque morte, je suis si amoureuse mais pourtant tellement mourante, je suis une femme et je fais ce que je crois que les femmes font lorsqu'elles disparaissent. » (CÉ, 66) Ce genre de passages, inséré à travers d'autres, sexuellement explicites, surprend un peu, mais n'alourdit pas du tout le recueil.

-Entre le sexe et la « langue »

[M]es mots ne savent que crier mon désir — ils ne savent ni aimer, ni jouir. (CÉ, 139)

L'insuffisance des mots, de la langue, pour décrire les sensations et les émotions les plus profondes de la narratrice, est un enjeu traversant le carnet. Il situe aussi son projet ailleurs que dans les expressions usuelles de la sexualité qui paraissent dès lors déficientes : les mots de la narratrice ne font que crier son désir, comme les femmes qui n'en finissent plus de crier dans les scènes de pornographie traditionnelle dites *mainstream*.

Plusieurs fragments du recueil comprennent donc, parallèlement à la description d'actes sexuels ou de références sexuelles, une part importante de réflexion : « Je ferai de toi un haïku — bref, intense et coulant sous ma langue ». (CÉ, 85) ou encore : « Foudrorgasmique ? Cataclysmoclimax ? Jouissocalypse ? Voluptrance ? J'ai besoin d'un nouveau mot pour qualifier le plaisir que tu me donnes. » (CÉ, 120) Ce va-et-vient entre le sexe et le texte devient pratiquement un jeu : « Je n'ai jamais appris le braille et pourtant j'arrive à lire du bout des doigts toute une histoire de stupre et de débauche sur ta peau. » (CÉ, 112) Plus loin : « Point d'interrogation : une langue sinieuse qui effleure mon bouton. Ensuite : plein d'exclamations. » (CÉ, 130) Ce genre d'associations, même s'il ne manque pas, ne semble pas réussir à combler l'insuffisance des mots. La narratrice reste insatisfaite : « Qu'ils [les mots] aillent au diable, ils ne valent pas tripette pour rendre compte de ce qu'est l'amour. Ils sont même déficients pour décrire quelque chose d'aussi trivial que la volupté d'avoir des organes génitaux et de s'en servir. » (CÉ, 138)

Elle cherche donc à se rendre au-delà, à susciter la coïncidence entre l'expression et l'expérience : « Elle lèche une page comme s'il s'agissait de mon sexe, effaçant petit à

petit de sa salive tout ce que j'avais écrit, puis offre à ma bouche un petit bout de langue bleue. » (CÉ, 26) Ce fragment, également en quatrième de couverture, donne le ton de l'œuvre. Encore plus qu'annoncer cette alternance entre le sexe et le texte, il informe de la nécessité de leur mélange, de tacher les corps d'encre (ici avec la langue) et de tacher de cyprine le clavier de l'ordinateur : « Mon clavier n'a plus de lettres, que des touches noires couvertes par la fine couche salée que laisse la cyprine en séchant. » (CÉ, 127) La disparition des lettres, remplacées par la cyprine, est significative : elle témoigne de la tentative de former un nouvel espace, un lieu hybride, à partir duquel décrire une réalité que les lieux usuels, les corps et les textes, ces lieux communs, ne savent prendre en compte.

Toutefois, la narratrice est rattrapée par la réalité, « [n]ous nous adonnons tous un jour ou l'autre à la chasteté, même au cœur de la pire débauche, dit-elle ; cette chasteté qui correspond à la renonciation au désir, à ce lâche réalisme qui nous empêche de produire le réel ». (CÉ, 105) Ainsi, pour la narratrice, chasteté et réalisme s'équivalent. Elle se montre consciente qu'elle ne peut même y échapper. En effet, en décrivant ses aventures, elle en rate nécessairement des parties essentielles, elle ne peut transmettre l'émotion. Anne, pendant tout le recueil, ne fait que dire qu'il lui faut aller au-delà du sexuel et du textuel. Elle arrive, malgré cet apparent échec, à produire le réel autrement : un renversement de l'obscénité déforme les récits. En effet, la simple mention, directe ou indirecte, de certaines institutions hétérosexistes, et non pas la démonstration d'actes sexuels, équivaut à s'adonner à la vulgarité. Ce retournement indique la présence d'un tiers espace.

-Le renversement de l'obscénité

Elle a une façon d'être trop pudique qui me semble horriblement indécente. (CÉ, 57)

Dans *Le carnet écarlate*, la sexualité est libre de contraintes et décrite dans ses multiples expressions par la mise en scène de plusieurs amantes qui ont, bien sûr, toutes des manières différentes de la vivre. Elle se pratique aussi partout : au parc, au restaurant, dans les toilettes, à travers la vitre d'une chambre donnant sur la rue, rapprochant ainsi étroitement espace privé et public. Elle est quotidienne, transcendante et délurée, pratiquement anarchiste, telle que l'auteur dont le pseudonyme (Anne Archet) renvoie à cette idéologie. Ce faisant, un renversement se produit : tout ce qui n'est pas sexuel, comme le suggère le passage plus haut, tout ce qui fait partie de la quotidienneté apparemment banale et ordinaire, devient obscène. Un changement de paramètres on ne peut plus significatif de la présence d'un tiers espace : il y a clairement ici déformation du cadre d'existence principal.

Le mariage lesbien, par exemple, est ainsi perçu comme une perversité par une amante de la narratrice alors en pleine séance de bestialité : « “T'épouser ? Un mariage lesbien ? Quelle perversité ! Ce serait un scandale ! ”, me dit-elle les poignets attachés dans le dos, la langue du chien entre les cuisses. » (CÉ, 82) Ici, hormis l'effet ironique de la tournure de la phrase, est convoqué un sujet fort politique. Alors que certaines personnes pourraient être surprises de l'association entre mariage lesbien et perversité dans un Québec des années 2014 et non 1950, d'autres, comme nous, le sont un peu moins. Le mariage gai et lesbien, fer de lance de plusieurs mouvements féministes et lesbiens égalitaristes, est un sujet qui fut d'actualité vers la fin des années 1990 et au début des années 2000 en Europe et au Canada, et qui l'est aujourd'hui aux États-Unis. Cependant, plusieurs, telles que nous, percevons le mariage comme une forme d'institution hétérosexuelle récupérant l'homosexualité, comme elle récupérait auparavant la liberté des femmes en l'offrant à l'homme, l'intégrant à un monde

hétérosexiste, pour mieux la faire disparaître. Il s'agit d'une sorte de conformisme qui répugne ici à l'amante de la narratrice.

La narratrice aborde aussi le sujet de la désintégration de la famille traditionnelle : « “La famille fout le camp”, me désolai-je alors qu'Élyse me sondait le cul de son index et que sa sœur m'offrait son sexe humide de pisse à lécher. » (CÉ, 65) Encore une fois, plus qu'une manière de choquer, en mettant ici en scène un inceste, et de créer un effet ironique — la narratrice participant activement à ce dont elle se désole, ironiquement —, ce passage interpelle les discours anti-gais et religieux qui visent le maintien de la famille traditionnelle, foncièrement hétérosexiste. Ce faisant, le détournement de l'obscénité révèle qu'en fait ce qui est obscène ou non est déterminé par une culture du visible hétérosexiste.

Un peu plus loin dans le texte, une amante au nom sans équivoque figure l'Église : « Lorsque Madeleine a touché ses cheveux, j'ai cru qu'elle allait faire le signe de croix. J'ai dû drôlement la dévisager puisqu'elle devina mes pensées et me dit, mi-figue mi-raisin : “T'inquiète, je ne fais jamais de gestes obscènes en public” ». (CÉ, 67) L'Église, tout comme le mariage et la famille, forme une institution hétérosexiste. C'est une trinité dont le rôle dans la définition de ce qui est obscène ou non, ainsi que sur le contrôle de la sexualité, fût très important au Québec.

Dans ce renversement, donc, du monde, l'expérience de la réalité de la narratrice réussit à prendre le dessus. Nous montrerons dès à présent qu'elle prend forme dans la pornographie. C'est la façon par laquelle la narratrice parvient à s'autodéterminer et à développer son intimité.

-La pornographie

[J]e sais que je suis amoureuse
quand j'ai envie de fourrer la langue

dans ta bouche, de te couvrir de salive, de te cochonner. Je te désacralise, je te profane et t'outrage en invoquant ton nom en vain. C'est ma façon de t'adorer et de te prouver toute ma dévotion. (CÉ, 37)

Un des lieux par excellence de la performativité hétérosexuelle et de la consolidation des codes et des scripts hétéronormatifs, la pornographie, dans ses formes les plus *mainstream*¹²⁸, est rarement, sinon jamais, associée à l'amour. Entre les mains de la narratrice toutefois, elle devient un outil pour l'exprimer et un moyen pour s'évader de la culture du visible hétérosexiste. Elle représente cet accès, cette alternative entre le sexuel et le textuel. Archet, dans ce recueil, amalgame ainsi érotisme, pornographie et amour en traversant les frontières traditionnelles, façonnant de la sorte ce que Lavigne nomme une « métapornographie¹²⁹ », c'est-à-dire un discours (critique) sur la pornographie. *Le carnet écarlate* s'expose donc comme le lieu d'une grande débauche amoureuse.

Ce n'est pas seulement par l'idée d'exprimer un grand amour que l'utilisation de la pornographie par la narratrice est inédite. En effet, la description des actes sexuels d'ordinaire communs dans la pornographie laisse ici la place aux événements qui les précèdent, ou qui les suivent, tels dans la scène suivante : « Alexie m'avait dit : “je te suis entièrement dévouée, et facile à satisfaire”. Trois semaines plus tard, elle me quitte en hurlant, après avoir brisé la vaisselle. » (CÉ, 75) La pornographie produite par la narratrice n'a rien de conventionnel. Pornographeur, pour elle, ne se résume pas à montrer les mêmes actes sexuels *ad nauseam*, mais à toujours varier les mises en scène, à les empêcher de se figer dans la répétition du Même. La question des redites, de

¹²⁸ Nous sommes d'avis que plusieurs pornographies féministes et *queer* arrivent à montrer des femmes intelligentes et épanouies à travers des scénarios innovants dans ce contexte. Notre posture sur la question est *Sex Positive*.

¹²⁹ Voir Julie Lavigne, *La traversée de la pornographie : politique et érotisme dans l'art féministe*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2014, 234 p.

l'épuisement du sujet, chose commune dans la pornographie, est abordée dans le passage suivant où la narratrice discute avec une de ses amantes :

— [N]'a-tu pas fait le tour du cul et du nombril sous toutes ses coutures ? Tu n'en as pas assez de parler de ce seul et unique sujet ?

— Est-ce qu'on reproche à Josée di Stasio de parler de cuisine depuis tout ce temps ?

— Elle a toujours de nouvelles recettes à proposer. C'est une fine gastronome.

— Il se trouve que moi aussi, je ne manque pas de recettes. Je suis une fine nymphomane. (CÉ, 13)

La transformation du sens de nymphomane est, nous ne pouvons nous empêcher le jeu de mots, savoureuse : décrivant à l'origine une déviation sexuelle chez les femmes, il en vient ici à indiquer plutôt un art de faire. La pornographie représente donc une manière de parler, de faire passer du sens, d'aimer ; c'est une esthétique. Elle est donc la posture de la nymphomane, posture qui procure non seulement de nouvelles saveurs et de nouvelles mises en scène, mais aussi la vie, ni plus ni moins. En effet, la narratrice doute d'une de ses partenaires « presque translucide » (CÉ, 8), comme Patricia se questionne sur la présence réelle ou fictive de Maud dans *Fruit de la passion* : « [J]e me demande si elle existe pour vrai, si elle est vraiment là, près de moi, dense et incarnée — ou si elle n'est en réalité qu'un fantôme qui va se dissoudre dans un nuage de poussière et de vapeur au moindre contact. » (CÉ, 8) C'est seulement lorsqu'elle dit à son amante « ce [...] qu'elle veut entendre et aussi tout ce qu'elle ne peut pas (ou ne veut pas) s'avouer » (CÉ, 8) qu'elle acquiert « un pouls » (CÉ, 9), une existence. Pornographier, pour la narratrice, c'est pratiquement une mission, une façon de transformer le cœur de sa réalité : « Je ne veux pas une vie sexuelle plus épanouie, dit-elle, — je veux que toute ma vie soit sexuelle. » (CÉ, 112)

Nous comprenons sa compulsion à tout sexualiser en ce sens. Elle prend d'ailleurs le temps de la nuancer, question, semble-t-il, d'éviter les jugements trop rapides ou simplistes : « Je ne mène pas une vie de débauche : je ne fais que nouer des draps pour

faciliter mon évasion. » (CÉ, 70) La pornographie ne sert donc pas tant à exciter ou à faire l'apologie de la « perversité » (CÉ, 41) de la narratrice comme le croit une de ses amantes dans le tout dernier récit du carnet, qu'à lui permettre de s'évader, de changer de cadre d'existence. C'est d'ailleurs sous le nom de « pornographe » que l'autrice est présentée sur la quatrième de couverture. C'est sa posture et sa poésie. C'est en cela qu'elle constitue un au-delà de la culture du visible hétérosexiste.

Conclusion

Les œuvres¹³⁰ présentées dans ce chapitre se concentrent sur les désirs de leurs protagonistes dont l'expression et l'expérience sont limitées par l'hétérosexualité. Celle-ci occupe une place centrale, normale, même dans la manifestation de l'homosexualité qui n'est tolérée qu'à condition qu'elle se plie aux traditions hétérosexuelles (entre autres le mariage et la famille) et ne reste formulée qu'en termes d'orientation sexuelle au lieu de choix. Ainsi l'homosexualité, c'est encore, en quelque sorte, de l'hétérosexualité. Les identités ne s'expriment qu'à partir de cette logique du désir, ce qui ne convient pas à nos personnages pour qui le désir et l'amour entre femmes sont plus qu'une orientation ou qu'une expression naturelle.

Les textes étudiés ici ont paru entre 1988 et 2014 et comportent des discours sociaux fort apolitiques faisant notamment table rase des mouvements et des théories féministes et lesbiennes du passé. Les discours en présence sont récupérés et décontextualisés. Le militantisme n'est pas une option. Les protagonistes souhaitent cultiver leur intimité loin des regards et des idéologies. Cette intimité ne serait pas influencée ni construite socialement. Il surgit presque de ces textes une vision essentialiste. L'orientation sexuelle n'est qu'une étiquette, les genres ne sont pas

¹³⁰ *Pas un jour, Le bleu est une couleur chaude, Fruit de la passion, Galia qu'elle nommait amour, J'aime les filles et Le carnet écarlate.*

beaucoup remis en question et l'amour ne serait pas affecté ni construit par des discours sociaux et idéologiques.

C'est pour cette raison qu'une figure de l'amoureuse traverse les six récits abordés dans ce chapitre. Les personnages, en effet, évoquent surtout leur relation en termes d'amour, car elles se rendent compte qu'en désirant d'autres femmes, elles sont rapidement identifiées par leur société selon une logique d'orientation sexuelle. Cette situation les rend inconfortables et elle est centrale à la plupart des récits. Seul le livre d'Obomsawin, *J'aime les filles*, aborde clairement le fait que cette assignation à une orientation sexuelle est aussi une manière de dénier certains droits aux femmes et qu'elle représente donc une oppression sociale. L'amour ne réveille donc pas une conscience politique chez elles ni un désir de changer individuellement ou collectivement leur société. Il provoque plutôt un mouvement de fuite ainsi que la recherche ou la création d'un refuge tel qu'une machine, un journal intime, un rêve et un désert où les personnages peuvent loger et resignifier leur intimité au-delà tant de l'hétérosexualité que de l'homosexualité. Nos personnages montrent qu'elles aiment au-delà de l'orientation sexuelle, présentant ainsi l'amour comme un sentiment intouché (et intouchable ?) par les discours sociaux et idéologiques¹³¹. Or, si tel est le cas, pourquoi ont-elles besoin de le cacher ? Voilà le paradoxe entretenu dans les livres étudiés dans ce chapitre. Et en quoi fuir dans des refuges, même s'ils permettent un moment le développement d'un nouveau mode d'existence, pourra-t-il aider à faire changer les choses ? La figure de l'amoureuse, même si elle est déconnectée de sa société et pas du tout encline à y participer, comporte

¹³¹ Pascale Noizet critique cette notion d'amour dans *L'idée moderne d'amour. Entre sexe et genre : vers une théorie du sexologème*, Paris, Éditions Kimé, 1996, 260p.

tout de même un aspect politique : son isolement est un refus clair et net du pouvoir dominant et de son injonction à être définie par une orientation sexuelle¹³².

¹³² Pour une vue d'ensemble des pratiques d'écriture du tiers espace dans la culture du visible hétérosexiste, se référer au tableau I à la p. 358.

CHAPITRE 2

LA CULTURE DU VISIBLE SEXISTE

L'inégalité entre les genres¹³³ qui définit le sexisme est perçue différemment selon la posture idéologique qu'on adopte. Pour Louise Brassard, par exemple, cette hiérarchie façonne l'hétérosexualité et forme un système hétéropatriarcal qu'elle décrit dans son excellent mémoire sur les pensées théoriques lesbiennes :

[L]'hétérosexualité est construite à travers des rapports sociaux de sexe hiérarchiques qui font d'elle une structure essentielle au maintien et à la reproduction de ces rapports. Ces rapports sociaux de sexe se sont formés en système politique, le système hétéropatriarcal ; un système qui a institué la division sexuelle du travail, le contrôle de la sexualité des femmes — dont la contrainte à l'hétérosexualité, l'oppression du lesbianisme et de l'homosexualité — ainsi que l'appropriation du corps et du travail des femmes¹³⁴.

Les inégalités entre ces rapports, pour Brassard, causent donc une oppression hétéropatriarcale. La majeure partie des livres étudiés dans cette partie, et contrairement à ceux analysés dans la précédente, font clairement état de cette logique. À travers cette idée, Brassard problématise l'asymétrie entre les genres et non pas les genres en eux-mêmes. La problématisation des genres est plutôt le fait de Monique Wittig, et des féministes radicales comme Christine Delphy, qui les nomment des classes.

Wittig, avec son concept de la pensée *straight* dans un recueil de textes éponyme datant de 1992, avance, en puisant dans un vocabulaire matérialiste et marxiste, que les hommes et les femmes sont des catégories politiques ou des classes « et pas des données de nature¹³⁵ ». Les classes de sexe n'existent que pour soutenir le régime de l'hétérosexualité ce qui mène Wittig à affirmer que « la marque ne préexiste pas à l'oppression¹³⁶ » et que « [l]a catégorie de sexe est une catégorie politique qui fonde la

¹³³ Selon la perspective théorique et la période temporelle, on les appelle classes de sexe, catégories politiques, sexes, hommes et femmes. Pour notre part, nous préférons le terme « genre ».

¹³⁴ Louise Brassard, « Trois perspectives lesbiennes féministes articulant le sexe, la sexualité et les rapports sociaux de sexe : Rich, Wittig, Butler », mémoire de maîtrise, UQÀM, Montréal, 2004, p. 42.

¹³⁵ Monique Wittig, *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013, p. 47.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 45.

société en tant qu'hétérosexuelle¹³⁷ ». Son roman *Brouillon pour un dictionnaire des amantes* écrit avec sa compagne Sande Zeig et que nous avons intégré à cette partie, ainsi que le recueil de textes *Triptyque lesbien* de Jovette Marchessault, illustrent très bien sa pensée. Ainsi, la différence entre la pensée *straight* et l'hétéropatriarcat se situe sur le plan de ce qui crée l'oppression. Pour Wittig, c'est l'hétérosexualité qui cause l'oppression patriarcale en instaurant deux genres dont le rapport sera nécessairement toujours hiérarchique. La perspective de Wittig est lesbienne radicale¹³⁸. Pour Brassard, l'oppression est causée par le patriarcat qui établit un rapport inégal entre les genres. Cette asymétrie façonne alors une injonction à l'hétérosexualité. Sa perspective se rapproche plus de celle du féminisme radical¹³⁹.

En adoptant le concept de sexisme plutôt que celui d'hétéropatriarcat ou de pensée *straight* dans cette partie afin de décrire les cultures du visible dans lesquelles évoluent nos protagonistes, nous respecterons la façon dont les autrices de chaque œuvre choisissent de présenter la cause du sexisme et, incidemment, de l'oppression des femmes et des lesbiennes. Ce qui nous importe surtout, c'est d'exposer la manière similaire, dans un cas comme dans l'autre, par laquelle l'absence des lesbiennes de la réalité est conjurée par la formation de tiers espaces.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 46.

¹³⁸ Le lesbianisme radical émerge d'une rupture idéologique avec les féministes radicales de la revue *Questions Féministes* en France. Louise Turcotte mentionne qu'il « s'est donc manifesté d'abord sur le plan de la stratégie politique avant de devenir un courant théorique ». Louise Turcotte, « Itinéraire d'un courant politique : le lesbianisme radical au Québec », Irène Demczuk et Frank W. Remiggi (dir.), *Sortir de l'ombre. Histoires des communautés lesbienne et gaie de Montréal*, Montréal, VLB éditeur, 1998, p. 366. Le lesbianisme radical vise l'abolition de l'hétérosexualité comme système dominant et central de l'oppression des femmes. Les idées du lesbianisme radical se sont développées au Québec à travers la revue *Amazones d'Hier, Lesbiennes d'Aujourd'hui* (AHLA) fondée par Louise Turcotte et Danielle Charest.

¹³⁹ Le féminisme radical milite pour la suppression du patriarcat. L'hétérosexualité, contrairement à la pensée lesbienne radicale, n'est perçue que comme une forme spécifique d'oppression, une composante du patriarcat (Emmanuèle de Lesseps, 1980; Stevi Jackson, 1996; Louise Brassard, 2005), à l'instar de la « race » ou de la classe sociale. Les deux courants cherchent toutefois à atteindre leur but de la même manière : par l'abolition de la classe des sexes (homme/femme).

En effet, les personnages tentent de se différencier, non seulement par un dé/marquage du genre, un terme utilisé par Dominique Bourque dans ses travaux et qui « désigne le processus par lequel les individus se distancient des identités de nature qu'on leur a assignées à la naissance (femmes, Noirs, Juifs, etc.) ou à la suite d'une pratique dissidente (subversion des codes de genre, refus de la norme hétérosexuelle, désobéissance civile, etc.¹⁴⁰) », mais aussi par un re/marquage. Nos protagonistes réinventent ce qu'est être une femme en créant une posture lesbienne par laquelle l'identité devient à la fois singulière et plurielle et se définit au-delà d'un système de genres. Le désir et l'amour entre femmes représentent ici un moyen privilégié, sinon le seul, pour s'extirper d'une culture du visible sexiste. C'est une manière, nous le verrons dans nos analyses, de pratiquer le tiers espace.

Brouillon pour un dictionnaire des amantes (2011[1976]): des sociétés « anormâles »

Ce livre est une allégorie de la pensée théorique de Wittig affirmant que « la marque ne préexiste pas à l'oppression » et que la femme n'est qu'une « formation imaginaire¹⁴¹ ». En effet, ce récit montre que certaines amantes, pour asseoir leur domination sur d'autres, inventent une catégorie, les mères, par laquelle elles définissent uniquement les amantes par leur capacité à se reproduire. C'est une catégorie politique, un genre : elle sert leur dessein en déniait toute autre forme d'existence aux amantes qui n'étaient pourtant pas, avant le conflit, limitées au potentiel de leur reproduction. Cette logique, qui s'apparente au sexisme, en vient à dominer toute leur réalité et contraint les amazones à disparaître, soit en devenant mère, soit en acceptant qu'elles n'existent pas « réellement », ou à être constamment sur la défensive en revendiquant le droit d'être différentes. Toutefois, à partir de cet entre-deux dans lequel elles vivent, les amazones

¹⁴⁰ Dominique Bourque, *Écrire l'inter-dit. La subversion formelle dans l'œuvre de Monique Wittig, op. cit.*, p. 42.

¹⁴¹ Monique Wittig, *La pensée straight, op.cit.*, p. 47 et 89.

parviennent à dégager un nouvel accès au réel en accentuant démesurément — le mot n'est pas trop fort— les multiples capacités de leur corps. Elles introduisent de la sorte de nouvelles possibilités existentielles, une alternative, qui brouillent la réalité totalitaire des mères dans laquelle elles sont enfermées. Nous montrerons que c'est à travers la valorisation des amantes en tant qu'associations politiques que se bâtit un tiers espace.

-Entre disparition et protection

[O]n peut s'attendre à voir la même histoire se répéter, les mères développer un rêve d'engendrement absolu et totalitaire, faisant des enfants durant les siècles des siècles, les amazones cherchant désespérément une brèche dans cette réalité-là¹⁴².

La manière dont les mères se définissent est un moyen de dominer la réalité : elles imposent des conditions d'existence à toutes les amantes, catégorisant ce qui est vrai, normal et possible et ce qui ne l'est pas. C'est, à l'image de la théorie de Wittig, un régime politique bien plus qu'une simple définition identitaire. Cette domination ne s'assure pas seulement de la reproduction des corps, mais aussi de la reproduction de la « même histoire », c'est-à-dire de la préséance d'un scénario. L'adoption d'un mode de vie sédentaire par les mères, alors que les amantes étaient auparavant toutes des nomades, par leur installation dans des cités, renforce la répétition de cette même histoire : les villes deviennent des centres tandis que les alentours, là où habitent les amazones, deviennent la marge, la frontière. Un rapport de domination entre mères et amazones se perpétue par cet agencement de l'espace, mais aussi par la resignification de leur nom :

Depuis que les mères ont provoqué l'éclatement de l'harmonie dans le jardin terrestre elles n'ont plus voulu s'appeler des amazones. Elles se sont appelées des femmes pour désigner leur fonction spécifique, celles-qui-engendrent-d'abord-et-avant-tout. Les mères n'ont donné cette appellation de femme aux amazones qu'accolée avec un terme descriptif de façon à les différencier de ce qu'est vraiment une femme. (BDA, 86)

¹⁴² Monique Wittig et Sande Zeig, *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, Paris, Grasset, coll. « Les cahiers rouges », 2003 [1985], p. 63. Désormais les références à cet ouvrage seront présentées avec le sigle BDA, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Les mères différencient pour opprimer, pour réguler les identités, pour imposer une vérité. Elles se définissent par leur reproduction et la marginalisation qu'elles imposent aux amazones, donc en affichant une supériorité. Elles deviennent un mythe, forme un mythe de LA femme. Les mères traitent non seulement les amazones comme des femmes ratées, mais aussi, dans une autre entrée, comme d'éternelles enfants. En effet, amazone en vient à signifier « fille, éternelle enfant, immature, celle-qui-n'assume-pas-son-destin ». (BDA, 24) Leur nom n'est relatif qu'à la réalité des mères qui s'impose comme seul centre du monde.

Dans ces conditions, les amazones ne peuvent donc valider leur existence en regard d'elles-mêmes dans la même réalité que celle des mères, car elles les invalident à la base en postulant qu'une amante n'est définie que par sa capacité à se reproduire. L'imposition d'une telle réalité place les amazones dans un entre-deux entre disparition et protection. Elles doivent, pour apparaître dans la réalité, soit devenir mère, soit se percevoir comme un être raté ou immature ou se battre pour créer « une brèche » dans la réalité totalitaire des mères, entretenant de la sorte une dualité qui, paradoxalement, assure leur disparition de la réalité et leur préservation dans la mémoire :

Les traces des amazones errantes sont devenues de plus en plus floues au fur et à mesure qu'elles étaient obligées de dissimuler leurs déplacements et de protéger leur liberté. C'est ainsi que le mot amazone a perdu tout usage en même temps qu'il gardait tout son sens. C'est ainsi que le mot femme a survécu aux chaos successifs, mais a perdu tout son sens de celle-qui-est-plénière. (BDA, 87)

Le conflit entre les mères et les amazones a des conséquences funestes pour ces dernières. Elles disparaissent, doivent se protéger pour survivre, passent à travers des époques sombres¹⁴³. Toutefois, la trace d'une autre réalité persiste à travers le mot amazone. Ces amantes, à qui les mères ont dénié une existence qui leur serait propre, contrent leur disparition et réapparaissent dans la réalité en exploitant les différents potentiels de leur

¹⁴³ « Après que l'harmonie a été détruite dans le jardin terrestre, on a assisté à la fin de l'âge d'or. Et les choses sont allées de mal en pis. » (BDA, 19)

corps. Nous verrons que l'attention portée aux capacités biologiques, de la déglutition en passant par la marche et le sommeil, embrouille le récit et indique qu'elles parviennent à laisser infiltrer de nouvelles conditions d'existence dans cette terrible réalité des mères.

-Les sensations

Éparpiller. Terme fréquemment employé pour décrire une réaction à un stimulus créé par une amante. Il indique des glissements rapides de dimensions. (BDA, 80)

Les amazones, malgré le conflit qui fait rage avec les mères, paraissent très joueuses, curieuses et amoureuses les unes des autres. Elles occupent la majeure partie de leur temps à se découvrir et se reconnaître entre elles. Ce savoir se forme à partir de leur corps, non pas en l'envisageant comme une machine disposant de quelque fonction, à l'instar des mères, mais comme un monde en lui-même regorgeant de possibilités. En effet, une part importante des entrées porte sur les expériences sensorielles des amantes. Toute activité propice à leur en fournir, tel que le toucher, les plaisirs, l'intoxication, le jeûne, le repos, la guerre, la chasse, la cueillette, la paresse, cet « [é]tat plaisant de loisir pratiqué à outrance et systématiquement par toutes les peuples d'amantes » (BDA, 172), forment la base de leur quotidien. Les mœurs très simples des amantes — elles ne développent aucune technologie et ne se vêtent et s'arment que de choses simples — consistent à découvrir tout ce que permet la vie par la médiation de leur corps, leur principal outil du savoir. Par exemple, la drogue n'est pas pour elles un moyen de fuir des problèmes et ne signifie en rien une dépendance. À la rubrique hallucination, on explique que

[q]uand elles sont dans un état de paresse et de disponibilité, les amantes mangent des champignons hallucinogènes. Elles y prennent un grand plaisir. [...] Les amantes trouvent toutes dans l'absorption des champignons hallucinogènes un moyen de connaissance d'elles-mêmes. (BDA, 106)

D'autres activités des amantes qui n'intoxiquent pas leur corps sont aussi capables de susciter des phénomènes extraordinaires. À l'article « Fumivore¹⁴⁴ », par exemple, on indique que le terme « [d]ésigne celles parmi les peuples des amantes dont le régime est composé de tous les éléments nutritifs qu'on trouve dans la fumée ». (BDA, 92) Cette capacité de leur corps est pour le moins étonnante, mais ne représente même pas le fait le plus surprenant. En effet, le corps des amantes peut être visité, démembré, et remodelé sous toutes ses coutures¹⁴⁵, et cela sans causer leur mort. D'ailleurs, il est indiqué que « [d]epuis le jour où les peuples d'amantes ont renoncé à l'idée qu'il était absolument indispensable de mourir, plus personne ne le fait. Tout le processus de la mort a cessé d'être en usage ». (BDA, 154) À l'article « Extase », on explique que cette émotion signifie un « [m]ouvement interne du corps quand il tend vers une harmonie extrême. On a vu des yeux tomber au cours d'extases, des oreilles s'allonger, des cœurs devenir visibles à la surface de la poitrine, des ventres tourner en rond à toute vitesse ». (BDA, 83) Le démembrement et la déformation sont des signes d'harmonie. Les corps n'obéissent à aucune logique biologique ; ils ne sont dépendants d'aucune manière particulière de vivre.

Le corps des amantes est aussi le lieu de multiples transformations et de passages. À l'article « Faire (se) », on indique qu'il « existe toute sorte de jeux de transformations. La télépathie est d'un usage si aisé qu'elle permet des passages presque instantanés des corps dans les autres ». (BDA, 85-86) Elles peuvent également passer dans le corps des animales, arrivant à se superposer les unes les autres, à vivre simultanément ensemble. Ces transformations sont courantes et « quand le processus était réussi on l'appelait simplement un passage. Quand les passages n'avaient pas abouti, ils donnaient lieu à des

¹⁴⁴ Normalement, le terme devrait être accordé au pluriel.

¹⁴⁵ Ce démembrement-remembrement est une entreprise que Wittig a aussi explorée dans *Le corps lesbien* dans lequel les corps des amantes sont pratiquement éviscérés pour dé/marker l'inscription du désir sur les parties que sont la vulve, les seins et les fesses.

mutations des formes originelles » (BDA, 206) permettant l'émergence de nouvelles possibilités, d'hybrides : sirène, sphinx et autres. Ces passages entre corps sont fortement créateurs.

Pour les amazones, le corps n'est donc pas une fatalité ni une fin . Toutes ces descriptions de leurs activités passant par le grand potentiel de leur corps montrent qu'il est bien plus qu'une machine reproductive. D'ailleurs, la reproduction, pour les amazones, n'est pas tant un phénomène physique, qu'acoustique. En effet, elles naissent par l'oreille, « les petites amantes naissent aujourd'hui d'oreille en oreille » (BDA, 166), nous informe-t-on dans le dictionnaire, ce qui suggère, métaphoriquement, par passation d'histoires. Cette manière de vivre diminue l'exigence des mères à se reproduire pour qu'une existence soit validée dans la réalité. C'est en apprenant leur histoire, en entendant d'où elles viennent et quelles sont leurs possibilités existentielles, que les amantes forgent leur identité et qu'elles affirment non pas plus de visibilité, mais une présence. Ainsi, les amantes proposent une nouvelle manière d'exister dans la réalité et de s'y maintenir, qui ne dépend pas de leur limitation à une seule fonction. En tant que peuple, les amantes forment un tiers espace. L'article « Antenne » renforce cette idée. Il y est écrit que c'est un « [o]rgane invisible que l'on a de naissance et qui permet de percevoir instantanément les alliances possibles entre les lesbiennes ». (BDA, 29) Cette antenne, rappelant le fameux *gaydar*, cette capacité que possèdent certaines personnes homosexuelles à se repérer entre elles, sert à former des liens. C'est un organe qui, par sa capacité à créer des attaches instantanément et hors des liens du sang, s'oppose à l'utérus, organe reproducteur façonnant du Même. Il introduit une nouvelle dimension dans la réalité. Les amantes représentent donc une manière de définir l'identité au-delà d'une culture du visible sexiste.

-Les amantes

Elles vivent heureuses ensemble et n'ont jamais d'enfants. (BDA, 196)

Ce court extrait dénote deux caractéristiques déterminantes des amantes : leur identité collective (« elles vivent heureuses ensemble ») et l'utilisation non reproductive de leur corps (« n'ont jamais d'enfant »). Elles se différencient de la sorte de l'image que projettent les mères en relativisant ce qu'est une amante : « Parmi les amazones il n'y avait pas de femmes identifiées comme femmes, c'est-à-dire comme fonction, c'est-à-dire comme mères. » (BDA, 87) En se référant à l'article « Amantes » — les autrices définissent les amantes par le pluriel uniquement, ce qui est très significatif — on apprend que leurs associations politiques les unes avec les autres est à la base de leur identité : « Les amantes sont celles qui, éprouvant un violent désir les unes pour les autres, vivent/aiment dans des peuples. » (BDA, 24) Ce qui est au cœur de leur identité est donc leur dévouement les unes pour les autres. À l'article « Lesbienne », les amantes sont aussi définies par une idée spatiale : est lesbienne celle qui « ne vit pas dans le désert, qui n'est pas “perdue” ». (BDA, 137) Ce qui les détermine est donc l'entretien de liens communautaires, la passion qu'elles se portent les unes aux autres et la capacité à se situer d'elles-mêmes dans l'espace sans s'y limiter. L'article « Tribu » explique que « [c]e qui caractérise une tribu d'amazones c'est son manque d'attaches à un lieu en particulier, c'est son sens de l'aventure, son goût pour les déplacements, le mouvement, les exercices physiques et la vie de plein air ». (BDA, 208) Elles sont donc, en quelque sorte, indéfinissables et insituables. Elles ne sont jamais pareilles et c'est cette différence qui fait leur richesse¹⁴⁶. Elle est d'ailleurs valorisée à travers plusieurs articles consacrés à la description de certaines figures et de peuples que les amantes vénèrent. Elles sont

¹⁴⁶ À l'article « Différence », il est écrit : « L'exquise différence d'être amante est première, majeure suggestion ». (BDA, 73) Les suggestions sont ce qui se rapproche le plus d'un système de lois. La différence est donc au cœur de l'identité des Amazones.

érigées en modèles de vie auxquels on peut se référer. « Vénérer » est d'ailleurs couramment utilisé comme terme dans ces descriptions. Ce sont des figures chéries et à chérir qui reprennent des noms de héros et de divinités grecques et de peuples du pourtour méditerranéen. Le nombre d'articles consacrés à la mémoire de certaines amantes est considérable : Clète (BDA, 60), Circé (BDA, 58), Choéré et Phorcis (BDA, 57), pour n'en nommer que quelques-uns ou encore des groupes d'amantes telles que les Gagéennes (BDA, 95), les Libyennes (BDA, 137) ou encore les Numides. (BDA, 161)

Outre qu'elles se définissent par les liens qu'elles entretiennent et par leur vénération de certaines figures, les amantes possèdent un autre trait en commun : celui de leur rébellion. En effet, les amantes se dotent d'une mission. Elles enlèvent les jeunes filles dans les cités des mères pour leur montrer une autre façon de vivre dans leurs communautés. Ce sont des maronnes, figure chère à Wittig. L'article « Enlèvement » s'attarde exclusivement à cette question :

Elles se sont rendu compte que certaines s'adaptaient mal au mode de vie et de pensée des mères et qu'*elles s'y rebellaient, tout comme les amazones*. La tactique employée pour ces enlèvements était simple. Des petits groupes d'amazones s'introduisaient dans une ville, en se faisant passer pour des mères d'une cité voisine. Elles observaient pendant quelque temps le comportement des habitantes. Dans les cas où elles constataient un malaise, un manque d'enthousiasme durant les nombreuses cérémonies, un caractère inadapté et impatient, elles entraînaient les mères ou les petites amantes hors de la ville et leur faisaient connaître un autre mode de vie et de pensée. Dans les cas où elles avaient commis une erreur, ou bien quand une mère n'arrivait pas à se résoudre à vivre loin de sa ville, elles ne retenaient pas leurs captives. (BDA, 79, nous soulignons)

Nous avons souligné un passage de cet article, car il renforce l'idée voulant que les amazones se définissent par leur rébellion. Les enlèvements qu'elles planifient visent à sauver des mères qui auraient minimalement conscience de ne pas être satisfaites de l'ordre des choses. L'enlèvement constitue une mission, un projet, pour rendre les mères plus heureuses en leur faisant prendre conscience qu'il existe un au-delà du genre et de l'orientation sexuelle. Anne F. Garréta explique justement dans sa préface à la réédition

du roman, en reprenant un célèbre propos de Wittig que « [l]es amantes ne sont pas des femmes, et encore moins des femmes qui aiment des femmes ». (BDA, 8)

Les chroniques mauves (2012): réinscrire le radicalisme

Ce roman graphique orbite autour de trois générations de personnages. Dans la première génération, Chris, la Bretonne, Charlotte, son amoureuse étatsunienne, et Colette, une amie militante de Chris, vivent une époque turbulente où émergent les premiers mouvements féministes qui se mobilisent pour le droit des femmes et contre le patriarcat. Le lesbianisme est toléré uniquement s'il renvoie à une forme de sexualité féminine ou s'il dénote une posture féministe. La deuxième génération orbite autour de Fanny, la fille d'une ancienne amie de Chris, et de Sabine, une dentiste à Angoulême. Elles profitent des combats féministes de leurs aînées, parfois trop au goût de celles-ci. L'homosexualité entre femmes n'est acceptée par la société que si elle représente une orientation sexuelle et valorise une féminité très glamour. La troisième est montrée par des ami-e-s d'enfance, soit Camille, Audrey, Vaness et Basak, qu'on nomme le *crew* des Bordelais. C'est une génération qualifiée d'insouciant, d'ironique et d'hédoniste¹⁴⁷ par l'autrice. Le désir et l'amour entre femmes, pour la troisième génération, représentent une manière de jouer avec le genre et d'opérer une coupure nette avec les mouvements militants du passé. Chacune de ces générations, même si elle refuse et agit parfois contre le sexisme peu importe d'où il vient, rattache ultimement les identités lesbiennes à l'idée de la marque du genre sur le corps. Toutefois, l'insertion ici et là dans les récits d'une pensée radicale, fût-elle féministe ou lesbienne, met à mal ces récits : elle développe une autre histoire qui se superpose sur l'histoire générale du féminisme, et qui présente le lesbianisme sous un jour nouveau. La figure de la militante radicale lesbienne, à la fois

¹⁴⁷ Catherine Feunteun, *Les chroniques mauves (1950-2011)*, Paris, Éditions Catpeopleprod, 2012, p. 189. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle CM, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

singulière et plurielle, incarnée par Chris, la seule personnage traversant tous les épisodes, apparaît comme un tiers espace. Elle vit son lesbianisme comme un mode de vie et de pensée. Son existence se définit au-delà de la culture du visible sexiste dans laquelle elle baigne.

-Entre femme et féministe, entre orientation sexuelle et féminité, entre jeu et rupture

Dis donc, c'est ta femme ou ton mec ?? Tu préfères pas une vraie bite, hein ma sœur ? (CM, 65)

Dans la première génération, qui apparaît dans les années 1950, les personnages, comme beaucoup d'autres femmes autour d'elles, s'aperçoivent qu'il existe des rapports sociaux de sexe inégaux, c'est-à-dire une hiérarchie entre l'identité des hommes et celle des femmes qu'on relie uniquement à leur biologie. Les personnages, sur cette base, se trouvent méprisées et dénigrées tant par leurs camarades étudiants que par des professeurs ou de simples passants. Une pensée féministe se développe ainsi sur cette idée qu'elles sont opprimées à cause de cette identité. Les premiers regroupements féministes légitiment les femmes à partir de ce qu'ils croient être leur singularité, leur « nature » en revalorisant les féminités pour rebalancer le plateau du pouvoir. Le lesbianisme se manifeste surtout dans les regroupements (de femmes à la campagne) où elles expérimentent entre elles une sexualité sans hommes. Ce n'est pas tant une identité qu'une manière d'être une femme ou encore féministe. Toutefois, lorsque les lesbiennes sont trop visibles, par exemple en n'alimentant pas l'idée de féminité à travers leur corps, elles suscitent des commentaires déplacés de la part de purs inconnus, comme celui placé en exergue. Et lorsqu'elles adoptent une identité butch¹⁴⁸ (CM, 111) ou se présentent en

¹⁴⁸ Le terme « butch » désigne une identité de genre qui reproduit (de manière critique ou non) certains codes de la masculinité. Voir, entre autres, Heidi M. Levitt et Katherine R. Hiestand, « Gender within

couple dans la configuration butch/fem, elles dérangent. Colette, l'amie de Chris, commente ainsi le film *Gazon maudit* : « Je l'aime bien Balasko, mais là, elle nous ressort le bon petit couple butch/fem avec la camionneuse qui séduit la jolie hétéro dans ses chemises à carreaux. [...] C'est la cage aux folles au féminin. Ça va pas améliorer notre image ! » (CM, 115-116) Elle tient à la féminité des représentations lesbiennes, à leur intégration dans le groupe des femmes, de manière à ne plus être différenciée. La différence, selon elle, problématise l'image des lesbiennes. Celles-ci sont et doivent être des femmes. Lorsqu'elle en rencontre des jeunes à la plage, elle s'insurge contre leur manque de gêne : « Elles s'embrassaient pas, elles se mangeaient le visage ! Ce n'est pas très féminin tout de même ! » (CM, 183) Charlotte, la copine de Chris, tient aussi des propos ramenant les lesbiennes à des attributs dits naturels des femmes¹⁴⁹ : « les lesbiennes sont moins fragiles [que les gais et les hommes] par rapport au sexe, parce qu'elles ont un univers plus sensuel, plus sensible ». (CM, 198) Les lesbiennes, semble-t-il, ne peuvent être que des femmes et des féministes.

La deuxième génération, celle des années 1970, est celle des *lipstick lesbians*, c'est-à-dire des lesbiennes d'apparence très féminine et calquées pour la plupart sur les personnages de la série étatsunienne *The L Word* dont on fait mention dans le roman en indiquant qu'elle rend les lesbiennes « fréquentables ». (CM, 135) Cette popularisation d'un modèle correspond à ce que Chantal Nadeau nomme dans son article un « lesbianisme sympathique ». Elle écrit que « [l]es gais et lesbiennes qui sont visibles célèbrent plus souvent qu'autrement une conception individualisante de l'identité sexuelle, où l'adhésion aux valeurs traditionnelles de la famille, du couple, de l'individu

Lesbian Sexuality : Butch and Femme Perspectives », *Journal of Constructivist Psychology*, vol. 18, 2005, p. 39-51 ou encore la fiction de Leslie Feinberg *Stone Butch Blues*, Ithaca (NY), Firebrand Books, 1993.

¹⁴⁹ Ce qui est très étrange considérant qu'elle semble adopter une identité butch (on aurait pu la croire moins catégorique).

social responsable domine¹⁵⁰ ». Ce qui est donc visible, c'est leur conformité et non pas leur différence. C'est le cas dans ce roman graphique : « Fanny et toi, vous passez bien » dit à Sabine une de ses amies lorsqu'elle lui parle de son projet de fonder une famille. La dentiste lui répond :

On ne se planque pas non plus ! Mais je vais pas rouler des grosses pelles à ma copine dans la rue. On est des gens normaux, c'est tout ! Y'a plein de filles qui sont dans l'exhibitionnisme, et franchement, parfois, j'ai honte pour elles ! C'est ça qui crée l'homophobie... ok je suis homo, mais ça ne regarde personne. C'est privé. (CM, 159)

Dans cette génération, le privé n'est plus perçu comme politique. Le lesbianisme n'est qu'une orientation sexuelle ; voilà pourquoi Sabine est offusquée par les lesbiennes « exhibant » leur homosexualité : c'est, selon elle, menacer leur image et donc leur bonne intégration. Cette volonté de se fondre dans la masse passe par la marginalisation des lesbiennes qui manifestent leur homosexualité en « troublant le genre », par exemple et encore une fois, les butchs. Une des amies de Sabine lance à Camille qui venait de renverser de la bière sur son chandail, « c'est le genre queer mal rasée qui sourit jamais... mais en fait, c'est qu'une grosse frustrée qui rêve d'avoir une bite ! » (CM, 146) Ce à quoi répond une autre amie du groupe : « Ah oui ? Ben plutôt me taper un vrai mec ! » (CM, 146) Ici, il y a mépris des expressions *queer* du genre, reconduction de clichés sur les lesbiennes (une grosse frustrée) et imposition d'un système de valeurs sexistes (un « vrai » mec semble valoir mieux qu'une butch ou un homme trans). Cet accrochage suggère aussi que le lesbianisme se limite à deux femmes féminines qui se désirent. Il s'agit d'un retour vers la féminité obligatoire¹⁵¹. Les identités lesbiennes doivent donc uniquement s'exprimer selon une logique de l'orientation sexuelle et de la féminité.

La troisième génération, autour des années 2000, est celle des lesbiennes qui vivent à l'ère du virtuel, des médias sociaux et de la culture populaire. Elles cherchent, comme

¹⁵⁰ Chantal Nadeau, *loc. cit.*, p. 114.

¹⁵¹ Ce que Dominique Bourque nomme une néo-féminité, « Être ou ne pas être subversives ? Sondage mené auprès de jeunes lesbiennes canadiennes francophones », *Genre, sexualité & société*, n°1, 2009, p. 6.

les autres membres de la génération Y, à se distraire à tout prix. Elles jouent avec les genres, les performant autrement et en fabriquent des nouveaux. Elles sont *queer*¹⁵² et, contrairement aux précédentes générations, elles sont visibles, voire ultravisibles (les médias sociaux tels que Facebook, Twitter et les outils que sont internet, Skype, et les blogues relayent et exposent leur vie intime partout). Ce qui est visible n'est toutefois pas de l'homosexualité, mais du genre individuel, c'est-à-dire des manières très personnelles de l'exprimer¹⁵³. Cameron, anciennement Camille, partage ces mots après sa torsoplastie (l'ablation des seins) :

Quand j'étais une fille, j'étais lesbienne, mais je sentais que c'était pas exactement ma place. C'était le plus approchant disons. Je me faisais agresser tout le temps. Ça me tapait sur le système. Ça me rendait hargneuse. Les insultes ont commencé au collègue « grosse butch », « sale gouine », « camionneuse », et j'en passe. J'étais toujours sur la défensive. (CM, 178)

Nous notons ici que Cameron faisait face à un problème causé non pas par l'homosexualité, mais par le genre. Sa visibilité en tant que lesbienne plutôt masculine dérangeait, son identité de genre entraînait en conflit, aux yeux des autres, avec son sexe assigné. Le sexe et le genre devraient apparemment ne faire qu'un. Une fois que Cameron

¹⁵² Les identités *queer* — une contradiction dans les termes puisque le *queer* se veut une résistance aux politiques identitaires féministes — se basent évidemment sur la théorie *queer* qui émerge au tournant des années 1990 aux États-Unis en s'inspirant de la pensée postmoderne (fragmentation des grands récits, des catégories et du sujet), post-structurale, des féminismes et des pensées lesbiennes. Judith Butler est souvent perçue comme la figure de proue de la pensée *queer* avec la publication de son ouvrage *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity* publié en 1990, bien que Teresa de Lauretis en soit aussi une préceuse avec *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction* paru en 1987. Alors que les pensées féministes et lesbiennes nomment la domination en termes de patriarcat ou de régime politique de l'hétérosexualité et visent à la détruire, la théorie *queer* l'envisage plutôt en termes d'hétéronormativité et cherche à la déconstruire. La pensée *queer* diffère donc des théories lesbiennes et féministes en ce sens qu'elle ne cherche pas à détruire un système par l'intermédiaire d'une résistance collective, mais bien à déconstruire un effet oppresseur (la norme) en misant sur la diversification des genres et la capacité des sujets individuels à jouer avec les relations de pouvoir qui les affectent. Le *queer*, précise également Alicia H. Puelo, ne vise pas l'émancipation des femmes mais la fin de la norme, « *[i]ts concept of transgression has replaced that of sexual revolution* », « From Cyborgs to organic Model and Back : Old and New Paradoxes of Gender and Hybridity », *Comparative Critical Studies*, vol. IX, n° 3, 2012, p. 357, [« son concept de transgression a remplacé celui de révolution sexuelle ». Nous traduisons.]

¹⁵³ Selon plusieurs féministes radicales et matérialistes, l'exacerbation *queer* du genre menant à sa diversification ne changerait pourtant rien à l'oppression, car « *[t]his do not challenge gender itself : you do not subvert a hierarchy by introducing more ranks between the dominant and subordinate.* », Stevi Jackson, « Why a Materialist Feminism is (Still) Possible — and Necessary », *Women's Studies International Forum*, vol. XXIV, n° 3-4, 2001, p. 291, [« cela ne pose pas un défi au genre en soit : vous ne subvertissez pas une hiérarchie en introduisant plus de rangs entre la-le dominant-e et la-le subordonné-e ». Nous traduisons.]

a débuté son traitement hormonal et a été opéré pour redessiner sa poitrine, l'asymétrie qui était à la source de son oppression, même si elle existait encore, ne paraissait plus. Il adopte une identité « double » et « *queer* » (CM, 179), et affirme qu'il n'est pas « devenu un homme [...] puisqu'[il ne veut] pas de bite¹⁵⁴ ». (CM, 179) Il se montre notamment intéressé à avoir des amants. Le *queer* fait éclater le lien d'apparente causalité entre sexe-genre-désir¹⁵⁵, mais ne détruit pas la catégorie de genre, voire en néglige le fondement oppressif¹⁵⁶ se contentant de le troubler, pour reprendre une partie du titre du célèbre ouvrage de Judith Butler. Cameron est heureux de s'accommoder de cette logique de transgression. La multiplication des genres lui sied parfaitement : « Y'a des lesbiennes qui nous accusent d'être [...] des traîtres au féminisme. Elles disent qu'on a choisi le camp des plus forts, le camp des oppresseurs, un truc comme ça... Moi je ne veux pas me prendre la tête. La médecine me donne la possibilité de rendre ma vie plus facile. » (CM, 179) Il se bat pour que l'État « accepte » (CM, 179) son changement d'identité et cherche, en demandant l'égalité des droits, à ce que son pays prenne en compte son existence et la valide¹⁵⁷. L'entre-deux est ici entre le jeu sur le genre et la rupture avec une histoire féministe.

Dans les trois générations, les identités lesbiennes restent relatives à la marque du genre. Cependant, l'insertion à même la fiction de faits historiques relatifs à une approche théorique radicale, souvent délaissée et minorisée dans les versions officielles, laisse entrapercevoir la possibilité d'une existence au-delà du genre. Elle brouille cette réalité

¹⁵⁴ La vision du personnage de ce qu'est un homme (avoir une bite) est assez conservatrice. Il mélange le genre avec la biologie, ce qui n'est pas très *queer* en soi.

¹⁵⁵ C'est là un des propos principaux du livre *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, 2006, de Judith Butler.

¹⁵⁶ Stevi Jackson, « Récents débats sur l'hétérosexualité : une approche féministe matérialiste », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. XVII, n° 3, août 1996, p.14.

¹⁵⁷ L'on doute aussi beaucoup de la portée subversive de la transgression du genre, car émancipation personnelle n'égale pas émancipation collective. Voir Marie-Hélène Bourcier, « Queer Move/ments », *Movements*, n° 20, 2002/2, p.43, La Découverte.

de nos personnages qui les incite, pour être reconnues socialement et dans les milieux militants, à s'identifier à une vision très apolitique du lesbianisme.

-L'incarnation du radicalisme

Vous dites que la société doit intégrer les homosexuels, moi je dis que les homosexuels doivent désintégrer la société. Françoise d'Eaubonne. (CM, 25)

Ce roman graphique est présenté comme un roman ego-historique, c'est-à-dire laissant la place à une version personnelle de l'Histoire qui n'occupe pas seulement l'arrière-fond, mais s'insère plutôt directement dans la fiction. L'introduction massive d'extraits d'essais ou de fiction sur les lesbiennes fait de ces autrices quasiment des personnages du livre : elles se superposent, ici et là, aux protagonistes, insérant de la sorte une histoire dans l'histoire. Ces extraits appartiennent surtout à une perspective ordinairement minorisée, soit celle du radicalisme. Ils montrent, de manière plus ou moins explicite, quelques événements historiques sous un autre jour et dévoilent une vision politique du lesbianisme. Cette incarnation du radicalisme comme courant de pensée déforme et l'Histoire et le récit.

Chris et sa première amante, par exemple, sont dépeintes dans une vignette placée au-dessus d'un bloc de texte extrait du livre *Les femmes préfèrent les femmes* d'Élula Perrin où l'autrice raconte sa première expérience avec une femme et la découverte du plaisir sexuel. (CM, 46) Les personnages deviennent ainsi les actrices d'une autre histoire, d'une autre vie qui se superpose à la leur. Chantal, la colocataire de Chris pendant ses études, s'oppose vivement à la montée d'un courant radical prônant, tout comme Chris et à la suite de Ti-Grace Atkinson, que « le féminisme est la théorie et le lesbianisme est la pratique ». (CM, 69) Les deux amies ont une conversation difficile sur le sujet qui mettra un terme à leur amitié. Chantal lui lance : « C'est ma NATURE ! Je

vais quand même pas me justifier parce que j'ai un utérus ! [...] Vous n'êtes pas des rebelles, vous êtes des terroristes ! Vous voulez faire l'homme alors que vous n'en avez pas les moyens. Vous reniez votre sexe !! » (CM, 47) Cette réplique de Chantal suggère l'idée d'une identité naturelle de femme basée sur sa capacité à se reproduire. Alors que Chantal abandonne ses études pour une ferme collective avec Patrick, « son Mao », des extraits de texte de Monique Wittig et de Natacha Chetcuti entourent les vignettes dépeignant leur nouvelle vie. On rapporte les paroles suivantes de Chetcuti commentant la pensée de Wittig :

Dans une perspective matérialiste, Wittig démontre qu'il n'existe pas de groupe naturel « femme » et remet ainsi en cause « la femme », qui n'est selon elle qu'un mythe. C'est pourquoi l'auteur conteste la manière dont certains courants féministes et lesbiens féministes ont repris la formule de Beauvoir, en continuant de penser que la base de l'oppression des femmes serait biologique autant qu'historique. (CM, 48)

Les personnages servent ici aussi à mettre en scène la pensée radicale et les conflits idéologiques entre féministes. Nous ne savons pas quelle histoire est racontée, celle de la vie des personnages ou de la pensée théorique de Wittig, les deux s'associant étroitement.

Plus loin, une « artiste féministe et performeuse queer » (CM, 110) parle de Judith Butler pendant un atelier de drag king auquel assiste Chris. On explique par les mots de la philosophe que les performances drag minent « la naturalité » des catégories de genre et que certaines féministes limitent sérieusement l'impact critique de ces pratiques, y compris dans l'identité butch/fem :

Les féministes ont souvent considéré que ces identités parodiques étaient dégradantes — pour les femmes dans le cas du « drag » et du travestissement — ou que les jeux de rôles sexuels reproduisaient de manière stéréotypée et sans prendre de distance critique les normes hétérosexuelles — tel serait le cas de l'identité butch/fem. Mais le rapport entre l'« imitation » et l'« original » est, je crois, plus complexe que cette critique féministe ne le laisse généralement penser. (CM, 115)

Ce passage suit une section où Colette confie à Chris qu'elle ne voit « pas l'intérêt de se déguiser en macho » (CM, 109) et en précède une autre où Chris et Colette discutent du film *Gazon Maudit* que cette dernière n'a pas aimé à cause de la présence d'un couple

butch/fem, tel que mentionné plus haut. Les extraits théoriques semblent ainsi dicter le récit et diriger les personnages.

Dans un autre épisode, « The D(ykes) World vs The L(ipstick) World » (CM, 134), les personnages de la deuxième et de la troisième générations de lesbiennes se retrouvent dans une même marche de la fierté gaie. Sandrine et ses amies, des *lipstick lesbians*, se moquent de Camille, comme nous le rapportions plus haut, sur le fait de son apparence qui s'écarte de leurs standards de féminité glamour. Une citation de Wittig tirée de *La pensée straight*, dénonce justement au début de l'épisode les femmes qui se battent entre elles dans la catégorie femme plutôt que de travailler à l'abolition de cette catégorie (CM, 142) :

Mettre en œuvre le « C'est merveilleux d'être une femme », c'est retenir pour définir les femmes les meilleurs traits dont l'oppression nous a gratifiées. [...] Cela nous met dans une situation de lutte à l'intérieur de la classe « femme », non pas comme les autres classes le font, pour la disparition de notre classe, mais pour la défense de la femme et son renforcement. (CM,142)

Ce point flou, causé par l'incarnation et la mise en récit du radicalisme, suggère que l'histoire du féminisme en France n'est pas homogène et qu'elle est traversée par des courants de pensée qui se confrontent les uns aux autres. Le radicalisme devient ici une histoire se superposant à l'histoire du féminisme en France, disloquant sa version officielle. Il propose des identités lesbiennes qui s'expriment par la rébellion plutôt que par le genre, façonnant ainsi un tiers espace à partir d'une posture, celle de la militante, qui, elle, s'incarne à travers Chris.

-La militante radicale

[C]ette rébellion inscrite dans leur histoire ne plaît pas à tout le monde. (CM, 7)

Chris rencontre deux militantes lesbiennes¹⁵⁸ pendant ses études qui lui expliquent que les soucis et les revendications des lesbiennes sont passées sous silence dans les mouvements féministe (MLF) et gai (FHAR) où respectivement leur orientation sexuelle et leur genre posent problème, car elles ne rentrent pas dans la norme hétérosexuelle et masculine. On ne conçoit pas que leur existence pourrait être indépendante de celle des femmes ou des gais. Chris se lie d'amitié avec ces femmes ayant formé un groupe nommé « les Gouines rouges ¹⁵⁹ » afin de pallier cette invisibilisation. Elles disent à Chris que : « [L]'avortement, les crèches, et les histoires de couple... ce n'est pas vraiment notre problème ! » (CM, 43) Être homosexuelles, pour elles, c'est une manière d'être différentes et de se rebeller.

Le radicalisme apparaît ainsi brièvement dans la première génération, pour s'effacer peu à peu. Il traverse toutefois le roman avec Chris, sorte d'alter ego de l'autrice d'inspiration clairement radicale. Elle décrit ainsi dans l'introduction du roman ce qu'est, pour elle, une lesbienne :

[J]e dirais une femme en rébellion, qui fait le choix d'inventer sa vie au plus près de ce qu'elle désire devenir sans prendre pour acquis ce qu'on lui dit qu'elle est dès son enfance.

Elle questionne, fouille, teste, invente, traverse souvent des déserts, connaît les errances de la perte, les affres des multiples dissimulations, mais elle avance. D'une manière générale, (et là c'est tout personnel) je trouve que les lesbiennes sont des femmes coriaces... (CM, 7)

Être lesbienne devient un choix politique, un devoir de résistance envers la société pour parvenir à « exister à part entière ». (CM, 70) C'est un choix politique, une manière de vivre par et pour soi au-delà des catégories de genre.

¹⁵⁸ Le radicalisme lesbien, dans le réel, émerge au début des années 1970 autour de la nécessité des lesbiennes de se faire entendre, car les milieux militants féministes et gais sous-estiment et leur présence et l'importance de leur existence. Le roman graphique met en scène cette problématisation, par les lesbiennes, de ces mouvements.

¹⁵⁹ Les Gouines rouges fut un groupe français bien réel fondé en 1971 dont le militantisme s'affirmait à la croisée des politiques féministe et gaie.

Cette pensée façonne Chris et sa copine jusque dans le fonctionnement de leur relation (à distance et peut-être aussi ouverte au sens de polygame¹⁶⁰). Elles prennent leur retraite ensemble, après avoir vécu chacune dans leur partie du monde. Elles ne se sont jamais mariées et semblent adopter le même point de vue que ces femmes qu'un-e journaliste — son genre n'est pas mentionné — interroge lors de la marche de la fierté qui clôt le roman : « Le mariage gay ? Ben on a [sic] pas grand-chose à dire. Gay, lesbien, trans ou hétéro, ça reste un mariage, quoi... » (CM, 211) Le-la journaliste se montre surpris-e de constater que les homosexuels ne parlent pas d'une même voix : « Pourtant tout le monde en parle » (CM, 211) dit-ille. Les deux marcheuses enchaînent de la sorte :

Oui, c'est à la mode ! Mais moi, je suis pas devenue gouine pour me marier, faire des gosses et quémander un emprunt à la banque pour acheter une berline écolo ! Pour moi être homo, c'est refuser de rentrer dans les cases du modèle dominant. Ça me choque cette revendication actuelle des homos à vouloir être absolument des petits bourgeois intégrés et bien pensants... (CM, 211)

Ces manifestantes placent à la base de leur identité l'idée d'une rébellion contre la domination et les standards sociaux qu'elle impose. Le lesbianisme radical a donc traversé les générations, mais ses tenantes sont très peu visibles, car elles s'expriment au-delà du genre, se concentrant sur de nouvelles façons de s'autodéterminer.

Dans la marche de la fierté à la toute fin du roman, Chris parle avec une amie de la création d'un centre de retraite autogéré. Pour elle, ce n'est pas seulement la confrontation (symbolisée par la marche) et leur visibilité dans l'espace public qui sont importantes, mais aussi l'autonomie, l'installation de nouveaux espaces répondant à ses besoins, la reconnaissance de la présence des lesbiennes dans la réalité. Il y a re/marquage au sens où les lesbiennes deviennent plus qu'un genre, où elles sont définies

¹⁶⁰ « Tu crois qu'elle se gêne pour mater les jolies filles sur le campus de Berkeley ? » (CM, 117) réplique Chris à Colette qui semble trouver inacceptable qu'elle désire l'actrice Victoria Abril alors qu'elle est en couple avec Charlotte. Ce court passage nous informe de la relation plus ouverte que celles traditionnelles que les deux femmes entretiennent.

en tant que rebelles et qu'elles symbolisent une rébellion collective contre le pouvoir dominant.

Georgie (1978): sauter « le mur de la honte¹⁶¹ »

Georgie fait face à des discriminations qui se basent d'abord sur son assignation en tant que femme même lorsqu'elle est interpellée en tant qu'homosexuelle ; des lesbiennes ne sont que « deux plottes ensemble ». (G, 39) Les insultes et les injustices rappellent toujours à Georgie le dédain du corps des femmes et le danger d'être différente. Le contexte de vie de la protagoniste l'astreint à n'exprimer ses désirs qu'en éprouvant une honte d'elle-même et en maintenant à tout prix un statu quo. Les moments de tendresse partagés entre Georgie et ses partenaires font écho à l'amour de la tante de la protagoniste, seule femme de sa vie à l'avoir aimée. En montrant des femmes qui ne se font pas violence les unes aux autres, la réalité sexiste s'embrouille, car ce portrait prouve qu'il existe une alternative à la réalité patriarcale. Georgie en devient la représentante en se rendant témoigner en tant que « lesbienne » à une émission de télévision, adoptant ainsi une posture politique, à la fois singulière et plurielle, ce qui forme un tiers espace par lequel elle peut arrêter de « jouer à cache-cache ». (G, 162)

-Entre la honte et le statu quo

On a juste un tort, c'est d'être nées
femmes et de vouloir
s'appartenir. (G, 87)

Georgie naît dans une famille pauvre de Montréal et dans une société très religieuse qui lui apprennent, comme à toutes les femmes, à dénigrer son corps, son imagination et ses désirs. Les histoires d'épouses et de filles maltraitées ne manquent pas dans le voisinage. La mère d'une amie de Georgie se prostitue dans son appartement en présence de sa fille et se fait violenter par ses clients pratiquement sous ses yeux. Marie-

¹⁶¹ Jeanne-d'Arc Jutras, *Georgie*, Montréal, Éditions de la Pleine Lune, 1978, p. 150. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle G, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Ange, une amie de Georgie, doit accoucher dans l'aile des filles-mères de l'Hôpital de la Miséricorde et donner son bébé en adoption, car elle n'a ni les moyens ni l'aide nécessaire (son copain, le père, décline toute responsabilité) pour le garder. Les sœurs se montrent intraitables avec elle : « Y s'gênent pas pour te faire sentir que t'es rien qu'une gériboire de pas bonne, une dévergondée. » (G, 78-79) Le mépris des femmes est donc quotidien et répandu dans plusieurs secteurs de la société. La mère de Georgie, par exemple, est particulièrement cruelle avec elle lorsqu'elle lui confie, toute jeune, sa grande affection pour une amie : « T'as pas honte de m'parler d'ces cochonneries-là, espèce de salope. » (G, 63) Nous observons que ce n'est pas tant l'homosexualité qui dérange, mais la femme qui parle de désirs. La mère de Georgie la remet à sa place en lui rappelant qu'elle est marquée comme femme et qu'être femme, c'est dégradant en soi. Elle s'inscrit dans une lignée de représentation de mères patriarcales dans les romans québécois de l'époque¹⁶².

Dès que Georgie tente de s'affirmer, que ce soit à l'appartement de sa mère ou dans la cour d'école, les gens dénie violemment ses désirs. Les adultes lui font aussi sentir très clairement leur dégoût de sa personne lorsqu'elle affiche son amour pour une amie : « Une femme bave dans mon dos et ses insultes me rejoignent, suivies de gros rires gras qui n'en finissent plus de m'écorcher. » (G, 54-55) Ces démonstrations de méchanceté affectent l'image que Georgie façonne d'elle-même et la freine dans la recherche de solidarités : « J'ai cru pouvoir me confier à Maria. Mais devant la monstruosité de l'aveu à faire, j'étais demeurée sans voix, malaxée de culpabilité et de honte, écœuramment désespérée. » (G, 51) La personnage se méprise — elle parle de « monstruosité », d'un « aveu », de « honte » et de « culpabilité » — et partage

¹⁶² C'est Jovette Marchessault, selon Lori Saint-Martin, qui introduit une nouvelle mère. Elle écrit que « [la] mère cosmique de Jovette Marchessault est nouvelle en littérature québécoise, sans précédent ou presque ». « De la mère patriarcale à la mère légendaire : *Triptyque lesbien* de Jovette Marchessault », loc. cit., p. 245. Nous examinerons cela un peu plus loin.

l'impression de ne pas pouvoir se sortir de sa condition. Elle évolue dans un monde qui refuse son existence.

Cherchant désespérément à être normale et à ne plus endurer ce quotidien, Georgie sort avec une amie pour rencontrer un homme : « C'est par rage, dit-elle, par une sorte d'auto-punition et une maladroite soif de liberté vengeresse que je commence à ruminer l'idée de me débarrasser de ma virginité. » (G, 64) Mais l'homme, en conquérant, comme l'indique son nom (Napoléon), finit par la violer et la battre dans un chemin boisé. Georgie compare la scène à celle d'un film qu'elle a visionné dans lequel un scheik s'achète une esclave blanche, la viole et parade au matin avec les draps tachés de sang devant ses amis. (G, 71-72) La protagoniste convoque ainsi une histoire de la masculinité et de l'hétérosexualité qui se construisent sur la violence contre les femmes, plus particulièrement sur le fait que des hommes se sentent autorisés à exercer contre elles une violence. Marie-Ange, l'amie de Georgie, lui avait justement dit qu'il « [y] a un prix à payer [...] pour être normale... » (G, 68), bien consciente du mépris ambiant envers les femmes.

En grandissant, Georgie parvient, malgré ce conditionnement, à vivre son homosexualité. Elle le fait toutefois en cachette. Auprès d'Irène, son amour de jeunesse, elle explose de colère en réalisant qu'il leur est impossible de vivre leur sentiment au grand jour : « On peut pas, on est deux filles ! Pis t'es mariée. Ailleurs ou ici c'est pareil ! C'est c'qui t'arrive quand tu défies leurs lois. T'es pas normale, tu détonnes. C'est pas possible comme ça m'fait chier ! » (G, 87) Les deux femmes peuvent bien se rencontrer en cachette, mais maintenir le statu quo est perçu comme une obligation sous peine de violence. Georgie témoigne aussi du peu de crédibilité et de protection dont elle bénéficie socialement lorsque, par exemple, un cocher cherche à abuser de sa blonde et d'elle, le jour de Noël. Éjecté de son traîneau par les deux femmes qu'il cherchait à agresser,

l'homme vient se plaindre le lendemain à leur patron qui leur suggère fortement de le payer pour la balade et de ne pas faire d'histoires (G, 109). Le patron de Georgie, après sa sortie publique du placard en participant à l'émission de télévision sur le lesbianisme, la renvoie. Il lui dit qu'elle aurait dû porter un masque. Georgie ne peut être tolérée si le lesbianisme s'affiche publiquement.

Ainsi, la protagoniste ne peut vivre son homosexualité qu'en entretenant une honte d'elle-même et en maintenant le statu quo. Ce sont là les conditions de son existence, son entre-deux, qui, comme nous venons de le montrer, délimite sa capacité à s'épanouir et à s'autodéterminer. Quelques épisodes de tendresse entre femmes, entre Georgie et sa tante, et entre Georgie et ses amies viennent toutefois contrecarrer la présence de la mère patriarcale et l'absence de liens positifs entre femmes. Cette tendresse déforme la réalité de Georgie en y introduisant une nouvelle manière d'être au monde.

-La tendresse

La nuit, je rêve d'une maison qui sent bon la tendresse. (G, 13)

Georgie, dans ce monde de violence tant physique que symbolique, se demande à quoi peut bien se résumer sa vie : « *Le bonheur*, c'est quoi pour une fille comme moi ? » (G, 52, l'autrice souligne) À ses yeux, elle semble si différente (« une fille comme moi »), si peu digne d'affection et d'amour, que son existence ne peut que cumuler les drames. Il ne semble pas y avoir de place pour elle. Georgie se demande « C'est quoi être une femme ? Vivre sa vie en survivant ? Et pour une lesbienne, c'est quoi vivre ? » (G, 96) Son existence ne cadre pas avec la pensée sexiste dominante. C'est pratiquement un non-sens. Le bonheur se résume pour elle à endurer les conditions d'existence de sa culture du visible. La facilité et la simplicité de vie sont des luxes auxquels elle n'a pas droit, car son identité repose sur le fait d'être « [d]iscriminée en tant que femme,

colonisée, étiquetée de tous les noms en tant que lesbienne ». (G, 96) Tout revient, pour elle, au fait de ne pas inclure d'homme dans sa vie alors que sa société repose sur sa supériorité et son omniprésence, plus spécifiquement sur sa « colonisation¹⁶³ » des femmes, un terme dénotant l'imposition d'une structure de domination. Georgie remarque, lucide : « [On] nous l pardonne pas d'être heureuses sans pénis ! » (G, 152)

Pourtant, le roman s'ouvre sur une courte scène où Georgie, enfant, vit un rare moment de bonheur auprès de sa tante Amélia¹⁶⁴, une vieille fille — peut-être une lesbienne — vivant à la campagne. C'est la seule femme adulte qui lui montrera de la tendresse et qui lui prouve que le bonheur, en fait, existe bien quelque part et qu'elle est, comme tout le monde, digne d'attention et de tendresse :

Gonflée d'amour, je me penche gauchement dans son cou et lui dis tout bas, en reniflant la lavande, que je l'aime. Ma tante sourit et me prend dans ses bras. Elle attire ma tête sur sa poitrine, colle ma joue contre la sienne et murmure :

—Moi aussi Georgie, je t'aime.

La chair de poule me court sur les bras. Rarement on me disait qu'on m'aimait. Comme si le mot *amour* était rayé du vocabulaire des adultes... (G, 56, l'autrice souligne)

Les marques d'affection se font rares pour Georgie, elle qui est discriminée comme femme et comme lesbienne depuis son plus jeune âge. La tendresse de sa tante signifie donc beaucoup pour elle. Elle symbolise la possibilité d'une existence au-delà de la domination, d'une nouvelle manière de vivre que personne d'autre ne lui a apprise ou transmise.

Lorsque sa tante décède, Georgie dit : « [C]e qui me console et met un baume sur ma tristesse, c'est que ma tante m'a tendrement aimée. [...] La tendresse est restée accrochée aux murs et s'est aussi éparpillée sur le paysage. [...] J'enfouis la carte dans mon portefeuille, collée sur la lettre d'Irène. » (G, 62) La tendresse, telle une perspective

¹⁶³ Cette idée de colonisation est à la base de la pensée de Nicole Brossard. Toutefois, elle ne se réfère jamais à la colonisation d'autres pays par les puissances impériales ni à aucun-e théoricien-ne de la décolonisation...

¹⁶⁴ Sur l'acte de décès, il est inscrit Mademoiselle Amélia, indiquant ainsi qu'elle ne fut jamais mariée.

nouvelle sur la vie, s'est « éparpillée » dans le paysage pour s'inscrire dans le réel. Georgie mentionne qu'elle colle la carte de décès sur la lettre de son grand amour. Il y a superposition et association de deux mondes : celui de la tendresse entre femmes et celui de l'amour entre femmes. Il devient ainsi possible que deux femmes puissent développer une relation basée sur autre chose que leur genre assigné ou les liens du sang.

La protagoniste ne retrouve ce bonheur entre femmes, ces moments de quiétude et de tendresse qu'avec des amantes ou des amoureuses dans des chambres de motel ou dans son appartement. Sa vie ne peut se vivre qu'à l'abri des regards. Georgie explique en quoi consiste, finalement, le bonheur pour une fille comme elle : « Vivre, c'est peut-être quand on nous regardera d'un air qui aura l'air d'un air, l'air de la compréhension, de l'amour... » (G, 96) Elle partage de la sorte, d'une part, qu'elle n'existe pas qu'en regard de la discrimination des autres et, d'autre part, qu'il est possible d'être heureuse et lesbienne. Elle l'est depuis longtemps, en cachette, mais ce bonheur, le pouvoir dominant ne le prend pas en compte, voire le dénie. Georgie croit qu'elle pourra vivre plus simplement lorsqu'on la traitera comme une humaine dans l'espace public, lorsqu'on lui montrera qu'elle est aussi digne d'affection que les autres. Dans l'intérêt de valoriser cette manière de vivre et son existence, Georgie adopte une posture lesbienne, c'est-à-dire qu'elle se différencie des autres en s'auto-identifiant comme lesbienne. Ce geste façonne un tiers espace à partir duquel elle développe son autonomie au-delà d'une culture du visible sexiste.

-La lesbienne

Ce qui n'est pas ordinaire, c'est de le dire. (G, 149)

Sur l'invitation d'un jeune ami gai qui n'est nul autre que le fils de son patron, Georgie participe, en tant que lesbienne, à une émission de télévision nommée « Les avant-gardistes » qui traite chaque semaine de sujets tabous. L'émission est pour elle le

moment de démystifier son identité : « J'me dois ça à moi-même. Y faut qu'ça éclate. J'peux plus dissimuler simonnac » (G, 145), dit-elle.

Une fois en studio, Georgie traverse son miroir en quelque sorte en se voyant sur l'écran de télévision et en se saluant : « Courageusement, je m'enhardis pour regarder de nouveau l'écran témoin. On s'attarde sur mon visage. C'est vrai que *je crève l'écran*. Je me salue intérieurement. » (G, 149, nous soulignons) Crever l'écran peut être entendu comme une manière d'imposer sa présence, voire son charisme, et cela devient une source de fierté pour Georgie. Elle s'y regarde par deux fois et à la deuxième elle reconnaît sa présence, se valide, en se saluant. Elle est, depuis ce moment sur le plateau de télévision, dans un tiers espace. On tente de la ramener à sa condition, notamment le sexologue, un des deux interlocuteurs de Georgie. Elle explique : « Le sexologue — c'est quoi ça un sexologue ? — m'a dit à un moment donné que j'étais agressive. » (G, 147) Elle lui répond alors : « Si tu avais eu à vivre ma vie d'femme, tu serais peut-être plus qu'agressif. » (G, 147) Les deux hommes, en quelque sorte, se retrouvent pris à leur propre jeu. L'émission se nomme « Les avant-gardistes » et le sujet de la semaine est le lesbianisme. Ils n'ont d'autres choix que de laisser Georgie parler, qui s'assure ainsi une posture d'autonomie : « leur attitude change quelque peu et je continue d'établir mes positions ». (G, 150) Elle a le contrôle, refusant de répondre à certaines questions qu'elle trouve imbéciles, et cela malgré les protestations de l'animateur.

Les gens de l'assistance et au téléphone lui posent des questions sur ce qu'est une lesbienne, pour elle et les autres, l'amenant à parler au « nous ». Elle devient une sorte de modèle lesbien que le sexologue tente d'influencer : « Je reprends la parole pour repêcher ma sexualité. » (G, 156) On tente de ramener Georgie à son corps, de la ramener sur le « bon » plan du réel, mais le tiers espace qu'elle crée est à son avantage. Elle affirme, telles les manifestantes dans *Les chroniques mauves*, que « [c]'est à la société

d'évoluer... » (G, 156-157) Elle ne veut pas être acceptée par la société, elle veut que la société change. À une femme qui lui demande si elle veut se mettre en ménage, Georgie ne cache pas son étonnement : « Me caser ? Ça fait bourgeois, bien moule. » (G, 155) Le couple traditionnel, tout comme pour Chris et Charlotte dans *Les chroniques mauves*, est pour elle hors de question; c'est une manière de s'intégrer à la société et, comme nous le rapportons plus haut, elle souhaite que ce soit plutôt la société qui s'adapte à elle.

Georgie, en parlant depuis une posture lesbienne et en s'affirmant comme lesbienne, est devenue trop visible pour certaines personnes souhaitant maintenir le statu quo. Après son témoignage à l'émission, elle se fait « taxer d'exhibitionniste », mais pour elle, « cette émission était bien plus qu'une simple participation, c'était [s]on début d'affranchissement ». (G, 148) En finir avec l'image traditionnelle de la lesbienne et avec son invisibilité sociale devient une quête. Elle dit à son employeur, monsieur Larose : « C'est fini d'avoir honte d'être c'que j'suis simonnac ! » (G, 161) Elle commence à se valider elle-même devant les autres pour s'épanouir. Georgie poursuit de la sorte : « J'ai essayé de vivre quand même, mais j'ai juste rasé d'être heureuse. » (G, 162) Georgie n'en peut plus d'obéir aux lois dictant son existence. Elle découvre, en passant à l'émission, qu'il lui est possible de définir sa propre existence au-delà des conventions sociales, mais cela ne se fait pas sans difficulté : « Et vient le temps des jours durs [...] me jugeant ridicule d'être partie en croisade, pourtant... [...] J'refuse de m'laisser mouler simonnac ! » (G, 174) Alors qu'elle pense renoncer à son militantisme envers ses amies et elle-même et à partir ailleurs, elle reçoit un appel de l'hôpital. Une de ses amies, parce qu'elle ne pouvait plus revoir la femme qu'elle aimait, car étroitement surveillée par son mari, a fait une tentative de suicide. Georgie, écœurée et n'en pouvant plus des difficultés de la vie des lesbiennes, appelle cette femme pour lui dire que son amante a essayé de mettre fin à ses jours. Elle rendosse ainsi son rôle de modèle et décide

de rester à Montréal pour s'impliquer avec un ami gai à la défense de leurs droits : « Georgie, se dit-elle, ton temps pour les no-where est fini ! » (G, 180) Elle sort de son entre-deux, de son « no where », pour valider sa présence en société et aider les autres à s'affirmer tout comme elle.

Les nuits de l'Underground (1978): la passion des femmes

Dans ce roman de Marie-Claire Blais, Geneviève, la personnage principale, est entravée par une réalité sexiste et patriarcale à laquelle elle ne souhaite pas participer. Son amour pour d'autres femmes, qu'elle tient en haute estime, d'abord Lali Dorman, une médecin de Montréal d'origine autrichienne, ensuite Françoise, d'origine québécoise, propriétaire d'une galerie d'art à Paris, n'arrive pas à s'exprimer hors des lois de cette réalité qui l'opprime. Geneviève est réduite à afficher une farouche indépendance pour fuir les étiquettes et les convenances, et à prolonger « ce silence qui avait étouffé des générations de lesbiennes, ce reniement de soi¹⁶⁵ » pour éviter, comme dans *Georgie*, les drames et les violences que susciterait la visibilité de son amour. C'est en se laissant entraîner par les nuits de l'*Underground*, et en devenant l'amante de Lali Dorman, que Geneviève découvre qu'il existe d'autres manières d'accéder au réel : elle n'a pas à vivre par rapport au monde des hommes et peut choisir de vivre par celui de ce « monde marginal des femmes¹⁶⁶ ». Les moments qu'elle passe dans le bar, riches d'expériences inédites, déforment sa perception du réel. Lali Dorman, cette femme qui l'introduit dans ce monde, constitue pour Geneviève une figure obsessive, un point de rencontre, et une clé de voûte. Son apparence androgyne lui permet de traverser le monde des hommes et celui des femmes pour atteindre le monde de l'art et ainsi ennoblir les amours entre femmes. Ses origines étrangères, « d'ailleurs », lui permettent quant à elles de traverser

¹⁶⁵ Marie-Claire Blais, *Les nuits de l'Underground*, Ottawa, Stanké, 1978, p. 246. Désormais, les références à cet ouvrage seront marquées par le sigle NU, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

¹⁶⁶ Brigitte Roussel, « L'Émergence de la dissimulation dans *Les nuits de l'Underground* », Ginette Adamson et Eunice Myers (dir.), *Continental, Latin-American and Francophone Women Writers*, vol. II, Lanham, University Press of America, 1987, p. 189.

les frontières du temps et de l'espace, pour rappeler et susciter une culture lesbienne internationale. Elle constitue un tiers espace qui revalorise chez Geneviève sa passion des femmes.

-Entre la solitude et la dissimulation

Une femme, comme un homme, pouvait vivre à l'écart des sentiments et pour le plaisir de son art. Mais une femme pouvait-elle toujours vivre seule, lorsque tout, en elle, l'isolait des lois sociales ? (NU, 10)

Ce passage sous-entend un double standard: les femmes peuvent être aussi indépendantes que les hommes, mais n'ont pas accès à la même autonomie, car des « lois sociales », que nous entendons ici comme des convenances et des clichés sur les genres — plusieurs situations du roman y font allusion — freinent leur épanouissement. La liberté de Geneviève s'accompagne chez elle d'une solitude, une certaine insatisfaction, qui irrite Jean, son amant : « Tu te plains sans cesse, et pourtant qui est plus libre que toi ? Tu as ton atelier, ta chambre, ta vie... » (NU, 38) Il ne comprend pas pourquoi la liberté dont dispose Geneviève ne lui suffit pas. Son amour des femmes et son désir de leur présence ne lui semblent qu'un caprice détaché d'un but précis : « Tu peux te réjouir pour l'exposition, il y a plus de femmes artistes que d'hommes, cette année, c'est bien ce que tu voulais, je pense... » (NU, 37)

La solitude que Geneviève affiche représente toutefois pour elle une manière de se protéger : « Elle avait vécu avec un homme de façon si séparée de lui, même en partageant son lit, qu'elle arborait partout sa solitude comme une armure. » (NU, 55) Sa relation avec Jean ne mène nulle part, car elle n'y voit qu'un rapport de pouvoir. Geneviève passe la remarque suivante : « Jean avait donc raison lorsqu'il lui disait amèrement : "Je n'ai pas réussi à faire de toi une vraie femme !" puisque ce but n'avait jamais été le sien, tant elle aspirait à une réalisation d'abord humaine dans laquelle les

rivalités d'ordre sexuel ne seraient plus. » (NU, 113) Geneviève a un projet de vie, mais l'idée de rentrer dans le moule¹⁶⁷ de la « vraie femme », basé sur les apparences et le désir de plaire à des hommes, lui est étrangère. Elle ne souhaite pas être confinée au genre qu'on pense être le sien. Pour Geneviève, une femme entretenant une relation avec un homme perd son autonomie « elle n'était plus que cela, la femme d'un homme, la maîtresse de cet homme » (NU, 37-38), tandis que l'amour pour une autre femme permet selon elle de se sortir de ce rapport de domination. En effet,

Geneviève n'avait pas trahi Jean, elle n'en avait pas eu le temps, mais il avait semblé que pendant ce passage de la terrasse ensoleillée à la chambre de la comtesse, elle avait cessé de vivre sous l'emprise d'un homme, de partager cette réalité tout extérieure qu'elle partageait avec lui pour céder complètement à cette seule attirance, la femme. (NU, 42)

Le monde des hommes et celui des femmes paraissent ici comme deux réalités différentes ; Geneviève qualifie sa relation avec Jean « d'extérieure ». Vivre avec lui, c'est vivre sous son « emprise ». La comtesse figure ici le monde des femmes : c'est un lieu où l'on passe, mais qui doit aussi rester dans l'ombre du monde des hommes.

En effet, toute visibilité du désir ou de l'amour entre femmes dans l'espace public occasionne ou fait craindre discrimination et mépris. Alors que Geneviève et Lali se retrouvent à l'aéroport pour le départ de la première vers Paris, un homme se moque d'elles :

Mais Lali avait-elle ressenti l'humiliation que Geneviève avait ressentie pour elle, lorsque soumettant ses valises à un officier des douanes ces mots hostiles avaient soudain franchi la dignité de leur amour :

—Elle part avec vous, « celle-là » ?

Ces mots étaient des viols, d'imperceptibles coups de fouet à tout sentiment de dignité. (NU, 39)

Geneviève ne peut ni ne veut répondre à cet homme, ne peut valoriser devant lui ses amours pour les femmes, car il vit dans une dimension différente de la réalité. Elle ne peut lui opposer que le silence. La protagoniste considère que ce qui dérange tant et

¹⁶⁷ Un peu comme dans *Georgie*.

suscite ce genre de réaction trouve sa source dans l'idée que le désir et l'amour entre femmes ébranlent le monde patriarcal. Elle donne en exemple deux de ses amies :

[C]'était l'idée même d'un amour dont l'existence menaçait le monde masculin et ses lois, car si grande fut la tendresse qui unissait Ann à Élise, ces deux femmes ne seraient longtemps encore pour beaucoup « que deux lesbiennes », un couple dénoncé dans tous les cœurs, et pour ceux qui associaient l'amour entre les femmes à la pensée du vice, l'image de quelques pervers accouplements dans un lit. (NU, 262-263)

Le monde dans lequel les personnages vivent ne supporte pas l'amour entre femmes. Elles ne sont « que » des lesbiennes, des femmes mauvaises, ce que suggère le terme vice, mimant un « accouplement », la seule sexualité qui semble valable. Le monde des hommes, pour Geneviève, ne fonctionne qu'à travers le sexisme, cette hiérarchie entre les sexes, et dénigre ainsi tout ce qui n'obéit pas à cette logique.

C'est ce problème que Geneviève vit aussi à Paris auprès de Françoise. Celle-ci peine à vivre au-delà des lois du monde des hommes, car elle y excelle, y est au-dessus de tout soupçon, en combinant carrière et famille. La protagoniste « ne comprenait pas, dès qu'elle se retrouvait dans la rue avec Françoise, pourquoi elle devrait feindre soudain qu'elle ne la connaissait pas, et vite détacher son bras du sien ». (NU, 192) Cette dissimulation de l'amour entre femmes, ici à travers un geste devenu automatique, est une manière de sauver les apparences qui, bien qu'attristant Geneviève, constitue en même temps selon elle un geste courageux. En effet, le silence et les dissimulations sont une manière de se protéger du monde, de garder intacte la beauté de leurs amours et d'éviter qu'elles ne soient enlaidies par le monde des hommes. Geneviève se fait la réflexion suivante :

[c]ette génération du secret avait su aussi parfois, avec effort, avec courage aussi, préserver ses trésors de la lapidation sociale, sacrifiant la vérité pour les apparences, afin que la protection d'un mariage, d'une vie de famille, parvienne à enterrer aux yeux des autres la seule raison de vivre : l'amour, une passion interdite pour les femmes. (NU, 193)

L'amour et le désir entre femmes ne peuvent se réaliser qu'à travers la solitude et le silence. Le monde des hommes et celui des femmes, dans le roman, sont antinomiques, le premier se basant sur la domination, et le second sur l'amour et la passion.

Geneviève, bien qu'ayant vécu quelques expériences avec des femmes, est nouvelle dans le milieu des filles. Elle vient à l'*Underground* dans l'optique (le but) d'être seule et de s'isoler encore plus qu'elle ne l'est, de passer, en somme, inaperçue. Toutefois, ce milieu de vie l'emporte assez rapidement dans ses histoires et sa culture. Il devient un observatoire pour Geneviève qui « avait peu connu encore ces nuits peuplées de visages, d'étreintes de femmes qui ne voulaient pas se quitter ». (NU, 16)

L'expérience de ces nuits de l'*Underground* ouvre une brèche dans la réalité tout comme dans l'armure de Geneviève : elle y introduit une nouvelle manière de vivre qui se joue des convenances et des lois sociales. C'est « le lieu où elles se rassemblent, [et qui] leur permet de renaître à une vie authentique, intérieure et collective à la fois¹⁶⁸ ».

-Les nuits de l'*Underground*

[E]lle aimait s'étendre elle-même avec ces nuits qui n'en finissaient plus, lesquelles se poursuivaient souvent dehors, à la sortie du bar. (NU, 16)

Les nuits, comme le mentionne ce passage, débutent à l'*Underground* et s'étendent ensuite au-delà de ses murs. Il s'agit d'une manière de vivre et de former des liens qui semblent échapper aux lois sociales. Geneviève, sans trop comprendre comment, en vient à participer à ce monde auquel elle aspire :

Soudain, une nuit, elle ne fut plus celle qui regardait de l'extérieur l'aventure que vivaient les autres, ce n'était plus la main d'Élise que Lali prenait dans la sienne, par un retour de privilèges que ne gouvernait aucune loi morale, Élise que Lali avait choisie la veille, n'était plus là, et c'est la main de Geneviève, à sa propre surprise, qui reposait dans celle de Lali. (NU, 28)

¹⁶⁸ Brigitte Roussel, *op. cit.*, p. 189.

Geneviève est entraînée dans l'histoire de l'*Underground* grâce à Lali, cette femme qui la fascine, glissant ainsi sur une autre dimension du réel qui se superpose à celle dite normale du jour. Les nuits de l'*Underground* déforment le réel. Les femmes, en se rejoignant dans des bars, en explorant leur potentiel, en s'entraînant et en s'aimant, dénoncent et ré-imaginent leur réalité.

La communauté lesbienne se retrouvant à l'*Underground* vient en effet de tous les horizons. Le bar semble avoir la capacité de tisser des univers qui ne seraient jamais appelés à se côtoyer, faisant fi des conventions sociales et des lois. Les ouvrières côtoient des médecins qui côtoient des jeunes toxicomanes. Les francophones et les anglophones se retrouvent ensemble, à la même table (d'ailleurs le titre du roman indique cette rencontre entre deux mondes) et toutes parlent en sautant du français à l'anglais. Une femme qui y passe est transformée, « on la voit naviguant au milieu de plusieurs atmosphères, métamorphosées par celles qui l'entourent ». (NU, 28) L'homosexualité y représente bien donc plus qu'une orientation sexuelle. C'est une façon de se réinventer, de s'offrir un nouveau départ qui est pourtant invisible aux yeux des hommes :

Comment démontrer à Jean qu'une femme pouvait en choisir et en aimer une autre que pour la délivrer du poids de son passé, que pour lui inculquer au prix de toutes les abnégations, parfois, de tous les sacrifices, une nouvelle éducation de la vie ? « Mais non, ce n'est qu'une question d'attraction sexuelle », dirait Jean, mais Geneviève se disait que même une grande tendresse risquait de passer dans la vie de ces couples comme un baume ou un souffle de fraîcheur sur un espoir, beaucoup plus secret, de guérir à deux, ce que l'on ne peut soigner seule : une angoisse de vivre. (NU, 46)

Geneviève perçoit la possibilité d'une « nouvelle éducation de la vie » dans l'amour entre femmes et une manière de sortir de l'isolement tandis que Jean, croit-elle, n'y verrait qu'une question de préférence. Elle s'attarde à démontrer qu'il n'en est rien. À l'*Underground*, elle mentionne que « Lali avait l'habitude de voir soudain apparaître, vers les deux heures du matin, ces policiers civilement déguisés qui, l'épais cigare aux lèvres, se promenaient à la manière de sournois chasseurs parmi les filles, qui, pour eux, ne représentaient qu'un méprisable gibier. » (NU, 182) Blais souligne ici le mépris de

l'autorité envers les lesbiennes et, un peu plus loin, le retournement de perspective que permet l'*Underground* en tant que centre d'un monde où l'homosexualité est politique :

[C]e qui devait étonner ces hommes envoyés là en mission, pensait Geneviève (en mission d'hommes dévastant la vie privée de toutes ces femmes), n'était-ce pas l'ironie sans pitié, la lucidité pénétrante aussi, de tous ces regards, qui, en un seul bouclier, se dressant contre eux, les dénudaient soudain de tous leurs masques virils, et les montraient tels qu'ils étaient dans le livide éclairage, des hommes, peut-être, mais si vulgaires que dans leur instinct de torture bénigne, la honte, l'avilissement qu'ils avaient voulu provoquer retournaient contre eux, et qu'ils étaient, eux, les larves avilies de cette virilité qui perdait là toute dignité, tout respect pour elle-même sous le regard enflammé de cette centaine de jeunes femmes en colère ? (NU, 182-183)

Cette nouvelle façon qu'ont ces femmes de se côtoyer et de vivre perturbe les officiers de police dont la stratégie d'intimidation traditionnelle échoue. L'*Underground*, et ses nuits, embrouillent la logique d'existence selon laquelle les lesbiennes sont seules et isolées et donc la proie des sexistes et des misogynes. Les nuits reconfigurent la réalité.

Ces rencontres à l'*Underground* suscitent parfois des projets chez ses habituées. Jill, une habituée de la place, dit : « Ce qu'il faudrait, tu comprends, c'est pas seulement libérer les femmes *gays* de l'oppression du monde *straight* mais libérer le monde *straight* de ses obsessions à notre sujet... » (NU, 140) Geneviève exprime le même avis, mais à sa façon : « [L]e ciel était encore constellé de toutes ces étoiles dont elle eût pu dire que chacune attendait avec elle le règne de la visibilité. C'était cela, la faim de la nuit, peut-être, que la nuit cesse, que le jour vienne pour Lali et ses sœurs. » (NU, 158-159) Il est question ici de fréquenter l'*Underground* de manière à provoquer un changement. Jill et Léa, une actrice, ouvrent justement un restaurant, dans une bâtisse qui contient aussi un bar et un théâtre, qui « chasserait le noir de la nuit pour la lumière du jour ». (NU, 161) Ce nouveau lieu entraîne les filles de l'*Underground* ailleurs pour combattre plus activement la réalité qui voile leur présence : « Que les femmes aillent s'abriter dans un

théâtre est révélateur que la vie est autre chose pour elles toutes qu'une simple réalité¹⁶⁹ .»

Les nuits de l'*Underground* font donc découvrir à Geneviève « son monde, celui de Lali, des femmes » (NU, 28) qui permet de renverser la domination. Lali est, selon Geneviève, celle par qui traverser, aller au-delà des genres, de l'espace et du temps.

-Lali

Ainsi, tout ce qui allait rattacher Lali à Geneviève était plus vaste que Lali elle-même puisque c'était à travers les gens et les objets autour de Lali que Geneviève aimait. (NU, 35)

Lali, pour Geneviève, est une figure contenant un projet collectif et une sorte de mémoire lesbienne. Elle voit en elle une identité qui la dépasse et qui fait écho aux pratiques artistiques fascinant Geneviève : « [C]e visage dont elle s'éprit peu à peu, croyant découvrir dans ces traits aveugles les plus pures expressions, austères jusqu'à la morosité parfois, de la peinture flamande. » (NU, 9) À travers elle, elle vit autre chose que de l'homosexualité qui ressemble à une passion des femmes : « Elle n'aimait pas Lali, elle aimait en elle la beauté, la perfection de l'art. [...] cette œuvre vivante, c'était Lali. » (NU, 20)

Lali convoque d'autres mondes pour Geneviève : elle dit de la médecin qu'elle est « cette tête étrange et qui paraissait venir d'un autre temps et d'un autre monde et qui exprimait pour Lali ce qu'elle taisait, qu'elle était vraiment d'ailleurs ». (NU, 14) Lali représente ce point, ce passage vers l'ailleurs. C'est une porte d'accès vers un autre monde : « Son accent apportait à Geneviève des bribes de tous les coins du monde ». (NU, 30) Cette capacité de convoquer plusieurs gens et communautés est d'ailleurs rappelée par l'apparence androgyne de Lali : « [C]'était lui ou elle, avec cette perfection

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 12.

de l'ambiguïté des sexes. » (NU, 45) Elle représente cette « mosaïque de femmes [...], hors du mythe de la féminité, où l'autrice invente une individualité-femme prise comme sujet et objet de l'écriture¹⁷⁰. » Lali représente donc, encore plus que l'*Underground*, un point de rencontre :

Geneviève continuait, elle, à retrouver avec joie en Lali cette essence d'une beauté pure qu'elle eût savourée dans un musée de Berlin, devant le *Portrait d'une jeune femme* de Van Eyck [...]. Par quelle fascination, quelle magie, pensait-elle, le regard de cette jeune femme morte depuis longtemps descendait-il soudain vers elle, hésitant entre le don de sa chaleur dorée et le retrait de la méfiance, dévoilant un même front haut et nu, la respiration de la jeune femme traversant jusqu'à l'opacité du tableau, sa farouche immobilité, pour laisser parcourir sous la peau fraîche de Lali le sang d'une nouvelle jeunesse qui teintait ses joues d'une même coloration que celle du portrait, d'un rose diaphane, si vulnérable cette coloration des joues de Lali que le simple effleurement d'un ongle déposait dans la matière même du tableau une fine craquelure... (NU, 36)

Lali procure une chaleur humaine, une beauté artistique à un monde homosexuel qui n'avait alors été, dans le réel, que trop peu esthétisé. On évoque également dans ce passage la superposition de la jeune femme de Eyck et de Lali. Elle apporte une dignité aux lesbiennes. L'art ennoblit Lali et à travers elle une culture lesbienne. La médecin représente une figure fondamentalement double.

En effet, Lali renvoie à d'autres amours entre femmes, « elle avait initié Geneviève, à travers elle-même, à tout un cortège de femmes appartenant à la communauté homosexuelle (et de là, à la communauté humaine, marquée des mêmes universelles différences) ». (NU, 180) Cette capacité à traverser les frontières inspire Geneviève :

[I]l fallait revoir Lali, pensait-elle, quitter ces frontières déjà connues pour une liberté nouvelle auprès d'un autre être dont elle ne savait rien. Ce qu'elle ignorait, en recouvrant d'une esquisse de Lali la lettre de Jean, c'est qu'une femme rencontrée dans un bar n'est pas une femme rencontrée dans la rue [...] Geneviève n'avait pas su que ce qui l'envoûtait derrière tout cela, c'était, plus qu'une expression artistique, une femme, une passion. (NU, 28)

Lali, dans ce passage, est clairement associée à plus que de l'art. À travers elle, c'est toute une culture lesbienne qui inspire Geneviève. Marie Couillard affirme que, dans ce roman de Blais, il se « [dégage] un projet de communauté de femmes qui, à la limite, répond aux

¹⁷⁰ Marie Couillard, « Lieux de femme chez Marie-Claire Blais : de la pénombre à l'illumination », Joëlle Cauville et Metka Zupančič (dir.) *Réécriture des mythes : l'utopie au féminin*, Amsterdam, Atlanta, Éditions Rodopi, 1994, p. 131-139.

exigences de l'utopie, à la fois "utopos", "bon lieu", et "outopos", "nulle part", comprise comme la construction d'un ailleurs, lieu d'une société imaginaire élaborée en réaction à une réalité intolérable¹⁷¹ ». Ce que Couillard nomme « construction d'un ailleurs », nous le nommons ici tiers espace. Et celui-ci prend forme à travers la personnage de Lali, rappelant à Geneviève la passation d'un savoir des femmes :

Geneviève n'avait-elle pas connu, depuis son plus jeune âge, ce même frisson d'allégresse à « connaître » ou reconnaître, des femmes qui, elles, l'avaient d'abord ainsi reconnue, et qui, fidèles à des rites anciens comme le monde, l'avaient ainsi secrètement abordée, et sans même la toucher, avaient imprimé en elle tout leur être ? (NU, 40)

Ce passage évoque l'existence d'une culture lesbienne, d'une reconnaissance tacite entre femmes, et rappelle cette antenne que possèdent les amantes dans le *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*. C'est une autre manière de s'identifier (par une collectivité) et de percevoir la réalité, d'activer la présence des lesbiennes en société.

Avec Lali, Blais rattache donc, d'une part, l'homosexualité à une exploration de la beauté humaine qui s'inscrit historiquement à travers l'art, « *[she] depict homosexual love as something that could be both noble and respectable*¹⁷² ». L'autrice associe aussi Lali, d'autre part, à une communauté retrouvée, une image par laquelle les lesbiennes se reconnaissent les unes les autres et qui, dans un effet circulaire, élève leurs amours : « [L]a nature de l'amour qu'elles avaient choisi avec une même conviction, et avec cet amour, toutes les femmes qu'elles avaient aimées, lesquelles étaient encore contenues en elles, ennoblies par leurs souvenirs. » (NU, 41)

Triptyque lesbien (1980): les nouvelles origines du monde

Les personnages qui prennent ici la parole — des filles — refusent cette limitation ou racontent la rébellion de leur mère contre les lois abrutissantes les restreignant à une

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 132.

¹⁷² Emile J. Talbot, « *Les nuits de l'Underground* by Marie-Claire Blais », *World Literature Today*, vol. LIII, n° 2, 1979, p. 248, « [elle] dépeint l'amour homosexuel comme une chose noble et respectable ». Nous traduisons.

seule fonction. Cette non-conformité leur fait prendre conscience que leur existence est neutralisée avant même leur naissance par ce système sexiste et patriarcal : être femme c'est ne pas pouvoir connaître autre chose que la domination ou la mort. Cependant, en adorant d'autres femmes, souvent des mères, des grand-mères ou des déesses, les filles embrouillent cette réalité totalitaire. En effet, c'est une manière de redéfinir les femmes en valorisant qu'elles sont des êtres sensibles douées d'intelligence, de compassion et de désirs, et non pas des bêtes¹⁷³. Nous montrerons ici que la fille représente le tiers espace, car elle n'est pas limitée à une fonction de son corps. Elle est victorieuse, confiante, et lucide. À travers elle, le lesbianisme n'est pas réductible à une préférence sexuelle : il dénote une manière de croire au potentiel des femmes, d'être féministe et de projeter leur existence au-delà de l'oppression.

-Entre la domination et la mort

Il n'y pas d'oubliettes à ma mesure dans le système de mort du moyen-âge québécois¹⁷⁴.

Les trois récits de ce recueil mettent en scène des mondes très durs où l'encadrement et la surveillance des femmes, ainsi que les violences exercées contre elles, sont quotidiennes. Cette oppression n'a rien d'un fait isolé : elle est organisée en un système de mort, tel que le montre la citation en exergue. Différentes figures d'autorité patrouillent d'ailleurs les sociétés dans lesquelles vivent les protagonistes afin de s'assurer de la conformité du comportement des femmes avec l'idée que s'en fait le pouvoir dominant. Dans « Chronique lesbienne du moyen-âge québécois », les lesbiennes, comme la personnage principale, représentent des femmes autonomes qui

¹⁷³ Nous poursuivons ici l'allégorie de Marchessault mais ne croyons aucunement que les bêtes ne soient pas des êtres sensibles ; l'autrice de cette thèse est végane.

¹⁷⁴ Jovette Marchessault, *Triptyque lesbien*, Montréal, Éditions de la Pleine Lune, 1980, p. 58. Désormais, les références à cet ouvrage seront marquées par le sigle TL, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

auraient échappé au système patriarcal. Leurs existences sont si menaçantes pour l'ordre du monde, et le savoir sur elles si « informe » (TL, 15), qu'elles sont associées aux extra-terrestres. La jeune personnage est très tôt prise en charge par des sbires, des prêtres et des cowboys, qui exècrent l'idée même de leur passage sur Terre : « Les lesbiennes ? Des malades, des névrosées, des vicieuses, des salopes agressives, des arrogantes syphilitisées! [...] On n'aura donc jamais fini de tuer du monde comme ça ? Je croyais qu'on les avait toutes brûlées dans le bon temps, le bon vieux temps ! » (TP, 56) Ce mélange de mépris, de misogynie et de lesbophobie, convoque l'image des sorcières et avec elle le dédain de l'autonomie des femmes. Pour éviter qu'elles se développent en tant que sujet, elles font face, avec la protagoniste, à un long processus d'aliénation débutant dès l'enfance et dont l'efficacité est redoutable :

Je me souviens aussi qu'autrefois, au moins la moitié de la classe était auto-sexuelle. Les petites filles de première année tenaient assez bien le coup. Après la troisième année, nos rangs commençaient à se décimer : épidémie normative, famine dans l'amour de soi. Nous n'étions pas vaccinées. Vulnérables donc, à la merci du premier roi mage qui passait dans les parages. En cinquième année, après la communion solennelle, presque le désert : elles tombaient comme des mouches, mes compagnes de classe, mes amours d'enfant. Après la septième année, c'est le coup de grâce : la belle au bois dormant s'endort de sa belle mort, définitivement droguée. À mes amies d'enfance, à mes amies de fille, il ne reste plus que la sexualité : l'auto est entre les mains du propriétaire. (TL, 58)

L'éducation des filles, leur entrée dans le monde, est définie par la perte de leur autonomie, par leur aliénation massive, et leur mise au service des hommes (soient-ils le père, le chum — nommé « choke » (TL, 26) —, le prêtre ou un autre). Marchessault illustre de la sorte la systématisation de l'oppression des femmes. Chaque étape de leur vie, naissance, enfance et âge adulte, sont étroitement surveillées pour bien les façonner à l'image de la norme.

Dans « Les vaches de nuit », les personnages sont figurées par des vaches — allégorie visant la réappropriation d'une insulte adressée d'ordinaire aux femmes — qui ne peuvent dépasser les frontières de leur étable et de leurs champs, c'est-à-dire de leurs

fonctions sociales imposées par l'Ordre-des-Castrants. Celui-ci les castré¹⁷⁵, car c'est une « mutilation miracle, qui d'une vache nymphomane, fait une bête qu'on peut spécialiser dans la production de la viande, de lait, du beurre et du travail ». (TL, 84) Marchessault ramène donc ici aussi l'idée que les femmes naissent autonomes et sont ensuite sévèrement aliénées massivement qui plus est, pour permettre, leur vie durant, leur docile appropriation au profit des hommes : « Depuis des siècles, il est universellement reconnu chez les machinateurs de l'Ordre-des-Castrants, qu'une vache castrée a un comportement plus uniforme, plus normatif qu'une vache qui ne l'est pas. » (TL, 83) Toutefois, une fois la nuit venue, les vaches s'échappent de leur enclos en volant¹⁷⁶ et vont rejoindre les corneilles qui leur rappellent le temps d'avant. Cette remémoration collective rend la mémoire à certains membres de l'assistance : « Quelquefois c'est une baleine qui dit l'extermination ! Quelquefois, c'est une bisonne qui dit les massacres, les tueries ! Ou une brebis, pour dire le sacrifice, ou une ânesse, pour dire les coups de fourche au ventre. » (TL, 93) Cet espace marginal de la nuit leur est bénéfique : « Et les plus maudites d'entre les maudites, se relèvent peu à peu de l'imprécision et de l'inexistence » (TL, 94), rapporte la génisse, mais cette prise de conscience n'empêche pas leur retour à l'étable avant la levée du jour. L'ordre des choses doit se poursuivre. L'entre-deux dans lequel elles évoluent semble donc ne leur laisser aucune échappatoire.

Dans « Les faiseuses d'anges », la mère de la narratrice est une tricoteuse — une allégorie ici aussi pour évoquer ces femmes qui pratiquaient des avortements et qu'on appelait, comme le rappelle le titre du récit, des faiseuses d'anges. Une forte charge négative accompagne ce terme qui est associé, pendant tout un paragraphe, à plusieurs sobriquets (sorcière, mal baisée, putain, lesbienne, etc. (TL, 109)) lancés avec mépris et donnant le pouls d'une société fortement sexiste et misogyne.

¹⁷⁵ Ce sont d'ordinaire les mâles qu'on castré.

¹⁷⁶ « Elle » dans *Galia qu'elle nommait amour* s'envole aussi.

La mère de la fille, tout comme les pelotes de laine de la mère dans son panier, est au « milieu de toutes les méfiances, les rumeurs, les espionnages ». (TL, 102) Le fait est qu'elle pratique contre la loi et les convenances ; on ne donne pas cher de sa peau. Sa fille relève dans les discours ambiants le mépris et la nonchalance auxquels elle fait face ; aux yeux des autres, ce n'est pas une rebelle, mais une criminelle : « Tant pis pour elle si elle est toute de travers, gênante, déviante, pas à son aise, maladroite ! Comme elle est gauche, elle risque de se faire prendre en train de faire le point de l'ange avec ses grandes aiguilles. » (TL, 106) Sa fille est consciente qu'un jour, elle pourrait ne plus jamais rentrer :

Elle circule dans la rue ainsi qu'une héroïne, entourée de nuées et de brouillards qui la dissimulent aux yeux de la police et de tous ceux qui sont dans leur droit. Quand elle part, doucement de sa présence je me déshabitude. Mais j'ai peur. J'ai peur! Qu'elle ne rentre plus, qu'ils la punissent, qu'ils la tuent ! (TL, 105)

Ses activités sont très dangereuses et sa mort prochaine, une réalité¹⁷⁷. La fille explique que la surveillance étroite que subit sa mère par la police, cette surveillance légitime, car inscrite dans la loi, prend racine dans la domination des femmes. Ce contrôle de ses déplacements vise à la remettre à sa place et lui rappeler qu'elle n'est « qu'une femme » à la disposition des hommes :

Leurs droits, c'est le droit au mépris, à l'amnésie ! But visé : éliminer au plus sacrant le souvenir de la participation des mères à la naissance des enfants au cas où quelque chose nous serait resté dans le fond des sens, dans le commencement des passions. Le droit, le pouvoir de cracher dessus, l'autorisation tacite, les droits du sang, la mort des mères travaillée avec soin, le droit de cuissage, le viol saturé de sperme. (TL, 105)

Cette surveillance avec laquelle vit la mère relève d'une logique d'appropriation des femmes visant notamment à leur faire renoncer à toute possibilité d'autonomisation. La mère de la protagoniste est bien consciente, avec ses consœurs, de menacer cet ordre économique. En effet, la fille explique qu'elles « tentent d'épuiser les stocks des marchands ». (TL, 109) La posture de sa mère n'est donc pas aisée. En plus du contrôle

¹⁷⁷ Les sorties dans l'espace public sont aussi une source d'inquiétude pour les personnages dans *Les nuits de l'Underground* de Marie-Claire Blais. Les lieux sociaux sont policés et s'y montrer, pour des lesbiennes, c'est prendre le risque de subir injures et violences, mais également d'afficher une incroyable résilience.

policier, elle doit combattre une longue histoire d'oppression dont la présence se fait aussi très bien sentir, mais qui est, dans le passage suivant, minorisé, désacralisé, en omettant sciemment des majuscules aux noms propres : « Ma mère tricote en se courbant parce que tout le reste se tient debout sur son dos : leurs lois, l'arche de Noé, l'ancien pis le Nouveau Testament, cet ignoble héritage, ce grouillement vorace des générations qu'ils ont soudé au ventre des femmes. » (TL, 108) La systématisation de l'oppression des femmes pèse sur ses épaules, car elle refuse que son existence y soit réduite, mais le temps n'est pas encore près où elle pourra militer au grand jour tant son existence est à la fois dominée et contrôlée.

Dans les trois récits, il est question des dangers encourus par les femmes lorsqu'elles ne respectent pas leur rôle social qui leur est assigné. Des sentinelles déambulent partout, les murs ont des oreilles, car l'oppression est systématisée ; les femmes sont des êtres cernées de toutes parts, comme dans *Les nuits de l'Underground*. La cause de l'oppression, comme pour Wittig, est fortement associée à l'hétérosexualité. Les lesbiennes, lorsqu'elles sont mentionnées, sont associées à des déviantes et à des monstres qui représentent un danger pour l'ordre du monde, car elles rappellent, aux femmes, un temps où elles étaient autonomes, où elles se souvenaient qu'elles avaient le potentiel d'être plus qu'un corps et qu'un genre. Pour les personnages, il ne semble pas être possible de s'extirper de leur entre-deux entre la domination et la mort, d'exister au-delà de la marque du genre, tant leur existence est contrôlée. Toutefois, l'adoration que les filles vouent à d'autres femmes introduit une nouvelle logique d'existence remplaçant la violence, le mépris et la domination, par une glorification extatique d'une histoire oubliée qui serait la leur.

-L'adoration

Ma mère existe et cela me met en extase. (TL, 104)

L'ordre patriarcal dans les trois récits s'assure d'entamer les liens entre femmes, d'entraver leur solidarité, en transmettant l'oppression de mère en fille. Qu'y a-t-il à adorer et à aimer des autres femmes si elles sont toutes formées à s'effacer et à être exploitées ? Comment, à travers leur aliénation massive, sauraient-elles se rappeler que la vie n'a pas toujours été ainsi ? Un certain culte de la mère ou de la femme plus âgée est pourtant très présent. Cette figure contraste avec le portrait de la mère patriarcale dont on s'indigne et à laquelle on fait violence pour se venger et s'émanciper dans la littérature québécoise depuis 1950¹⁷⁸.

Dans le premier récit, « Chronique lesbienne du moyen-âge québécois », la jeune fille puise sa résistance dans un grand amour des femmes, plus particulièrement dans la mémoire de leur force collective, des liens qu'elles nouent. Elle dit : « L'héritage génétique de mes mères faisait que j'avais encore dans la souvenance, le ventre, le cœur, une maudite épaisseur de résistance. » (TL, 20) Cet héritage génétique, qui doit sûrement renvoyer à celui de l'autrice dont la grand-mère était autochtone et qui venait donc d'un peuple ayant subi l'assimilation, est associé à la mémoire (« la souvenance ») et à la passion (« le cœur »). C'est en glorifiant la puissance des femmes que la jeune fille trouve sa force. Plus loin dans le récit, elle évoque une déesse qui vivrait dans un lieu à l'abri de la domination :

Ici survit la grande déesse primordiale, la toute belle, la mère du premier vice, l'immense grand-mère de la Terre et du ciel. C'est elle, l'ultime vigilance dans la mémoire des femmes. Elle nous lave la mémoire avec ses bonnes eaux de partance, de survivance, d'espérance, d'innocence. Nous remet dans la forme intérieure, antérieure au désir. Ce maudit désir a dû se construire à partir des eaux de nos mères, tellement il est limpide. (TL, 57)

¹⁷⁸ Nous n'avons qu'à penser au *Torrent* d'Anne Hébert, à *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy, *L'amère ou le chapitre effrité* de Nicole Brossard ou encore à la pièce de théâtre de Pol Pelletier *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*. Lori Saint-Martin a écrit un essai, sur la question, intitulé *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Nota Bene, coll. « Essai critique », 1999, 331 p.

Cette figure est une sorte de sentinelle à qui elle s'en remet pour soigner l'aliénation qui la coupe de ses racines en effaçant sa mémoire. C'est un lien qu'elle imagine très pur (elle parle d'innocence et de limpidité). Les qualificatifs de déesse, mère et grand-mère, renvoient, d'une part, à leur puissance, et, d'autre part, à leur sagesse. La dissimulation de leur existence de manière si obsessive par la machine patriarcale indique, pour la jeune fille, que ses aînées représentent une force subversive de l'ordre et donc une manière d'y échapper. Ainsi, adorer ces figures, les rappeler dans la réalité, c'est convoquer une autre manière d'être au monde qui ne passe ni par l'appropriation ni par le mépris.

Dans « Les vaches de nuit », le deuxième récit, la génisse développe avec sa mère une relation qu'on pourrait qualifier d'incestueuse. Le regard qu'elle porte sur elle tient de l'ordre du désir : « Je vois ma mère se transformer. Se transformer du dehors, fugacement. Se transformer du dedans suavement. » (TL, 85) Cette relation peu commune lui permet toutefois de la reconnaître en tant que femme plutôt qu'en tant que mère. La relation mère/fille constitue pour la vachette une forme de domination : « Fille, mère, mère, fille, *la hiérarchie* s'en va faire un tour ailleurs quand les vaches de nuit se bercent dans les lacs de la tendresse en sueur. » (TL, 87, nous soulignons) En faisant l'éloge de sa mère, c'est-à-dire en l'admirant, elle traverse dans un ailleurs où leur existence n'a plus à dépendre de leur aliénation :

Le jour, ma mère est plutôt en vêtue terne, mais le soir, elle sort sa robe pie-noire, celle qui a des taches blanches, des taches noires disposées irrégulièrement et des mouchetures donnant une extraordinaire nuance d'un noir bleuté. Et je vous dis que cette robe est une splendeur ! On dirait une gorgée de nuit étoilée, un soir de pleine lune. Et cette robe lui colle au corps, la découpe de la tête aux pieds. Elle est belle ma mère ! Une beauté. Sa peau mince, souple, mobile, recouverte de poils brillants, ses mamelles bien irriguées, son ventre où des vagues luisantes de fourrure se dressent en douceur et ses cornes, ses cornes que, de jour elle porte aplaties, insérées sagement dans la ligne du chignon, voici que le soir, elle porte ses cornes en croissant de lune avec les pointes rejetées en avant. Une beauté ma mère, une beauté perpétuelle trempée de gouttes de lait. (TL, 85-86)

Il y a ici une revalorisation du corps des femmes. Leur apparence, leurs organes et leur maternité sont revalorisés par le regard émerveillé de la génisse. Il n'apparaît donc pas

odieux et dégoûtant de produire du lait, de posséder des formes, de montrer dans l'espace public sa silhouette en revêtant une robe moulante. Pendant leur excursion dans le ciel, la vachette passe dans le corps de la mère et l'explore tout en en faisant l'éloge : « [M]a mère s'ouvre en deux, en quatre, se fend pour que je la rejoigne ». (TL, 89)

Dans le troisième récit, « Les faiseuses d'anges », la fille perçoit sa mère comme une héroïne, voire une légende (TL, 104) ; lorsqu'elle tricote, cela est toujours un moment « sacré ». (TL, 102) C'est une femme brave, empathique, solidaire et tendre, tricotant toujours un « étendard d'amazone » (TL, 102) d'un « rouge de pulsions ! Un rouge biographique, définitivement triomphant contre le neutre, l'objectif, le nul, le propre ». (TL, 102) La fille soulève ici la rébellion de sa mère contre un ordre patriarcal. Elle décide, malgré les lois et ses tenants qui sont contre elle et qui décident de la réalité, qu'elle-même a un pouvoir sur la vie de sa mère. En effet, elle dit ceci : « Moi, j'affirme que ma mère existe et que j'existe mêlée à elle, à ses traits, à sa viande, à ses jointures. À ce qui l'a pénétrée jusqu'à l'os. » (TL, 104) Cette autorité dont se saisit la fille lui permet de décrire la réalité autrement, d'une manière qui peut paraître saugrenue. En effet, elle parle de sa mère en termes de « traits, de viande, de jointures et d'os », qui, par leur juxtaposition, manquent de cohérence, mais soulignent ainsi le pouvoir qu'elle détient sur sa vie. La fille possède un regard à rayons X, une vision d'engin nucléaire qui permet de voir les os au-delà de la peau et sans l'abîmer.

Cette adoration, en plus de susciter une nouvelle manière d'être au monde qui ne dépend pas de la domination des femmes, suggère une certaine reconnaissance des filles envers leur mère ou des femmes plus âgées qu'elles. Elle explicite également qu'elles se trouvent dans un lieu inédit d'énonciation : si elles peuvent raconter leur vie et celle de leur mère et se permettre d'agir différemment, c'est qu'elles incarnent une posture au-delà

de leur culture du visible sexiste. Nous verrons que la fille représente, dans ces trois récits, un tiers espace.

-La fille

Je suis une survivante. Une rescapée
des camps de concentration
patriarcaux. (TL, 57)

Alors que Lori Saint-Martin montre avec justesse que Marchessault propose un nouveau modèle de mère, passant de la mère patriarcale à la mère légendaire, nous avançons pour notre part qu'elle propose aussi un nouveau modèle de fille. Dans les trois récits, la fille est la personnage principale. C'est « une survivante », « une rescapée » qui a connu l'enfer de la domination et qui s'exprime depuis un ailleurs, un nouveau lieu de connaissance que nous associons au tiers espace. La posture de ces filles permet la valorisation d'une existence où elles n'ont plus à être limitées à une fonction de leur corps et à partir duquel elles entrevoient un passé avant la mainmise patriarcale sur le réel. La jeune fille dans le premier récit rapporte ceci : « [II] y a des femmes qui marchent en sens contraire de nous. Elles se déplacent plus lentement, issues de je ne sais encore quel passé. » (TL, 71) La génisse, pour sa part, raconte que « Les corneilles nous rendent notre temps de femelles d'avant l'Ordre-des-Castrants. » (TL, 93) Les filles sont celles qui voient, à travers le rappel d'un ancien monde, un futur où elles n'ont plus à subir la surveillance des autorités patriarcales. Elles ne sont pas les filles de leur mère, mais de ce nouveau monde.

Dans « Chronique lesbienne du moyen-âge québécois », bien que plusieurs figures d'autorité s'acharnent sur la protagoniste depuis son enfance pour effacer sa différence, elle parvient à leur échapper : « Je suis ailleurs, en zone oubliée, dans le no-man's-land de la mémoire des femmes, a-ma-zone à moi. » (TL, 57) Elle subit bel et bien l'oppression comme les autres femmes, mais affirme en même temps se situer dans un

endroit très particulier et qui n'est relatif qu'aux femmes et à un modèle (les amazones, par un jeu de mot, deviennent une posture, c'est-à-dire à la fois une figure et un lieu) de femmes guerrières. Cet espace alternatif lui permet de vivre ses désirs. Elle n'est ni homosexuelle ni hétérosexuelle, mais bien autosexuelle affirme-t-elle « aux messieurs les propriétaires [des femmes] ». (TL, 57) Son lesbianisme va au-delà de la préférence sexuelle. C'est en se rendant dans la rue que la fille (re)devient fille, c'est-à-dire qu'elle tisse à nouveau des liens avec d'autres femmes, des liens qui ne sont pas ceux de la reproduction d'une soumission aux hommes : « J'étais en train de m'incarner » (TL, 74), dit-elle. Lorsqu'une femme au-delà du trottoir l'embrasse et la regarde, la fille commente ainsi son expérience : « Pour la première fois de ma vie, je venais de manger, je venais de boire en dehors de la mort. » (TL, 77) Ces femmes, tout le monde les voit, marcheuses et cow-boys, mais personne ne les arrête, car elles se situent dans un tiers espace qui se superpose à la réalité patriarcale.

Dans « les vaches de nuit », la fille ne semble pas atteinte, comme sa mère, par l'ordre du jour censé faire d'elle une bête soumise. Sa posture est inédite, se déployant au-delà du jour et de la nuit, échappant à l'Ordre-des-Castrants. Elle devient ainsi la source d'un nouveau savoir : c'est par elle que tout est vu, touché, et senti. Elle clame : « Je le sais ! Je le dis ! Le monde vivant ne dérive pas du songe. Le monde vivant ne dérive pas de la colère. Le monde vivant dérive du cerveau mammalien des mères. » (TL, 88) Depuis sa posture, son tiers espace, la vachette réécrit le monde. Elle est aussi celle par qui la mère est revigorée ; elle représente, littéralement, un retour à la source :

Je vois son âme, sa vulve, sa matrice, sa rosée sauvage, son nectar rose, l'éclair minéral de ses grottes. Je touche à tout ! Je goûte à tout ! [...] Ma vache de nuit m'avale, me digère, comme si j'étais un fruit mûrissant ou une herbe folle, et je m'irradie, je la touche de partout. Au bout de ses membres s'allument des brasiers qui sentent la vie. (TL, 89-90)

La génisse, en passant à travers le corps de sa mère, voit le monde autrement et en rapporte la beauté. Cette manière de se situer dans le réel alimente sa mère : elle est un

« fruit mûrissant ou une herbe folle », elle est celle par qui sa mère s'allume, ce qu'on peut comprendre comme si elle reprenait goût à la vie. Depuis cette posture, la génisse entraperçoit aussi, semble-t-il, le futur. Elle dit : « [Je] sais qu'on se rapproche du moment où cette terre promise nous sera rendue et qu'alors, alors, dans un moment de reconnaissance, dans un cri de passion, nous la nommerons autrement. » (TL, 94)

Dans « Les faiseuses d'anges », la mère et la fille ne se parlent pas. Seule la fille voit la mère, et elle voit des choses surprenantes. Dans le panier de laine de sa mère tricoteuse, elle aperçoit des vallées et des bêtes vivantes. (TL, 101) Elle est une posture, celle de témoin, et un rôle, celui qui doit rapporter ce qu'elle voit et qui est invisible pour les autres. Elle se situe au-delà de la vie et de la mort. Le tricot est associé à une pratique de libération, de donner la vie par la mort, c'est-à-dire de reconnaître que le potentiel des femmes va bien au-delà de leur capacité à enfanter¹⁷⁹ et qu'il faut les libérer de cette injonction à la « la maternité, ce monde rempli et qui veut se remplir encore ». (TL, 110) Alors que sa mère est sortie pour pratiquer le point de l'ange et qu'elle craint que la police ne la lui enlève, la fille est tout de même capable de raconter la scène de l'avortement : « En sûreté dans une chambre, ma mère tricote le point de l'ange, point chaud de la colère des mères, de la race entière des femmes. Plus elle tricote et plus les murs de la chambre reculent, reculent sur le pays crépusculaire des hurlements électriques. » (TL, 107) Un nouvel espace, par son regard, s'ouvre : les murs de la chambre se déplacent, redéfinissant le territoire de liberté où les femmes peuvent se mobiliser. Ce regard de la fille se situe dans un ailleurs, dans un tiers espace, qui lui permet de faire fi de la surveillance de la police et de relier le geste de sa mère à un militantisme collectif. Tout comme celui de la vachette dans le précédent récit, son regard rapporte des choses qu'ordinairement on ne voit pas. Elle raconte ainsi le moment après

¹⁷⁹ Nous sommes conscientes que certains hommes peuvent aussi enfanter.

l'avortement : « Côte à côte, hanche à hanche, aimantes, affamées, elles dévorent la soupe comme le feu dévore. Elles reviennent. » (TL, 109) La fille change ainsi tout le sens de l'avortement : « Deux femmes et des bêtes se bercent, se parlent, s'écoutent, se tricotent un avenir, démêlant les analogies, la vie et pis la mort » (TL, 110), décriminalise sa mère, retourne la honte sur la police et réalimente l'idée d'une communauté de femmes : « Elles se bercent, se disent l'une à l'autre, se reconnaissent et ce bercement peu à peu se change en pas de géante. » (TL, 110)

La fille, dans les trois récits de Marchessault, constitue donc une posture au-delà de la domination et de la mort qui se défait d'une culture du visible sexiste. Il y a une autre manière d'exister, et c'est par la révélation d'une vie originelle de femmes, une vie sacrée de femme et non ternie par le patriarcat, une tradition de femmes. Le lesbianisme de Marchessault est donc rattaché à bien plus qu'à l'orientation sexuelle. Il renvoie clairement à la vie, à un rapport d'adoration entre femmes capable de leur dessiner de nouvelles origines en rappelant et suscitant à nouveau leur autonomie. Il présente aussi, à l'instar de Wittig, le genre comme un outil nécessairement oppressif et l'hétérosexualité en tant que régime politique.

La lettre aérienne (2009 [1985]): « contre ce qui fait écran »

Dans ce recueil de Nicole Brossard, il est clairement question d'une aliénation massive isolant les femmes les unes des autres. Les femmes qui, comme Brossard, se refusent à cette « pratique courante de lobotomie » (LA, 53) découvrent que leur existence est réduite à se déployer dans une réalité fictive et à travers un ordre symbolique leur déniait tout pouvoir et les empêchant de se réaliser en tant que sujet. Nous verrons, un peu de la même manière que dans les autres œuvres de cette partie, qu'en valorisant un savoir basé sur le ressenti des femmes, sur le plaisir (étroitement associé à l'écriture), il devient possible, selon Brossard, de déformer (changer) cette

réalité qui les oppresse, d'y introduire, en quelque sorte, des déplacements de vérité et de sens¹⁸⁰. L'autrice affirme que cette posture est celle des lesbiennes. Elle bâtit plus particulièrement un tiers-espace à partir de la figure d'une humaine lesbienne qui siège au centre d'un projet féministe.

-Entre réalité et symbolique

[L]a fictive incarnée du masculin.
(LA, 20)

Les femmes, pour Brossard, existent dans un monde qui les invalide à la base. Il n'est pas vraiment le leur : il a été créé pour l'image que le patriarcat projette d'elles, pour cette « fictive incarnée du masculin ». Les femmes ne coïncident donc pas avec leur cadre d'existence. Celui-ci les annihile. L'autrice écrit : « À discourir dans un ordre de pensées qui le nie le sujet féminin abîme ses pensées, abîme son désir, abîme son espoir. » (LA, 142) Pour elle, les femmes vivent dans une même condition du fait de cette oppression et ne sauraient y développer leur potentiel. Elles « s'abîment » tant au sens qu'elles se détruisent qu'elles s'enfoncent dans un lieu inexistant, un gouffre sans fond qui les égare d'elles-mêmes et les distancie les unes des autres¹⁸¹. Brossard explique que « [j]usqu'ici la réalité a été pour la plupart des femmes une fiction, c'est-à-dire le fruit d'une imagination qui n'est pas la leur et à laquelle elles ne parviennent pas *réellement* à s'adapter. » (64, l'autrice souligne). C'est là le nœud du problème : le manque d'accès au réel pour les femmes. Elles sont réduites à « ce sexe, ce serf » (LA, 33), à reproduire sans cesse un monde qui ne les regarde pas sur la base de l'inscription du genre sur leur corps et plus particulièrement de l'appropriation et de la

¹⁸⁰ Brossard précise sa pensée de la sorte : « Déplacement de sens à ne pas confondre avec un dérèglement des sens. » (LA, 68)

¹⁸¹ « Être est une activité de fiction » dit justement Suzanne Jacob dans son essai « *Conférence-fiction* », *Possibles*, vol. XII, n° 4, automne 1988, p. 87.

marchandisation de leur capacité à faire des enfants¹⁸². Brossard est catégorique : « Quand nous ne ferons plus d'enfant ensemble, le futur sera la condition humaine. » (LA, 34) L'arrêt ou la destruction de ce mode de vie et l'avènement d'une « condition humaine » ne pourront se réaliser qu'une fois le genre aboli.

En attendant ce moment, les femmes vivent dans un entre-deux, aveuglées par des codes moraux et sociaux qui les façonnent selon une réalité étrangère. Celle-ci est érigée en système et paraît de la sorte omniprésente, voire naturelle : « L'illusion de notre humanité se trouve partout et c'est sans doute pourquoi peu de femmes se sont donné la peine jusqu'à aujourd'hui de chercher, voire de conquérir leur humanité. » (LA, 106) L'illusion, tant elle est grande, est exprimée par l'idée de la colonisation des femmes. C'est une oppression que certaines ne voient même plus, incapables de faire la différence entre la culture de l'envahisseur — pour reprendre l'idée de Brossard — et la leur. Brossard parle ainsi d'accent, de langue et d'humanité étrangère :

[C]ette langue étrangère qui pourtant nous habite familièrement, nous la parlons toutes avec *un accent*. C'est d'ailleurs à cet accent que nous pouvons nous reconnaître sans pour autant nous comprendre. Ce n'est donc pas avec des mots que nous pouvons aller reconnaître, car nous sommes encore incapables de nous prendre au mot, autrement dit, au sérieux. (LA, 95-96, l'autrice souligne)

Cet accent est le signe, pour Brossard, que les femmes ne sont pas des femmes, qu'elles viennent d'ailleurs¹⁸³. Il lui fait aussi prendre conscience que la langue et toute la symbolique qu'elle charrie travaillent contre elles. Les mots ne sont donc pas, au premier abord, une bonne solution pour se réinventer ; ils les renient à la base, dans sa structure même, les mettant en échec avant même que la partie ne commence. Brossard n'oublie jamais qu'il y a « un sédiment patriarcal qui recouvre les mots ». (LA, 86)

Pour l'autrice, il reste toutefois un domaine puissant à investir qui se trouve du côté du ressenti : « Femme, à sens unique, serait donc un mot sans autre racine que

¹⁸² Nous sommes conscientes que les femmes ne sont pas toutes capables de faire des enfants pour diverses raisons.

¹⁸³ La même pensée circule chez Marchesseault avec sa lesbienne extra-terrestre.

patriarcale. Or, à la racine des mots, il y a ce que nous croyons être. » (LA, 95) C'est cette expérience du ressenti, sa valorisation comme savoir, qui nous fournit l'indice que l'entre-deux peut, pour Brossard, être traversé. Elle est persuadée qu'un « sixième sens est à l'œuvre dans la vie des femmes » (LA, 63) et que leur propre humanité peut se bâtir sur celui-ci.

-Les sensations

« Si je jouis », c'est que je renverse quelque chose de mon équilibre, du rôle qui m'enrôle. J'inverse l'ordre des mots. Je double Adam sur sa gauche. Je dédouble avec mon nombril lisse. Et c'est ma page certaine. (LA, 30)

Brossard valorise une expérience du ressenti comme savoir, un peu à la manière des amantes dans *Le brouillon pour un dictionnaire des amantes*. La jouissance des femmes, contraire à la reproduction et au genre, fonction et rôle auxquels les femmes sont limitées dans un système sexiste, convoque la découverte d'une toute autre existence. L'autrice évoque qu'elle double Adam, le premier homme selon la Bible, et qu'elle dédouble avec son nombril lisse, suggérant de la sorte qu'elle s'inscrit dans ce monde autrement que par une histoire hétérosexuelle, et la biologie. Elle porte son attention sur le plaisir, sur ces « évidences inaltérables que nous ressentons » (LA, 87) comme moteur de libération des femmes. On ne parle donc plus de fonction, mais de potentiel et de perception. Nous pensons, comme Patricia Smart, qu'il n'a jamais été question « d'une prétendue "nature féminine" basée dans le corps et la nature¹⁸⁴ » dans l'œuvre de Brossard. Le savoir du ressenti a chez elle plus à voir avec le déploiement de tout le potentiel des femmes, l'urgence de leur ouvrir de nouveaux horizons. Lorsque Brossard écrit que « [l']essentiel, c'est ce qu'il y a de l'autre côté de la ligne sémantique patriarcale et cela nous devons l'imaginer avec nos corps rayonnants et tridimensionnels, portées

¹⁸⁴ Patricia Smart, « Tout dépend de l'angle de la vision : par Nicole Brossard — *La lettre aérienne* », *Voix et Images*, vol. 11, n° 2, (32), 1986, p. 333.

vives comme de fluorescentes citées dans la nuit patriarcale » (LA, 82), elle valorise non pas le savoir d'une prétendue essence, mais de la perception du monde, nécessairement différente, des femmes. C'est ainsi que nous l'entendons lorsqu'elle écrit aussi : « Entamer la réalité pour qu'à partir des corps et de l'émotion de la pensée surgisse une vision aérienne de toutes les réalités. Réalités qui, se croisant, forment ainsi ma matière à écriture. » (LA, 56) Le corps, pour Brossard, passe du rôle de la machine reproductive à celui d'outil du savoir.

L'écriture, afin de témoigner de ce ressenti, n'est toutefois pas exempte de domination sexiste. Étant donné, pour Brossard, que la réalité et l'imaginaire dénigrent et excluent fondamentalement les femmes, elle craint, en écrivant, de se positionner contre elle-même :

Face au texte devenu impossible, puisqu'il est né de la mémoire et l'identité de son auteure, puisqu'il résume le corps au neutre-masculin, comment, sans revenir non plus à une littérature linéaire, c'est-à-dire étroite et sans perspective, comment donc faire état de ce qui travaille le corps féminin du dedans et sur toute sa surface ? (LA, 63)

Elle se donne elle-même la réponse en valorisant ce qui n'a aucun sens, ce qui dérange, ce qui fait éclater le cercle, la linéarité, et ce qui fait tourner la vie comme une spirale afin d'éviter qu'elle ne se sclérose dans la réalité patriarcale. Il faut, pour elle, « imaginer l'écriture ». (LA, 59) Ces dérangements sont à la base de ce savoir : « L'illisible, l'illicite des urbaines radicales ne sont en somme que la version plausible de l'énergie des femmes en recherche et en mouvement. » (LA, 71) Les urbaines radicales renvoient ici à une posture lesbienne que nous aborderons plus loin. Ce sont des femmes idéalisées, impossibles à concevoir pour l'ordre dominant. Il n'y a pas de jauge ni de focus adéquats pour clarifier cette énergie des femmes dans la réalité patriarcale. Elle ne peut qu'apparaître comme de « l'illisible » et de « l'illicite », parce qu'elle s'exprime selon un code nouveau, depuis un au-delà de la culture du visible hétéropatriarcale. Brossard dit : « Je parle ici d'un certain angle de vision. Pour y arriver, il a fallu que je me déplace

de manière à ce que le corps opaque du patriarcat n'empêche pas ma vision. » (LA, 68)

Ce déplacement permet l'avènement d'une conception neuve de l'identité :

Si par contre, je suis déplacée par rapport au sens patriarcal (et c'est mon seul espoir d'être), c'est-à-dire que si d'où je suis, les mots du patriarcat ne *m'impressionnent* plus, je suis littéralement forcée de composer, d'imprimer dans l'espace une image de moi qui me représente, c'est-à-dire qui me rende présente en m'exposant telle que je pense être. (LA, 120, l'autrice souligne)

Nous constatons dans ce passage que Brossard évoque la possibilité d'être déplacée, de ne plus être impressionnée de manière à imprimer, exposer, sa propre manière d'être au monde dans le réel. De se situer, en somme, dans un tiers espace. Cette image d'elle (et ce lieu) passe par celle de l'humaine lesbienne. C'est l'alternative à l'oscillation constante entre réalité et symbolique. La lesbienne, par son désir, son amour et sa passion des autres femmes, les amène dans une dimension au-delà de la marque du genre. C'est pour cela que Brossard affirme que « [l]a lesbienne est une réalité menaçante pour la *réalité* » (LA, 112, l'autrice souligne) et que « toute lesbienne est intolérable parce qu'elle déçoit, offense ou invalide le sens patriarcal » (LA, 112) puisqu'il est basé sur le marquage des femmes.

-L'humaine lesbienne

[P]uis, cette autre réalité. (LA, 47)

Brossard investit les lesbiennes d'un grand pouvoir contre le patriarcat en se basant sur sa propre expérience du réel : « Mon être de femme, dit-elle, utilise le savoir des hommes pour mieux résister et annihiler la violence et l'oppression sur lesquelles ce savoir d'homme (d'humanité) s'est construit. » (LA, 24) Elle affirme donc être « d'un savoir d'homme et d'une condition féminine : hybride ». (LA, 24) L'hybridité est le lieu du tiers espace, nous le rappelons, selon Bhabha. Pour Brossard, être lesbienne c'est être déplacée, occuper une posture inédite qui échappe au patriarcat. L'expérience du monde

depuis cette posture est source d'un nouveau savoir et d'une nouvelle manière d'être au monde qui va bien au-delà du genre comme marque identitaire :

Je crois que l'amour fou entre deux femmes est tellement inconcevable pour l'esprit que pour en parler ou pour écrire *cela* dans toutes ses dimensions, il faut presque repenser le monde pour comprendre ce qui nous arrive. [...] L'amour lesbien me semble donc intrinsèquement être un amour qui dépasse largement le cadre de l'amour. (LA, 130, l'auteurice souligne)

Ainsi, pour Brossard, la figure de la lesbienne évolue en dehors du monde — en témoigne bien ce « cela » qui existe, mais qui ne trouve pas sa place dans le monde dit ordinaire — et représente l'intermédiaire par lequel les autres femmes peuvent accéder à un univers plus libre. Couillard mentionne que « le corps/écrivain lesbien de Brossard se pose comme lieu autre de la connaissance¹⁸⁵ ». Ce lieu autre de la connaissance est pour nous un tiers espace par lequel les femmes peuvent enfin devenir autonomes, en consacrant leur énergie à elles-mêmes.

Dans cette logique, Brossard écrit que « toutes les femmes aimeraient croire au “génie” des femmes, mais seules les lesbiennes y croient, s'en inspirent, l'éprouvent ». (LA, 113) Leur posture semble unique et le seul moyen pour aider les femmes à s'extirper de leur condition. Le projet de Brossard place donc la lesbienne comme une figure ultime de la libération des femmes, un peu comme les lesbiennes radicales. Elle incite les femmes à se regrouper entre elles et cette « fréquentation [...] augmente l'intensité en chacune de nous comme si chacune s'apprêtait à dévoiler le volume qu'elle abrite et qui l'habite ». (LA, 96) La lesbienne est donc celle par qui le savoir du ressenti des femmes atteint son effervescence. Elle est un vecteur de savoir, elle « trans/forme » (LA, 87), « s'in/forme ». (LA, 87) Brossard la présente comme « la citoyenne lesbienne, les amantes veilleuses, la lesbienne enchantée » (LA, 49). Elle avance aussi les noms d'urbaines radicales et surtout de l'Intégrales. Ces noms la définissent principalement en

¹⁸⁵ Marie Couillard, « La lesbienne selon Simone de Beauvoir et Nicole Brossard : identité ou figure convergente ? », *Labyrinth*, [en ligne], vol. I, n° 1, 1999, <http://phaidon.philo.at/~iaf/Labyrinth/CouillardM.html>.

regard d'une occupation, au sens d'un rôle social et au sens d'occuper un espace. Ils situent la lesbienne à travers une « magnifique figure tridimensionnelle que Brossard [...] voit comme le but de son projet d'écriture et de vie¹⁸⁶ ». Susan Knutson explique que « *the hologram of the integral woman is neither nature nor culture but a representation of both at the threshold of the future*¹⁸⁷ ». Ce « representation of both at the threshold of the future », c'est le tiers espace et il est à la fois créé et occupé par la lesbienne.

Celle-ci représente donc, pour Brossard, une femme décolonisée, réinventée, neuve. Elle « est avant tout le centre d'une *image* captivante à laquelle toute femme peut prétendre pour elle-même ». (LA, 111, l'autrice souligne) L'accent que met l'autrice sur le mot image dénote son approche utopique de la lesbienne ; c'est une inspiration. Elle représente la porte d'accès vers un tiers espace. Son identité a tout à voir avec la libération des femmes. Elle est à la fois singulière et plurielle. Elle est un rôle : « C'est là même où il y a "illusion référentielle" que théoriquement nous, femmes, traversons l'opaque réalité sémantique et que le sujet fabuleux que nous sommes devient opérant. » (LA, 142) La lesbienne de Brossard, comme l'a remarqué Marie Couillard, « renvoie à une posture qui permet de faire sens collectivement¹⁸⁸ ». Elle revêt ce rôle d'initiatrice et même d'incitatrice¹⁸⁹.

Conclusion

Dans les textes¹⁹⁰ de ce deuxième chapitre, ce sont les désirs et les genres qui sont réglés par une culture du visible. Nos personnages sont marginalisés en tant que

¹⁸⁶ Patricia Smart, *loc. cit.*, p. 330.

¹⁸⁷ Susan Knutson, « Feminist Legends of Nature culture. Brossard, Haraway, Science », Louise H. Forsyth (dir.), *Nicole Brossard. Essays on Her Works*, Toronto, Guernica, 2005, p. 169, « l'hologramme de la femme n'est ni naturel ni culturel mais c'est une représentation des deux au seuil du futur ». Nous traduisons.

¹⁸⁸ Marie Couillard, *loc. cit.*

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ *Brouillon pour un dictionnaire des amantes, Les chroniques mauves, Georgie, Les nuits de l'Undeground, Triptyque lesbien et La lettre aérienne.*

lesbiennes et en tant que femmes, mais la première marginalisation est perçue par les personnages comme découlant de la seconde. Il ne doit y avoir de visible que deux genres, les hommes et les femmes. L'oppression, au contraire des œuvres étudiées dans le premier chapitre, est une expérience que les personnages nomment (sexisme, patriarcat, phallogentrisme, ordre bourgeois), qu'elles situent dans des institutions (Église, police, famille) et dans différentes figures d'autorité (les copains, les médecins, les patrons). L'amour et le désir entre femmes ne sont tolérés que lorsqu'ils ne dérangent pas la marque du genre ni n'expriment pas plus qu'une orientation sexuelle alors que pour les protagonistes, ils en viennent à représenter bien plus que cela.

La figure d'une idéaliste émerge des analyses de ce chapitre. Elle représente un modèle à atteindre : elle est forte, vigoureuse, presque sans peur, et elle refuse le pouvoir dominant en le combattant. Elle s'incarne, dans notre corpus, dans les amantes, la militante, la lesbienne, Lali, la fille et l'humaine lesbienne. Cette idéaliste est une identité engagée qui est chargée d'une mission. Elle est proactive et vigilante, se passionne et se dévoue pour les femmes. Elle illustre et décrit les batailles à mener. La lesbienne idéaliste aime et désire au-delà du genre. C'est celle par qui il est possible de s'extirper des cultures du visible sexistes et de se définir autrement que comme femme. Elle bâtit un autre monde qui se superpose au monde dominant, passant parfois de l'un à l'autre pour sauver celles qui sont toujours enfermées dans la norme. L'identité devient un combat et le lesbianisme, une démarche politique¹⁹¹, un but à atteindre. La figure de l'idéaliste suggère la nécessité d'une prise en charge collective des individus et de la formation de communautés vivant en parallèle des collectivités acceptées par le pouvoir dominant. Le

¹⁹¹ Certaines féministes ont adressé des critiques au lesbianisme politique, car il suggère que l'hétérosexualité (et qu'en est-il de la bisexualité ou de la pansexualité ?) ne peut être critique et s'exprimer au-delà de la domination, car il créerait une nouvelle catégorie, celle des lesbiennes, ce qui équivaudrait à les essentialiser. La communauté a aussi une part importante dans le lesbianisme politique. Cette force collective est-elle toujours portée d'une seule voix ? Faut-il nécessairement être militante pour être une « bonne » lesbienne ? Selon Nicole Brossard, oui, car « une lesbienne qui ne réinvente pas le monde est une lesbienne en voie de disparition. » (LA, 131)

tiers espace, c'est elle ; le combat est à la base de son identité. Elle est certes forte, mais aussi foncièrement unidimensionnelle.

Cette figure de la combattante idéaliste illustre évidemment la montée des mouvements féministes et lesbiens des années 1970 et 1980 en Occident. Elle est brandie comme un porte-étendard dans les textes étudiés dans ce chapitre, la plupart écrits par des femmes blanches¹⁹². Il est possible d'adresser les mêmes critiques à cette figure qu'aux mouvements féministes des années 1970 : elles sont basé-e-s sur les préoccupations des femmes blanches — qui ne prennent jamais conscience, dans nos textes, des privilèges immérités qu'elles détiennent simplement du fait qu'elles soient blanches¹⁹³ — et ne proposent pas de pensée intersectionnelle. En effet, les textes étudiés dans ce chapitre problématisent uniquement le système de genre et proposent tous que cette oppression est L'UNIQUE oppression affligeant les femmes et les lesbiennes. Pour s'en rendre compte, elles doivent développer une conscience collective en tant que classe sociale et former une communauté. La fin de ce système sexiste est présentée comme l'ultime combat pour les libérer. L'aspect unidimensionnel de la figure de l'idéaliste est directement rattaché à cette pensée¹⁹⁴.

¹⁹² Jovette Marchessault et Sande Zeig étant les exceptions.

¹⁹³ Le concept de blanchitude a été développé afin de problématiser le racisme à sa source, c'est-à-dire dans un système de pouvoir distribuant des privilèges aux personnes blanches. Il permet de parler du racisme sans le limiter aux effets sur les personnes racisées pour en voir la cause dans la posture des Blanches et des Blancs.

¹⁹⁴ Pour une vue d'ensemble des pratiques du tiers espace dans la culture du visible sexiste, se référer au tableau I à la p. 358.

CHAPITRE 3

LA CULTURE DU VISIBLE IMPÉRIALISTE

L'impérialisme est une doctrine prônant l'acculturation basée sur l'idée de la supériorité d'un peuple et de son histoire sur les autres. Selon Edward Said, « *[it] means the practice, the theory, and the attitudes of a dominating metropolitan center ruling a distant territory*¹⁹⁵ ». Cette pensée a aussi, bien entendu, des motifs économiques, mais elle comporte également l'idée de civiliser, d'apporter le savoir à d'autres, de les couvrir des lumières européennes posées comme supérieures : « *[They] include notions that certain territories and people require and beseech domination, as well as certain forms of knowledge affiliated with domination*¹⁹⁶. » L'impérialisme polarise les peuples en cultures savantes et ignorantes et reproduit cette dichotomie notamment en exotisant par différentes formes d'arts et de savoir, tel que l'a montré Said dans *Orientalism*, les cultures dominées. L'imaginaire des peuples dominés est intimement relié à l'idée d'espace perdu : « *For the native, the history of colonial servitude is inaugurated by loss of the locality to the outsider; its geographical identity must thereafter be searched for and somehow restored. Because of the colonizing outsider, the land is recoverable at first only through the imagination*¹⁹⁷. » Nous verrons dans les textes à l'étude les effets d'une instance civilisatrice tant sur la culture du visible que sur l'imaginaire de nos personnages.

Le concept d'intersectionnalité, dans un tel contexte, est un outil tout indiqué pour traiter des textes. Celui-ci, développé par des lesbiennes noires étatsuniennes dans « The

¹⁹⁵ Edward W. Said, *Culture and Imperialism*, New York, Vintage Books, 1993, p. 9, « cela signifie que la pratique, la théorie et les attitudes d'un centre métropolitain dominant régnant sur un territoire éloigné ». Nous traduisons.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 9, l'auteur souligne. « Ils incluent des notions comme quoi certains territoires et certains peuples ont besoin de, et recherchent la domination, ainsi que certaines formes de savoir reliées à la domination. » Nous traduisons.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 225. « Pour l'autochtone, l'histoire de la servitude coloniale est constituée par la perte du lieu au profit de l'étranger ; son identité géographique doit donc émerger d'une quête et être restaurée. À cause de l'étranger colonisateur, la terre peut d'abord seulement être réappropriée par l'imagination. » Nous traduisons.

Combahee River Collective Statement¹⁹⁸» expose en effet comment les oppressions affectent les gens différemment selon la manière dont illes sont marqué-e-s socialement :

We believe that sexual politics under patriarchy is as pervasive in Black women's lives as are the politics of class and race. We also often find it difficult to separate race from class from sex oppression because in our lives they are most often experienced simultaneously. We know that there is such a thing as racial-sexual oppression which is neither solely racial nor solely sexual, e.g., the history of rape of Black women by white men as a weapon of political repression.

Although we are feminists and Lesbians, we feel solidarity with progressive Black men and do not advocate the fractionalization that white women who are separatists demand. Our situation as Black people necessitates that we have solidarity around the fact of race, which white women, of course, do not need to have with white men, unless it is their negative solidarity as racial oppressors. We struggle together with Black men against racism, while we also struggle with Black men about sexism¹⁹⁹.

L'idée de la simultanéité des oppressions et de leur renforcement mutuel exprimée ici est essentielle à la pensée intersectionnelle. Audre Lorde dit justement: « *There is no such thing as a single-issue struggle because we do not live single-issue lives*²⁰⁰. » Pour sa part, Kimberlé Crenshaw souligne les conséquences de traiter la race et le sexe « *as mutually exclusive categories of experience and analysis*²⁰¹ » dans les doctrines antidiscriminatoires et dans les études féministes des États-Unis²⁰². Elle écrit : « *Black women can experience discrimination in ways that are both similar to and different from*

¹⁹⁸ Le nom renvoie à la rivière *Combahee* dans l'État de Caroline du Sud que traversèrent des esclaves libéré-e-s par l'attaque menée par l'abolitionniste noire Harriet Tubman.

¹⁹⁹ Combahee River Collective, *The Combahee River Collective Statement: Black Feminist Organizing in the Seventies and Eighties*, Albany, New York, Kitchen Table, Women of Color Press, 1986 [1982]. Aussi en ligne <https://we.riseup.net/assets/43875/combahee%20river.pdf>. « Nous croyons que les politiques sexuelles sous un règne patriarcal sont aussi nocives sur la vie des femmes noires que les politiques de classes et de race. Nous trouvons souvent difficile de séparer la race de la classe et de l'oppression de sexe parce que dans nos vies, elles sont la plupart du temps vécues simultanément. Nous savons qu'il existe une chose telle que l'oppression sexuelle et raciale qui n'est ni uniquement raciale ni uniquement sexuelle, par exemple l'histoire du viol des femmes noires par des hommes blancs comme arme de répression politique. Même si nous sommes féministes et Lesbiennes, nous ressentons une solidarité avec les hommes noirs progressistes et nous ne prôtons pas cette séparation que les femmes blanches séparatistes demandent. Notre posture en tant que peuple noir demande que nous soyons solidaires autour du fait de la race, ce que les femmes blanches n'ont pas besoin d'être avec les hommes blancs, à moins que ce soit dans leur solidarité négative comme oppresseur racial. Nous combattons avec les hommes noirs contre le racisme, alors que nous combattons aussi le sexisme des hommes noirs. » Nous traduisons.

²⁰⁰ Audre Lorde, *op. cit.*, p. 138. « Il n'existe pas une chose telle qu'une lutte contre un seul problème parce que nous ne vivons pas des vies n'ayant qu'un seul problème. » Nous traduisons.

²⁰¹ Kimberlé Crenshaw, « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory, and Antiracist Politics », *University of Chicago Legal Forum*, 1989, p. 139, « comme des catégories mutuellement exclusives d'expérience et d'analyse ». Nous traduisons.

²⁰² Sirma Bilge, de l'Université de Montréal, étudie cette question et elle a publié plusieurs articles relatifs à l'absence de la dimension « raciale » dans l'usage du concept d'intersectionnalité.

*those experienced by white women and Black men*²⁰³ » afin de souligner le fait que seules les expériences des plus privilégié-e-s (les femmes blanches et les hommes noirs) sont prises en compte pour définir ce qui constitue une discrimination alors qu'elles varient énormément selon la posture. Nous utiliserons donc ce concept pour bien prendre en compte les choix que font nos personnages afin de s'émanciper des conditions oppressives de leur existence.

Le concept de rhizome²⁰⁴ nous sera aussi utile ici. Il a notamment été défini par les théoriciens antillais Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant et plus particulièrement Édouard Glissant. Glissant précise sa vision du terme en tant qu'outil pour analyser les constructions identitaires dans *Introduction à une poétique du divers* :

Quand j'ai abordé la question [de l'identité], je suis parti de la distinction opérée par Deleuze et Guattari entre la notion de racine unique et la notion de rhizome. Deleuze et Guattari, dans un des chapitres de *Mille Plateaux* (qui a été publié d'abord en petit volume sous le titre *Le Rhizome*), soulignent cette différence. Ils l'établissent du point de vue du fonctionnement de la pensée, la pensée de la racine et la pensée du rhizome. La racine unique est celle qui tue autour d'elle alors que le rhizome est la racine qui s'étend à la rencontre d'autres racines. J'ai appliqué cette image au principe d'identité²⁰⁵.

On le constate, la racine étouffe, elle « tue », elle impose une manière d'être, des origines. Le rhizome, quant à lui, comprend l'idée d'alliance, de connexions inédites et interminables. Dans le cadre de la réalité antillaise, le concept de rhizome valide une nouvelle manière de considérer les origines de la population. Il légitime à la fois l'individualité des gens et l'édification d'une identité collective basée non pas sur la

²⁰³ Kimberlé Crenshaw, *op. cit.*, p. 144. « Les femmes noires peuvent subir des discriminations qui sont à la fois similaires et différentes de celles subies par les femmes blanches et les hommes noirs ». Nous traduisons.

²⁰⁴ L'image du rhizome en tant que concept est d'abord apparue dans *Mille plateaux 2 : Capitalisme et schizophrénie* par Gilles Deleuze et Félix Guattari afin d'exprimer la nécessité de développer une nouvelle conception du monde qui ne soit pas hégélienne, cette dernière étant plus rattachée par les chercheurs à l'arbre, et à la sacralisation de la binarité sujet/objet. Ils déclarent ceci au sujet du rhizome : « Un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, intermezzo. L'arbre est filiation, mais le rhizome est alliance, uniquement d'alliance. L'arbre impose le verbe "être", mais le rhizome a pour tissu la conjonction "et... et... et...". Il y a dans cette conjonction assez de force pour secouer et déraciner le verbe être. » Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux : Capitalisme et Schizophrénie*, coll. « Critique », Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 36.

²⁰⁵ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, coll. « Hors Série Littérature », Paris, Gallimard, 1995, p. 45.

pureté des racines, mais sur la présence de ramifications qui parfois s'opposent et se contredisent. De manière très simpliste, nous pourrions dire que le rhizome fait sens du non-sens. Bien que le développement de ce concept sous la forme d'identité rhizomique fût pensé pour favoriser une nouvelle Histoire aux Antilles et pour valoriser les nombreux métissages de ses populations, il sert dans d'autres contextes, comme le nôtre, où des cultures s'entrechoquent et influencent la formation des identités.

Les concepts d'impérialisme, d'intersectionnalité et de culture rhizome nous permettront donc de mieux analyser le traitement pluriel des identités que nous trouvons dans les textes, traitement qui est rendu possible, nous le verrons bientôt, par l'amour et le désir des personnages envers d'autres femmes.

La Noyante (1980): retrouver la surface

L'identité d'Éléonore, la protagoniste principale, est marquée par la domination des hommes : elle n'a pas d'espace où respirer, les hommes la suivant dans la rue ou se transformant en « éructeur[s] de sperme²⁰⁶ » qui l'appellent chez elle en pleine nuit. L'impossibilité, pour Éléonore, de développer une identité qui lui soit propre, est aussi directement reliée à l'identité collective québécoise marquée par la défaite du nationalisme contre l'impérialisme culturel et économique étatsunien. La défaillance de cette identité collective rend impossible l'avènement de l'identité personnelle d'Éléonore, car elle est perçue dans le roman comme supérieure. Dans ces conditions, la protagoniste étouffe et tourne littéralement en rond. Elle n'est plus capable de subir les affres de cette existence, comme sa mère : « [J]'étais parvenue aux derniers degrés d'une atonie où s'était noyé, croyais-je, mon ultime désir de vivre. » (N, 12) Elle est arrêtée dans son

²⁰⁶ Hélène Ouvrard, *La Noyante*, Montréal, Éditions Québec-Amérique, 1980, p. 20. Désormais, les références à cet ouvrage seront marquées par le sigle N, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

funeste dessein par Léonor, une femme d'origine méditerranéenne qui attire son attention en déversant sa caisse de poivrons verts sur l'avenue Mont-Royal où elle roulait. Les deux femmes se lient rapidement d'amitié et partent vivre dans une maison ancestrale au bord de la rivière Richelieu — tout près d'un champ de bataille historique — qu'elles rénovent pendant un été. Nous montrerons que Léonor, qui introduit dans la vie d'Éléonore un mode de vie qui se joue tant des rôles sexués que des idéologies collectives, incarne elle-même une déformation du réel qui bouscule son histoire. La maison qu'elles rénovent façonne un tiers espace d'où s'extirper d'une culture du visible impérialiste. En effet, la demeure relie identité personnelle et collective, homme et femme, féminisme et nationalisme, d'une manière inédite. Elle devient un miroir qu'Éléonore traverse pour enfin vivre son existence à partir de codes et de référents qui lui sont propres.

-Entre défaite et abandon

[C]ontempler chaque jour notre
défaite. (N, 39)

Dans ce récit, deux mondes, chacun avec ses propres enjeux, s'entrechoquent. D'une part, il y a celui de la protagoniste principale, défaillant, insatisfaisant et aliénant. Éléonore vit un profond sentiment d'impuissance face à sa vie. Elle est abattue, stressée et immobilisée comme sa voiture qui rend presque l'âme en gravissant une côte de Montréal. Son désir de vivre est anesthésié : au travail, elle n'arrive plus à dessiner quoi que ce soit qui la rejoigne et la motive. Le néologisme « *Noyante* », un terme actif, réfère clairement à son état et indique un étouffement qui n'en finit plus. La narratrice est incapable de justifier sa vie, de lui donner une direction. Elle travaille avec des hommes et tente de se faire une place tout comme elle essaie de conjuguer vie personnelle et professionnelle, en vain. Ce qui la dépasse est figuré par la confrontation entre le monde

des hommes, celui de l'extérieur, du dehors, et celui des femmes, celui de l'intérieur, de la pensée, qui serait inévitable :

Penchées sur leur métier à broder où à tisser, sur leurs éviers ou leurs planches à repasser, à quelle interminable songerie, à quel exercice fécond de la pensée, mais dont l'objet leur avait été dérobé, s'étaient livrées les femmes de siècle en siècle, alors que, hors les murs, les hommes écrivaient avec le sang de la terre leur propre songe parallèle, incompatible avec le leur ? (N, 124)

L'individualité des femmes, dans le roman d'Ouvrard, est bloquée par le monde des hommes par une injonction à y participer en effaçant ce qui serait leur spécificité. Les deux genres sont posés comme des antagonismes n'ayant jamais la possibilité de se rencontrer.

Le deuxième monde mis en scène et affectant Éléonore est celui du nationalisme, plus spécifiquement de l'identité collective québécoise. La demeure que les deux femmes habitent, ancien repère d'un loyaliste, est une grande maison vide hautement symbolique du fait de sa situation tout près d'un champ de bataille où les patriotes concédèrent la victoire à l'armée britannique. Bénédicte Mauguière affirme que cette maison fonctionne comme une métaphore du pays et qu'elle permet de cerner le fait que l'identité individuelle d'Éléonore passe par l'identité collective²⁰⁷. Gourdin-Girard affirme, à la suite de Mauguière, que ce roman présente en parallèle un pouvoir colonisateur et patriarcal²⁰⁸. En effet, la maison est prise entre deux mondes : à sa droite, un hôtel de prostituées, à sa gauche, des maisons de banlieue bien rangées. C'est « un lieu passant » (N, 36), un entre-deux entre le monde des femmes, abandonnées et qui s'abandonnent, et le monde des hommes, défait par l'impérialisme, maintenant bien rangé, et avançant toujours un peu plus sur les terres arables²⁰⁹. L'intersection entre identité individuelle et

²⁰⁷ Bénédicte Mauguière, « L'Homo/textualité dans les écritures de femmes au Québec », *loc. cit.*, p. 758.

²⁰⁸ Céline Gourdin-Girard, « Ville et écriture au féminin. Québec et Montréal dans le roman féminin québécois des années soixante à nos jours », thèse de doctorat, Limoges, Université de Limoges, 2006, p. 149.

²⁰⁹ Deux modes de vie, urbain et rural, se confrontent à travers, notamment, la mise en scène dans le roman de la révolte des agriculteurs tuant leurs propres bêtes, dans un élan protestataire, devant l'avancement toujours plus rapide de la ville sur les terres.

collective se réalise aussi par la rivière : « Il faut rappeler en effet que l’histoire personnelle de la narratrice, et l’histoire du pays, se rejoignent sur les bords du Richelieu : un fleuve au passé historique très riche, mais aussi un fleuve dans lequel s’est noyée la mère d’Éléonore lorsque celle-ci était enfant²¹⁰. »

En plus de représenter le nationalisme québécois du fait de sa position géographique, de son passé et du contexte d’écriture du roman, la maison représente le corps d’Éléonore. Lorsque Léonor lui annonce qu’elles vont rénover la demeure, Éléonore dit ceci : « Je touchai mon visage, inquiète... Je me sentais, quant à moi, si fortement imprégnée par cette atmosphère de décomposition, si pareille à la maison dans son état d’abandon. » (N, 54) La maison devient ainsi le symbole, la matérialisation de son état. La chambre que choisit Éléonore abritait anciennement « la folle » du village, une recluse qui y resta enfermée sa vie entière à coudre et à broder, condamnée hors de la sphère sociale à rapiécer et enjoliver toute sa vie durant les mêmes guenilles. Elle suggère, comme le remarque Mauguière, les rapports entre féminisme et nationalisme québécois²¹¹. C’est « un monde en soi à l’intérieur d’un autre monde, et bien qu’elle fasse partie du projet commun (la maison, le pays), elle a un imaginaire qui lui est propre²¹² ». Et c’est justement la valorisation et la matérialisation de cet « imaginaire qui lui est propre », de cette autonomie des femmes, qu’Éléonore tente de réaliser, en vain. L’identité personnelle d’Éléonore, malmenée par la domination des hommes, est tout aussi problématique que celle de l’identité collective, défaite par l’impérialisme. C’est seulement à partir de la rencontre de la protagoniste avec Léonor que le réel s’ouvre vers une nouvelle manière de faire cohabiter ces identités, et leur monde corollaire, posés pourtant comme contraire.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 145.

²¹¹ Bénédicte Mauguière, *loc. cit.*, p. 760.

²¹² *Ibid.*, p. 761.

-Léonor, déesse de la vie et de la mort

Cela ne t'a pas crevé les yeux [...] ?
(N, 127)

Léonor, « professionnelle de l'amour et du ménage », est une personnage mystérieuse, dont les origines sont incertaines. En se fiant à quelques indices ici et là disposés dans le récit, elle viendrait du pourtour méditerranéen. En effet, elle semble très à l'aise de converser avec un poissonnier portugais ou encore de chanter en espagnol. Son apparence physique semble également la différencier : elle se fait étiqueter comme étrangère et « sale immigrée » par les passant-e-s ainsi que les conductrices et les conducteurs, visiblement contrarié-e-s par la présence d'une étrangère dans leur rue. Éléonore n'est pas insensible à son physique et lui donne plusieurs noms, telles que bergère grecque (N, 34), Aphrodite, ou encore déesse (N, 44), nous renseignant ainsi un peu plus sur les origines de Léonor. C'est une femme affranchie socialement — elle ne supporte ni mari, ni enfants, ni contraintes conjugales — et sexuellement — vendant son corps selon sa propre volonté comme travailleuse du sexe. Elle semble au-delà du malheur, au-delà de la réalité qui étouffe tant Éléonore.

Léonor rentre dans la vie d'Éléonore de manière soudaine, mais qui, nous l'apprenons plus loin dans le récit, était bien planifiée. En effet, l'étrange femme affirme avoir délibérément entraîné Éléonore, renversant sa caisse de poivrons verts sur Mont-Royal — l'incipit du roman — pour attirer son attention et la tirer de sa stupeur. Elle fait ainsi basculer Éléonore hors du chemin de vie qui la contraint et l'opprime. Léonore introduit dans sa vie une cosmogonie et un mysticisme radicalement contraire à la modernisation du Québec. Elle incarne aussi une sorte de féminité assumée qui dérange les hommes²¹³ et revigore les femmes :

²¹³ En confiant à son amant qu'elle aime la sexualité, elle le trouble profondément. Il lui dit : « La vache, a l'aime pas ça autant que le beu. » (N, 18) et que « C'est pas la poule qui doi [sic] chanter quand le coq l'a

À l'instant même où Léonor est entrée dans ma vie, l'étrange maladie qui couvait en moi depuis si longtemps a éclaté comme cancer au soleil de sa présence. [...]. Cette tache de sang vert, de sang-sève, qui m'a éclaboussée dans la rue et que mon âme avide a bue de tous ses pores, n'en finit plus de me régénérer. (N, 71)

Léonor est une nouvelle source de vie fortement associée à la nature, tant au soleil, régulant son cycle, qu'au vert, symbole de la chlorophylle. Cette substance présente dans les plantes permet d'ailleurs d'absorber la lumière du soleil pour ensuite en faire de l'énergie, d'où l'image d'Éléonore qui boit la « tache de sang vert ». Léonor est aussi signe de régénérescence, car elle récupère toujours quelque chose ; elle est dans l'invention à partir de tout ce qui est abandonné, défait ou rejeté. Elle ramasse les légumes délaissés par les autres, ceux qui ne sont plus beaux, un peu avancés, mais encore comestibles. Elle les transforme tantôt en soupes, tantôt en ratatouille. Léonor prend aussi soin d'Éléonore, lui concoctant différentes tisanes. Elle retourne aussi les choses à leur état naturel, « jeta les clefs dans l'herbe, rendant symboliquement son nid à la nature » (N, 26). Léonor est constamment associée à ce qui est organique, à la purification. Et celle-ci, à travers une analogie de la nature²¹⁴, passe par la destruction du monde des hommes, lui-même bâti sur l'annihilation du monde des femmes :

Ah ! si les femmes savaient qu'en faisant leur petit jardinage, elles ont le pouvoir de détruire toute civilisation ! C'est peut-être notre rêve inconscient... Allez, poussez, végétations ! Et retournez toute cette brique en poussière ! Les hommes le savent bien, va, que la femme est l'alliée de la terre contre leur asphalte, leur ciment, leur béton. C'est pour ça qu'ils sont si impitoyables envers la nature... (N, 26)

Léonor, même si elle confirme le choc des cultures entre hommes et femmes, désorganise ici l'ordre du monde, introduit une brèche dans la réalité, re-dispose les frontières. Léonor est celle qui fait passer, qui provient d'ailleurs, qui semble hors du monde, qui a bravé et traversé les interdits. Elle déforme le réel et empêche de le reconnaître : « Léonor est bien plus qu'une simple rencontre pour la narratrice : elle a tout à fait l'air d'avoir traversé le temps afin de lui ouvrir les yeux sur un passé collectif commun, dont elle est la

plantée. » (N, 18) Sa détresse, on le constate aisément par le vocabulaire qu'il emploie, s'exprime en tentant de renforcer les rapports sexistes, voire misogynes, qui devraient, selon lui, définir les relations hommes/femmes.

²¹⁴ Il y a des similitudes évidentes entre l'écriture de Marchessault et celle d'Ouvrard.

dépositaire. A moitié déesse, pas tout à fait humaine, elle est issue d'une "race" méconnue ou tout simplement oubliée²¹⁵. »

La demeure, et l'environnement qui l'entoure, devient un lieu de rencontres et figure ainsi un tiers espace. En effet, « si la narratrice décide de revenir sur les bords du Richelieu où sa mère s'est noyée, c'est pour rompre avec son passé et avec le sentiment d'avoir été abandonnée²¹⁶ ». En se rapprochant de sa mère, Éléonore refuse de s'étouffer comme elle ; elle dévie d'une histoire de femmes auxquelles on coupe le souffle. Mais nous verrons que la maison en vient aussi à façonner un tiers espace où se rencontrent, plutôt que s'entrechoquent, homme et femme, féminisme et nationalisme.

-La maison ancestrale

[U]ne lumière étrange auréole cette
demeure sujette aux
métamorphoses. (N, 55)

La maison qu'habitent les deux femmes semble être une entité bien vivante. Dès leur arrivée, Éléonore remarque que la demeure semble habitée, animée d'une mince pulsion de vie alors que « tant de maisons ne sont rien d'autre que le plâtre de leurs murs, tant de meubles, que le bois dont ils sont faits... » (N, 55). Plus Éléonore rénove et lave la maison avec Léonor, plus elle rayonne²¹⁷. On a remarqué que « la "lumière" ne semble effectivement pas venir de l'extérieur, mais de l'intérieur même de la maison, lorsque la protagoniste la débarrasse de toutes ses impuretés²¹⁸ ». Cette renaissance, en quelque sorte, de la demeure, se réalise sur une dimension intemporelle :

Des enfants insaisissables — hier adultes, aujourd'hui disparus — me frôlent en descendant l'escalier que je monte. Ils traversent l'épaisseur des murs sur lesquels se sont arrêtés,

²¹⁵ Céline Gourdin-Girard, *op. cit.*, p. 265.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 271.

²¹⁷ On a remarqué, évidemment, que cela semble confiner les femmes au travail ménager et relier leur développement personnel au ménage. Nous croyons toutefois, dans l'optique que la maison représente le corps d'Éléonore, que le ménage suggère plutôt un travail d'introspection.

²¹⁸ Gourdin-Girard, *op. cit.*, p. 143.

indélébiles, les marques de leurs doigts et leurs pleurs et leurs rires les suivent s'assourdisant dans les couloirs du temps. (N, 55-56)

La maison s'inscrit donc dans le réel à partir d'une logique qui lui est propre et qui déroute visiblement les règles de base de la physique. C'est un lieu inédit dont on peine à cerner les limites et les conditions d'existence. Éléonore, alors qu'elle lave des carreaux, dit que

[1]e bruit même des lourds camions sur la route ne parvenait pas à franchir complètement le seuil de cette atmosphère ouatée d'où le monde n'apparaissait guère que comme un brouillard d'arbres et de champs, une vision délestée de l'insupportable précision des choses de la vie. (N 61)

La maison dématérialise le monde réel dans lequel elle s'inscrit. Seule sa présence se fait sentir. Elle est « un pendant à la réalité, une alternative à la maison des villes qu'Éléonore a laissée derrière elle en quittant Montréal²¹⁹ ». Elle semble à la fois réelle et imaginée et c'est là un trait du tiers espace. L'obsessive polarisation masculin-féminin entretenue dans tout le roman ne tient donc plus dans la maison, lieu où se développe la relation entre Éléonore et Léonor. Celle-ci confie ces mots à la première :

[N]ous sommes à la fois homme et femme toutes les deux et [...] nous formons un couple [...]. Que l'intelligence, la beauté, l'affection, le bonheur quotidien, en un mot, l'amour, quand il vient vers nous, prenne la forme d'une femme alors que nous l'avons toujours attendu sous les apparences d'un homme, et nous ne reconnaissons plus rien. (N, 127-128)

L'idée d'une nouvelle logique d'existence (« nous ne reconnaissons plus rien »), basée sur l'hybridité (« nous sommes à la fois homme et femme »), le mélange identitaire, est rendue possible par la demeure. Celle-ci représente aussi un lieu où les certitudes s'éclipsent, où les contraires s'attirent et où il n'y a plus de frontière étanche entre identité personnelle et collective. Elle en vient ainsi à représenter le miroir d'Éléonore. Et elle le traverse, pour se voir autrement : « J'explorai leurs zones intimes et secrètes pour trouver celles qui étaient de même nature que les miennes. Je cherchai en laquelle de ses chambres je pourrais glisser à travers de moi-même et me quitter, moi et mon enveloppe humaine. » (N, 41) Éléonore quitte son corps pour celui de la maison. En l'investissant de la sorte, cela lui permet de poser un nouveau regard sur elle-même, de se regarder de

²¹⁹ *Ibid.*, p.119.

l'extérieur, par les yeux de son reflet, pour mieux comprendre son monde et sa propre personne : « [L]a protagoniste ne sait pas ce qu'elle cherche dans les entrailles de la demeure et pourtant, elle sait que son rôle en ces lieux consiste bien à mettre au jour quelque chose, à révéler à elle-même et aux autres ce que la maison et le passé ont enfoui depuis des temps immémoriaux²²⁰. »

La Noyante, au-delà de la simple lecture nationaliste ou même féministe, se présente donc comme une réflexion sur les origines, plus particulièrement l'absence de lieux pour que les femmes interagissent au-delà de la confrontation. La maison change l'état d'Éléonore, car elle rend possible la rencontre entre l'individuel et le collectif. Éléonore, en quelque sorte, va occuper l'espace de la maison. Elle commence d'ailleurs à s'épanouir pendant son séjour dans la demeure ancestrale, retrouvant l'inspiration pour dessiner et la force pour confronter l'attitude sexiste de son patron. Il n'est pas surprenant que les deux femmes, accompagnées d'un ami, brûlent la maison avant qu'un collectionneur étatsunien en prenne possession. En effet, la lui abandonner reviendrait à retourner à une existence étouffante, soumise, sexiste et impérialiste marquée sans cesse par la défaite et l'abandon.

Mousson de femmes (2003 [1985]): la contrée oubliée

Dans un monde à la croisée de la colonisation française, de l'invasion japonaise et de la révolution annamite, Anna, à cause de ses origines, occupe une posture intenable : son identité est sans cesse ramenée à deux peuples qui la marquent, mais qui pourtant ne la reconnaissent pas. Sa condition de vie, son entre-deux, se définit comme celle d'être à la fois avec et sans patrie, de vivre une sorte de non-existence. C'est dans un tel contexte qu'elle rencontre Françoise Laujac, l'épouse on ne peut plus blanche d'un administrateur des Services civils, puis tombe amoureuse d'elle. Leur rencontre perturbe

²²⁰ Gourdin-Girard, *op. cit.*, p. 142.

l'ordre des choses, déforme pour chacune ce qui constituait alors leur réalité. Anna en vient à fréquenter la bourgeoisie et Françoise, la bourgeoise, se met à l'apprentissage de la langue annamite. Qui plus est, Françoise introduit en Indochine française une image différente de la France par laquelle Anna est valorisée en tant que métisse. Françoise est celle qui apprend à Anna à être dans la conscience du monde, c'est-à-dire à utiliser les règles à son avantage. L'amour que les deux femmes développent l'une pour l'autre en vient ainsi à façonner un tiers espace, un pays, une contrée productrice de sens qui échappe au pouvoir dominant. Il permet à Anna de s'identifier à autre chose qu'une origine culturelle, dépassant ainsi la culture du visible impérialiste qui est la sienne.

-Entre citoyenne et apatride

[E]lle ressentait une double appartenance en même temps qu'une double désaffectation²²¹.

La vie d'Anna, comme celle de tous les autres habitant-e-s en Indochine, est directement influencée par la logique impérialiste. Il existe des codes de conduite entre autochtones, métis et colons (mais aussi entre classes et entre genres) bien précis qui perpétuent cette domination et entretiennent un choc constant entre les cultures, freinant leur expression au-delà des relations hiérarchiques. Toutefois, la vie d'Anna est particulière. En effet, métisse française et annamite, elle porte en elle à la fois les signes des cultures colonisatrice et colonisée, ce qui la place dans un entre-deux particulièrement troublant. Qui plus est, elle a surtout été élevée comme une Blanche, mais puisqu'elle a l'apparence physique d'une Annamite, elle écope du racisme français issu de la colonisation. Anna mène donc une existence en marge des standards impériaux qui gouvernent l'accès à la reconnaissance sociale, ainsi que le pense Paul, son

²²¹ Élula Perrin, *Mousson de femmes*, Paris, Éditions La Cerisaie, 2003 [1985], p. 26. Désormais, les références à cet ouvrage seront marquées par le sigle MF, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

frère : « Métis, bon, mais quarteron²²², c'est mieux : c'est presque toucher à l'autre rive... » (MF, 98) Accéder à toujours plus de blancheur représente un idéal. Les métis-ses, malgré leur bagage culturel européen, ne détiennent cependant aucune légitimité dans l'espace public et sont la source de plaintes et de moqueries dans les cercles mondains. On y dit des femmes, en particulier, qu'elles « volent les maris » (MF, 61) des blanches, qu'elles sont « des gamines sans vergogne » encombrant les orphelinats (MF, 61). Leur statut auprès des Annamites n'est guère plus resplendissant : « “Tête de poulet, croupion de canard”, les surnommaient dédaigneusement les indigènes. » (MF, 70) On les méprise aussi parce que les métisses rappellent à tou-te-s qu'une Annamite a couché « avec ces sales Français ». (MF, 236) Les origines sont donc toujours perçues en lien avec le contexte impérialiste. Anna évolue dans un contexte où être métisse confine à ce que la professeure Jill Olumide définit comme un entre-deux :

One of the salient features of the social construction of mixed race has been its characterisation as marginal, detached and confused state in which individuals so designated are condemned to wander in search of belonging and acceptance. Sometimes mixed race is regarded as being “in between” or, in some way “intermediate” between racially defined groups²²³.

La réalité, dans l'Indochine française, comme dans celle décrite ici par Olumide, n'est pas codée de manière à accepter les différences, d'où le fait que les personnes métisses peinent à situer, trouver ou affirmer leur appartenance. Les métisses sont soit trop peu d'une culture ou trop d'une autre. Anna affirme, pour cette raison, qu'elle « ressent une double appartenance en même temps qu'une double désaffectation ». Elle a une origine, elle en a même deux, mais la logique impérialiste conditionnant leur perception l'empêche d'appartenir à l'une ou à l'autre. Cette domination cause une profonde

²²² Un quarteron, dans le cadre du roman, désigne une personne ayant une part d'origine annamite et trois parts d'origines dites blanches.

²²³ Jill Olumide, *Raiding the Gene Pool. The Social Construction of Mixed Race*, Londres, Pluto Press, 2002, p. 5, nous soulignons. « Une des principales caractéristiques de la construction sociale de la race métisse a été sa définition en tant que marginale, détachée et relevant d'un état confus dans lequel les individu-e-s ainsi désigné-e-s sont condamné-e-s à errer à la recherche d'un sentiment d'appartenance et d'acceptation. Parfois, cette race métisse est perçue comme “entre-deux”, ou, en quelque sorte, comme “intermédiaire” entre des groupes raciaux déjà définis. » Nous traduisons.

animosité chez Anna : « Bientôt, un jour, elle répliquerait à tous les coups. Aux Blancs comme aux Jaunes, car au fond, laquelle de ces deux races la méprisait le plus, l'accueillait le moins ? » (MF, 23) En effet, « ceux qui n'avaient pas pu, ou pas su dépasser leur condition, les "métis annamites", dont la communauté Jaune se méfiait, qui ne s'intégraient jamais nulle part, ceux-là végétaient, pleins d'amertume, entre deux mondes, haïssant les Français comme les "métis français" ». (MF, 70) Le métissage d'Anna est donc presque toujours problématique. Elle est constamment ramenée à cette marque limitant gravement l'expression de son identité puisqu'elle la situe dans un entre-deux. Elle représente pourtant, comme les autres métis-se-s, la possibilité d'une union entre deux peuples : « Eux seuls, les métis, les milliers d'Anna et de Paul Hóng, représentaient les seuls maillons, le pont fragile reliant les deux civilisations » (MF, 70), pont que ne saurait pourtant tolérer ni l'un ni l'autre des camps.

L'arrivée de Françoise bouleverse toutefois les conditions de vie d'Anna, c'est-à-dire cette fatalité à représenter un lien entre cultures dont personne ne souhaite ni n'encourage l'existence. En effet, en incarnant son image rêvée de la France, la jeune Européenne introduit en Indochine une manière de vivre qui se joue des règles sociales.

-Françoise

Bientôt, tu connaîtras tout cela.
(MF, 329)

Françoise représente, pour Anna, un territoire perdu et jamais retrouvé. Son père, un Français, a abandonné sa mère, son frère et elle alors qu'elles étaient jeunes enfants et Anna en garde une profonde amertume. Contrairement à son frère qui s'affirme comme « français métis », par opposition à annamite métis, « Anna, elle, restait encore farouchement rebelle .» (MF, 23) La jeune métisse connaît bien la langue annamite, d'ailleurs elle l'enseigne, mais elle n'embrasse quand même que très peu la culture asiatique : « Anna ne raffolait pas d'opéra chinois. Elle préférait Racine et Corneille. Elle

rêvait parfois qu'elle était en France et devenait une grande actrice. » (MF, 21) Son imaginaire erre dans les villes françaises. Elle associe étroitement Françoise à ces cités lorsqu'elle débarque du bateau en Indochine : « La France, c'est vrai, avait toujours exercé sur elle une fascination totale. Elle en avait toujours eu plein la tête, plein le cœur... » (MF, 342) Elle en a une image très romantique, manifestement idéalisée. Françoise, tout comme la France, va rentrer dans le cœur d'Anna et bousculer sa vie irrémédiablement.

En effet, auprès de Françoise, Anna apprend à se jouer des conventions sociales, et, à son contact, son comportement ordinairement farouche s'apaise. Elle est introduite dans le monde de la jeune Européenne, dans les cercles mondains, gagnant une place de choix sans que le mari de Françoise n'y puisse rien : « Bernard Laujac se résigna à ce que, un peu trop souvent à son gré, Anna Hóng les accompagne "en ville". Et soit présente à chacun des dîners qu'ils donnaient chez eux. » (MF, 79) Françoise est donc celle qui fait traverser Anna ailleurs, en l'occurrence dans une autre classe sociale que la sienne et dans un autre groupe culturel. Elle bouscule de la sorte les codes de conduite mondains, imposant la présence d'Anna, cette métisse, dans des espaces qui ne l'auraient jamais accueillie si elle s'y était présentée seule. Françoise, impétueuse, pense souvent à un moyen de jouer avec les règles pour privilégier son propre plaisir et sa libre circulation dans l'espace. Une fois que les deux femmes tombent amoureuses l'une de l'autre, Françoise cherchera à conserver ce privilège sans le mettre en péril.

Anna, sous l'initiative de Françoise, épouse Philippe Viel, un homosexuel blanc, ce qui rehausse son statut social (parce qu'il est Blanc) et la préserve des soupçons sur ses bonnes mœurs tout en permettant au couple que forment Françoise et son mari de préserver leur respectabilité. La Française permet ainsi à Anna de jouer avec les codes sociaux pour en tirer un avantage, de connaître, en somme, un autre état d'existence.

Cette manière d'opérer paraît aux premiers abords comme une simple tactique contre le pouvoir dominant, une négociation ne le remettant pas en doute. Les femmes vivent d'ailleurs dans la crainte :

Elles savaient qu'elles devaient le taire, le cacher à la face du monde parce que le monde n'accepte que ce qu'il décrète et ne tolère pas que l'on échappe à ses règles. Instinctivement, pour la survie de leur bonheur fragile, elles sentaient qu'il devait rester secret, clandestin. (MF, 95)

L'amour des deux femmes, Anna et Françoise, doit rester invisible, mais il arrive malgré tout à exister, à arriver et cela subvertit le pouvoir dominant ; il s'installe dans la réalité à son insu. Philippe et Anna vivant ensemble dans la maison du premier constituent plus qu'une couverture, plus qu'un jeu de négociation : c'est aussi une manière de rendre possibles les conditions de son existence. La visibilité de leur amour lesbien ne constitue pas une manière de gagner en autonomie.

Anna, une fois que débute l'invasion japonaise de l'Indochine française et que sont imposés des couvre-feux, use de cette même tactique, c'est-à-dire celle de superposer au réel sa propre logique d'existence, mais cette fois en regard de son métissage, afin de traverser le pays pour sauver Françoise. Son amante française se trouve enfermée avec une vingtaine d'autres femmes dans la ville de Vinh. Anna se fait passer pour l'épouse de Phúc et la fille de Thi-Bhà, deux servant-e-s, donc en tant qu'Annamite, afin de leurrer les autorités. Anna trahit ainsi sa culture du visible en renforçant tantôt ses traits asiatiques : « Déhanchée, bras ballants, Anna imitait la démarche des femmes annamites. Aux yeux d'un Blanc ou d'un Jaune, elle passerait pour quelque fidèle domestique [...] s'évadant de la zone pour rejoindre quelque temps sa famille, restée libre hors du périmètre gardé » (MF, 223), tantôt ses traits français pour se faire offrir un abri, pour arriver à son but. La guerre provoque un important changement de pouvoir, mais ne fait qu'invertir une culture du visible impérialiste (celle des Blancs), pour une autre (celle des Japonais ou des Annamites). Ceux-ci, colonisé-e-s et

traitée-e-s comme des sous-humain-e-s, profitent de ce renversement politique pour se révolter et s'en prennent, tout comme les Japonais, aux Français. Être blanc est problématique, mais être une femme blanche l'est encore plus. C'est d'ailleurs en tant que telle que Françoise est violée et qu'elle doit être cachée, après sa libération par Anna et ses acolytes, pour lui faire traverser le pays. Les colons sont dans la stupeur, voire dans le déni face aux violences commises contre eux sur la base de leur appartenance à la « race » blanche : « [L]es Français étaient incroyables. On ne pouvait pas traiter ainsi des Blancs. » (MF, 169) Anna, toutefois, ne partage pas leur incrédulité, car elle est, en quelque sorte, capable de percevoir les deux réalités. Elle est, contrairement aux colons, dans la conscience de sa culture du visible.

Françoise permet donc à Anna de se jouer des conditions usuelles de son existence, d'en brouiller les limites. La métisse n'est plus en colère contre ses origines, mais dans l'apprentissage d'une liberté. Son amante lui insuffle une certaine insolence et une manière de prendre le contrôle sur sa vie, de se moquer des règles. Elle l'introduit de la sorte à une nouvelle perspective sur le monde et cela suscite l'avènement de son individualité. Nous verrons qu'à la suite de sa rencontre avec Françoise, Anna apprend à s'identifier et à valoriser son existence par l'amour qu'elle lui porte plutôt que par son appartenance à une culture ou à une autre. Elle s'extirpe de la sorte de sa culture du visible impérialiste ; elle devient enfin autre chose qu'un enjeu politique.

-L'amour

Anna la métisse a tourné le dos à son pays natal. Elle va enfin connaître sa vraie patrie. Mais son empire, son domaine, sa terre nourricière, n'est-ce pas simplement cette jolie Française blonde [...] ? (MF, 344)

Bien que l'amour entre Anna et Françoise soit peu ou prou reconnu et que les deux femmes doivent la majeure partie du temps le dissimuler aux yeux des autres, il reste qu'il permet à Anna de définir enfin son identité autrement que par des origines culturelles. Il représente pour elle une nouvelle manière d'appartenir à quelque chose, de se trouver un autre type de point d'ancrage comme le suggère la citation plus haut. Sa reconnaissance, sa validité, elle les trouve dans son amour pour Françoise. Ce moyen est inédit, car il rend son existence possible au-delà de la culture du visible impérialiste. Il lui permet également une certaine sérénité, une manière, pour elle, de se fondre dans la masse, elle qui n'est quotidiennement que trop visible du fait de ses traits non conformes tant aux standards français qu'annamites. Elle est ordinairement incapable d'être définie par autre chose que ses origines. Anna soliloque ainsi : « Des hommes qui aiment des hommes, oui, ça existe. On s'en gausse, mais il y en a. Des femmes qui s'aiment, je n'en ai jamais entendu parler... » (MF, 88) L'histoire d'amour entre Françoise et elle se produit sans que personne n'envisage sa possibilité, leur laissant ainsi le loisir de la définir à leur façon. Cette ignorance est notamment culturelle. Anna dit à son amante : « [T]u sais, pour les Annamites, ce que nous vivons est impensable ! » (MF, 94) Ce à quoi Françoise répond : « Pour les Français aussi ! » (MF, 95) Il existe bien, toutefois, une forme de lesbianisme chez certaines femmes d'Indochine d'origine française, mais celui que vivent Anna et Françoise est posé comme radicalement différent. Philippe Viel, l'homosexuel qui se lie d'amitié avec les deux femmes puis qui accepte de contracter un mariage blanc avec Anna, raconte, sur les lesbiennes, et en affichant son sexisme, qu'il

avait eu les mêmes clichés stéréotypés que l'imagerie populaire : femmes-hommes en costume trois-pièces, laides-hargneuses, caricatures de l'homme dont il leur manquerait toujours quelque chose, ce qui expliquait sans doute leur agressivité. Deux ou trois spécimens de ce genre sévissaient à Hanoï, sanglières solitaires, anciennes infirmières ou professeurs. (MF, 127)

Les traits de ce portrait, pour le moins déshumanisant, sont renforcés par Anna qui les cautionne :

Anna, aussi, une fois les yeux dessillés sur sa propre nature, avait remarqué ces femmes. Elle ne les croisait jamais sans aucun frisson. Elle ne se sentait rien de commun avec ces matrones aux cheveux courts, à la nuque rasée. [...]. [C]omment, pourquoi la rogner, la renier ? Pourquoi dénier ce que les Anciens reconnaissaient à Samson ou Absalom ? (MF, 127)

Ici, on réfère à la force (Samson), des hommes, et à la beauté (Absalom) des femmes qui tiendraient dans leur longue chevelure. L'amour de Françoise et d'Anna serait donc autre chose que cette homosexualité qui « ose » se rendre visible dans les rues de l'Indochine française. Il repose, plus spécifiquement, sur l'amour et le désir de Françoise pour Anna en tant que métisse, c'est-à-dire à la fois en tant que Française et Annamite : « Si avant de connaître Françoise et l'amour, elle avait toujours refusé l'idée de s'unir à un homme, elle savait maintenant pourquoi : son corps était fait pour être aimé, caressé, possédé par Françoise. Son cœur ne battrait jamais que pour elle. Pour personne d'autre, jamais. » (MF, 109) Anna, lorsqu'elle déprécie les traits apparents de ses origines annamites sur son corps, est aussitôt corrigée par Françoise qui lui dit : « Arrête de dire des bêtises. Je ne te voudrais pas autrement. Tu es belle. » (MF, 95) Anna est ainsi considérée pour qui elle est plutôt que pour ce qu'elle représente. Elle en vient donc à percevoir différemment ses traits annamites et à les voir comme partie prenante de sa personne : « Elle cheminait, silhouette mince, cheveux noirs flottant librement sur ses épaules depuis que Françoise l'avait convaincue de renoncer aux indéfrisables. » (MF, 108) C'est justement cette « différence » que Françoise apprécie chez elle. Ce faisant « Anna se jurait bien de ne plus jamais sacrifier sa chevelure. Aucune mode [...] n'aurait plus jamais raison de ce flot noir dont Françoise aimait à envelopper ses seins, son visage, ses bras ». (MF, 127)

À la fin du roman, les personnages quittent l'Indochine pour la France. Les changements géopolitiques en cours forment un nouveau pays, le Viet Nam. Il se bâtit

selon une logique de pureté d'origines et prépare ainsi une énième histoire de domination. La personnage principale est en colère : « Dire qu'on ne peut même plus les appeler Annamites ! gronde Anna. Ce n'est pourtant pas une insulte ! C'est ridicule ! Et nous, nous ne sommes plus des métis, paraît-il, mais des « eurasiens » ! Grottesque ! » (MF, 339) Les Annamites portent maintenant le nom de Viêt-minh, et en changeant le nom métis pour celui d'Eurasien, l'Histoire est réécrite pour pallier la colonisation. Anna ne peut plus vivre dans ce contexte, car son identification en tant que métisse française et annamite, à la base de sa liberté, de son indépendance et de son amour, n'aurait plus de sens dans ce Viet Nam. Partir, c'est donc un moyen pour elle de garder sauve cette configuration identitaire entretenant son individualité.

Mes mauvaises pensées (2005): le livre des rendez-vous

Dans ce roman de Nina Bouraoui, l'histoire de la narratrice est exposée d'un trait, sans intervalle entre les séances ni même entre la remémoration de ses souvenirs. Chacun de ceux-ci renvoie à un autre, comme s'il n'y avait ni début ni fin, passant allégrement de l'âge adulte à l'enfance et vice-versa. La narratrice, seule détentrice de la parole, confie de la sorte à sa thérapeute qu'elle étouffe et qu'elle éprouve de mauvaises pensées. Son existence semble limitée par ses origines, son homosexualité et sa mère asthmatique, qui la bloquent dans une situation d'entre-deux, entre la peur et la maladie. Derrière la confession de la narratrice émerge toutefois partout la présence de la psychiatre comme une amante qui reviendrait dans sa vie ; c'est une manière de remonter à la surface pour respirer. La thérapeute devient une force magnétique par laquelle la narratrice réorganise les histoires de sa vie et s'apaise. Elle représente un point flou qui bouscule ses élans de colère et de violence et la ramène à l'essentiel, c'est-à-dire à son amour des femmes, indissociable de son écriture. Nous verrons que celle-ci comporte une dimension organique — la narratrice parle d'une écriture qui saigne — et qu'assumer ce trait, cette

hybridité entre le langage et le corps, façonne un tiers espace qui permet à la narratrice de trouver son autonomie au-delà d'une culture du visible impérialiste.

-Entre la peur et la maladie

Je n'ose plus me regarder dans le miroir. (MMP, 10)

La narratrice de ce roman confie à sa thérapeute qu'elle est aux prises avec un problème d'image, plus particulièrement la sienne, et qu'elle craint, tel que le montre la citation plus haut, d'y faire face. Elle ne reconnaît plus les traits de son visage et ce portrait inconnu lui fait peur : « [O]n se réveille un jour et ce jour n'est plus le jour d'avant, on se réveille avec un visage, et sous la beauté de la peau se déploient les écailles d'un monstre, je ne sais plus qui je suis, et pire encore, je crois devenir ce que j'ai toujours été. » (MMP, 13) Elle a peur de ce qui se dissimule et se superpose : « J'ai très peur, vous savez, j'ai très peur de ce que je suis en train de devenir. » (MMP, 9) Cette crainte de se transformer en quelque chose qu'elle ne reconnaît pas et qui serait monstrueux est la raison pour laquelle elle ne veut pas se « regarder dans le miroir ». Elle ne veut pas faire face à sa réalité, « [i]l y a un décollement de moi [dit-elle], une sorte de brouillard ». (MMP, 12)

Cette peur est associée étroitement à une logique du mal : « Je viens vous voir, dit la narratrice, parce que j'ai des mauvaises pensées. » (MMP, 9) Celles-ci sont mauvaises au sens qu'elles s'attaquent violemment aux gens qu'elle aime ou désire. (MMP, 9) Elles fonctionnent selon une logique d'éventration : « Dans mes mauvaises pensées, il y a la vision de cette peau que j'ouvre au couteau et de ces viscères que je déchire comme du tissu fin, il y a des mots aussi, que j'ai peur d'entendre : entailler, dépecer, saigner. Dans mes mauvaises pensées, il y a l'obsession de l'intérieur. » (MMP, 123) Ces mauvaises pensées, puisqu'elles s'en prennent à l'intérieur, sous-entendent un problème d'identité,

de perte du sujet et d'absence de reconnaissance sociale. Elle dit d'ailleurs : « [J]e ne suis pas une exilée, je suis une déracinée. » (MMP, 18) À la base de ses mauvaises pensées, il y a un problème d'origines ou plutôt une défaillance d'origine :

[J]e vous dis, tout de suite, que je suis de mère française et de père algérien, comme si mes phobies venaient de ce mariage. C'est au-delà de l'histoire des corps, je suis dans une conscience politique, je suis dans le partage du monde, je n'ai jamais séparé mes deux amours, je suis faite de ce ciment, la violence du monde est devenue ma propre violence. (MMP, 18)

La narratrice lie la peur aux origines. Elle n'est pas assez française ou algérienne, ou au contraire elle est trop l'une ou l'autre : « C'est toujours cette histoire, au fond de moi, de venir de deux familles que tout oppose, les Français et les Algériens. *Il y a ces deux flux en moi, que je ne pourrai jamais diviser, je crois n'être d'aucun camp. Je suis seule avec mon corps.* » (MMP, 53, nous soulignons) Elle se croit à la fois Algérienne et Française, mais où qu'elle aille, comme Anna dans *Mousson de femmes*, cette conjugaison identitaire n'est jamais possible. La professeure Sharon Patricia Holland dit à ce sujet que « *[w]here racism imposes racial purity, [...] law and practice will code identification across differences as impossible — even if it happens, even if it is real*²²⁴ ». La narratrice, en fait, est forcée de composer avec des identités que les systèmes sociaux font s'entrechoquer, dont ils forcent l'opposition, l'exclusion mutuelle. Nulle part n'apparaît-elle comme elle le voudrait, nulle part ne se fait-elle reconnaître pour qui elle est. Elle vit dans la superposition identitaire, dans la dissimulation d'une identité par une autre : « Il y a sa peau [celle de son grand-père algérien] sous la mienne, il y a son nom, il y a ses yeux, il y a ses mains sous mes mains. » (MMP, 45) Quant au dépècement et à l'éventration mises en scène par les mauvaises pensées de la narratrice, elles indiquent une quête pour transformer cet intérieur, en arracher ce qui est pourri ou inutile. Elles

²²⁴ Sharon Patricia Holland, *The Erotic Life of Racism*, Durham et Londres, Duke University Press, 2012, p. 5. « Là où le racisme impose une pureté raciale, [...] les lois et les pratiques vont rendre impossible de s'identifier par des différences — même si cela se produit, même si cela est réel. » Notre traduisons.

soulignent également l'étouffement de la narratrice. Crever les surfaces permet d'enlever le poids qui étouffe et de respirer plus aisément.

Mais la narratrice rencontre aussi la thérapeute parce qu'elle est dans une logique de la maladie : « [J]e vous regarde comme un docteur, dit-elle, puisque je suis sûre de ma maladie » (MMP, 40). Mais elle « sai[t] que cette maladie est un arrangement avec le réel ». (MMP, 12) Le mal dont elle souffre représente ici surtout un trauma. La narratrice nous informe justement que ses pensées surgissent lorsqu'une violence glisse sur la sienne, dans une logique de superposition :

La nuit qui précéda mes mauvaises pensées, je me souviens d'une voix de femme qui appelait au secours, je me souviens avoir entendu des coups contre une fenêtre fermée : on frappait un corps. Il y a eu un glissement de la violence sur ma violence, ces cris ont réveillé d'autres cris, si secrets, si noyés au fond de moi. (MMP, 10-11)

La présence des mauvaises pensées semble donc se justifier pour ramener la noyée²²⁵ à la surface. Elles représentent, en quelque sorte, sa conscience, sa lucidité. Mais ce qui qualifie surtout ici les mauvaises pensées, c'est une logique de glissement : « C'est cette superposition d'images qui entre dans ma vie, c'est cette interférence, je suis rattrapée, je suis envahie, je suis dépassée » (MMP, 16) où « chaque image relaie une autre image ». (MMP, 16) C'est cela qui étouffe la narratrice, l'idée que cela n'arrête plus : « On dit que les traumatismes ont une logique de répétition, que chaque peur en couve une autre, que chaque tristesse vient d'un foyer de tristesse. On peut ainsi remonter si loin. » (MMP, 23) Pour la narratrice, une histoire renvoie toujours à une autre : « [Q]uand je frappe les chiens, dit-elle, je sais, je sauve ma mère de ses asphyxies, je me sauve des choses qui font peur, je me sauve de mon enfance. » (MMP, 197) Le coup donné par la narratrice la libère d'un autre mal, fonctionne selon une logique d'écho. Elle dit « [qu'elle est] sans limites quand [elle sait qu'elle prend], à cet instant, la place de [s]a mère, quand [elle]

²²⁵ Nous retrouvons ce thème de la noyade comme dans *La noyante*, lié à ce sentiment d'étouffement ; un sujet remonte à la surface et refuse d'être noyé.

pense qu'il faudrait [qu'elle] *tue* le père de [s]a mère pour qu'elle respire enfin, il y a des histoires qui se règlent dans d'autres histoires ». (MMP, 87, l'autrice souligne)

La vie de la narratrice est donc emprisonnée dans un entre-deux entre la peur et la maladie dont elle ne semble pas pouvoir s'extirper, mais la thérapeute représente en fait son fil d'Ariane. Elle lui permet de revenir à l'écriture, de se situer dans la rencontre plutôt que dans la confrontation et cela de deux façons : la première, en incarnant un corps vide d'inscription et la deuxième, en lui rappelant son lien, ses amours, avec les femmes. Le fait, d'ailleurs, qu'elle soit muette, permet à la narratrice d'apposer sur elle plusieurs identités. La thérapeute la ainsi réintroduite, en quelque sorte, à elle-même.

-La thérapeute

Vous êtes un corps blanc, vous êtes le corps du médecin, le corps qu'on ne touche pas. Je suis sans fierté, je peux tout vous dire, tout vous expliquer, je n'aurai aucun secret. (MMP, 10).

La narratrice accorde une grande importance à sa psychiatre, mais ce n'est pas en sa qualité de docteur. Elle se montre en effet critique de son regard médical, plus spécifiquement de ses influences patriarcales qui fausseraient l'interprétation de ses paroles : « [J]e n'ai pas peur de mon père, ce qui veut dire que je n'ai pas peur des hommes, vous entendez, je n'ai pas peur des hommes ; je sais bien que vous pensez l'inverse. » (MMP, 68) La narratrice fournit ici à sa thérapeute le code signifiant de son propre monde ; elle l'informe de ce que « veut dire » le fait qu'elle ne craint pas son père. Elle lui dit aussi : « Je crois que je me contrôle avec vous, ma voix n'est pas libre » (MMP, 40) et : « Quand je viens vous voir, je garde l'idée d'une confession. » (MMP, 286) La narratrice est visiblement consciente que la relation médecin-patient comporte une certaine dynamique de domination. Ce que la narratrice apprécie chez sa thérapeute, c'est plutôt le corps blanc qu'elle représente : au sens littéral, la chemise

blanche l'identifie comme docteur, comme soignante et, au sens figuré, comme personne qui est vide d'inscriptions, au contraire de la narratrice qui croule sous les gens et les histoires. La narratrice voit donc en sa médecin un médium capable de la guider vers la surface. C'est grâce à elle qu'elle arrive à ne plus se perdre dans ses histoires, à se retrouver parmi les couches identitaires qui empiètent sur sa personne : « Quand je rentre de nos séances, j'écris sur un carnet mon histoire, qui devient, lentement, votre histoire, parce que je n'arrive plus à vous dissocier de moi, je crois que vous êtes entrée dans ma vie, il m'arrive de souhaiter vous rencontrer ailleurs, par hasard, d'avoir un autre lien. » (MMP, 47) La thérapeute bouscule la narratrice en s'insérant dans son histoire, l'empêchant de se noyer sous les discours et les identités des autres. En écrivant sur sa thérapie, la narratrice crée ce nouveau lien qu'elle cherche, rencontre la thérapeute ailleurs que dans son bureau, en fait un personnage : « Vous serez mon père, vous serez ma mère, vous serez ma sœur, vous serez l'Amie, vous serez le monde entier » (MMP, 12) lui dit-elle. La psychiatre lui montre une nouvelle manière d'exister qui ne passe pas par l'éventration, la peur et la mort :

Avec vous, je suis dans la vie, dans ma vie, dans ses replis et c'est une façon pour moi de retrouver l'écriture, de la fouiller ou de la fonder, je sais, je comprends mieux, j'écris sur le sensible, c'est une écriture vivante, je suis un auteur vivant, la disparition de l'écriture est aussi l'effacement du sentiment de vie. (MMP, 42-43)

Ne plus écrire, c'est ne plus être individuelle, c'est être dans les mauvaises pensées. En suivant une thérapie, la narratrice arrive à « fonder » sa vie sur autre chose que la violence du monde, sur ses origines, la peur ou la maladie, d'où l'importance accordée à la thérapeute. Elle la transforme en un point névralgique : « [J]e pourrais écrire le roman de ma thérapie, je pourrais écrire sur nos rendez-vous, ce serait une histoire d'amour, ou une histoire de haine, je ne sais pas encore. » (MMP, 31) L'histoire de haine serait celle de ses mauvaises pensées, de ses frustrations et de sa colère contre une existence qui lui impose des conditions de vie intenable : « Je ne me retiens jamais, je suis en guerre

contre le monde entier et contre moi-même, c'est cette peau buvard, c'est ce problème de tout prendre, de tout garder. Et je n'arrête pas, et je suis encore dans la colère, dans les sangs rouges. » (MMP, 68) L'histoire d'amour, quant à elle, serait celle de son désir pour les femmes que lui rappelle la psychiatre pour plusieurs raisons. D'abord, elle est venue la consulter à la suite du conseil d'une de ses amies qui la voyait et qui était tombée amoureuse d'elle. Ensuite, parce que la narratrice accorde une grande importance aux relations entre femmes, « [elle sait] [s]on corps près du corps des femmes [elle sait] ses façons de tenir ou de se retenir, il y a un lien entre les femmes, il y a un fil invisible » (MMP, 187) lui dit-elle. Son désir et son amour pour les femmes représentent son lieu de confiance, son lieu de savoir. La narratrice dit ces mots à sa thérapeute : « je n'ai que de l'amour quand je sais, là, face à vous, que je m'apprête à vous parler des femmes, de mon rapport aux femmes, de ce lien, de cette adoration, je n'ai pas honte ou je n'ai plus honte, vous me regardez et je soutiens votre regard, je ne sais pas si je suis en train de vous séduire ». (MMP, 183)

Ainsi, son amour des femmes est son remède, sa thérapie, son moyen de retrouver l'écriture comme une partie essentielle de son être. Nous verrons à présent que l'écriture forme un tiers espace lui permettant de se situer au-delà de ses peurs et de la maladie, au-delà de sa culture du visible impérialiste.

-L'écriture

[J]e n'ai pas honte de ma parole, j'ai toujours écrit, vous savez.
(MMP, 10)

L'écriture, pour la narratrice, a ceci de particulier qu'elle est présentée comme une fonction de son corps, voire comme une partie de celui-ci. En effet, elle parle d'un langage et d'une écriture qui saignent (MMP, 35), d'une « écriture blanche » (MMP, 20) ou encore d'une « conscience organique ». (MMP, 20) Toutes les émotions de la

narratrice, sa psyché, semblent être contenues dans cette écriture-corporelle. Elle confie à sa psychiatre : « Je dois tout écrire pour tout retenir, c’est ma théorie de l’écriture qui saigne. » (MMP, 21) Kosnick écrit à ce sujet: « *The author’s notion and implementation of “écriture qui saigne”— of “écriture vivante” invites us to reconceptualize the relationship between physical bodies in time and space and writing as an instrument of material connection*²²⁶. » L’écriture paraît alors tel un organe de son corps, un organe-mémoire, un organe-oculaire, un organe-poumon qui était écrasé et qui avait besoin d’oxygène. La narratrice dit : « Je pourrais parler d’une écriture physique, comme ce peintre qui peint avec son sang pour le rouge puis le noir de ses tableaux. C’est encore l’écriture qui saigne. Je refuse d’écrire à partir de la mort ou de la méchanceté, j’écris à partir de la vie, à partir de l’amour. » (MMP, 35) Pour Sarah Elizabeth Leek, cette écriture qui saigne est directement liée à l’exil, et au trauma. Elle reflète une blessure qui n’arrive pas à s’énoncer, à rentrer dans le langage. Toutefois, nous rapportons plus haut que la narratrice se définit comme une déracinée et non comme une exilée. Nous percevons donc plutôt son écriture comme une pulsion de vie. Leek mentionne que « *[a]lthough writing does not necessarily constitute a cure, it does allow areas which were previously “outside” language to be articulated and transformed*²²⁷ ». Le fait est, selon nous, que l’écriture ne constitue pas un remède, mais une partie du corps de la narratrice. Leek remarque toutefois que l’écriture permet d’introduire une nouvelle réalité dans le langage et c’est là un trait du tiers espace.

²²⁶ Kosnick, « Reading Contemporary Narratives as Revolutionaries: Radical Textuality and Queer Subjectivity in the Works of Monique Wittig, Anne F. Garréta, and Nina Bouraoui », Melanie Hackney et Aaron Emmitte (dir.), *Sexuality, Eroticism, and Gender in French and Francophone Literature*, Newcastle Upon Tyne (Angleterre), Cambridge Scholars Publishing, 2011, p. 10. « La notion et la pratique de l’autrice de cette “écriture qui saigne”, de cette “écriture vivante” nous invite à reconceptualiser la relation entre les corps dans le temps et l’espace et de l’écriture comme un instrument de connection matérielle. » Nous traduisons.

²²⁷ Sarah Elizabeth Leek, « “L’écriture qui saigne”: Exile and Wounding in Narratives of Nina Bouraoui and Linda Lê », *International Journal of Francophone Studies*, vol. XV, n° 2, 2012, p. 253. « Même si l’écriture ne constitue pas nécessairement une cure, elle permet tout de même à des zones qui étaient alors hors langage d’être articulées et transformées. » Nous traduisons.

L'écriture est toutefois bel et bien reliée au trauma. La narratrice dit : « [I]l y a un glissement de la terre algérienne sur mon corps, je veux dire par là que j'ai le statut de l'enfant sauvage. Je ne me suis pas remise de cela, vous savez. L'écriture vient de là. » (MMP, 201) Il y a donc à la fois appartenance — la terre algérienne qui se glisse sur son corps — et perte — le statut de l'enfant sauvage —, une situation similaire à celle vécue par Anna dans *Mousson de femmes*. C'est ce traumatisme que l'écriture cherche à représenter. Elle est issue de la propre volonté de la narratrice, de son individualité : « [J]e pense que j'ai appris seule à écrire des livres, que cet apprentissage est sauvage et qu'il peut s'annuler, vite, qu'il peut se perdre comme on peut perdre son chemin ou perdre sa mémoire. » (MMP, 39) L'écriture constitue donc une manière primale, innocente, voire pré langagière avec laquelle saisir le monde²²⁸. Le terme sauvage est souvent péjoratif et vise à dénigrer une personne ou un peuple. Son usage provient de l'ère colonisatrice et le terme s'oppose au concept de civilisation. Il acquiert une signification non négligeable dans le cas de la narratrice dont les origines la situent en partie en Algérie, un pays colonisé par la France. L'enfant sauvage désigne quant à lui un enfant échappé de la « civilisation », qui n'a jamais eu d'éducation ou qui l'a perdue. C'est une personne qui se cache et qui noue des liens avec des bêtes. C'est un-e humain-e retournée dans un état hors du langage. Or, ici, l'enfant sauvage, la narratrice, écrit. Elle a une syntaxe et un langage qui lui sont propres. C'est un lieu-état que la narratrice sait fragile ; il peut se perdre, il peut être annihilé par d'autres méthodes plus acceptables avec lesquelles interpréter la réalité. Il s'agit pour elle, toutefois, de son seul moyen pour aller au-delà de son entre-deux, au-delà de sa réalité : « *The author seems to suggest that it is*

²²⁸ La narratrice dit justement : « [M]on écriture est ma vision des choses, cet œil que je porte sans cesse, comme un œil déformant ou l'œil d'un appareil photographique. » (MMP, 182)

through writing — specifically through “écriture qui saigne”— that the reconciliation of the conflicting histories [algérienne et française] can begin²²⁹ .»

***Lesbos latitude* (2007): la grande réconciliation**

Dans ce court roman de Bibine Désiles, la protagoniste Béa patauge dans une profonde mélancolie alimentée tant par l’impuissance de son entourage à changer les choses que par la sienne propre. En effet, la réussite de son existence semble se mesurer seulement à l’aune des standards de vie de sa mère, soit d’une autre génération, et ceux de sa communauté culturelle. Ces conditions freinent l’émergence des désirs de Béatrice pour d’autres femmes — qu’elle révèle dans son journal intime — dans la réalité. Son existence est toutefois bouleversée par sa rencontre avec Plume, une jeune peintre maghrébine qui, contrairement à elle, s’est affranchie de toute attache. L’artiste représente ainsi pour Béatrice un point flou, une nouveauté : elle rouvre son univers vers d’autres possibilités pour rendre sa quête d’identité sexuelle plus aisée. Alors que Béa craint de faire son *coming out* à sa mère, elle apprend avec soulagement qu’elle est aussi lesbienne. Ainsi, le *coming out* représente l’enjeu principal du récit, mais il renvoie plutôt à ce que nous pourrions appeler ici un *coming in*, c’est-à-dire à une réconciliation à la fois culturelle et sexuelle entre la mère et la fille permettant l’établissement d’un nouveau lien entre elles. Cette forme particulière de sortie du placard entre membres d’une même famille crée un espace qui permet à la mère et à la fille de s’identifier au-delà de leurs origines.

-Entre génération et communauté culturelle

Être une femme et être noire compliquait [sic] les choses²³⁰.

²²⁹ Kosnick, *loc. cit.*, p. 11. « L’auteur semble suggérer que c’est par l’écriture — spécifiquement par cette “écriture qui saigne” — que la réconciliation des histoires conflictuelles peut commencer. » Nous traduisons.

²³⁰ Bibine Désiles, *Lesbos latitude*, Paris, France Europe, 2007, p. 103. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle LL, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Béatrice est une enfant de deuxième génération, c'est-à-dire qu'elle est la fille d'une immigrante. Cette dernière, Eugénie, venue de Guadeloupe avec son amant blanc, s'est installée difficilement en France : « Après un mois de disputes causées par des malentendus culturels et générationnels, le coup de foudre se transforma en coups de pied. » (LL, 18) Eugénie est jetée à la rue, enceinte, et doit faire des pieds et des mains pour trouver un logis et un emploi. Ce parcours de vie influence beaucoup sa manière d'élever Béatrice : « Ma génitrice continue à me bourrer le crâne de son habituel mélange de souvenirs, de rancœurs, de reproches et de conseils sur l'organisation de ma vie. Elle est ainsi, jamais contente, toujours quelque chose à dire. » (LL, 6) Béatrice est capable de concevoir que sa mère reste attachée à un passé douloureux et que cela explique son contrôle sur sa personne. Elle voit clair dans son jeu : « Oui, ma mère est frustrée, un mal la ronge ». (LL, 19) Et ce mal provient de son immigration : « Maman, pour une raison obscure, refusait quasiment tout contact avec sa famille. » (LL, 19) Elle dit : « À entendre ma mère, sa vie était un désastre, elle se plaignait de ne pas avoir vécu sa "vraie vie". » (LL, 21) Mais elle refuse d'élaborer.

Elle force donc la main de sa fille, en ce sens qu'elle reporte sur elle son désir de réussir sa vie : « une aussi jolie fille que toi à vingt-cinq ans, lui dit-elle, doit être bien mariée ». (LL, 47) Elle lui tend un guet-apens : elle invite son copain pour un souper afin qu'il la demande en mariage. Béatrice se retrouve ainsi dans une situation délicate où un refus porterait atteinte à l'honneur et à l'espoir de sa mère et des membres de la famille de son copain, honneur fondé sur la neutralisation des femmes dans des rôles serviles : « j'étais encerclée, cernée, faite comme une rate ! » (LL, 47) Jean-Philippe, son fiancé, est le bon gendre aux yeux de sa mère car attentionné et d'origine antillaise. Qui plus est, ses parents et lui « vivent mieux que les Blancs » (LL, 46), ce qui est une bonne chose pour Eugénie ayant souffert de la misère en France. Béatrice affirme alors : « J'ai

réalisé que maman et moi n'avions pas la même définition de ce qu'était un bon coup. » (LL, 46) Jean-Philippe est l'homme parfait pour sa fille, selon Eugénie. Il s'agit d'une façon pour elle de se venger de sa vie ratée en en entretenant une « parfaite » pour sa fille, qui n'est d'ailleurs pas insensible au sort de sa mère²³¹. Béatrice accepte donc d'épouser Jean-Philippe à cause du guet-apens qu'on lui a tendu, des attentes de sa mère et de celles de sa culture. Elle se résigne à son sort : « La frustration aussi doit être héréditaire, tout comme maman je suis frustrée. Oh mon Dieu je risque de finir aigrie comme elle... » (LL, 28) Sa relation avec sa mère, et les gens qui l'entourent, est définie par la mélancolie :

[J]e pense à la connerie des gens de mon entourage, la stupidité de leurs idées et l'absurdité de leur mode de vie, ma mère en premier lieu, mes amies et mon petit ami. Je ne prétends pas que ma vie et mes avis sont meilleurs que les leurs, la différence c'est qu'au moins, moi, je suis consciente de la stupidité de mes paroles, de mes actes et de l'insignifiance de ma vie. (LL, 6)

Béatrice est engluée dans son quotidien dont se contentent sa famille et ses amis. Elles ne questionnent pas la vie qu'elles mènent, se contentant d'en accepter les normes et les travers. Béatrice est lucide, mais ignore comment s'en sortir. Ce n'est pas tant la motivation qui lui manque, que l'absence d'autres alternatives : « Il y a des jours où je me sens stupide de m'acharner à garder une relation qui visiblement ne me satisfait pas. » (LL, 28) Selon elle, il y a une anguille sous roche : la vie serait faite de complots pour freiner le bonheur des gens. (LL, 5) C'est une rencontre impromptue avec une pure inconnue dans la rue qui bouleversera la vie de Béatrice au point de lui donner le courage et l'imagination de faire les choses autrement.

-Plume

Plume rentrait à grand fracas dans mon univers. (LL, 55)

²³¹ Béatrice affiche une certaine solidarité avec sa mère, comme en témoigne une partie du roman intitulée « Ma mère, cette héroïne ? » (LL, 17)

C'est en faisant du lèche-vitrine en attendant un ami que Béatrice rencontre Plume. Celle-ci la heurte de plein fouet et les deux femmes tombent par terre. C'est ainsi que Plume sort, littéralement, la jeune métisse de sa torpeur. L'impact marque une coupure nette avec le passé tout en soulignant l'importance de ce qui arrive. Plume et elle sont aux antipodes l'une de l'autre : Béatrice est chômeuse et vit chez sa mère tandis que Plume est une artiste à son compte, plus spécifiquement une peintre, et vit seule.

Venue du Maroc, Plume a subi de la violence de la part de sa famille à la suite de la découverte de son homosexualité. Elle fut enfermée, menacée et battue : « Je représentais pour eux une perversion du monde occidental, j'étais malade, il fallait me soigner » (LL, 86-87) confie-t-elle à Béatrice. Cette idée de l'homosexualité comme un mal occidental nous renseigne sur la logique impérialiste dans laquelle évolue sa société. L'amour entre femmes ne symbolise qu'une présence étrangère dans leur culture. Plume a décidé de quitter tout cela, famille et pays, pour vivre en accord avec ses désirs et ses ambitions, loin de la violence. Elle a d'ailleurs choisi elle-même son nom, passant de Nacera à Plume. Pour Béatrice, chômeuse et habitant chez sa mère, la jeune maghrébine fait ainsi figure de femme libérée et autonome, un style de vie qu'elle recherche. Selon les mots de Béa, Plume parvient à la libérer de « [s]a prison mentale » (LL, 55) et à lui montrer très rapidement le caractère nocif de sa relation avec Jean-Philippe, son fiancé macho et sexiste. Elle arrive à voir ce que Béatrice ne pouvait qu'entrepercevoir, et à dire ce que la jeune métisse n'osait pas prononcer. Plume représente ainsi foncièrement une autre manière de vivre que la jeune protagoniste n'avait jamais envisagée. La peintre n'a rien de superficiel : « Son extravagance était intérieure. » (LL, 55) Plume établit ses propres codes et son propre horaire, sa propre manière de faire et d'interagir avec son environnement. Elle ne cherche en rien à faire siens les désirs des autres ; comme elle le dit à Béa, « le but pour moi n'est pas d'avoir ma place au soleil, mais de pouvoir

m'exprimer et vivre ma passion ». (LL, 54) Lorsque Béatrice est avec elle, sa réalité et ses certitudes se défont, le monde se transforme : « [J]e m'épanouissais avec elle » (LL, 58) dit la protagoniste. Un monde de possibles s'ouvre à elle.

Plume représente ainsi tout ce que Béatrice ne peut pas être : elle a laissé tomber les normes de sa culture afin de vivre comme elle l'entendait plutôt que d'expliquer ses désirs en restant dans la logique qu'on lui présentait comme étant la seule manière de vivre dans la réalité. Elle inspire ainsi Béatrice qui se laisse gouverner par des standards culturels, qui laisse sa vie évoluer au gré de ceux-ci et cela à son propre détriment. Ce qu'elle retient de Plume, ce n'est pas la perte de son pays natal ni de sa famille, mais bien l'autonomie dont dorénavant elle dispose. Elle anticipe tout de même le moment d'en discuter avec sa mère :

On parle souvent de *coming out* dans les médias, ça paraît si simple, mais pour moi ça ne s'annonçait pas très bien. La communauté antillaise n'étant pas assez ouverte à l'homosexualité, maman a beau se sentir à l'écart, elle ne doit pas en penser moins. [...] Il y avait l'image de l'homo véhiculée dans les médias d'un côté, et la réalité de l'autre. (LL, 93)

Or, toute une surprise attend Béatrice qui trouvera une complice en la personne de sa mère, qui fera elle aussi son *coming out*. C'est la nouvelle relation entretenue avec sa mère, la réconciliation et le développement d'une individualité au-delà des générations et de la culture, qui façonnent un tiers espace.

-Le *coming out*

Ma maman à moi aimait les femmes,
comme moi ! (LL, 100)

La sortie du placard, ou en anglais le *coming out*, est une expression qui s'applique à la déclaration de l'homosexualité d'une personne devant un public qui se montre incapable d'assumer que la société et ses membres puissent fonctionner et vivre selon un autre mode que celui de l'hétérosexualité. L'idée de « sortie » évoque le fait de rendre l'homosexualité visible. Or, dans le cadre de ce roman, le *coming out* devient tout autre chose. L'existence d'une mère homosexuelle étonne Béa. Le *coming out* devient

ainsi une sorte de *coming-in*, non pas au sens de rentrer dans le placard, mais de *coming in together* qui prend la forme d'un tiers espace, où se reconfigurent les liens entre mère et fille.

Il devient un lieu inédit, d'une part, parce qu'il reconstruit l'image que Béatrice entretenait de sa mère. Son passé et ses frustrations découlaient, finalement, de contraintes très fortes d'origines culturelle et religieuse qui pesaient sur elle pour l'empêcher d'adopter tout comportement dit déviant. Béatrice explique donc, au sujet de sa mère, qu'elle « se força à réprimer son attirance pour les femmes, car, très croyante, elle craignait de finir brûlant en enfer. Elle craignait aussi sa famille ». (LL, 103) La vie d'Eugénie, son attitude envers sa fille, son émigration en France, selon ces nouvelles informations, prend une tout autre signification. Béatrice rapporte aussi que sa mère « se sentait sale et anormale » (LL, 103) et que « dans son voisinage, ça commençait à jacasser, maman ayant finalement eu une aventure avec sa pulpeuse voisine d'à côté, mariée. Tout se sait aux Antilles, surtout ce qui concerne de près ou de loin les histoires de fesses ». (LL, 103)

D'autre part, ce *coming out* prend aussi la forme d'un tiers espace, car il permet à Eugénie de changer : « Enfin ma mère se sentait vivre » (LL, 104) raconte Béatrice. Elle retourne pour la première fois aux Antilles avec sa copine, mais sans dire qu'elles forment un couple, question de ne pas trop perturber sa mère très âgée : « [M]aman ne tenta pas le diable en risquant de provoquer une crise cardiaque chez sa vieille mère. Il fallait encore les ménager aux Antilles avec ces histoires d'homos. » (LL, 106) Le *coming out*, ne règle pas tout et ce n'est pas une étape à franchir « une fois pour toutes » comme dans une culture du visible sexiste. D'autres enjeux viennent l'influencer dans le contexte de vie d'Eugénie, mais le *coming out* lui permet de retourner, sereine, aux Antilles et de poursuivre une relation inédite avec sa fille, d'entreprendre même la

constitution d'une nouvelle histoire sur leurs origines. Béatrice et Plume les rejoindront également le temps d'une courte visite. Le tiers espace est là, à travers ce moment d'honnêteté entre deux générations ; il se superpose à la réalité, et n'a pas besoin d'autorité extérieure pour entériner son existence. C'est une autre façon pour Béatrice et Eugénie de refaçonner leurs origines. Elles se réconcilient avec leur culture, avec le passé et avec elles-mêmes.

Eugénie présente ainsi à Béatrice la possibilité d'un nouveau départ : « Nous nous étions installées au salon toutes les quatre, Plume assise entre mes jambes sur la moquette, ma tête posée sur la sienne, Francine et maman l'une près de l'autre, se donnant la main. L'ancienne et la nouvelle génération de lesbiennes. » (LL, 102) Ce portrait inusité, d'autant plus significatif qu'il se produit pendant un réveillon de Noël, marquant traditionnellement la venue au monde du Christ, présente une nouvelle manière d'être au monde qui va au-delà des rôles sociaux (la mère et la fille) en valorisant l'individualité des deux femmes, c'est-à-dire leur manière unique de percevoir leurs origines et la place qu'elles doivent prendre ou non dans la formation de leur identité. Béatrice pour sa part, avec son *coming out*, marque une coupure avec cette honte et ce secret qu'Eugénie entretient avec sa mère.

La complicité entre Eugénie et Béatrice devient une forme de liberté dans un monde qui les contraint à se définir uniquement en regard de leurs origines. La mère devient plus qu'une mère, plus qu'un symbole d'immigration, et la fille plus que l'emblème d'un déplacement.

Indian tango (2007): changer d'héritage

Situé dans l'Inde du début des années 2000 au moment où une campagne électorale, lors de laquelle se présente une Italienne — « une étrangère » donc, ce qui

alimente maints débats et violences sociales — bat son plein, le récit de Devi s'attarde au conflit entre tradition et modernité, un antagonisme trouvant écho dans tous les drames de la vie quotidienne (tensions interconfessionnelles, pauvreté, viols, meurtres) y compris la rencontre sexuelle entre les deux personnages. À la suite de cette rencontre, Subhadra devient soudainement très alerte devant son environnement, posant un nouveau regard sur tout. Cette prise de conscience suscite chez elle un effet d'étrangeté, de distance avec le monde qui était le sien. Elle se réalise en tant qu'individue, comme l'écrivaine. Cette dernière représente une brèche dans la réalité. Nous verrons que Subhadra exprime son nouvel état de lucidité par la danse. C'est sa manière d'exercer son autonomie, d'aller à la rencontre de l'autre, de créer un tiers espace, par lequel elle peut relier, comme le suggère le titre du roman, tradition et modernité.

-Entre les traditions et la modernité

Un « héritage de violence ».
(IT, 114)

Tout au long du récit, Subhadra vit un effet d'étrangeté vis-à-vis d'elle-même. Elle réfère sans cesse à « un avant » et « un après » d'un événement qui nous sera révélé qu'à la moitié du roman. Il y a l'ancienne Subha, celle qui incarnait l'épouse fidèle et la belle-fille idéale, car soumise, et la nouvelle Subha (IT, 32-33), celle qui ne cesse de poser un regard neuf sur tout ce qui l'entoure, y compris elle-même. Très tôt dans le roman, un jeune homme l'appelle « ma-ji » (mère), ce qui la fait sursauter : « Pour la première fois, cette manifestation de respect — si c'en est une — ne cadre pas avec sa propre image d'elle-même. » (IT, 13) Cette dysphasie est très présente dans les premières pages : « Dans le miroir rayé de l'ascenseur, elle aperçoit une femme. Elle prononce à voix haute son nom : Subhadra Misra. Mais elle n'est pas convaincue pour autant qu'il s'agisse bien d'elle. Il y a des métamorphoses irréversibles. Des voyages hors de soi dont on ne revient pas. » (IT, 14) Une expérience, près du trauma, l'a définitivement

transformée et elle n'est pas certaine de ce qu'elle est ainsi en train de devenir « car ce qui est revenu est tout à fait autre chose (un autre animal, une autre espèce, qui n'a pas encore de nom) » (IT, 14-15). Le point de départ de cette transformation n'est d'abord pas formulé. Subhadra est surtout affectée par les conséquences de cet événement : « Elle se heurte à la mémoire. Ce qui est arrivé. Comment cela est arrivé. La suite : couleur ; sensation ; goût. » (IT, 9) Ce qu'elle en retient, c'est surtout une nouvelle expérience de la réalité : « Elle se sent hors du monde, ou tout au moins de celui qu'elle connaît. » (IT, 132) Subhadra est dans la prise de conscience, dans l'avènement de son individualité : « Abaisant les yeux sur une flaque d'eau, elle avait surpris le sourire d'une inconnue. Ainsi renversée, cette forme orangée dans les gris venteux était débarrassée de toute lourdeur, de trop fortes certitudes. La tête à l'envers, elle considérait les choses autrement. » (IT, 157) Une nouvelle manière de se comporter et de vivre lui a visiblement été dévoilée et cela secoue ses certitudes les plus profondes, car elle voit dorénavant de quoi est faite sa réalité. Ses observations s'attardent entre autres à relever les chocs entre classes sociales et les cultures dans le paysage de son quartier : « Elle regarde, par la fenêtre ouverte, les toits de Delhi ; immeubles, quartiers pauvres, bidonvilles, monuments antiques, buildings ultramodernes. » (IT, 38) Des bâtisses neuves et défraîchies se côtoient en toute indifférence, certaines tournées vers le passé, et d'autres vers l'avenir, mais ce sont « [d]es strates isolées les unes des autres, chacune avec ses codes et son langage. Et ils [les gens de la ville] se contentent de cette coexistence ». (IT, 39) Subhadra souligne la résignation des gens face aux malheurs, aux injustices et au choc des classes sociales.

Ses observations s'attardent aussi aux gestes du quotidien dans la vie privée et publique. Elle montre que les drames constituent un décor familier en Inde tout comme l'attitude stoïque des gens envers eux. Les violents combats interconfessionnels entre

musulmans et hindous, les suicides d'agriculteurs endettés ou le viol à mort d'une fillette ne sont que des nouvelles très banales du journal dont le mari fait calmement la lecture à la mère. Il n'y a que Subhadra qui semble perturbée par ces violences et comprendre leur intrication. Par exemple, dans le passage ci-bas, elle établit un lien entre nationalisme, impérialisme et sexisme en pensant à Sonia Gandhi:

Quelque chose chez Sonia, qui lui semble si indienne dans son sari pâle, attire et reconforte Subha. Une impression peut-être erronée de quelqu'un d'entier. Les hommes du parti nationaliste, eux, semblent uniquement guidés par la rage. Elle n'a jamais osé le dire à Jugdish, qui approuve leur politique et qui n' imagine même pas qu'elle peut avoir une opinion personnelle à ce sujet. Combien de temps faut-il, ici, pour cesser d'être étranger ? Chaque femme n'est-elle pas étrangère à la famille de son mari, venue de l'extérieur, acceptée le plus souvent à contrecœur et avec résignation, comme si elle ne serait jamais tout à fait digne d'en faire partie ? A-t-elle jamais cessé d'être une étrangère aux yeux de Mataji ? (IT, 38)

Subhadra voit quelque chose d'indien chez Sonia et cela bien qu'elle vienne d'ailleurs. Elle montre une conscience des enjeux politiques actuels. Subhadra est très lucide : elle associe la peur de l'étranger, la peur de l'impureté des origines, à celle d'une tradition masculine du mariage où les femmes restent étrangères à la famille du mari.

Ce regard neuf, Subhadra le porte sur cette marche des ménopausées à laquelle sa belle-mère la somme de participer. Elle dresse de cette coutume un portrait lapidaire :

Le secret des femmes, c'est qu'elles veulent continuer de vivre, même après un demi-siècle d'existence, même après que tous les devoirs ont été remplis. La société, les jugeant désormais inutiles puisque dépourvues de rôles, organise leur mise à mort. [...] Elle leur tranche la gorge en un rituel bien défini, sous une pancarte explicite : Abattage de femmes ménopausées. Et elles ne disent rien, ne se plaignent pas, se jugent saintes et vertueuses et même victorieuses par humilité, leur seule vertu étant ce silence qui fout la paix à la société et aux hommes. Mais, au fond, d'elles-mêmes, quelque chose continue. De vivre, de battre et de grandir. Une vie après la mort. Dans la mort. (IT, 95)

Cette marche est un rituel symbolique visant à clore la vie sociale des femmes. Elle se rend compte que sa vie n'est pas terminée, qu'elle a envie de s'extirper des conditions limitant son existence. Elle cherche à poursuivre sa vie, mais elle se sent seule et surtout si peu considérée : « La seule qui soit dérégulée (c'est le cas de le dire), c'est elle. Elle ne manque à personne. Une disparition ? À peine. À peine. Pour disparaître, encore faut-il être. » (IT, 94) Subhadra réalise qu'elle est un pion au service des autres et que de

préserver sa vie pour elle-même, dans sa réalité, ne fait aucun sens. L'individualité des femmes, en Inde, est en quelque sorte inintelligible ; elle dit que « pour disparaître, encore faut-il être ». La population indienne, autour de Subhadra, semble dans une attitude de repli sur soi :

Qu'importe si autour de soi les choses semblent se désagréger et que le sang, de plus en plus, éclabousse les murs, du moment que l'on peut continuer à suivre avec optimisme sa route étroite ? Les immolés brûlent d'une grande flamme solitaire tandis que les vivants, pâles et indifférents, vivent. (IT, 39)

Tout autour, il n'y a que des chocs, des solitudes, aucune rencontre, aucune solidarité. Les univers des plus forts empiètent sur ceux des plus faibles. C'est cette lucidité d'une existence oscillant entre tradition et modernité où personne ne se rencontre qui afflige Subhadra.

La protagoniste est affectée de la sorte, car elle a réussi, elle, à rencontrer quelqu'une, une écrivaine, qui l'a initiée au plaisir. Celle-ci a dématérialisé son monde et l'image que Subhadra avait d'elle-même : « Plus tôt, plus loin : elle est entrée. Une lumière oblique l'a saisie. Elle s'est immobilisée. L'autre s'approche, obscurcissant et déformant l'espace qu'elle a toujours préservé autour d'elle, ses douves, sa frontière. » (IT, 30) L'autre, c'est l'écrivaine, cette femme qui prend parfois le nom d'Ananda, comme l'autrice. Elle constitue une brèche dans la réalité de Subhadra par laquelle elle est passée. Et elle est incapable de revenir.

-L'écrivaine

Je m'attarde sur la beauté des femmes, parce qu'elles portent en elles une innocence qui ignore tout de mon regard et de moi. C'est une innocence que je leur envie et que je ne demande qu'à briser. (IT, 22)

L'écrivaine est une femme qui ne cherche pas à se conformer aux conventions sociales indiennes. Elle revient en Inde d'un pays étranger où elle a fait des études. Elle n'est pas tant désillusionnée, comme Subhadra, qu'affranchie. Elle prend plaisir à briser

les illusions des autres femmes pour les sortir de leur conditionnement. Tel que le suggère la citation plus haut, elle se situe au-delà de leur champ de vision, de leur réalité. Les femmes ne la voient pas, car elles n'imaginent pas qu'elles puissent exister de manière autonome, non pas tant comme lesbienne ou homosexuelle, mais seulement en tant que femme libre. L'écrivaine, elle, depuis cette prise de posture inédite, voit les autres femmes indiennes vivre sans vivre. Elle cherche à faire connaître l'existence de cette posture d'une manière qui paraît, au premier abord, violente. Elle mentionne en effet qu'elle veut les briser. L'écrivaine envie ce qu'elle nomme une innocence, car elle comporte une part d'insouciance, de non-responsabilité, qu'elle-même ne saurait plus tolérer. Leur innocence voile leur regard et les empêche de se rendre compte des impacts de l'impérialisme et du sexisme, notamment sur leur vie de tous les jours et de leur condition d'existence perpétuant leur soumission. L'écrivaine n'est pas idéaliste, comme la figure prépondérante dans le précédent chapitre. Ananda est présentée avec sa part d'ombre et de misère. Elle a déjà tenté de se suicider ; ses romans ne se vendent pas. Elle n'est pas un modèle de réussite sociale ni une figure capable de représenter toutes les femmes. Mais elle ne peut faire autrement que de suivre Subhadra et de croire à l'importance de sa posture : « [J]e saurais, comme personne d'autre, oui, cela était incontestable, je saurais, moi, faire parler ce corps : je *le* savais. » (IT, 28, l'autrice souligne) Elle s'arroge donc une mission : celle de la briser, car la vision de son laisser-aller lui est intolérable et lui rappelle celui de son pays : « Si je réussis à éveiller en une seule l'or caché au fond de ses cuisses, j'aurai l'impression d'avoir rempli ma dette envers l'Inde. Ce pays a presque perdu de vue l'insolence éblouie de ses femmes. » (IT, 149) L'écrivaine cherche donc à initier Subhadra à elle-même. Tel qu'elle le dit : « [J]e veux que nous nous reconnaissons, je veux être son ultime sauvagerie, sa rédemption. Je la rends à elle-même. Je ne prends rien d'elle. » (IT, 82)

Lors de leur première rencontre dans la rue, l'écrivaine décrit ainsi Subhadra :

Un fruit mûr à point, mais que personne ne se décidait à cueillir. Suspendue à son arbre d'oubli, elle attendait, les yeux glauques, de cesser de pourrir. Elle regardait sans voir.

Elle était transparente, à peine esquissée, comme n'existant qu'à moitié. (IT, 24)

Pour l'écrivaine, Subhadra n'est pas dans la vie ; elle ne fait que suivre le chemin qu'on lui dicte depuis sa naissance. Elle voit toutefois dans la quinquagénaire un potentiel qui ne demande qu'à éclater. Subhadra, pour sa part, ne voit que les apparences et les surfaces. Elle glisse sur la vie, elle la regarde passer plutôt que d'y participer, jusqu'à l'anéantissement de ses rêves, jusqu'à disparition : elle n'existe qu'à moitié remarque l'écrivaine. Cette vision lui est insupportable. Ce faisant, l'entraîner dans sa réalité en la dépouillant de ses apparences devient une mission, voire une obsession : « [C]e que je veux, c'est entrer dans sa démesure, celle qui est si étroitement enroulée autour de son corps avec les cinq mètres d'ordre et de sagesse du sari que, pour la libérer, il me faudra lui arracher la peau. » (IT, 28) Il y a encore ici cette idée de violence, non pas dirigée contre les femmes — l'écrivaine précise d'ailleurs qu'elle n'est « pas un prédateur » (IT, 82) —, mais contre le fardeau qu'elles portent. La peau renvoie aux couches discursives religieuses et culturelles s'enroulant autour des femmes comme des vêtements étouffant leur individualité. Arracher ses habits est nécessaire, selon l'écrivaine, pour déstabiliser suffisamment Subhadra et la sortir des sentiers battus. L'écrivaine a « décidé de refuser le monde » (IT, 196) et cherche à en entraîner d'autres dans cette même voie.

Subhadra l'a bel et bien suivie dans cette direction, mais cette action a provoqué chez elle une prise de conscience qu'elle peine à assumer. Elle n'y survit, nous le montrerons à présent, qu'en rentrant dans une danse/transe à la fois réelle et imaginée par laquelle sa vie se joue des dynamiques de pouvoir.

-La danse

Seule cette danse qui se joue là comme on joue sa vie parvient à résoudre la guerre dans un rythme lent et frondeur. Les deux corps sont unis et glissent ensemble, n'ont pas besoin de s'anéantir. (IT, 77)

Subhadra, à la suite de sa rencontre sexuelle avec l'écrivaine, a été en quelque sorte catapultée hors du monde. Elle devient capable, après avoir osé commettre un acte individuel (celui de suivre l'écrivaine), de porter un regard critique sur sa société et sur elle-même, tout comme si elle n'en faisait plus partie, tout comme si le courant de la conformité ne l'emportait plus. Où que le regard de la quinquagénaire porte, il ne voit plus que les tensions et les dissensions, les combats des uns contre les autres, les nombreuses injustices dont sont victimes les femmes et les membres des communautés minoritaires. Subhadra peine à tolérer sa nouvelle lucidité. C'est une souffrance constante, car elle lui montre ce qu'elle a perdu : littéralement des années de vie. Elle lui est aussi difficilement supportable, car elle ignore comment la soumission des femmes, la xénophobie des nationalistes, le poids des mœurs culturelles et le choc constant entre tradition et modernité pourraient se configurer autrement que par la confrontation et la violence. C'est cette logique imposant la présence d'un conquérant et d'un perdant dans toute relation qui abat le moral de Subhadra.

À un moment, elle semble vouloir se suicider, car le retour en arrière lui est impossible. Subhadra se retrouve loin de sa maison, sur une grande place publique et évoque soudainement la mort d'un maharaja et ensuite d'écolières dans une tour tout près nommée *Qutb Minar*. Elle se réjouit même du peu de gens sur la place (IT, 168), ce qui laisse supposer qu'elle envisage de s'élancer du haut de la tour. La transformation de la protagoniste en tant que sujet est sans compromis, mais ce changement est difficile. Tout comme l'écrivaine et Sonia, la candidate au poste de première ministre, elle doit renoncer

à cette existence : « Peut-être n'était-ce là qu'un espoir insolite : mourir aux yeux des autres et naître à son propre regard. » (IT, 75) Subhadra ne se dirige finalement pas vers la tour, mais vers une porte mystérieuse tout près de ce même édifice. Elle est bel et bien dans le renoncement du monde, mais surtout de son fonctionnement. Elle n'a pas fait une croix sur la vie, en l'occurrence la sienne. Le texte nous dirige vers une scène où elle pénètre dans un temple et s'emporte dans une danse, qui la met dans un état de transe, entourée d'abord de personnages mythiques et traditionnels et ensuite de l'écrivaine avec qui elle danse un tango :

Mais, déjà, une autre musique s'élève, faisant taire la première. Ce n'est plus le sitar, le tabla et la voix du chanteur. Cette fois, c'est un accordéon plaintif et le piano, et une voix de femme, grave et rauque. Subha n'a plus de clochettes aux pieds, mais des escarpins vernis à talon haut. *Son corps change de rythme*. Un partenaire invisible lui enserme la taille. L'autre main tient la sienne loin du corps. Elle n'a pas besoin de la voir pour savoir qui elle est. Elle reconnaît ses mains, sa finesse, son souffle. Subha éclate de rire, ferme les yeux, et se laisse ployer en arrière et entraîner dans ce tango qu'elle n'a jamais dansé, sauf dans le plus secret de ses rythmes. (IT, 186, nous soulignons)

Dans l'emportement de ses gestes, Subhadra brouille le monde et le bâtit autrement. Sa danse réconcilie tradition et modernité et mêle le masculin et le féminin, tout comme le familial et l'étranger — ce à quoi réfère le titre — et ce entre quoi Subhadra se sentait déchirée, et avec elle, l'Inde entière²³². La danse la libère de son mal-être et résout son état inusité : celui d'une femme prise entre les traditions, des rôles sociaux de sexe très stricts, et son désir de vivre, sa soif d'indépendance, d'ouverture vers les autres dont le catalyseur fut sa rencontre sexuelle avec l'écrivaine. La danse de Subhadra rend possible l'amalgame des contraires, de bâtir sur des tensions qui étaient jusqu'alors uniquement source de destruction et de violence. C'est un moyen, un tiers espace, par lequel se rendre au-delà de l'annihilation et communiquer une nouvelle manière d'être au monde :

²³² On fait référence, dans le texte, à la candidature de Sonia Gandhi au poste de première ministre de l'Inde, événement qui fait jaser toutes les couches sociales de l'Inde dû à son statut d'étrangère. Elle remporte les élections, mais finira par démissionner, ce que le peuple indien considère largement comme une faiblesse et un abandon du peuple, et ce que Subhadra perçoit plutôt comme un geste courageux, affirmant qu'elle s'est choisie, qu'elle a refusé de se laisser emporter. Cette situation fait écho à celle vécue par la protagoniste Subhadra.

La particularité de la danse en tant qu'art se manifeste dans le processus de métamorphose du corps en mouvement. En tant qu'art de l'éphémère, de la transition permanente, la danse se caractérise comme un mode de représentation qui, plus que toute autre forme d'art, la prédestine à servir de champ de projection à l'indicible, à l'irreprésentable²³³.

Métamorphose, transition permanente, indicible, irreprésentable, voilà tous des termes définissant le tiers espace. C'est ainsi que nous voyons que la danse a le potentiel de façonner un lieu inédit d'expression de soi et d'introduire dans la réalité une vision toute nouvelle des rapports humains. La danse constitue donc un lieu de résistance. C'est notamment

un espace où le corps du sujet colonisé chorégraphie son histoire collective que l'amnésie coloniale ne cesse de défigurer au moyen de l'acculturation et de la marchandisation. [...] la danse nous offre la possibilité de concevoir le corps colonisé non seulement dans son ambiguïté, [...], mais aussi dans son potentiel *de raconter* corporellement sa mémoire collective de l'intérieur de la domination impériale²³⁴.

La danse s'énonce depuis « l'intérieur de la domination patriarcale » et c'est ce qu'est, en quelque sorte, le tiers espace : un lieu inédit à l'intérieur de la domination, mais qui s'y superpose. Nous percevons la danse comme un tiers espace dans *Indian tango*, car elle chorégraphie ici non seulement l'amnésie coloniale, mais aussi patriarcale. Elle est une force intersectionnelle. Elle permet d'envisager plusieurs perspectives, simultanément. Pour Subhadra, la danse est un tiers espace, vers la liberté et l'autonomie.

Chuchote pas trop (2005): les échos de la liberté

Dans ce roman de Frieda Ekotto, Ada, une jeune fille vivant dans une communauté Fulani, erre dans les marges de sa société à cause de son statut d'orpheline. Celui-ci rappelle l'écart de conduite de sa mère et la marque, elle, comme menace à la cohésion sociale. Il la condamne ainsi à être constamment rejetée, à quémander sa nourriture et à souffrir de la faim. Ce même statut lui permet toutefois d'échapper à la tutelle masculine et à son cloisonnement forcé jusqu'au mariage. En effet, le fait d'être

²³³ Gabrielle Brandstetter et Axel Nesme, « Le saut de Nijinski : La danse en littérature, représentation de l'irreprésentable », *Littérature*, n° 112, décembre 1998, p. 11.

²³⁴ Rachid Belghiti, « Dance and the Colonial Body : Re-Choreographing Postcolonial Theories of the Body », 2012, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, p. 3. Nous soulignons.

sans parents crée une incertitude quant à ses origines ; elle n'est pas pure et ne peut donc intégrer la vie normale qui est, pour les femmes, celle de leur enfermement jusqu'à la majorité. Ada mène donc une existence différente des autres filles, mais sa parole, tout comme la leur, n'a aucune valeur. Tout ce qui est permis à Ada, ce sont les cris, ou le silence, deux modes d'expression qui n'ont aucun poids dans le règne des hommes. Sa rencontre avec Siliki, une femme sans jambes vivant en bordure du village et qui l'y entraîne, lui montre une nouvelle manière de vivre. Siliki contribue à déformer le réel en montrant à Ada une toute nouvelle « vision des rapports humains » (quatrième de couverture). L'amour qu'elles développent l'une pour l'autre constitue le point de départ d'une quête individuelle passant par le seul lien permis entre femmes : celui entre mère et fille. Nous montrerons plus spécifiquement que la langue maternelle façonne un tiers espace par lequel l'individualité des femmes arrive à s'exprimer au-delà de la culture du visible impérialiste.

-Entre les cris et les silences

Il y en a qui ont le droit à la parole et d'autres le droit au silence. Ma vie n'est que l'interminable série de cris étouffés qui brouillent tous mes souvenirs sur des pistes sombres et entortillées²³⁵.

Le sombre tableau dépeint dans cette citation, et les événements dramatiques qu'ils suggèrent rendent fidèlement le ton du roman. Ada vit dans un monde encadré par des lois aussi strictes que sexistes. Ceci est particulièrement vrai dans le village Fulani, dans le boui-boui Garba, un « espace où on ne voit rien, on n'entend rien et ne parle de rien ». (CPT, 24) Ada ne peut émettre que des « cris étouffés », soulignant ainsi qu'elle est neutralisée par ce système accordant des droits différents aux un-e-s et aux autres. Elle dit : « Ici, la volonté humaine est une illusion. Tout le monde sait que les choses se

²³⁵ Frieda Ekotto, *Chuchote pas trop*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 29. Désormais, les références à cet ouvrage seront marquées par le sigle CPT, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

décident par la coutume. Le choix individuel ? Cela n'existe pas. » (CPT, 23) Le quotidien des gens est donc déterminé à l'avance et leurs habitudes sont façonnées par des lois auxquelles elles obéissent sans oser remettre en question leur fondement : « Ici, le désespoir s'exprime par le silence, les plus grandes souffrances se vivent sans le moindre mot. » (CPT, 23) Et cette coutume est patriarcale depuis des siècles : « La dignité, c'est d'abord celle du père, celle de la famille... » (CPT, 24) C'est en raison de ce codage de la réalité qu'Ada, une orpheline, se retrouve au bas de l'échelle sociale à quémander pour sa survie :

Elle a faim, mais personne ne propose ne serait-ce qu'un morceau de manioc sec. Ada et ses frères sont des orphelins et ils doivent travailler sans répit avant de mériter le pain quotidien. Le village entier connaît leur sort. Les gens savent ce que veut dire pour Ada et d'autres enfants de se retrouver assis sous ce manguier. (CPT, 24)

Changer les choses semble impossible : la fatalité est un lot auquel les gens se résignent. Toutefois, même si Ada avait eu des parents, elle n'aurait pas eu plus de liberté. En effet, les filles, dans sa société, sont enfermées dans de sombres et étroites maisonnettes jusqu'à leur mariage. Dans le but de perpétuer cette « tradition », on interdit aux mères de prévenir leur fille du sort qui les attend. Et elles obéissent à cet interdit : « Se taire et courber l'échine, voilà ce dont sont capables les femmes *Fulani*, face aux signes de menace qui les guettent. » (CPT, 101) C'est cette loi qui définit l'existence des femmes dans la société Fulani : l'impossibilité de communiquer, de s'exprimer au-delà des cris, soient-ils de tristesse ou de douleur, ou du silence : « La discipline la plus ardue est pratiquée sur le corps de la jeune fille. Celui-ci se conjugue à tous les temps du silence. » (CPT, 12) La jeune protagoniste, même si elle n'est pas enfermée comme les autres, doit supporter la même existence :

Ada souffre du même handicap, le silence. En commençant par le langage même qui est complètement hostile à Ada. Souvent, elle veut parler, mais les mots ne sortent pas, cette impuissance de ne pouvoir communiquer son for intérieur, l'improbabilité devant le mot du moment. (CPT, 47).

Ce contrôle de l'expression des femmes est fort dommageable. On parle de handicap, d'une défaillance du corps. Les femmes, tout comme Ada, se trouvent incapables de saisir leur réalité et de la signifier en regard d'elles-mêmes. Il ne reste que les cris pour signaler leur présence, cris qui se perdent :

Elle [Ada] est habituée aux cris d'enfants, mais aussi aux cris des adultes longuement frustrés par le quotidien. Le village est bruyant. Personne ne parle vraiment à personne, mais chacun hurle en signe de protestation. Le calme ne revient que la nuit quand le village dort. Mais la nuit profonde signifie un autre drame dans la cour du Baba d'Ada. Il y a un semblant de paix quand son Baba n'est pas là, car son passage chez la femme de service est souvent accompagné de longs cris qui s'envolent dans le silence de la nuit. (CPT, 49)

Ainsi, rien ne se dit dans le village. Il n'y a que des réactions à une réalité violente et sexiste. Un semblant de paix se fait sur le dos des femmes et le pouvoir masculin se bâtit sur la violence (sexuelle) contre elles. Ada se montre pourtant critique de cette manière de faire et se considère comme différente ; elle « se sent particulière et déplacée dans la cour de ce Baba. Ce que les autres trouvent mauvais, elle le trouve bien et c'est précisément ce qu'Ada aime avec passion. » (CPT, 41) Siliki, en entraînant Ada, littéralement, vers son réduit à l'extérieur du village et, métaphoriquement, vers une nouvelle conception de la vie, met un frein à son sentiment d'impuissance en valorisant ce faible respect que la jeune fille lui voue. Elle brouille la réalité. C'est pourquoi, en se laissant emporter par Siliki, « Ada, ce jour-là, a l'impression de commettre la plus grande folie de son existence. » (CPT, 46) Elle traverse un autre pan de la réalité.

-Siliki

Tout l'espace qu'elle occupe alimente le mystère, sa personne, sa hutte, le marigot. (CPT, 40)

Personnage honnie et énigmatique, scribe dans un monde qui ne semble pas écrire et femme possédant sa propre demeure, Siliki non seulement détonne, mais porte aussi atteinte aux certitudes des gens et aux conventions de sa société. Ada dit que : « Chez Siliki, l'évidence du handicap physique est un fait. Mais chez tous les villageois présents, il s'agit bien d'un autre type de handicap, l'impuissance face aux multiples événements

qui régissent leurs vies. » (CPT, 47) Siliki est méprisée parce qu'elle est sans jambes. On la croit sorcière à cause de ce handicap, mais elle arrive ainsi à vivre seule, précairement il est vrai, dans un réduit dans les bois, et à faire fi des conditions d'existence qu'on lui impose :

As a response to homophobic acts of violence, Siliki produces and enacts a nonnormative mode of living, metaphorically removing her oppressive social skin by residing outside the community. Thus, she escapes compulsory heterosexuality, gives up the aspiration of normalcy²³⁶.

Elle incarne donc un point flou, une existence qui persiste à évoluer selon d'autres lois que celles des hommes. Les villageois sont en quelque sorte jaloux de la liberté qu'elle s'est octroyée, c'est-à-dire celle de choisir sa propre vie alors qu'elles sont incapables de s'affranchir de celle que les conventions sociales leur ont imposée.

Malgré l'effroyable laideur de Siliki et l'odeur repoussante de ses vêtements, sa seule présence séduit Ada : « Son corps dégoûtant l'attire comme une fleur qui attire une abeille. Son histoire immonde l'intéresse aussi, car elle ressent une forte passion pour la soi-disant anomalie de cette femme. Le monde de l'innommable attire plus Ada. » (CPT, 41) Ce qui appartient donc au monde de l'abject, du bizarre et du défaillant, en somme, ce qui se trouve du côté de cette innommable différence, Ada le perçoit avec curiosité. Elle ne plaque pas sur Siliki, comme tous les autres, l'image d'une sorcière repoussante. Ada, sûrement du fait de sa position sociale, est du côté de l'empathie. Et en essayant de la comprendre, elle développe des sentiments pour elle : « Siliki est la source du bonheur pour Ada. Elle est très amoureuse d'elle. » (CPT, 53) Pourtant, Siliki est aussi pauvre qu'elle. Elle ne peut lui offrir ni subsistance ni argent. Elle ne dispose que d'un réduit envahi par les lianes et de haillons qu'elle porte chaque jour. Le fait est qu'elle

²³⁶ Naminata Diabate, « Genealogies of Desire, Extravagance, and Radical Queerness in Frieda Ekotto's *Chuchote pas trop* », *Research in African Literatures*, vol.47, n°2, 2016, p. 57, « Siliki répond aux actes de violence homophobes en instaurant et en suivant un mode de vie non normatif, déchirant ainsi, de manière métaphorique, le tissu social indésirable en habitant à l'extérieur de la communauté. Elle échappe donc à l'hétérosexualité compulsive, refuse de prétendre à la normalité ». Nous traduisons.

offre à Ada ce que personne ne lui avait offert jusqu'alors : une présence, une écoute et une histoire. Ainsi, la jeune protagoniste « la désire de toutes ses forces ». (CPT, 53) Elle dit : « C'est mon amour, je l'aime ». (CPT, 83)

Pendant qu'elles vivent ensemble dans le réduit, Siliki cherche à entretenir et à préserver l'individualité d'Ada. Elle lui confie : « Tu sais, Ada, je suis Siliki parce que j'ai décidé cela moi-même. Je veux que tu sois toi, que tu comprennes la vie comme elle se présente. Je suis avec toi, je suis dans toi. » (CPT, 73) La quête de l'individualité est un but à atteindre pour se sentir plus libre, plus autonome. Siliki est une initiatrice pour Ada. Elle lui dit que c'est à elle de concevoir sa réalité, qu'elle en a le potentiel et la liberté : « Nous constituons notre espace public et privé comme bon nous semble. Nous sommes dans la vie. » (CPT, 73)

Alors qu'Ada accompagne Siliki dans la maladie puis la mort, elle a une révélation en fouillant dans ses papiers et en se remémorant ses histoires : « La fascination et l'horreur que le passé de Siliki évoque, en fait que sa vie entière m'inspire, ne viennent pas tout simplement de sa personne, mais de l'ensemble de l'énigme rattachée à cette autre qui est aussi moi-même. » (CPT, 100) Ada découvre qu'enquêter sur la vie de Siliki revient à s'instruire sur sa propre histoire et sur celle des femmes qui se brisent dans la relation mère-fille :

Pas un seul mot ne doit surgir. Le silence traverse toute relation. La mère n'a aucun droit de violer le secret. Elle ne peut pas dire à sa fille le sort qui l'attend. Ainsi, chuchoter des paroles devient un mécanisme ; l'une des ouvertures possibles de cette quête. Or chercher un moyen de transmettre un message à sa fille n'est pas, pour elle, une tâche facile. Dans ce village de *Fulani*, parler n'est pas toujours aisé. Les interdits sont nombreux. (CPT, 15)

Les femmes, malgré le poids des traditions, cherchent à briser leur conditionnement. Elles ne peuvent que chuchoter pour tenter de renverser cette logique du malheur. Le roman s'ouvre d'ailleurs sur la mise en scène d'une lignée interrompue de femmes, suggérant de la sorte qu'elle représente un enjeu central du récit : « La mère d'Affi n'avait jamais

connu ni l'histoire de sa propre mère ni celle de sa grand-mère, et cette ignorance poursuivra plus tard sa propre fille comme un signe indélébile d'un destin ténébreux et persistant. » (CPT, 9) L'ignorance des femmes de leur propre histoire constitue donc le problème d'où proviennent leur soumission et leur incapacité à communiquer. Après de Siliki, Ada arrête cette passation de l'ignorance. Elle devient la récipiendaire de son savoir. Nous montrerons que la langue maternelle façonne un tiers espace où Ada puise une nouvelle histoire, bien différente de celle du pouvoir dominant, lui racontant sa venue au monde.

-La langue maternelle

La langue maternelle fournit une
jouissance infinie... (CPT, 16)

Les domaines du sexuel et du maternel s'associent très étroitement dans ce roman. Évoluant dans un monde où toute contestation est impossible ou fortement réprimée et où les filles n'ont d'autre destin que celui de se faire emprisonner jusqu'à leur mariage forcé, les femmes n'arrivent à nouer des liens entre elles que dans le moment où elles sont entre mère et fille. C'est parce que ce lien installe un espace inédit où elles arrivent à s'exprimer qu'il est définitivement jouissif : « [L]a mère [Siliki] pense souvent combien il est possible de se glisser dans le moule de la tradition sans toutefois la respecter » dit la narratrice. (CPT, 17) Il permet d'évacuer les tensions et les frustrations, d'assumer son individualité. Siliki dit à Affi, sa fille : « *Écoute mes messages silencieux, symphonie de ma douceur* ». (CPT, 12, l'autrice souligne) Cette communication silencieuse constitue la base de la langue maternelle et s'exprime, concrètement, par des manifestations de désir et d'amour. La mère d'Affi, tôt dans le roman, lèche son enfant dans un rituel pour le moins ambigu :

La fille ressent soudain un frisson. Une force irrésistible lui fait relever la tête. Elle approche sa bouche, effleurant de son front le menton de sa mère. Leurs lèvres se touchent en un baiser d'une violence ininterrompue. La boucle en acier rouillé qui orne la lèvre inférieure de la mère s'ouvre et accroche la langue d'Affi. [...] (CPT, 10)

Ce passage représente à la fois un moment de tendresse et un moment de passion amoureuse. Le sang versé suggère la création d'un nouveau lien, voire d'une nouvelle naissance. Siliki se fait la réflexion : « *Mon sang et le tien se mélangent comme deux amoureuses qui signent le pacte de l'union, contrat charnel qui lie la vie à la mort.* » (CPT, 10, l'autrice souligne) La langue maternelle relève donc de l'organique et de la passion, du contact entre femmes au-delà de la violence quotidienne des hommes. Selon Diabate:

The scene, a display of both violence and trust between the partners, is potentially offensive to the average reader's tastes. Yet, the narrative paints a pathology-free and uplifting image of age-disparate same-sex desire, presenting it as a haven of intellectual growth, empowerment, and survival²³⁷.

Cette relation inédite trouve une explication lorsqu'Ada, auprès de Siliki, apprend que la mère de celle-ci, Sita Sophie, fut aussi amoureuse d'une femme, dans son cas une missionnaire, Sœur Gertrude²³⁸, pendant la colonisation, venue avec une partie de sa congrégation au pays :

Ces deux femmes avaient noué une relation particulière. [...] elles faisaient toutes sortes de choses amusantes qu'on prête aux amoureuses. Caressées par le léger vent chaud de l'après-midi, elles restaient allongées dans l'herbe à se chuchoter des choses douces ; tout doucement, leurs mains se glissaient sur les seins, sur le ventre et plus bas jusqu'au toucher du coi. Elles riaient gentiment du plaisir que se toucher leur procurait. Elles se cachaient bien dans l'herbe pour que les passants ne surprennent pas leurs jeux d'amour et de séduction. (CPT, 108)

²³⁷ *Ibid.*, p. 59. « La scène, une démonstration de violence et de confiance entre les partenaires, est potentiellement offensante pour les goûts du lecteur moyen. Pourtant, la narration dépeint une image non pathologique et inspirante du désir entre personnes de même sexe, le présentant comme une oasis de croissance intellectuelle, de prise de pouvoir et de survie. » Nous traduisons.

²³⁸ Naminata Diabate relève ici un intertexte intéressant avec Gertrude Stein et sa compagne Alice B. Toklas qu'elle nomme Ada dans *Geography and Plays*. Elle dit : « *While Stein is part of the modernist canon, and most certainly had a role within the Paris avant-garde culture of the early 20th century and the inter-war years, she commented on the processes of reading and writing as heuristically similar to Sœur Gertrude's pedagogical relationship with Sita Sophie. Since Stein and Toklas spent over forty years of their lives together in the Left Bank of Paris, and given that Stein's work was translated into French, would Ekotto have known about this lesbian relationship and woven it into her text, albeit with an African difference ? This possible filiation with a figure of the modernist canon once again suggests the near impossibility of starting a new line of filiation.* », *ibid.*, p. 54. [« Alors que Stein fait partie du canon moderniste, et qu'elle a certainement eu un rôle à jouer dans la culture d'avant-garde de Paris du début du XX^e siècle et dans les années d'entre-deux guerres, elle a commenté le processus d'écriture et de lecture de manière similaire à la relation pédagogique entre Sœur Gertrude et Sita Sophie. Étant donné que Stein et Toklas ont passé plus de quarante ans ensemble sur la Rive Gauche de Paris, et en prenant en considération que le travail de Stein a été traduit en français, est-ce qu'Ekotto aurait été au courant de cette relation lesbienne et l'aurait tissée dans son texte, mais avec une variante africaine ? Cette possible filiation avec une figure du canon moderniste suggère encore une fois la quasi-impossibilité de commencer une nouvelle filiation. » Nous traduisons.]

Lorsque leur amour fut découvert, la sœur dut partir, mais celle-ci avait déjà fait l'éducation (écriture, lecture) de la mère de Siliki, une autre manière, donc, de communiquer. En ce sens,

Chuchote pas trop also shares many similarities with the texts of the second and third generations in tracing the genealogy of homosexuality to foreignness with the character Sœur Gertrude. However, in imagining a relational and extravagant account of nonconforming sexualities, the novel constitutes a class of its own²³⁹.

Le roman véhicule cette idée de la passation d'une posture, d'un rôle à tenir pour rapporter, entre autres par l'écriture, le quotidien dans un monde qui ne reconnaît pas la parole des femmes : « Comme sa mère, Siliki écrivait sur tout ce qui traînait, tout ce qui pouvait absorber l'encre sans la faire disparaître. » (CPT, 100) On sent chez elle une urgence à s'exprimer et à communiquer quelque chose au-delà du bruit.

Alors qu'Ada cohabite avec Siliki et qu'elles traînent ensemble près du marigot tout près du réduit, celle-ci « se retourne sans bouger ses mains et lui lèche la joue plusieurs fois. Ada se tortille de joie ». (CPT, 53) Ce passage, qui suggère un autre rapprochement entre la relation amoureuse et la relation mère-fille, fait aussi écho à cette scène du début du roman, rapporté plus haut, où Siliki lèche sa fille. Ce qui est intéressant, en particulier dans le cas d'Ada et de Siliki, réside dans l'absence de lien de sang. Tout comme la fille de Siliki, Affi, qui se suicide à la fin du roman en incendiant le boui-boui où elle se trouve avec les autres jeunes filles cloîtrées. C'est la fin d'un règne, Ada devenant, en quelque sorte, la fille spirituelle de Siliki et la dépositaire d'une histoire de femmes qui a réussi à exister malgré la culture du visible impérialiste limitant leur réalité.

²³⁹ *Ibid.*, p. 54. « *Chuchote pas trop* comporte beaucoup de similitudes avec les textes de la deuxième et de la troisième générations, car le roman reporte la généalogie de l'homosexualité aux étrangers à travers la personnage de sœur Gertrude. Toutefois, en imaginant une relation et des exemples extravagants de sexualités non conformes, le roman constitue une classe à part. » Nous traduisons.

Le désir et l'amour entre femmes symbolisent donc, à cause de la mère de Siliki, un moment de passation de savoir, d'une nouvelle manière de communiquer et, avec celle-ci, une manière de développer son individualité. Siliki reproduit ce moment avec sa fille, puis avec Ada, afin de partager cette nouvelle manière d'être au monde et de briser le cycle du malheur des femmes : « La mère d'Affi doit [...] [a]ller au-delà de la pensée, du silence, les dominer afin que naisse une autre forme de conception, peut-être, la seule vérité que la conscience soit capable d'enregistrer. » (CPT, 14)

Conclusion

Les six œuvres²⁴⁰ explorées dans ce chapitre mettent en scène des mondes où l'identité des personnages est définie en fonction de leurs origines. Les protagonistes sont sans cesse ramenées à cette marque ; elles ont un rôle social et collectif à jouer, mais celui-ci leur échappe, soit parce qu'elles refusent de l'incarner soit parce qu'elles se montrent incapables de l'endosser. C'est ainsi qu'elles sont marginalisées, par défaut de bien se conformer à un modèle identitaire soi-disant supérieur et à une image collective. La source de l'oppression est clairement circonscrite en différentes personnes, mœurs et institutions, mais elle n'émerge pas d'un seul système comme dans les textes analysés dans les parties précédentes. Ici, des discours et pratiques sexistes, hétérosexistes, racistes et colonialistes se renforcent l'une l'autre et rendent vaine toute résistance contre une seule d'entre elles. L'amour et le désir entre femmes, lorsqu'ils se manifestent dans ce contexte, ne sont pas toujours perçus comme de l'homosexualité ou du lesbianisme tant par le pouvoir dominant que par nos protagonistes. Pour ce pouvoir, ils représentent une déviation occidentale ou encore une maladie de Blanc. Pour les protagonistes, le désir et l'amour pour d'autres femmes sont quelque chose qui leur arrive. En effet, l'amour et le désir entre femmes représentent une opportunité qui se présente et qui leur permet de

²⁴⁰ *La Noyante, Mousson de femmes, Lesbos latitude, Indian tango, Mes mauvaises pensées et Chuchote pas trop.*

prendre conscience des enjeux politiques. Qui plus est, ce désir et cet amour se réalisent toujours, chez nos personnages, avec une femme étiquetée comme étrangère. Et c'est justement là le problème : l'étranger, l'autre en soi. Le colonialisme a en effet instauré comme réalité un contexte de chocs identitaires rendant pratiquement impossibles, voire irréelles, les rencontres entre cultures. C'est justement pourquoi les tiers espaces créés par les protagonistes, tels qu'une maison, l'amour, l'écriture, le *coming out*, la danse et la langue maternelle, favorisent ce genre de rencontres.

Nous voyons apparaître dans ce chapitre la figure d'une initiatrice. Elle vient toujours d'ailleurs, ses origines sont systématiquement mystérieuses, et elle se joue constamment des conventions sociales, revendiquant des intérêts qui dépassent ceux de sa communauté d'attache. Elle décide de ses mouvements et est définie par sa capacité à passer aisément d'un monde — culturel, économique, de genre — à l'autre. En cela, elle rappelle fortement les *nepantleras* d'Anzaldúa. L'initiatrice, dans chacun de nos récits, déstabilise nos personnages, les désoriente et les secoue jusqu'à ce qu'elles agissent sur leur vie. Elle refuse le pouvoir dominant en révélant aux autres qu'elles détiennent aussi un pouvoir. C'est une figure qui aime et désire au-delà des rôles (familiaux, sociaux, culturels, historiques), ce qui provoque chez les personnages une prise de conscience. En effet, la figure de l'initiatrice active l'individualité des personnages, leur montre leur force politique. À la base de l'identité de l'initiatrice repose l'idée de transmettre une manière d'être, non pas comme membre d'une collectivité, comme c'est le cas pour la figure de l'idéaliste vue plus haut, mais à titre d'individu. Elle finit aussi toujours, malheureusement, par disparaître, s'en aller — son identité est clairement rhizomique : elle a toutes les origines et à la fois aucune —, ou mourir, une fois l'initiation complétée. Le propre de cette initiatrice, en tant que modèle de femme libérée, tient dans son insolence (dans chaque récit, elles sont toutes certaines de la nécessité de

leur acte, d'influencer la vie des autres, et l'assument inconditionnellement) et dans sa solitude (elles apparaissent toujours seules, entretenant aucun ou très peu de liens sociaux ou familiaux²⁴¹). C'est aussi un être tourmenté, voire triste, dans la plupart des cas.

Pourquoi l'amour et le désir entre femmes, et ici corollairement la prise de conscience individuelle, doit absolument venir d'ailleurs à partir d'une femme ayant vécu à l'étranger? Peut-être pour initier un nouveau type de rencontre qui ne soit pas basé sur une logique impérialiste. Or, ces rencontres sont tout de même plus profitables, et bien moins dangereuses, pour certaines. Même dans des relations entre femmes, une relation de pouvoir est possible. Sita Sophie, par exemple, la mère de Siliki dans *Chuchote pas trop*, lorsque sa relation avec Sœur Gertrude, une Blanche, est découverte et mise sous les yeux de tou-te-s, endure beaucoup de souffrances physiques et psychologiques de la part de ses semblables tandis que Sœur Gertrude est seulement envoyée ailleurs en mission. Dans un autre cas, Subhadra, dans *Indian tango*, risque de perdre sa famille et son toit alors que l'écrivaine a de quoi subvenir à ses besoins. Les textes mettant en scène des cultures du visible impérialiste exposent donc des inégalités dans des couples de femmes, mais ces inégalités sont peu problématisées en tant que rapport de domination²⁴².

²⁴¹ Des extra-terrestres, semble-t-il, comme le pressentaient Jovette Marchessault et Anne-Marie Alonzo.

²⁴² Pour une vue d'ensemble des pratiques du tiers espace dans la culture du visible impérialiste, se référer au tableau I de la p. 358.

DEUXIÈME PARTIE : LE RÉALISME VIRTUEL

[La] réalité se superposa à la réalité²⁴³

Les littératures lesbiennes francophones, nous le verrons très bientôt, se démarquent par une compulsion à la suggestion, au dépassement et à la projection. Elles s'appuient à la fois sur les cadres de références ordinaires, qu'ils soient celui du *gender*, du genre littéraire, de la « race » ou de la langue, et sur leur transgression. Leur posture est résolument celle de la simultanéité ; elles façonnent un espace alternatif, un tiers espace, dans lequel il est possible d'incarner en même temps une chose et son contraire²⁴⁴. Les littératures lesbiennes francophones, comme toute littérature, certes, agissent comme un simulateur de réalités ; elles génèrent du possible, cherchant à capter notre attention. Elles se démarquent toutefois, à l'instar du magnifique roman *Baroque d'aube* de Nicole Brossard, en produisant « une réalité autre, dans laquelle on entre sans toutefois quitter tout à fait le réel référentiel²⁴⁵ ». Nous avons donné à cette pratique, à défaut d'une expression déjà existante qui saurait bien la décrire, et en nous inspirant de la poète²⁴⁶ québécoise, le nom de « réalisme virtuel ».

Le réalisme virtuel est la manière par laquelle s'expriment les littératures lesbiennes francophones²⁴⁷. Nous le définissons comme un mode narratif qui présente le monde à partir de scénarios, de souvenirs, d'amplifications, d'améliorations ou de simulations. Il laisse émerger toute sorte de variations du réel à l'instar des jeux vidéo où

²⁴³ Nicole Brossard, *Baroque d'aube*, Montréal, L'Hexagone, Coll. « Fictions », 1995, p. 175.

²⁴⁴ Selon Edward Soja, dans le tiers espace, « *everything comes together, subjectivity and objectivity, the abstract and the concrete, the real and the imagined, the knowable and the unimaginable* », *op. cit.*, p. 57, [« tout se rencontre, la subjectivité et l'objectivité, l'abstrait et le concret, le réel et l'imaginé, le connaissable et l'inimaginable ». Nous traduisons.]

²⁴⁵ Caroline Loranger, « Renouveler l'imaginaire féminin : la création langagière dans *Baroque d'aube* de Nicole Brossard », *@analyses*, vol. X, n° 1, hiver 2015, 196-197.

²⁴⁶ Brossard préfère le terme de poète à celui de poétesse.

²⁴⁷ Il est toutefois fort probable que le réalisme virtuel ne soit pas exclusif à ce corpus, de la même manière que le réalisme magique ne l'est pas aux cultures sud-américaines. Voir Claude Le Fustec « Le réalisme magique : vers un nouvel imaginaire de l'autre? Regard sur la littérature africaine américaine », *Amerika*, n° 2, 2010 [en ligne], mis à jour le 16/05/ 2012, <https://amerika.revues.org/1164>.

il est courant de suivre plusieurs quêtes, ou aucune, de recommencer une partie *ad infinitum* et de changer à sa guise, voire d'inventer soi-même, son personnage. Le réalisme virtuel ne valide pas une version du réel ; il valide la profusion de versions du réel. Il crée un environnement qui le dépasse, qui s'actualise, et qui se fonde lui-même en autorité. Il n'est limité par aucun cadre ni direction et c'est exactement cela qui assure sa cohésion. Ce mode, qui laisse toute possibilité se produire, est une manière de faire parler ce qui est absent historiquement et socialement des représentations habituelles du réel, telles, entre autres, les existences lesbiennes.

Le réalisme virtuel, comme son nom l'indique, est un mode narratif qui informe sa perception du réel en puisant en même temps à deux codes de référence très différents. Par exemple, et pour faire une comparaison, alors que le réalisme magique²⁴⁸ prétend tant à la réalité qu'à la magie, le réalisme virtuel se base, pour sa part, simultanément sur la réalité et sur la virtualité²⁴⁹. C'est une force de conjonction et non pas de déstabilisation.

²⁴⁸ Nous théorisons que le réalisme magique constitue un mode narratif du tiers espace, au même titre que le réalisme virtuel, car il émerge depuis une posture double. Il est défini comme un « discours de l'absence de frontières » (Claude Le Fustec, *Ibid.*, p. 3) qui « brouille les frontières entre le possible et l'impossible offrant ainsi de multiples, et souvent contradictoires, versions de la réalité » (Stéphanie Walsh Matthews, « Le réalisme magique dans la littérature contemporaine québécoise », thèse de doctorat, Toronto, Université de Toronto, 2011, p. 1-2) et qui exprime « la volonté non pas d'opposer autre chose au réel, mais de l'élargir et de l'approfondir ; [de] contester le réalisme en tant que vision matérialiste et rationaliste du réel ; concevoir que l'imaginaire, le rêve, le mystère sont parties intégrantes de la réalité et qu'ils en constituent des modes de connaissance ou d'appréhension renouvelée » (Benoît Denis, « Le roman poétique en 1929, entre fantastique réel et réalisme magique », *Textyles*, n° 21, 2002, p. 6). Wendy B. Faris, spécialiste du réalisme magique, l'associe d'ailleurs étroitement au concept d'hybridité d'Homi K. Bhabha — à la base de sa notion du tiers espace — et à la pensée de la frontière de Gloria Anzaldúa — centrale à sa théorie de la *metiza* et que nous associons au tiers espace. Voir Wendy B. Faris, *Ordinary Enchantments. Magical Realism and the Remystification of Narrative*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2004, p. 134 et 171.

²⁴⁹ Elle provoque de la sorte ce que Wendy B. Faris nomme, dans le réalisme magique, une défocalisation (*defocalization*) — le contraire de la focalisation zéro — car l'instance narrative s'énonce depuis une posture hybride. Elle dit : « *In magical realism, the focalization — the perspective from which events are presented — is indeterminate; the kinds of perceptions it presents are indefinable and the origins of those perceptions are unlocatable. That indeterminacy results from the fact that magical realism includes two conflicting kinds of perception that perceive two different kinds of event: magical events and images not normally reported to the reader of realistic fiction because they are not empirically verifiable, and verifiable (if not always ordinary) ones that are realism's characteristic domain. Thus magical realism modifies the conventions of realism based in empirical evidence, incorporating other kinds of perception. In other words, the narrative is "defocalized" because it seems to come from two radically different perspectives at once. Therefore, I have coined the term defocalization to take account of the special narrative situation that seems to me to characterize magical realism as a genre. In addition to suggesting*

En effet, cette double posture est utilisée en même temps, et non pas en alternance. Le réalisme virtuel suscite, à la lecture, à la fois une impression de familiarité et d'étrangeté : des éléments sont reconnus par des lectrices et des lecteurs comme points de repère, mais ils sont employés de manière si inédite pour les lectrices et lecteurs non avertis (c'est là une distinction que nous marquons entre réalisme magique et réalisme virtuel ; l'inédit plutôt que l'in vraisemblable) qu'ils bousculent leur façon d'appréhender le réel. Le réalisme virtuel rend aussi, tout comme le réalisme magique, le réel suspect et illusoire en proposant que le virtuel crée plus de réalité que lui. Alors que le réalisme magique fonctionne, notamment, à travers une re-spiritualisation du réel²⁵⁰ — la magie se présente comme une forme de connaissance — le réalisme virtuel, lui, se base sur une repolarisation du réel, c'est-à-dire sur la transformation de ses divisions habituelles — le virtuel se présente comme une amélioration.

Nous montrerons donc, dans cette deuxième partie, qu'un réalisme virtuel est à l'œuvre dans notre corpus et que ce mode narratif, entendu comme une perspective narrative, constitue un tiers espace. Il comporte une dimension documentaire et une dimension interactive. Nous consacrerons à chacune un chapitre d'analyse. Dans le premier chapitre, nous nous attarderons à la dimension documentaire du réalisme virtuel

the special nature of magical realist narrative, defocalization has the advantage of differentiating its qualities from the narrative perspective within realism that Gerald Prince characterizes as "non-focalized" or as having "zero focalization," which designates omniscient narration. » *Ibid.*, p.43. « Dans le réalisme magique, la focalisation — la perspective selon laquelle les événements sont racontés — n'est pas fixe ; les types de perception qu'il présente ne sont pas définis et leurs origines sont insituables. Cette indétermination résulte du fait que le réalisme magique comprend deux types conflictuels de perception qui rendent compte de deux types d'événements : les événements magiques et les images qui ne sont d'ordinaire pas rapportés aux lectrices et lecteurs de fictions réalistes parce qu'ils ne sont pas empiriquement vérifiables, et les événements vérifiables (normaux, la plupart du temps) sont une caractéristique du domaine réaliste. Ainsi, le réalisme magique modifie les conventions du réalisme basées sur des évidences empiriques en incorporant d'autres types de perception. En d'autres mots, la narration est « défocalisée » parce qu'elle semble provenir en même temps de deux perspectives radicalement différentes. Conséquemment, j'ai inventé le terme "défocalisation" pour prendre en compte cette situation narrative particulière qui me semble caractériser le réalisme magique en tant que genre. En plus de suggérer la nature narrative inédite du réalisme magique, la défocalisation a l'avantage de différencier ses traits de la perspective narrative du réalisme que Gerald Prince a caractérisé comme "non focalisé" ou comme ayant une "focalisation zéro" et qui désigne une narration omnisciente. » Nous traduisons.

²⁵⁰ *Ibid.*

en étudiant l'aspect temporel, générique et stylistique des œuvres. La narration accumule données et informations, superpose des histoires. Elle relève d'un témoignage organique, politique et poétique qui donne aussi bien dans la description que dans l'enquête. Ce témoignage se manifeste de trois façons : par un retour sur le passé, par l'autofiction et par les phrases longues. Nous montrerons que cette dimension documentaire indique la présence d'une mémoire culturelle. Dans le deuxième chapitre, nous exposerons la dimension interactive du réalisme virtuel en étudiant l'aspect représentationnel, discursif et ludique des œuvres. La narration est tant réflexive, critique, qu'exploratoire. Elle relève d'une révision de l'autorité. Celle-ci se manifeste ici aussi de trois façons : par la métafiction, par les voix narratives et par l'humour. Nous montrerons que cette dimension interactive rend compte d'une conception du pouvoir différente de celle qui la réduit seulement à la domination ou encore à la résistance contre la domination.

CHAPITRE 4

LA DIMENSION DOCUMENTAIRE : UNE MÉMOIRE CULTURELLE

Fais un effort pour te souvenir. Ou, à défaut, invente²⁵¹.

Dans onze²⁵² de nos livres, nous remarquons un véritable souci de reconstitution documentaire. La narration est descriptive ; elle rappelle des événements, les met en scène, liste et accumule les informations. Cependant, elle donne aussi en même temps dans l'enquête ; elle cherche, analyse, décortique, propose. Nous sommes, dans les deux cas, en plein témoignage. Celui-ci est bâti à travers trois méthodes : un retour dans le passé, l'autofiction et les phrases longues. La première, le retour dans le passé, permet aux narratrices et autrices de le revivre et de le consigner. Il renvoie plus particulièrement à une mémoire du corps et à l'idée de guérir du passé. Nous l'évoquerons donc en tant que témoignage organique. La deuxième, l'autofiction, laisse paraître un témoignage politique. En effet, les autrices en font un outil pour politiser leur intimité et leur individualité. La troisième, les phrases longues, rend compte d'un témoignage poétique. La mémoire passe par la grande attention portée aux gestes et aux habitudes des personnages. Elles sont tellement détaillées que le temps présent se dilate, se spatialise, devient pictural. Nous constaterons après les analyses de cette partie que cette dimension documentaire rend compte d'une mémoire culturelle lesbienne.

Le retour sur le passé : un témoignage organique

[M]on corps a la mémoire que j'ai perdue. (MMP, 271)

²⁵¹ Monique Wittig, *Les guérillères*, Paris, Éditions de Minuit, 1990 [1969], p. 127.

²⁵² Georgie, *Les nuits de l'Underground, La lettre aérienne, Galia qu'elle nommait amour, Brouillon pour un dictionnaire des amantes, Mousson de femmes, Pas un jour, Mes mauvaises pensées, Chuchote pas trop, Indian tango, Les chroniques mauves*,

Dans six de nos livres²⁵³, les narratrices reviennent sur leur passé (parfois aussi sur celui de leur famille et amies), mais de manière si active qu'il serait plus juste de dire qu'elles interviennent sur lui. Ce traitement, nous le verrons, permet du même geste de problématiser le passé et d'en proposer une nouvelle version. Cette prise en charge apparaît de deux façons différentes : lorsque les narratrices revivent leur vie et consignent le temps. Dans le premier cas, les narratrices de *Georgie*, *Mes mauvaises pensées* et *Chuchote pas trop* parlent du passé comme d'une plaie à vif : il n'est pas derrière elle puisqu'il leur cause encore de grandes souffrances. Elles vont cicatriser cette plaie en l'abordant à partir d'une double posture énonciative, soit un mouvement de va-et-vient comme dans la couture. Dans le deuxième cas, les narratrices de *Mes mauvaises pensées*²⁵⁴, *Le bleu est une couleur chaude* et *Les chroniques mauves* ainsi que l'autrice de *La lettre aérienne* traitent le passé comme le lieu de leur disparition ; elles s'y dématérialisent. Elles vont le réécrire en le consignand dans un livre de manière à proclamer leur existence au monde dans une sorte de déclaration d'autonomie.

-Revivre sa vie pour cicatriser ses blessures

Dans trois de nos œuvres²⁵⁵, les narratrices traitent du passé comme d'un trauma ou d'une plaie ouverte, vive et qui saigne. Peu importe la forme que cette blessure emprunte (honte, viol, pauvreté, colonialisme, guerre, traditions), elle pèse sur leurs épaules et les empêche de mener paisiblement leur vie. Elles ne peuvent, malgré cela, s'empêcher de se mettre en correspondance avec lui pour en témoigner, mais aussi pour le revivre. Elles reviennent sur le passé, en effet, à travers une double trame temporelle qui le problématise. Un tel usage permet de l'ouvrir aux modifications, d'y intégrer de

²⁵³ *Georgie*, *La lettre aérienne*, *Mes mauvaises pensées*, *Chuchote pas trop*, *Le bleu est une couleur chaude* et *Les chroniques mauves*.

²⁵⁴ Ce roman propose deux manières de traiter le passé et il nous paraît essentiel d'aborder chacune d'entre elles.

²⁵⁵ *Georgie*, *Mes mauvaises pensées* et *Chuchote pas trop*.

nouvelles perspectives et donc de le corriger. Il s'agit, à travers un tel témoignage, non pas tant de tourner le couteau dans la plaie que de reconnaître une origine à leurs souffrances, de montrer qu'elles proviennent d'une violence sociale dont elles sont la cible. Le témoignage des narratrices et des personnages est tourné vers elles ; c'est une enquête entamée à leur profit qui consiste à problématiser le passé et à initier un changement de perspective qui va leur permettre de s'engager dans un processus de cicatrisation. Nous verrons que ces passages entre deux types d'énonciations agissent à la manière de l'apposition de points de suture sur la blessure que constitue le passé.

Le roman *Georgie* se présente en deux parties narrées au présent, la première portant sur l'enfance de Georgie et la seconde sur sa vie adulte. Toutefois, les nombreuses interventions de la narratrice qui commente l'histoire en cours montrent que son témoignage constitue aussi une enquête dont le but est de donner un sens différent à plusieurs événements de sa vie. Le retour sur le passé se réalise à travers l'utilisation simultanée de deux trames temporelles, l'une favorisant l'usage de l'imparfait ou du passé simple, donc suggérant un temps révolu, l'autre mobilisant le présent de l'indicatif, évoquant un temps en cours.

Par exemple, dans la première partie du livre, et même si Georgie est censée être une enfant, un jugement d'adulte, par le passage du temps présent à l'imparfait, se donne soudain à lire :

Je me sens une charge, une bouche de plus à nourrir.

Ma mère disait à qui voulait l'entendre :

—Les enfants ça coûte cher. C'est difficile à élever, surtout les filles. Le gouvernement ne s'occupe pas des grosses familles.

Pourtant à l'église, dans tous les sermons, les grosses familles étaient la fierté de la race canadienne-française. Être enceinte à répétitions, pour une femme mariée, c'était partir pour la gloire. Pour les autres, c'était descendre vers la déchéance. C'est bien beau tout ça, mais c'était souvent à la mère seule qu'incombait toute la besogne des retombées de cette brillante gloire. Et ça continue... (G, 15-16)

Ce commentaire, qui ne pourrait provenir de la bouche d'une jeune fille, expose l'instrumentalisation des femmes par les discours religieux et nationalistes, mais aussi l'appropriation de leur corps à travers le mariage et leur exclusion sociale lorsqu'elles ne participent pas à cette institution. Il procède ainsi à un rapprochement entre l'identité personnelle de la mère et une certaine condition des femmes. Georgie révèle également dans ce passage son conditionnement à la pauvreté, clairement appris de sa mère, pour qui le manque d'argent était dû au fait d'avoir beaucoup d'enfants et de ne pas être prise en charge par le gouvernement.

Un peu plus loin, la narratrice rapproche des scènes appartenant à deux trames temporelles. Alors que Georgie décrit comment elle est violée par un homme, il y a soudainement un retour à la ligne où l'on peut lire le passage suivant : « Quelques années plus tard, Édith, femme amoureuse, m'apprit qu'une lesbienne aux doigts flexibles et aux mains instruites savait tenir un merveilleux langage » (G, 71), avant qu'un autre retour à la ligne nous ramène à la violence de l'agression. Ce passage, en plus de rendre évidente la réflexion de Georgie sur son passé, déstabilise la lecture en brisant l'illusion référentielle du récit. Il suggère que le lesbianisme constituera, pour la narratrice, un apprentissage, une nouvelle éducation (elle parle de mains instruites), qui donnera un autre sens (ne fait-elle pas mention d'un « merveilleux langage » ?) à son rapport au corps et à sa sexualité.

Cette alternance entre deux trames temporelles ponctue un peu partout le récit et met en lumière toutes sortes de violences dont elle fut la cible, ici à l'école, tenue par des religieuses :

Les filles commencent à s'engouffrer à l'intérieur, à la cadence irritante d'une claquette de bois dur qui me rappelle bien des mauvais souvenirs. L'année dernière, une sadique frustrée nous rabattait sournoisement sa claquette sur les doigts pour nous dompter à écrire sans fautes. J'ai vécu, cette année-là apeurée, brimée dans mes droits d'enfant et d'élève et je souhaitais à c'te grande vache-là de se faire écraser par un rouleau à vapeur. Retenant la

lourde porte pour laisser passer Irène, je brûle du désir de lui tenir la main, mais c'est plein de filles et je sens aussi le regard de la religieuse posé sur nous. (G, 36)

Georgie raconte ce moment de sa vie pour se délivrer de son passé et mettre en évidence les tourments que la professeure faisait subir à ses camarades et à elle. Elle témoigne d'une injustice, elle a été « brimée dans [s]es droits d'enfant et d'élève ». Ce retour sur le passé a même un effet cathartique : il lui permet de nommer la professeure comme « une sadique frustrée » et d'exprimer un désir de vengeance (« je souhaitais à c'te grande vache-là de se faire écraser par un rouleau à vapeur »). Georgie évoque également la surveillance (elle parle de regard) qui pesait sur le moindre de ses gestes et qui l'empêchait d'exprimer son affection pour une camarade. Ce faisant, elle rend compte que le désir et l'amour entre femmes étaient une possibilité connue et interdite.

Cette surveillance des désirs de Georgie est d'ailleurs renforcée violemment par différents sbires, tels que sa propre mère, qui la « taxe de vicieuse » (G, 63) et ses ami-e-s ou camarades de classe :

Je n'aimais pas voir les garçons rôder autour de mon Irène. Dans ces moments-là, je devenais misérable, désemparée, ne sachant pas quelle stratégie employer pour retenir son attention. Les garçons, agressifs, réagissaient à ce genre de compétition par des comportements brutaux et abusifs, parsemés de ricanements vulgaires et de mots obscènes. Un jour, je m'étais bagarrée. J'avais écopé d'un œil au beurre noir, mais mon rival aussi. Ils n'admettent pas que je puisse aimer Irène et qu'elle-même me témoigne de l'attention. « C'est pas normal, c'est écœurant, deux plottes ensemble! » Ils me méprisent, sûrs de leur *droit de cuissage*. (G, 39, l'autrice souligne)

Ici aussi, soudainement, deux trames temporelles se mélangent. Georgie intervient pour révéler que son désir non dissimulé pour Irène constituait une attaque contre le cadre de référence usuel des garçons (ils parlent de normes transgressées) dans lequel les rôles genrés se devaient d'être polarisés, complémentaires et hiérarchiques. Leur violence physique et psychologique (ils affichent une grande misogynie) est à la hauteur de leur sentiment d'être lésés dans leurs privilèges. Les insultes visent clairement à la remettre à sa place. Aussi, la mention, dans ce passage, du « droit de cuissage » ne vient pas de la bouche de la fillette, même s'il est inséré dans la trame temporelle énoncée au présent ;

c'est une autre marque du jugement adulte de Georgie, de sa double posture énonciative. Elle renvoie à une histoire de domination masculine et d'appropriation du corps des femmes.

Le roman *Mes mauvaises pensées*²⁵⁶, quant à lui, présente le témoignage angoissé de la narratrice, qui débute par la confession de ses mauvaises pensées dans lesquelles elle se voit éventrer et arracher la peau des gens qu'elle aime, dont la sienne. Il est livré d'un trait, tant au niveau formel (le texte est un bloc massif, un immense paragraphe) que narratif (les phrases se succèdent, s'accumulent, se densifient). La narratrice retourne plusieurs fois dans le passé, et cela de manière non chronologique, en l'énonçant au présent pour, semble-t-il, s'inculper. Elle dit effectivement à sa thérapeute, à qui elle se confie, qu'elle est « prise dans une mécanique de haine » (MMP, 12), qu'elle se croit malade et qu'elle a peur d'être habitée par une force qui la dépasse : « Je porte quelqu'un à l'intérieur de ma tête, quelqu'un qui n'est plus moi ou qui serait un *moi* que j'aurais longtemps tenu, longtemps étouffé », (MMP, 9, l'autrice souligne) et qui un jour passera aux actes. Or, cette intervention, par des retours ponctuels sur le passé, est une façade ; la narratrice tourne autour du pot comme le signale Sara Elizabeth Leek : « *Rather than being a straightforward account of her therapy, the narrative is extremely disrupted and written in a very experimental stream-of-consciousness style, which shifts dramatically between the narrator's past and present*²⁵⁷. » Ces changements de trames temporelles, façonnant un effet pour le moins saisissant, dissimulent, nous le verrons, la véritable intention de la narratrice, « trouv[er] l'arme qui m'a blessée » (MMP, 175), afin qu'elle puisse guérir de son passé.

²⁵⁶ L'aspect autofictionnel de ce roman sera analysé dans la sous-section suivante.

²⁵⁷ Sara Elizabeth Leek, « "L'écriture qui saigne": Exile and Wounding in Narratives of Nina Bouraoui and Linda Lê », *loc. cit.*, p. 240. « Au lieu d'exprimer un rapport clair et suivi de sa thérapie, la narration est extrêmement brusque et écrite dans un style très expérimental de flux de la conscience, qui se déplace dramatiquement entre le passé et le présent de la narratrice. » Nous traduisons.

La narratrice, aux premiers abords, semble donc revenir sur son passé en le revivant afin d'enquêter sur sa propre personne et trouver les moments où elle a commis une faute. Elle soulève chaque souvenir comme une tuile, les retourne tous comme un caillou ; « il y a des livres [dit-elle] qui ressemblent à des rapports de police ». (MMP, 49) Elle inspecte sa mémoire, comme ici, dans ce passage concernant sa mère :

[J]e suis le chevalier de ma mère, je réponds à ses appels au secours, je fais passer son corps avant le mien, j'ai la mémoire de ses maladies, j'ai souvent voulu être malade à sa place, j'ai souvent voulu me punir d'une faute que je n'avais pas commise ; l'écriture est aussi l'écriture du corps de ma mère, de son corps allongé à l'arrière de l'avion, un jour. Nous rentrons à Alger, j'ai un sac Galeries Lafayette sur les genoux, je porte un pantalon beige et une chemisette, je vais retrouver mon père et l'appartement, je vais retrouver ma chambre et mon chat Moustache, je suis heureuse et ma mère étouffe dans l'avion ; on nous change de place, les hôtesse la démaquillent, à cause de l'oxygène, ma sœur ne pleure pas, je regarde ma mère comme une passagère anonyme, je suis sûre d'être un monstre parce que j'ai honte. Je me sens responsable. (MMP, 30)

Il s'agit ici d'une mise en scène visant, pour la narratrice, à s'inculper. La répétition du pronom « je » n'a pas comme fonction l'épanchement de son ego, mais de s'incriminer à plusieurs reprises. Son témoignage prend des allures de déposition : elle relève la marque du sac sur ses genoux, décrit ses vêtements et le fil de ses pensées du moment. Elle note son bonheur alors que sa mère vit une crise d'asthme et qu'elle se montre incapable d'empathie. La narratrice situe donc sa culpabilité dans son incapacité à tenir ce qui devrait être son rôle familial, c'est-à-dire celui de la fille aimante et préoccupée du bien-être de sa mère.

La confession de la narratrice à sa psychiatre en vient rapidement à la dépasser. Elle se trouve non seulement envahie par une foule de souvenirs, mais aussi obligée à les revivre, comme si elle les avait oubliés, ou comme s'ils dissimulaient quelque chose qu'elle n'avait pas remarqué ou ne voulaient pas voir et qui était pourtant fondamental dans sa vie. C'est pourquoi « *when an event or recurring experience from the past is recounted, it is nearly always in the present tense, as though it is re/experienced in the*

*moment it is written, in the moment it is shared with*²⁵⁸ ». Dans le segment suivant, elle avoue que sa confession l'emporte dans un flux incontrôlable :

Quand je rentre chez moi, je garde votre visage, votre main que je serre, je suis d'une grande nervosité, j'ai des pans entiers de mon enfance qui reviennent, le jardin de Rennes en hiver, la balance dans la cuisine, les haricots secs que ma grand-mère m'achète pour jouer à la marchande, le chien endormi contre l'Aga, le feu dans la cheminée, ma sœur en blanc qui répète le défilé de la fête de la jeunesse. (MMP, 21)

Cette énumération de souvenirs, assez banals, ne rend pas compte d'un événement précis. Elle ne fait que situer la raison du témoignage de la narratrice, la source de son témoignage, et donc, de ses mauvaises pensées, dans sa famille. Le fait est que les passages dans le passé de la narratrice suivent la courbe d'un mouvement centrifuge, qui va de l'extérieur vers l'intérieur. Ils se rapprochent de plus en plus vite vers la véritable raison de son récit. À chaque passage, les événements autour d'elle, qui la dissimulent, sont évacués ; ce sont de petits cancers, des tumeurs, que la narratrice crève et qui la soulagent: « [J]e pense que mes mots sont parfois comme une maladie, comme si chacun d'entre eux cachait ceux que je ne peux pas dire, comme s'il y avait toujours ce mauvais rêve que je n'arrive pas à décrire. » (MMP, 102) La narratrice commence effectivement à comprendre, à force de voyager dans le passé, que sa culpabilité est une façade. Ainsi, les phrases coulent non plus pour que la narratrice répète et renforce sa culpabilité, mais pour indiquer que le passé constitue pour elle une blessure à vif. Elle explique que

[c']est la peur qui fait cela vous savez, il faut se soumettre à un rituel pour ne plus avoir peur, il faut multiplier ses gestes pour se protéger du monde, cette peur a l'appétit d'un ogre, elle est dans tous mes souvenirs, elle est dans toutes les histoires que je vais vous raconter, c'est comme si je portais le sang de cette peur. (MMP, 25-26)

Dans ce passage, la narratrice n'aborde pas directement la raison de sa confession parce que des mécanismes sont en place dans sa conscience, des mécanismes, comme la peur, qui sont là pour la protéger et qui s'étendent sur tous ses souvenirs. Elle mentionne

²⁵⁸ Kristina Kosnick, « Reading Contemporary Narratives as Revolutionaries: Radical Textuality and Queer Subjectivity in the Works of Monique Wittig, Anne F. Garréta, and Nina Bouraoui », *op. cit.*, p. 10, « lorsqu'un événement ou une expérience récurrente de son passé est racontée, cela se fait presque toujours au temps présent, comme s'il était ré/expérimenté au moment même où il est écrit et partagé ». Nous traduisons.

qu'elle porte le sang de cette peur. C'est une tache, l'empreinte d'une blessure, car la narratrice a percé sa peur, a entamé un rituel pour s'en débarrasser, et ce rituel prend la forme de l'écriture.

Elle affirme ceci : « [J]e dois tout écrire pour tout retenir, c'est ma théorie de l'écriture qui saigne. » (MMP, 22) Il s'agit donc d'un processus mémoriel qui permet à la fois de dévoiler une blessure et de la cicatrifier. Elle est dans un flux qui n'arrête pas et qu'elle compare à une plaie ouverte. L'écriture saigne, car en se déployant, elle ouvre le passé, elle le met à vif, elle le présente comme une blessure : « *The author's notion and implementation of "écriture qui saigne" — of "écriture vivante" — invites us to reconceptualise the relationship between physical bodies in time and space and writing as an instrument of material connection*²⁵⁹. » La narratrice passe donc d'un témoignage de culpabilité à un témoignage d'absolution capable de cicatrifier sa blessure, de recoudre l'ouverture du passé : « [J]e dois rendre des comptes, je dois écrire ce que je vois, c'est ma façon d'habiter l'existence, c'est ma façon de fermer ma peau. » (MMP, 82)

Cette écriture qui saigne, mais qui est également réparatrice, emporte la thérapeute avec la narratrice dans la remémoration active de ses souvenirs et les lie l'une à l'autre. La thérapie doit effectivement dépasser la narratrice, car la blessure, également, la dépasse. Elle est partagée entre tous les gens qu'elle aime :

[J]e ne vous vois plus en fonction de moi, de mes phobies, de mes mécanismes, je vous inclus au monde, à ses trappes, à ses secrets, vous n'êtes pas mon seul médecin, j'ai l'idée d'une thérapie contagieuse, en me soignant, je crois soigner tous les gens de mon cercle, ma famille, ma sœur qui habite votre rue, l'Amie qui a la chose au fond d'elle. (MMP, 136-137)

À chaque traversée dans ses souvenirs, à chaque plongeon, la narratrice amène donc sa thérapeute pour toucher tous les gens qu'elle connaît. C'est une manière d'endiguer le flux, la perte de contrôle. À la question que se pose Sara Elizabeth Leek : « *Can it be a*

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 10. « La notion qu'a l'auteurice de l'écriture qui saigne — de l'écriture vivante — et sa mise en œuvre nous invitent à reconceptualiser la relation des corps physiques dans le temps et l'espace, et l'écriture comme un instrument de connexion matérielle. » Nous traduisons.

*case of soigner as well as saigner*²⁶⁰ ? », nous répondons définitivement par l'affirmative. Tel que le mentionne la narratrice, « il y a un chevauchement des temps, je soigne mon enfance ». (MMP, 221)

Dans *Chuchote pas trop*, les personnages principales évoluent dans une stricte culture du silence ; la parole, surtout la critique, et celle entre mère et fille, est proscrite : « Pas un seul mot ne doit surgir. Le silence traverse toute relation. La mère n'a aucun droit de violer le secret. Elle ne peut pas dire à sa fille le sort qui l'attend. » (CPT, 15) Ce roman est un peu différent des deux autres que nous venons d'aborder en ce sens que le récit est livré presque entièrement au présent — le temps est figé ; il n'est ni chronologique ni non chronologique, seulement répétitif — et à partir d'une narration majoritairement hétérodiégétique. Or, il y a bien deux trames temporelles ici aussi, le présent de l'énonciation et le présent des personnages, qui alternent souvent et par lesquelles est problématisé puis ré-expérimenté un passé qui n'a pas le droit d'exister. Nous montrerons que ces deux énonciations brisent le cycle des violences.

La narratrice hétérodiégétique se montre révèle très au courant de la vie du village et des personnages. Elle se fonde sur leurs expériences pour problématiser la culture Fulani basée sur la marchandisation des femmes :

Affi pense souvent à ces rites, à toutes ces coutumes du village où les jeunes filles entassées dans une mesure sans lumière attendent l'instant fatidique où elles s'ouvriraient à la vie. C'est un jour honorable pour les parents dociles et soumis aux traditions. Que peuvent ces gens-là ? Le poids de la tradition les terrasse. Ils ne sont plus que de pauvres âmes éblouies par les cadeaux de l'homme qui a ouvert leur fille à la vie. Cela les arrange souvent puisque certains d'entre eux sont obnubilés par l'idée de marier leurs enfants à des hommes riches qui disposent de leurs multiples épouses comme de leurs biens de la vie courante. Âges nubiles, seules dans cette nuit où le sang giclera en exfoliation, les lamelles de leurs hymens, aiguës par la colère, aussi tranchantes qu'une lame, seront leurs seules armes de défense, protection nécessaire et utile contre toute autre violence physique. La discipline la plus ardue est pratiquée sur le corps de la jeune fille. Celui-ci se conjugue à tous les temps du silence. L'esprit, parfait médium entre le ciel et la terre, reste où il se trouve, perdu entre l'ignorance de parents vils. Ainsi, personne ne s'occupe vraiment de la survie de l'esprit, délaissé dans les ténèbres, loin de toute réalité. Seul le corps abusé matérialise la présence de l'objet vivant et mouvant. (CPT, 12)

²⁶⁰ Sara Elizabeth Leek, *loc. cit.*, 249. « Est-ce qu'il pourrait autant s'agir de soigner que de saigner ? » Nous traduisons.

Affi semble témoigner du sort violent et sanglant que sa société réserve aux jeunes filles, et bientôt à elle, comme si elle portait la mémoire du passé depuis sa naissance. La narratrice expose l'ampleur de l'emprise des traditions sur les parents, de l'appât du gain. Les femmes sont des biens marchands, des indices de la richesse et de la noblesse des hommes. Le silence apparaît comme une oppression, comme une blessure, autant que celle causée par le viol. C'est une « discipline », un exercice de conditionnement. Cette blessure est toutefois transformée en arme : les lamelles de l'hymen deviennent des couteaux, de la colère et de la rage.

La narratrice hétérodiégétique rend aussi compte que le passé des femmes n'existe pas, car il se situe en dehors de la culture *Fulani*, comme si elles n'étaient pas présentes, comme si leur existence importait peu :

Mais chez eux, qui est le peuple? Les hommes en sont les représentants clés, les femmes et les enfants sont exclus. Secrètement, la mère d'Affi bénit sa fille, lui pose une étoile qui sera aussi l'étoile posée sur les filles que toute femme dans ce village enfante dans la douleur. La mère, à partir de cet instant, n'existe plus. Sa mission accomplie, sa vie n'offre plus d'intérêt jusqu'à la prochaine délivrance. [...] Mot, après mot, l'histoire d'Affi reconstruit la genèse de celle de sa mère, celle de ses grands-mères, de toutes les femmes *Fulani* et ainsi de suite dans un corps de ballet ensanglanté. Peut-être que le moment de la faille dans la mémoire s'approche peu à peu de son irruption. (CPT, 18)

Ainsi, raconter une histoire, c'est raconter toutes les histoires. Elles se ressemblent, car elles se répètent inlassablement. Cette répétition aliénante est suggérée, d'une part, par la mention portant sur l'utilité de Siliki : elle doit produire et livrer des enfants. Son rôle s'arrête là. Sa personne n'a aucune importance ; elle est facilement interchangeable. Les femmes n'ont pas de passé connu, car elles ne font pas partie du peuple. Elles le servent. D'autre part, cette répétition est renforcée par une analogie avec le ballet : les femmes répètent la même danse, les mêmes gestes, jusqu'à perdre leur sang, jusqu'à se blesser. La violence est systémique, tel que le signifie l'étoile posée sur le front des filles et qui rappelle bien sûr le port obligatoire de l'étoile jaune imposée par les Allemands lors de la Seconde Guerre mondiale pour identifier, minoriser et dénigrer les Juives et les Juifs. La

narratrice, à la toute fin de ce passage, suggère l'imminence d'un changement et place donc le récit dans cette perspective : la rupture de la tradition et l'apparition des femmes.

Il est annoncé, en début du roman, que le récit prendra la forme d'un retour en arrière à travers Ada, une jeune orpheline ignorée par sa société, qui aurait vécu une aventure qui saurait peut-être fonder la rupture abordée plus haut :

Ada repense à toutes les tracasseries rencontrées dans la recherche du boui-boui Garba où se trouve enfermée Affi, la fille de Siliki. Elle éprouve une grande tristesse, mais songe à cette aventure. Elle pense que les villageois ne parlent pas de cette aventure, de peur de dévoiler des secrets qui compromettraient beaucoup d'habitants y compris des personnages de premier plan. (CPT, 24-25)

Le passé n'arriverait pas à être dévoilé, car les gens craignent la domination exercée sur eux par une élite. L'ordre des choses doit être maintenu. Or Ada n'est pas ordinaire. C'est une orpheline de mère qui, par ce statut, échappe à la condition des femmes²⁶¹ marquée par le silence, leur enfermement et leur viol à répétition à travers un mariage forcé. Elle deviendra la dépositaire de la parole des autres femmes et pourra faire surgir leurs voix. Ada tiendra le rôle de dépositaire de la mémoire et d'enquêtrice ; elle rendra possible la rencontre entre les trois femmes principales du récit, Affi, Siliki et Sita Sophie, respectivement fille, mère et grand-mère. Grâce à elle, le silence de son village sur leur situation sera levé.

À la suite de ce passage, la narration revient en arrière dans le temps, mais toujours à partir d'une énonciation au présent. Elle se mêlera dès lors à une autre trame temporelle, celle des personnages, lorsqu'elles prennent la parole. Siliki, alors dépossédée de sa fille et maintenant sans jambes, vit en marge du village avec Ada, sa jeune amoureuse. Elle décide, à force de la côtoyer, de lui raconter sa vie : « Tout se passa très bien. J'avais une fille dans mes bras, à qui je souris. Elle est chaude, sa chaleur me réchauffe le cœur. Je la regarde longtemps avec des yeux tendres de maman heureuse. » (CPT, 64) Ainsi,

²⁶¹ Mais pas à la pauvreté. Elle doit mendier pour vivre et se nourrir de mangues vertes que son estomac digère à peine.

simplement, au détour d'une phrase, la temporalité change. Le témoignage du passé devient rapidement une manière de le revivre et de mettre l'accent sur les émotions de la mère ainsi que sur des scènes importantes. Elle partage sa dure réalité : « Comme toutes les femmes, je possède mon réduit avec mon enfant et notre mari nous rend visite une fois par semaine pour se défouler sexuellement. » (CPT, 65) Le passé n'est pas terminé, le passé est le présent.

Siliki cherche à reconstituer la parole de sa mère à travers les écrits qu'elle lui a légués en secret. Ils sauraient lui faire connaître, selon elle, une information capitale : « Je sens que ma maman m'a transmis quelque chose et que je dois en percer le secret. Je découvre rapidement ma passion pour ce travail. C'est presque obsessionnel cette recherche. » (CPT, 65) C'est ainsi que la mère d'Affi, Sita Sophie, qui aima, dans sa jeunesse, une religieuse belge et blanche, Sœur Gertrude, avant d'être torturée par des hommes pour la punir de sa conversion au catholicisme et de ses relations avec une femme, peut parler grâce aux différents fragments de papier qu'elle a légués à sa fille Siliki. Celle-ci peut recomposer le passé de sa mère. Ce papier transmet également sa rage :

Homme, je te déteste et tu vas mourir. Tu vas mourir dans les mêmes souffrances que celles que tu m'infligeais. Vois mon corps, murmure la jambe droite, elle est rouge, rouge du sang d'un homme venu d'ailleurs, des pays où il neige, il m'a attaquée. Hé ! Homme, tu vas mourir et tu verras la douleur avant de succomber. Hé ! Homme. Regarde mon autre jambe, gronde la jambe gauche, elle est tailladée. (CPT, 66, l'autrice souligne)

Ce passage, au présent, crée un effet d'urgence, montre la blessure comme toujours présente et vive. Le témoignage rend compte d'une violence masculine. Le passé des femmes est une blessure vive, une rage, une haine : « leurs histoires sont gravées sur un nœud de peine. La haine traversant leurs histoires ne marque que trop la réalité des autres femmes ». (CPT, 72)

Le passé est donc résolument une blessure (physique, symbolique et coloniale) qui n'arrive pas à se refermer. La présence de deux temps relatés tous les deux au présent

permet d'interpeller un passé qu'on ignore et de donner la parole aux femmes (Affi, Siliki, Sita Sophie), par des écrits, par l'intermédiaire d'Ada, ou d'une narratrice bienveillante, mais aussi enragée que les personnages, qui n'ont jamais pu être entendues. Ils convoquent leur présence, font revivre les morts et leur font surgir un passé.

Ainsi, pour les narratrices et les personnages, le/leur passé leur fait violence. C'est le lieu d'une blessure coloniale, patriarcale et classiste qui doit être reconnue, d'abord par elles-mêmes. En effet, leur témoignage s'adresse, en premier lieu, à elles²⁶². Elles y traitent du passé comme d'une partie de leur corps qui serait brisée, défaillante, absente ou encore malade. Il est douloureux, étouffant, aliénant. C'est une blessure qui, en certains cas, est léguée de génération en génération et qui s'ouvre de manière plus béante encore comme le mentionne la narratrice de Bouraoui, « [elle croit] qu'il y a une information familiale, on ne transmet pas seulement la chair à ses enfants, mais aussi les conflits ». (MMP, 157) Le fait qu'elles retournent dans leur passé si souffrant rend compte du fait qu'elles passent de la résignation à la résilience. En présentant le passé comme une blessure, les narratrices se donnent un pouvoir sur lui ; en l'imaginant, il devient possible, d'une part, de montrer qu'elles ont été la cible d'une violence, organisée qui plus est, et, d'autre part, d'en envisager non pas tant la guérison, ce qui consisterait à l'effacer, que la cicatrisation, que nous pouvons envisager comme un processus d'inscription mémorielle. Ainsi, les témoignages que nous venons d'analyser, qui se présentent en traitant le passé par une double posture énonciative, permettent aux narratrices et aux personnages de revivre leur vie et d'en donner une nouvelle version qui transfère la honte et la culpabilité du côté des responsables de l'oppression. Ce mouvement va coudre la blessure que constitue le passé.

²⁶² Le roman *Mes mauvaises pensées* a cela de particulier que le témoignage qu'il contient s'adresse tant à la narratrice qu'à des gens extérieurs. C'est pour cette raison qu'il sera aussi analysé dans la prochaine sous-partie.

-Consigner le temps pour y apparaître

[C]e serait un livre coulé sur un nouveau papier, un papier chronométrique. (MMP, 123)

Dans trois de nos livres²⁶³, les narratrices et autrices conçoivent le passé comme le lieu de leur disparition qui ne prend pas en compte leurs expériences, leur vécu, leur présence. Ce passé les évince du réel, invalide leur existence, les rend terriblement absentes. Il leur fait perdre substance et dimension, matérialité ; elles s’y s’effacent. Elles vont donc s’approprier le passé, s’arroger le droit de le consigner pour, d’un même geste, rendre compte de cette disparition et susciter (ailleurs) leur apparition. C’est une prise en charge ; elles vont sciemment le transformer. La narration se déploie effectivement à travers une véritable propension à rapporter, noter, lister et accentuer dramatiser les événements et les choses qui ont constitué leur passé. Elles réécrivent ainsi les règles et les lois qui gouvernent leur intellection dans le réel. Leurs versions du passé se présentent en palimpsestes, en relief, car elles se superposent au passé. Narratrices et autrices, comme nous le verrons, le consignent dans l’intention de former tenir un carnet ou un livre. Il est important pour elles de matérialiser leur témoignage, de l’enregistrer, d’en laisser une trace ; c’est la seule façon d’inclure leur perspective, de retrouver leur corps, d’apparaître. Elles façonnent ainsi une alternative au passé connu et commun, alternative qui rend compte de leur présence. Leur témoignage se veut aussi, indubitablement, une déclaration d’indépendance et d’autonomie ; nous montrerons qu’il s’adresse à autrui : leur famille, leur groupe social, leur société. Elles ne cherchent toutefois pas leur validation. La consignation du temps, en effet, vise, pour les narratrices et l’autrice de *La lettre aérienne*, la préservation de leur singularité et à faire acte de présence.

²⁶³ *La lettre aérienne, Mes mauvaises pensées et Les chroniques mauves.*

La lettre aérienne de Brossard occupe le réel en l'accen/tuant, c'est-à-dire en multipliant les marques du féminin pour tuer la symbolique patriarcale. Les réflexions que comportent les douze textes de cette œuvre — au départ des communications pour la plupart — sont consignées dans un livre que Brossard nomme la lettre aérienne. Selon l'autrice, ce livre est une façon d'« entamer la réalité ainsi qu'on entame un projet, de manière à surprendre les équations qui donnent à toute surface de peau sa vitalité, son raisonnement ». (LA, 56) Elle vise clairement, de la sorte, à briser des conditionnements (elle parle de « surprendre les équations »), mais son projet est aussi et surtout constructif. En effet, Brossard conçoit que ces équations donnent sens au monde que nous habitons, et surtout qu'elles nous rendent vives et intelligibles, corporelles, présentes. La lettre aérienne se donne donc à lire comme un « lieu d'invention, laboratoire » (LA, quatrième de couverture) basé sur l'exposition des équations traditionnelles fondant la réalité patriarcale puis sur leur reconfiguration pour faire advenir la réalité des femmes.

L'écriture de Brossard se déploie à travers une prose très libre. Le premier texte est construit de phrases comme celles-ci, semblables à d'autres qui se retrouvent également dans les autres textes : « L'emportement dans mon œil. Je déplace. Je suis déplacée de quelques lignes et cela recompose, autour et partant de moi, l'épisode qui déclenche, déclenche, agrandit mon champ de vision, mes orbites. » (LA, 36-37) C'est une écriture qui nous incite à nous « déplacer » pour « recomposer » les images dans notre champ visuel, question d'élargir les possibles. Elle est sentie, si nous pouvons dire, indubitablement corporelle et transforme notre manière de percevoir le réel. D'ailleurs, l'autrice parle « [d']imagination [qui passe] par la langue et par la peau » (LA, 72), de « *perspective pensante* » (LA, 71, l'autrice souligne), de « corps féminin » et de « peau lesbienne ». (LA, 79) Nous sommes dans la théorie-fiction, c'est-à-dire une forme d'écriture autographique qui fait usage autant du témoignage que de l'enquête. Celle-ci

est le résultat, pour l'autrice, d'une prise de parole qui ne dissimule pas son origine féminine afin de produire du nouveau sens. Brossard écrit au sujet des femmes :

[E]lles ne peuvent pas écrire en camouflant l'essentiel, c'est-à-dire qu'elles sont des femmes.

Le corps féminin va parler sa réalité, ses images, les censures subies, son trop-plein de corps aussi. Des femmes arrivent sur la place publique de la Littérature et du Texte. Elles sont pleines de mémoires : anecdotiques, mythiques, réelles et fictives. Mais surtout, elles sont remplies d'une mémoire inédite et globale, une mémoire gyn/écologique qui rendue à sa réalité mise en mots devient comme une théorie fictive. (LA, 62)

Une lecture avisée de ce passage est de mise, car il n'est pas question ici d'essentialisme, c'est-à-dire d'affirmer que les femmes sont définies par une essence qui leur serait propre et qui fonderait leur identité, mais de parler d'essentiel. Brossard entend par là que les femmes s'énoncent depuis une posture en quelque sorte collective. Leur parole est chargée d'un passé de violences commises contre les femmes²⁶⁴. Ces violences laissent des traces lorsqu'elles s'expriment. C'est pourquoi un témoignage à partir d'une telle posture est essentiel. Il est toutefois ardu, car les femmes sont forcées d'emprunter un langage qui repose sur leur dénigrement (le féminin, dans la langue française, est minorisant) et sur leur disparition (avec l'effacement du féminin devant le masculin et les « e » muets²⁶⁵). Brossard soutient dans ce recueil que les femmes parlent avec un accent (LA, 95). L'essentiel, cet accent, représente toutefois la possibilité de rendre visible la réalité des femmes qui reste, selon l'autrice, « inédite et globale ». Brossard soutient que

[c]'est d'ailleurs à cet accent que nous pouvons nous reconnaître sans pour autant nous comprendre. Ce n'est donc pas avec des mots que dans un premier temps nous pouvons nous reconnaître, car nous sommes encore incapables de nous prendre aux mots, autrement dit au sérieux.

Non, c'est à l'*accent*, c'est-à-dire à un écart par rapport à la norme, mais à un écart que l'on constate par *une augmentation d'intensité* à l'emploi de certains mots, sur certains sons, car l'accent est un son expressif. (LA, 95-96, l'autrice souligne)

L'autrice pratique intensément cet accent. La narration est effectivement très marquée par des mots soulignés, des parenthèses, des barres obliques, des néologismes, des passages

²⁶⁴ Cette mémoire gyn/écologique réfère à l'ouvrage de la lesbienne radicale étatsunienne Mary Daly intitulé *Gyn/Ecology : The Metaethics of Radical Feminism*, Boston, Beacon Press, 1978.

²⁶⁵ La linguiste Marina Yaguello a d'ailleurs écrit de merveilleux ouvrages sur la question du sexisme et de la marque du féminin dans la langue. Au sujet de l'obligation d'emprunter le langage de la domination, voir notamment les travaux de bell hooks et de Gloria Anzaldúa.

soudains à l'anglais, des répétitions et des descriptions d'ordre encyclopédique. Cette augmentation d'intensité souligne un désir d'occuper le réel et de le transformer.

Dans « La coïncidence », par exemple, plusieurs termes (le combat, les distances, le trou) sont décrits, à la manière d'un dictionnaire (LA, 47-49), c'est-à-dire suivis d'un deux-points et d'une définition — qui n'a toutefois rien à voir avec le style scientifique et prétendument objectif des manuels de référence. En effet, les définitions sont plutôt poétiques et détournent le sens original (patriarcal) des mots.

Plus loin dans le recueil, dans le court texte « *Kind skin my mind* », Brossard aborde la lesbienne en dressant une liste d'énoncés descriptifs qui relève d'une écriture manifestaire :

La lesbienne est une réalité menaçante pour la *réalité*. Elle est l'impossible réalité réalisée qui incarne toute *fiction* qui enchante et chante ce que nous sommes ou voulons être.

La lesbienne rejette la *mortification* comme mode d'existence. La lesbienne souffre de la mortification des femmes.

La lesbienne est une femme qui précède les femmes dans l'existence des femmes. C'est une exploratrice, une anarchiste, une *féministe* qui de corps invente tout par la force de l'attrait qu'elle éprouve pour d'autres femmes. (LA, 112, l'autrice souligne)

Cette accumulation se poursuit encore sur une page et demie selon la même présentation. La lesbienne occupe une posture plurielle, mais elle gagne en sens, en intensité, par la répétition toujours différente de sa description. Elle n'est pas décrite uniquement à travers son orientation sexuelle et même lorsqu'il en est fait mention, on parle d'attrait par lequel elle peut modifier, voire menacer la réalité.

Cette narration qui change continuellement les marques de sa présence, qui se manifeste toujours différemment, est foncièrement polymorphe. Elle est aérienne, car elle se dépose ici et là selon une logique qui lui est propre, en évitant toujours la linéarité, car, comme l'explique Brossard :

L'univers patriarcal nous a habitué-e-s à l'exercice de nos facultés sous un mode linéaire. La lecture que nous faisons de la réalité est conditionnée en tout par la tradition patriarcale qui

constitue elle-même la réalité. Nos sens sont entraînés à percevoir la réalité en fonction de ce qui est utile à sa reproduction. (LA, 70)

Les textes du recueil peuvent donc, bien évidemment, être lus indépendamment les uns des autres (nous rappelons d'ailleurs qu'il s'agissait, au départ, de conférences). Il n'y a pas de suite logique entre eux. Toutefois, l'ensemble des textes se présente comme la reconfiguration constante de la pensée de Brossard, de son habileté à revêtir plusieurs formes.

L'ensemble du texte apparaît comme un monde, voire un corps en soi. Dans « La lettre aérienne », nous y apprenons « [qu']on entre dans la lettre aérienne comme on entre dans sa peau et dans l'écriture qui la constitue et qui en est constituée²⁶⁶ ». (LA, 75) La lettre aérienne est une pratique d'incarnation, une perspective vivante. Elle consiste en même temps, pour Brossard, en une écriture et un livre, un « livre que nous devons lire et écrire en même temps ». (LA, 130) C'est un corps qu'on s'approprie, qu'on transforme et qu'on habite, simultanément. Elle parle d'ailleurs d'une « présence dans l'écriture » comme d'un sujet « fabuleux, sujet opérant » (LA, 142) pour les femmes. Elle décrit aussi l'existence d'une écriture-livre qui constituerait un sixième sens chez les femmes : « Sens de l'écriture/sens de la lecture. » (LA, 63) Ce sixième sens, qui relève d'une écriture imaginante, c'est-à-dire incarnée et vive,

pourrait rappeler le travail de transformation qu'opère le « synthétiseur » en musique et qui permet d'expérimenter la réalité sous des angles divers, mobiles et de faire synthèse de leurs contrastes. Un sens qui incite à faire preuve d'imagination et qui occasionne un déplacement dans l'espace : imaginaire. (LA, 63)

La lettre aérienne est ce synthétiseur. C'est une écriture-corps qui se saisit de la réalité patriarcale en la ré-imaginant, en la reconfigurant constamment et qui, surtout, rend compte de sa présence : « Je sais qu'écrire c'est se faire exister, c'est *comme* décider de

²⁶⁶ Brossard reporte à une réalité de femmes qui semble transcender les différences culturelles. Or, elle renvoie seulement à des autrices blanches dans ce recueil, et ne parle pas des conditions de vie des femmes racisées, ce qui problématise sa posture, car elle laisse ainsi entendre qu'être blanc, c'est être universel. L'énoncé « on entre dans sa peau » est nécessairement différent pour une femme blanche et une personne racisée.

ce qui existe et de ce qui n'existe pas, c'est *comme* décider de la réalité. » (LA, 135, l'autrice souligne) L'autrice exprime clairement ici un désir de modifier les paramètres du réel pour rendre intelligibles des existences comme la sienne (elle dit « c'est se faire exister ») qui ne réussissent d'ordinaire pas à y apparaître, à advenir. Le fait est que « *si le patriarcat est parvenu à ne pas faire exister ce qui existe, il nous sera sans doute possible de faire exister ce qui existe* ». (LA, 93, l'autrice souligne) Il faut donc s'approprier la réalité, pour Brossard, afin de susciter sa présence, la tirer des limbes patriarcaux où elle vivotait, et lui procurer dimension et substance.

La lettre aérienne constitue donc une brèche dans le temps et dans la réalité patriarcale, non pas un vase clos²⁶⁷, mais un territoire dans lequel ses paramètres usuels sont reconfigurés pour faire advenir de nouvelles possibilités existentielles, pour « déjouer les espaces » (LA, 49) et les sens communs. Brossard en arrive ainsi à suggérer des possibles comme « ma continent », l'« Intégrales²⁶⁸ », les « Urbaines radicales », la « citoyenne lesbienne » et les « amantes veilleuses ». *La lettre aérienne* appelle radicalement à la multiplication des espaces, des corps, des accents, et donc à la formation d'espaces d'autonomie, de mini mondes.

La narratrice de Bouraoui, dans *Mes mauvaises pensées*, occupe aussi le réel comme Brossard en cherchant à le matérialiser. Sa thérapie, comme nous l'avons vu, est une manière de présenter le passé comme une blessure afin d'apprendre à la cicatrifier. Or, elle le traite aussi à travers son enregistrement, son annotation, à la manière d'un journal intime, comme s'il était menacé par l'oubli et sujet à disparition, à l'instar de sa propre personne :

²⁶⁷ Brossard écrit : « J'inverse l'ordre des mots. Je double Adam sur sa gauche. Je dédouble avec mon nombril lisse. Et c'est ma page certaine. » (LA, 30-31) Elle est donc à côté d'Adam, où elle offre une histoire parallèle. C'est pourquoi nous sommes à la fois dans le familier et l'étrangeté.

²⁶⁸ Le mot est singulier-pluriel, car il signifie une femme qui coïncide avec son image et celles des autres femmes.

Je ne supporte pas cette idée, vous comprenez, cette idée de disparition entière, je ne peux pas la soutenir. Je crois que ma fascination pour la beauté vient de là, de cette peur, ce n'est pas juste la peur de la mort, c'est la peur de la disparition ; et l'on peut disparaître sans mourir, c'est de cela que j'ai peur, être et ne plus être, être là et ne plus être là. (MMP, 199)

Il est question, d'une part, de témoigner de sa disparition, de son effacement, et, d'autre part, de trouver un moyen d'assurer sa présence. Cette obsession de la disparition se retrouve partout dans le livre à travers la réécriture du passé. La narratrice rapporte, par exemple, une pléiade de souvenirs et de nombreuses paroles : des ami-e-s, de la famille, de la thérapeute pour mieux les commenter. Son témoignage se donne donc à lire comme une manière de transformer le passé pour y inclure sa perspective, comme une façon de le traduire en ses propres mots et de le ramener à elle pour se sentir exister. Elle en rend compte aussi à travers des dénombrements et des listes. Nous verrons qu'elle arrive à occuper son passé, à s'étendre sur lui, de telle sorte qu'elle conjure son absence : de l'Algérie, de la vie de sa famille, de la vie de ses ami-e-s, de ses rencontres avec la thérapeute. En le rapportant, elle s'y situe partout. De ce traitement du passé ressort une nouvelle réalité, un livre, un roman photosensible qu'il est possible d'aborder n'importe où sans que notre lecture en soit grandement affectée, car il n'est pas écrit sous un mode linéaire.

À chaque page du roman, pratiquement, la narratrice rapporte les paroles d'une connaissance ou d'un membre de sa famille. Il s'agit à chaque fois de remettre les choses en perspective et de faire apparaître ce qui est menacé de disparition :

[J]'écris sur le sensible, c'est une écriture vivante, je suis un auteur vivant, la disparition de l'écriture est aussi l'effacement du sentiment de vie ; l'abandon, c'est la mort, l'absence c'est la mort, parce que j'ai si peur pour ma mère, quand elle étouffe, quand elle traverse les rues d'Alger, quand elle rentre par la route moutonnaire, quand elle dit, à la campagne : « Je vais derrière le champ, les marguerites me semblent plus grandes. » Elle est là et elle n'est plus là. (MMP, 43)

Elle mentionne ici que son écriture donne la vie ; c'est une façon de garder un contrôle sur les événements et les personnes, d'empêcher leur disparition, leur abandon et leur

mort. Elle doit donc toujours écrire, pour arrêter, entre autres, l'asthme de sa mère, pour lui permettre de respirer et l'empêcher de se perdre dans le champ de marguerites.

La narratrice rapporte aussi la parole d'autrui afin de révéler tout ce qui se cache derrière, tout ce qui existe, qui influence cette prise de parole, mais qui est invisible :

Ma mère veut aller à Pipriac, où [ses parents] passèrent de nombreux mois pendant la guerre à cause des bombardements. Elle dit : « Je crois que j'étais vraiment heureuse là-bas, parce qu'il n'y avait plus rien de réel » ; ce que j'entends ainsi « J'étais heureuse parce que je n'étais plus votre fille, et vous n'étiez plus mes parents, la guerre avait fait de nous des amis. (MMP, 165)

Elle corrige donc le passé, en modifie notre perception, en suggérant ici que sa mère put enfin bénéficier à Pipriac d'un répit du climat malsain qui régnait dans sa famille. Elle prend en charge la parole de sa mère de manière à adresser un message à ses parents. Elle prend son relais ; elle devient sa force et son courage. Son écriture rend donc compte simultanément de deux versions du passé : celle qui dissimule et celle qui dévoile.

La narratrice aborde sa compulsion à rendre compte du passé, son besoin de le rapporter, de le traduire en ses propres mots, comme d'un geste un peu maladif : « Je suis à l'enterrement de ma tante et je sais que j'ai un livre dans la tête. J'ai honte de cela, j'ai honte de tout écrire, j'y vois une totale absence de morale, une totale absence de respect, puis j'y vois un grand amour, écrire serait alors fixer la vie ». (MMP, 82) La narratrice s'inspire de sa famille pour écrire et elle a honte, car elle dévoile ainsi l'intimité des autres comme si elle la dévorait et se l'appropriait. Qui plus est, l'inspiration semble lui venir au moment d'un rituel de la mort ; elle est ainsi proche de la profanation. Elle remarque toutefois que cette compulsion à tout absorber, à tout transformer, pourrait aussi indiquer une manière de prouver sa loyauté, son amour, à sa famille. Fixer peut alors être pris au sens de fixer sur pellicule, d'enregistrer, mais aussi au sens anglais « to fix », de réparer, voire d'améliorer la vie, car les liens sont brisés dans sa famille, personne n'y reconnaît la présence de l'autre, « le malheur de [sa] famille tient dans ce

mot, *soledad*, chacun pour soi, rien ne circule, personne n'a dit : "Vous m'avez manqué", personne ». (MMP, 179) C'est donc une manière d'embellir, de mettre de la beauté là où il n'y en avait pas. La narratrice perçoit cette consignation du passé comme un rôle qui lui serait dévolu et qui la rendrait importante aussi, donc présente :

[I]l y a une écriture de l'histoire familiale, parce que ces histoires font aussi partie de moi, je suis le sujet-buvard, j'ai la mission de restituer les mouvements de chaque feuille de chaque branche de l'arbre familial ; il faut fixer mes vacances françaises, il faut fixer le visage de mon arrière-grand-mère. (MMP, 208-209)

Elle agit comme une enquêteuse cherchant à restituer une scène et ses personnages, à photographier, en quelque sorte, ses propres déplacements et sa famille. Elle est celle par qui la mémoire est gardée vivante.

La narratrice a été très affectée par son départ de l'Algérie pour venir en France. Elle en parle comme d'un déracinement ; elle aurait voulu rester. Ce déplacement, motivé par la santé de la mère, a été perçu par elle comme un arrachement. Elle a tout de même tenté d'effacer son passé, ses racines : « [I]l y a la disparition en moi de l'Algérie. Plus de traces, plus rien, je m'efface de l'intérieur, je suis mon propre parasite. » (MMP, 100) La narratrice est une étrangère qui n'a plus d'origines. Elle fait disparaître l'Algérie pour tenter de s'acclimater. C'est cette disparition qui l'affecte. Elle en parle dans quatorze lettres (nous en relevons trois) de ses ancien-ne-s ami-e-s d'école, auxquelles elle n'a jamais répondu :

J'ai oublié cela aussi, ou je l'ai immergé au fond de ma mémoire, avec les visages de mon lycée d'Alger — Yasmine, Leyla, Maliha, Farid —, avec leurs lettres. Lettre numéro 1 : Nous t'avons attendue jusqu'au mois d'octobre. Madame H. nous a dit que tu avais dû quitter le pays. Nous postons ce mot à l'adresse de ton père. Au nom de la classe de troisième cinq, nous t'adressons toute notre affection. Lettre numéro 2 : Sans nouvelles de toi, Leyla me dit que tu nous as sûrement oubliés. C'est comment la vie à Paris ? Tu me manques. Lettre numéro 3 : Figure-toi que nous avons encore en éducation physique monsieur Mathieu dont tu étais amoureuse. Il a parlé de toi pendant le cours de gym au sol. Il a dit que tu pouvais longtemps tenir sur la tête. Est-ce que ton père fait suivre ton courrier ? (MMP, 106)

La révélation de ces messages, dans leur totalité, est une façon pour la narratrice de transformer son absence de l'Algérie, de la vie de l'école, de la vie des copines et des copains en une présence. L'accumulation des lettres suscite effectivement sa présence, la

replaces en Algérie. C'est une manière d'y laisser sa trace. C'est une façon de réapparaître dans son pays d'enfance, de s'y étendre partout, de conjurer l'absence.

L'écriture, pour la narratrice, sert aussi à sa maladie. Dans le passage suivant, elle fait part de la manière dont elle l'emploie afin de contrer ses mauvaises pensées :

[P]our effacer mes mauvaises pensées, je tiens un carnet ; elles sont numérotées, je pourrais vous les lire, sortir le carnet de mon sac, mais j'ai encore honte, lire ce que j'écris est d'une grande intimité, surtout ici, dans votre cabinet qui pourrait être une chambre ; de mémoire, je peux vous dresser ma liste de phobies, 1. L'œil de ma voisine qui mange son visage ; 2. Me jeter par la fenêtre ; 3. Descendre au fond de moi, comme un objet détaché de ma conscience ; 4. Au cinéma, le rang devant moi, les gens n'ont plus de cheveux ; 5. Mordre au visage ; 6. Partir sans payer ; 7. Ne plus maîtriser mon langage ; 8. Grogner ; 9. Blesser un enfant ; 10. Avoir une image fixe dans la tête : une petite planche de bois, trouée sur l'une de ses extrémités. Je ne sais pas s'il y a un rapport entre chaque phobie, je ne sais pas s'il y a des phobies de l'intérieur, fixées à ma tête, et des phobies de l'extérieur, ce que je sais, c'est qu'elles prennent dans la violence. Je ne sais pas non plus si c'est le fait de ma violence ou de la violence du monde, qui m'étourdit et me transforme. (MMP, 82-83)

Lister ses peurs est une manière de se tenir à côté d'elles, d'en faire autre chose, d'enquêter sur leur présence et sur la manière dont elles affectent la narratrice. Elle associe son écriture à un geste intime, et cette intimité est perçue comme honteuse. Elle compare le cabinet de la thérapeute à une chambre ; l'écriture est une confiance, une possibilité amoureuse, donc une manière d'entrer en relation avec autrui. C'est faire preuve de vulnérabilité. Le fait est que cette transcription de la maladie se veut comme celle d'un de ses auteurs préférés, Hervé Guibert, qu'elle cite ou auquel elle fait référence à plusieurs reprises, et qu'elle perçoit comme une relation quasiment charnelle :

J'ai peur de tout perdre, j'ai peur de placer mon sujet sans mon verbe, j'ai peur de déstructurer mon langage. Chaque roman vient du désir, je crois. C'est ce que je ressens chez Hervé Guibert, dans ses livres, dans son film sur sa maladie, dans sa voix qui fait l'inventaire de chaque parcelle de peau, de chaque signe du sida, ce n'est pas un langage médical, c'est un langage sensuel. (MMP, 20-21)

Ce besoin, donc, d'inventorier ce qui détruit et affecte le corps provient tant de la peur de perdre la faculté à communiquer et à agir (« placer son sujet sans son verbe », « déstructurer » le langage) que du désir de vivre. Bien que le témoignage de la narratrice rappelle des moments troublants de son passé, il n'est pas clinique, tout comme celui de Guibert auquel elle fait référence. Il s'agit d'une manière de documenter le passé, de le

restaurer²⁶⁹, de le nommer, de se tenir à côté de lui. C'est une tactique pour ne pas subir la maladie, pour qu'elle ne la fasse pas disparaître, mais, bien au contraire, la fasse apparaître à travers son embellissement.

Cette compulsions à lister et à noter déplaît à son père qui la perçoit comme une manière d'inverser, en quelque sorte, l'ordre du monde :

Mon père préfère mes romans à mon journal, il déteste cette forme, de la vie annotée, répertoriée, cette somme amoureuse ; il dit qu'il ne faut pas arrêter le temps, que même le langage ne peut sauver de l'impatience, qu'un livre doit épouser son lecteur et non l'inverse ; il n'ose jamais me demander si j'écris, il demande si je vais bien, si *j'avance*. Avancer signifie-t-il bâtir ? Avancer signifie-t-il aimer ? Avancer signifie-t-il oublier ? (MMP, 15-16, l'autrice souligne)

La narratrice ne veut pas avancer, elle veut écrire, c'est-à-dire transformer, rapporter. Elle veut revenir sans cesse dans le passé pour tout l'absorber²⁷⁰ et c'est ce qui dérange le père. Son écriture « arrête le temps », le fixe, force le lecteur à l'épouser, à tomber amoureux d'elle, à se laisser posséder par son écriture diaristique. La narratrice perçoit cette façon de faire comme un rôle qu'elle tiendrait. Elle nous confie : « Je lis dans un livre qu'il y a un sujet-buvard dans une famille, que c'est dans le système même de la famille, une peau qui prendrait tout ; mes livres sont faits de cette peau, la peau lisse et fragile, la peau photographique. » (MMP, 29) La narratrice est ce sujet buvard, ce témoin du climat et de l'histoire familiale. La peau photographique absorbe tout. C'est une fine pellicule²⁷¹ que la narratrice conçoit ressent comme vivante, organique²⁷².

Le témoignage seul et l'inventaire du passé ne sont pas non plus suffisants. Ils doivent déboucher sur quelque chose, s'inscrire quelque part : « Je rêve d'un livre de

²⁶⁹ Elsa Laflamme, dans la recension du roman, mentionne qu'il s'agit d'une « [o]euvre de restauration ». Elsa Laflamme, « Il faut déconstruire avant de construire », *Spirale : arts, lettres sciences humaines*, n° 109, 2006, p. 49.

²⁷⁰ La narratrice mentionne justement ceci : « Je ne sais pas si la vie peut se démettre du passé ou si elle est toujours en correspondance avec lui. » (MMP, 16)

²⁷¹ Il s'agit aussi d'une peau métisse, foncée : « [J]e suis un parfait mélange, je suis quelqu'un qu'on ne peut reconnaître dans les traits d'un autre. C'est mon seul côté étranger puisque je suis française, puisque j'ai la nationalité de cette famille. Mais je n'ai pas leurs yeux, mais je n'ai pas leur peau. » (MMP, 81)

²⁷² Nous verrons d'ailleurs dans la sous-section suivante que l'usage de phrases longues participe à la création d'un effet photographique.

transformations, qui m'aurait suivie depuis mon enfance, je rêve d'un album, je rêve d'un almanach. » (MMP, 21) Son livre idéal se réaliserait depuis une posture qui viendrait à la fois d'elle et de l'extérieur d'elle (elle parle d'un livre qui l'aurait suivi, d'un album, d'un almanach), comme la peau sur le corps. Ses rencontres avec la psychiatre lui offrent justement cette posture, « sous l'écriture de [s]on livre, il y a l'écriture de [s]a thérapie ». (MMP, 36) Il y a donc réécriture, mise en relief, palimpseste, et celui-ci saurait produire une nouvelle réalité : « Quand je sors d'ici, il y a cette chaleur dans mon corps qui revient, c'est la peur chaude, l'excitation, je sais que j'ai un livre avec vous, que je le porte comme on porte un enfant. » (MMP, 221) Il y a mention de deux nouvelles réalités dans ce passage : un roman, pour traduire l'expérience de la thérapie, et un roman entendu comme un enfant qui aurait été conçu entre deux femmes.

Ainsi, consigner le passé est une façon pour la narratrice d'empêcher qu'elle y disparaisse. C'est une manière de se garder vivante, présente, avec tous les gens qu'elle aime et de corriger notre perception d'un réel qui dissimule de nombreuses histoires. La narratrice, par ce traitement du passé, multiplie les perspectives sur lui. Il dénote également sa conception de l'existence : « [M]adame B. n'est pas en vie, elle est dans la vie, je jure d'exister ainsi, c'est-à-dire de *m'exister*. » (MMP, 37-38, l'autrice souligne) La narratrice réussit donc à définir elle-même les paramètres de son existence, à s'incarner dans une posture qui permet de ne pas subir la vie, mais de voir à travers elle, en négatif, et d'ainsi être capable de la réparer et de l'embellir.

C'est un peu le même projet qu'on retrouve dans le livre *Les chroniques mauves*. (CM, 120-125) Le passé est clairement reconfiguré et embelli selon une perspective bien précise tant au niveau discursif, narratif que graphique. Une nouvelle mémoire prend forme et fait apparaître des personnes menacées de disparition, ici les lesbiennes en tant que groupe social, par le recours à l'Histoire. La scénariste et les dessinatrices prennent

possession du passé tout comme des pages du roman. Ces dernières sont en effet très denses, remplies d'informations discursives et graphiques. Leur espace est littéralement envahi. Les cases (qu'elles prennent une pleine page ou non) s'y étalent et celles-ci, lorsqu'elles ne sont pas noircies, sont couvertes de visages en gros plan (CM, 144-147), de gratte-ciels. (CM, 116) Les discours qui sont présentés sur ces pages, qui ne sont pas limités aux cases et parfois ne s'inscrivent dans aucune puisqu'ils semblent s'échapper et exister librement, prennent autant sinon plus de place que les personnages. Ils marquent la fin des épisodes et établissent également un lien entre ceux-ci.

Il y a douze épisodes — comme douze mois dans une année ; il est donc possible de suggérer que le roman prétend couvrir une histoire ou un cycle complet — qui, même s'ils sont liés selon une certaine logique, peuvent très bien être lus dans n'importe quel ordre. Ils sont donc à la fois reliés et indépendants les uns des autres. Ce caractère est d'ailleurs renforcé par les styles différents, très marqués, ce qui est normal puisqu'ils sont l'œuvre de cinq dessinatrices. Ces douze épisodes suivent une ligne chronologique et correspondent chacun à une période sociale différente. Ils présentent donc certains événements historiques, qui ont marqué le milieu féministe, gai et lesbien, ou des faits marquants pour des individus en particulier. Ainsi, l'épisode 4 tourne autour du *coming out* de Chris, du militantisme et du lesbianisme des années 1980 ainsi que de la formation d'espaces féministes non mixtes. L'épisode 5 aborde le sida pendant la période de 1981 à 1986, et l'épisode 6 expose l'arrivée de la pensée *queer* dans les années 1990. Ces épisodes montrent des événements sociaux datés. En revanche, l'épisode 3 relate la naissance de Fanny dans une ferme jusqu'à son entrée dans l'âge adulte où elle fréquente des milieux alternatifs et lesbiens comme le bar Katmandou²⁷³, à Paris. L'épisode 10 s'attarde sur la transition de Camille en Cameron. Ces épisodes traitent plus

²⁷³ Créé en 1969 par Aimée Mori et Élula Perrin, cette dernière étant l'une des autrices de notre corpus.

d'expériences individuelles. Dans les deux cas, nous sommes toujours dans une focalisation à la fois locale et globale, générale et particulière, résolument double, simultanément l'une et l'autre.

Enfin, en observant *Les chroniques mauves*, nous avons l'impression d'être devant un livre de collectionneuse dans lequel auraient été consignés plein de pamphlets, de photographies et de captures d'écran²⁷⁴. Le roman est en effet constitué d'un collage visuel de textes : des citations de féministes, d'autrices lesbiennes connues et de théoriciennes *queers*. La manière dont ces intertextes sont introduits — collages, affiches, dessins en noir et blanc de dessinatrices différentes, mais ayant toutes le style et les traits des tracts féministes de manifestations et du *fanzine* — rappelle le militantisme à la base des acquis des femmes et des lesbiennes. L'abondance de voix créée par l'utilisation d'intertextes convoque lance d'ailleurs la rumeur et les cris de révolte entendus lors des manifestations.

Il y a clairement, dans ce roman, un projet de livre politique. Il s'ouvre sur une préface de Natacha Chetcuti, sociologue et anthropologue spécialisée dans les questions lesbiennes, et une note de l'autrice. Le roman situe donc notre lecture d'abord sous l'autorité d'une chercheuse reconnue attestant sa nécessité. Chetcuti mentionne que « [l]es faits et les sentiments, mis en texte et en images, se donnent ainsi à lire dans *Les chroniques mauves*, comme une mémoire du lesbianisme : une mémoire subjective, allégorique ». (CM, 6) La chercheuse précise ici, ainsi que dans toute sa préface, l'aspect subjectif de l'entreprise mémorielle, historique, de la scénariste, afin d'éviter une réception trop globalisante. Le roman se présente comme une version alternative, augmentée et embellie du passé.

²⁷⁴ Les dessinatrices rendent compte de la sorte des avancées technologiques en matière de médias et de communications.

Ensuite, la note de l'autrice situe la lecture à l'aune du projet, clairement énoncé, de la scénariste, de mettre le passé et le réel autour de sa perspective :

On a tendance à négliger le fait que les lesbiennes en font intégralement partie [de l'histoire contemporaine]. Cette fameuse « invisibilité des lesbiennes » n'est qu'un paramètre qu'il tient à nous de modifier, personne ne le fera à notre place. Rendre visible ce qui est invisible : c'est possible. Tous les moyens sont bons, même la bande dessinée. (CM : 7)

Il y a donc clairement intervention, prise en charge, intention politique : on souhaite rétablir la présence des lesbiennes en leur donnant une place dans l'histoire. On souhaite corriger une injustice. Ce projet s'adresse tant aux non-initié-e-s qu'aux lesbiennes (la scénariste se réfère à un « nous »). Elle signifie qu'il suffit de modifier ce « paramètre » de l'invisibilité des lesbiennes pour leur redonner leur juste place dans l'histoire. Elle présente donc le roman comme une reconfiguration des règles usuelles régissant les discours sur le passé. Qui plus est, l'autrice présente dans cette même note sa conception des lesbiennes : « Ce que les lesbiennes interrogent en permanence, c'est le corps social tout entier : rapports hommes-femmes, identité et genre, enfants, éducation, procréation, famille, sexualité, désir, pouvoir... » (CM : 7) Elle révèle ainsi que sa pensée s'appuie sur le lesbianisme politique et donc qu'elle propose de nouveaux rapports humains. La lecture du roman est donc indubitablement influencée par cette prise de position/déclaration. La mise en image du passé, par le dessin, et son témoignage, à travers la fiction, l'autobiographie et l'histoire, rend possible de s'incarner dans sa propre version de la réalité, de se donner une place, d'apparaître comme sujet historique et de former justement « une brique particulière dans un édifice qui représente la/les culture (s) des lesbiennes, beaucoup plus vaste ». (CM, 7)

Évincées du passé par la perspective dominante, forcées d'exister invisiblement, nos narratrices, autrices, scénaristes et dessinatrices ont faim de vivre et « d'être vives »

(LA, 43). De leur obsession à accumuler, noter, lister et organiser émergent un recueil-essai, un roman-album et une bande dessinée historique. Ces objets matériels visent à conjurer l'absence des autrices, narratrices et personnages, à leur donner un lieu où apparaître, où s'incarner, en parallèle des lieux dominants. Alors que dans le texte étudié précédemment, le passé des narratrices s'adressait à elles-mêmes et dénotait une transformation de leur vision du passé, il se destine ici aux autres et indique une manifestation-matérialisation de leur perspective sur le monde. C'est une lettre que les narratrices et autrices adressent à leurs familles, leurs semblables, leur société ; une sorte de bouteille à la mer qui ne porterait pas un message de détresse, mais bien une déclaration d'indépendance et d'autonomie. En effet, elles ne cherchent l'autorisation de ces groupes et institutions, loin de là. Ce message rend compte de leur capacité à enregistrer leur réalité, à s'en nourrir, à laisser une trace de leur être au monde et donc à fonder leur propre autorité. C'est dans leur livre même que les narratrices et l'autrice parviennent à vivre et à apparaître, à susciter leur présence. Ce livre devient leur peau, leur corps, et elles l'investissent.

Dans tous les livres étudiés, les narratrices et les autrices livrent un témoignage organique. Elles exposent de la sorte, d'une part, la violence commise contre les femmes et les lesbiennes par diverses pratiques (terrorisme, isolement, pauvreté, morale), institutions sociales (famille, Église) et systèmes politiques (patriarcat, racisme, impérialisme), et, d'autre part, que cette violence s'inscrit sur leur corps comme une blessure ou comme des lois niant leur présence. Leur témoignage se module selon qu'il s'adresse à elles-mêmes ou aux autres. Nous remarquons aussi que le temps est considéré selon un mouvement en spirale. Il n'a rien de la linéarité du temps patriarcal, de « la littérature linéaire, c'est-à-dire étroite et sans perspective » (LA, 62) qui fige les êtres et les choses en ne permettant pas de revenir sur le passé. Les littératures lesbiennes

francophones favorisent une temporalité poreuse, malléable et dynamique. Le retour sur le passé, dans ce corpus, est une manière de documenter des expériences qui pourraient former la base d'une mémoire culturelle lesbienne.

L'autofiction : un témoignage politique

Pour une fois, me mettre en scène, devenir le sujet de mon histoire : cette tentation m'était jusqu'alors inconnue. (IT, 23)

La narration, dans cinq des œuvres²⁷⁵, fait fi des contraintes génériques en mobilisant en même temps un mode autobiographique et un mode fictionnel alors que les paramètres régissant chacun sont ordinairement considérés comme opposés. Elle rend compte d'une autofiction, un procédé narratif au caractère hybride ainsi nommé par Serge Doubrovsky²⁷⁶ en 1977 pour se référer aux textes mélangeant l'autobiographie et la fiction tel que son roman *Fils*²⁷⁷. L'autofiction, en bref, renvoie à la fictionnalisation de soi, à un mode d'écriture instaurant un pacte de lecture double, « oxymorique²⁷⁸ ». Raconter sa vie par la fiction permet principalement de s'autoreprésenter et de reprogrammer ses conditions d'apparition dans le réel, mais pas seulement. Marie Darrieusecq décrit ainsi l'autofiction :

L'autofiction met en cause la pratique « naïve » de l'autobiographie, en avertissant que l'écriture factuelle à la première personne ne saurait se garder de la fiction, ne saurait se garder de ce fameux roman que convoque le paratexte. L'autofiction, en se situant entre deux pratiques d'écriture à la fois pragmatiquement contraires et syntaxiquement indiscernables, met en cause toute une pratique de la lecture, repose la question de la présence de l'auteur dans le livre, réinvente les protocoles nominal et modal, et se situe en ce sens au carrefour des écritures et des approches littéraires²⁷⁹.

²⁷⁵ *Mousson de femmes, Pas un jour, Brouillon pour un dictionnaire des amantes, Mes mauvaises pensées, Indian tango.*

²⁷⁶ Mais « imaginé » par Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975, p. 31-32.

²⁷⁷ Un passage sur la quatrième de couverture décrit sommairement ce procédé : « Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté », Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977, quatrième de couverture.

²⁷⁸ Hélène Jacomard, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine : Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*, Genève, Droz, 1993.

²⁷⁹ Marie Darrieusecq, « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, n°107, 1996, p. 376. Le titre de son article se veut une critique de celui de Jacques Lecarme « L'Autofiction, un mauvais genre? » et de la pensée de ce critique.

Dans cette description, l'autofiction est donnée comme un lieu où redéfinir notre rapport à l'autre à travers une « pratique de la lecture » ambiguë qui ne nous renseigne pas exactement sur la manière d'interpréter ce que nous sommes en train de lire²⁸⁰. Il ne s'agirait donc pas tant d'une pratique populaire par laquelle épancher son ego et vendre facilement des livres, que d'une manière d'explorer les possibilités d'une altérité.

C'est ce que font les autrices de notre corpus. Elles utilisent l'autofiction comme une stratégie afin de détourner les représentations usuelles des lesbiennes qui dénigrent et banalisent fortement leur existence. Dans les textes à l'étude, le pacte autofictif se définit de deux façons, soit par la reconnaissance d'une politisation de l'intimité, soit par la reconnaissance d'une politisation de l'individualité. C'est en étudiant les différents degrés par lesquels les autrices font usage du mode autobiographique et du mode fictionnel que se trace ce pacte. Le dynamisme entre ces deux modes, comme nous le verrons, est significatif.

La politisation de l'intimité concerne *Mes mauvaises pensées* et *Pas un jour*. Les autrices, Bouraoui et Garréta, bâtissent un récit sur ce qui semble être leur vie intime ; il y a coïncidence entre leur identité et celle des narratrices et des personnages. Les rapports familiaux, amicaux, amoureux et sexuels de cette entité hybride y sont dévoilés. Cependant, ces révélations n'exposent pas tant l'ego de la narratrice que des tas d'images exotiques, aliénantes et dévorantes empiétant sur son intimité, ainsi qu'une injonction à la confession pour le plaisir d'autrui. L'autofiction constitue une manière de détourner le voyeurisme en politisant l'intimité.

²⁸⁰ Anne Richard, qui affirme dans un ouvrage récent que l'autofiction serait en fait une alterfiction en ce sens qu'elle réinvente constamment notre rapport à l'autre, s'inscrit dans la même ligne de pensée que Darrieussecq. Annie Richard, *L'autofiction et les femmes. Un chemin vers l'altruisme*, Paris, L'Harmattan, 2013.

Dans le cas de la politisation de l'individualité on trouve les romans *Mousson de femmes*, *Brouillon pour un dictionnaire des amantes* et *Indian tango*. Ces livres contiennent des histoires dans lesquelles des femmes, à la suite d'une prise de conscience, décident, comme leur autrice, de vivre par et pour elles-mêmes au-delà de la catégorie sociale à laquelle leur culture patriarcale et coloniale les assigne. L'autofiction sert à détourner la minorisation associée à leur point de vue en l'universalisant à travers leur inscription, respectivement dans l'histoire, dans les mythes et dans la littérature. Elle permet de la sorte de politiser l'individualité.

-Le détournement du voyeurisme

Pas un jour et *Mes mauvaises pensées* se présentent sous un mode fortement autobiographique. De nombreux biographèmes prouvent que ce sont les autrices mêmes qui constituent le sujet principal de leur écriture. Qui plus est, nous retrouvons une coïncidence entre la narratrice, la personnage et l'autrice, même s'il n'y a pas présence d'homonymat²⁸¹. Chaque autrice incorpore aussi plusieurs indices qui semblent authentifier l'œuvre comme un récit d'une partie de leur vie, tel que l'usage d'initiales pour se référer aux personnes proches d'elles comme s'il était question de protéger leur anonymat. L'intimité est donc au centre de deux récits, mais sa révélation s'expose à travers sa dévoration par autrui. En effet, elle est livrée à travers l'exposition d'interférences, d'images étrangères, aliénantes, qui s'interposent devant elle : leur intimité est l'objet d'un voyeurisme. Pour la partager de manière « authentique », elles doivent la déconstruire, c'est-à-dire rendre compte des images et des visages qui s'y superposent. L'exposition de tant de biographèmes, nous le verrons, sert à montrer à quel point l'intime est politique.

²⁸¹ L'homonymat comme critère essentiel de l'autofiction est critiqué et n'est plus considéré comme une caractéristique nécessaire.

Dans le roman *Pas un jour* de Garréta, la narratrice est une universitaire travaillant en France et aux États-Unis et une écrivaine ayant déjà publié plusieurs romans, comme l'autrice. Le fait qu'elle se fixe des règles pour la rédaction de son texte²⁸² renforce aussi le rapprochement entre les différentes identités. En effet, il est connu que Garréta est membre de l'Oulipo²⁸³, un groupe international de littéraires et de mathématiciens envisageant justement la création sous le mode de la contrainte. Également, dans l'*Ante Scriptum*, la narratrice dit qu'elle s'inspire, pour écrire son livre, d'Henri Beyle, Stendhal ou Henri Brulard, auquel elle se réfère aussi par les initiales H.B. Cela renvoie en fait à la même personne. Henri Beyle était effectivement le nom de plume de Stendhal tandis qu'Henri Brulard était le nom de son autobiographie inachevée. Cette référence est une sorte de mise en abyme de son projet autobiographique.

Or, plusieurs éléments viennent freiner cette lecture et nous indiquer que l'autrice produit une parodie du genre autobiographique. L'autrice dédicace son livre à « À nul » (nous entendons « annule »). Elle marque ainsi d'entrée de jeu la réception de l'œuvre sous l'angle de l'infirmité ou du désaveu. Aussi, la narratrice emploie la deuxième personne²⁸⁴ pour s'énoncer et cet usage brise le pacte autobiographique : les lectrices et les lecteurs ne peuvent s'identifier au « je », ne peuvent devenir voyeuses et voyeurs. L'utilisation de la deuxième personne du singulier cause, de même, une défocalisation au sens où elle suggère que la narratrice s'adresse à une autre personne qu'elle-même. Il y a un effet miroir, d'un regard qui se regarde. Il s'agit en quelque sorte de briser l'illusion du spectacle contemporain par lequel l'intimité, et son corollaire le désir, sont érigés en besoin social :

²⁸² Le roman contient un *Ante Scriptum* dans lequel la narratrice expose qu'elle se donne le projet de parler d'une femme qu'elle a aimée, ou qui l'a aimée, chaque jour, selon une discipline d'écriture très stricte.

²⁸³ Un acronyme pour Ouvroir de littérature potentielle.

²⁸⁴ La narratrice utilise bien le « je » qu'une seule fois de façon soudaine, ce qui participe, selon nous, à renforcer l'effet de fiction.

Et tu pourras dire comme — et contre — Rousseau [...] : « Il faut des spectacles dans les métropoles de l'ère postmoderne, et des confessions aux peuples idolâtres. J'ai vu les mœurs de mon temps et j'ai publié ces récits. Que n'ai-je vécu dans un siècle où je dusse les jeter au feu. » (PJ,10)

La narratrice vit plutôt, pour sa part, dans un siècle qui carbure aux confessions et dans lequel agissent impunément des sociétés marchandes, capitalistes, qui vendent du désir comme un produit essentiel, en créant un besoin. Elle dit « comme et contre Rousseau » à cause de sa double posture énonciative. D'un côté, elle prétend se conformer aux « mœurs de son temps » — ne confie-t-elle pas justement sa vie aux yeux de tou-te-s en douze histoires très intimes ? — tandis que de l'autre, elle dénonce l'exigence à se confesser, à produire du désir pour le plaisir populaire. Cette narration est nécessaire, comme nous le verrons maintenant, pour politiser l'intimité.

La narratrice aborde son/le désir comme un prétexte pour débusquer les institutions qui la moulent. Elle s'attarde méticuleusement, à travers la confession de son désir pour des femmes ou du désir que celles-ci ont manifesté pour elle, à soulever à quel point le désir est soigneusement érigé en culte, voire en religion, par le capitalisme. Sa confession irrite à chaque coup, car la narratrice ne cesse de retarder le moment de sa rencontre avec une autre femme par des digressions (par exemple sur ses déclarations d'impôt, son envie de bâtir un atelier dans sa cuisine, son amour des voitures). La rencontre « déçoit » également une fois le moment tant attendu arrivé, car il ne permet pas vraiment de se rincer l'œil ; la narratrice ne laisse pas les lectrices et les lecteurs se repaître de ses histoires sans leur montrer que leur propre regard, leur propre demande à consommer l'intimité des autres, est hautement problématique.

La narratrice aborde surtout la marchandisation du désir dans le *Post Scriptum* dans ses réflexions sur sa capacité réelle à subvertir les discours dominants par son projet d'écriture :

Ne risquais-tu pas ensuite, entendant pourtant t'écarter des mœurs de ton temps et de son idolâtrie du désir, de te voir assimilée à ce même culte ? Que par l'effet du malentendu — soigneusement institué et entretenu, te semble-t-il — qui régit aujourd'hui si grotesquement toute publication l'on t'agrège au troupeau de tes contemporains dévots ? (PJ, 150)

Son projet aboutira-t-il? Nous le croyons, car le simple fait d'envisager la possibilité d'une mauvaise réception constitue une manière, encore une fois, de détourner le voyeurisme, d'empêcher que la réception de son livre fasse place au culte du désir. Le vocabulaire qu'elle utilise (troupeau et contemporains dévots) représente un jugement (basé sur une comparaison spéciste) : les gens participent aveuglément, et en masse, à cette idolâtrie du désir. Il vise clairement à confronter lectrices et lecteur-s, à les mettre mal à l'aise.

Dans cet autre segment, la narratrice se questionne sur la prétendue saturation du désir par les mêmes discours :

Mais est-ce parce que les idolâtres, les fétichistes, les pornographes occupent le terrain, y bâtissent chapelles, totems et bordels, qu'il faudrait leur abandonner l'étendue entière du discours sur le désir ? Est-ce parce que tant de tes contemporains s'en sont emparés et l'occupent que tu devrais, crainte d'être surprise en si vulgaire compagnie, en si mauvais quartier, soigneusement t'abstenir de le traverser, et céder aussi à cette forme radicale, spectaculaire et outre-moderne de censure ? (Mais peut-être ont-ils déjà fini d'exproprier et de bétonner l'espace entier du désir... intégralement distribué en lotissements publics, dévoré par les HLM, cages à lapins et hypermarchés de la libido... Cette manie de filer les métaphores...) (PJ, 151)

Cette manie de filer les métaphores constitue ici une façon de politiser l'intimité en débusquant les enjeux sociaux et historiques qui l'affectent²⁸⁵. Le désir, ici, est perçu comme un terrain « occupé » par trois types de personnes qui lui vouent un culte : les idolâtres, les fétichistes et les pornographes. Une critique sociale est clairement exprimée : celle de l'abandon du désir de la part des écrivain-e-s²⁸⁶, de crainte d'être vue en mauvaise compagnie sur un terrain dangereux. La narratrice incite à la prise en charge du réel.

²⁸⁵ Ces « lotissements publics », ces « HLM » et « cages à lapins » renvoient à des sujets d'actualité en France.

²⁸⁶ Surtout des écrivaines, car l'énonciation à la deuxième personne du singulier et la conjugaison au féminin donne l'impression que la narratrice s'adresse à d'autres femmes.

Le voyeurisme, selon elle, n'est qu'une question de conditionnement dû au fait que le désir serait sans cesse montré et rendu intelligible selon une même logique. Nous y sommes incité-e-s et appelé-e-s comme dans un lieu de culte pour adopter ses discours :

[N]ous avons des panneaux publicitaires, des clips comme d'autres ont des muezzins, eurent des vitraux ou des hymnes, afin de nous rendre sensibles les articles de la foi que sans eux nous ne saurions imaginer, et pour suppléer à notre pauvre intelligence de nos besoins et de nos devoirs, car nous ne saurions désirer seuls et sans instruction ou grâce particulière, les biens. (PJ, 153)

La perspective d'un désir autonome, mature, en quelque sorte, est rendue impossible, voire effacée du réel par des technologies du désir (ces panneaux publicitaires et ces clips) qui en font un produit de relations sociales dominées par une idée fixe²⁸⁷. À la lumière de ce commentaire, son roman paraît comme une tentative de créer un écart avec la norme, de susciter de nouveaux discours sur le désir qui ne relèveraient pas de l'absence de conscience des masses et de l'abrutissement des individu-e-s. Nous vivons donc dans des sociétés, selon la narratrice, où il faut absolument — le terme est à prendre au pied de la lettre — parler de désir ; c'est la Loi :

Car jouir, notre économie, notre commerce humain, la possibilité même de notre religion l'exigent.

Car jouir, en nature, cash ou à crédit (à crédit surtout, et jusqu'à l'usure), vous jouirez, cela est contractuellement stipulé dans le nouveau pacte.

Vous vous enverrez en l'air et ce sera le paradis sur terre (mais en quoi cela diffère-t-il du vieux credo selon quoi vous vous enverrez en terre et ce sera le paradis aux cieux ? [...]). (PJ, 156)

La narratrice maintient donc fermement son idée comme quoi cette marchandisation du désir n'est rien d'autre qu'une autre religion, que l'actualisation contemporaine d'une domination populaire.

Dans le livre de Bouraoui, *Mes mauvaises pensées*, la narratrice est une femme d'origine franco-algérienne et une écrivaine, tout comme l'autrice. Les membres de la famille dont elle parle sont aussi calqués sur les siens (le père algérien, la mère française,

²⁸⁷ Je m'inspire ici, bien évidemment, des technologies du genre dont parle Teresa de Lauretis dans *Techologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1987.

la sœur). La narratrice se réfère même aux œuvres précédentes de l'auteur en invoquant, par exemple, le nom de Diane, personnage important autour duquel tourne le roman *La vie heureuse* et à travers la mention que son père n'aime pas son journal, tel que nous l'avons vu plus haut, et qui renvoie indirectement à *Poubé bella*, un roman de Bouraoui écrit sous la forme diaristique. La dédicace du livre également adressée, entre autres, à l'Amie, au docteur C (il s'agit peut-être de la psychiatre) et à sa famille amoureuse, crée un fort effet de réel concourant à lire l'œuvre comme une autobiographie. Mais ce n'est pas tant l'intimité de la narratrice que les lectrices et les lecteurs se voient ici offrir que le regard social et patriarcal des gens qui dévorent et étouffent des vies comme celle de Bouraoui.

La narratrice problématise sa confession d'entrée de jeu en montrant comment ses origines, et son assignation en tant que femme la dépossèdent d'elle-même. Tôt dans le récit, elle confie à sa thérapeute qu'elle se situe dans une posture particulière, métisse, qui renvoie à des événements extérieurs à elle :

[J]e vous dis, tout de suite, que je suis de mère française et de père algérien, comme si mes phobies venaient de ce mariage. C'est au-delà de l'histoire des corps, je suis dans une conscience politique, je suis dans le partage du monde, je n'ai jamais séparé mes deux amours, je suis faite de ce ciment, la violence du monde est devenue ma propre violence. (MMP, 18)

La narratrice aborde clairement sa « conscience politique » : l'Algérie a été colonisée par la France et les relations entre ces deux pays restent aujourd'hui toujours tendues. C'est pourquoi elle mentionne qu'elle est « au-delà de l'histoire des corps » ; elle incarne une somme culturelle, une réconciliation, pratiquement impossible dans les faits d'où toute cette violence du monde qu'elle intègre en elle. Cependant, elle ne veut pas choisir un camp plutôt que l'autre : « C'est toujours cette histoire, au fond de moi, de venir de deux familles que tout oppose, les Français et les Algériens. Il y a ces deux flux en moi, que je ne pourrai jamais diviser, je crois n'être d'aucun camp. Je suis seule avec mon corps. »

(MMP, 53) La narratrice se trouve seule avec son corps, car elle se définit à la fois comme Algérienne et comme Française. L'autofiction se présente donc comme un lieu où Bouraoui peut faire coïncider ses identités qui ne sauraient être prises en compte simultanément dans le réel.

La narratrice ne parle pas non plus autant de ses désirs que du désir, plus spécifiquement à partir d'une approche intersectionnelle plus ou moins assumée, c'est-à-dire en révélant qu'il y a une violence ayant plusieurs origines qui s'inscrit sur le désir, alors qu'elle confie ceci à sa psychiatre :

J'ai longtemps nié le désir des hommes sur moi, je l'ai souvent trouvé déplacé, ce n'est pas ma vie algérienne qui explique cela, il y a autre chose, dans ma féminité et dans ce que je perçois dans la féminité en général quand elle s'unit à la virilité, quelque chose d'obscène qu'on ne pourrait dire, quelque chose qui étouffe. (MMP, 19-20)

Elle mentionne que « ce n'est pas [sa] vie algérienne qui explique cela », pour, semble-t-il, détourner le cliché comme quoi tous les hommes arabes sont des prédateurs ou des agresseurs. Le sentiment d'étouffement et d'obscénité qu'elle invoque réfère quant à lui à une domination patriarcale qui s'inscrit dans le désir des hommes et surtout dans leur manière étouffante de regarder les femmes. Les relations sexuelles entre les hommes et les femmes lui paraissent écrasantes, de l'ordre de l'insulte et de la violence, car elle parle d'obscénité.

L'intimité de la narratrice, dans ce roman, est souvent liée à celle de sa mère, car elle se donne la responsabilité de la prendre en charge, comme nous l'avons montré plus haut, à cause de sa maladie. Or, elle montre que cette liaison est aussi le résultat de leur identification en tant que femmes, c'est-à-dire en tant que proies que les hommes guettent lorsqu'elles osent se déplacer en toute autonomie :

[M]a mère dit : « Retournons à la voiture, un homme nous suit. » Je ne vois rien, juste la mer et la forêt de pins, l'homme est caché, ma mère marche vite, je crois qu'elle a peur, je suis en colère, parce cet homme se dresse entre ma mère et moi, et c'est cette colère qui revient quand je suis dans la rue, cette colère contre les hommes qui se cachent. [...] je dois me

retourner, pour vérifier si un homme ne me suit pas, c'est toujours l'homme de la plage, dans ma tête, ils ont tous le même visage, ils veulent tous serrer ma gorge. (MMP, 26-27)

Ici, la narratrice relève l'impossibilité de partager une intimité avec sa mère à cause des hommes qui les prennent pour des proies, qui surveillent leur déplacement, qui les suivent de leur regard. Cet événement violent la poursuit à l'âge adulte. Elle se retourne toujours, elle vérifie qu'elle n'est pas suivie. Les épieurs ont le même visage que le premier, c'est-à-dire celui de la découverte d'une relation de domination des hommes envers les femmes, d'une violence patriarcale. C'est une grande angoisse. La narratrice ne peut sortir sans penser à se protéger et sans que la violence se redirige contre elle, « ils veulent tous me serrer la gorge » dit-elle, ils sont rendus plusieurs hommes, car la violence est cumulative, et dépasse les frontières.

En effet, la narratrice fait écho, dans un autre passage, à la violence coloniale et patriarcale véhiculée par son grand-père maternel, donc français, et qui empiète aussi sur son intimité. La narratrice en témoigne à partir d'une scène familiale très simple, somme toute assez banale — un repas au restaurant — dévoilant ainsi les rapports de domination qui s'exercent dans sa sphère intime :

Il y a cette scène au restaurant, à Lyon, c'est l'été, encore l'été, la saison catastrophe, nous sommes à table, ma sœur, ma mère, un oncle, je crois, et mon grand-père, dans une phrase si banale pour lui — vous savez, le langage usuel des gens, quand cette façon de parler entre dans la vie, quand il n'y a plus de mesure —, il dit : « Je suis allé acheter mon journal chez le *b.* du coin. » Je ne comprends pas le sens du mot, je ne l'ai jamais entendu auparavant, pour lui, ce n'est rien, c'est juste un mot, un mot français, entre deux gorgées de vin, avant le dessert, c'est un mot que tout le monde dit après tout, et puis il a assez prouvé qu'il nous aimait, on ne va pas tout remettre en question pour un petit mot ; ma mère se lève et dit : « Pas devant mes filles. Tu peux tout me faire, mais pas devant mes filles. » Nous quittons le restaurant, je suis triste ; il y a un vide immense qui se creuse autour de moi, ce vide ne vient pas du mot *b.*, c'est l'autre élément de la phrase, *tu peux tout me faire*, mon angoisse est là, dans une violence qui en cache une autre. (MMP, 19, l'autrice souligne)

Ici, à travers la remémoration d'une scène familiale, la narratrice débusque le racisme du grand-père. Le mot débutant par « b » est évidemment « beur », un mot du verlan pour signifier arabe. Utilisé par un homme blanc, plus précisément par le grand-père qui, nous informe la narratrice ailleurs dans le récit, s'est fait « voler » sa fille par un Algérien, il

rend compte d'un racisme banalisé. Le fait que le mot ne soit rendu présent que par une initiale évite de reproduire l'insulte en se concentrant sur le geste du grand-père et sur la manière dont il normalise le racisme en l'incorporant dans une manière d'être. Aussi, le fait que le mot soit rendu par une initiale crée un effet de réel. En effet, les initiales, nous le rappelons, sont utilisées dans ce roman, comme dans *Pas un jour*, comme une marque de l'autobiographie, pour protéger, peut-être, l'intimité des gens qui seraient proches de l'autrice. Le racisme est étroitement lié au réel, y renvoie directement. La narration, dans ce passage, est également ironique, en témoigne le recours au discours indirect libre, les adverbes et les adjectifs de ce segment « c'est un mot que tout le monde dit *après tout*, et puis *il a assez prouvé* qu'il nous aimait, on ne va pas tout remettre en question pour *un petit mot* » qui dévoile le racisme du grand-père, lui remet en plein visage. La narratrice expose aussi, dans le même passage, la découverte d'une violence dirigée contre sa mère par son grand-père à partir des mots qu'elle utilise pour protéger ses filles de son racisme. Le « tu peux tout me faire » inspire, en plus de la violence, une horreur certaine : il semble suggérer qu'il a agressé sa fille²⁸⁸.

À notre avis, une nouvelle intimité est mise en scène à travers la relation de la narratrice à son père qui paraît toujours bienveillante et heureuse. Elle dit ceci :

[M]on père ne marque jamais la ligne entre les filles et les garçons et je crois que je suis encore son fils quand il déjeune avec moi, quand nous parlons de sa carrière, quand il me demande où j'en suis avec un grand respect et un sentiment d'égalité, de fraternité, de complicité que j'ai toujours vu se dégager dans le lien des hommes, et je tiens mon rôle à merveille, je crois que je suis fière d'être encore le fils de mon père, et son prolongement puisque je pense que nous avons le même cerveau, le même humour, la même fragilité face à la fascinante douceur des femmes. (MMP, 184-185)

La relation que la narratrice entretient avec son père est inédite : illes se parlent d'homme à homme, de père à fils, et cette configuration leur sied à tous deux²⁸⁹. Par un

²⁸⁸ Plusieurs passages du roman renforcent cette idée.

²⁸⁹ Cette relation rend compte du fait que la narratrice ne peut exister qu'en tant que fils, et non en tant que lesbienne, auprès de son père. La narratrice, toutefois, ne se montre pas vraiment dérangée par ce compromis tacite,

détournement intéressant — et qui n'est pas dû à un simple hasard — la devise de la France devient « Égalité, fraternité, complicité » plutôt que « Liberté, égalité, fraternité ». La complicité remplace la liberté, acquiert plus d'importance, et fait ainsi peut-être écho à celle que l'autrice cherche auprès de ses lectrices et de ses lecteurs.

L'autofiction de Bouraoui et de Garréta, bâtie sur l'apparente révélation de leur intimité, participe en fait à exposer l'Autre, c'est-à-dire des images (coloniales, sexistes, pornographiques, religieuses et capitalistes) qui les agressent. Ces images ont un effet dévorant ou exotisant. Pour apparaître, pour se livrer de manière authentique, elles doivent percer ces images, les déchirer ; elles déconstruisent, par le mode autobiographique, la manière que nous avons de les regarder (la confession) en retournant comme un miroir, par le mode romanesque, le regard qui pesait sur elles à leurs propriétaires pour qu'ils puissent prendre la responsabilité de leur voyeurisme. En agissant de la sorte, elles politisent leur intimité.

-Le détournement d'une minorisation

Les livres *Mousson de femmes*, *Brouillon pour un dictionnaire des amantes* et *Indian tango* exposent tous le fonctionnement de sociétés fortement problématiques. Ils mettent en scène des peuples aliénés massivement et guidés par une compulsion à répéter des mœurs et des coutumes nocives et violentes, destructrices. Les nuances sont peu présentes. L'identité, dans ces sociétés, n'a de valeur que si elle est collective, et toute existence est réductible à ce collectif. Or des personnages en viennent à refuser, à l'image des autrices qui se dépeignent d'ailleurs dans leur propre récit pour mieux les accompagner — une des nombreuses traces de l'autofiction —, ce cadre d'existence et à se réfléchir au-delà de ses règles. Elles parviennent à y échapper, à vivre autrement, par et pour elles-mêmes. Dans *Mousson de femmes*, Anna et Françoise refusent les rôles qui les

attendent : celui d'épouse et de mère. Dans *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, les amantes refusent d'être des mères, c'est-à-dire des êtres réduits à leur seule capacité d'enfanter. Dans *Indian tango*, Subhadra refuse de participer à un pèlerinage pour femmes ménopausées qui marquerait, dans un rituel, sa mort sociale. Dans ces récits, le mode romanesque documente la prise de conscience de l'oppression par les personnages²⁹⁰. Ils offrent une radiographie des cultures dominantes (colonialiste, patriarcale) en exposant leurs mécanismes minorisant. Le mode autobiographique universalise le point de vue minoritaire/individuel des personnages, respectivement métisse, lesbien et féminin en l'inscrivant dans l'Histoire, dans les mythes ou encore dans la littérature. Leur autofiction, nous le verrons, politise de la sorte l'individualité.

En tant que métisse, Anna, dans *Mousson de femmes* d'Elula Perrin, tout comme la narratrice de Bouraoui que nous venons d'évoquer plus haut, refuse de renier une part d'elle-même ou d'en considérer une comme moins digne que l'autre. Elle laisse les enjeux de la guerre et les modèles coloniaux en dehors d'elle : « Française, Annamite... Quel sang, en elle, l'emportait ? Fille de deux races, rencontre de deux civilisations, elle refusait l'écartèlement. Rebelle aux classements manichéens. Anna Hóng, métisse, était seulement à elle-même. » (MF, 286) La jeune personnage parvient à afficher cette indépendance grâce à un soutien financier de son oncle et ensuite en gagnant sa vie comme institutrice :

En 1938, que pouvait espérer une jeune métisse ? Épouser un métis comme elle, modeste gratte-papier ou sous-officier de la coloniale, peut-être un douanier qui préférerait une épouse métisse à une concubine indigène ? Anna se révoltait tout entière à cette idée. Ses camarades de pension n'aspiraient qu'à ce destin médiocre. Pas elle. Fièbre, indépendante, elle ne se voyait pas l'épouse de tels hommes. Son avenir se résumait à travailler et gagner son indépendance. (MF, 17-18)

Anna fait bande à part. Elle se distingue des autres métisses qui cherchent à améliorer leur condition de vie en quête d'une place auprès d'un homme métis ou blanc, renforçant

²⁹⁰ Il s'agit d'une prise de conscience dirigée, car toutes les œuvres sont énoncées à partir d'une narration hétérodiégétique.

de la sorte les codes impérialistes et patriarcaux en vigueur. Anna, effectivement, se définit radicalement en tant qu'individue, c'est-à-dire indépendamment des hommes et des classes raciales, et par son désir et son habileté à gagner de l'argent.

C'est l'aspect historique de l'œuvre, très marqué, notamment sur le plan du paratexte qui remet en question une réception uniquement romanesque. En effet, il est mentionné sur une page liminaire que « [s]i certains personnages sont totalement fictifs et si certains noms ont été transformés, les événements qui se déroulent sont authentiques et conformes à la vérité historique ». (MF, 11) Sur la quatrième de couverture, il est question d'un « très rare témoignage » et d'un récit qui « dépeint avec justesse les mœurs et les clivages qui séparent alors les autochtones, les métis et les colons ». Le récit s'inscrit donc fortement dans l'Histoire. Il est d'ailleurs mentionné qu'il est cité dans « des ouvrages historiques ». (MF, 13) Notre lecture de l'œuvre ne peut donc que s'en trouver affectée. Sur le plan diégétique, plusieurs parties du texte débutent par des informations très précises, dignes d'un manuel d'histoire, tels le nombre de morts de chaque massacre, et des marqueurs temporels comme « le 22 août », « Dans l'après-midi », « En septembre 1940 », « À huit heures ». Toutes ces données incitent à situer le récit dans une histoire encore plus large, et cela, parallèlement aux traces de l'autofiction. Le récit s'inscrit effectivement aussi dans l'histoire personnelle de l'autrice. Le livre comporte une dédicace à son père tué par les Japonais à Thakhek et à sa mère eurasienne. Perrin mentionne aussi dans le prologue qu'elle se met en scène à travers la personnage d'Éliette, une adolescente et personnage secondaire que le couple constitué d'Anna et Françoise prendra sous son aile pendant la guerre. C'est une façon, dit-elle, « d'apaiser toutes les terreurs » (MF, 13) qu'elle a vécues dans sa jeunesse, en Indochine. Il y a donc universalisation du point de vue métis, plus spécifiquement encore, de la métisse.

Pour sa part, le roman *Brouillon pour un dictionnaire des amantes* universalise le point de vue des peuples d'amantes²⁹¹. Chaque article de ce brouillon de dictionnaire renvoie en fait à leur réalité. Celles-ci sont des lesbiennes qui refusent d'être des mères, c'est-à-dire des êtres qui se définissent uniquement par leur capacité à enfanter. Ce refus cause « l'éclatement de l'harmonie dans le jardin terrestre » (BDA, 86), le déclin des « empires d'amazones » (BDA, 87) et leur réduction à « des groupes minoritaires ». (BDA, 87) Cette rupture prend aussi le nom de « grand différend ». (BDA, 63) Ce refus, dit-on dans le dictionnaire, « a marqué [le] passé de façon tellement indélébile qu'on peut s'attendre à voir la même histoire se répéter, les mères développer un rêve d'engendrement absolu et totalitaire faisant des enfants durant les siècles des siècles, les amazones cherchant désespérément une brèche dans cette réalité-là ». (BDA, 63) Ce conflit entre mères et amantes mène lentement à leur disparition.

Les mères n'envisagent pas de vivre aux côtés d'amantes qui ne se définiraient pas uniquement comme mères. Elles occupent le réel et les amantes tentent d'échapper comme elles le peuvent au système despotique qu'elles ont mis en place. Ce n'est pas une guerre entre ces deux groupes qui cause la disparition progressive des amantes, mais bien l'organisation de la réalité selon un seul modèle de vie étouffant qui ne laisse place à aucune individualité, aucune différence. L'article « Mère » l'illustre pleinement :

[I]l est venu un temps où un certain nombre de filles et un certain nombre de mères ont cessé de se plaire à errer dans le jardin terrestre. Elles se sont mises à rester dans les villes et le plus souvent elles regardaient pousser leurs ventres. Cette occupation leur a apporté, dit-on, de grandes satisfactions. Les choses sont allées si loin dans ce sens qu'elles se sont refusées à s'occuper autrement. [...] C'est ainsi qu'elles se sont appelées des mères. Et elles se sont trouvées des épithètes convenant à cette fonction, mère-la-plénière, mère-celle-qui-engendre. Alors a commencé la première génération de mères statiques qui refusaient de quitter les villes. Elles appelaient désormais les autres des filles éternelles, immatures, des amazones. [...] Les amazones se sont refusées à établir ces distinctions et ces catégories. (BDA, 151-152)

Les mères se définissent donc également par le mépris et la minorisation qu'elles jettent sur celles qui n'adoptent pas leur version de l'identité des femmes. Elles se perçoivent

²⁹¹ L'autrice les désigne par cette appellation.

comme complètes, en témoignent les épithètes qu'elles se donnent, et jugent donc les amantes selon cette perspective en les percevant comme incomplètes. Il s'agit d'une catégorisation extrêmement violente. Or, les amantes se définissent autrement. Ce sont

celles qui, éprouvant un violent désir les unes pour les autres, vivent/aiment dans des peuples, suivant les vers de Sappho, « en beauté je chanterai mes amantes ». Les peuples d'amantes des amantes rassemblent toute la culture, le passé, les inventions, les chants et les modes de vie. (BDA, 24)

Ce sont les liens qu'elles entretiennent les unes avec les autres qui sont fondamentaux aux peuples d'amantes, ainsi que leur capacité à incarner une identité mémorielle et culturelle. Dans l'article « Lesbienne », nous apprenons qu'une amante est « celle qui “ne vit pas dans le désert”, qui n'est pas “perdue”. » (BDA, 137) Les portions de phrases et mots mis entre guillemets indiquent qu'il s'agit d'articles cités dans le brouillon de dictionnaire. Nous lisons à l'article « Désert » : « Autrefois terre aride, étendue de sable. Actuellement, tout endroit qui n'est pas habité par des lesbiennes. D'où l'expression, “aller dans le désert”. » (BDA, 71) Ainsi, les lieux où il n'existe aucune amante ne sont pas perçus comme habitables ; ce sont des endroits hostiles menant possiblement à la mort. L'article « Perdue », quant à lui, se lit ainsi : « On dit de quelqu'une qu'elle est “perdue”, quand elle ne vit pas avec des lesbiennes, dans des peuples d'amantes. » (BDA, 174) Ainsi, ce qui définit l'article « perdue » est le manque de liens d'une amante avec d'autres amantes, le manque d'association politique.

Le mode romanesque du livre rend donc compte d'une organisation totalitaire du réel minorisant toute identité qui ne s'inscrit pas dans celle du groupe dominant. Il rend clairement compte, pour quiconque est le moindrement au courant de l'œuvre de Monique Wittig, de la mise en fiction de sa pensée politique. L'autrice est effectivement une intellectuelle pour qui « la catégorie de sexe est une catégorie politique fondant la société en tant qu'hétérosexuelle » et pour qui les lesbiennes ne sont pas des femmes, mais des personnes ayant échappé à leur classe de sexe. Même si elles n'échappent pas à

l'appropriation collective, et qu'elles restent donc à l'intérieur d'une société hétérosexuelle fondant la violence patriarcale, elles arrivent en partie à se situer au-delà de ce régime en échappant à l'appropriation privée. Leur posture permettrait ainsi de mettre fin à leur minorisation :

Le changement d'angle de catégorisation du groupe minoritaire auquel l'auteur appartient — reconceptualisation des lesbiennes en termes politiques : échappées de leur classe de sexe, esclaves fugitives, hors-la-loi du système hétérosexuel et constituant par conséquent une faille dans ce système – inscrit le lesbianisme dans l'histoire de la libération des oppressions et lui confère une dimension politique universelle²⁹².

Cette dimension politique universelle est rendue possible ici par le mode autobiographique. D'abord, le fait que le leur soit présenté sous la forme d'un dictionnaire souligne l'« ambition encyclopédique²⁹³ » du projet d'écriture: il s'adresserait à tout le monde, saurait avoir une portée universelle. Ensuite, le fait qu'il soit ancré dans les mythes grecs rappelle son contexte d'écriture. En effet, les deux autrices, Wittig et Zeig, auraient écrit ce livre, selon Anne F. Garréta, dans la préface, lors d'un séjour d'écriture en Grèce. Ce lien avec la mythologie grecque permet aussi d'universaliser le point de vue des amantes en le fondant comme mythique. Enfin, plusieurs articles du dictionnaire renvoient à des amantes-reines célèbres régnant en couple. L'invention de règnes bicéphales renvoie directement à l'écriture de l'œuvre par les autrices (des partenaires de vie) comme le remarque Marie Miguet-Ollagnier :

[U]ne règle fondamentale de l'exercice du pouvoir par les Amazones, l'association de deux reines [...]. Je ne vois pas attester par les mythographes anciens cette règle d'une royauté bicéphale : elle semble être un mythe étiologique de l'association constituée par Monique Wittig et Sande Zeig²⁹⁴.

²⁹² Claire Michard, « Assaut du discours *straight* et universalisation du point de vue minoritaire dans les essais de Monique Wittig », *Genre, sexualité & société* [En ligne], 1, printemps 2009, mis en ligne le 4 juillet 2013, <http://gss.revues.org/71>, para. 40.

²⁹³ Marie Miguet-Ollagnier, « Mythes et féminisme dans l'œuvre de Monique Wittig », Joëlle Cauville et Metka Zupančič (dir.), *Réécriture des mythes : l'utopie au féminin*, Amsterdam et Atlanta, Rodopi, 1997, p. 190.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 199.

Ainsi, ce biographème majeur suggère une manière inédite d'écrire et de penser l'Histoire. Il renvoie aussi à une association politique entre femmes, à une nouvelle manière de concevoir le pouvoir.

Cette universalisation du point de vue lesbien est un projet de Wittig qui se retrouve dans plusieurs de ses romans (tels que *Les guérillères*, *Virgile, non*) et qui s'ancre dans l'idée que les lesbiennes occupent une posture particulière. Selon Kosnick, « *[i]n Wittig's view, because "lesbian" can neither be quantified by nor anchored to "woman" or "man", it emerges as a universal subject that transcends the gender binary*²⁹⁵ ». *Brouillon pour un dictionnaire des amantes* est, à notre avis, le livre qui réussit le mieux cette visée, car il emprunte une forme assez accessible qui rejoint plusieurs lectrices et lecteurs de différentes sociétés²⁹⁶. Cette universalisation constitue une stratégie pour exacerber la présence des lesbiennes :

*Wittig universalizes the lesbian by making her the only possible subject in circumstances that are in themselves universal. The usually invisible or marginalized gaze thus becomes the only source of information, giving a twist to the reality perceived by and available to the reader*²⁹⁷.

C'est pourquoi, dans ce roman de Wittig et Zeig, l'univers biblique et la mythologie gréco-romaine sont dépeints à travers leur féminisation. En effet, aucun homme n'y figure ni n'est nommé ; il n'existe que des amantes, des mères et des filles. Pas même les bêtes ne sont des mâles, toutes sont des animales (jument, chatte, louve, serpente, etc.)²⁹⁸.

²⁹⁵ Kosnick, *op. cit.*, 4. « Selon la perspective de Wittig, parce qu'une "lesbienne" ne peut être ni comprise ni associée à la "femme" ou "l'homme", elle émerge comme un sujet universel qui transcende la binarité du genre. » Nous traduisons.

²⁹⁶ Les deux autres ouvrages mentionnés précédemment, et qui nous paraissent le fruit d'un projet intéressant mené avec rigueur, nous semblent tout de même plutôt rater ce but d'universalisation. Ils sont hermétiques, le premier par la grande violence qu'il affiche et sa forme éclectique, et le deuxième par sa parodie et son pastiche de *La divine comédie* de Dante, un ouvrage peu connu hors de l'université et difficile d'approche par sa forme poétique stricte et son étendue (en trois ouvrages).

²⁹⁷ Jennifer Waelti-Walters, *Damned Women. Lesbians in French Novels*, *op. cit.*, p. 141. « Wittig universalise la lesbienne en la rendant le seul sujet possible dans des circonstances qui sont elles-mêmes universelles. Le regard habituellement invisible ou marginalisé devient donc la seule source d'information, infléchissant de la sorte la réalité perçue et rendue disponible aux lectrices et lecteur-s. » Nous traduisons.

²⁹⁸ Nous considérons la possibilité, hormis la féminisation radicale, que la présence d'animales vise à faire un clin d'œil à cette république monastique du mont Athos, dans le nord de la Grèce, qui interdit l'accès à son territoire à toute créature femelle, animaux compris, à l'exception notable des poules, pour leurs œufs,

Cette absence d'hommes n'est aucunement problématique. La réécriture opère également ce que nous pourrions nommer une « lesbianisation », les relations entre femmes étant la norme, et une « amazonisation », plusieurs peuples d'amantes aux origines diverses, mais répondant tous au nom d'Amazones, figure à l'avant-scène dans ces récupérations. Nous retrouvons d'autres figures ou histoires emblématiques de la Bible et des mythes gréco-romains ici et là au cours de la lecture, telles Ruth et Naomie en tant qu'amantes²⁹⁹, Diane qui revêt le rôle d'une « célèbre amazone [...] qui a donné le signal du ralliement des amazones dans [un] temps obscur où les amazones ont commencé à se disperser » (BDA, 72) et le mythe de la Toison d'or, réécrit en définissant le mot toison par les poils pubiens. Les autrices soutiennent aussi que la Toison d'or renvoie à celle d'Orphire, cheffe amazone, qui fût scalpée pour qu'elle devienne l'emblème de sa tribu. Le voyage de la Toison d'Or réfère alors à l'entreprise de la tribu d'Orphire pour récupérer cette toison qui fut un jour volée (BDA, 204). Même la Belle-au-bois-dormant apparaît dans ce livre, où l'expression « se dit généralement d'une amante oublieuse de son clitoris. [...] L'état de somnolence prend fin en principe pour la belle quand une amante lui rappelle avec délicatesse qu'elle a un clitoris ». (BDA, 43) Toutes ces récupérations de symboles et de grands récits centrent le récit, voire la réalité sur les existences lesbiennes. Le fait que les amantes construisent leur peuple sur la base d'une association politique entre elles plutôt que sur une langue ou des frontières géographiques dénote également une autre manière de former une culture. Non seulement le passé est réécrit par le détournement des mythes, mais la présence des existences lesbiennes est mise en valeur. L'Histoire et les mythes sont des événements et des histoires récupérées et intégrées dans de nouveaux discours valorisant les femmes et les lesbiennes.

et des chattes, pour contenir la population de rongeurs, dans le but de ne pas tenter les pauvres moines. Wittig et Zeig ayant rédigé ce livre en Grèce, il est fort probable qu'elles aient été au courant de cette loi nommée l'Abaton, qui est d'ailleurs toujours en vigueur aujourd'hui.

²⁹⁹ Naomi est la belle-mère de Ruth dans « Le livre de Ruth » de l'Ancien Testament. Le choix d'en faire des amantes subvertit l'institution religieuse et celle de la famille.

*Indian tango*³⁰⁰ est un livre formé d'entrées de journal. Certaines renvoient à Subhadra et sont narrées par une narratrice hétérodiégétique qui décrit sa vie quotidienne avant, pendant et après sa rencontre avec une autre femme qui la désirait. D'autres renvoient à une écrivaine du nom d'Ananda, prénom de l'autrice, et sont rendues à travers une narration homodiégétique. L'autofiction paraît ici évidente. Le personnage, de retour en Inde après des études à l'étranger, questionne son écriture, sa place dans le monde et invente une femme indienne, qu'elle nomme Bimala, et qui ressemble fortement à Subhadra. Il se trouve alors que nous lisons, à travers les entrées de Subhadra, le roman qu'Ananda est en train d'écrire.

Le mode romanesque, comme dans les deux romans précédents, sert un projet bien précis : celui d'exposer et de dénoncer le maintien des femmes dans un état de dépendance à travers une identité minorisante faite exclusivement du service à autrui. La narratrice, cachée derrière sa troisième personne, dissimule toutefois à peine son parti pris et se fait souvent passer, comme nous le verrons, pour Subhadra.

Subhadra, à la suite de sa rencontre sexuelle avec l'écrivaine, prend lentement conscience de son état de servitude auprès de la société et des hommes qui lui ravit toute son existence et la réduit à une personne sans importance. Elle est traitée comme une coquille vide par sa famille. Alors que son mari lit les nouvelles du journal à sa belle-mère, Mataji, Subhadra les commente pour elle-même et, lorsqu'elle émet une opinion sur les nationalistes du pays, elle précise qu'elle « n'a jamais osé le dire à Jugdish, qui approuve leur politique et qui n'imagine même pas qu'elle puisse avoir une opinion personnelle à ce sujet ». (IT, 38) Alors qu'elle est mariée à cet homme et qu'ils ont eu deux enfants, maintenant rendu-e-s adultes, Subhadra se rend compte qu'elle est une étrangère pour lui, qu'il ne la connaît pas. Il apparaît aussi que Subhadra en est venue

³⁰⁰ La question des voix narratives sera abordée dans la prochaine partie de ce chapitre.

aussi à se concevoir elle-même comme une personne sans substance, résolument vide, se prêtant seulement au rôle auquel on s'attendait d'elle :

Elle tente de sonder ces années où elle n'a jamais douté de son amour pour ses enfants. Elle ne retrouve que des actes convenus ; des gestes sans signification qui n'ont abouti ni à la confiance, ni à la compréhension. Au lieu de l'amour, elle voit l'habitude de l'amour. (IT, 94)

La personnage est aliénée depuis plus de la moitié de sa vie et la nature de ses relations avec ses enfants, sur la base de cette aliénation, est même mise en doute. Le portrait dressé de sa situation est donc décrit comme simple et terne.

Subhadra, lorsque Sonia Gandhi est élue, dit à son mari qu'elle pourra peut-être changer au moins la pensée d'une personne dans ce pays, et ainsi l'aider à s'améliorer. Il lui rétorque alors : « Un Premier ministre [...] doit avoir en vue tout un peuple. Pas une seule personne. L'individu ne compte pas. L'équation est impossible. » (IT, 112-113) La vision de son mari est symptomatique de sa société : seul le peuple pris en tant que tout a une importance. L'individualité, le point de vue minoritaire, n'a pas de valeur politique.

Tout l'univers de Subhadra se révèle alors comme faux. Dans un autre passage, cette fois où elle cuisine, elle se distancie d'elle-même pour mieux analyser ses gestes :

Mais en réalité, quelle fierté y a-t-il dans tous ces gestes habituels ? Qui se soucie de sa manière de faire les choses ? Qui remarque que les oignons sont émincés avec une régularité parfaite, qu'elle hache à la main des morceaux d'ail et de gingembre, qu'elle garde jalousement la recette de son mélange d'épices pour le curry de poisson ? La cuisine n'offre aux femmes comme elle qu'une illusion de pouvoir, camouflant à peine la soumission qu'elle exige d'elles en réalité. (IT, 57)

Sa vie est, dans ce passage, perçue à travers une aliénation collective des femmes renforcée par des gestes simples, du quotidien, qui ne lui permettent aucun contrôle sur sa vie et qui ne lui présentent aucun avancement. Il est question d'une « illusion de pouvoir » et de camoufler sa « soumission », donc d'une organisation systémique de la minorisation des femmes.

Dans un autre passage, le sort qui attend Subhadra dans ce pèlerinage pour femmes ménopausées est dévoilé et rendu sans euphémisme. La narration se fait à travers les rites et coutumes auxquels sont soumises les femmes et en offre une radiographie :

Le secret des femmes, c'est qu'elles veulent continuer de vivre, même après un demi-siècle d'existence, même après que tous les devoirs ont été remplis. La société, les jugeant désormais inutiles puisque dépourvues de rôles, organise leur mise à mort. Elle les met en rang, les charge dans un camion et les conduit à la mort. Elle leur tranche la gorge en un rituel bien défini, sous une pancarte explicite : Abattage de femmes ménopausées. Et elles ne disent rien, ne se plaignent pas, se jugent saintes et vertueuses et même victorieuses par humilité, leur seule vertu étant ce silence qui fout la paix à la société et aux hommes. Mais au fond d'elles-mêmes, quelque chose continue. De vivre, de battre et de grandir. Une vie après la mort. Dans la mort. (IT, 95)

Il est ici question des femmes en tant que classe sociale dominée. Leur dépendance et leur mise au service de la société et des hommes est ce qui définit leur identité. Il ne saurait socialement et patriarcalement exister des femmes en dehors de cette posture. La narratrice soulève, dans ce passage, le fait que les femmes qui participent au rituel de leur mise à mort une fois rendues à leur ménopause, même les plus résignées qui glorifient leur vertu, portent en elles l'espoir d'être autre chose, comme Subhadra, qui espère « [d]evenir quelqu'un. Peu importe qui. Moi ». (IT, 89) Elles souhaitent donc être plus qu'un rôle, plus qu'une identité servant à autrui. Elles cherchent à avoir la chance d'exister humainement.

Le roman présente ce projet de Subhadra de « devenir quelqu'un » et de briser les conventions pour coïncider avec elle-même en tant que sujet, de la même manière que l'écrivaine définit sa visée créatrice dans le journal qui se trouve dans le roman. En effet, elle se décrit comme une écrivaine ratée, ayant feint sa mort, tant physique que littéraire (elle a brûlé tous ses livres), avant d'arriver en Inde pour se retourner « comme un gant. Faire peau neuve ». (IT, 26) Elle se présente comme une femme assez libre et dotée de certains moyens financiers. Elle loue en effet un appartement, y habite seule, boit de la bière à la bouteille, ce qui choque sa logeuse. (IT, 83) Elle adopte une posture

apparemment libérée et résolument unique. Or, même si elle s'extirpe des conventions sociales, elle est tout de même minorisée :

Ce besoin qu'ont les gens de me protéger me surprendra toujours. Peu importe mon âge, je resterai de ceux, capturés par une éternelle enfance, qui n'atteindront jamais l'âge adulte. De ceux qui ne seront jamais des sages ou des saints, mais d'éternels disciples. Peut-être est-ce pour cette raison que mes livres ne sont pas pris au sérieux : cette fragile esquisse d'humanité ne peut pondre des chefs-d'œuvre. Tout au plus des fragments de beauté vite dissipée. (IT, 44-45)

Elle se réfère dans ce segment, au fait que les femmes sont constamment tenues dans un état de dépendance, comme des enfants. On ne leur laisse pas de liberté, pas d'autonomie, pas de possibilité d'être plus que leur posture assignée. C'est pour cette raison que l'écrivaine croit que ses livres « ne sont pas pris au sérieux ». Elle n'arrive pas à avoir une portée universelle, à produire des « chefs-d'œuvre », parce qu'elle est perçue comme femme et qu'une femme a socialement le statut d'un être inférieur, particulier et minoritaire. Elle peine à transcender son état. L'oscillation entre ses entrées de journal et le récit de Subhadra, dans le roman, vient ainsi un peu nuancer le portrait simpliste de la quinquagénaire. Même libérées des obligations familiales, même indépendantes, les femmes n'en restent pas moins dépourvues d'autonomie.

En tout début du roman, une femme la rejoint devant une vitrine d'un magasin de sitars, capte son attention et stimule son imagination :

Je vois une femme ordinaire, comme on en trouve partout dans les rues de Delhi. Quelqu'un qui n'entend rien au monde à l'entour, et qui ne sait rien de ma présence toute proche. Un refus absolu de faire partie, de s'engager, de s'unir, de triompher, de passer outre, de déranger les choses, de sortir de son armure. (Mais n'était-ce pas mon propre reflet que je voyais ?). (IT, 26)

Elle mentionne que cette femme est belle, mais probablement inconsciente de sa beauté et de son pouvoir, ce qui l'incite à la nommer Bimala, prénom d'une figure connue du cinéma indien (IT, 27) et qui est elle aussi loin de la prise de conscience de sa force et de sa capacité à incorporer le monde, à habiter son corps comme s'il était le sien. L'écrivaine qui, dans le passage plus haut, suggère qu'il pourrait aussi s'agir d'elle-même, se voit ainsi portée à imaginer la vie de cette inconnue, femme trop ordinaire, en y

insérant également la sienne propre (elle convoque invoque donc l'idée d'une écriture autofictionnelle) :

[J]'ai eu envie, pour une fois, de franchir la barrière ; de vivre la vie de mes personnages en allant jusqu'au bout de moi-même. De traverser, moi qui ne me mets jamais en scène, le miroir de la fiction. En Bimala, j'ai trouvé ma réponse. Elle est à la fois une femme et un personnage, une image et une réalité. Je la regarde vivre comme j'ai regardé et suivi tous mes personnages, ne sachant plus très bien si ce que je vis est vrai ou si je suis dans la dimension parallèle de la fiction. Mais je sais que, bientôt, bientôt, je franchirai l'impossible frontière : je m'évaderai de la page pour la saisir, et jamais contact ne sera plus brutal et plus brûlant. (IT, 119)

Elle partage donc son projet de roman comme une façon d'aider les femmes à s'extirper de leur condition sociale, à susciter chez elle une prise de conscience individuelle et comme une manière de se réhabiliter en tant qu'écrivaine.

Les entrées de journal de Subhadra apparaissent donc comme le projet de roman de l'écrivaine. L'ensemble du roman cette fois, *Indian tango*, comporte une dimension autobiographique, car il trace des liens entre l'identité de cette écrivaine et celle d'Ananda Devi. La personnage de l'écrivaine porte le même nom et pratique le même métier que l'autrice. Elle a fait des études à l'étranger, elle a des origines indiennes et séjourne brièvement en Inde, comme l'autrice. Elle s'énonce à la première personne, ce qui facilite les rapprochements entre elles. L'écrivaine avance qu'une des raisons motivant son écriture est le désir de rejoindre autrui. Elle est tournée vers les autres, « [son] récit ne peut se faire sans échos, sans résonance ». (IT, 61) L'autrice cette fois, Ananda Devi, mentionne dans une entrevue qu'elle souhaite aborder « l'universel par le local³⁰¹ », donc que son écriture, tout comme celle de sa personnage Ananda, est motivée par une conscience aiguë de s'inscrire dans un contexte social et politique. Ce faisant, les biographèmes présents dans le roman rappellent les autres livres qu'elle a écrits ; ils « renvoient essentiellement à son œuvre³⁰² ». Ils réfèrent donc à sa capacité de créer,

³⁰¹ Voir l'entrevue d'Ananda Devi avec Sharvan Anenden « Ananda Devi : l'écriture est le monde, elle est le chemin et le but », <http://www.indereunion.net/actu/ananda/intervad.htm>.

³⁰² *Ibid.*

d'inventer, de produire des fictions, plus particulièrement des fictions qui s'opposent aux cultures dominantes par le refus de ses personnages de continuer à y participer. Sharwan Anenden dit que, dans *Indian tango*,

les biographèmes n'y ont qu'un rôle secondaire : leur éparpillement crée un jeu de piste qui instaure une connivence avec le lecteur, mais qui ne représente qu'un infime enjeu. La rencontre entre le réel et la fiction ne révèle rien d'Ananda Devi en tant qu'individu, en revanche, elle met en lumière sa conception de la littérature comme chant du corps féminin, de l'identité féminine retrouvée, comme filtre poétique qui mène au cœur du monde qui nous entoure³⁰³.

En effet, les biographèmes jouent un rôle secondaire, mais nous pensons qu'ils révèlent tout de même quelque chose d'Ananda Devi — et autre chose que ce mystérieux chant du corps féminin — en tant qu'individue : son refus de la minorisation des femmes et son choix de percevoir les femmes en tant qu'individues à part entière, en tant qu'êtres humaines. Ils rappellent également la capacité de l'autrice à faire des choix, à écrire et à s'insurger. Ils incitent effectivement à aller lire, ou du moins à se renseigner, sur les autres œuvres de l'autrice. Ainsi, le mode autobiographique, puisqu'il est basé sur des biographèmes renvoyant uniquement à l'écriture de l'autrice et à ses autres œuvres universalise le point de vue minoritaire, celui des femmes, en l'ancrant dans la littérature.

Les trois œuvres se présentent ainsi clairement comme des romans dans lesquels des personnages font des choix individuels qui changent leur vie, transgressent les codes, les conventions et les normes en vigueur et transforment leur manière de voir le monde. Elles refusent le monde, même si cela risque de les mener à leur perte : nous ne savons pas si les peuples d'amantes vont survivre, si Anna et Françoise vont réussir à s'épanouir en France, si Subhadra aura un toit sur la tête et ce qu'il adviendra de sa personne. Elles auront, du moins, vécu autrement. Ces livres constituent des autofictions, car leur récit est basé sur la mise en fiction du refus des autrices d'appartenir à une catégorie sociale déterminée. Qui plus est, les autrices s'y mettent toutes en scène, à un degré ou à un

³⁰³ *Ibid.*

autre, à partir de leur individualité. Le mode romanesque permet de déconstruire le point de vue dominant en exposant qu'il bénéficie seulement à une élite et qu'il particularise des groupes sociaux dans l'intention de profiter de leur existence et, ultimement, de les annihiler. Il sert à étayer une prise de conscience. Le mode autobiographique, quant à lui, permet d'universaliser trois points de vue minoritaires : celui de la métisse, celui de la lesbienne et celui des femmes.

Plus largement, et comme nous venons de le voir, l'autofiction constitue, dans les littératures lesbiennes francophones, une prise de parole politique. Bouraoui et Garréta, détournent le voyeurisme dont leur intimité est la cible en dénonçant l'exotisme à laquelle elle est soumise puisqu'elle est toujours présentée à travers un fantasme occidental et masculin et marchandée. Le mode autobiographique sert à déconstruire les images qui pèsent sur elles tandis que le mode romanesque permet de façonner un miroir par lequel nous prenons conscience de notre voyeurisme. Wittig et Zeig, Perrin et Devi, dans leurs livres, détournent la minorisation en l'universalisant. Ici, c'est le mode romanesque qui sert à étayer une prise de conscience, individuelle cette fois, de l'oppression alors que le mode autobiographique l'inscrit dans une histoire plus grande, humaine. L'autofiction propose, dans ces cas-là, un témoignage politique qui s'inscrit dans une conscience sociale et historique du monde et qui participe d'une mémoire culturelle lesbienne.

Les phrases longues : un témoignage poétique

Le roman *Les nuits de l'Underground*, le conte *Galia qu'elle nommait amour* et le roman *Mes mauvaises pensées*, sont surtout composés de phrases longues charroyant avec elles une multitude d'informations et portant parfois sur plusieurs enjeux. Il n'est pas question, toutefois, d'un catalogage de données visant à être consignées comme nous l'avons vu plus haut. Il s'agit plutôt d'une méthode qui sert à focaliser le récit. Les

phrases longues, en effet, détaillent tellement certains gestes qu'elles transforment un microcosme en un macrocosme. Elles insistent fortement sur des moments ou des scènes particulières et agissent telle une force centrifuge qui ramène sans cesse le réel autour de réalités bien précises, celles des lesbiennes. Le temps, dans cet étirement, paraît de la sorte dilatée, voire spatialisé, car les phrases longues touchent à plusieurs moments ou époques. Elles connotent donc un témoignage poétique, voire pictural. En effet, les phrases longues densifient le texte et meublent littéralement l'espace de la page ; elles offrent un objet à saisir du regard, à contempler, en haute résolution tant elles transportent d'informations. Nous verrons que les phrases longues, dans le roman de Blais, créent des portraits à l'image de la passion de Geneviève, la personnage principale. Nous verrons que dans le conte d'Alonzo, que les phrases longues brossent des tableaux dont on suit le mouvement et la logique comme dans une galerie. Nous verrons, dans le roman de Bouraoui, que les phrases longues dépeignent des photographies, sorte de documents accompagnant la fouille archéologique de la narratrice dans sa mémoire, voire lui permettant de l'ordonner, de la saisir et d'en avoir une vue d'ensemble.

-Des portraits dans *Les nuits de l'Underground*

Dans le roman de Blais, la narration dépeint le milieu lesbien par deux types de phrases longues qui ont comme point commun d'embellir les réalités qu'il abrite. Un premier type de phrase longue marque les habitudes de déplacement des personnages, chacune s'entraînant d'un lieu vers un autre. Il fait écho, dans la diégèse, à l'occupation de l'espace public par les lesbiennes, plus précisément aux nuits vécues par Geneviève et ses amies, nuits qui débordent sur le jour. *L'underground* croît effectivement au-delà de ses nuits et des murs du bar; il est transporté par ses habituées dans d'autres lieux (appartements, restaurants, salles de spectacle) tel que le bar le « Captain qui ne fermait

jamais ses portes » (NU, 79) et qui prolonge sans cesse les nuits des personnages³⁰⁴, qui ne se terminent plus, tout comme les phrases du roman qui s'étendent sur une demi-page. L'*underground* couvre bien plus qu'un seul bar : c'est un mode de vie qui entraîne Geneviève, prend possession de l'espace tout autour d'elle tout comme les phrases longues enchaînent les actions entre virgules, entraînent lectrices et lecteurs, et prennent possession de la page. En outre, les phrases longues densifient le texte qui se présente sous la forme d'un bloc massif organisé en trois parties. Les protagonistes recréent ailleurs, partout où leur quotidien les mène, les conditions rendant leur *underground*, leur « monde marginal [de] femmes³⁰⁵ » possible. Le roman rend possible le fait d'interagir avec le monde à partir de l'expérience de la marginalité, ce qui permet d'actualiser le réel :

Lali, par quelque élégant pouvoir de courte durée sans doute, amènerait Geneviève vers ses nuits à elle, non plus ces nuits de la campagne dormante ensevelissant avec elles jusqu'au souffle de l'amour, tel le froissement de deux corps vite suspendu, assourdi, mais vers les nuits de « sa » ville, les nuits de Lali, de cet *underground* suintant de tous les bruits, dégageant jusqu'au dehors toutes ses amoureuses décadences. *Il ne fallait plus penser alors que la vie quotidienne avait encore un sens, que la nuit était liée au sommeil*, non, le regard de Lali qui ne promettait rien pourtant, tant c'était un regard figé par son propre songe de séduction, doux par instants, et vite transi par un désir inconnu, ce regard semblait tout promettre, et surtout tout comprendre, même cet élan de furie généreuse que Geneviève ne comprenait pas en elle-même, elle qui se croyait raisonnable et qui, soudain, la main de Lali dans la sienne, ne l'était plus. (NU, 86, nous soulignons, sauf le mot *underground*).

Dans ce passage formé de deux phrases longues, nous remarquons que les nuits reconfigurent le réel en formant de nouvelles associations. Une nouvelle symbolique s'impose, car « Blais dénie l'existence d'un présent *par rapport* à un passé³⁰⁶ » et, ce faisant, rompt avec une conception dichotomique, normative, mais aussi marginale du réel. Le temps, dans ce passage, paraît uniquement rythmé par le microcosme lesbien des personnages. C'est un présent qui s'étire. Il cadence la vie de Geneviève lorsqu'elle

³⁰⁴ Cette forme de sociabilité renvoie exactement à celle qui existait alors à Montréal dans les années 1980, une décennie connue sous le nom de *Golden Age* lesbien. Voir F. W. Remiggi, « Homosexualité et espace urbain », *Téoros : revue de recherche en tourisme*, vol. XVIII, 2000, p. 28-35 et Julie A. Podmore, *op. cit.*, p. 597.

³⁰⁵ Brigitte Roussel, *op. cit.*, p. 189.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 192, nous soulignons.

retourne dans le monde dit réel, c'est-à-dire non lesbien. La culture *underground* marque en effet son rapport au monde de manière indélébile :

Elle se souviendrait toujours des femmes qu'elle avait rencontrées depuis cette nuit où elle avait vu Lali pour la première fois, à l'Underground ; plusieurs qui exposaient leurs œuvres avec elle et qui étaient souvent d'autres générations et d'autres pays partageaient pourtant avec Geneviève ce temps intemporel des pensées, de la création épanouie que l'ombre de l'homme ne pouvait pas assombrir de sa force. (NU, 70)

Le milieu lesbien, avec son ouverture sur les arts et sa manière de rassembler des femmes de tout horizon sur la base de leur orientation sexuelle (ou leur amour des femmes) et de former une communauté, offre à Geneviève une nouvelle conception du réel à l'abri du regard patriarcal (les hommes sont vus comme des prédateurs, ainsi que le suggèrent « l'ombre » et « sa force » qu'ils utilisent pour dominer les femmes).

Un deuxième type de phrases longues accorde une grande importance aux habitudes et aux gestes du quotidien des personnages, même secondaires, en les détaillant longuement. Il rend ainsi significatives des scènes d'apparence ordinaire. Par exemple, dans le passage suivant, la narration, en deux phrases longues dresse un portrait de Lali alors qu'elle mange accoudée au comptoir d'un restaurant :

Lali abandonnait brusquement la main de Geneviève qu'elle avait gardée dans la sienne pendant l'apéritif et, avec une vigueur qui surprenait Geneviève, s'attaquait à son steak d'un air vorace, tout en fixant Geneviève d'un regard doux et lointain. Lali détestait préparer un repas, elle n'en avait pas le temps et se nourrissait « de hot dogs *days and nights* dans les snack bars », mais lorsque René l'invitait à dîner, que ce fût après son travail ou pour mieux clore les nuits de l'Underground, dans son *Steak House* de banlieue, ou dans quelque indolent refuge de la ville ouvert tard la nuit, ou toute la nuit à ceux qui jamais ne dorment, Lali se jetait sur la nourriture comme une affamée, maniant de son couteau dans la chair saignante comme elle l'eût fait, avec ce même profil concentré, dans l'exercice de sa profession. (NU, 77-78)

Un moment fort ordinaire et caractéristique de la vie quotidienne devient ici un point de passage par lequel donner une grande importance, voire une dignité, à Lali. La narration se bâtit sur les gestes et les habitudes quotidiennes pour révéler en la médecin une figure complexe et l'ennoblir. Les différents aspects de sa vie sont présentés à grand renfort d'adjectifs et son patois, mélange d'anglais et de français, est intégré comme discours indirect libre, ce qui constitue une façon de respecter son idiosyncrasie. La phrase est

aussi longue, car elle liste plusieurs possibilités « que ce fût après son travail ou pour mieux clore les nuits de l'Underground, dans son *Steak House* de banlieue, ou dans quelque indolent refuge de la ville ouvert tard la nuit, ou toute la nuit à ceux qui jamais ne dorment ». Il y a une multitude de possibles qui rend compte du fait que l'*underground*, comme nous le mentionnions plus haut, se dilate, notamment, partout dans l'espace du réel et qu'il réfère bien plus qu'à l'environnement des bars alternatifs et à une marginalité agissante.

Pas besoin, toutefois, d'occuper un poste important comme Lali pour traiter des femmes de l'*underground*. Dans l'exemple suivant, une phrase longue se déploie en suivant le déplacement d'un personnage secondaire, Jill, d'un bout à l'autre d'une salle du bar. La scène, encore une fois, semble banale, mais elle se trouve, par la narration, embellie, poétisée :

En ces vendredis soir fumeux qui ramassaient dans la petite salle pourpre du bar plus de femmes qu'il ne pouvait en contenir, Jill traversait de son corps long et dégingandé la toile de genoux et de mains enlacés d'un paysage féminin devenu pour elle le paysage de ses jours comme celui de ses nuits, l'étroitesse des lieux l'obligeant à effleurer d'une caresse de la main tous les corps qu'elle frôlait, elle attirait soudain vers elle une fille jeune qu'elle appelait son « enfant langoureuse » et qui avait l'habitude de venir s'asseoir souvent sur les genoux de Jill pour y dormir, non qu'elle fût ivre, car elle ne buvait que de l'eau de Vichy, mais plutôt parce que Jill ne lui avait jamais refusé cette tendre coutume, ainsi, dans sa salopette et sa chemise à rayures, cette enfant maladroite avait tout, disait Jill, « du grand garçon boudeur se demandant, un doigt dans la bouche, s'il allait grimper dans un arbre ou pas, si paresseuse qu'elle en dormait debout », elle regardait Jill un moment puis glissait soudain avec langueur contre ses genoux en soupirant : « Je crois que je vais m'endormir ! » (NU, 142-143)

C'est alors qu'elle traverse la salle, qu'elle participe de son quotidien, que Jill semble se révéler de manière éclatante. Notons que l'idée de portrait est renforcée par la mention de cette « toile de genoux et de mains » et ce « paysage féminin ». La phrase, par son ampleur (elle occupe l'espace de vingt lignes dans le roman) et ses précisions (« la petite salle pourpre » ; « elle ne buvait que de l'eau de Vichy ») et qui souligne ici aussi le langage de la personnage et le choix de ses mots (« une jeune fille qu'elle appelait son « enfant langoureuse » ») renforce l'importance des gestes et des habitudes du quotidien,

qui auraient d'ordinaire paru insignifiants. Ces détails laissent transparaître d'autres histoires et proposent l'idée que chaque personnage est un monde en soi et que ce roman fait s'entrecroiser plusieurs univers. Il se passe plusieurs choses en même temps, nous touchons des bribes de plusieurs récits que la narration fait se superposer les uns aux autres.

-Des tableaux dans *Galia qu'elle nommait amour*

Dans le conte d'Anne-Marie Alonzo, Galia aime « Elle » comme un homme tandis que, pour « Elle », « [l]es femmes [...] s'aiment autrement [que les hommes]. (GNA, 86) » Cette incapacité à se comprendre, à se rejoindre, tourmente les personnages. Elles sont immobiles et léthargiques, dans leur deuil l'une de l'autre. La narration en rend compte en suivant au plus près leurs mouvements les plus élémentaires (marcher, boire, dormir, jouer, s'habiller), tout comme s'il ne restait de leur vie que des automatismes, des conditionnements et des routines. Ces mouvements sont étirés dans de longues phrases, aux énoncés simples et courts qui semblent être dits au moment même, ou presque, où les gestes se produisent. Tout le réel se serre autour de cette perspective très étroite. Il est ainsi alourdi, et le temps, dilaté, voire densifié. Cette dilatation laisse la place à un travail du deuil. En effet, et paradoxalement, les phrases déploient les actions des personnages en plusieurs séquences ; nous sommes dans une logique de la mobilité.

La rupture amoureuse entre les deux femmes est illustrée par « Elle » qui se tranche la tête. Elle marque ainsi un état de perte, d'angoisse et de folie, bien reflété par une narration qui manque cruellement d'horizon. En effet, à bout de souffle, comme l'autrice³⁰⁷, la narration ne développe que très rarement les énoncés :

³⁰⁷ Alonzo confie dans une entrevue accordée à Janine Ricouart qu'elle du mal à respirer lorsqu'elle écrit, à cause de sa condition tétraplégique, « Entretien avec Anne-Marie Alonzo », Janine Ricouart et Roseanna Dufault (dir.), *Les secrets de la Sphinx. Lectures de l'œuvre d'Anne-Marie Alonzo*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2004, p. 36.

Elle avait penché la tête, croyait sentir la lame sur la peau de son cou, sentait la lame ouvrir ses chairs; la sentait fendre, lente, sûre de ce qu'elle tranchait, se sentit défaillir, cru qu'elle perdait sang et âme lorsqu'elle vit Amour marcher loin d'elle, la vit si bien s'éloigner, sentit son regard la suivre, se coller à elle, s'attacher à son corps, ses cheveux, ses vêtements, elle pria son regard de suivre Amour, de la garder, n'osa dire *protéger*, Amour aurait pensé *surveiller*, mais Amour la croyait folle, sûrement possessive ou jalouse, Amour croyait cela d'elle. (GNA, 26, l'autrice souligne)

Le rythme de lecture est saccadé, sec, étrange aussi, comme le contact d'« Elle » avec son corps : elle ne sent pas la lame sur la peau de son cou, elle « croit » sentir, elle ne défaillit pas, elle se « croit » défaillir. Une distance s'est insinuée entre le corps et les sensations qu'il procure. « Elle » se rattache à Galia, se moule sur elle, pour avancer. Le moment décrit est assez court, mais puisque les gestes sont présentés par étapes, il donne l'impression d'être allongé, de prendre toute la place, d'initier un mouvement vers l'avant. Alonzo, contrairement à Blais, n'écrit pas des phrases longues qui prennent toute la page. Les phrases s'accumulent plutôt en paragraphes. Elles meublent l'espace de la page en formant des tableaux, à l'image de la première scène du conte où « Elle » peint dans le désert en pensant à Georgia O'Keefe. Le conte d'Alonzo, pris dans son ensemble, consisterait alors en une galerie dans laquelle tant les personnages que les lectrices et lecteurs se promènent et choisissent de regarder un tableau ou un autre, voire plusieurs simultanément³⁰⁸. Le conte est résolument « un centre où le désir circule, où le désir ne peut être entravé, où il brise les chaînes qui l'immobiliseraient, où la douleur ne peut fixer, “territorialiser” les êtres³⁰⁹ ». Ainsi, bouger, se déplacer, agir, c'est éloigner la douleur, c'est ne plus y penser, ne plus y revenir.

Cette présentation des gestes, qui les scinde sur plusieurs plans, est récurrente. Les phrases longues les épuisent, les épurent et les dénudent depuis une mise en scène de

³⁰⁸ Claudine Potvin a noté l'effet tableau de l'écriture d'Alonzo qui donne l'impression que ses livres s'expriment souvent sous un mode muséal. Ici il s'agit toutefois vraiment d'une galerie, car on y examine une séquence de gestes et de tableaux et non pas des collections d'articles (photographie, écriture, etc.), Claudine Potvin, « Muses et musées : l'effet “tableau” de l'écriture », *Voix et Images*, vol. 19, n° 2, (56), 1994, p. 279-293.

³⁰⁹ Roseanna Duffault, « Écrire la lesbienne immobile », Janine Ricouart et Roseanna Duffault (dir.), *Les secrets de la Sphinx. Lecture de l'œuvre d'Anne-Marie Alonzo*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2004, p. 77.

l'extrême présent. Il n'y a pas de conjonction de coordination entre les segments de la phrase ; ils sont seuls, séparés, comme « Elle » :

Elle regarda ses mains à nouveau, mit l'index dans sa bouche, le coinça entre ses dents avant de tirer, sentit son doigt frémir, pensa qu'elle le mordait en tirant, se dit qu'elle se faisait mal, ne cessa pas, le doigt devait souffrir et avoir mal, le doigt refusait de bouger, se cachait du mouvement, se couvrait de peau, couvrait l'ongle et la jointure, cachait la chair déjà de peau recouverte, elle mit alors le majeur à côté, pour lui tenir compagnie, dans sa bouche, les doigts sourirent de se regarder, se regardèrent se présenter l'un l'autre, elle entendit les mots, écouta les phrases, se fit muette pour entendre, ses doigts engourdis sans mouvoir se liaient d'amitié, ce mot la fit rire, elle pensa qu'elle ne riait plus, n'avait pas tellement envie de rire, depuis le départ d'Amour, tout s'était passé si vite, tout se dit-elle, s'était terminé avant même d'advenir. (GNA, 21)

Le corps, ici, ne ressent plus rien ; c'est une enveloppe qui ne réagit ni aux stimuli extérieurs ni à sa mortification. La persistance de sa matérialité surprend ; il est étrange, distant. Ce n'est pas « Elle », mais le doigt qui refuse « de bouger ». Toutefois, il se trouve, dans ce passage, qu'« Elle » fait aussi beaucoup de choses : elle regarde, met, coince, sent, pense, se dit, entend. Alors que la personnage nage en pleine torpeur, la narration la situe en pleine action³¹⁰.

Dans cette autre phrase longue décrivant une scène entre « Elle » et Galia avant la rupture, la narration passe chaque mouvement sous la loupe. Tout est dit, tout est rigoureusement décrit. À l'immobilité de Galia se mesure la mobilité de « Elle » :

Elle se leva, prit la gourde, courut chercher de l'eau pour le thé, chercha de l'eau, fit du thé, sortit des dattes et raisins secs, sortit de petits biscuits de son sac, éplucha des mandarines, mit des morceaux de fromage sur les biscuits et attendit que, de lourd sommeil, Galia se tire, car Galia dormait de plaisir, elle dormait, aimait dormir, le faisait, soyeuse comme en tout, le jour avait, depuis longtemps, chanté lorsque Galia finit par s'étirer, alors elle posa un doigt sur ses lèvres en salut, baisa ses sourcils puis son cou sous l'oreille, lui dit : mange Galia, nous avons tant et tant de route à faire. (GNA, 62)

Il est intéressant de noter que l'accès aux pensées est pratiquement absent. Ce qui importe, ce sont les mouvements, les déplacements, les habitudes et les objets du quotidien, autrement dit la mise en marche de la routine. Plus les précisions abondent, sont documentées, rappelées, plus « Elle » paraît mobile. Ces gestes et cette scène, ces

³¹⁰ Chez Blais, les phrases longues convoient surtout des qualificatifs et des adjectifs. On voit que le procédé peut être utilisé dans le but de fonder des poétiques différentes.

objets et ces aliments témoignent aussi de sa présence, de son existence, en laissent une empreinte.

Dans le passage suivant, la narration décrit la fuite de « Elle » dans le désert, loin de la tente de son amoureuse :

Elle avait marché depuis plus de trois lunes, s'était assise une fois par jour de marche et une fois par nuit, n'y restait que douze minutes, les comptait en secondes pour allonger, ne trouvait pas le temps long, elle n'avait pas dormi, s'était enveloppée de châles, elle s'était souvent habillée, déshabillée, la route était longue, et loin son amour à abattre. (GNA, 27)

« Elle » fait marcher son corps dans le désert pendant des semaines. Les jours et les semaines se ressemblent; les gestes du quotidien se répètent, s'accumulent : elle s'habille, se déshabille. Il n'y a plus de ligne temporelle. Tout est pareil. « Elle » n'a pas dormi, ce qui renforce sa torpeur. Elle cherche consciemment à allonger le temps, à parcourir une grande distance aussi, pour faire passer tant le temps que le deuil. Les précisions marquent toutefois qu'elle était là, qu'elle est passée par là, qu'elle a vécu cette expérience. Le passage dans le désert souligne une recherche, une quête, un désir de faire peau neuve.

-Des photographies dans *Mes mauvaises pensées*

Dans *Mes mauvaises pensées*, la narration est bâtie de manière à déterrer les mauvaises pensées de la narratrice — il s'agit pratiquement d'une fouille archéologique. En effet, elle est constituée de phrases longues qui dépoussièrent des couches d'histoires. Les énoncés de ces phrases (dont plusieurs sont nominaux) sont placés entre virgules et points-virgules, ce qui provoque une lecture saccadée, et essoufflante, presque asthmatique, à l'image de la maladie de la mère de la narratrice. L'asthme est un motif qui revient souvent dans le roman, et qui écrase la narratrice. Nous sommes dans le geste de fouiller, de sonder, de rompre, voire d'éventrer. C'est un acte de survie pour se libérer de ce qui oppresse et pour réapprendre à respirer.

Dans l'élan de la confession, la narratrice déroule sa vie, fouille chaque souvenir, les mélange à d'autres, enchaîne les *flash-back*. Elle est pressée de tout dire. La narration est bâtie sur des fragments ; chaque événement décrit fait rapidement écho à un autre. Le portrait ainsi dessiné est obscur, flou, vacillant. Il y a une urgence à expliquer la présence des mauvaises pensées, à en débusquer les origines par un retour désordonné sur toute la vie de la narratrice :

J'étais bien là-bas, j'étais moi, j'étais entre mes mains, dans mon visage, près de mon corps, avec ma voix, j'étais au cœur d'une vie, ce n'était pas la vie, ce n'était pas la meilleure des vies, c'était la promesse d'une vie, d'une autre vie, c'est ce que je pense la nuit, au 118, quand je n'arrive pas à dormir, que j'écoute sous mes draps la radio, que je sens ma mère, si près, et que je suis gênée d'être si près du corps parce que je ne suis plus une enfant, puis j'écoute mon walkman, fort, très fort, parce qu'il faut aussi taire ce bruit en moi, dans la chambre, qui va de ma tête contre la fenêtre, qui va de mon corps contre le corps de ma mère, ce bruit de la nuit qui enveloppe, le bruit des peaux, le bruit des images, le bruit de la peur toujours qui grandit, si vite, c'est elle que je frappe tous les jours avec ma raquette de tennis en faisant des balles sur le parvis des tours du front de Seine, je me vide, de tout, je détruis toutes les images de mon enfance, la plage, les sentiers de Chréa, le bateau pneumatique, les criques de Tipiza, les préaux de l'immeuble, ma chambre, l'ascenseur, les escaliers, je pense à mon père qui est encore là-bas, je brûle sa maison, je me brûle quand je me présente au collège Guillaume-Apollinaire, au professeur de français, madame G., je sais, à cet instant précis, dans nos yeux, que je vais tout faire pour la séduire : je vais écrire, je vais écrire pour le corps de madame G., je débute une nouvelle vie : ma vie française ; je m'attache à son corps pour me défaire du corps de ma mère, vous savez, j'ai parfois le sentiment étrange de perdre la tête, d'avoir une fissure au cerveau, c'est à cause de l'attaque de ma grand-mère, c'est à cause de son état, puisqu'elle reste au sommet de ma maison, de mon histoire féminine, de mon influence, je descends des femmes et je suis à côté des hommes, les hommes de ma vie sont en déplacement — loin de moi, ou de ce que je me représente être moi : mon corps-invasion ; mon père est en voyage, mon grand-père algérien est dans ma mémoire, mon grand-père français est dans le silence. (MMP, 102-104)

La narration supporte un geste d'éventration des souvenirs, « des souvenirs quasi photographiques³¹¹ ». Ils sont extrêmement détaillés. Cette phrase très longue est constituée d'un enchaînement d'expériences étrangères l'une à l'autre, parfois très précises (l'adresse 118, par exemple), parfois à peine effleurées (l'attaque de la grand-mère). Elle met en relation plusieurs époques et temporalités et les situe sur le même plan. Nous sommes dans la mise à distance, dans l'analyse (partielle), dans la réinterprétation. La narratrice brûle des choses, craint de « perdre la tête ».

³¹¹ Montserrat Serrano Mañes, « Nina Bouraoui : construction sexuelle et transgression identitaire », *Journal of Research in Gender Studies*, vol. I (2), 2011, p. 35.

La confession débouche parfois ailleurs, c'est-à-dire qu'elle devient prise de conscience, affirmation, comme dans la phrase longue suivante (que nous avons dû couper pour les besoins de l'analyse : elle se poursuivait encore sur une page et demie) :

Je n'ai que de l'amour quand je prends le petit avion hall C, porte 5 de l'aéroport de Boston, je n'ai que de l'amour quand je sais, là, face à vous, que je m'appête à vous parler des femmes, de mon rapport aux femmes, de ce lien, de cette adoration, je n'ai pas honte ou je n'ai plus honte, vous me regardez et je soutiens votre regard, je ne sais pas si je suis en train de vous séduire, si Provincetown n'est pas un moyen de vous dire combien je me sens en paix avec les femmes, avec vous, même si vous portez plusieurs masques; le corps qui me fait face, votre corps, est le corps d'une femme et je crois que tout tient là, dans cette différence avec les hommes, je n'arrive pas à me dire que nous sommes semblables, il y aura toujours pour moi, les hommes et les femmes, il y aura toujours cette ligne, mais ce n'est pas la peur qui fait cela, c'est le désir, je crois, c'est la place aussi, chacun sa place et ma place est dans le petit avion de Provincetown, je ferme les yeux et je descends au fond de moi, dans cette enfance où je rêve tant, où je voyage avec ma sœur, où les hôtesse sont des beautés qui vérifient mon identité, mes affaires, ma ceinture, et je suis au-dessus du ciel, et je suis près de ma sœur, et je sens son odeur, eau de Cologne Bien-être, et je regarde les nuages qui me séparent de la terre, et je me sens si libre, si libre de moi, l'enfant attachée à sa mère ; il y a une excitation à divorcer d'un lien et il y a une douceur dans la tristesse de ce lien rompu, il y a un infini bonheur à le retrouver, le reconstituer, c'est une spirale, c'est ma spirale amoureuse, c'est la spirale de mon écriture, quand je quitte ma mère, je prends un foulard qui porte son odeur, quand je quitte la Chanteuse, je prends une chanson qu'elle a chantée, sur scène, pour moi, quand je me sépare de l'Amie, je prends toute notre vie dans mon cœur, nos mots, nos voyages, nos silences, nos regards [...]. (MMP, 183-184)

Les détails abondent ici aussi ; la narratrice spécifie le lieu exact où elle prend l'avion, les éléments vérifiés par les hôtesse, la marque de parfum de sa sœur. Elle rend compte avec exactitude de certains événements. La fouille a toujours lieu, tout est rappelé, tout est documenté. La logique d'écho présidant la narration se trouve ici aussi. Une expérience en rappelle ou en explique une autre et dessine une mosaïque fort intéressante au cœur de laquelle trônent les femmes, comme chez nos deux autres autrices. Le réel ne cesse d'orbiter autour d'elles, plus spécifiquement encore autour de l'amour, la tristesse ou le désir que leur porte la narratrice. La narratrice « prend » les choses, les « rompt », les « reconstitue » comme des photographies.

Ainsi, les phrases longues, chez Blais, Alonzo et Bouraoui dénotent un témoignage poétique qui esthétique tellement les détails de la vie des protagonistes que le temps, hormis le présent, perd de l'importance. À l'image des phrases qui couvrent l'espace de la page, voire de plusieurs, le présent se dilate, centre le réel sur l'univers des

femmes. C'est véritablement un *no man's land*³¹². Ce témoignage a une portée différente chez les trois autrices. Chez Blais, c'est une manière d'humaniser les lesbiennes et d'inscrire leur culture dans le réel. Les phrases longues servent à les ennoblir et à les transcrire dans la mémoire en en tirant des portraits. Pour Alonzo, il s'agit d'un travail de deuil. Les phrases longues procurent, aux personnages, une mobilité qui tranche avec la torpeur dans laquelle la rupture amoureuse les a plongées. Cette rupture fonctionne par tableaux entre lesquels on se déplace et par lesquels l'histoire amoureuse est rendue et peut être perçue sous tous les temps à la fois. Elle offre une vision aérienne, en quelque sorte, pour reprendre le titre de l'ouvrage de Nicole Brossard, et documente l'histoire d'un refus de la douleur. Pour Bouraoui, le témoignage constitue une façon de fouiller son passé pour éviter qu'il ne l'étouffe. Les phrases longues participent d'un geste archéologique et d'un réflexe photographique qui permettent de documenter l'histoire d'une vie en l'aérant et en la présentant dans un album dont la narratrice possède la logique. Dans les quatre livres, ce langage documentaire, qui met l'accent sur les actes et les habitudes du quotidien des narratrices et des personnages fait irradier leur présence. Il les place au centre de leur histoire et au cœur du réel. Ces actes et habitudes sont l'objet de leur recherche artistique et permettent une focalisation double : à la fois précise, locale (on aborde des détails, les gestes) et large, globale, dense (on aborde cela par des phrases longues).

Conclusion

Dans ce chapitre, le passé est sans cesse rappelé dans un élan très fort à témoigner, mais aussi à enquêter comme si un crime avait été commis. Ce témoignage prend

³¹² Michèle Bacholle-Boškovič remarque que, dans *Galia qu'elle nommait amour* d'Anne-Marie Alonzo, on entend « n'homme » sous « nomme », et qu'il y a une évacuation du masculin. Michèle Bacholle-Boškovič, « Le désert dans *Galia qu'elle nommait amour* : arabesques féminines », Janine Ricouart et Roseanna Dufault (dir.), *Les secrets de la Sphinx. Lectures de l'œuvre d'Anne-Marie Alonzo, op. cit.*, p. 86.

différentes formes et significations selon le procédé d'écriture favorisé. Nous avons vu plus particulièrement que les littératures lesbiennes francophones utilisent trois principales stratégies scripturaires procurant aux œuvres une dimension documentaire : le retour sur le passé, l'autofiction et les phrases longues.

Le premier aspect est temporel. Il est le lieu d'un retour sur le passé qui est utilisé dans cinq textes (deux publiés au Québec et trois en France) pour offrir un témoignage organique ; nous entendons par là un témoignage tourné vers soi-même et dans lequel le passé est présenté comme un trauma inscrit dans le corps, comme une blessure coloniale, patriarcale et classiste dont on doit non pas guérir, mais cicatriser, afin d'entamer un processus d'inscription mémorielle. Cette cicatrisation se réalise, dans *Georgie* (1978) de Jutras, *Mes mauvaises pensées* (2005) de Bouraoui et *Chuchote pas trop* (2007) d'Ekotto à partir d'une double posture énonciative ; le passé est raconté à la fois au passé et au présent. Dans ces trois textes, cette stratégie d'écriture sert à nommer des expériences de violence et des crimes commis contre les personnages ou les narratrices. Le retour dans le passé permet alors plus précisément de faire passer la honte (dans *Georgie*), la culpabilité (dans *Mes mauvaises pensées*) ou le silence (dans *Chuchote pas trop*) du côté des oppresseurs. Ce traitement du temps et du traumatisme en l'associant au vécu d'autres personnes et au dévoilement d'une violence systémique a une fonction cathartique. Elle rappelle bien sûr la pratique féministe étatsunienne blanche dite du *consciousness raising* ou *awerness raising* de la fin des années 1970, mais également celles de féministes noires des années 1980 qui passe par la valorisation des expériences personnelles comme source de savoir. On remarque que cette pratique de retour dans le passé comme processus de cicatrisation est assez récente dans les textes publiés en France, tandis qu'elle date de la fin des années 1970 chez l'autrice publiée au Québec. Le passé, dans nos textes, n'est pas seulement le lieu d'une cicatrisation, mais aussi de sa consignation dans un livre, dans *La*

lettre aérienne (1985) de Brossard, *Mes mauvaises pensées* (2005) de Bouraoui et *Les Chroniques mauves* (2012) de Feunteun— il doit donc s’inscrire cette fois hors de soi — afin d’en rapporter une version officieuse qui s’ajoute à la version officielle dans laquelle les lesbiennes sont d’ordinaire effacées. Ce travail documentaire prend parfois l’allure d’une déposition ou d’un manifeste qui s’adresse à autrui telle qu’une famille, un groupe social, une société, mais sans chercher leur validation. Il rend compte de la matérialisation de la perspective des narratrices et de Brossard sur le monde ; c’est une déclaration d’indépendance et d’autonomie, une manière de retrouver un peu de substance, un corps, en somme d’apparaître. Dans le cas de *La lettre aérienne* de Brossard, ce retour dans le passé est le lieu de création d’un essai ; l’auteur trace un lien entre les femmes sur la base d’une expérience commune de l’oppression, une manière de faire commune aux féministes blanches qui nivellent les expériences des femmes. Chez Bouraoui, dans *Mes mauvaises pensées*, ce retour dans le passé forme un roman-album qui sert plutôt à réparer les liens entre les familles et ses ami-e-s dans les deux cultures d’attache de la narratrice, celle algérienne et celle française. Dans *Les chroniques mauves*, un tel retour dans le passé crée une bande dessinée historique qui, en mettant l’emphase sur les mouvements et pensées féministes, lesbiennes et queer, permet aux lesbiennes d’apparaître comme sujet historique. Ainsi, le retour dans le passé pour le consigner dans un livre rappelle la pratique du manifeste qui se veut parfois un appel, parfois un programme politique et littéraire par lequel porter des revendications et revendiquer du changement. Et c’est exactement ce que font nos narratrices : elles mettent leur existence, et celles des femmes, des lesbiennes, des personnes racisées et des pauvres, à l’avant-plan, sans compromis, et affirment qu’elles existent. Nous voyons que ce procédé d’écriture de retour dans le passé est utilisé depuis peu de temps par les autrices publiées en France (2005 pour *Mes mauvaises pensées*, 2007 pour *Chuchote pas*

trop et 2012 pour *Les chroniques mauves*), mais pas pour celles publiées au Québec (1978 pour *Georgie* et 1985 pour *La lettre aérienne*) qui ont privilégié d'autres stratégies d'écriture pour documenter le passé, tel que l'usage de phrases longues sur lequel nous reviendrons.

L'aspect générique, le deuxième aspect de la dimension documentaire, est façonné par l'emploi de l'autofiction dans cinq de nos textes. Elle constitue, dans le corpus, une stratégie spécifique des autrices publiées en France. Elle modifie les représentations aliénantes habituelles dont les lesbiennes font l'objet et favorise un témoignage politique. Les autrices utilisent ce procédé pour détourner le voyeurisme dont les femmes lesbiennes et les femmes racisées sont la cible. Elles politisent de la sorte l'intimité. En effet, le mode autobiographique, plus spécifiquement celui de la confession dans *Pas un jour* (2002) de Garréta et *Mes mauvaises pensées* (2005) de Bouraoui, sert à déconstruire des images aliénantes — coloniales, patriarcales, pornographiques, religieuses et capitalistes — tandis que le mode romanesque est utile afin d'exposer le voyeurisme du lectorat. Cet usage spécifique de l'autofiction permet de comprendre que les autrices vivent dans une période où les images des femmes, des lesbiennes et des personnes racisées formées par les pouvoirs dominants, et mises en circulation par les nouvelles technologies, constituent l'obstacle majeur à leur autonomie. En effet, ces images les empêchent d'être vues et reconnues en se superposant à l'image qu'elles ont d'elles-mêmes. Ces autrices nous montrent aussi que ces images des dominants sont dévorantes, notamment en positionnant le lectorat comme un voyeur.

Wittig et Zeig dans *Brouillon pour un dictionnaire des amantes* (1976), Perrin dans *Mousson de femmes* (1985) et Devi dans *Indian tango* (2007) font aussi usage de l'autofiction, mais pour combattre la minorisation sociale qu'elles subissent, selon le cas

en tant que lesbiennes, métisses, femmes ou les trois en même temps, et ainsi politiser l'individualité. Ici, le mode romanesque rend compte d'une prise de conscience individuelle de l'oppression tandis que le mode autobiographique tend à universaliser le point de vue minoritaire en l'inscrivant dans des domaines qui font autorité tels les mythes (dans *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*), l'Histoire (dans *Mousson de femmes*) et la littérature (dans *Indian tango*). Ce maniement particulier de l'autofiction vise à contrer les catégories sociales comme source première de disparition de certaines existences³¹³. Il est utilisé depuis plus longtemps que celui visant à détourner le voyeurisme parce que la théorisation des catégories, ou classes sociales constituait un enjeu important, voire un angle privilégié du militantisme pour les personnes racisées, colonisées, ainsi que les féministes et les lesbiennes, dès les années 1960.

Le troisième aspect, celui stylistique, nous est rendu à travers l'usage de phrases longues que l'on trouve dans trois textes, *Les nuits de l'Underground* (1978) de Blais, *Galia qu'elle nommait amour* (1992) d'Alonzo et *Mes mauvaises pensées* (2005) de Bouraoui. Chacune en fait usage pour présenter un témoignage poétique – une sorte de lentille focale transformant les microcosmes lesbiens en macrocosmes. Il s'agit d'esthétiser et de rappeler des expériences et des existences parfois rudes et traumatisantes, et d'ériger des communautés de femmes comme sources de savoir. Les phrases longues de Blais dressent des portraits d'une communauté bien implantée et en évolution. Celles d'Alonzo dépeignent des tableaux dans une sorte de poétique de l'événement qui permet de comprendre chacun à la lumière de l'autre, un peu comme dans un musée, et les phrases longues de Bouraoui créent une série de photos comme façon d'ordonner l'histoire de la narratrice. Cette stratégie d'écriture des phrases longues

³¹³ Sur la catégorisation, voir Christine Delphy, *Classer, dominer. Qui sont les « autres » ?*, Paris, La Fabrique, 2008, 232 p.

fait écho à un souci de personnalisation de certains milieux marginaux afin de les rendre moins homogènes et plus dynamiques.

Nous constatons donc dans ce chapitre que la dimension documentaire du réalisme virtuel³¹⁴ est plus actualisée par des textes publiés en France qu'au Québec (sept contre quatre). Ces textes datent majoritairement des années 2000 tandis que ceux publiés au Québec datent principalement des années 1980.

³¹⁴ Pour une vue d'ensemble des procédés scripturaires analysés dans ce chapitre et observer leur manifestation et leur rôle dans le réalisme virtuel lesbien, voir le tableau II à la p. 359.

CHAPITRE 5

LA DIMENSION INTERACTIVE : UN POUVOIR PARALLÈLE

*For the master's tools will never dismantle the master's house. They may allow us to temporarily beat him at his own game, but they will never enable us to bring about genuine change. And this fact is only threatening to those women who still define the master's house as their only source of support*³¹⁵.

Les littératures lesbiennes francophones, comme nous l'avons vu plus haut, relie l'absence publique, sociale et historique des lesbiennes à leur disparition du discours historiographique. Nous montrerons maintenant qu'elles associent également cette disparition à la minorisation de leur parole due à une conception limitée du pouvoir — il ne serait possible d'en acquérir qu'à travers la domination et le contrôle³¹⁶. Cette absence va être conjurée en conceptualisant et en pratiquant un pouvoir parallèle basé sur l'habileté d'engager une conversation avec les autorités ordinaires, voire par le simple fait de s'adresser à elles. Nous montrerons dans ce chapitre que les littératures lesbiennes francophones comportent aussi une dimension interactive qui participe d'un mode narratif que nous nommons « le réalisme virtuel ». Ces écritures attirent effectivement l'attention sur la manière dont on tient pour acquise notre façon de communiquer, de

³¹⁵ Audre Lorde, « The Master's Tool Will Never Dismantle the Master's House », Cherríe Moraga et Gloria Anzaldúa (dir.), *This Bridge Called my Back: Writings by Radical Women of Color*, New York, Kitchen Table Press, p. 27, 1981. « Les outils du maître ne démantèleront jamais la maison du maître. Ils peuvent nous servir à le battre temporairement à son propre jeu, mais ils ne nous permettront jamais d'apporter un changement réel. Et ce fait est une menace seulement pour les femmes qui définissent toujours la maison du maître comme leur seul recours. » Nous traduisons.

³¹⁶ Cette conception a été réifiée par les mouvements féministes des années 1970 en Occident et a ainsi révélé qu'ils étaient surtout le fait de femmes blanches et bourgeoises qui ont universalisé la lutte féministe autour de leur réalité. bell hooks mentionne que : « *Their suggestion [bourgeois white women's] that they should first obtain money and power so as to work more effectively for liberation had little appeal for poor and/or non-white women.* » *Feminist Theory. From Margin to Center*, Boston, South End Press, 1984, p. 85. « Leur suggestion [celles des femmes blanches bourgeoises] qu'elles devraient obtenir en premier lieu de l'argent et du pouvoir afin de travailler plus efficacement à la libération avait peu d'attrait pour les femmes pauvres et/ou non blanches. » Nous traduisons. hooks mentionne que « [m]any poor and exploited women, especially non-white women, would have been unable to develop positive self-concepts if they had not exercised their power to reject the powerful's definition of their reality », *ibid.*, p. 90-91, [« plusieurs femmes pauvres et exploitées, spécifiquement les femmes non Blanches, auraient été incapables de former des concepts positifs d'elles-mêmes si elles n'avaient pas exercé leur pouvoir à rejeter la définition dominante de leur réalité ». Nous traduisons.]

créer des fictions, de prendre la parole — qui fait disparaître certaines existences du réel, dont celles lesbiennes — en brisant les illusions référentielles qui d'ordinaire figent le regard et sclérosent la pensée. Elles sont donc toujours en train de déranger la lecture et de complexifier le récit, de rappeler un contexte social, historique, colonial ou patriarcal. La narration, dans ces écritures, est (auto)réflexive : elle porte un regard sur elle-même et sur les sujets d'énonciation ; elle est aussi critique³¹⁷ : elle dénonce différents types d'autorité ; et exploratoire : elle suggère, sous-entend et projette. Elle est de l'ordre de la révision. Celle-ci est bâtie à travers trois stratégies scripturaires : l'autoréflexivité métafictionnelle, la polyphonie et l'humour. La première, l'autoréflexivité métafictionnelle, sert à opérer une remise en question de l'autorité sociale. La deuxième, la polyphonie, conteste l'autorité discursive. La troisième, l'humour, sert à renverser l'autorité morale. Ces trois procédés d'écriture, nous le verrons, subvertissent continuellement le réel, détruisent son homogénéité et suscitent un constant désordre. Ils créent des interférences.

L'autoréflexivité métafictionnelle : une révision de l'autorité sociale

Une dizaine des œuvres³¹⁸ sont basées sur des récits autoréflexifs. Le regard, en tant qu'outil de perception du monde, est donc au cœur de ces récits. En effet, les narratrices vont autant regarder leur fiction, leur écriture, leur personnage, leur lectrice, qu'observer le regard ordinairement posé sur elles. Elles vont interroger plus particulièrement la manière par laquelle notre assignation à un genre affecte nos perceptions et donc comment l'autorité sociale se déploie.

³¹⁷ Nous sommes conscientes de l'importance de l'ironie, un procédé critique majeur, dans *Triptyque lesbien* mais nous avons pris le parti, en considérant les limites de notre thèse, de privilégier l'étude de l'humour dans les textes plus contemporains.

³¹⁸ Il y a clairement une mise en scène de l'Histoire dans *Mousson de femmes*. Nous ne considérons toutefois pas ce roman comme une métafiction historiographique. Le discours qu'il contient n'est en effet pas critique de l'Histoire ni de l'écriture de ce roman.

L'autoréflexivité est un procédé par lequel un texte se sert de la littérature et produit des analyses par l'utilisation de la fiction. Elle se manifeste souvent, par exemple, par des récits enchâssés et par la mise en scène de l'autrice, de l'activité de l'écriture ou de la lecture. La métafiction, quant à elle, est une théorisation de la fiction par la fiction. Elle freine la lecture, détourne le texte et rend la forme hétérogène. C'est une fiction qui questionne la manière par laquelle les récits et les faits sont perçus et la façon par laquelle le sens est produit. Cette stratégie d'écriture force lectrices et lecteurs à toujours garder en tête qu'elles sont en train de lire une fiction. Linda Hutcheon réfléchit ainsi la métafiction:

[T]he formal and self-consciousness of metafiction today is paradigmatic of most of the cultural forms of what Jean-François Lyotard calls our « postmodern » world – from television commercials to movies, from comic books to video art. We seem fascinated lately by the ability of our human systems to refer to themselves in an endless mirroring process³¹⁹.

Pour la théoricienne, la métafiction comporte une part évidente de narcissisme, voire de mise en spectacle, qu'elle questionne ici sur un ton ironique. Ce procédé, entre autres littéraire, reflète l'avènement social d'une importante marchandisation de l'image soutenue par une idéologie individualiste et surtout individualisante. Dans le cas des littératures lesbiennes francophones, la métafiction ne semble toutefois pas avoir une portée narcissique, car le sujet lesbien n'a pas d'image qui lui soit propre à mettre en spectacle. Il doit encore apparaître³²⁰.

³¹⁹ Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Londres, New York, Routledge, 1980, p. xii. « la forme et la conscience de la métafiction aujourd'hui est paradigmatique de la plupart des formes culturelles que Jean-François Lyotard nomme notre monde "postmoderne" — des publicités commerciales aux films, des bandes dessinées aux arts vidéo. Nous semblons fascinés dernièrement par l'habileté de nos systèmes culturels à se référer à eux-mêmes dans un procédé de réflexion sans fin ». Nous traduisons.

³²⁰ La bande dessinée donne évidemment à voir un sujet lesbien. Toutefois, il n'est pas marchandisé comme nous l'avons vu dans *Le bleu est une couleur chaude*, *Les chroniques mauves* et *J'aime les filles*. Dans chacune de ces bandes dessinées, il n'y a pas (ou très peu) de référence aux lesbiennes, donc d'images à faire circuler. Le style de dessin de ces œuvres, tous très différents et magnifiques à leur façon, rend aussi compte de cette pauvreté culturelle, de l'absence d'une poétique graphique lesbienne.

Dans les littératures lesbiennes francophones, nous parlerons plus spécifiquement d'autoréflexivité métafictionnelle³²¹, celle-ci étant influencée par le postmodernisme tel que théorisé par Lyotard. Elle vise, dans notre corpus, à dénoncer la mainmise patriarcale et hétérosexuelle du réel qui fait disparaître les femmes et les lesbiennes. Cette autoréflexivité métafictionnelle se manifeste de trois façons différentes : par la mise en scène de l'écriture, de l'écrivaine et de la lecture. Nous verrons ultimement que l'autoréflexivité métafictionnelle consiste, dans les littératures lesbiennes francophones, en une manière de garder ouvert le réel afin de pouvoir y faire entrer des existences lesbiennes.

-La mise en scène de l'écriture

Dans deux des livres³²² du corpus, la mise en scène de l'écriture est nettement visible. Le texte se présente à travers deux typographies. Cette accentuation indique un changement, marque un écart entre deux modes non seulement d'énonciation, mais aussi de perception.

Dans *Fruit de la passion* s'enchevêtrent un texte en caractères italiques, la fiction de Patricia, la narratrice et protagoniste principale, et un autre texte en caractères romains qui concentre ses commentaires sur cette fiction qu'elle est en train de rédiger. Les premières occurrences autoréflexives n'arrivent toutefois qu'à la vingt-cinquième page, et par bribes. Elles arrêtent donc soudainement la lecture, font disparaître l'illusion de la fiction. L'histoire racontée jusqu'alors mettait en scène la rencontre de Patrice, un poète, et de Maud, une peintre beaucoup plus âgée que lui, dont il est amoureux. Elle était racontée dans l'optique de Patricia, présentée comme la sœur jumelle du jeune homme.

³²¹ L'autoréflexivité et la métafiction ne sont pas des stratégies d'écriture propres aux littératures lesbiennes francophones. Ces deux procédés sont effectivement utilisés dans plusieurs corpus de littératures minoritaires. Toutefois, la manière dont les littératures lesbiennes francophones manient ces procédés leur donne ici, comme nous le verrons en cours d'analyses, une résonance particulière.

³²² *Fruit de la passion* et *La lettre aérienne*.

Le premier commentaire métafictionnel révèle que cette histoire est en fait une fiction basée sur les souvenirs d'enfance de Patricia. Les premiers mots de ce commentaire sont : « Exactement comme en ce jour lointain où j'avais pu l'étreindre. » (FP, 25) Il suggère que Patrice serait en fait Patricia. La métafiction force lectrices et lecteurs à reconsidérer l'histoire en cours, à réviser les références qu'elles avaient élaborées jusque-là. Le second commentaire rend compte d'un mélange entre la fiction et les souvenirs de cette narratrice : « Confusément, je pense qu'il pourra l'embrasser dans le salon, où il a préparé un grand feu de cheminée, mais, dans le salon, je vois Maud jeter négligemment son imperméable sur le fauteuil. » (FP, 25) Son récit lui échappe ; elle « pense qu'il pourra l'embrasser dans le salon », elle n'en est pas certaine. Sa fiction la dépasse. Elle voit Maud jeter son imperméable comme si elle n'était pas responsable de ses actes, à partir d'un regard extérieur, d'un souvenir. Les prochains commentaires autoréflexifs ne font que renforcer cette impression : « Maud ira s'asseoir sur le divan, tendra ses mains vers les flammes. Patrice aurait pu s'approcher d'elle, les prétextes ne manquent pas, mais rien ne va plus. Sous ma plume, les répliques de Maud, des plus décourageantes, rendent tout geste de Patrice impossible. » (FP, 25) Patricia neutralise la tentative de séduction de Patrice. Elle se montre réticente à lui abandonner ce qui semble être son histoire : « Là-bas, le ciel est d'un vert d'orage. Il est ici gris perlé de neiges. Patrice est enfin de retour là-bas. Moi qui aurais tant voulu partir à sa place, je m'étirole ici. C'est à lui, non à moi, que Maud est destinée. » (FP, 26) Patricia nage en pleine confusion. Sa conscience se perd entre son personnage, l'environnement géographique de l'Uruguay, et celui du Québec. Sa fiction lui est une menace. Elle ne peut s'empêcher de poser sur elle son regard, et donc de manifester sa présence, car elle la conditionne à s'effacer : « Dans quel délire m'entraîne ce jeu diabolique de l'écriture, qui fait disparaître mon identité sous celle de mon alter ego, plus réel que moi en cette dimension de l'imaginaire où je ne

suis plus qu'une narratrice qui se prénomme Patricia. » (FP, 27) Ce rôle de narratrice recouvre une supercherie qui ne convient plus à Patricia. Elle doute de la capacité de son alter ego à rendre compte de son histoire, car elle comprend que le réel est plus favorable à une présence masculine qu'à la sienne et qu'il existe, donc, une inégalité dans les représentations amoureuses.

L'autoréflexivité lui permet de problématiser son écriture par la prise en charge masculine de son histoire. C'est le lieu, pour elle, d'une prise de conscience. Patricia cherche à comprendre d'où vient cet homme, ce Patrice, et il apparaît, en fouillant dans son enfance, qu'il sort tout droit d'un conditionnement à l'hétérosexualité : « [À] cet âge-là, n'étais-je pas convaincue que puisque j'aimais Maud, un jour, je deviendrais un garçon pour pouvoir l'épouser ? Ce n'était pas Patrice, ou c'était là qu'était né Patrice, de cet espoir, lié à l'amour de Maud. » (FP, 151-152) Patrice est le résultat d'une négociation avec le réel, d'une manière d'en respecter les normes, mais également le résultat d'une absence : celle des relations entre femmes, des modèles lesbiens. Patrice existe, car l'amour entre femmes n'a jamais été vu comme une possibilité. Patricia a donc projeté son amour dans le seul cadre intelligible alors pour elle. Ainsi, certains enjeux sociaux et politiques ont affecté ses choix d'écriture. Elle dit, dans ses commentaires, qu'elle nourrit l'ambition de réviser son roman à la lumière de cette prise de conscience :

Il me faudrait tout reprendre à zéro, substituer Patricia à Patrice, intervertir les rôles. Qu'avais-je besoin de me cacher ? C'est moi qui aime Maud ! Et c'est la peur de l'effaroucher qui m'a fait recourir au « Il », à Patrice que j'invente à travers ce que j'ai vécu ou voulu vivre. Comment faire à présent pour reprendre ma place ? (FP, 27-28)

La fiction apparaît donc comme une manière de se dissimuler, comme un masque. Elle révèle une certaine honte de soi et une crainte de choquer l'être aimée. Pour Patricia, il est vital de se réapproprier son histoire afin de corriger cette perception. Patrice ne saurait rendre justice à son histoire, car il est un outil invisibilisant son existence, qui la maintient

dans la honte. Patricia souligne clairement, en fin de roman, que sa prise de parole, à travers l'écriture, est politique :

Mais ce roman, subitement, devient un roman lesbien et non un quelconque roman d'amour : la mort de Patricia peut signifier, dans le même contexte que la mort de Patrice, l'impossibilité de ses amours avec une femme, ce que je refuse, idéologiquement... et superstitieusement. Car pour moi, aujourd'hui, ce geste d'affirmation est capital : lui seul peut faire revenir Maud et assurer notre bonheur. (FP, 154-155)

La narratrice dévoile ici que la mort du personnage masculin n'a pas la même signification que celle du personnage féminin. Ce qui fait la différence, c'est que la mort du premier n'annule pas l'hétérosexualité comme possibilité ; l'hétérosexualité est extérieure à lui, tandis que la mort de la deuxième annule l'homosexualité comme si elle était anecdotique, exceptionnelle, et donc ne prend pas forme tant par son amour pour les femmes qu'à cause de l'hétérosexualité. Il rend compte d'une conscience très claire des enjeux de domination pesant sur le sujet lesbien. Patricia en vient alors, plutôt qu'à réécrire son roman, à tuer Patrice. Ce meurtre politique met à mal l'hétérosexualité en tant que régime politique affectant la prise de parole et les scripts sociaux et historiques qui prédéterminent son apparition et sa réception et qui limitent les modèles de relations amoureuses. La mise en scène de l'écriture empêche l'absence de Patricia tant dans la fiction que dans le réel. Elle rend compte de sa présence à travers son regard et ses interrogations, à partir de son expérience du réel.

Tout autre est le recueil *La lettre aérienne* de Nicole Brossard parce que c'est une théorie-fiction plutôt qu'un roman à proprement parler. Il se déploie toutefois de la même façon, à travers une double trame narrative dont l'une conduit une réflexion sur l'autre. Au contraire du roman d'Escomel, c'est la fiction qui remplit ici le rôle de commenter le réel. En effet, un poème, ou un fragment de prose poétique de l'autrice provenant de ses

œuvres antérieures est placé à la fin de onze des douze conférences formant le recueil³²³. Celles-ci, transcrites en caractères italiques, agissent comme un complément métafictionnel. Brossard interagit de la sorte avec elle-même, se mesure à sa fiction dans une interaction constante. C'est sa façon de s'exprimer « authentiquement », « réellement », c'est-à-dire au-delà des paramètres patriarcaux. Comme elle l'écrit :

On ne peut inscrire *femmes entre elles* sans avoir à mesurer l'ampleur de cette petite expression : « se passer d'un homme », sans se heurter à la lecture du mur patriarcal sur lequel sont inscrites toutes les lois qui nous séparent de nous-mêmes, qui nous isolent des autres femmes. (LA, 42, l'autrice souligne)

Nous verrons que pour Brossard, dans *La lettre aérienne*, cette interaction entre le réel et la fiction est nécessaire afin de « se passer » des hommes, de former un monde au-delà de leur culture.

Le troisième texte intitulé « La lettre aérienne » aborde la question de l'identité à l'aune de l'écriture dans un monde où la prise de parole et les perceptions n'ont pas la même valeur selon le groupe social dans lequel un-e individu-e a été assigné-e. Le rapport au texte, dans ces conditions d'inégalité et de domination, constitue une épreuve, un combat quotidien :

[L]e texte comme papier d'identité ou l'identité comme une science-fiction de soi dans la pratique du texte ? Car celui ou celle qui n'a jamais pu parler la réalité de ses perceptions, celui ou celle à qui l'on empêche politiquement et patriarcalement la conquête de son propre territoire émotionnel, celui-là, celle-là saisira que l'identité est à la fois quête et conquête du sens. (LA, 55-56)

L'écriture, pour Brossard, est donc assujettie à un contexte et à une posture sociale, à une expérience de l'oppression. Il s'agit de toute évidence pour l'autrice, d'une activité investie d'un grand pouvoir. Toutefois, comme le genre, elle est marquée. Brossard ne peut donc pas se contenter d'écrire : « [J]e suis sans cesse ramenée à l'écriture, pas n'importe laquelle, mais celle que je dois imaginer pour subsister comme pour rêver l'indicible réalité, celle qui m'éprouve, celle que j'éprouve et que j'entame. » (LA, 76)

³²³ Aucun extrait ne commente le douzième texte intitulé « Certains mots ». Faute d'espace, et non de volonté, nous analyserons ici seulement trois des onze textes pourvus d'un poème qui nous ont paru les plus représentatifs.

Cette écriture imaginante, comme nous l'avons nommée, est nécessaire pour dire sa réalité, car, même si la femme ou la lesbienne existent, elles n'apparaissent jamais dans le réel. C'est pour cette raison que Brossard mentionne qu'il s'agit d'une « indicible réalité ». Aussi, Brossard affirme que cette écriture imaginée lui est nécessaire pour exister. Elle est dans l'urgence de faire surgir sa réalité en combattant/travaillant l'écriture, en la révisant. Brossard fait partie de ces femmes qu'elle nomme « les urbaines radicales », qui sont, pour la plupart, des écrivaines. Leur projet est essentiel en ce sens qu'elles révisent sans cesse l'origine des représentations qui les entourent et avec lesquelles leur monde est rendu intelligible pour montrer, d'une part, que certaines occultent des existences du réel, et, d'autre part, qu'il est possible de transformer ces paramètres :

Pour les urbaines radicales, les mots représentent l'enjeu quotidien d'une écriture de combat. De manière à étendre l'espace mental qui alimente le corps, nous forçant ainsi à redéfinir des mots tout aussi simples que : sommeil, vertige, mémoire, intelligence, expérience. (LA, 70)

La tâche, le travail de ces écrivaines est de produire un nouveau rapport au réel, de l'envisager comme une fiction, par la fiction, en transformant les équations à la racine.

Un passage de *Le sens apparent* commente ce troisième texte. La poésie apparaît comme une synthèse de la pensée que Brossard vient tout juste de dérouler :

nous appelons appétit ce qui allume en nous l'instinct de mouvement, car pour entreprendre un mouvement, il faut d'instinct se souvenir et imaginer d'un même appétit les gestes de combat. Nous appelons corps la forme que prennent nos corps une fois qu'ils se sont exercés à la mémoire, à l'imagination et à l'appétit. nous appelons combat le temps que nous consacrons à la réalité comme pour en éprouver le sens réel. et aussi combat la sensation qui consiste à reconnaître ses émotions ». (LA, 78, les phrases sont complètes ; elles débutent bien par une minuscule)

Cet extrait rend compte du fait que les femmes et les lesbiennes ne vivent pas la « réalité » ; elles la combattent, en s'intéressant notamment, à elles-mêmes « en reconnaissant leurs émotions » ou en tournant leur regard vers elles. C'est un combat constant qui requiert une attention tout aussi constante. La poésie apparaît aussi comme une mesure, avec laquelle l'autrice peut sans cesse se comparer.

Dans le neuvième texte « Lesbiennes d'écriture », Brossard s'intéresse à ce qui supporte tout geste d'écriture. Elle affirme que l'écriture exige une grande curiosité et une certaine indépendance : « il faut pour écrire être un sujet en mouvement et en recherche. Pour écrire, il faut d'abord s'appartenir ». (LA, 128) Elle problématise ainsi la relation entre l'écriture et les femmes, car ces dernières, selon elle, du fait d'une aliénation sociale, ne possèdent pas cette liberté créatrice :

Or ce qui caractérise le groupe femmes, c'est d'être un groupe colonisé. Être colonisé, cela veut dire ne pas penser par soi-même, penser en fonction de l'autre, mettre ses émotions au service de l'autre, bref, ne pas exister et surtout ne pas pouvoir trouver dans son groupe d'appartenance les sources d'inspiration et de motivation essentielles à toute production artistique. (LA, 128)

Brossard pose son regard sur la difficulté, pour les femmes, de se réfléchir : elles n'existent pas dans le réel, car elles sont neutralisées de manière à ne pas être capables de se penser comme sujettes, et donc de se représenter et d'interagir avec les membres de leur groupe social. L'autrice mentionne qu'il faut adopter une posture nécessairement autoréflexive pour écrire : « Être à l'origine du sens signifie que ce que nous projetons de nous dans le monde ressemble à ce que nous sommes et découvrons de nous et non pas à la version patentée que le marketing patriarcal a fait de nous en personne et en poster géant. » (LA, 129) Avoir confiance en ses perceptions et ses émotions et posséder une image positive de soi par soi sont des préalables afin d'offrir une alternative aux représentations aliénantes des femmes et des lesbiennes dont le patriarcat tapisse son mur. Ces capacités, pour Brossard, sont surtout possédées par les lesbiennes, ces marronnes³²⁴, qui auraient, grâce à leur désir pour d'autres femmes, brisé leur conditionnement et appris à se placer à l'origine du sens. C'est ce que dénote le poème, jusqu'alors inédit, « *Dont*

³²⁴ La pensée de Brossard et la pensée de Wittig évoquent toutes deux la lesbienne comme une « échappée » d'un système de pouvoir (patriarcal dans le cas de l'une, hétérosexuel dans le cas de l'autre) ; elle représente, pour les deux autrices, une figure essentielle du féminisme. Nous trouvons délicat, pour notre part, de parler des lesbiennes au singulier et en s'y référant comme à des marrons, nom donné aux esclaves qui parvenaient à échapper à leur maître, pendant la colonisation, et à évoluer en marge de la société, car tant Brossard que Wittig ne situent jamais leur pensée en lien avec les penseuses et penseurs de la décolonisation et de la postcolonisation. Cet emprunt, puisqu'il est détourné de son contexte, concourt, à notre avis, à invisibiliser tant l'existence de ces anciens esclaves, que des rapports coloniaux et racistes.

j'oublie le titre », qui commente ce neuvième texte de *La Lettre aérienne*. La lesbienne y est dépeinte comme un mode de vie, une posture inédite et une image qui rend possible la proclamation de nouvelles existences :

...
*le poème si c'est tournoi me tente
ligne absente
m'abstrait plus encore près de toi
pour s'accomplir
la limite des lèvres, le poème
est indissociable du quotidien
lorsque d'une décision
faire signe de la main allume les tempes*

*une image est un état d'âme
entre femmes
un état d'âme est une image*
lesbienne (LA, 133, l'autrice souligne)

Le poème est décrit comme une manière de faire preuve de conscience, c'est un « tournoi », mais aussi comme une façon de vivre ; il est alors « indissociable du quotidien » ; d'initier une reconnaissance, ce que suggère ce « faire signe de la main » et d'éclairer le réel, comme le souligne ce « allume les tempes ». La lesbienne est un état à atteindre qui énergise la réflexion, la critique et l'imagination.

Le dixième texte « Accès à l'écriture : rituel langagier » porte sur l'impossibilité théorique pour les femmes d'apparaître en tant que sujet autonome dans un contexte patriarcal. Le patriarcat, pour Brossard, programme leur prise de parole « avec des mots et des formules dont la magie consiste tout à la fois à les rendre invisibles, fatalement présentes et utilement actuelles ». (LA, 137) Il est bâti de manière à annuler toute manifestation de leur autonomie en tant que femmes. Par exemple, l'autrice écrit que :

[L]à où il y a de l'Homme, on ne voit *pas de femmes*. Lorsqu'une femme se transcende, c'est-à-dire lorsqu'elle est à son meilleur, celle-ci, dit-on, devient comme un homme. C'est la rature du genre. La femme à son meilleur est invisible comme femme. [...] Là où il y a de l'humanité, la femme est invisible. (LA, 137, l'autrice souligne)

Cette rature automatique du genre témoigne du fait que la présence des femmes en tant que sujet autonome ne deviendrait une réalité que lorsqu'elles s'émanciperaient des cadres usuels du réel, car ceux-ci les maintiennent toujours dans l'ombre. Elle stipule

aussi que le genre de l'homme serait un niveau ultime à atteindre et, celui de la femme, une vieille peau dont il faudrait apprendre à se défaire. Pour Brossard, les femmes disparaissent aussi du réel, paradoxalement, en y apparaissant, mais en tant que « présence menaçante » (LA, 137) entraînant les hommes « à leur perte » (LA, 137), présence qui prend la forme de figures tentatrices, laides ou vengeresses telles que les sirènes, les sorcières, les Gorgones et autres figures de ce genre. Elles n'ont donc droit d'accès au réel qu'à travers leur exotisation, qu'à travers ce que les hommes craignent d'elles et projettent de leur inconscient. Accéder à l'écriture, dans cette logique brossardienne, consiste alors à bousculer les rituels langagiers et, justement, à les envisager comme des rituels, c'est-à-dire des exercices visant à renforcer une cohésion sociale patriarcale. Pour Brossard, l'écriture représente ainsi un outil dont il faut user pour s'y projeter afin de *réellement* provoquer l'apparition de sujets féminins et lesbiens par et pour elles-mêmes. Un extrait de *Picture theory*, un roman de théorie-fiction de Brossard mettant en scène le désir lesbien, commente ce dixième texte. Il renvoie à son concept d'hologramme, qui est, pour elle, une image virtuelle de femmes, visible à partir d'une multitude d'angles, qui peut devenir un modèle pour les femmes :

À partir du moment où M.V. avait employé le corps générique comme expression, je savais que derrière elle l'écran serait baissé et qu'elle serait projetée dans mon univers. [...] Cette femme participant des mots, il faudrait la voir venir, virtuelle, à l'infini, formelle dans toute la dimension de la connaissance, de la méthode et de la mémoire. Je n'aurais pas dans la fiction à l'inventer. La fiction serait le fil d'arrivée de la pensée. Le terme exact. [...] Aux termes d'une équation. Je surgirais. (LA, 145, l'autrice souligne)

Brossard signifie ici que le travail du langage, pour les femmes, consiste en un combat pour traverser l'écran (patriarcal) qui bloque leur vision les unes des autres. Réussir à se projeter, à développer une qualité virtuelle, donc multidimensionnelle, est un but à atteindre pour enfin surgir, enfin apparaître. Ainsi, les poèmes et fragments de proses poétiques de Brossard, dans *La lettre aérienne*, servent de clauses à ses textes, car, comme le dit l'extrait plus haut, « la fiction serait le fil d'arrivée de la pensée », parce que

s'il n'était pas pertinent d'inventer une femme, « je n'aurais pas dans la fiction à l'inventer », mais puisque le réel est tel qu'il est, c'est la création qui rend possible la naissance des femmes et des lesbiennes comme sujet autonome.

Ainsi, la mise en scène de l'écriture sert, dans les textes à l'étude, à dévoiler un regard patriarcal et hétérosexuel qui contraint les narratrices, et plus généralement les femmes et les lesbiennes, à l'invisibilité et à des rôles prédéfinis, et qui bloque l'accès au réel. L'écriture est présentée comme une pratique ou un exercice, qui, dans son acception traditionnelle, gomme du réel le sujet féminin et lesbien. En outre, elle participe d'un mécanisme de la domination ; elle peut agir comme un écran, un mur, un corps étranger. C'est un parasite³²⁵. Pour accéder au statut de sujet autonome, Escomel et Brossard suggèrent qu'il faut envisager l'écriture non pas tant comme une prise de parole que comme une manière d'« intercepter » — le terme est de Brossard — le réel et de l'imaginer autrement, de transformer, à la racine, les équations qui le supportent et qui programment la disparition des lesbiennes. Chacune présente l'imagination de l'écriture comme un moyen de déverrouiller le réel.

-La mise en scène de l'écrivaine

Dans *Fruit de la passion* et *Indian tango*, les personnages des écrivaines, aussi narratrices principales, développent, en marge de leur fiction, de longs discours, plus précisément des soliloques métafictionnels, pour la plupart interrogatifs, au sujet de leur rôle en tant qu'écrivaines. Cette mise en scène est aussi le lieu d'une rencontre avec leur personnage par laquelle elles prennent conscience qu'elles ne sont pas réelles, mais constituent une fiction patriarcale ou hétérosexuelle. Cette rencontre des fictions — celle du réel et celle de la fiction — comme nous le verrons, permet aux écrivaines de choisir

³²⁵ Marguerite Andersen, « Nicole Brossard, stratège de l'imaginaire », Sylvain Simard et Robert Vigneault (dir.) *Le roman contemporain au Québec (1960-1985)*, Fides, 1992, p. 171.

d'incarner leur propre fiction plutôt que celle d'autrui, afin de bénéficier de la même autonomie que leur personnage.

Fruit de la passion comporte deux types de métafiction. Alors que la première sert, comme nous l'avons vu, à mettre en lumière le fait que l'écriture est une activité qui, traditionnellement, programme l'absence des lesbiennes, la deuxième montre que l'écrivaine est une fiction. Ces métafictions sont, bien entendu, intimement liées. Patricia, en tentant de s'affirmer à travers son écriture, en reprenant la place que Patrice lui avait ravie, expose toute la difficulté de son projet.

Elle cherche à bâtir un monde dans lequel Maud pourrait exister librement. C'est véritablement une obsession parce que « la création d'un univers qui contienne Maud, dit-elle, est le seul désir qui [la] consume entièrement ». (FP, 39) Elle s'acharne donc à créer un univers, dans son roman, qui saurait valider leur amour et permettre à Maud de s'épanouir librement. Or, il semble que Maud se débrouille bien sans elle. Plus elle écrit, plus Maud force sa main, l'attire vers elle, la charme par la personnalité qu'elle affiche et qui ne provient pas de Patricia :

Parfois, sous ma plume, un adjectif, une réplique qui m'échappaient, venaient me surprendre, et je restais rêveuse devant ces initiatives de Maud. Dès lors, elle me fascina et je passai en sa compagnie les longues soirées que j'aurais consacrées à des amies ou amantes. Maud me répondait, elle avait des idées qui n'étaient pas miennes, auxquelles je n'avais pas pensé. (FP, 37)

Sa personnage lui fait passer de « longues soirées » en sa compagnie, prend le contrôle du roman dans une sorte de jeu de séduction. Patricia est fascinée par l'autonomie de sa personnage. Elle mentionne à son sujet : « Je la ressens, non pas comme un personnage construit, mais comme un être qui s'impose à moi. » (FP, 56) Elle en vient à acquérir plus de réalité qu'elle-même. Elle apparaît d'ailleurs à Patricia, la visitant dans son studio argentin, ce que connote le texte par ses caractères romains :

Une seule explication possible : Maud était en train d'écrire cette scène. J'agissais ainsi qu'elle le voulait. Dans quelle mesure ne sommes-nous pas les créatures de nos personnages.

Et puis, cette présence dans mon studio était si stupéfiante, qu'elle entraînait dans le naturel.
(FP, 64)

Cette rencontre est importante. Patricia mentionne, au sujet de Maud, « [qu'elle] ne peu[t] plus croire qu'elle ne soit qu'un personnage ». (FP, 133) Elle en vient à s'émanciper de son autorité : « Oui, Maud existe, indépendamment de moi, de mes songes, de mes phrases. » (FP, 124)

Patricia prend alors conscience qu'elle cherche plutôt à créer un monde pour elle-même où elle saurait acquérir une nouvelle autonomie. Sa fiction l'amène à nager en pleine confusion :

Certes, j'ai été en quelque sorte Patrice et Patricia. Patrice n'a d'autre vie que celle que je lui prête. Mais dès l'instant où j'ai permis à certains souvenirs de se glisser dans ce roman, une étrange confusion entre l'imaginaire et la réalité m'a fait chavirer. Et tout m'a échappé. Scènes inachevées, brouillons, scénarios possibles qui me donnent le vertige, comme dans un immense labyrinthe dont le plafond serait un miroir : où est ma vie, dans le reflet, ou dans le sol ? (FP, 27)

Il n'y a plus de frontières entre la fiction et la réalité, plus de manières de connaître le dessus du dessous. La séparation entre le réel et l'imaginaire semble disparue. Ainsi, créer sa fiction lui procurerait une échappatoire : « Toute œuvre n'est qu'un mirage. Mais je rêve de le voir se solidifier brusquement et se dresser devant moi, comme un décor dont peu à peu se développeraient les trois dimensions habituelles pour m'englober, comme la réalité. » (FP, 40) L'idée est d'habiter son œuvre et de s'y réfugier pour rester saine d'esprit : « Oui, je dois remettre le manuscrit sans plus tarder : un texte non publié reste ouvert à toutes les corrections, transformations, métamorphoses. Publié, il est clos. Et j'ai besoin d'un devenir fermé, sinon, je perdrai ce qui me reste de raison. » (FP, 57) Son devenir fermé n'est pas à comprendre au sens d'un repli sur soi et d'une haine des autres, mais au sens d'une reconnaissance de sa capacité à créer un monde parallèle, autonome, à s'extirper d'une non-existence.

Son entreprise, qui consistait à donner substance, profondeur et dimension à Maud, constitue donc surtout une façon de légitimer sa propre existence :

[L]e désir est projet, mon désir accomplira la fusion de ces trois dimensions — passé, présent et futur — et fera surgir Maud de l'espace paradoxal du roman, qui les englobe toutes. Et par elle, moi qui flotte hors du temps, j'assumerai enfin sa présence et la mienne en ce monde soumis à la finalité. (FP, 91-92)

Le roman de Patricia est une façon pour elle de confronter cette finalité et de faire acte de présence, car ce qui mène à l'existence, au réel, est la capacité à créer. Elle dit au sujet de Maud : « [C]'est peut-être là l'essentiel : elle existe, parce qu'elle crée. Ce qu'elle peint lui vient d'un univers intérieur qui m'échappe. » (FP, 124) Patricia devient consciente que l'existence de sa personnage, et donc d'elle-même, dépend de la reconnaissance de sa propre subjectivité, de sa propre manière d'interagir avec le réel. Elle signale ainsi qu'elle en vient à exister uniquement dans son roman : « [J]e basculais de l'autre côté de la réalité, sur cet autre plan où Maud est une femme vivante. » (FP, 72)

Dans *Indian tango*, la personnage de l'écrivaine partage des réflexions très semblables à celles de Patricia. Son projet d'écriture est initié, pour sa part, par un besoin d'utilité. Elle cherche « le déclic du prochain livre » (IT, 78), qui lui permettra de réussir sa vie en tant qu'écrivaine : « Je me regarde dans le miroir et je vois une femme comme une autre. Je cherche sur mon visage la marque de l'écrivain, quelque chose qui me permettrait de mieux me respecter, de croire davantage à une quelconque utilité de ma présence. » (IT, 166) Elle pense provoquer ce déclic en imaginant la vie d'une quinquagénaire qu'elle a rencontrée dans la rue, sans trop savoir comment celle-ci, très ordinaire, très semblable aux autres femmes qu'elle croise, est parvenue à l'inspirer : « Mais pourquoi elle ? Qu'est-ce qui m'a donné l'envie de cette femme au corps vieillissant, qui vit sa dernière lumière, sa dernière beauté, sa dernière ampleur, son dernier bleu avant de se perdre pour de bon ? » (IT, 140) Elle donne à cette femme le nom de Bimala, celui d'une personnage dans un film indien nommé *La maison et le*

monde du cinéaste Satyajit Ray. Cette femme en vient à développer ses propres opinions, contraires à celles de son époux — qui l’encourage d’ailleurs dans cette voie — et qui l’amèneront dans les bras de Sandeep, l’ami de son mari, un révolutionnaire :

Quand j’ai vu ce film pour la première fois, j’ai eu la surprise de découvrir que j’avais envie, avec Sandeep, de défaire ce sari et d’arracher d’elle cette protection rigide pour la révéler telle qu’en elle-même, cheveux longs, regard caché, bouche silencieuse et calme. Pâle souffrance d’une femme longtemps amputée de ses rêves, mais qui les voit renaître comme un bras fantôme. (IT, 27)

L’écrivaine propose aussi son projet d’écriture comme celui d’une libération des femmes, d’une manière de leur redonner leurs rêves et leurs aspirations, de leur fournir, en quelque sorte, une prothèse, cet espoir « d’un bras fantôme ». La narratrice affirme qu’il s’agit pour elle d’un devoir d’inspirer cette autre femme : « Je dois donc la fouiller à la recherche de ce qui, au fond d’elle, n’a jamais été touché et extraire d’elle ce cri que personne d’autre n’entend. Sinon, je n’aurai servi à rien. » (IT, 121) Son but est de rendre présent ce qui existe, mais qui demeure absent (« ce cri au fond d’elle que personne d’autre n’entend »), donc de façonner un monde qui saurait transformer les paramètres usuels du réel qui la garde sous silence et l’isole des autres. Il en va de son utilité, de son sentiment d’être au monde. Elle perçoit ce devoir comme une façon non pas de lui ravir quelque chose, mais de lui remettre ce qu’elle possédait déjà : « Je la rends à elle-même. Je ne prends rien d’elle » (IT, 82) affirme-t-elle.

Il se trouve en fait que la narratrice-écrivaine souhaite aussi être sauvée : « Peut-être ai-je envie, en la secouant de sa complaisance, de me sortir aussi du trou ? » (IT, 140) Trou peut être entendu comme impasse dans sa vie, mais aussi comme absence dans la société. Pour la narratrice, l’invention de sa personnage mène à sa propre invention en tant que femme autonome, à la libération de sa propre envie de vivre : « [C]omment expliquer cette impression étrange et absurde que c’est elle, Bimala, qui détient la clé de cette porte cadenassée qui m’empêche d’accéder à moi-même ? » (IT, 67) Elle suggère

ainsi que sa vie est déjà une fiction. L'écrivaine a radicalement besoin de la possibilité qu'une Bimala puisse exister dans le réel : « Bimala impossible, tu ne m'as jamais connue, peut-être n'as-tu même pas existé, mais tu n'as jamais été à ce point désirée. » (IT, 163) Bimala est « à ce point désirée », car elle initierait une libération sociale des femmes, dont celle de l'écrivaine : « [C]ela me fait mal, physiquement mal, mal au dos, à la nuque, aux mollets, aux chevilles, partout où mon corps me parle d'absence, j'ai le mal d'absence et il n'y a [que les femmes] pour le conjurer. » (IT, 97) La personnage de l'écrivaine émet ici un commentaire très intéressant. C'est son invention de femmes libérées, indépendantes, autonomes, et sa rencontre avec elles qui saurait conjurer l'absence qui la fait souffrir, elle, dans le réel. Elle souhaite « [o]ffrir à Bimala ce [qu'elle ne peut se] permettre » (IT, 141), rendant ainsi compte du fait qu'elle doit imaginer ce qui est *réellement* impossible et qui restreint sa liberté de vivre. L'écrivaine donne donc dans la projection, elle « mène le lecteur entre réalité et virtualité, sources contemporaines d'une quête de l'identité³²⁶ ».

L'écrivaine tente de (se) convaincre vers la fin du récit, comme Patricia en regard de Maud, de la réalité de sa personnage, et de leur rencontre : « Bimala est bien réelle. Je ne l'ai pas conjurée de ma mémoire. Son toucher et l'effleurement de ses lèvres sur mon corps ne sont pas venus d'un rêve d'encre au sortir d'une nuit ravagée par la haine de soi. » (IT, 175) Le fait est qu'elle a glissé dans l'univers qu'elle a construit, dans sa fiction. C'est pourquoi le roman se clôt sur l'enfermement de l'écrivaine dans son appartement : « J'ai décidé de refuser le monde » (IT, 196) dit-elle³²⁷. Cet isolement est très significatif ; il est à l'image du moine Ananda enfermé dans sa caverne et à qui elle

³²⁶ Brigitte, Riéra, « L'écriture du désir chez Ananda Devi », Christiane Chaulet-Achour et Françoise Moulin-Civil (dir.), CRTF-CICC, *Le féminin des écrivaines. Suds et périphéries*, Amiens, Encrage, 2012, p. 384.

³²⁷ Cette posture ressemble beaucoup à celle adoptée par la poétesse étatsunienne Emily Dickinson qui s'est enfermée dans la maison familiale afin de ne se consacrer qu'à son écriture et à sa liberté.

se compare pendant tout le roman. Ananda était un homme fou amoureux d'une femme avec qui il ne pouvait pas partager sa vie. Les moines de son ordre ont tenté par plusieurs moyens, dont la torture, de lui faire renoncer à ses sentiments, en vain. Ils l'enfermèrent dans une grotte dont ils scellèrent l'entrée. Ananda, dans cette obscurité totale, persista dans son obsession et sculpta sur les parois de pierre la femme de ses rêves, enlacée dans des élans passionnés avec lui, jusqu'à ce qu'il en meure. Des siècles plus tard, la caverne fut ouverte par des explorateurs qui révèlent au grand jour la fresque qu'il avait créée. Ainsi, lorsqu'Ananda affirme refuser le monde, elle mentionne qu'elle se rebelle contre l'ordre dominant afin de vivre selon ses désirs. Le monde qu'elle crée dans ses livres est le seul qui lui permette une telle liberté. Son enfermement dans son appartement, donc dans sa fiction, souligne son dévouement envers elle-même, sa détermination à valider sa propre réalité, de la même façon que Patricia dans *Fruit de la passion* en vient à vivre dans son roman afin de se construire une réalité autre.

Dans ces ouvrages, la mise en scène de l'écrivaine, dans la fiction, ne sert pas à discourir sur son rôle dans sa société ni même sur sa participation à l'institution littéraire. Elle rend compte d'un besoin beaucoup plus élémentaire : celui d'acquérir une présence. En effet, l'autoreprésentation de la réalité illustre en fait une fiction ou une impossibilité théorique. C'est pourquoi les deux narratrices-écrivaines se perdent dans leur propre fiction et se fondent dans leurs personnages qui agissent pour elles comme un miroir leur dévoilant leur manque de matérialité, de réalité. Elles leur font prendre conscience de l'ampleur de leur disparition. La rencontre entre écrivaine et personnage est une rencontre entre deux fictions, l'une patriarcale et hétérosexuelle, l'autre féministe ou lesbienne. Ce faisant, cette mise en scène de l'écrivaine apparaît comme le lieu où elles peuvent autant problématiser leur absence qu'apparaître enfin et se valider en tant qu'écrivaine à travers la rencontre avec leur personnage.

-La mise en scène de la lecture

Dans *Le carnet écarlate* et *Pas un jour*, les narratrices s'adressent aussi aux lectrices, ou à des personnages de lectrices lisant leur œuvre dans une mise en scène, assez ludique, de l'activité de lecture. Ce dialogue est le lieu d'un discours métafictionnel qui dénote, nous le verrons, un souci évident de la réception de l'œuvre. La légitimité de l'écriture des autrices-narratrices est perçue par celles-ci comme reposant sur la satisfaction d'attentes de lecture. Ce souci de la réception concerne spécifiquement les lectrices qui seront trompé-e-s par les narratrices et présentées sans gêne comme pudiques ou ignares. Cette représentation genrée est significative : elle dénote, en plus d'une déresponsabilisation des narratrices vis-à-vis de la réaction des lectrices, une critique, métaféministe³²⁸, des relations entre femmes.

Dans *Le carnet écarlate* d'Anne Archet, nous retrouvons un échange entre la narratrice et une amante au sujet du carnet écarlate. Le recueil débute par un court paragraphe en italiques³²⁹ signalant clairement que le lectorat sera trompé :

Je la surprends dans ma chambre, assise sur le lit. Mon sac gît éventré et son contenu est éparpillé sur la moquette. Elle a posé le carnet écarlate sur ses cuisses et sa lecture semble dangereusement bien entamée.

— *Quel prénom utilises-tu quand tu écris à mon sujet? me demande-t-elle, perplexe.*

— *Je les utilise tous. Il y a un prénom pour chaque trait de ta personnalité.*

— *J'espère qu'elle n'a pas vu que je croisais mes doigts.* (CÉ, 7, l'autrice souligne)

L'amante, figure du lectorat par sa lecture du carnet et sa volonté de l'interpréter, est leurrée par la personnage de l'autrice qui lui ment effrontément. Le dernier paragraphe du recueil, en italique lui aussi, renforce cette idée de tromperie :

³²⁸ Lori Saint-Martin qualifie ainsi certains écrits de femmes lorsqu'ils « affirment autant leur enracinement que leur différence, suggèrent à la fois qu'ils vont plus loin [que les textes explicitement féministes des années 1970] et qu'ils commentent, prolongent et vivifient le féminisme plutôt que de le renier », *Contre-voix. Essais de critique au féminin*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997, p. 237.

³²⁹ L'italique est bien entendu un indice de l'autoréflexivité. Nous n'avons pas placé cette œuvre dans la sous-section précédente parce qu'elle concerne explicitement le rapport à la lecture, et non pas à l'écriture.

Elle referme le carnet écarlate, puis me siffle, sur un ton moralisateur :

— *Tu te vantes toujours d'être perverse mais en réalité tu ne fais rien que mentir et raconter des fredaines imaginaires.*

Satisfaite de m'en être sortie à si bon compte, je prends une bonne respiration et lui réponds :

— *C'est ce qu'on appelle un vice de fabrication.* (CÉ, 141)

La lectrice interprète le carnet comme un ramassis de mensonges. Elle ne croit pas que son contenu renvoie véritablement à des expériences vécues par l'autrice. Elle suggère même que ce n'est qu'une manière pour elle de feindre une grande liberté sexuelle, d'attirer sur elle l'attention et peut-être l'envie. La lectrice la juge (la narratrice rapporte effectivement qu'elle lui parle « sur un ton moralisateur »). Cette interprétation convient très bien à la personnage de l'autrice, car elle peut alors utiliser l'incrédulité de son amante à son avantage.

Entre ce début et cette fin, les fragments érotiques sont éparpillés et toujours entrecoupés ici et là par un discours métafictionnel sous forme de dialogue dénotant un souci de la réception. La réaction des lectrices est plus dubitative, sceptique et effarouchée. Par exemple, la narratrice commente ainsi la sortie précipitée d'une femme de l'établissement où elle se trouvait : « *J'écris à la table du café. Prise de frayeur, une jeune femme fuit sans finir son latté. Lisait-elle le carnet écarlate par-dessus mon épaule ?* » (CÉ, 50, l'autrice souligne) Ces commentaires montrent le souci de la narratrice concernant la réception de son œuvre et sa crainte de décevoir ses lectrices.

Dans un autre fragment, elle dit ceci : « *Je la regarde lire le carnet écarlate.* » (CÉ, 33) Elle est donc en train d'examiner comment les femmes reçoivent son œuvre. Elle s'intéresse avidement à la réaction de ses lectrices comme le montre aussi l'extrait suivant :

Je me demande quelle salope, quelle invertie hystérique, quelle catin dégénérée une graphologue découvrirait à la lecture du carnet écarlate. À moins qu'elle ne découvre ma vraie nature...

Si c'est le cas, je ne suis pas sortie de l'auberge. (CÉ, 93, l'autrice souligne)

Il est ici clairement question d'une réception de l'œuvre par des femmes. Elle imagine la réaction d'une graphologue, elle imagine aussi comment celle-ci interpréterait son écriture comme celle d'une « salope », d'une « invertie hystérique » ou encore d'une « catin dégénérée ». Elle pense toujours que la réaction des lectrices sera négative, c'est-à-dire puritaine, incrédule, moralisatrice. Elle rend compte de sa crainte que les critiques fassent fi de son écriture pour se concentrer uniquement sur la mesure de sa débauche et se limite à juger sa personnalité. Les lectrices sont donc toujours imaginées comme dérangées par l'écriture érotique de l'autrice. À travers leurs remarques, nous nous rendons compte qu'elles suggèrent qu'elle en parlerait trop, de manière mensongère, dans des lieux inappropriés.

Dans *Pas un jour*, la narratrice, dans le « Post Scriptum », se désengage de tous les pactes et pistes de lecture qu'elle aurait créée en cours de route en affichant autant une franche désinvolture qu'un regard critique sur le processus de la création d'une œuvre comme la sienne :

Pour combler la mesure de ton peu de foi, par-delà les promesses (mais étaient-ce des promesses que faisait cet *ante scriptum* ? des prédictions, des annonces, des engagements ? et qui engageaient-elles ? à les rompre, que commettais-tu ? une imposture, un crime, une escroquerie ?) que tu n'as pas tenues, les contraintes que tu as détournées, les contrats (soumis à quelles juridictions ? Passés avec qui ? Toi-même ? un lecteur qui ne dit mot et n'est pas même personne, au plus signe de personne, et certes moins qu'une signature ? *Quid* de son consentement ? On l'aura réputé tacite... c'est une fiction quasi juridique que ces contrats d'écriture et de lecture, et qui fonde nos usages des discours les plus sérieux...) que tu as rompus unilatéralement, que dire des clauses que tu as tenues secrètes ? (PJ, 143-144)

La narratrice ne s'alarme pas du tout de son manquement à une certaine étiquette. Elle semble même revendiquer « son peu de foi ». Elle déconstruit ici, à travers un aparté, notre relation à la fiction. Elle abandonne littéralement toute responsabilité des interprétations de lectures en présentant le contrat implicite qui la lierait aux lectrices et aux lecteurs comme une fiction juridique. Le choix de ce terme rend compte du lien de dépendance, d'un devoir social, qui pèserait sur les autrices, lien qu'elle cherche à rompre

plus que tout. Elle parle d'ailleurs d'une clause secrète visant clairement à atteindre ce but et qu'elle précise ainsi :

dans la série de ces nuits, il y en a une, au moins une, qui est une fiction. Et tu ne diras pas laquelle.

Cherchez la fiction.

C'est un tour dont tu te délectais par avance. Car si l'un de ces exercices de mémoire est feint, et qu'on ne sache lequel, comment les lire dès lors ? De chacun, le statut et l'interprétation sont suspendus indéfiniment, et de leur série entière, l'abord incertain. Comment les (re)lirez-vous dès lors, lectrice ? Comme fable ou comme histoire ? Et quel enseignement sur la nature des désirs ici évoqués ? (PJ, 144)

La narratrice a trompé ses lectrices et ses lecteurs. Son plaisir est de les confondre, de résister aux attentes qu'elle aurait suscitées chez elles. Elle mentionne, au sujet de ses récits, que « le statut et l'interprétation sont suspendus » et « l'abord incertain ». La narratrice se moque de notre habitude de fonder nos interprétations sur un contrat de lecture. Elle cherche à décevoir. Elle incite aussi les lectrices — elle s'adresse clairement à elles dans ce passage — à chercher la fiction. C'est une manière de les encourager non pas tant à trouver laquelle de ses histoires est fausse, mais à trouver qu'est-ce qui, du désir, correspond à une fiction contemporaine, marchande et hétérosexuelle, et qu'est-ce qui, de leurs attentes, correspond aussi à une fiction.

La narratrice, lorsqu'elle s'adresse à autrui, se montre particulièrement arrogante et cynique, voire condescendante. Son discours s'adresse particulièrement aux femmes :

La publicité ne vend, ne fait propagande que pour une chose et une chose seule. Vous croyez qu'elle parle du monde des biens marchands ?

Erreur.

Elle ne parle que d'elle-même et de son ressort ultime : le désir, pur.

D'où la débauche de femmes à poil, à genoux, la légion de corps spectaculaires paradés sur les murs, les écrans, les pages... Vous croyez encore que la plus-value, le dangereux supplément ont leur source et secret dans un travail ? Erreur grossière de vieux marxistes que vous êtes demeurés... La transcendance de la valeur et son fondement, c'est le désir. D'ailleurs, qui vous enjoint encore de travailler ? Mais désirer, encore et toujours, universellement, à plein régime, à vide de charge, en deuil, à l'agonie, à l'article de la mort, du sein des massacres, au pied des échafauds, qu'importe...

C'est à cela qu'on vous dressera, mon amie. (PJ, 153-154)

De sujets de désirs, les femmes sont devenues sujets désirantes. Toutefois, désirer est devenu une injonction, une nouvelle manière de perdre sa liberté et d'être aliénée. Les femmes ont été longtemps, et encore parfois aujourd'hui, considérées comme un bien marchand. Nous interprétons la condescendance de la narratrice à la lumière de la naïveté qui occupe, si on se fie à la manière dont on les décrit, ses lectrices et de leur mémoire un peu trop courte.

La narratrice témoigne aussi d'un certain souci de la réception de son roman par celles qui s'identifieraient aux personnages qu'elle a décrites. Elle dit : « Ne risquais-tu pas, quelles que fussent tes précautions, si tu publiais ces exercices, de blesser telle ou telle qui se reconnaîtrait — à tort ou à raison — sous telle initiale ? » (PJ, 147) Elle en vient toutefois à se désengager aussi de la réception de son œuvre auprès d'elles. Elle leur renvoie la responsabilité d'un certain choc ou d'une déception qu'elles auraient éprouvée à la lecture de son roman :

Enfin, si telle ou telle, formellement se reconnaissait sous l'une ou l'autre initiale et en ce miroir d'encre ne se trouvait pas flattée, n'aurait-elle pas à se blâmer elle-même d'avoir eu la curiosité de lire un livre, publié sous ton nom, où elle savait risquer se rencontrer ? Accusera-t-elle le livre ou son désir de s'y voir figurée et retrouver, même mise à nu, même prévenue... Et à celles qui pourraient te reprocher le souvenir que tu as gardé d'elles, tu répondras que ce souvenir tient à toi et à elles tout autant : que ne t'en ont-elles laissé de meilleurs ? (PJ, 148)

La narratrice dit clairement qu'elle n'est pas responsable de la manière dont ses lectrices se projettent dans son roman, s'associent à telle ou telle histoire ou y réagissent. Elle affiche une confiance certaine en son droit de partager sa vision des choses. « Ce souvenir » dit-elle dans la citation précédente, tient à toi et à elle tout autant ». Ce souci de ne pas choquer ou attrister qui que ce soit semble constant :

[P.P.S. : Une de mes proches lectrices m'a fait cette remarque : *quid* de celles qui ne se retrouveront pas dans ces nuits ? L'omission ne risque-t-elle pas de blesser, elle aussi ? Ma seule excuse en ce cas — s'il devait s'avérer — serait d'invoquer ma paresse, son vagabondage désordonné par les traverses de ma mémoire.] (PJ, 149)

Prédire les réactions de ses lectrices n'est pas une entreprise importante pour la narratrice. Or, elle ne cesse en même temps d'en parler, car ce souci de la réception compose en fait son projet d'écriture.

Ainsi, dans *Le carnet écarlate* et *Pas un jour*, le dialogue est le lieu d'une réflexion, assez ludique (ce qui ne veut pas dire qu'elle manque de sérieux), sur la réception de leur œuvre auprès des lectrices. Comme nous l'avons montré, cette réflexion est importante : les lectrices sont trompées, leurs attentes brisées. Les narratrices s'amusent clairement à éprouver leur susceptibilité. Elles manifestent ainsi leur désengagement d'un supposé devoir de satisfaction envers les lectrices et les lecteurs. Ce faisant, elles évitent de censurer leur texte et suggèrent que les lectrices ont tendance à limiter le potentiel des écrivaines.

L'autoréflexivité métafictionnelle, dans les littératures lesbiennes francophones, déconstruit, commente et réinvente le rapport des femmes et des lesbiennes à la fiction. Elle problématise et reprogramme notre regard. La mise en scène de l'écriture dévoile un processus invisibilisant les lesbiennes, et les femmes, du réel, un exercice genré et hétérosexuel qui masque leur réalité pour l'accorder à celle qui est dominante et qui les fait disparaître sous un terme générique. Narratrice et autrice vont utiliser la fiction pour critiquer le réel et pour affirmer l'importance de l'écrire à partir d'une posture lesbienne. La mise en scène de l'écrivaine, quant à elle, dévoile qu'elle a peu de réalité, qu'elle est aussi fictive que ses personnages à la différence que ces dernières proviennent de son imagination. La rencontre avec ses personnages est une façon pour l'écrivaine de problématiser et de réinventer leur rôle. La mise en scène de la lecture dévoile pour sa part un souci de la réception, surtout par les femmes ; il est question de lectrices qui jugent le sujet d'écriture des écrivaines et qui ne les laissent ainsi pas accéder à l'écriture de fiction et au statut d'écrivaine. Ces lectrices questionnent également la véracité des

propos des autrices ou encore les tiennent responsables de leur susceptibilité. Mettre en scène ce souci de la réception permet de déjouer la censure et d'apparaître dans le réel.

La polyphonie : une révision de l'autorité discursive

There's really no such thing as the "voiceless". There are only the deliberately silenced, and the preferably unheard³³⁰.

Dans cinq des œuvres retenues³³¹, la narration se déploie à partir d'une modulation polyphonique libérant la voix de plusieurs agentes, leur permettant d'émerger dans le réel. Tel que le suggère la citation en exergue, tout sujet a une voix, mais la valeur de celle-ci, la résonance de sa parole, dépend de ce qu'il faut bien appeler un système qui soit l'encouragement, soit la passe sous silence en privilégiant d'autres ou encore nous conditionne à ne pas l'entendre. En effet, il ne suffit pas de prendre la parole pour transmettre un message ou faire une critique afin d'être entendu-e ; des scripts sociaux et historiques prédéterminent l'émission et la réception de cette communication. La polyphonie, dans notre corpus, vient problématiser l'autorité discursive conférée à certaines personnes et la transmettre à d'autres chez qui elle est ordinairement minorisée, voire absente. Elle se manifeste de deux façons très différentes : par une brusque, et brève, appropriation de la voix narrative par des personnages minorisés — elles vont l'arracher à la narratrice principale, non pas pour la dénoncer, mais pour énoncer leur colère — et par ce que nous appelons un louvoisement narratif — la voix narrative principale alterne soudain entre la troisième et la première personne, ou vice versa. Ces deux stratégies partagent une même particularité : celle de rapporter les voix à la fois par des discours directs et des discours indirects libres. La narration est donc bâtie de manière à projeter plusieurs personnages au centre de leur histoire.

³³⁰ <http://www.smh.com.au/news/Opinion/Roys-full-speech/2004/11/04/1099362264349.html> [The Sydney Morning Herald ; discours d'Arundhati Roy]

³³¹ *Mousson de femmes, Chuchote pas trop, Mes mauvaises pensées et Les nuits de l'Underground.*

-Ravir la voix

Dans trois des œuvres³³², les narratrices perdent la parole au profit d'une personnage minorisée par sa société. Celle-ci va s'exprimer par et pour elle-même en employant la première personne. Elle va littéralement couper la parole à la narratrice principale, superposer sa voix à la sienne. Le rapport entre les deux est celui d'une étrangeté. Ces voix n'entretiennent que peu ou prou de rapport l'une avec l'autre. Les identités minorisées en question sont celles de l'enfant (métisse) dans *Mousson de femmes*, de la droguée dans *Mes mauvaises pensées* et de la femme noire africaine érudite dans *Chuchote pas trop*.

Dans *Mousson de femmes*, la voix d'Éliette, la jeune fille métisse par laquelle l'autrice, Élula Perrin, s'est fictionnalisée, se fait entendre vers la fin du roman. Alors que la voix narrative principale était hétérodiégétique, elle devient soudain homodiégétique. Ce changement est rendu possible par l'insertion d'un nouveau mode d'écriture, celui du journal, qui se manifeste à même le récit³³³. Cette forme nouvelle, et inattendue, détonne avec le reste du roman, et ralentit un peu la lecture :

JOURNAL D'ÉLIETTE.

20 septembre

Nous avons appris qu'il avait eu des massacres à Hanoï entre le 16 et le 22 août. La souffrance, toujours.

Arrive, venant en voiture de Saïgon, un journaliste américain accompagné d'un jeune métis, en tenue de camouflage américaine. (MF, 303)

Nous le voyons clairement, ces deux voix narratives cohabitent, coexistent, mais sont différentes l'une de l'autre. Le journal d'Éliette est introduit avec une mention claire et ses paroles sont rapportées par une typographie italique. Cette intégration soudaine d'une nouvelle voix narrative, et d'une tout aussi nouvelle perspective (avec le journal, on passe au « je ») rend possible de passer à un registre plus intime. L'entrée de journal ne fournit

³³² *Mousson de femmes*, *Mes mauvaises pensées* et *Chuchote pas trop*.

³³³ Nous trouvons dix-neuf entrées au total.

pas de nouvelles informations sur le récit. Elle s’y superpose, comme si elle avait été rajoutée. Elle sert surtout à imposer sa présence, à faire résonner sa voix.

Plus le récit avance, plus les entrées du journal d’Éliette prennent textuellement de l’ampleur. Dans le passage suivant, nous constatons que la jeune fille recueille dans son journal surtout des informations sur la guerre, informations qui révèlent sa grande conscience des enjeux politiques :

JOURNAL D’ÉLIETTE

Le 25 septembre

Aujourd’hui, Radio Sydney a annoncé un coup de force à Saigon. Trois cents militaires français prisonniers, aidés par les Anglais qui ont fermé les yeux, ont repris dans la nuit du 23 au 24 tous les bâtiments publics tenus jusque-là par les Viets.

Radio Bach-Maï ; la voix du Viêt-minh, qui émet depuis quelques semaines, nous a menacés : « Le sang viet-namien a coulé, le sang français doit couler et coulera. »

À la maison, nous nous sommes tous regardés : Saigon est libre, Hanoï est sous la protection chinoise. Si les Viets se vengent, ce sera sur nous les Français de Hué et de Ngac-Trang, les dernières villes du monde à être libérées... (MF, 304)

La voix d’Éliette rend compte d’une fébrilité, d’une angoisse et de la peur constante d’être soudainement massacrée. Elle reçoit les informations au compte-gouttes. Cette stratégie vise à montrer que la voix de l’enfance peut être concernée par des aspects politiques de sa société.

Dans l’extrait suivant, le journal intime d’Éliette, ainsi que sa voix, se superposent à un autre journal, disons historique, tenu par la narratrice hétérodiégétique. Ce dédoublement renforce cette impression de superposition de voix, ou encore d’une parole qui est ravie :

JOURNAL D’ÉLIETTE

25 mars

Une mission française avait annoncé l’arrivée imminente de troupes venant à Laos. Probablement le 27 mars. On nous avait recommandé de ne pas sortir ce jour-là, car les Viets avaient dressé des barricades et des chicanes sur la route de Kim Long, par où devaient arriver les troupes. Il y aurait peut-être du grabuge.

Hier, 24 mars vers midi, vrombissement. Un avion aux couleurs françaises est passé sur la ville. Le premier avion à cocarde tricolore ! Ça été le délire dans la zone, un délire aussi énorme qu'en août quand nous saluions les Américains, encore considérés comme des amis. Les draps, les mouchoirs, sont de nouveau entrés dans la danse, agités par des mains frénétiques, accompagnés de hurlements de joie.

Vendredi 29 mars 1946.

Un soldat de la 2^e DB s'est écrié : « C'est encore mieux qu'à Paris ! » et un officier : « Un accueil comme ça, ça efface cinq années de camp d'internement. »

Car enfin, ils sont arrivés les soldats français ! (MF, 325)

Il n'y a aucune communication entre les deux voix narratives. Les discours sont hermétiques un à l'autre, mais du moins cohabitent. C'est la voix de l'enfance qui s'impose ici. Il s'agit d'une voix politiquement mineure, qui n'a pas de statut autonome dans la majeure partie du monde. Qui plus est, il s'agit ici de la voix d'une enfance métisse, rendant son apparition d'autant plus subversive au pouvoir colonial. Le journal, dans sa forme intime, fait d'autant plus appel à l'enfance, bien qu'elle ne lui soit pas exclusive.

Dans *Mes mauvaises pensées*, la narratrice homodiégétique perd le contrôle de la parole devant une seule de ses personnages, celle d'une amante, la Fille à l'héroïne — elle en fait un nom propre dans le roman. Le discours de cette personnage bien singulière, unique, est introduit dans le récit à la fois de manière directe — il est toujours marqué par l'italique, donc différencié de celui du discours principal — et indirecte — il est intégré librement, sans deux points, à la suite du discours de la narratrice.

La narratrice, ici, rend compte de la présence de la voix de la Fille à l'héroïne ; elle reconnaît son impact, sa valeur, sur sa vie. Elle en a besoin, mais elle n'arrive pas à le saisir :

[J]e ne sais pas quoi dire parce que je dîne avec cette fille qui m'avoue prendre de l'héroïne ; je n'entends que ses mots *Quand je prends, cela descend lentement dans mon corps, c'est liquide, puis solide, cela inverse mon sang [...] c'est le mystère de la drogue, c'est ce qui me tient à la vie, cette transformation, au fond de moi, j'oublie tout, j'oublie ma tête, je suis organique et je peux faire l'inventaire de chaque os, de chaque tissu, de chaque vaisseau, je suis en possession de moi, mais une vraie possession, une empreinte de moi par moi, je suis seule, et le monde n'existe pas, tu comprends. Moi je ne comprends pas.* (MMP, 72-73, l'autrice souligne)

Cette voix de la Fille à l'héroïne coupe littéralement celle de la narratrice principale. Sa phrase n'est pas encore terminée (aucun point n'en marque la fin) que celle de son amante débute. Elle se superpose à la voix de la narratrice, voire la couvre. Visuellement, il y a un effet de recouvrement évident, comme si les mots de la Fille à l'héroïne avaient été découpés puis collés par-dessus ceux de la narratrice. Aussi, les énoncés de son amante s'enchaînent ; c'est du liquide et du solide, à l'image de sa description des effets de la drogue qu'elle consomme. La narratrice ne comprend pas cet épanchement, cet acte de dévoilement, cette pornographie, pourrions-nous dire, car pour sa part, elle est plus dans la dissimulation des choses, comme nous l'avons vu depuis le début de ce chapitre. Elle n'arrive pas à atteindre, comme son amante, cet état de coïncidence, de clarté et de confiance. La Fille à l'héroïne apparaît ainsi comme son opposée, son négatif.

Un peu plus loin, la même technique de superposition est utilisée, mais de manière encore plus évidente. En effet, les mots de la narratrice ne suivent pas, ou ne complètent pas, ceux de la Fille à l'héroïne ; ils n'arrivent pas à bien les encadrer, à en cerner l'ampleur :

[J]'ai dormi près de quelqu'un qui prenait de l'héroïne. *C'est chaud, c'est si chaud, c'est mieux que le sexe tu sais, c'est mieux qu'embrasser, c'est une toute petite dose, chaque jour, à inhaler, jamais de piqure, je suis pas une paumée de droguée tu sais* et moi je pense aux champs de marguerites sauvages (MMP, 73-74)

Au caractère artificiel de la drogue prise quotidiennement par la Fille à l'héroïne s'oppose la nature, ce « champ de marguerites sauvages » de la narratrice. Des univers très différents, dotés de codes tout aussi différents, abritent donc l'existence de chacune. Les deux voix narratives ne communiquent pas ; la typographie différente que prend chacune rend bien compte qu'elles n'arrivent pas à se croiser. Un accent est placé sur la présence de la Fille à l'héroïne, sur la résonance de sa voix, car la narratrice principale l'estime. Le propos, le discours de l'amante, quant à lui, paraît moins important. La narratrice ne le commente pas, car elle ne sait pas comment l'interpréter.

Dans un passage subséquent, les mots de cette fille lui reviennent en tête comme un mantra, résonnent en elle comme une marche à suivre, comme un état de transcendance qu'elle pourrait atteindre :

[J]e me souviens de la voix de la Fille à l'héroïne *C'est si chaud, tu sais, si chaud [...] Je pense en multiples, toi tu n'as que des opinions, moi je suis l'idée et bien plus encore, je vois ce que tu ne verras jamais, je vois la vérité des choses, je vois le sens avant la forme, j'entends le mot avant la voix, je sais la mort avant la vie, et je n'ai plus peur de rien, tu sais, c'est la peur qui dévore le cerveau, c'est la peur qui dévore le corps, c'est la peur qui brise les liens, moi je n'ai pas peur, parce que j'existe à partir de la peur, tu comprends? Je vais loin dans le ciel, et mes bras sont immenses quand ils portent les nuages. Et moi vous savez je ferme toujours les yeux.* (MMP, 74-76)

Les deux amantes sont des personnes très différentes : l'une a peur et l'autre existe depuis la peur. C'est pourquoi la Fille à l'héroïne entretient un rapport bienveillant avec la mort qui manque à la narratrice principale qui, elle, se « ferme toujours les yeux ». Elle ne veut pas voir, alors que son amante ne fait que ça, regarder. La Fille à l'héroïne est la seule personnage qui se montre critique du regard de la narratrice sur le monde. C'est pourquoi elle avoue être :

[B]rûlée par les mots de la Fille à l'héroïne *Je n'ai plus peur, j'existe à partir de la peur, je n'ai pas peur, je me déploie dans le mécanisme de la peur, je n'ai pas peur, je suis déjà dans le système de la mort. Je suis sans limites. Moi aussi je suis sans limites [...] quand j'attends la Fille à l'héroïne sous la pluie, sans limites quand je sais que je ne l'aime pas mais que j'ai besoin de ses mots, de sa voix, de ce langage de mort* (MMP, 85-86)

La Fille à l'héroïne est sa drogue à elle, elle a « besoin de ses mots, de sa voix, de ce langage de mort » ; c'est la manière par laquelle elle rompt avec la peur et accepte les transformations en elle. Cette fille devient son héroïne, tant sa drogue, que sa sauveuse.

La Fille à l'héroïne ravit la parole à la narratrice principale. Elle s'impose à elle. Celle-ci lui montre un certain respect, bien qu'elle ne la comprenne pas. Cette fille la pousse à affronter son propre miroir, ses peurs, ses obsessions, ses dépendances. La Fille à l'héroïne est présentée, d'abord par son nom, comme une personnage unique, une figure importante. Elle est décrite, ensuite, à travers ce que la drogue lui permet de saisir du monde, et qui échappe complètement à la narratrice, plutôt qu'en fonction d'un jugement

de valeur sur sa consommation de drogue dure. Loin d'être dépeinte à travers un sombre tableau, la Fille à l'héroïne paraît plutôt lumineuse.

Dans *Chuchote pas trop*, les personnages secondaires que sont Sula et Afi, bien qu'elles n'apparaissent qu'en fin de récit pour aider Ada dans sa quête pour trouver Affi, la fille de Siliki, disposent d'une voix puissante par laquelle elles développent un discours qui s'étire sur plusieurs pages. Leur impact n'est pas négligeable, surtout que le ton qu'elles empruntent, acerbe, cynique et académique, tranche franchement avec le ton principal du roman, plutôt de l'ordre des interrogations, de la pensée et rendu à travers un registre populaire. Leur intérêt est aussi global tandis que celui d'Ada est résolument local. Le discours des deux amies, introduit par des tirets ou des guillemets, prend tant de place qu'il devient, en quelque sorte, pendant un moment du moins, la voix narrative principale. Le discours de Sula et Nafi revêt la forme d'une réponse adressée à des touristes scientifiques, Steve et Kate, anthropologues étatsuniens, qui viennent tout juste de leur expliquer qu'elles sont venu-e-s dans leur pays pour « observer le rituel du mariage dans la culture *Fulani* » (CPT, 128) et dénoncer l'oppression des femmes. Sula et Nafi s'emparent de la parole pour dénoncer, elles, le rapport de domination toujours actuel de l'Occident sur le reste du monde :

Alors comme ça, vous êtes là pour le dénoncer ou faire vos observations afin de faire proliférer le savoir occidental. Nous autres, par le souci constant de l'intérêt commun, nous continuons à être vos objets d'observation, quand est-ce que les agents vont changer ? Connaissez-vous les Africains qui sont déjà allés observer les Occidentaux dans le cadre d'une recherche anthropologique, particulièrement dans votre pays les Etats-Unis [sic] ? Il y a quelques années de cela, quelques Africains très courageux, anthropologues formés en France, avaient décidé de comparer la sorcellerie malienne à celle de Bretagne. Quel scandale que ces Maliens avaient suscité en France ! (CPT, 128)

Les deux femmes retournent complètement la situation afin de révéler la posture de privilège et l'attitude de supériorité de Kate et Steve. Elles détournent l'objectification et la victimisation véhiculées par leur discours en leur montrant que les Occidentaux n'acceptent pas d'autres agents qu'eux-mêmes et encore moins qu'ils soient traités

comme des objets de recherche. Elles dévoilent ainsi que l'impérialisme culturel n'est pas mort, loin de là, et que les positions de chaque culture restent en fait les mêmes que celles ayant eu cours pendant la colonisation.

Au passage, les deux femmes se montrent aussi très critiques des Noirs aux États-Unis qui ont « réussi » leur vie comme si les standards de vie qu'ils ont adoptés étaient universels et que l'amélioration de leur condition ne dépendait que d'un travail ardu et du mérite individuel :

[1] [Colin Powell] n'a que la peau noire, car il pense et réfléchit comme une personne, un blanc. Citons pour mémoire et dans le désordre ces quelques noms qui nous sonnent dans les oreilles avec violence et certainement avec une douceur qui nous jette dans l'absence et l'oubli de toutes ces misères humaines qui traînent dans les rues de New York : *Eddie Murphy*, *Spike Lee*, *Oprah Winifrey [sic]*, *Denzel Washington*, *Miles Davis*, et, ma préférée, *Whoopi Goldberg*, aux yeux toujours criant la gaieté de vivre, et bien sûr tous les autres, la liste serait assez longue en cette fin de siècle. Il n'en est pas un parmi eux qui n'ait de temps en temps la mauvaise conscience de sa position dans toute cette illusion de la réussite. Sans doute, la liste des noms sur le registre des "*The one who made it*" est assez phénoménale, me soufflera-t-on dans mes oreilles bouchées par le manque d'hygiène quotidienne. Mais ceci après combien de siècles. Certainement pas une question d'espace et de temps. Or les significations profondes de l'entrée claudicante de ces noirs dans la culture peuvent nous induire en erreur dans notre façon de penser, car la liste des entrées s'accroît à une vitesse qui nous échappe, au même rythme que la fumée d'une cigarette qui se fume à la sauvette dans le froid des hivers impossibles pour le corps humain ». Sula a vidé son sac de douleurs sur ce couple. On dirait qu'elle les attendait pour se défouler. (CPT, 135-136, l'autrice souligne)

La première phrase de cet extrait réfère à l'ouvrage *Peau noire, masque blanc* de Frantz Fanon, dans lequel l'auteur dénonce le conditionnement des Noirs à s'imprégner à tout prix de la culture des Blancs, voire à devenir plus Blancs qu'eux pour devenir des membres à part entière de leur société. Sula critique ici, similairement, la propension de certain-e-s politiciens et artistes noir-e-s à minimiser l'impact des rapports de pouvoir raciaux, coloniaux et impérialistes dans leur marche vers la gloire. Elle parle d'ailleurs d'une « illusion de la réussite ». Sula, ironiquement, suggère que si on lui reproche de ne pas comprendre, c'est qu'elle a les « oreilles bouchées par le manque d'hygiène quotidienne », un stéréotype par lequel les colons décrivaient les habitant-e-s du Maghreb et de l'Afrique subsaharienne. Ce renversement rend compte de la grande lucidité de Sula et de son habileté à utiliser le langage afin de renforcer son autorité discursive. Le bref

retour à la narration hétérodiégétique, à la fin du passage, nous informe que les deux jeunes femmes prennent ainsi la parole pour exprimer leur douleur et relâcher les tensions accumulées.

Sula et Nafi critiquent également le féminisme occidental et son habitude de victimiser les femmes des sociétés non occidentales. Cette habitude serait symptomatique, selon elles, de leur propre insécurité :

Certes, on dénonce, mais le respect des croyances des uns et des autres compte aussi. On peut aisément ressortir les topos du discours sur la culture sans aucun problème, mais aucun intérêt, les clichés sont toujours là quand il faut. L'oppression des femmes est sûrement l'un des sujets déterminants pour vous autres soi-disant femmes libérées de l'Occident. Vous avez inscrit dans une charte bien sacrée les droits des hommes et leurs libertés. Sur le même vol d'idée, vous les respectez et donc il faut les propager défendre ceux qui en sont privés. Mais ce que vous refusez de comprendre ou alors vous le comprenez très bien, dans toute l'ironie de cette fable, les femmes *Fulani* restent de ce qu'elles sont, leur mutisme désespéré ne participe que dans vos symboles flous qui vous étouffent et trahissent votre culpabilité. Dans leurs inconsciences, elles se battent comme bon leur semble et c'est tout. Puisque c'est vous qui avez encore le droit de parole même chez nous, alors vive la dépendance ! Nous jouons aux cartes selon vos désirs, pas de problème.

Malgré le fait qu'il faut absolument m'infiltrer dans ce boui-boui, Nafi et Sula n'arrêtent pas de parler. (CPT, 129-130)

Les deux femmes soulignent à travers ce discours que le contact entre femmes blanches et femmes noires ne se produit encore qu'à travers une relation de domination héritée de l'époque coloniale (elles parlent de clichés qui « sont toujours là quand il faut », de dépendance, de droit à la parole sur un territoire étranger). Elles critiquent l'attitude chevaleresque des femmes occidentales — ainsi que leur apparente libération, en témoigne ces « soi-disant femmes libérées de l'Occident » — qui exotise les femmes *Fulani*, qui ne « participent [qu'à leur] symboles flous ». Le féminisme occidental est dénoncé comme un énième impérialisme. Sula et Nafi « n'arrêtent pas de parler » comme le remarque Ada, car une véritable communication entre le monde occidental et non occidental ne se produit jamais et que leur parole, culturellement, est sans cesse minorisée. Elles profitent donc de la situation pour se libérer, pendant un moment, de cette aliénation.

Tous ces longs discours restent sans réponses. Steve et Kate, nous rapporte la narratrice hétérodiégétique, sont sans voix devant ces deux femmes noires érudites : « ils n'ont pas prévu ce chapitre dans leurs recherches en Afrique. Ils savent qu'il faut s'attendre à tout, mais les deux femmes les ont complètement assaillis. La surprise de leur vie est incroyable ». (CPT, 139) Ils dépeignent des portraits alarmants d'une situation bien réelle : la survivance du racisme impérial dans le monde contemporain. Il est effrayant de constater que peu importe, en fait, si les femmes africaines noires obtiennent et assimilent le savoir occidental, car elles ne disposent pas de la même autorité discursive que les Blanches et les Blancs ; elles ne sont pas, en fin de compte et encore une fois, écoutées. Sula et Nafi sont très lucides à ce sujet, d'où le sarcasme et le cynisme de leur propos.

Ces deux jeunes filles prennent la parole afin, semble-t-il, de complexifier la réalité des femmes africaines (Ada, Nafi et Sula ont des visions du monde, des discours, des destins et des opportunités fort différentes) et de légitimer le choix de certaines de préférer leur pays d'origine, et ses problèmes, au rêve illusoire de la réussite occidentale. Cette prise de possession de la parole permet aussi de dévoiler le « danger d'une histoire unique³³⁴ ».

Ainsi, nous venons de voir dans trois des œuvres que des personnages secondaires s'emparent de la voix narrative de la narratrice principale. Il s'agit, formellement, d'une appropriation : leur discours se superpose, voire s'impose au discours principal. Il a pour effet de complexifier l'histoire en cours, d'ouvrir le récit vers de nouvelles interprétations, d'en perturber l'homogénéité. Il attire surtout l'attention sur la présence de personnages minorisés socialement ou historiquement, respectivement l'enfant, la

³³⁴ Chimamanga Ngozy Adichie parle en ces termes, lors d'une conférence, de l'habitude des gens à représenter des communautés d'une seule et unique manière, https://www.ted.com/talks/chimamanga_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=fr.

droguée et la femme noire africaine érudite, car leur discours trouve peu de résonance dans celui de la narratrice principale qui ne le commente pas.

-Passer la voix

Dans *Les nuits de l'Underground* et *Chuchote pas trop*, la voix narrative louvoie entre différents sujets d'énonciation. À la différence des exemples que nous avons présentés plus haut, la voix narrative se mélange ici harmonieusement, de manière complice, avec d'autres. Ainsi, dans *Les nuits de l'Underground*, la narration est à la troisième personne et maniée par une instance hétérodiégétique. La parole des personnages se manifeste d'ordinaire en retrait des paragraphes, introduite par un tiret ou encore à travers le texte même, suivant un deux-points et placée entre guillemets. Il arrive toutefois à plusieurs reprises que la narration s'exprime selon un autre mode qui organise l'entrelacement étroit, très intime, des voix. Le louvoisement narratif, dans ce roman, permet d'assurer le réalisme du récit et de respecter la manière par laquelle le milieu lesbien se manifestait et se réfléchissait, parlait de lui-même à l'époque où se déroule le roman, soit à travers des voix de différentes classes sociales — différences pour un moment aplanies — qui cherchent toutes leur place dans le monde et une reconnaissance de leur existence.

La narratrice hétérodiégétique ne tient pas compte de sa perspective pour poser un jugement sur la vie ou les habitudes des personnages. Elle n'est pas omnisciente. Elle rapporte la voix des personnages par des discours à la fois directs et indirects libres. Leurs paroles sont en effet marquées par des guillemets, mais sont aussi introduites librement dans le flux narratif de manière à ne pas le ralentir :

Un groupe de jeunes ouvrières discutaient à ses côtés, et Geneviève qui protégeait son indépendance d'un air ombrageux, se couvrant le front de sa main pour mieux exprimer qu'elle n'était pas « dans le milieu pour *cruiser* » (elle avait oublié le langage des filles d'ici, et venait d'apprendre qu'on « *cruisait* beaucoup les vendredis soir, après la paie du jeudi »). (NU, 10)

Le registre et le patois utilisés par les personnages sont rapportés scrupuleusement par la narratrice hétérodiégétique. En empruntant les termes exacts du milieu dans lequel évolue son personnage, elle donne une légitimité à son récit, lui confère un certain réalisme. Plus loin, la narration apparaît comme un véritable lieu de rencontre entre différentes réalités :

Là où Geneviève croyait admirer un tableau de Van Eyck, n'osant pas convoiter un visage qui incarnait pour elle une lointaine et mélancolique spiritualité, Marielle qui avait « changé des lits sales toute la journée à l'hôpital et décrotté les robineux de la ville » ne comprenant rien à ces timides espoirs « d'une fille *gay* en retard pour son âge ». (NU, 12)

Cette manière d'introduire, de manière directe et indirecte, des fragments de discours des personnages dans la narration principale est magnifique ; elle fait passer deux vies, deux existences, avec leurs particularités propres, dans une seule phrase. La narratrice tient donc la fonction de rassembler les voix du milieu lesbien. Elle rapporte ainsi les formulations présentes dans ce milieu, cela sans les juger.

Dans l'extrait suivant, ce passage de la parole rend compte de plusieurs personnes, d'une population, et de leur manière de voir le monde à travers les discours de la narratrice hétérodiégétique :

Simone, la patronne qu'on appelait Simonet, avec révérence pour ses muscles, ses « mollets » disaient les filles, son verbe tranchant et juteux, son côté enjôleur aussi, car si elle maîtrisait du poing les filles qu'elle ne désirait pas chez elle, elle protégeait sa nichée des enquêtes de la police, leur dictait comment se conduire lorsque les policiers visitaient civilement les lieux, « les vendredis soir trop pleins de femmes dans l'atmosphère... », et leur évitait, si possible, les intrigues de la pègre, car elle aspirait pour Lali et ses sœurs, « à une place ben propre, nette *and clean* ». (NU, 116)

Il y un grand respect dans ce partage de la parole, respect pour la singularité des personnages, mais également pour le milieu lesbien. La narratrice principale agit un peu comme cette Simonet. Elle se contente effectivement de laisser venir à elle ces voix de femmes sans porter sur elles un jugement, les accueillant dans un milieu où elles peuvent se divertir et communiquer entre elles sans crainte d'être jugées ou arrêtées par la police. Elle les laisse d'elles-mêmes définir leur milieu, par leurs mots, leurs aspirations, leurs désirs. Le discours de Jill, dans l'exemple plus bas, est rapporté de la même façon par la narratrice hétérodiégétique :

Le printemps commença peut-être en février, cette année-là, quand Jill annonça, une nuit, à l'Underground, qu'elle et son amie Léa ouvriraient un restaurant, lequel, situé à un second étage d'une vieille maison de pierre, contenant aussi un bar et un théâtre, « chasserait le noir de la nuit pour la lumière du jour », et n'accueillerait entre ses murs « que des femmes, *straight* ou *gay*, comme cela leur plaira ». On savait que chez Léa la femme était aimée, comprise, car pour Léa, disait Jill « on est jamais assez lesbiennes, nous autres ». (NU, 161)

Le choix de rapporter les mots exacts des personnages à partir du registre qu'elles utilisent rend compte de la solidarité de la narratrice avec les actrices du milieu lesbien. Elle montre aussi, de la sorte, qu'elle ne cherche pas à homogénéiser tant la voix narrative que le milieu lesbien. Elle le laisse apparaître dans toute sa diversité en en alimentant les échos. La narratrice hétérodiégétique, dans ce roman, joue donc le rôle d'un porte-voix.

Le texte, dans *Chuchote pas trop*, n'est pas seulement le lieu d'une superposition de voix narratives. La narration, très inusitée, est tantôt hétérodiégétique tantôt homodiégétique, passant rapidement de l'une à l'autre d'une manière quasi schizophrénique. La parole se passe et s'échange entre la narratrice principale et Ada. Ce faisant, nous ne savons jamais à laquelle précisément nous avons affaire. Il n'est vraiment pas facile de les départager en tant que sujets d'énonciation comme le signale Diabate :

*The difficulty of telling who is speaking in the novel, through the use of multiple and often undistinguished speaking and writing voices, reminiscent of Mikhael Bakhtin's heteroglossia; the multiple ellipses and unfinished sentences, paradoxically symptomatic of repressed thoughts, pregnant moments, are economical ways of suggesting more than what is actually articulated*³³⁵.

Selon nous, ce qui est suggéré par cette indistinction des voix narratives est une complicité entre la voix de la narratrice principale et celle d'Ada. Les deux forment ensemble un seul sujet d'énonciation. Certes, il existe des différences dans leur parole. La narratrice hétérodiégétique, par exemple, s'exprime à partir d'un registre savant tandis que la

³³⁵ Naminata Diabate, *loc. cit.*, p. 57. « La difficulté de dire qui parle dans le roman, par l'usage de multiples voix souvent indiscernables, rappelle l'hétéroglossie de Mikhael Bakhtin ; les multiples ellipses et les phrases non terminées, paradoxalement symptomatiques de pensées refoulées, les moments de grossesses, sont des manières économiques de suggérer plus que ce qui est actuellement prononcé. » Nous traduisons.

narratrice homodiégétique quant à elle, soit Ada, utilise un registre populaire. Toutefois, la narration louvoie parfois si vite que cette différence est gommée.

Ce louvoisement narratif n'est d'ailleurs jamais annoncé, que ce soit par des marqueurs textuels ou une mise en page particulière ; il se produit toujours soudainement, selon des règles qui nous échappent, et dénote entre les deux instances narratrices une grande complicité :

Une douleur lancinante me serre la gorge toutes les fois que la ronde se réjouit autour d'un feu pour conter les histoires sur Siliki. Cette créature représente l'abject, un corps sans jambes. Ada se veut sourde d'une oreille si bien qu'elle a pris l'habitude d'écouter que de l'autre. (CPT, 41)

Les deux premières phrases sont celles d'Ada et narrées à la première personne. La troisième est celle de la narratrice hétérodiégétique. Cet entrelacement des voix provoque un effet pour le moins déconcertant. Il donne l'impression qu'Ada est dédoublée, voire qu'elle discute avec elle-même, tout comme dans l'extrait suivant :

Ada, elle, apprend à comprendre certains textes, ceux-là qu'elle nomme les textes sacrés : « les écrits de maman ». Je blague, je parle des écrits sacrés comme la Bible, le Coran et les autres textes. Elle me dit aussi que la culture transmise est une bonne chose pour soi-même. Siliki sait tellement de choses et Ada ne comprend pas vraiment comment elle réussit à avoir tant de savoir. En plus, elle imagine dans sa tête que cette femme, que les gens du village appellent sorcière, n'est qu'une boule de lumière. (CPT, 74)

La première phrase est à la troisième personne, tandis que la deuxième et la troisième phrases sont à la première personne. La quatrième ramène la narration à la troisième personne. Cette structure narrative semble vraiment rendre compte de l'état schizophrénique soit d'Ada soit de la narratrice hétérodiégétique.

Nous remarquons aussi cette complicité, ou fusion, entre elles lorsque la voix d'Ada emprunte le registre de la narratrice hétérodiégétique :

La fascination et l'horreur que le passé de Siliki évoque, en fait que sa vie entière m'inspire, ne viennent pas tout simplement de sa personne, mais de l'énigme rattachée à cet autre qui est aussi moi-même. Assumant toute la mimique de tous les jours, elle a réussi, de sa façon unique, à problématiser son rôle d'actrice dans la comédie de la société *Fulani* et ensuite dans celle des *Mafa* où son âme se repose à présent. Son histoire est marquée dans les guillemets de celle qui inclut des traces de la salissure invisible, effacées du corps, mais présentes à l'esprit, et que Siliki fait réapparaître ailleurs, précisément où l'interdit pose son souffle : l'esprit, la mémoire.

Dans une expression d'amour, Ada se plonge des heures et des heures dans les écrits que Siliki a laissés. (CPT, 100)

Le deuxième segment provient clairement de la narratrice hétérodiégétique, mais le premier semble appartenir à Ada en tant que narratrice homodiégétique. Toutefois, elle emploie le registre de la narratrice hétérodiégétique, ce qui est très confondant. Dans l'extrait suivant, description narrative et dialogues se suivent rapidement :

Ada vacille entre le passé et le présent. Je l'aime, Siliki, non, je l'aimais. Mais je l'aime de toute façon. Quel déchirement dans mon cœur ! La perte reste là et quel que soit le temps qui passe, cela ne change pas le drame. La cicatrice d'Ada à peine guérie, saigne à nouveau. (CPT, 98)

Cet enchaînement de deux voix est trop rapide pour rendre compte de deux sujets d'énonciation. Le propos de chacune épouse l'autre, le reflète ; les deux voix sont intimement liées. Dans cet autre passage, nous retrouvons encore un brusque louvoiement :

Flot déferlant d'images qui émoussaient mon corps. Oh! De la poésie en pidgin et pourquoi ? Ada peut lire quelques mots, mais pas l'ensemble de ces poèmes. Le pidgin se parle, mais elle ne savait pas qu'on pouvait en fait vraiment écrire ce dialecte. Siliki reste la surprise même. Même après sa mort, elle continue à m'intriguer. (CPT, 102)

La narratrice hétérodiégétique ne juge pas la réalité et les expériences d'Ada. Elle se contente de les décrire. Son rôle s'arrête là. Elle suit sa voix de très près, la protège, l'accompagne tout le long du récit. Ada et la narratrice hétérodiégétique nous semblent ainsi être la même personne. Elles se passent la parole si soudainement que nous ne pouvons qu'être devant un seul sujet d'énonciation.

Dans notre corpus, les voix narratives, en plus d'être superposées, sont donc aussi fondues l'une dans l'autre dans un geste de complicité. Les voix sont présentées comme constitutives d'un milieu de vie bien particulier : lesbien et culturel. Elles font partie d'un ensemble et paraissent, de la sorte, entendues. Leur présence est associée à celle de la narratrice principale qui est intimement concernée par leur apparition dans le réel. Elles semblent ainsi provenir du même milieu. Les deux sont pratiquement indiscernables, indistinctes.

La narration, dans les littératures lesbiennes francophones, est ainsi marquée par une modulation polyphonique multipliant les sujets d'énonciation. Elles sont rendues maîtresses de leur parole, donc de leur réalité et de leur existence, en s'imposant dans un récit qui n'est pas le leur, mais dans lequel elles jouent un rôle capital. Elles sont aussi rendues maîtresses de leur parole à partir de la complicité de la narratrice principale, que celle-ci soit hétérodiégétique ou homodiégétique. Elle insère leur discours dans le sien en le rapportant à la fois directement et indirectement, jusqu'à ne plus paraître qu'à leur servir de tremplin afin d'accéder au réel, jusqu'à fondre sa voix dans la leur dans un état quasiment schizophrénique, c'est-à-dire marqué par un dédoublement subjectif. Cette polyphonie est une manière par laquelle réviser l'autorité discursive accordée aux marginalisées pour valider leur voix.

L'humour : une révision de l'autorité morale

Dans *Le carnet écarlate* et *Lesbos latitude*, la narration est fortement humoristique. L'humour est un procédé suscitant des effets comiques, cocasses, ridicules ou absurdes par des mises en situation, des attitudes, des mimiques, des gestes ou des jeux de mots. Il sert à lubrifier les contacts entre les membres d'une même société ou groupe d'appartenance. Il se différencie de l'ironie par son aspect plutôt pacifiste. Il est accessible. Léger et amusant, l'humour place le lectorat dans une position d'aise. Il n'accroche pas, ne mord pas et n'interpelle pas comme l'ironie. Ce n'est pas une attaque³³⁶. Il constitue plutôt « un bouclier, un instrument de défense, une façon de se protéger contre le monde extérieur : l'humour est essentiellement empreint de sympathie et de tolérance³³⁷ ». Cela ne veut toutefois pas dire qu'il soit dépourvu de portée critique,

³³⁶ Lucie Joubert affirme effectivement que l'ironie relève d'une attaque dirigée, bien planifiée ; elle « s'exerce toujours aux dépens de quelqu'un ou de quelque chose [...] [c]'est donc une arme essentiellement offensive, jamais innocente ». Lucie Joubert, *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise, 1960-1980*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », p. 17.

³³⁷ *Ibid.*, p. 17.

bien au contraire. L'humour est une manière de laisser des existences minorisées se faire entendre, et donc d'intégrer le réel en manifestant leur présence au-delà du discours dominant, « *humor alludes to alternative ways of articulating the world beyond a single, serious discourse, and in doing so, it opens new spaces for historically marginalized individuals to be heard*³³⁸ ». C'est notamment une manière, pour les anciennes et anciens colonisé-e-s, d'aborder l'impact colonial sur leur culture et leur existence :

*Humor is of particular value to postcolonial literature, a body of literature concerned with contesting colonialism and its legacies, and it has long been incorporated within that literature as a way of subverting the authority of colonialist discourse*³³⁹.

L'humour, loin d'être un procédé par lequel se résigner à une oppression, peut donc être une façon d'affaiblir sa portée en soulignant la présence d'agentes capables de démonter ses principes. Nos deux autrices se situent à la croisée de ces deux contextes, de la minorisation et de la colonisation. Elles utilisent l'humour comme une façon de contredire la morale de leur culture, morale qui, nous le verrons, voile la banalité de certaines existences qui leur sont chères.

-La banalisation de l'homosexualité dans *Lesbos latitude*

Dans le roman *Lesbos latitude*, Béa tourne toute situation terne et dramatique en moment cocasse. Son humour, léger et habile, est en fait assez politique et féministe, comme nous le verrons bientôt, en ne cessant de voir, à la blague, des complots partout, qui se manigancent tout autour d'elle.

Il est important de mentionner, même si le récit se déroule en France, que l'humour de Béa — qui est le miroir du style de l'autrice si l'on se fie à la quatrième de

³³⁸ Adel Marian Hocloch, « The Serious Work of Humor in Postcolonial Literature », thèse de doctorat, Iowa, University of Iowa, 2012, p. 2, « l'humour fait allusion à des voies alternatives par lesquelles articuler le monde au-delà d'un discours unique et sérieux, et, ce faisant, introduit de nouveaux espaces où les individus historiquement marginalisés peuvent se faire entendre ». Nous traduisons.

³³⁹ *Ibid.*, p. 2. « L'humour a une valeur importante pour la littérature postcoloniale, un corpus qui s'intéresse à contester le colonialisme et son héritage et qui a longtemps été inclus dans cette littérature comme une façon de subvertir l'autorité du discours colonialiste. » Nous traduisons.

couverture — s’inscrit dans une tradition culturelle antillaise, notamment de l’oraliture et de la créolisation, afin d’en saisir toute l’ampleur. L’humour « est non seulement une dimension importante de la communication interpersonnelle aux Antilles, mais il est aussi une force constante dans l’expression de la sagesse populaire³⁴⁰ ». Il se manifeste donc « dans les devinettes, les proverbes, les contes, bref dans ce qu’on nomme l’oraliture³⁴¹ ». Christine Ndiaye, dans une analyse de l’humour chez Gisèle Pineau, une écrivaine guadeloupéenne, note une différence dans la pratique de l’oraliture des hommes et celle des femmes. Elle écrit que : « la survivance de “l’oraliture” se manifeste sans doute moins par des effets de créolisation stylistiques et le recours au merveilleux et aux manifestations du monde de l’invisible que dans les visées “humanisantes” des maîtres de la parole³⁴² ». Nous retrouvons cette même « survivance » dans le roman de Desiles. L’esthétique de la créolité chère au monde antillais se montre, rapporte Ndiaye, assez misogyne à travers un humour basé sur le carnavalesque ou le burlesque. Elle tend à être associée exclusivement aux hommes :

[L]es œuvres des « créolistes » comportent souvent une dimension comique qui peut être qualifiée de « carnavalesque » ou même burlesque. Dans certains cas, ces mêmes œuvres de la créolité qu’elles s’agrémentent ou pas d’une bonne dose d’humour, ont pourtant été jugées plutôt misogynes quant à la représentation véhiculée du féminin. Il en résulte que cet humour « masculin » devient suspect et que la critique manifeste une certaine gêne devant des textes de femmes qui présentent des affinités avec l’esthétique de la créolité³⁴³.

Or, Ndiaye affirme que des femmes participent aussi à cette esthétique, mais différemment des hommes. En se basant sur l’œuvre de Gisèle Pineau, elle dit que l’humour « évite d’accentuer le grotesque de l’existence, rappelant plutôt que la vie recèle malgré tout quelques bonheurs, quelques beautés³⁴⁴ ». Cet humour se base sur la

³⁴⁰ Suzanne Crosta, « La revanche du rire chez Raphaël Confiant », Józef Kwaterko (dir.) *L’humour et le rire dans les littératures francophones des Amériques*, Paris, L’Harmattan, 2006, p. 44.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 44, l’auteur souligne.

³⁴² Christine Ndiaye, « Le détour de l’humour chez Gisèle Pineau », Józef Kwaterko (dir.) *L’humour et le rire dans les littératures francophones des Amériques*, op. cit., p. 30.

³⁴³ *Ibid.*, p. 29.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 39.

théâtralité et les onomatopées³⁴⁵, et sur une écriture qui manie « un humour tout en finesse ; tantôt plutôt caricatural, tantôt plutôt ironique³⁴⁶ ». Pineau, tout comme à notre avis Desiles, use de l'esthétique de la créolité de manière à subvertir la tradition masculine, c'est-à-dire dans ce cas précis sans donner dans le grotesque.

Le roman *Lesbos latitude* se présente, entre autres, sous le mode du conte : nous y trouvons plusieurs adresses à un auditoire, adresses jouant le rôle d'un contact phatique, c'est-à-dire d'actualisation de la présence d'autrui tant que de soi-même. Il est aussi parsemé d'exclamations et d'onomatopées, ainsi que de points de suspension rendant compte d'une parole théâtrale. Il invoque également différents dictons, comme dans ce passage de l'incipit : « On est en mai, il pleut... Ce sera difficile de faire ce qu'il me plaît. "En avril ne te découvre pas d'un fil, en mai fais ce qu'il te plaît", on voit bien que celui qui a inventé ce dicton vivait bien avant le dérèglement climatique. » (LL, 5) Béa déconstruit ici le dicton en l'actualisant dans son contexte. Elle agit de la même façon un peu plus loin en se plaignant d'être incapable de trouver du travail :

Ma vie professionnelle est une catastrophe et je n'ai même pas le droit de me plaindre, car à ce qu'il paraît, il y a pire que moi. Bon, c'est vrai, les trois quarts de la planète souffrent, la moitié du dernier quart survit, les deux tiers de la dernière moitié s'en sortent à peine ou moyennement tandis que le dernier tiers de cette dernière moitié s'engraisse et nous entube royalement. (LL, 28)

Ce fractionnement sans fin produit un effet comique. Plus il avance, plus il révèle que si on n'a pas le droit de se plaindre, ce n'est pas tant parce qu'il y a pire que soi que pour garder intact un statu quo en faveur des gens qui abusent et exploitent les autres, qui créent la pauvreté et la souffrance.

Béa relate les injonctions contradictoires de sa mère, en rendant son accent guadeloupéen que, pour sa part, elle n'a pas, afin de tourner en dérision sa propension à vouloir contrôler sa vie :

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 38.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 29.

« Tu as rien de mieux à faiw' plutôt que de rester là couchée à rien faiw', une jeune fille comme toi devrait sortir plus souvent ! »

Ça, c'est quand je décide de rester tranquille à la maison, de me poser.

« Je trouve que tu passes un peu trop de temps dehow' toi... »

Ça, j'y ai droit quand je me décide à sortir. Comment faire avec une mère pareille ! Sont-elles toutes aussi prise [sic] de tête les mamans ? Existerait-il une école des mamans où on leur apprend le « j'emmerde mon gosse » LV1 ? (LL, 6)

Béa rend compte, à travers le parler de sa mère, d'une différence entre leurs générations, et de son exaspération en marquant son discours de points d'interrogation, d'exclamations et de guillemets. Elle tourne en dérision ses injonctions en suggérant que les mères suivent peut-être des cours pour emmerder leurs enfants. La jeune femme utilise abondamment les acronymes³⁴⁷ dans son discours, à un point où ils deviennent un enjeu stylistique³⁴⁸ marquant tant son intégration au milieu français que sa jeunesse, que sa différence d'avec sa mère.

Béa parle aussi de manière humoristique de sa relation avec son copain, avant d'affirmer son homosexualité. Il se montre incapable de la faire jouir et l'accuse d'être frigide. Béa — pourtant capable, elle, de se donner des orgasmes — va questionner l'ex de son copain au sujet des aptitudes sexuelles qu'il prétend avoir et qui l'aurait ravie :

Ce n'est pas ce que j'ai cru comprendre en discutant avec son ex. Simulait-elle aussi l'orgasme ? Le mystère reste entier, À moins qu'il existe un vaste complot mondial des femmes simulatrices qui nous conditionneraient dès notre plus jeune âge à simuler pour flatter l'ego de ces messieurs... Encore un complot. Avec tout ça je deviens parano, juste un peu. (LL, 12)

L'idée d'un complot revient encore, cette fois celui d'un « vaste complot mondial des femmes simulatrices ». L'idée est loufoque, mais devient un peu plus sérieuse lorsque Béa l'associe à un conditionnement précoce des jeunes filles à plaire aux hommes. Le côté politique et féministe de son humour se déroule tout en finesse, à travers des suggestions du genre qu'elle laisse traîner ici et là dans son récit et qu'elle laisse ouvertes

³⁴⁷ En plus du LV1, nous retrouvons le CDI, le CNE, le CDD, le RMI, le DEA.

³⁴⁸ Ils marquent en même temps que le roman date (2007), car plusieurs des acronymes ne sont plus utilisés. Par exemple, ils renvoient à des titres de diplômes disparus (le DEA, par exemple) ou des institutions qui se sont transformées, fusionnées avec d'autres (par exemple l'Assedic et le RMI).

à interprétation par des points de suspension. Enfin, le « Avec tout ça » du début de la dernière phrase contraste avec le « juste un peu » de la fin et cette différence rend compte d'un énoncé fortement ironique.

Nous retrouvons quand même un peu de grotesque dans ce roman, par exemple dans le passage suivant où Béa raconte comment se déroulaient ses séances avec un thérapeute. Elle s'adresse ici encore à un auditoire, rappelant la tradition orale :

Vous me direz « va voir un psy, pardi, et fiche-nous la paix avec tes états d'âme », écoutez, c'est déjà fait ! Ce dernier devait être plus préoccupé par ce qu'il allait se mettre sous la dent à midi ou le soir que par ce que je lui racontais. Son ventre n'arrêtait pas de grogner à chaque séance, et puis il m'énervait avec ses questions concernant ma relation avec ma mère et mes rapports avec mon père. Ma mère est une emmerdeuse professionnelle et mon père une étoile filante qui bouffe les pissenlits par la racine à l'heure qu'il est!

On est là pour parler de moi ou d'eux ? Bon sang ! Lui et ses théories freudiennes et complexes d'Œdipe refoulés. C'est sûr qu'étant petite, il était normal que je préfère un père gâteau [sic] à une mère acariâtre. Il n'y a aucun complexe sexuel là-dedans ! (LL, 31)

La mention du ventre du psy qui grogne fait douter du sérieux de la consultation. L'explication très simple du « père gâteau » et de la « mère acariâtre » tourne en dérision les théories psychanalytiques du thérapeute basées sur le complexe d'Œdipe, des théories peu favorables aux femmes, devons-nous le rappeler.

La structure du conte, et de sa fin avec une morale, apparaît plus clairement à la toute fin du récit lorsque Béa raconte ce qu'il advient des personnes évoluant autour d'elle en s'adressant encore une fois à un auditoire et en agissant comme si cet auditoire lui parlait :

Claudius ? Non, n'exagérons pas, ne vous attendez pas à ce que je vous révèle que lui aussi refoulait son homosexualité. Lui, il rencontra une charmante demoiselle un peu dingue, mais tout comme lui, elle appréciait les expos d'art conceptuel contemporain — ils se sont connus lors de l'une de ces expositions. Entre nous, ils sont d'un ennui mortel quand ils débattent des diverses interprétations d'une œuvre telle que la fameuse crotte de chien posée sur une colonne. Je les imagine bien essayant de comprendre la signification de la même crotte posée sur un trottoir. (LL, 105)

Ce « Claudius ? » semble provenir d'un auditoire qui serait à l'écoute de son récit, d'une question qu'on lui poserait. Elle dit aussi « entre nous », ce qui forme une complicité avec son auditoire. Elle se moque un peu de Claudius et de sa copine en révélant « qu'ils

sont d'un ennui mortel » et qu'elle « les imagine bien essayant de comprendre la signification de la même crotte posée sur un trottoir ». Elle apparaît ainsi glorieusement en tant que sujet comique, statut qui ne cesse de souligner sa présence. Il lui procure une légitimité pour réviser toute morale.

Béa actualise aussi son récit en renseignant son auditoire sur sa relation avec son copain (devenu son ex) lorsqu'elle a fait son *coming out* :

La seule ombre au tableau : Jean-Philippe (oui il existe encore), apprenant mon homosexualité, osa m'appeler, et j'eus droit à tous les noms d'oiseaux inimaginables. Je n'eus pas le temps de les répertorier tous dans mon bestiaire. Je lui raccrochai au nez en le traitant de pauvre con. (LL, 106)

Le segment entre parenthèses joue le rôle d'un contact phatique avec son auditoire et crée aussi un effet comique. Béa détourne la violence de l'interpellation par son ex-copain, affaiblissant du coup sa portée sur elle, en s'attardant sur le côté littéral de l'insulte, à savoir « répertorier » les noms d'oiseaux dans son bestiaire, ce qui produit un bel effet comique.

Le roman se termine en vantant l'intelligence et l'habileté de Béa à manier l'humour afin de critiquer sa société, mais également pour souligner son contrôle sur sa propre histoire : « Je termine comme cela, car j'ai lu trop de contes de fées et j'aime les histoires qui finissent bien. Dans la vie, ce n'est pas comme ça. Y aurait-il un complot là-dessous ? Un complot du destin ? » (LL, 106) Béa « termine comme cela » son récit, car c'est elle la conteuse. Elle a le contrôle sur l'interprétation de sa vie et la manière de le partager avec les autres pour en dégager une morale. Elle s'impose comme sujet comique. L'idée du complot, présente dans tout le roman, est évoquée ici aussi. Béa dénonce, implicitement, la construction ou l'association du discours des femmes et de leur représentation du monde à de l'innocence ou à un manque de maturité, au signe de leur condition mineure en évoquant le fait qu'elle aurait « lu trop de contes de fées » et qu'elle

aime « les histoires qui finissent bien » en suggérant, mi- sérieuse mi- comique, la présence d'un complot.

Ainsi, chez Desiles, l'humour de Béa sert à faire passer son homosexualité comme une chose banale en attirant l'attention sur sa capacité à être un sujet comique capable de faire de l'humour à propos de tout prendre à la légère, et donc de s'inscrire dans une tradition orale antillaise et une esthétique de la créolité, mais en s'écartant de l'empreinte machiste liée au grotesque qu'elle évacue en grande partie, à l'instar de Pineau, de son roman.

-La banalisation des pratiques sexuelles et des formes de conjugalité alternative dans *Le carnet écarlate*

Dans *Le carnet écarlate*, l'humour est d'un tout autre ordre. Il est créé de trois manières différentes : par des mises en situation sexuelles grotesques ainsi que par des jeux d'esprit et de mots, ainsi que par le détournement de l'usage habituel des aphorismes et des haïkus. Il a certes un côté politique ici aussi, mais plus implicite que dans *Lesbos latitude*. Nous verrons effectivement que l'humour d'Archet rend possible d'une part, de conjurer l'absence habituelle des pratiques sexuelles et des formes de conjugalité alternatives du quotidien, et, d'autre part, d'en banaliser l'aspect tabou qui est ordinairement associé, en attirant surtout l'attention des lectrices et des lecteurs sur l'aspect cocasse de son écriture plus érotico-politique qu'érotique tout court.

Ce n'est donc pas tant le sexe qui fait rire dans *Le carnet écarlate*, que, comme nous venons de le dire, sa mise en situation grotesque. Le grotesque désigne ce qui est bizarre, laid, tordu, incongru, et qui relève de la bouffonnerie, de la caricature. Archet multiplie les fragments du genre : « Je viens de l'initier au "rodéo tex-mex" : je croque des jalapeños, puis je lèche sa chatte en esquivant ses ruades. » (CÉ, 98) Le moment décrit par la narratrice est cocasse à cause de la mise en scène. La sexualité se tient en

arrière-plan de l'humour. Dans le fragment suivant, l'aspect grotesque est causé par la mise en commun d'éléments souvent posés comme contraires, à savoir l'amour, et sa dimension sentimentale, et le sexe, et sa dimension physique : « Fiançailles : quand je suis seule et que je me masturbe, je rêve que je te demande ta main. » (CÉ, 98) Il y a même un certain aspect pathétique dans ce fragment. Dans l'exemple suivant, la narratrice rapporte l'habitude d'une de ses amantes : « Véronique a de drôles de superstitions. Par exemple, elle croit que se laver la chatte à l'eau froide après s'être masturbée protège des démons. » (CÉ, 87) L'humour, ici, est causé par l'association de l'anecdotique, de l'inusité, avec la sexualité. Dans le fragment suivant, un effet grotesque est créé par la mise en parallèle de sentiments nobles et de passion amoureuse avec le vomissement et la diarrhée, tout cela, de plus, à travers un registre quand même soutenu : « Je croyais subir les affres de l'amour et de la jalousie, mais finalement ce n'était que la gastro-entérite. » (CÉ, 45) La narratrice, par de telles mises en situation, utilise notre côté voyeur pour mieux le décevoir en brisant complètement l'illusion érotique. Cet humour causé par des situations sexuelles grotesques est aussi très situé. Par exemple, il n'est pas aisé de comprendre l'humour dans le fragment suivant si on n'est pas Québécois-e : « Pauline est charmante, sexy, amoureuse, mais je n'arrive pas à supporter de l'entendre jouir avec l'accent de la Beauce. » (CÉ, 64)

Les jeux d'esprit et de mots participent aussi à créer un effet humoristique, mais un peu moins léger que ceux des mises en situation grotesques. La sexualité y paraît encore plus loin en arrière-plan. Ces passages sont parfois même empreints de nostalgie, par exemple dans celui-ci : « La plupart du temps, le passé simple de "haïr" est "aimer". » (CÉ, 70) Dans un autre fragment, la narratrice évoque la sexualité seulement par l'usage d'un jeu de mots : « Julie est d'une vulgarité telle que tout ce qu'elle dit ressemble à de la poésie bruitiste, abstraite. Mécréante et blasphématrice, je n'ai Dieu que pour elle. »

(CÉ, 64) C'est la vulgarité et le blasphème qui rappellent le registre sexuel, tout comme le jeu sur la sonorité de Dieu-Yeux, suggérant le désir de la narratrice pour Julie. Dans cet autre passage, la narratrice commente la manière de parler de sexualité sans en parler vraiment : « Orgasme : à l'oreille, la satisfaction ressemble beaucoup au désespoir. »

(CÉ, 86) L'association entre satisfaction et désespoir, parce qu'elle est très juste, ne rend pas l'énoncé particulièrement sexuel, lui procurant même une certaine gravité. Enfin, la narratrice fait des jeux de mots faciles, mais tout de même efficaces, pour utiliser la sexualité comme une manière de décrire le temps qui passe, le détournant ainsi de sa représentation habituelle : « Toute la nuit, jouir, jouir encore, jouir jusqu'à ouïr le jour. »

(CÉ, 79)

Les aphorismes et les haïkus sont aussi souvent utilisés pour créer des effets humoristiques. Apanage des moralistes, des aristocrates et des élites³⁴⁹, les aphorismes sont des énoncés qui généralisent et qui, pour le dire simplement, visent à court-circuiter la réflexion en se présentant comme une évidence. Ce sont des phrases autosuffisantes. Anne Archet s'en sert dans son *Carnet écarlate*, mais de manière subversive au procédé. En effet, il y a un contraste entre l'usage de l'aphorisme et son contenu : les énoncés ne sont pas du tout des formules moralisantes, par exemple dans le fragment suivant : « Le désordre de mes nuits à l'ordre du jour. » (CÉ, 61) Cet énoncé n'a pas de valeur universelle ; il ne professe pas de morale non plus. Il consiste plutôt en une manière de centrer le réel autour de la seule vérité de la narratrice : « je ne suis que polissonne [dit-elle]. J'attends de vieillir pour devenir vraiment vicieuse ». (CÉ, 61)

L'autrice semble aussi s'inspirer de la forme brève des haïkus, cette poésie japonaise très concise consistant à décrire le temps qui passe, à noter l'évanescence de

³⁴⁹ Voir Philippe Moret, *Tradition et modernité de l'aphorisme : Cioran, Reverdy, Scutenaire, Jourdan, Chazal*, Genève, Éditions Droz, 1997.

l'existence, dans des poèmes de trois vers. Un fragment du carnet se réfère d'ailleurs explicitement à cette forme : « Je ferai de toi un haïku — bref, intense et coulant sous ma langue. » (CÉ, 85) L'autrice s'écarte toutefois de cette forme, ici encore une fois en en détournant le contenu, ce qui crée un effet humoristique : « Premier degré : “Vos yeux sont d'un bleu adorable.” Deuxième degré : “Soyons amies.” Troisième degré : “J'aimerais jouir sur votre bouche.” » (CÉ, 91) L'emploi de la première personne du pluriel crée un ton soutenu qui détonne avec le dernier segment de phrase. Dans cet autre exemple, le rythme en trois temps sert à décrire une amante : « Cheveux mouillés, plaqués sur le front, et chair de poule sur les seins. » (CÉ, 92) Le fragment est simple, économe, efficace, obéissant à la logique des haïkus. Dans cet autre passage, cette forme poétique sert à rapporter comment la narratrice « rassure » au lit une de ses amantes : « Ce n'est ni ma langue ni mes doigts. Rendors-toi, mon amour. » (CÉ, 35)

Cet humour de la narratrice, s'appuyant sur des mises en scène sexuelles grotesques, des jeux d'esprit et de mots, ainsi que le détournement de formes courtes que sont les aphorismes et les haïkus, permet de présenter des situations inconfortables, des sujets tabous et des pratiques sexuelles marginalisées comme étant ordinaires, voire banales. L'humour a ici une fonction sociale en désensibilisant la société québécoise à ces sujets et pratiques.

L'humour rend donc compte tant d'une critique que d'une exploration. Le ton humoristique est bien plus léger que le ton ironique. Il paraît du coup moins engagé et peut-être ainsi, plus accessible. L'humour place le lectorat dans une position d'aise, mais, dans nos deux textes, pour mieux le tromper. Effectivement, l'humour y constitue une ruse. Il est utilisé en tant que procédé rhétorique pour parler de sujets tabous qui seraient ordinairement difficiles d'aborder. Ainsi, derrière la légèreté du ton et des effets comiques se trouve une réflexion critique. Les narratrices utilisent l'humour de leur

culture respective (guadeloupéenne dans le cas de l'une, québécoise dans le cas de l'autre), pour désamorcer des situations ordinairement dramatiques et pour rendre banales des existences ordinairement considérées comme inacceptables. L'humour apparaît donc comme le moteur d'une désensibilisation sociale et un agent de transformation, comme une manière de retoucher la morale.

Conclusion

Dans la dimension interactive du réalisme virtuel, la parole est conçue comme une forme d'autorité qui n'est pas celle des dominants pour donner plus de légitimité et de présence aux personnages. Cette dimension se décline selon trois aspects, représentationnel, discursif et ludique — chacun selon des pratiques d'écriture différentes — qui sont le lieu de contestation de trois autorités : respectivement sociale, discursive et morale.

D'abord, à travers l'aspect représentationnel, l'autorité sociale est transformée par l'usage d'une autoréflexivité métafictionnelle qui problématise la manière dont on se représente le monde. Cette stratégie scripturaire est adoptée par cinq autrices (trois publiées au Québec et deux en France). Elle se déploie selon trois techniques. La première prend la forme d'une mise en scène de l'écriture dans *La lettre aérienne* (1985) de Brossard et dans *Fruit de la passion* (1988) d'Escomel. Elle sert à dévoiler un regard patriarcal et hétérosexiste qui limite les narratrices dans les représentations possibles de leur identité. Pour les deux autrices, il ne suffit pas de prendre la parole, il faut la réinventer³⁵⁰ pour déverrouiller l'accès au réel, ce qu'elles appellent « imaginer l'écriture ». Ce traitement particulier de l'autoréflexivité métafictionnelle est le fait d'autrices publiées au Québec et représente son emploi le plus ancien. Il fait écho aux

³⁵⁰ Pour d'autres analyses intéressantes de textes d'autrices travaillant le langage, voir Anna Livia, *Pronoun Envy, Literary Uses of Linguistic Gender*, New York, Oxford University Press, coll. « Studies in Language and Gender », 2001, 237 p.

nombreux travaux féministes sur la langue et le langage des décennies 1970 et 1980. L'autoréflexivité métafictionnelle se présente dans une deuxième technique par la mise en scène de l'écrivaine dans *Fruit de la passion* (1988) d'Escomel et dans *Indian tango* (2007) de Devi. Les deux autrices montrent que l'écrivaine femme ou lesbienne n'a pas de réalité, car elle reste une fiction patriarcale, coloniale et hétérosexuelle. Elle doit, pour acquérir une présence, s'inventer par l'imagination d'une rencontre avec ses propres personnages. Cet usage spécifique de l'autoréflexivité métafictionnelle est plus récent que celui de la mise en scène de l'écriture et est utilisé par une autrice publiée au Québec et une en France, toutes les deux étant des femmes racisées. L'autoréflexivité métafictionnelle se manifeste aussi par une troisième technique, la mise en scène de la lecture dans *Pas un jour* (2002) de Garréta et dans *Le carnet écarlate* (2014) d'Archet. Il est question d'un souci au sujet de la réception des textes par les lectrices. Elles critiquent le regard spécifique des lectrices, qu'elles imaginent sévères et susceptibles, et ne s'engagent pas à satisfaire leurs attentes. Cet emploi de l'autoréflexivité métafictionnelle est très récent et s'applique également de part et d'autre de l'Atlantique. L'aspect représentationnel, nous venons de le voir, se retrouve surtout dans les textes publiés au Québec (quatre sur un total de six).

Ensuite, à travers l'aspect discursif, l'autorité discursive se trouve révisée. Elle est transformée par l'usage de la polyphonie dans quatre textes. Cette polyphonie se manifeste sous deux formes. La première est celle d'une appropriation de la parole dans *Mousson de femmes* (1985) de Perrin, dans *Mes mauvaises pensées* (2005) de Bouraoui et dans *Chuchote pas trop* (2005) d'Ekotto. Des personnages secondaires s'approprient parfois temporairement la parole de la narratrice afin d'exposer leur part de réalité que personne, dans le roman, ne semble vouloir entendre. La deuxième forme de la polyphonie est un passage de la parole, dans *Les nuits de l'Underground* (1978) de Blais

et dans *Chuchote pas trop* (2005) d'Ekotto. La narratrice principale, dans un élan solidaire, va passer son autorité discursive, dans chacun de ces textes, à des personnages secondaires en les intégrant de manière fluide dans la narration. Le sujet de l'énonciation devient pluriel et cette technique permet d'aborder l'aspect multidimensionnel des lesbiennes et des femmes. La polyphonie, et plus largement l'aspect discursif de la dimension interactive du réalisme virtuel, est surtout utilisée par des autrices racisées (l'exception étant Blais) publiées en France (cinq sur six). Elles semblent les seules à percevoir un pouvoir parallèle dans l'accès à des points de vue différents et dans la définition de leur subjectivité par l'intersubjectivité.

Enfin, l'aspect ludique est le lieu d'une contestation de l'autorité morale. Elle se traduit dans *Lesbos latitude* de Desiles et dans *Le carnet écarlate* d'Archet par l'utilisation de l'humour. La personnage principale de Desiles, nommée Béa, manie l'humour en puisant dans l'oraliture antillaise et dans le conte. Elle s'adresse souvent à un auditoire imaginaire en tournant toute situation dramatique en fait cocasse. Elle rappelle également qu'en tant que conteuse, elle régule les interprétations possibles de son histoire. L'humour constitue une façon d'alléger, dans le cercle social et familial de Béa, certaines tensions autour de sujets épineux tels que le féminisme, l'immigration, le racisme en milieu de travail et l'homosexualité. Cette banalisation est nécessaire afin de formuler des critiques sur des mœurs et des traditions qui gâchent le bonheur de Béa et de bien d'autres femmes dans sa situation. Chez Archet, l'humour passe par la mise en scène de situations grotesques, d'associations inédites, de jeux d'esprit et de mots, et du détournement d'aphorismes et de haïkus. Il est question de banaliser des pratiques sexuelles et formes de conjugalité dites alternatives pour mieux critiquer celles qui sont la norme. Les deux autrices arrivent donc, par l'humour, à évoquer des sujets tabous sans s'attaquer directement aux mœurs de leur société. L'utilisation de l'humour, on le

constate, est encore peu développée, dans les littératures lesbiennes francophones. Son usage très récent, toutefois, pour contester et reconsidérer certaines autorités morales indique maintenant le plus grand pouvoir que détiennent celles-ci, sur la vie des femmes et des lesbiennes, que les autorités discursives et sociales. L'humour montre aussi qu'il existe un pouvoir dans la démocratisation de certains enjeux, en l'occurrence l'homosexualité et les pratiques sexuelles et formes de conjugalité alternatives.

Ainsi, à travers les analyses de ce chapitre, nous observons que les textes publiés en France et au Québec traitent pratiquement à égalité (six contre cinq) la dimension interactive du réalisme virtuel³⁵¹.

³⁵¹ Pour une vue d'ensemble des procédés scripturaires analysés dans ce chapitre et observer leur manifestation et leur rôle dans le réalisme virtuel lesbien, voir le tableau III à la p. 360.

CONCLUSION

Notre recherche visait à montrer la manière par laquelle les littératures lesbiennes francophones arrivaient à révéler la présence des lesbiennes en dépit de leur domination par des cultures du visible qui les maintiennent dans l'absence publique, sociale et historique. Nous avons montré, d'une part, que les littératures lesbiennes francophones appellent, sur le plan diégétique, à une pratique de lecture du tiers espace afin de faire exister pleinement les personnages lesbiennes, dont l'identité est usuellement limitée par des cultures du visible, et les faire accéder à une pleine agentivité. D'autre part, nous avons montré, sur le plan formel, que les lesbiennes font acte de présence par le médium d'un mode narratif réaliste virtuel, une pratique d'écriture que nous avons qualifiée de tiers espace, car elle reconfigure les paramètres du réel pour en dépasser les limites initiales. Ce réalisme virtuel, dans notre corpus, visait à problématiser et réinventer le passé et la prise de parole.

Lire le tiers espace

Dans la première partie, nous avons procédé à une analyse diégétique axée sur l'identité des personnages. Il s'agissait d'utiliser le tiers espace comme une pratique de lecture politique et émancipatrice afin de montrer l'habileté des personnages à développer leur autonomie en dépit de la domination de cultures du visible qui maintient leur existence dans un rapport constant avec leur (in)visibilité. L'exercice, comme nous l'avons vu, n'était pas forcé, en ce sens que les littératures lesbiennes francophones mettent bel et bien en scène un cadre d'existence alternatif. Ce dernier se révélait en dévoilant d'abord la culture du visible dominant la société dépeinte. Nous avons ainsi constaté la présence de trois cultures du visible : hétérosexiste, sexiste et impérialiste. Nous avons, dans chaque œuvre et de manière systématique, relevé l'entre-deux identitaire dans lequel cette culture du visible plaçait les personnages principales et qui

constituait leur cadre d'existence. Une fois que nous avons pris connaissance de ce contexte, nous avons évoqué des éléments qui le perturbaient, qui l'embrouillaient à la manière d'une anamorphose qui indiquait la présence d'un tiers espace. Nous avons enfin analysé ce tiers espace comme lieu inédit permettant l'autodétermination des personnages.

-Les cultures du visible

If the invisibility party is over, new questions are still circulating about the new visibility party that has taken its place: who is invited, and by whom, and at what price, and with what political and social consequences³⁵².

L'hétérosexisme, dans les six œuvres analysées dans le chapitre 1, se présente comme un pouvoir diffus et insaisissable formant une culture du visible. Les personnages se montrent conscientes de sa présence et des effets de sa domination lorsqu'elles tombent amoureuses d'une autre femme. Toutefois, elles ne cherchent ni à nommer l'hétérosexisme ni vraiment à le combattre si ce n'est parfois en s'en moquant. Cette culture du visible ne sanctionne d'identités qu'à travers l'expression hétérosexuelle des désirs. Les identités lesbiennes ne sont pas revendiquées par les personnages : c'est pour elles une étiquette (comme pour Clémentine dans *Le bleu est une couleur chaude*) ou un article du dictionnaire (comme dans l'histoire de Marie dans *J'aime les filles*) plutôt qu'une identité à s'approprier. Le terme n'a pratiquement rien de valorisant. Ces identités lesbiennes font partie intégrante de la culture du visible hétérosexiste en ce sens qu'elles s'insèrent dans la logique d'orientation sexuelle. D'ailleurs, pour les protagonistes, il ne semble pas exister plusieurs identités lesbiennes ; le lesbianisme ne se conjugue qu'au

³⁵² Joshua Gamson, « Sweating in the Spotlight: Lesbian, Gay and Queer Encounters with Media and Popular Culture », Diane Richardson et Steven Seidman (dir.), *Handbook of Lesbian and Gay Studies*, Londres, Sage, 2002, p. 340. « Si la fête de l'invisibilité est terminée, de nouvelles questions se posent encore à propos de la nouvelle fête de la visibilité qui a pris sa place : qui y est invité, et par qui, et à quel prix et avec quelles conséquences politiques et sociales. » Nous traduisons.

singulier. Elles ne s'identifient jamais comme lesbiennes ni comme homosexuelles. Elles ne revendiquent pas non plus une autre identité. Elles sont seulement amoureuses et cette condition semble transcender toute identité ou besoin d'appartenance à un groupe social. Les personnages ne voient jamais non plus leur individualité (ou leur privilège) être remise en cause par leur société. Les perspectives offertes sur les récits sont d'ailleurs très subjectives, du registre de l'intime, et fermées sur elles-mêmes.

Les protagonistes, dans cette culture du visible, utilisent leur amour pour d'autres femmes pour créer des refuges : la narratrice de Garréta s'évade dans ses machines, Clémentine s'enfuit dans son journal, Patricia fuit dans la fiction, « Elle » et Galia s'échappent dans le désert, les protagonistes de *J'aime les filles* se blottissent dans leur enfance, Anne, dans la pornographie. L'idée est d'aménager un nouvel espace politique où les personnages pourraient se développer autrement que par une culture du visible. Dans ces refuges, l'amour entre femmes n'est plus considéré en fonction de l'hétérosexualité ou de l'homosexualité, mais par la manière bien personnelle qu'a chaque personnage de vivre cet amour, donc par rapport à l'intimité. Il est vrai, toutefois, que l'amour entre femmes, dès qu'il est visible sur la place publique, n'est pas vu seulement comme des « filles qui aiment les filles », mais comme de l'homosexualité ou du lesbianisme. Le pouvoir de leur intimité, car isolé et détaché du social, ne fait évidemment pas le poids contre la culture du visible hétérosexiste. Il ne fait pas le poids non plus, comme nous l'avons constaté, devant l'homosexualité masculine. Mais ce n'est pas le but de l'aménagement d'un tel territoire politique. Il vise seulement à échapper à son emprise pour former des identités autrement que par leur visibilité. La fuite et l'isolement, dans la culture du visible hétérosexiste, représentent ainsi une stratégie pour exprimer son existence au-delà de l'orientation sexuelle.

Le sexisme, dans les œuvres étudiées dans le chapitre 2, s'exprime aussi à travers une culture du visible dans six œuvres de notre corpus, et par un système totalitaire, hétérosexuel ou patriarcal, s'inscrivant à travers toutes les couches sociales et réduisant ainsi toute identité à la marque du genre. La violence fait souvent sentir sa présence ; l'homophobie, l'hétérosexisme, les autorités sociales (Église, police, patriarches) sont des outils de son pouvoir. Le genre, sauf dans le cas du *Brouillon pour un dictionnaire des amantes* de Monique Wittig et Sande Zeig et *Triptyque lesbien* de Jovette Marchessault, semble être une fatalité. Les cultures du visible sexistes contrôlent l'identité des femmes en réduisant celles-ci à la marque du genre sur leur corps et en les confinant à leur biologie. Nous avons vu, principalement dans *Les chroniques mauves*, que lorsque l'homosexualité ne devient plus une manière d'être différente, c'est-à-dire lorsqu'elle s'intègre à la société en adoptant ses standards (mariage, famille, genre traditionnel) et qu'elle se présente comme une orientation sexuelle, elle devient acceptable et inoffensive. En effet, en réduisant l'homosexualité à une question de préférence personnelle, on consolide l'idée du genre, plus particulièrement qu'il n'en existe que deux, masculin et féminin. Que les personnages forment un couple hétérosexuel ou homosexuel importe peu, car ce qu'on retient, ce sont des hommes et des femmes, deux catégories politiques hiérarchiques ne menaçant pas l'ordre du monde. L'isolement, dans cette culture du visible, est une menace à son existence. L'individualité n'est donc pas une stratégie. La force et l'accès à une intimité libératrice se trouvent dans la communauté. Pour les protagonistes évoluant dans ces cultures du visible, le désir et l'amour entre femmes sont une manière de combattre le mépris et l'humiliation des femmes, et de se différencier du modèle de la « vraie » femme en les imaginant au-delà de la marque du genre. C'est une manière d'appartenir à un au-delà humain. Elles utilisent ce désir et cet amour pour se surestimer ou investir une autre femme d'un grand pouvoir.

L'impérialisme, qui représente un système de pensées, de codes et de valeurs se fondant sur la hiérarchisation des origines, se manifeste également sous la forme d'une culture du visible comme nous l'avons montré dans le chapitre 3 à travers l'étude de six œuvres du corpus. Les personnages, dans cette culture, sont présentées comme des êtres multidimensionnels. Elles sont souvent à la fois femme, mère, fille, amante, lesbienne, épouse. Leur rôle et leur identification sont multiples. Les sociétés dans lesquelles elles vivent sont fort complexes, toujours en relation avec d'autres ainsi qu'avec plusieurs systèmes politiques. Les personnages ne sont jamais considérées comme des individus par leur société. Elles n'ont pas d'identité propre. Les femmes y sont interchangeables. Leur identité relève de la pureté de leurs racines. Les protagonistes sont toutes incapables d'incarner le bon modèle, car elles ignorent leurs origines, en ont trop selon les standards reconnus, les refusent ou les perçoivent différemment. Elles se retrouvent ainsi mises au ban de la société. Nos personnages, à cause du colonialisme, vivent toutes dans un contexte de choc des cultures où la différence et l'étranger sont marqués négativement. Quelques-unes en viennent aussi à remarquer que cette logique impérialiste est la même que celle qui régit les relations entre hommes et femmes.

L'amour et le désir entre femmes, dans le contexte de vie de nos personnages, n'est pas quelque chose qu'elles recherchent. C'est un événement qui leur arrive assez brusquement et toujours de la même manière. Les protagonistes rencontrent toutes, très tôt dans les récits, une femme libre, autonome et foncièrement individualiste dont elles tombent amoureuses. Celle-ci les secoue de leur torpeur jusqu'à les faire dévier de la « bonne voie » pour leur apprendre à conquérir leur individualité. L'amour et le désir entre femmes sont liés à une question de liberté. Ils permettent à nos personnages de voir la réalité autrement, au-delà des rapports de pouvoir impérialistes, au-delà des chocs entre cultures. Ils provoquent une prise de conscience chez les personnages, favorisent

l'avènement de leur individualité et développent leur potentiel à séparer leur identité de celle de leurs origines. La formation d'une identité collective ou d'une différence ne constitue pas dans les cultures du visibles impérialistes une manière de susciter des lieux inédits. En effet, la collectivité fait partie intégrante du problème de l'oppression des personnages et la différence est marquée négativement : elle équivaut à un choc entre cultures. Aussi, le désir de n'incarner aucune identité en s'aménageant un refuge, comme dans les cultures du visible hétérosexistes, ne fonctionnerait pas non plus. Les personnages ne peuvent se permettre de se retirer de la vie sociale d'une manière ou d'une autre. Leur identité est foncièrement politique, et cela malgré elles. Qui plus est, elle est liée à d'autres enjeux sociaux. Subhadra, à la suite de sa prise de conscience, se comporte différemment avec son fils. Elle avait pris pour habitude de « [t]out faire pour décourager son fils de sortir des sentiers battus. Mais cette réaction lui est désormais impossible. [...] Elle ne peut pas revenir en arrière, être celle qu'elle a été, acceptant sans questionnement le comportement attendu d'elle ». (CPT, 134) L'isolement des personnages dans leur intimité, comme le font celles évoluant dans des cultures du visible hétérosexistes, ne représente donc pas une manière d'accéder à l'autonomie. Il s'agit plutôt pour elles de provoquer des rencontres. Éléonore façonne un tiers espace dans une maison ancestrale, favorisant ainsi des rencontres entre féminisme et nationalisme ; Anna par l'amour qu'elle porte à Françoise, arrive à signifier son identité au-delà de ses origines ; la narratrice de Bouraoui, par son écriture qui saigne, réunit ses deux origines, son corps et son cœur ; Béatrice, par son *coming out* à sa mère, et Eugénie, par son *coming out* à sa fille, rendent leur relation intelligible en regard d'elles-mêmes ; Subhadra en dansant, lie tradition et modernité ; et Ada, en apprenant la langue maternelle, provoque la rencontre entre le corps et la parole des femmes. De telles rencontres sont une manière de renoncer au déni, de valoriser le côté multidimensionnel de nos

personnages et leur identité rhizomatique, c'est-à-dire puisant à plusieurs origines. L'avènement de tels tiers espaces a aussi pour effet de déconstruire le monde dans lequel elles vivent. Pas au sens de faire table rase, mais au sens de défaire des structures oppressives. La maison ancestrale dans *La Noyante* est brûlée ; Béatrice va vivre avec sa copine dans *Lesbos latitude* ; Anna quitte l'Indochine dans *Mousson de femmes* ; la narratrice de *Mes mauvaises pensées* cherche à crever et éviscérer les corps avec ses mauvaises pensées ; Subhadra, dans *Indian tango*, quitte son appartement, son mari et sa belle-mère ; et Ada, dans *Chuchote pas trop*, témoigne de l'incendie du boui-boui allumé par la fille de Siliki³⁵³.

Nous avons donc vu dans les trois chapitres de la première partie que les désirs, les corps et les origines composent trois bastions de la domination des cultures du visible dans lesquelles évoluent les personnages. On ne doit montrer du désir que de l'orientation sexuelle, soit de l'hétérosexualité ou de l'homosexualité, des corps que des genres binaires homme et femme, et des origines que des racines uniques et pures. Il se trouve aussi qu'il existe trois types de pratique du tiers espace dans les œuvres retenues : la pratique du refuge dans les cultures du visible hétérosexistes, la pratique de la différence dans les cultures du visible sexistes, et la pratique de la rencontre dans les cultures du visible impérialistes. Il s'agit dans tous les cas d'une manière de faire afin de s'extirper de ces cultures, de ne plus en faire dépendre l'existence des personnages de façon à ce qu'elles gagnent en autonomie et qu'elles empêchent leur absence du réel. L'amour et le désir entre femmes apparaissent ainsi dans toutes leurs possibilités. C'est un outil, dans tous les cas, d'avancement personnel et social. Ils ont le potentiel de reconfigurer la

³⁵³ Notons aussi que dans *Lesbos latitude* et dans *Chuchote pas trop*, l'entretien de nouveaux liens entre mère et fille, passant par le désir pour une femme, est récurrent. Il y aurait une étude à faire sur ces relations inédites afin de voir jusqu'à quel point elles se reproduisent dans la représentation des femmes noires par des autrices noires.

réalité pour qu'elle se vive au-delà de la domination. Les pratiques du tiers espace ne permettent pas une plus grande visibilité ; elles n'opèrent pas sur ce paradigme. Tenter de gagner de la visibilité, il est vrai, n'est pas nécessairement inutile : cela permet, entre autres, d'obtenir plus de droits sociaux. Toutefois, les littératures lesbiennes francophones montrent que les dés sont pipés ; cette visibilité profite surtout aux dominants. Les pratiques du tiers espace permettent d'introduire la présence des lesbiennes³⁵⁴ dans un réel qui se bâtit en l'empêchant d'advenir. C'est, en d'autres termes, court-circuiter la logique procurant du pouvoir uniquement à ce qui est visible. L'aménagement de tiers espaces constitue donc une manière de configurer des accès à l'autonomie, et à l'autoreprésentation, qui ne répondent plus d'une culture du visible. Les tiers espaces suggèrent radicalement la matérialisation d'un nouveau mode d'existence.

-Les figures lesbiennes

Il est apparu, dans la première partie, et cela de manière de plus en plus évidente au cours de nos analyses, trois types de figures lesbiennes : l'amoureuse, dans la culture du visible hétérosexiste, l'idéaliste, dans la culture du visible sexiste, et l'initiatrice, dans la culture du visible impérialiste. Chacune d'elles représente une conception différente de l'autonomie des expériences lesbiennes.

Dans la culture du visible hétérosexiste, les personnages ont tendance à présenter l'oppression qu'elles subissent comme des attitudes individuelles ou encore une fatalité. Elles tentent de la fuir sans presque jamais s'y opposer. Il est toutefois important de rappeler que la création ne sert pas seulement à dénoncer et que la publication de tels ouvrages de fiction constitue une façon de proposer des projets esthétiques fort

³⁵⁴ La production littéraire passant par les instances officielles de publication met peu ou prou en scène des lesbiennes non binaires, trans ou *genderqueer*. Il faut s'intéresser à la production *underground* des blogues, *webcomics* et des *zines* (une sorte de tiers espace de la production littéraire) afin de les voir apparaître. Elle mériterait aussi une recherche sérieuse et approfondie.

divertissants et parfois attendrissants qui permettent, entre autres aux lesbiennes, de s'évader un peu, loin des soucis politiques qui affectent ordinairement leur vie. Le lesbianisme, dans cette culture du visible, est donc une manière, voire un prétexte, de parler d'amour et de critiquer le fait que ce sentiment ne soit perçu socialement qu'à travers le prisme de l'orientation sexuelle. La figure prédominante est donc celle de l'amoureuse. Les protagonistes créent ici des tiers espaces dans des refuges pour abriter cet amour.

Dans la culture du visible sexiste, l'oppression porte un nom : le patriarcat, et revêt plusieurs visages : l'Église, les pères, les chums, la police. Elle est donc identifiée et problématisée, et on tente souvent de s'organiser contre elle. Le lesbianisme représente une voie à suivre afin d'aller au-delà de la conception du genre et de résister au patriarcat. Se dessinent alors les traits d'une figure lesbienne idéaliste qui sauve d'autres femmes de l'oppression patriarcale. Cette figure incarne le tiers espace, ce nouveau mode d'existence découvert par les personnages. Il s'agit soit d'une personnage secondaire idéalisée, soit d'une activiste.

Dans la culture du visible impérialiste, l'oppression vécue par les personnages est également identifiée, mais elle provient de plusieurs systèmes de pouvoir, colonialiste, hétérosexiste, sexiste, qui se renforcent l'un l'autre. Les protagonistes montrent qu'un contre-pouvoir doit s'organiser contre eux sans hiérarchiser les oppressions. C'est pour cette raison qu'elles favorisent la création de tiers espaces qui produisent une rencontre. Le lesbianisme constitue un événement qui fait dérailler du droit chemin et permet de voir le monde sous un jour nouveau. En effet, les rencontres amoureuses se produisent toujours avec une femme étrangère. Le lesbianisme est aussi une façon de passer de l'aliénation collective à la conscience individuelle puis à une conscience politique et historique; il représente une critique de l'hétérosexualité, certes, mais aussi du racisme et

du colonialisme. La lesbienne s'incarne dans la figure d'une initiatrice qui disparaît une fois sa mission accomplie.

Ainsi, chacune de ces figures, l'amoureuse, l'idéaliste et l'initiatrice, façonne un portrait différent, mais tout aussi valide, des identités et des pratiques lesbiennes. Ces figures semblent signifier qu'elles sont nécessairement polymorphes et que leur présence dans le réel n'apparaîtra que lorsque nous en accepterons les différents visages et non pas lorsque nous en définirons les conditions de visibilité. Aussi et surtout, ces figures nous apprennent que le lesbianisme, dans les littératures lesbiennes francophones, c'est politiser le désir et l'amour, c'est refuser le pouvoir dominant et c'est projeter sa présence dans le réel.

Le réalisme virtuel : un mode d'expression du tiers espace

Les littératures lesbiennes francophones se manifestent selon un mode narratif bien particulier que nous avons nommé, dans la deuxième partie, « le réalisme virtuel ». Il s'agit d'une manière de s'exprimer qui conjure l'absence des lesbiennes du réel en améliorant ce réel, c'est-à-dire en y reconfigurant l'accès de manière à pouvoir s'y inscrire par toute sorte de projections. La deuxième partie de notre thèse a permis de le décrire et de montrer qu'il se présente à travers une dimension documentaire et une dimension interactive.

-La mémoire

Imagine living in a city where there are no monuments, no buildings from before 1970, no proof that you had grandparents or parents, no history at all. Wouldn't that make you feel like you were just a passing fad, that you could be blown away like leaves? for any community to feel substantial and able to change

*without losing themselves, a history is absolutely crucial*³⁵⁵.

Dans le quatrième chapitre portant sur la dimension documentaire du réalisme virtuel, nous avons vu, par une étude temporelle, générique et stylistique, que la mémoire est un enjeu important pour les narratrices. Elles cherchent à la rendre vivante, à lui assurer une pérennité, en s'appuyant sur le témoignage. Ce dernier se déploie sous trois formes : organique, politique et poétique. C'est une façon de problématiser et de donner une nouvelle signification au passé. En effet, les narratrices témoignent comme dans le cadre d'une enquête. Il s'agit d'un travail de défrichage. Leur passé n'est pas clair, elles n'en possèdent que des fragments, voire des intuitions. Elles cherchent clairement à documenter leur passé afin d'y assurer leur présence.

Le premier type de témoignages, les témoignages organiques, montrent que le passé constitue, pour les narratrices, soit une blessure à vif, soit le lieu de leur disparition. Dans le premier cas, elles ont subi des violences physiques, psychologiques et institutionnelles qui les ont profondément marquées. Ces abus les empêchent de fonctionner dans le présent. Les narratrices entreprennent un processus d'autogénération pour le refermer en revivant leur vie de manière à la corriger. Les narratrices réalisent cette cicatrisation, en quelque sorte, en s'énonçant depuis une double posture énonciative. Dans le deuxième cas, les narratrices refusent leur disparition du passé en consignnant leur vie sous une forme matérielle, dans un livre, afin de laisser une trace de leur passage, de leur histoire et de leur vision du monde. C'est une façon pour elles d'habiter enfin le réel et de déclarer leur indépendance.

³⁵⁵ Emma Donoghue rapportée par Alice Lawlor, « Emma Donoghue's Historical Novels », *Xtra! Canada's Gay and Lesbian News*, mis en ligne le 29/07/2008, <http://www.dailyxtra.com/canada/news-and-ideas/news/emma-donoghues-historical-novels-53227>. « Imaginez vivre dans une ville qui n'a aucun monument, aucune infrastructure datant d'avant 1970, aucune trace de l'existence de vos grands-parents et de vos parents, aucune histoire du tout. Est-ce que ça ne vous ferait pas sentir comme si vous étiez seulement une mode appelée à disparaître, que vous pourriez être balayé-e comme une feuille emportée par le vent ? Pour que toute communauté se sente complète et capable de changer sans se perdre elle-même, une histoire est absolument cruciale. » Nous traduisons.

Le deuxième type de témoignages, ceux qui sont politiques, rendent compte combien il est difficile pour les lesbiennes d'exprimer leur passé lorsque des constructions exotisantes et minorisantes pèsent sur leur représentation publique, sociale et historique. Les autrices utilisent l'autofiction comme stratégie afin de politiser leur intimité et leur individualité et ainsi se réapproprier leur existence. En effet, nous avons montré dans un premier temps et dans certaines des œuvres étudiées, que la confession est utilisée à partir d'un mélange de codes autobiographiques et fictionnels pour montrer non pas tant la vie des autrices que la façon dont elles sont la cible d'un voyeurisme, en tant que femme, lesbienne ou non européenne. Dans un deuxième temps et dans d'autres œuvres, il a été montré comment l'autofiction sert à la fois à exposer la minorisation usuelle de certains statuts (métisse, lesbienne, femme) et la tentative des autrices d'universaliser ces perspectives à travers l'Histoire, les mythes et la littérature afin de pallier la banalisation initiale

Le troisième type de témoignages, ceux qui sont poétiques, sert à montrer la capacité des narratrices à représenter elles-mêmes leur passé et à se placer au centre de leur histoire. Il se réalise à travers l'usage abondant de phrases longues dans trois des œuvres. Ces phrases rapportent tous les gestes et les détails de la vie des personnages, formant un langage documentaire, d'une manière telle qu'il crée une force focalisante, transformant le microcosme lesbien en un macrocosme. Il a aussi pour effet de dilater le présent, voire le matérialiser. Nous avons effectivement vu que les phrases longues forment des portraits, des tableaux et des photographies d'une sorte de *no man's land*.

Une caractéristique majeure des littératures lesbiennes francophones est donc qu'elles produisent un important travail mémoriel. Les narratrices ont du mal à exister de manière individuelle. Leur passé est une blessure vive et pour en guérir, elles en parlent en le réinterprétant, un peu à la manière d'une conteuse.

Nous croyons que le réalisme virtuel en tant que mode narratif concerne surtout les littératures lesbiennes francophones. Les écritures lesbiennes anglophones, même si elles partagent un souci évident pour une histoire et une mémoire lesbiennes, semblent plutôt faire usage du surnaturel et de la science-fiction, et pencher vers le réalisme magique. Linda Garber dit que « *[s]upernatural gothic and science-fiction devices figure prominently in lesbian historical fiction, allowing protagonists the actual interaction with historical lesbians*³⁵⁶ ». La différence entre les deux corpus se situe peut-être dans la façon de traiter le temps. Les littératures lesbiennes francophones aborderaient plus le passé en termes de mémoire, d'où l'importance d'utiliser un mode narratif réaliste virtuel tandis que les littératures lesbiennes anglophones envisageraient le passé du point de vue historique. Il faudrait toutefois effectuer une recherche sur les littératures lesbiennes anglophones pour vérifier cette hypothèse.

-Le pouvoir

Before women can work to reconstruct society we must reject the notion that obtaining power in the existing social structure will necessarily advance feminist struggle to end sexist oppression. It may allow numbers of women to gain greater material privilege, control over their destiny, and the destiny of others, all of which are important goals. It will not end male domination as a system. The suggestion that women must obtain power before they can effectively resist sexism is rooted in the false assumption that women have no power. Women, even the

³⁵⁶ Linda Garber, « Claiming Lesbian History : The Romance between Fact and Fiction », *Journal of Lesbian Studies*, vol. 19, n° 1, 2015, p. 141, « des mécanismes gothiques supranaturels et de science-fiction sont très présents dans les fictions historiques lesbiennes, ce qui permet aux personnages d'interagir avec des figures lesbiennes historiques ». Nous traduisons.

*most oppressed among us, do
exercise some power*³⁵⁷.

Dans le cinquième et dernier chapitre portant sur la dimension interactive du réalisme virtuel, nous avons montré, à partir d'une étude des aspects représentationnels, discursifs et ludiques des œuvres retenues, que le pouvoir est également un enjeu essentiel pour les narratrices. Elles ont besoin de légitimité et de reconnaissance, mais la valeur de leur parole et leur opportunité pour la prendre publiquement et entrer en dialogue avec les détenteurs du pouvoir sont faibles. Elles problématisent et réinventent donc la prise de parole, comme le passé dans la partie précédente, mais ici afin de formuler une conception du pouvoir différente de celle des groupes dominants qui ne l'associent qu'au contrôle. Cette pratique du pouvoir passe par le simple fait de s'adresser aux détenteurs traditionnels du pouvoir. La narration, à travers cette dimension interactive, paraît (auto)réflexive, critique et exploratoire. Elle interrompt le flux de lecture et de pensée. Elle modifie nos perceptions à travers trois types de révision : celles de l'autorité sociale, de l'autorité discursive et de l'autorité morale.

Le premier type de révision, celui de l'autorité sociale, rend compte d'une réévaluation du rapport des femmes et des lesbiennes à la fiction. Il se fait par un usage de la métafiction, donc d'une mise en scène de la fiction. Nous avons ainsi vu, d'abord, qu'en mettant en scène l'écriture, les narratrices mettaient aussi en scène un système patriarcal et hétérosexuel influençant leur création, puisqu'elles doivent affronter les représentations stéréotypées qui sont en elles et les démonter afin d'écrire une fiction à leur image. Ensuite, en se mettant en scène en tant qu'écrivaine, il est apparu que

³⁵⁷ bell hooks, *Feminist Theory. From Margin to Center*, op.cit., p. 90. « Avant que les femmes puissent travailler à reconstruire la société, nous devons rejeter la notion voulant qu'obtenir du pouvoir au sein des structures sociales avancerait nécessairement la cause féministe et mettrait fin à l'oppressions sexiste. Cela pourrait permettre à nombre de femmes de gagner plus de privilèges matériels, de contrôle sur leur destin et le destin des autres, tous des gains qui sont des buts importants. Cela n'arrêtera pas la domination masculine en tant que système. Suggérer que les femmes doivent obtenir plus de pouvoir avant de résister efficacement au sexisme tient de la fausse présupposition que les femmes n'ont pas de pouvoir. Les femmes, même les plus opprimées d'entre nous, exercent un pouvoir. » Nous traduisons.

l'écrivaine lesbienne est aussi fictive que les personnages qu'elle crée, mais moins réelle qu'elles, car elle émane d'une réalité hétérosexiste. Enfin, la mise en scène de la lecture a servi à montrer que les lectrices, particulièrement, ralentissent l'accès des écrivaines à une pleine autorité en jugeant sévèrement, et de manière sexiste, leurs créations. Les narratrices bousculent donc par la métafiction les représentations usuelles des lesbiennes et des femmes et provoquent une reconfiguration de l'autorité sociale.

Le deuxième type de révision, celui de l'autorité discursive, indique une tentative de valoriser les voix minorisées ou passées sous silence. Elle se manifeste à travers la formation d'une polyphonie qui multiplie les sujets d'énonciation en présence et complexifie le récit. La voix narrative principale, dans un dédoublement soudain, est parfois prise par d'autres personnages qui superposent brusquement leur histoire à l'histoire centrale. De cette façon, elles bénéficient enfin d'une tribune pour se faire entendre et déconstruire des clichés et des stéréotypes à leur sujet. Nos analyses portaient sur la voix de la droguée et des femmes noires africaines érudites. À d'autres occasions, la voix narrative principale tend plutôt vers d'autres voix, dans une sorte de passation solidaire, et sans jugement, de la parole qui apparaît aussi toujours soudainement. Plusieurs voix se trouvent ainsi fondues en une seule, dans un mélange harmonieux et complice.

Le troisième type de révision, celui de l'autorité morale, renvoie à la banalisation de pratiques et d'identités marginalisées ou taboues qui sont chères aux narratrices. Elles font un usage immodéré de l'humour, un procédé plus accessible que l'ironie et donc capable de toucher plus de gens, pour tourner en situations cocasses plusieurs situations ordinairement considérées comme humiliantes ou dégradantes selon les standards de leur culture. Cela a pour effet de désensibiliser les lectrices et lecteurs à ces situations et d'affaiblir le sens moral. Les narratrices se montrent ainsi comme des agentes très lucides

et capables de renverser le discours dominant, notamment en usant de ses propres outils, tels que les aphorismes et les dictons, contre lui.

Une autre caractéristique majeure des littératures lesbiennes francophones tient donc dans le fait qu'elles façonnent et valorisent un pouvoir alternatif : celui de nommer le pouvoir dominant et de le forcer à entendre la parole de celles qu'il évite ordinairement. Il se trouve alors, dans notre corpus, que l'accès au passé et à la prise de parole est un véritable enjeu. Cet accès se développe en recodifiant les paramètres du réel par un mode narratif particulier, celui du réalisme virtuel. Il constitue une extension du réel, une prothèse en quelque sorte, que nous nommons tiers espace, qui permet de l'améliorer et de conjurer l'absence des lesbiennes.

ANNEXES

ANNEXE I : Les résumés

Corpus des titres publiés au Québec

Georgie (1978) de Jeanne d'Arc Jutras.

Georgie — dont le titre est le prénom de la narratrice et de la personnage principale — est le témoignage d'une vie d'abus familiaux et religieux, de violence sexuelle, de misogynie ainsi que de misère économique dans le Québec des années 1950 à 1970 chez une femme blanche. Cette personnage, un peu brusque, revient sur sa vie en la décrivant de manière tout aussi brutale. Georgie raconte son quotidien depuis l'enfance : violence verbale, psychologique et physique, mais aussi amour et tendresse entre femmes, solidarité des gens pauvres et persécutés.

Les nuits de l'Underground (1978) de Marie-Claire Blais

Ce roman raconte l'entrée de Geneviève Aurès, une sculptrice blanche exposant des deux côtés de l'Atlantique, dans le milieu lesbien montréalais alors qu'elle s'éprend d'une médecin nommée Lali Dorman. L'*Underground* du titre désigne un bar lesbien où se retrouvent maintes personnages. Toutefois, le terme est ici indicateur d'une culture lesbienne « souterraine », donc illicite et invisible. Il s'agit d'un roman narré à la troisième personne qui intègre, de façon très habile, différents parcours de vie de Montréalaises lesbiennes dans celui de la personnage principale.

La Noyante (1980) d'Hélène Ouvreard

Ce roman d'Hélène Ouvreard propose de suivre Éléonore, une épouse et employée blanche profondément désabusée vivant à Montréal³⁵⁸. Sa vie est marquée par

³⁵⁸ L'univers dépeint est certes très caricatural : d'un côté, la ville, la violence et la modernisation sont associées aux hommes, et, de l'autre, la nature, le mysticisme et la douceur sont associées aux femmes. On

l'abandon : d'abord, celui de sa mère, qui s'est suicidée dans la rivière Richelieu, ensuite celui de son mari, toujours parti quelque part dans le monde pour affaires. Nous sommes en présence d'une écriture étourdissante, qui donne le vertige, qui emporte et secoue comme la rivière Richelieu, tantôt personnalisée en la *Noyante*³⁵⁹ tantôt tel un spectre de la peur ou une bête féminine de l'apocalypse à sept têtes. C'est dans ce cours d'eau que la mère de la personnage principale, Éléonore, a perdu la vie. Celle-ci retrouve la rivière, à Noyan, après avoir quitté hâtivement Montréal accompagnée d'une inconnue nommée Léonor afin d'habiter une maison ancestrale, ancien repère de loyalistes, laissée à l'abandon, pour remettre un peu d'ordre dans sa vie.

***Triptyque lesbien* (1980) de Jovette Marchessault**

Livre magnifique organisé en trois récits — « Chronique lesbienne du Moyen-Âge québécois », « Les vaches de nuit » et « Les faiseuses d'anges » — qui dépeignent chacun des sociétés clairement totalitaires. Cette domination est assurée par des figures d'autorité (prêtre, cow-boy, policier) propres au contexte québécois de l'époque, surveillant les femmes. Celles-ci sont réduites à la marchandisation de leur corps perçu uniquement d'après leur capacité à produire (que ce soit des enfants, du lait, de la viande ou la norme patriarcale) ; ce sont littéralement des bêtes de rente. L'autrice, qui a des origines autochtones, ne définit pas celles de ses personnages. Elles sont soit des femmes soit des femelles.

a décrit ce livre comme un « *gathering of virtually all the major modish commonplaces of contemporary consciousness-raising* », Maurice Cagnon, « Hélène Ouvrard : *La Noyante* », *French Review*, LVI, n° 3, février 1983, p. 515, [« un ramassis de pratiquement tous les clichés contemporains de prise de conscience ». Nous traduisons.] Mais nous verrons au cours de l'analyse que l'extrême polarisation du masculin et du féminin donnant lieu à une telle critique sert un autre dessein que celui d'essentialiser les deux genres.

³⁵⁹ Le terme est toujours marqué en italique, avec une majuscule.

***La lettre aérienne* (2009[1985]) de Nicole Brossard**

Ce livre se compose de douze essais — d’anciennes conférences — entrecoupés de plusieurs poèmes de Brossard, une femme blanche de Montréal, ainsi que d’un croquis, rédigés entre 1975 et 1985. Chacun porte sur les possibilités d’invention et d’apparition d’une culture au féminin (sans différence culturelle entre les femmes) malgré la présence d’une culture patriarcale. Le livre consiste donc en douze propositions, douze expériences, dans lesquelles le réel — par une narration qui, bien heureusement pour nous, ne se lasse pas de marquer sa présence — est saisi, radiographié, décortiqué dans ses plus infimes parties puis reconfiguré pour faire face aux « fraudes d’un patriarcat présent partout comme une gifle à répétition ». (LA, 49)

***Fruit de la passion* (1988) de Gloria Escomel**

Ce roman d’Escomel, une Uruguayenne vivant au Québec, est constitué de deux parties dont la première se situe à Montréal et la deuxième à Montevideo. Le cœur du récit tient dans le projet tortueux de Patricia, photographe professionnelle à Montréal, une Uruguayenne comme l’autrice, d’écrire un roman afin de procurer « substance et matière » (FP, 65) à Maud, une femme vivotant inexplicablement dans sa mémoire depuis son enfance en Uruguay, et dont elle est clairement éprise. C’est un livre à la prose difficile, mais qui ne manque certainement pas de lumière.

***Galia qu’elle nommait amour* (1992) d’Anne-Marie Alonzo**

Il s’agit d’un conte splendide qui fait malheureusement l’objet de très peu d’études, dont le texte se divise en cinq scènes différentes, dans un ordre pas tout à fait chronologique. Il met en scène deux femmes, « Elle », une égyptienne vivant à Montréal, et Galia, une Européenne, qui vivent le deuil de leur amour l’une pour l’autre dans un désert sans nom. Le récit se déroule tantôt dans un désert du Machrek (c’est ce que laisse supposer la

musique de la chanteuse égyptienne Oum Kalsoum que les personnages affirment entendre), tantôt dans une ville, plus spécifiquement Montréal, comme en témoigne une lettre dans le récit qui aurait été écrite depuis la métropole. Les éléments de chacun des décors, et de leur culture respective, alternent et se trouvent souvent mélangés. Ce conte renvoie à plusieurs aspects de la vie de l'auteurice, une Égyptienne ayant émigré au Québec pendant son enfance.

Le carnet écarlate (2014) d'Anne Archet

Cette plaquette ressasse en plusieurs aphorismes et minuscules récits les aventures sexuelles d'une narratrice très désinvolte, son homonyme, avec d'autres femmes. L'œuvre contient aussi plusieurs dessins de Mélanie Baillairgé. Minimalistes et suggestifs, ils complètent très bien la prose d'Archet. L'origine des personnages n'est pas spécifiée et celles qui sont dessinées semblent blanches. L'identité de l'auteurice n'est pas connue, Anne Archet étant un pseudonyme.

J'aime les filles (2014) de Diane Obomsawin

Cette courte bande dessinée d'Obom, pseudonyme de Diane Obomsawin, une femme d'origine abénaquise, raconte « les premières amoureuses » — au départ c'est ainsi que la bande dessinée se nommait — de dix femmes québécoises ou européennes, en autant de récits, qui s'éveillent à leur homosexualité. Les personnages sont toutes dépeintes avec des têtes d'animaux et par des traits simplistes qui évoquent l'enfance. Certaines personnages sont anglophones ou autochtones.

Corpus des titres publiés en France

***Brouillon pour un dictionnaire des amantes* (2011[1976]) de Monique Wittig et Sande Zeig**

Ce livre se présente comme un manuel de référence parodique empruntant la forme classique du dictionnaire, c'est-à-dire une liste alphabétique d'articles. Il met en scène un monde utopique à partir d'une réécriture des mythes grecs où il n'existe que des amantes et des femelles animales³⁶⁰. Le récit s'élabore autour d'un conflit entre les mères et les Amazones, deux peuples d'amantes aujourd'hui distincts, mais qui en formèrent un seul dans le passé, se basant sur la fonction des corps et le rapport identitaire qui devrait s'en suivre. Les peuples d'amantes décrits sont nombreux et observent des coutumes différentes. Il s'agit d'une œuvre comique, surprenante et à la fois dramatique écrite à quatre mains par une femme blanche et une femme asiatique.

***Mousson de femmes* (2003[1985]) d'Élula Perrin**

Roman historique écrit à la troisième personne et composé de trente-deux parties mettant en scène une histoire d'amour, en Indochine française, entre deux femmes, Anna, une métisse française et annamite, et Françoise, l'épouse du fonctionnaire Bernard Laujac. Le récit se déroule avant, pendant et un peu après la Seconde Guerre mondiale, de 1938 à 1946 environ, principalement dans la ville de Hanoï. Ce conflit vient fortement polariser des identités déjà renforcées par le colonialisme français. La société indochinoise est effectivement gouvernée par la division des peuples en groupes raciaux très stricts, et en castes à l'intérieur de l'administration coloniale. Élula Perrin se met en scène dans ce roman à travers la personnage secondaire d'une jeune fille qui sera prise en charge par les

³⁶⁰ Cette féminisation et lesbianisation est aussi présente dans d'autres de ses œuvres, telle que *Le corps lesbien*. Voir Dominique Bourque, « De l'intertextualité mythique dans *Le corps lesbien* de Monique Wittig », loc. cit., p. 117.

personnages principales lorsqu'elle sera séparée de ses parents. Perrin a écrit ce livre en se basant sur ses propres expériences. Elle est effectivement née en Indochine et y a vécu jusqu'à ses dix-sept ans. Elle a écrit plusieurs livres, pour parler du désir entre femmes. Perrin a notamment créé le premier bar lesbien en France, le Katmandou.

Pas un jour (2002) d'Anne F. Garréta

Ce roman, organisé en douze histoires ainsi qu'une préface et une postface, consiste en un exercice de mémoire que se donne à faire la narratrice, une écrivaine blanche, comme l'autrice, projet visant plus spécifiquement à évoquer une femme qui l'a désirée ou qu'elle a désirée (leurs origines ne sont jamais mentionnées) afin de procurer « l'illusion d'un dévoilement » (PJ, 9) à ses lectrices et lecteurs impatientes. La narratrice se montre très sérieuse en s'imposant des consignes d'écriture qui sont censées assurer l'authenticité de ses histoires, mais il s'agit en fait d'une manière de critiquer une exigence sociale à tout dévoiler de son intimité.

Chuchote pas trop (2005) de Frieda Ekotto

Dans ce roman, il est question de l'histoire fragmentée de plusieurs femmes d'une même famille, Affi, Siliki et Sita Sophie, qui, sur trois générations, font face à la violence physique et psychologique des hommes de la société Fulani, un peuple camerounais, sur leur personne et leur corps. Le roman se déploie en quatre sections intitulées « Affi ou La communion de corps », « Le boui-boui Garba », « Ada et Siliki » et « Ada ». L'autrice met plus spécifiquement en scène l'histoire d'amour entre Ada, une jeune fille orpheline, et Siliki, une femme sans jambes plus âgée qu'elle. À travers leur relation, elles dévoilent le passé de leur société, le fondement des mœurs de leur culture et l'impact toujours présent de la période coloniale à travers un portrait complexe, parfois sombre, parfois lumineux. L'autrice, une femme noire professeure d'études africaines et afro-américaines, est surtout connue pour son étude sur Jean Genet et pour son travail sur la

race et le sexe, ainsi que l'écriture carcérale. Il lui a fallu dix années avant de réussir à publier ce roman (chez L'Harmattan) tant le sujet qu'elle abordait — des relations non hétérosexuelles entre femmes africaines de différentes générations, origines culturelles et capacités physiques — dérangeait les éditeurs³⁶¹.

***Mes mauvaises pensées* (2005) de Nina Bouraoui**

Dans ce long roman sans aucune division, une narratrice sans nom, franco-algérienne comme l'autrice, consulte une psychiatre pour lui confier ses mauvaises pensées. Celles-ci sont le nom qu'elle donne à des scénarios violents — mettant en scène les gens qu'elle aime ou elle-même — qui viennent souvent la hanter. Cette rencontre est le lieu d'un formidable retour dans le passé où la narratrice dévoile l'impact de la colonisation, du racisme, du sexisme et de l'homophobie sur sa vie et sur sa capacité à s'identifier à plusieurs cultures. Ce roman est le neuvième livre de Bouraoui.

***Lesbos latitude* (2007) de Bibine Desiles**

L'histoire de ce roman tourne autour de Béatrice, fille métisse, et de sa mère, une immigrée guadeloupéenne, les deux vivant ensemble en France. Béa raconte, avec un humour rafraîchissant, et à la manière d'une conteuse, un moment de sa vie où elle est au chômage et où elle questionne son identité sexuelle. Ce roman, à notre connaissance, est le seul de l'autrice, une écrivaine d'origine guadeloupéenne.

***Indian tango* (2007) d'Ananda Devi**

Ce livre magnifique de Devi, une Mauricienne installée en France, met en scène une rencontre amoureuse improbable entre une écrivaine indienne anonyme de retour en Inde depuis peu, foncièrement autonome, mais en panne d'inspiration, et une quinquagénaire,

³⁶¹ Voir Naminata Diabate, *loc. cit.*, p. 48.

femme au foyer, Subhadra Misra, dont la famille la presse de participer au pèlerinage de renoncement des femmes ménopausées. Cette rencontre les amène toutes les deux à une prise de conscience politique tant individuelle que collective. Devi est une écrivaine prolifique d'origine mauricienne. Il s'agit de sa quatorzième publication, mais elle ne semble pas encore attirer l'attention de ce côté-ci de l'Atlantique³⁶². Elle a surtout été étudiée à travers des analyses — un seul ouvrage, publié en 2013, porte sur son œuvre³⁶³ — de son rapport aux questions identitaires, au corps et de son influence.

***Le bleu est une couleur chaude* (2010) de Julie Maroh**

Le récit de cette bande dessinée de Julie Maroh, une Française blanche, se déroule à partir d'un journal intime, celui de Clémentine, la personnage principale, lu par Emma, son amoureuse, dans la chambre de son enfance. Il s'agit d'une belle histoire d'amour, dessinée avec soin et contenant maints détails, qui est obscurcie par l'hétérosexisme de la société française. Tous les personnages sont des Blancs ...

***Les chroniques mauves* (2012) de Catherine Feunteun et de catpeopleprod**

Ce roman graphique, fruit d'une création collective — le collectif est constitué d'une scénariste, Catherine Feunteun, et de cinq illustratrices, Soizic Jaffre, Carole Mauriel, Cab, La Grande Alice et Louise Mars — est une autofiction historique qui propose une mémoire du lesbianisme en France, de 1950 à 2011, à travers plusieurs personnages, la plupart des Blanches, dans des sociétés où sont aussi dépeintes des personnages racisées, dont les principales sont Chris et Charlotte. Il se présente en douze épisodes et s'étale sur trois générations. Chacune des personnages exprime son rapport au lesbianisme à travers le contexte de leur époque et de leur opinion personnelle.

³⁶² Merci à Dominique Bourque pour nous avoir fait découvrir cette autrice.

³⁶³ Voir Ritu Tyagi, *Ananda Devi : Feminism, Narration and Polyphony*, Amsterdam, Éditions Rodopi, 2013, 196 p.

ANNEXE II : Les tableaux³⁶⁴

Tableau I-Pratiques du tiers espace dans les cultures du visible telles que dépeintes dans les littératures lesbiennes francophones

	Assignment	Tiers espaces	Œuvres	Année publ.	Lieu publ.	Origine-s	Pratiques	Politisation	Figure lesbienne
Hétérosexiste	Orientation sexuelle	Machine	PJ	2002	F.	Blanche	Refuge	Intimité	Amoureuse
		Journal intime	BCC	2010	F.	Blanche			
		Rêve	FP	1988	Q.	Racisée			
		Désert	GNA	1992	Q.	Racisée			
		Enfance	JF	2014	Q.	Racisée			
Pornographie	CÉ	2012	Q.	Inconnues					
Sexiste	Genre	Amantes	BDA	1976	F.	Blanche et racisée	Rôle	Communauté	Idéaliste
		Militante radicale	CM	2012	F.	Blanches			
		Lesbienne	G	1978	Q.	Blanche			
		Lali	NU	1980	Q.	Blanche			
		Fille	TL	1980	Q.	Racisée			
Humaine lesbienne	LA	1985	Q.	Blanche					
Impérialiste	Origine	Maison	N	1980	Q.	Blanche	Rencontre	Individualité	Initiatrice
		Amour	MF	1985	F.	Racisée			
		Écriture	MMP	2005	F.	Racisée			
		<i>Coming out</i>	LL	2007	F.	Racisée			
		Danse	IT	2007	F.	Racisée			
Langue maternelle	CPT	2005	F.	Racisée					

Dans ce tableau, qu'il faut lire de gauche à droite, nous montrons par exemple, que la culture du visible hétérosexiste assigne l'identité des personnages selon leur orientation sexuelle. Ces personnages cherchent à dépasser cette assignation en créant des tiers espaces (dans ce cas-ci une machine, un journal intime, un rêve, un désert, une enfance, une pornographie) selon les possibilités et les limites des conditions de leur existence. Nous avons placé à côté de chacun de ces tiers espaces l'acronyme des titres de livre auquel il réfère, ensuite l'année et le lieu de publication des textes et enfin indiqué si les autrices étaient blanches ou racisées. Ces tiers espaces consistent, dans notre exemple de la culture du visible hétérosexiste, en une pratique du refuge ; ils représentent, pour les personnages, un lieu de fuite où s'abriter de leur culture du visible. Cette pratique du refuge rend compte d'une politisation de l'intimité. Enfin, nous montrons qu'une figure lesbienne de l'amoureuse apparaît dans les textes mettant en scène cette culture du visible hétérosexiste.

On constate que les textes publiés au Québec mettent principalement en scène une culture du visible hétérosexiste et sexiste, mais très peu d'impérialiste, contrairement aux textes publiés en France. La culture du visible hétérosexiste est dépeinte dans des textes des décennies 2000 et 2010. La culture du visible sexiste est surtout mise en scène par les textes des années 1980 tandis que la culture du visible impérialiste constitue le cadre d'existence principal des textes parus dans les années 1980 et les années 2000. Ce tableau constitue uniquement un aperçu des résultats des analyses développées dans cette thèse.

³⁶⁴ Pour plus de précisions sur tous les tableaux, se référer directement aux chapitres, sections ou sous-sections listées dans la table des matières.

Tableau II-Typologie des pratiques d'écriture de la dimension documentaire du réalisme virtuel lesbien

	Aspects	Pratiques	Modulation	Effet	Œuvres	Année publ.	Lieu publ.	Origine-s
Dimension documentaire	Temporel	Retour sur le passé	Cicatrisation	Témoignage organique	G	1978	Q.	Blanche
					MMP	2005	F.	Racisée
					CPT	2005	F.	Racisée
			Consignation		LA	1985	Q.	Blanche
					MMP	2005	F.	Racisée
					CM	2012	F.	Blanches
	Générique	Autofiction	Détournement du voyeurisme	Témoignage politique	MMP	2005	F.	Racisée
					PJ	2002	F.	Blanche
			Détournement de la minorisation		MF	1985	F.	Racisée
					BDA	1976	F.	Blanche et racisée
					IT	2007	F.	Racisée
	Stylistique	Phrases longues	Portraits	Témoignage poétique	NU	1980	Q.	Blanche
			Tableaux		GNA	1992	Q.	Racisée
			Photographies		MMP	2005	F.	Racisée

Ce tableau se lit de gauche à droite. Il rend compte des pratiques d'écriture du réalisme virtuel lesbien à travers sa dimension documentaire. Nous montrons que cette dimension comprend trois aspects, soit temporel, générique et stylistique. L'aspect temporel est créé par une pratique d'écriture de retour dans le passé qui provoque une cicatrisation ou une consignation. C'est le lieu d'un témoignage organique. Le deuxième aspect, l'aspect générique, est entretenu par une pratique de l'autofiction. Cette autofiction provoque un détournement du voyeurisme et un détournement de la minorisation qui forment, chacun, un témoignage politique. Le troisième aspect, celui stylistique, est formé par l'usage de phrases longues. Ces phrases longues façonnent des portraits, des tableaux et des photographies qui servent à présenter un témoignage poétique. Nous avons placé à côté de chacune des modulations des pratiques d'écriture l'acronyme des titres de livres qui les mettent en scène, l'année et le lieu de publication (Q. pour Québec, F. pour France) des textes, et indiqué si les autrices sont des femmes blanches ou racisées.

Nous voyons dans ce tableau, par exemple, que la dimension documentaire du réalisme virtuel est surtout actualisée par des textes publiés en France dans les années 2000. Les textes publiés au Québec qui façonnent aussi cette dimension datent principalement des années 1980. Nous remarquons aussi dans ce tableau que l'autofiction constitue une pratique utilisée seulement dans les textes publiés en France. Ce tableau constitue uniquement un aperçu des résultats des analyses développées dans cette thèse.

Tableau III-Typologie des pratiques d'écriture de la dimension interactive du réalisme virtuel lesbien

	Aspects	Pratiques	Modulation	Effet	Œuvres	Année publ.	Lieu publ.	Origine-s
Dimension interactive	Représentationnel	Autoréflexivité métafictionnelle	Mise en scène de l'écriture	Révision de l'autorité sociale	FP	1988	Q.	Racisée
					LA	1985	Q.	Blanche
			Mise en scène de l'écrivaine		IT	2007	F.	Racisée
					FP	1988	Q.	Racisée
			Mise en scène de la lecture		PJ	2002	F.	Blanche
					CÉ	2012	Q.	Inconnues
	Discursif	Polyphonie	Ravissement de la voix	Révision de l'autorité discursive	MMP	2005	F.	Racisée
					CPT	2005	F.	Racisée
			Passage de la voix		MF	1985	F.	Racisée
					CPT	2005	F.	Racisée
	Ludique	Humour	Banalisation homosexualité	Révision de l'autorité morale	LL	2007	F.	Racisée
			Banalisation pratiques sexuelles et conjugalités alternatives		CÉ	2012	Q.	Blanche

Ce tableau se lit de gauche à droite. Il rend compte des pratiques d'écriture du réalisme virtuel lesbien à travers sa dimension interactive. Cette dimension comprend trois aspects, soit représentationnel, discursif et ludique. L'aspect représentationnel est créé par une pratique d'autoréflexivité métafictionnelle qui se module selon la mise en scène de l'écriture, de l'écrivaine et de la lectrice. Cet aspect est le lieu d'une révision de l'autorité sociale. Le deuxième aspect, celui discursif, se forme à partir de l'usage de la polyphonie qui se manifeste soit par un ravissement ou un passage de la parole. Cet aspect discursif rend compte d'une révision de l'autorité discursive. Le troisième aspect, celui ludique, est formé par l'usage de l'humour. Cet humour se pratique par une banalisation de l'homosexualité, dans un cas, et par la banalisation des pratiques sexuelles et formes de conjugalité alternative, dans l'autre. L'aspect ludique indique une transformation de l'autorité morale. Nous avons placé à côté de chacun des effets des pratiques d'écriture l'acronyme des titres de livres qui les mettent en scène, l'année et le lieu de publication (Q. pour Québec, F. pour France) des textes, et indiqué si les autrices sont des femmes blanches ou racisées. Ce tableau constitue uniquement un aperçu des résultats des analyses développées dans cette thèse. Pour plus de précisions, se référer directement aux chapitres, sections ou sous-sections listés dans la table des matières.

Nous constatons, dans ce tableau, que les textes publiés en France et au Québec travaillent pratiquement à égalité (six contre cinq) la dimension interactive du réalisme virtuel. L'aspect représentationnel est surtout trouvé dans les textes publiés au Québec et celui discursif est représenté dans les textes publiés en France. Nous voyons que la polyphonie est une pratique d'écriture presque exclusive aux autrices racisées.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus de thèse

Titres publiés au Québec

- ALONZO, Anne-Marie, *Galia qu'elle nommait amour*, Laval, Éditions Trois, 1992, 109 p.
- ARCHET, Anne, *Le carnet écarlate*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2014, 140 p.
- BLAIS, Marie-Claire, *Les nuits de l'Underground*, Ottawa, Éditions Stanké, 1978, 267 p.
- BROSSARD, Nicole, *La lettre aérienne*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2009 [1985], 158 p.
- ESCOMEL, Gloria, *Fruit de la passion*, Laval, Éditions Trois, coll. « Topaze », 1988, 169 p.
- JUTRAS, Jeanne-d'Arc, *Georgie*, Montréal, Éditions de la Pleine Lune, 1978, 187 p.
- MARCHESSAULT, Jovette, *Tryptique lesbien*, Montréal, Éditions de la Pleine Lune, 1980, 125 p.
- OBOMSAWIN, Diane, *J'aime les filles*, Montréal, Éditions de L'Oie de Cravan, 2014, 81 p.
- OUVRARD, Hélène, *La Noyante*, Montréal, Éditions Québec-Amérique, 1980, 181 p.

Titres publiés en France

- BOURAOUI, Nina, *Mes mauvaises pensées*, Paris, Éditions Stock, 2005, 288 p.
- DESILES, Bibine, *Lesbos latitude*, Paris, Éditions France Europe, 2007, 107 p.
- DEVI, Ananda, *Indian tango*, Paris, Gallimard, 2007, 195 p.
- EKOTTO, Frieda, *Chuchote pas trop*, Paris, L'Harmattan, 2005, 155 p.
- FEUNTEUN, Catherine et Catpeopleprod, *Les chroniques mauves (1950-2011)*, Paris, Éditions Catpeopleprod, 2012, 223 p. (à placer après EKOTTO)
- GARRÉTA, Anne F., *Pas un jour*, Paris, Éditions Grasset, 2002, 156 p.
- MAROH, Julie, *Le bleu est une couleur chaude*, Grenoble, Glénat, 2010, 156 p.
- PERRIN, Élula, *Mousson de femmes*, préface de Josée Dayan, Paris, Éditions La Cérise, 2003 [Éditions Ramsay, 1985], 343 p.
- WITTIG, Monique et Sande ZEIG, *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, Paris, Éditions Grasset, coll. « Les cahiers rouges », 2011 [1976], 226 p.

Ouvrages théoriques

- ANZALDÚA, Gloria, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco, Spinsters/Aunt Lute, 2012 [1987], 300 p.

- BHABHA, Homi K., *The Location of Culture*, Londres et New York, Routledge, 2004 [1994], 408 p.
- BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. de l'anglais (États-Unis) par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2005, 284 p.
- CAUSSE, Michèle, *L'interloquée, Les oubliées de l'oubli, Dé/générée*, coll. « Trois guinées », Laval, Éditions Trois, 1991
- CLÉMENT, Gilles, *Manifeste du Tiers Paysage*, Paris, Éditions Sujet/Objet, 2003.
- COMBAHEE RIVER COLLECTIVE, *The Combahee River Collective Statement: Black Feminist Organizing in the Seventies and Eighties*, Albany, New York, Kitchen Table, Women of Color Press, 1986 [1982].
- CROSTA, Suzanne « La revanche du rire chez Raphaël Confiant », Józef Kwaterko (dir.) *L'humour et le rire dans les littératures francophones des Amériques*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 41-60.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. T.2 de *Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions Minuit, 1980.
- FADERMAN, Lillian, *Surpassing The Love of Men*, Toronto, Harper Collins Canada, [1981] 1998, 496 p.
- FARWELL, Marilyn, *Heterosexual Plots and Lesbian Narratives*, New York, New York University Press, 1996, 248 p.
- GLISSANT, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, coll. « Hors-Série Littérature », 1995, 160 p.
- HOLLAND, Sharon Patricia, *The Erotic Life of Racism*, Durham et Londres, Duke University Press, 2012, 182 p.
- hooks, bell, *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*, Boston, South End Press, 1990, 236 p.
- HUTCHEON, Linda, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Londres, New York, Routledge, 1980.
- JACCOMARD, Hélène, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine : Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*, Genève, Droz, 1993.
- JOUBERT, Lucie, *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise, 1960-1980*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1998, 221 p.
- KALSCHEUR, Britta, « Encounters in the third Space: Links Between Intercultural Communication Theories and Postcolonial Approaches ». Karin Ika et Gerhard Wagner (dir.) *Communicating in the Third space*, New York, Routledge, 2009, p. 26-46.

- KEATING, AnaLouise (dir.), *The Gloria Anzaldúa Reader*, Durham, Duke University Press, 2009, 376 p.
- LAURETIS, Teresa de, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1987, 151 p.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975, 364 p.
- LORDE, Audre, *Sister Outsider. Essays and Speeches*, nouvelle préface de Cheryl Clarke, New York, Crossing Press, coll. « Feminist Press », 2007 [1984], 192 p.
- McLOUD, Scott, *Understanding Comics. The Invisible Art*, New York, Harper Perennial, 1994 [c1993], 215 p.
- MORA, Édith, *Sappho : Histoire d'un poète et traduction intégrale de l'œuvre*, Paris, Flammarion, 1966, 462 p.
- NDIAYE, Christiane, « Le détour de l'humour chez Gisèle Pineau », Józef Kwaterko (dir.) *L'humour et le rire dans les littératures francophones des Amériques*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 29-40.
- OLDENBURG, Ray, *The Great Good Place: Cafés, Coffee Shops, Bookstores, Bars, Hair Salons, and other Hangouts at the Heart of a Community*, Boston, Da Capo Press, 1999.
- OLUMIDE, Jill, *Raiding the Gene Pool. The Social Construction of Mixed Race*, Londres, Pluto Press, 2002, 224 p.
- PARÉ, François, *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Éditions du Nordir, 1992, 175 p.
- RICH, Adrienne, « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence ». In Stevi Jackson et Sue Scott (dir.) *Feminism and Sexuality: A Reader*, New York, Columbia University Press, 1996, p. 130-141.
- RICHARD, Annie, *L'autofiction et les femmes. Un chemin vers l'altruisme?* Paris, L'Harmattan, 2013, 176 p.
- SAID, Edward W., *Culture and Imperialism*, New York, Vintage Books, 1993, 380 p.
- SAINT-MARTIN, Lori, *Contre-voix. Essais de critique au féminin*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997, 294 p.
- SIMON, Sherry « Le tiers espace de Montréal », *Villes en traduction : Calcutta, Trieste, Barcelone et Montréal*, Traduit par Pierrot Lambert, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2013, p. 185-228.
- SOJA, Edward W., *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Cambridge (Mass.), Blackwell, 1996, 334 p.
- TURCOTTE, Louise, « Itinéraire d'un courant politique : le lesbianisme radical au Québec », Irène Demczuk et Frank W. Remiggi (dir.), *Sortir de l'ombre. Histoires des communautés lesbiennes et gais de Montréal*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Des hommes et des femmes en changement », 1998, 420 p.

VANIER, Martin, « Adhérence des réseaux de circulation au “tiers-espace” des régions urbaines : les figures d’une riveraineté de bord de route », *Metropolis*, n° 95, 2014, p. 56-64.

VANIER, Martin, « Métropolisation et tiers espace, quelle innovation territoriale ? », Benoît Antheaume, Frédéric Giraut et Brij Maharaj, *Rencontres scientifiques franco-Sud-Africaines de l’innovation territoriale*, Jan 2002, Grenoble - Avignon, 5 p., 2003, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00766942/document>.

VANIER, Martin « Qu’est-ce que le tiers espace? Territorialités complexes et construction politique ». *Revue de géographie alpine*, tome 88, n° 1, 2000, p. 105-113.

VIARD, Jean, *Le tiers espace : Essai sur la nature*, La Tour d’Aigues, Éditions de L’Aube, 2012 [1990], 152 p.

WAEELTI-WALTERS, Jennifer, *Damned Women : Lesbians in French Novels, 1796-1996*, Montréal et Kingston, McGill-Queen’s University Press, 2000, 270 p.

Articles théoriques

BASTIEN CHARLEBOIS, Janik, « Au-delà de la phobie de l’homo : quand le concept d’homophobie porte ombrage à la lutte contre l’hétérosexisme et l’hétéronormativité », *Reflets : Revue d’intervention sociale et communautaire*, vol. XVII, n°1, printemps 2011, p. 112-149.

BAZIN, Hugues, « Les figures du tiers-espace : contre-espace, tiers-paysage, tiers-lieu », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, [en ligne], Édifier le Commun, I, Tiers-Espaces, mis à jour le 22/03/2016, <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=717>.

BAZIN, Hugues, « Tiers espaces : Les espaces du commun en contre-espaces », document électronique, 2012, <http://biblio.recherche-action.fr>.

BHABHA, Homi K., « The Third Space », Jonathan Rutherford (dir.) *Identity, Community, Culture, Difference*, Londres, Hayward Gallery, 2003, p. 207-221.

BORCH, Christian, « Interview with Edward W. Soja: Thirdspace, Postmetropolis, and Social Theory, *Distinktion: Journal of Social Theory*, vol. III, n° 1, 2002, p. 113-120.

BOURCIER, Marie-Hélène, « Queer Move/ments », *La Découverte*, n° 20, 2002, p. 37-43.

BOURQUE, Dominique, « Être ou ne pas être subversives? Sondage mené auprès jeunes lesbiennes canadiennes francophones », *Genre, sexualité & société*, n° 1, printemps 2009.

BRANDSTETTER, Gabriele et Axel NESME, « Le saut de Nijinski : La danse en littérature, représentation de l’irreprésentable », *Littérature*, n° 112, décembre 1998, p. 3-13.

- BRASSARD, Louise, 2005, « Trois perspectives lesbiennes féministes articulant le sexe, la sexualité et les rapports sociaux de sexe : Rich, Wittig, Butler », *Les Cahiers de L'IREF*, n° 14, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2005, 156 p.
- BULKIN, Elly, « An interview with Adrienne Rich, part 1 », *Conditions One*, vol.1, n°1, avril 1977, p. 50-65.
- CHÁVEZ, Minerva S., « Let's Meet in Nèpantla: The Possibility of Thirdspace as a Place "Others" call Home », *Journal of Latinos and Education*, vol. XIV, n° 4, 2015, p. 336-344.
- CRENSHAW, Kimberlé, « Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color », *Stanford Law Review*, vol. 43, n° 6, juillet 1991, p. 1241-1299.
- CRENSHAW, Kimberlé, « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory, and Antiracist Politics », *University of Chicago Legal Forum*, 1989, n° 1, p. 139-167.
- DARRIEUSSECQ, Marie, « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, n°107, 1996, p. 372-373.
- DELVAUX, Martine, « Le tiers espace de la folie dans *Ourika, Juletane et l'Amant* », *Mots pluriels*, [en ligne], n° 7, 1998, <http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP798md.html>.
- DELVAUX, Martine, « L'ironie du sort : le tiers espace de la littérature beure ». *The French Review*, vol. LXVIII, n° 4, 1995, p.681-693.
- FOOTE, Stephanie, « Deviant Classics: Pulp and the Making of Lesbian Print Culture », *Signs*, vol. XXXI, n° 1, automne 2005, p. 169-190.
- GAMSON, Joshua, « Sweating in the Spotlight: Lesbian, Gay and Queer Encounters with Media and Popular Culture », Diane Richardson & Steven Seidman (dir.), *Handbook of Lesbian & Gay Studies*, Londres, Sage, 2002, p. 339-354.
- GARBER, Linda, « Claiming Lesbian History: The Romance Between Fact and Fiction », *Journal of Lesbian Studies*, vol. XIX, 2015, p. 129-149.
- JACKSON, Stevi, « Why a Materialist Feminist is (Still) Possible— and Necessary », *Women's Studies International Forum*, vol. XXIV, n° 3-4, 2001, p.283-293.
- JACKSON, Stevi, « Récents débats sur l'hétérosexualité : Une approche féministe matérialiste », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. XVII, n° 3, août 1996, p.5-26.
- JACOB, Suzanne, « Conférence-fiction », *Possibles*, vol. XII, n° 4, automne 1988, p.85-93.
- JUNKA, Laura, « Camping in the Third Space: Agency, Representation, and the Politics of Gaza Beach », *Public Culture*, vol. XVIII, n° 2, 2006, p. 348-359.
- LAURENT, Sylvie, « Le "tiers-espace" de Léonora Miano romancière afropéenne », *Cahiers d'études africaines*, Paris, n° 204, 2011, p. 769-810.

- LEMAIGNAN, Marion, « Mathurine ou la question d'un tiers espace de l'hétérodoxie, dans *La Confession catholique du Sieur de Sancy* d'Agrippa d'Aubigné », *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, [en ligne], n° 4, 2009, mis en ligne le 29/07/2009, <http://acrh.revues.org/1234>.
- LESSEPS, Emmanuèle de, « Hétérosexualité et féminisme », *Questions Féministes*, n° 7, février 1980, p. 55-69.
- MANOPOULOS, Monique, *Tonneaux à fonds perdus. Carnavalesque et tiers-espace chez Rabelais et Queneau*, New York, Peter Lang, 2008, 145 p.
- MAUGUIÈRE, Bénédicte, « L'homo/textualité dans les écritures de femmes au Québec », *The French Review*, vol. 71, mai 1998, p. 1036-1047.
- MIELUSEL, Ramona, « Le Tiers-espace de la femme africaine : Transnationalisme et nouveauté dans *Comment cuisiner son mari à l'africaine?* de Calixthe Beyala », *Nouvelles études francophones*, vol. XXVIII, n° 1, printemps, 2013, p. 17-31.
- NADEAU, Chantal « Sexualité et espace public : visibilité lesbienne dans le cinéma récent », *Sociologie et sociétés*, vol. 29, n° 1, printemps 1997, p. 113-127.
- New York RadicalLesbians, « Woman-Identified-Woman », *Lesbians Speak Out*, Oakland, Women's Press Collective, 1974, p. 8Line chamberland7-89.
- PODMORE, Julie A., « Gone “underground”? Lesbian Visibility and the Consolidation of Queer Space in Montréal », *Social & Cultural Geography*, vol. VII, n° 4, août 2006, p. 595-625.
- PULEO, Alicia H., « From Cyborgs to Organic Model and Back: Old and New Paradoxes of Gender and Hybridity », *Comparative Critical Studies*, vol. IX, n° 3, 2012, p.349-364.
- REMIGGI, F. W., « Homosexualité et espace urbain », *Téoros : revue de recherche en tourisme*, vol. XVIII, 2000, p. 28-35.
- SEVERINI, Giorgia, « “You do not understand me”: Hybridity and Third Space in *Age of Iron 1*. *Theater Research in Canada*, vol. XXXI, n° 2, 2010, p. 164-181.
- SMITH, Barbara, « Toward a Black Feminist Criticism », *The Radical Teacher*, n° 7, mars 1978, p. 20-27.
- SOMDAHL-SANDS, Katrinka « Triptych: Dancing in Thirdspace », *Cultural Geographies*, vol. XIII, n° 4, 2006, p. 610-616.
- TORDJMAN, Laëtitia, « Avant-gardes diasporiques et émergence du « tiers espace » : *Banjo* de Claude McKay et *Les contrebandiers* d'Oser Warszawski », *Itinéraires*, [en ligne], 2015-2, 2016, mis en ligne le 15 février 2016, <http://itineraires.revues.org/2848> ; DOI : [10.4000/itineraires.2848](https://doi.org/10.4000/itineraires.2848).
- TURCOTTE, Louise, « Itinéraire d'un courant politique : le lesbianisme radical au Québec », Irène Demczuk et Frank W. Remiggi (dir.), *Sortir de l'ombre. Histoire des communautés lesbienne et gaie de Montréal*, Montréal, VLB éditeur, 1998, p. 363-398.

Thèses

- BELGHITI, Rachid, « Dance and the Colonial Body : Re-Choreographing Postcolonial Theories of the Body », thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2012, 286 f
- HOLOCH, Adele Marian « The Serious Work of Humor in Postcolonial Literature », thèse de doctorat, Iowa, University of Iowa, 2012, p. 226 f.
- WALSH MATTHEWS, Stéphanie, « Le réalisme magique dans la littérature contemporaine québécoise », thèse de doctorat, Toronto, Université de Toronto, 2011, 290 f.

Ouvrages, articles et thèses sur le corpus de titres

-Études générales sur le corpus de titres publiés au Québec

Anne-Marie Alonzo

- BACHOLLE-BOŠKOVIČ, Michèle « Le désert dans *Galia qu'elle nommait amour* : arabesques féminines... », p. 73-87, Janine Ricouart et Roseanna Dufault (dir.), *Les secrets de la Sphinx. Lectures de l'œuvre d'Anne-Marie Alonzo*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2004, 218 p.
- CHAMBERLAND, Paul, « Confier sa douleur à la lettre », entrevue avec Anne-Marie Alonzo, *Lettres Québécoises*, n° 98, 2000, p. 15-16.
- CORRIVEAU, Hugues, « L'intelligence du lieu », *Lettres Québécoises*, n° 68, 1992, p. 24-25.
- DUFFAULT, Roseanna « Écrire la lesbienne immobile », Janine Ricouart et Roseanna Dufault (dir.), *Les secrets de la Sphinx. Lectures de l'œuvre d'Anne-Marie Alonzo*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2004, p. 65-72.
- DUPRÉ, Louise, « Écrire comme vivre : dans l'hybridité. Entretien avec Anne-Marie-Alonzo », *Voix et Images*, vol. 19, n° 2, (56), 1994, p. 238-249.
- LEQUIN, Lucie, « Le nœud interrogatif dans l'écriture d'Anne-Marie Alonzo ». Janine Ricouart et Roseanna Dufault, (dir.), *Les secrets de la Sphinx. Lectures de l'œuvre d'Anne-Marie Alonzo*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2004, p. 45-56.
- POTVIN, Claudine, « Muses et musées : l'effet "tableau" de l'écriture », *Voix et Images*, vol. 19, n° 2, (56), 1994, p. 279-293.
- RICOUART, Janine « Entretien avec Anne-Marie Alonzo », Janine Ricouart et Roseanna Dufault (dir.), *Les secrets de la Sphinx. Lectures de l'œuvre d'Anne-Marie Alonzo*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2004, p.29-44.
- SÉGUIN, Carlos, « Le dispositif du corps souffrant dans les pratiques culturelles contemporaines », thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2002, 228 f.

Marie-Claire Blais

- BOULANGER, Ghislaine, « Feintes, essences et mimésis chez Nicole Brossard, Patrick Imbert et Marie-Claire Blais », thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa, 2004, 333 f.
- COUILLARD, Marie, « Lieux de femme chez Marie-Claire Blais : de la pénombre à l'illumination », Joëlle Cauville et Metka Zupančič (dir.) *Réécriture des mythes : l'utopie au féminin*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1994, p. 131-139.
- DIEBOLD, Caroline., « Disguise of a Girl: L'Androgynie langagière dans *Les Nuits de l'Underground* de Marie-Claire Blais », Joanna Augustyn et Eric Matheis (dir.) [Carnival: A History of Subversive Representations](#), New York, Columbia University, 1999, p. 46-59.
- FAVRE Isabelle, « Réalisme poétique chez Marie-Claire Blais »; *LittéRéalité*, vol. 13, n° 1, 2001, p. 13-19.
- POULIN, Gabrielle, « Saphisme, mystique et littérature. *Les nuits de l'Underground* de Marie-Claire Blais », *Lettres québécoises*, n° 12, 1978, p. 6-8.
- RICOUART, Janine, « The Question of Lesbian Identity in Marie-Claire Blais's Work », Janice Morgan, Colette Trout Hall (dir.) *Redefining Autobiography in Twentieth-Century Women's Fiction: An Essay Collection*, New York, Garland, 1991, p. 169-190.
- ROUSSEL, Brigitte, « L'Émergence de la dissimulation dans *Les Nuits de l'Underground* », Ginette Adamson et Eunice Myers (dir.) *Continental, Latin-American, and Francophone Women Writers vol. II*, 1987, Lanham, University Press of America, p. 189-198.
- ROY, Nathalie et Anne Éline CLICHE, « Marie-Claire Blais : Poétique de la voix », *Voix et Images*, Vol. XXXVII, n° 1 (109), 2011, p. 9-13.
- SAINT-PIERRE, Maryse, « Motifs passionnels de capture et de libération dans *Les nuits de l'Underground* de Marie-Claire Blais », *Protée*, vol. XXI, n° 2, 1993, p. 37-40.
- TALBOT, Emile. J., « *Les nuits de l'Underground* by Marie-Claire Blais ». *World Literature Today*, vol. LIII, n° 2, 1979, p. 248.

Nicole Brossard

- ANDERSEN, Marguerite « Nicole Brossard, stratège de l'imaginaire », Sylvain Simard et Robert Vigneault (dir.) *Le roman contemporain au Québec (1960-1985)*, Fides, 1992, 548 p.
- BERSIANIK, Louky, Nicole Brossard, Louise Cotnoir, Louise Dupré, Gail Scott et France Théoret, *La théorie, un dimanche*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 1988, 208p.
- CERI, Morgan, « Dubbing/doubling virtual desire/désir virtuel doublé and Nicole Brossard's *Baroque d'aube* », *British Journal of Canadian Studies*, vol. XVII, n° 2, 2004, p. 223-238.

- COUILLARD, Marie, « La lesbienne selon Simone de Beauvoir et Nicole Brossard : identité ou figure convergente ? », *Labyrinth*, [en ligne], vol. I, n° 1, 1999, <http://phaidon.philo.at/~iaf/Labyrinth/CouillardM.html>.
- FORSYTH, Louise H., (dir.), *Nicole Brossard: Essays on Her Works*, Toronto, Guernica, 2005, 255 p.
- KARPINSKI, Eva C., « Speaking in 'I': The Interface of Theory and Autobiography in Nicole Brossard's Life Writing », *Literature Compass*, vol XIII, n° 12, 2011, p. 911-920.
- KNUTSON, Susan, « Feminist Legends of Nature/culture. Brossard, Harraway, Science », Louise H. Forsyth (dir.), *Nicole Brossard. Essays on Her Works*, Toronto, Guernica, 2005, p. 161-174.
- LAROSE, Karim et Rosalie LESSARD, « Nicole Brossard. Le genre premier », *Voix et Images*, vol. XXXVII, n° 3 printemps-été 2012, p. 7-12.
- LAROSE, Karim et Rosalie LESSARD, « Entretien avec Nicole Brossard », *Voix et Images*, vol. XXXVII, n° 3 printemps-été 2012, p. 13-29.
- LORANGER, Caroline, « Renouveler l'imaginaire féminin : la création langagière dans *Baroque d'aube* de Nicole Brossard », *@nalyse*, vol. X, n° 1, hiver 2015, 196-209.
- SAINT-MARTIN, Lori et Nicole BROSSARD, « La lucidité, l'émotion. Entretien avec Nicole Brossard, poète et romancière », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. XXIII, n° 1, 2004, p. 104-119.
- SMART, Patricia, « Tout dépend de l'angle de la vision : par Nicole Brossard — *La lettre aérienne* », *Voix et Images*, vol. 11, n° 2, (32), 1986, p. 330-333.
- STAVELEY, Helene, « "It's not Power, it's Sex:" Jeanette Winterson's Power Book and Nicole Brossard's *Baroque d'aube* », *English Studies in Canada*, vol. XXX, n° 4, 2004, p.120-138.
- TERRIER, Carolyne, « Argumenter au féminin. Étude des stratégies discursives et énonciatives dans *La lettre aérienne* de Nicole Brossard, *Entre raison et déraison* de France Théoret et *La bulle d'encre* de Suzanne Jacob », mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2003, 205 f.
- THÉRY, Chantal, « *La lettre aérienne* de Nicole Brossard : minuit moins une ou l'imaginaire à la rescousse de la planète », *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 41, 1986, p. 74-76.

Gloria Escomel

- HAZELTON, Hugh, « Quebec Hispánico. Themes of Exile and Integration in the Writings of Latin Americans living in Quebec », *Canadian Literature*, 142-143, automne-hiver 1994, p. 120-135.
- KAILO, Kaarina, « Écriture migrante, écriture d'extase. *Fruit de la passion* de Gloria Escomel », Lucie Lequin et Mair Verthuy (dir.) *Multi-culture, multi-écriture : La*

voix migrante au féminin en France et au Canada, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2010, p. 199-208.

MARSHALL, Bill, *The French Atlantic. Travels in Culture and History*, Liverpool, Liverpool University Press, 2009, 374 p.

Jeanne-D'Arc Jutras

COSSETTE, Gilles, « Georgie de Jeanne d'Arc Jutras », *Les lettres québécoises*, n° 11, sept. 1978, p. 14-16.

Diane Obomsawin

FONTAINE-Rousseau, Alexandre et Sophie YANOW, « Obom — Tout le monde est une fille ». Entretien avec Diane Obomsawin, *Liberté*, n° 305, automne 2014, p. 515.

Hélène Ouvrard

BOUSTANI, Carmen « Écrire *La Maestra* de Vénus Khoury-Ghata », Carmen Boustani et Edmond Jouve (dir.) *Des femmes et de l'écriture. Le bassin méditerranéen*, Paris, Karthala, 2006, 248 p.

CAGNON, Maurice, « Hélène Ouvrard : La Noyante », *French Review*, LVI, n° 3, février 1983, p. 515.

GOURDIN-GIRARD, Céline, « Ville et écriture au féminin. Québec et Montréal dans le roman féminin québécois des années soixante à nos jours », thèse de doctorat, Limoges, Université de Limoges, 2006, 447 f.

MAUGUIÈRE, Bénédicte, « Mythe, symbole et idéologie du pays dans *La Noyante* d'Hélène Ouvrard », *French Review*, vol. LXV, n° 5, avril 1992, p. 754-764.

Jovette Marchessault

DUFAULT, Roseanna et Celita Lamar (dir.), *De l'invisible au visible : l'imaginaire de Jovette Marchessault*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2012, 299 p.

FORSYTH, Louise H., « The Radical Transformation of the Mother-Daughter Relationship in Some Women Writers of Quebec », *Frontiers: A Journal of Women Studies*, vol. VI, n° 1/2, 1980, p. 44-49.

MIREAULT, François, « Usages et fonctions esthétiques des savoirs ésotériques chez André Breton et Jovette Marchessault », mémoire de maîtrise, Trois-Rivières, Université du Québec À Trois-Rivières, 2003, 145 f.

ORENSTEIN, Gloria F., « Les voyages visionnaires de trois créatrices féministes-matristiques : Emily Carr, Jovette Marchessault et Gloria Orenstein », *Voix et Images*, vol. 16, n° 2 (47), 1991, p. 253-261.

SAINT-MARTIN, Lori, « De la mère patriarcale à la mère légendaire : *Triptyque lesbien* de Jovette Marchessault », *Voix et Images*, vol. XVI, n° 2 (47), 1991, p. 244-252.

-Études générales sur le corpus publié en France.

Nina Bouraoui

ANGELO, Adrienne, « Vision, Voice, and the Female Body: Nina Bouraoui's Sites/Sights of Resistance », Cybelle H. McFadden et Sandrine F. Teixidor (dir.), *Francophone Women: Between Visibility and Invisibility*, New York, Peter Lang, 2010, p. 77-98.

CYNTHIA GARCIA MARTINEZ, Karla, « Enjeux identitaires dans *Garçon manqué* et *Mes mauvaises pensées* de Nina Bouraoui », mémoire de maîtrise, Chicoutimi, Université du Québec À Chicoutimi, 2009, 112 f.

HOVARTH, Christina, « La peau buvard de Nina Bouraoui », *Revue critique de fiction française contemporaine* [en ligne], 2012, <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx04.09/625>,

KOSNICK, Kristina, « Reading Contemporary Narratives as Revolutionaries: Radical Textuality and Queer Subjectivity in the Works of Monique Wittig, Anne F. Garréta, and Nina Bouraoui », Melanie Hackney et Aaron Emmitte (dir.), *Sexuality, Eroticism, and Gender in French and Francophone Literature*, Newcastle Upon Tyne (Angleterre), Cambridge Scholars Publishing, 2011, p. 1-15.

LAFHAMME, Elsa « Il faut déconstruire avant de construire. *Mes mauvaises pensées* de Nina Bouraoui », ouvrage recensé, *Spirale : arts, lettres sciences humaines*, n° 209, 2006, p. 48-49.

LEBRUN, Valérie, « Avec les mains », *Postures*, Dossier « Discours et poétiques de l'amour » [en ligne], n° 22, 2015, <http://revuepostures.com/fr/lebrun-22>.

LEEK, Sarah Elizabeth, « "L'écriture qui saigne": Exile and Wounding in the Narratives of Nina Bouraoui and Linda Lê », *International Journal of Francophone Studies*, vol. XV, n° 2, 2012, p. 237-255.

SERRANO MAÑES, Montserrat, « Nina Bouraoui: construction sexuelle et transgression identitaire », *Journal of Research in Gender Studies*, vol. I, n° 2, 2011, p.33-48.

Ananda Devi

ANENDEN, Sharwan, « Ananda Devi : l'écriture est le monde, elle est le chemin et le but », [en ligne], <http://www.indereunion.net/actu/ananda/intervad.htm>.

CORIO, Alessandro et Ananda DEVI, « Entretien avec Ananda Devi », *Francofonía*, n° 48, « La littérature mauricienne de langue française », 2005, p. 145-167.

HAWKINS, Peter, « An Interview with Ananda Devi », *Wasafiri*, vol. XXVI, n° 2, juin, 2011, p. 8-13.

IP KAN FONG, Josiane, « L'identité en question dans les romans d'Ananda Devi », thèse de doctorat, Toronto, Université de Toronto, 2011, 237 f.

ITSIEKI PUTU BASEY, Jean de Dieu, « Amour, folie, liberté : la dissidence féminine dans l'écriture d'Ananda Devi », *Analyses, langages, textes et sociétés* n° 15, 2012, p. 57-67.

JEST Cécile Vallée, « Ananda Devi, *Indian tango*. Écrire à la première personne, entre réalité et fiction », *Continents manuscrits* [en ligne], n° 6, « *Océan Indien* », 2016, mis à jour le 31/10/16, <https://coma.revues.org/656>.

MEDJO, Jean-Claude Abada, « Utopie identitaire et traversée des genres dans l'œuvre d'Ananda Devi. », *Les écrits contemporains des femmes de l'Océan Indien et des Caraïbes*, [en ligne], n° 3, 2012, mis en ligne le 1/05/12, http://www.uwo.ca/french/grelcef/2012/cgrelcef_03_text10_medjo.pdf.

RAPARISON RANDRIANAMBAHY, Irène, « Anéantir l'autre monstrueux : entreprise narrative et corporelle de disparition dans *Moi, L'interdite* d'Ananda Devi », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2013, 106 f.

RIÉRA, Brigitte, « L'écriture du désir chez Ananda Devi », Christiane Chaulet-Achour et Françoise Moulin-Civil (dir.), *Le féminin des écrivaines Suds et périphéries*, Amiens, Éditions Encrages, 2012.

SADDUL, Yushna, « Corps traître : la schizophrénie féminine chez les romancières francophones, Calixthe Beyala, Ananda Devi et Malika Mokeddem », thèse de doctorat, Toronto, Université de Toronto, 2015, 286 f.

TYAGI, Ritu, *Ananda Devi : Feminism, Narration and Polyphony*, Amsterdam, Éditions Rodopi, 2013, 196 p.

TYAGI, Ritu, « "Feminine" Desire in Ananda Devi's Narrative », *Dalhousie French Studies*, vol. XCIV, (automne) 2011, p. 65-75.

Frieda Ekotto

DIABATE, Naminata, « Genealogies of Desire, Extravagance, and Radical Queerness in Frieda Ekotto's *Chuchote Pas Trop* », *Research in African Literatures*, vol. XLVII, n° 2, été 2016, p. 46-65.

Anne Garréta

BOULAY, Bérenger, « "Chercher la fiction" : réponse au "post-scriptum" de *Pas un jour* d'Anne F. Garréta », *Lalies*, n° 28, 2008, p. 271-285.

BUGLEA, Diana, « L'écriture de soi et ses manifestations posthumaines chez Christian Mistral, Anne F. Garréta, Régine Robin », thèse de doctorat, London, University of Western Ontario, 2012, 239 f.

CAIRN, Lucille, « Queer Paradox/Paradoxical Queer Anne Garréta's *Pas un jour* (2002) », *Journal of Lesbian Studies*, vol. XXI, n° 1-2, 2007, p. 69-87.

DOLORES VIVERO GARCÍA, María, « Humour, engagement et création littéraire chez Anne F. Garréta », *Women In French Studies*, n° 19, 2011, p. 85-93.

FORTIER, Frances et Andrée MERCIER, « L'autorité narrative pensée et revue par Anne F. Garréta », Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (dir.), *Narrations*

d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010), Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2013.

Monique Wittig

ANDERSON, Kristine, « Encyclopedic Dictionary as Utopian Genre : Two Feminist Ventures », *Utopian Studies: Journal of the Society for Utopian Studies*, vol. II, n° 1-2, 1991, 124-130.

ARBOUR, Kathryn Mary, « French Feminist Re-Visions: Wittig, Rochefort, Bersianik and d'Eaubonne Re-Write Utopia », thèse de doctorat, Ann Arbor, Université du Michigan, 1984, 208 f.

BOURQUE, Dominique, « De l'intertextualité mythique dans *Le corps lesbien* de Monique Wittig », thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa, 1995, 136 p.

BOURQUE, Dominique, *Écrire l'inter-dit : la subversion formelle dans l'œuvre de Monique Wittig*, coll. « Bibliothèque du féminisme », Paris, L'Harmattan, 2006, 167 p.

BOURQUE, Dominique, « Guerres d'amour, machines de guerre : le dé-marquage dans la littérature d'auteurs lesbiens », *Espace lesbien. Rencontre et revue d'études lesbiennes*, octobre 2006, p.87-100.

BOURQUE, Dominique, « L'exil comme po-é/li-tique de la marge », Dominique Bourque et Nellie Hogikyan (dir.), *Femmes et exils*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2010, p. 267-280.

ÉCARNOT, Catherine, *L'écriture de Monique Wittig : à la couleur de Sappho*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2002, 221 p.

MICHARD, Claire, « Assaut du discours *straight* et universalisation du point de vue minoritaire dans les essais de Monique Wittig », *Genre, sexualité & société* [En ligne], 1, printemps 2009, mis en ligne le 04 juillet 2013, <http://gss.revues.org/71>, para. 40.

MIGUET-OLLAGNIER, Marie, « Mythes et féminisme dans l'œuvre de Monique Wittig ». Joëlle Cauville et Metka Zupančič (dir.), *Réécriture des mythes. L'utopie au féminin*, Amsterdam (Atlanta), Éditions Rodopi, 1997, p. 189-199.

ROBIN, Kate, « Du nulle part au partout » : l'utopie de Wittig pour changer le présent et l'avenir », *Temporalités*, [en ligne], n° 12, 2010, mis en ligne le 15/12/2010, <http://temporalites.revues.org/1378>.

SHAKTINI, Namascar, *On Monique Wittig: Theoretical, Political, and Literary Essays*. Champaign, University of Illinois Press, 2015, 248 p.

Divers

BARIL, Alexandre, « Sexe et genre sous le bistouri (analytique) : interprétations féministes des transidentités », *Recherches féministes*, vol. XXVIII, n° 2, 2015, p. 121-141.

- BENSTOCK, Shari, *Women of the Left Bank. Paris, 1900-1940*, Austin, University of Texas Press, 1986, 586 p.
- BERSIANIK, Louky, *L'Euguélionne*, Montréal, La Presse, 1976, 399 p.
- BERSIANIK, Louky, *La main tranchante du symbole*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 1990, 280 p.
- BEST, Mireille, *Hymne aux murènes*, Paris, Gallimard, 1986, 256 p.
- BONNARDEL, Yves, *La domination adulte. L'oppression des mineurs*, Forges-les-Bains, Myriadis, 2015, 352 p.
- BROSSARD, Nicole, *Baroque d'aube*, Montréal, L'Hexagone, Coll. « Fictions », 1995, 260 p.
- BROSSARD, Nicole, *L'amèr, ou le chapitre effrité*, Montréal, Éditions Quinze, 1977, 99 p.
- CAUSSE, Michèle, *L'encontre : Fable autobiographique*, Paris, Éditions des femmes, 1975, 162 p.
- CHAREST, Danielle, *L'échafaudage*, Éditions du Masque-Hachette Livre, 1999, 284 p.
- CIXOUS, Hélène, « Le rire de la méduse », *L'Arc*, 1975, « The Laugh of the Medusa », *Signs*, vol. 1, n° 4, 1975, p. 875-893.
- DALY, Mary, *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*, Boston, Beacon Press, 1978, 485 p.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Mille plateaux 2 : Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, coll. « Critique », 648 p.
- DELPHY, Christine, *Classer, dominer : Qui sont les « autres » ?*, Paris, La Fabrique, 2008, 232 p.
- DENIS, Benoît, « Du fantastique réel au réalisme magique », *Textyles, Revue des lettres belges de langue française*, n° 21, 2002, p. 7-9.
- DESBIENS, Patrice, *L'homme invisible*, Sudbury, Éditions Prise de parole, 1981, 46 p.
- CRUIKSHANK, Margaret, Bonnie Zimmerman et Toni A. H. McNaron (dir.), *The New Lesbian Studies: Into the Twenty-First Century*, New York, The Feminist Press at Cuny, 1996, 320 p.
- DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977, 460 p.
- FARIS, Wendy B., *Ordinary Enchantments. Magical Realism and the Remystification of Narrative*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2004, 280 p.
- GIBERT, Martin, *Voir son steak comme un animal mort*, Montréal, Lux Éditeur, 2015, 256 p.
- HÉBERT, Anne, *Le Torrent*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1950, 171 p.

- JAY, Karla, Renee Vivien, Allen Young, *Lesbian Texts and Contexts. Radical Revisions*, New York, New York University Press, 1990, 391 p.
- JOY, Melanie, *Why We Love Dogs, Eat Pigs, and Wear Cows*, Newburyport (Mass.), Red Wheel/Weiser/Conari, 2009, 216 p.
- JULIEN, François *Il n'y a pas d'identité culturelle*, Paris, L'Herne, 2016, 93 p.
- JUNKA-AIKIO, Laura, *Late Modern Palestine. The Subject and Representation of the Second Intifada*, Oxon et New York, Routledge, 2016, 180 p.
- LAVIGNE, Julie, *La traversée de la pornographie : politique et érotisme dans l'art féministe*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2014, 234 p.
- LE FUSTEC, Claude, « Le réalisme magique : vers un nouvel imaginaire de l'autre ? Regard sur la littérature africaine-américaine », *Amerika*, n° 2, 2010, [en ligne], mis à jour le 16/05/2012, <https://amerika.revues.org/1164>.
- LEDUC, Violette, *Thérèse et Isabelle*, Paris, Jacques Guérin, 1955.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975, 357 p.
- LIVIA, Anna, *Pronoun Envy. Literary Uses of Linguistic Gender*, New York, Oxford University Press, 2001, coll. « Studies in language and Gender », 237 p.
- LORANGER, Caroline, « Renouveler l'imaginaire féminin : la création langagière dans *Baroque d'aube* de Nicole Brossard », *Analyses*, vol. X, n° 1, hiver 2015, 196-209.
- MALLET-JORIS, Françoise, *Le rempart des béguines*, Paris, Pocket, 1951, 215 p.
- MONFFERAND, Hélène de *Les enfants d'Héloïse*, Paris, Double interligne, 1997, 505 p.
- MORET, Philippe, *Tradition et modernité de l'aphorisme : Cioran, Reverdy, Scutenaire, Jourdan, Chazal*, Genève, Éditions Droz, 1997, 432 p.
- NAMASTE, Viviane, *Invisible Lives: The Erasure of Transsexual and Transgendered People*, Chicago, University of Chicago Press, 2000, 320 p.
- NOIZET, Pascale, *L'idée moderne d'amour. Entre sexe et genre : vers une théorie du sexogème*, Paris, Éditions Kimé, 1996, 260 p.
- PELLETIER, Pol, *À a mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1979, 66 p.
- ROY, Gabrielle, *Bonheur d'occasion*, Montréal, Société des Éditions Pascal, 1945, 532 p.
- SAINT-MARTIN, Lori, *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Nota Bene, coll. « Essai critique », 1999, 442 p.
- WITTIG, Monique, *L'opoponax*, Paris, Éditions de Minuit, 1964, 288 p.
- WITTIG, Monique *Le corps lesbien*, Paris, Éditions de Minuit, 1973, 192 p.

WITTIG, Monique, *Les guérillères*, Paris, Éditions de Minuit, 1990 [1969], 212 p.

Sites internet

https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=fr. [Conférence de Chimamanda Ngozi Adichie]

<http://www.prochoix.org/pdf/Prochoix.46.interieur.pdf>, [numéro de la revue *Pro-Choix, la décision de choisir*, n° 46, décembre 2008, consacré en majorité au mythe des origines du MLF.]

<http://www.dailyxtra.com/canada/news-and-ideas/news/emma-donoghues-historical-novels-53227>. [Article du site Dailyxtra, entrevue avec Emma Donoghue]

http://www.liberation.fr/debats/2016/09/30/francois-jullien-une-culture-n-a-pas-d-identite-car-elle-ne-cesse-de-se-transformer_1516219 [Article de *Libération*, entrevue avec François Julien]

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	II
RÉSUMÉ	III
LISTE DES SIGLES	IV
LISTE DES TABLEAUX	V
INTRODUCTION	1
Problématique	7
État de la question	12
Possibilités et limites du tiers espace	18
Méthodologie	29
Corpus	32
PREMIÈRE PARTIE. AU-DELÀ DE L'ORIENTATION SEXUELLE : LE POTENTIEL POLITIQUE DE L'AMOUR ET DU DÉsir ENTRE FEMMES	36
CHAPITRE 1	
LA CULTURE DU VISIBLE HÉTÉROSEXISTE	40
<i>Pas un jour</i> : du plaisir des contraintes, des femmes et des machines	41
Entre témoignage et illusion	42
L'ascèse	45
La machine	47
<i>Le bleu est une couleur chaude</i> : un amour interstitiel	49
Entre contamination et fatalité	49
Le bleu	53
Le journal intime	54
<i>Fruit de la passion</i> : le grand retour aux origines	55
Entre les femmes et l'écriture	56
Les reflets	59
Le rêve	61
<i>Galia qu'elle nommait amour</i> : le deuil impossible	63
Entre vivre et mourir	64
Voler	66
Le désert	68

<i>J'aime les filles</i> : les premières fois	70
Entre le bien et le mal	71
La naïveté	73
L'enfance	75
<i>Le carnet écarlate. Fragments érotiques lesbiens</i> : une débauche amoureuse	77
Entre le sexe et la langue	78
Le renversement de l'obscénité	79
La pornographie	81
Conclusion	84
CHAPITRE 2	
LA CULTURE DU VISIBLE SEXISTE	87
<i>Brouillon pour un dictionnaire des amantes</i> : des sociétés anormâles	89
Entre disparition et protection	90
Les sensations	92
Les amantes	95
<i>Les chroniques mauves</i> : réinscrire le radicalisme	97
Entre femme et féministe, entre orientation sexuelle et féminité, entre jeu et rupture	98
L'incarnation du radicalisme	103
La militante radicale	105
<i>Georgie</i> : sauter « le mur de la honte »	108
Entre la honte et le statu quo	108
La tendresse	111
La lesbienne	113
<i>Les nuits de l'Underground</i> : la passion des femmes	116
Entre la solitude et la dissimulation	117
Les nuits de l' <i>Underground</i>	120
Lali	123
<i>Triptyque lesbien</i> : les nouvelles origines du monde	125
Entre la domination et la mort	126
L'adoration	131
La fille	134
<i>La lettre aérienne</i> : « contre ce qui fait écran »	137
Entre réalité et symbolique	138
Les sensations	140
L'humaine lesbienne	142
Conclusion	144

CHAPITRE 3	
LA CULTURE DU VISIBLE IMPÉRIALISTE	147
<i>La Noyante</i> : retrouver la surface	150
Entre défaite et abandon	151
Léonor, déesse de la vie et de la mort	154
La maison ancestrale	156
<i>Mousson de femmes</i> : la contrée oubliée	158
Entre citoyenne et apatride	159
Françoise	161
L'amour	164
<i>Mes mauvaises pensées</i> : le livre des rendez-vous	167
Entre la peur et la maladie	168
La thérapeute	171
L'écriture	173
<i>Lesbos latitude</i> : la grande réconciliation	176
Entre génération et communauté culturelle	176
Plume	178
Le <i>coming out</i>	180
<i>Indian tango</i> : changer d'héritage	182
Entre les traditions et la modernité	183
L'écrivaine	186
La danse	189
<i>Chuchote pas trop</i> : les échos de la liberté	191
Entre les cris et les silences	192
Siliki	194
La langue maternelle	197
Conclusion	200
DEUXIÈME PARTIE : LE RÉALISME VIRTUEL	203
CHAPITRE 4	
LA DIMENSION DOCUMENTAIRE : UNE MÉMOIRE CULTURELLE	207
Le retour sur le passé : un témoignage organique	207
Revivre sa vie pour cicatriser ses blessures	208
Consigner le temps pour y apparaître	221
L'autofiction : un témoignage politique	237
Le détournement du voyeurisme	239
Le détournement d'une minorisation	248
Les phrases longues : un témoignage poétique	262
Des portraits dans <i>Les nuits de l'Underground</i>	263
	379

Des tableaux dans <i>Galia qu'elle nommait amour</i>	267
Des photographies dans <i>Mes mauvaises pensées</i>	270
Conclusion	273
CHAPITRE 5	
LA DIMENSION INTERACTIVE : UN POUVOIR PARALLÈLE	279
L'autoréflexivité métafictionnelle : une révision de l'autorité sociale	280
La mise en scène de l'écriture	282
La mise en scène de l'écrivaine	291
La mise en scène de la lecture	298
La polyphonie : une révision de l'autorité discursive	304
Ravir la voix	305
Passer la voix	314
L'humour : une révision de l'autorité morale	319
La banalisation de l'homosexualité dans <i>Lesbos latitude</i>	320
La banalisation des pratiques sexuelles et des formes de conjugalité alternative dans <i>Le carnet écarlate</i>	326
Conclusion	330
CONCLUSION	334
Lire le tiers espace	334
Les cultures du visible	335
Les figures lesbiennes	341
Le réalisme virtuel : un mode d'expression du tiers espace	343
La mémoire	343
Le pouvoir	346
ANNEXES	350
ANNEXE I : Les résumés	350
ANNEXE II: Les tableaux	358
BIBLIOGRAPHIE	361