

# Les Cahiers de l'IREF

COLLECTION AGORA, N° 6, 2014

## Filiations du féminin

Sous la direction de Lori Saint-Martin et Ariane Gibeau

**UQÀM** | **IREF**  
Institut de recherches  
et d'études féministes

# **Filiations du féminin**

Sous la direction  
de Lori Saint-Martin et Ariane Gibeau

Institut de recherches et d'études féministes  
Université du Québec à Montréal

La collection Agora des Cahiers de l'IREF est consacrée à la publication de rapports de recherche, d'actes de colloque et d'essais.

Les manuscrits publiés sont soumis à un comité de lecture.

Distribution: **Institut de recherches et d'études féministes**

Université du Québec à Montréal

Téléphone: 514 987-6587

Télécopieur: 514 987-6742

Courriel: iref@uqam.ca

Commande par Internet: [www.iref.uqam.ca](http://www.iref.uqam.ca)

Adresse postale:

Case postale 8888, Succursale Centre-ville

Montréal, Québec

Canada H3C 3P8

Adresse municipale:

Pavillon Hôtel-de-ville

210 Sainte-Catherine Est

Local VA-2200

Montréal (Québec) H2X 1L1

Institut de recherches et d'études féministes

Dépôt légal: 4<sup>e</sup> trimestre 2014

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Bibliothèque et Archives Canada

ISBN: 978-2-922045-44-4

Les textes publiés dans les Cahiers de l'IREF n'engagent que la responsabilité de leurs auteures.

Couverture: Service des communications, UQAM.

# Table des matières

Introduction.....	1
<i>Lori Saint-Martin et Ariane Gibeau</i>	

## PREMIÈRE PARTIE

### Échos et transmissions

Les filles de Marie de l'Incarnation : l'éducation au couvent telle qu'évoquée dans les écrits personnels de jeunes filles et de femmes au Québec.....	7
<i>Patricia Smart</i>	
Les groupes de filles comiques au Québec : filiation en folies .....	17
<i>Lucie Joubert</i>	
L'amour, le deuil et le fracas : d'Angéline de Montbrun de Laure Conan à Désespoir de vieille fille de Thérèse Tardif .....	29
<i>Ariane Gibeau</i>	
Le voyage, la danse et la représentation des femmes dans la culture de grande consommation (1936-1947) .....	41
<i>Chantal Savoie</i>	

## DEUXIÈME PARTIE

### Filiations familiales, mixité et création

La filiation créatrice dans <i>Journal de la création</i> (1990) de Nancy Huston et <i>Le Bébé</i> (2002) de Marie Darrieussecq .....	53
<i>Marie-Noëlle Huet</i>	
Filiations croisées et autobiographie au féminin dans <i>Are You My Mother?</i> d'Alison Bechdel .....	65
<i>Jessica Hamel-Akré</i>	

Le sourire de la mère : faux sacrifice et matricide dans <i>Un barrage contre le Pacifique</i> de Marguerite Duras (1950) .....	77
<i>Adeline Caute</i>	
Mixité et filiation : le rapport sœur-frère en littérature contemporaine .....	87
<i>Lori Saint-Martin</i>	
Les auteures .....	99

# Introduction

*Lori Saint-Martin  
Ariane Gibeau*

Signe d'une inquiétude propre à notre époque, les recherches actuelles en littérature interrogent avec insistance la filiation et l'héritage. On commente à répétition les fractures et les rapports ambigus au passé qui caractérisent la production littéraire contemporaine : « il ne s'agit pas de s'inventer des parentés, de se forger victorieusement de toutes pièces une lignée, mais plutôt d'assumer un héritage fragilisé par les secousses, voire les ressacs, d'une modernité dont on accueille et réévalue à la fois le désir de rupture » (Lapointe et Demanze, 2009 : 7).

Combien plus précaires encore, l'héritage et la filiation au féminin. Disparues sous le nom du mari<sup>1</sup> dans les arbres généalogiques, exclues traditionnellement de la transmission du patrimoine et, partant, des réévaluations littéraires de cette grande question<sup>2</sup>, tenues à distance des débats sociaux, marginalisées ou effacées de l'histoire littéraire, les femmes souffrent d'une filiation au pire absente, au mieux trouée. Si les créateurs ont cru, selon Harold Bloom (1973), avoir trop de pères littéraires, figures puissantes contre lesquelles il leur fallait s'insurger, les créatrices, elles, ont manqué cruellement de mères. Voilà pourquoi la filiation, si elle touche tous les êtres, est aussi une brûlante question féministe.

À l'heure où les fondatrices des études féministes universitaires arrivent à l'âge de la retraite après avoir créé des infrastructures (cours, programmes, réseaux et instituts) visant à légitimer et pérenniser ce domaine d'études, à l'heure où de jeunes chercheuses ouvrent des directions nouvelles, qu'en est-il des filiations du féminin en littérature et dans la culture populaire ? Comment les femmes d'hier et d'aujourd'hui ont-elles pensé ces filiations, autant les liens de sang que ceux qui ont transité par la pensée et l'écriture ? Ces rapports les ont-elles freinées, fortifiées, ont-ils inspiré leur créativité, infléchi leur voix, déterminé la forme de leurs écrits ? Voilà la question autour de laquelle s'articule le présent livre. Les textes réunis ici revisitent, sous un angle féministe, des filiations tant familiales (avec la mère, les sœurs, les frères) qu'intellectuelles (rapports entre créatrices d'époques différentes). En posant leur regard sur des œuvres littéraires et des pratiques

- 
1. Au Québec, les femmes mariées gardent leur nom depuis plus de trente ans. En revanche, des enfants nés au Québec en 2002, 74,9 pour cent ont reçu le nom de leur père seul et 4,9 pour cent, celui de leur mère seule (les autres portaient une combinaison des deux noms). Autrement dit, 95 pour cent d'entre eux portent le nom de leur père, seul ou en combinaison. Voir Tahon 2004, 29.
  2. Par exemple, le roman du terroir, au Québec, a pour motif central la transmission de la terre ancestrale de père en fils et les personnages féminins y occupent une place restreinte.

culturelles d'époques et de pays différents, ils interrogent la filiation comme « art de tenir le fil et de casser le fil » (Collin, 2014: 96), de s'affirmer libre, mais aussi liée aux autres.

La transmission, rappelle Françoise Collin, « exige une double activité » : de la part de celle qui transmet et de la part de celle qui reçoit. Elle doit être réciproque et librement consentie :

Prises dans le jeu des générations, elle a rapport au désir des anciennes, comme des nouvelles. C'est aux nouvelles qu'il appartient de déterminer si elles veulent de l'héritage et ce qui, dans cet héritage, les intéresse. C'est aux anciennes qu'il appartient d'entendre la demande, d'infléchir leur langage vers un autre langage, en un échange dans lequel, chacune restant ce qu'elle est, faisant honneur à son histoire propre, s'adresse cependant à l'autre et écoute son adresse (Collin, 2014: 95).

Par son sujet, mais aussi par sa composition, le présent livre s'inscrit dans la mouvance que décrit Collin. De fait, le choix des collaboratrices est également placé sous le signe de la filiation : pionnières de la critique au féminin, chercheuses établies ou voix émergentes, les huit auteures, quatre professeures, une enseignante au collégial et chargée de cours, et trois étudiantes au doctorat, ont des âges et des parcours différents. L'ensemble permet de constater le chemin parcouru, de voir quelles barrières sont tombées et quels territoires méritent d'être maintenant explorés.

\* \* \*

Le geste inaugural des pionnières de la plume a toujours été de chercher des modèles, des aïeules, des femmes qui les ont précédées et qui fournissent à la fois inspiration et légitimité, bref des mères littéraires. *Le livre de la Cité des dames* de Christine de Pisan (1405) est un long catalogue de femmes illustres composé par celle qui, dans les livres des hommes, a trouvé de son sexe une image si négative qu'elle a « désespéré d'être née femme ». En effet, « c'est à travers nos mères que nous pensons si nous sommes femmes », affirme Virginia Woolf dans *Une chambre à soi*, essai fondateur dans lequel elle cherche à déterrer et à inventer une tradition féminine en littérature.

La question des filiations du féminin renvoie forcément à celle des mères et à la maternité, complexe et chargée d'ambivalence. Si le rapport à la mère, comme l'a montré Adrienne Rich, est tissé inextricablement d'un amour passionné et d'un ressentiment intense contre la mère en tant que « dresseuse patriarcale », selon l'expression de Jovette Marchessault, la question de la filiation au féminin sera faite, elle aussi, d'apories. Le concept de sororité féministe, forgé pour échapper au modèle générationnel piégé et créer une solidarité horizontale capable de soutenir réflexions et combats, n'est pas non plus exempt d'ambiguïtés. Pour riches et révélateurs qu'ils soient, toutefois, les modèles familiaux ne disent pas toute la vérité. Geneviève Fraisse affirme que les filiations familiales directes (mères, filles et sœurs) ne doivent pas constituer la seule modalité des relations entre femmes : ces dernières doivent être pensées en tant que corps social, entre elles et dans leurs relations avec les hommes. Les deux types de filiation – biologique et intellectuelle –, qui cohabitent par ailleurs dans bien des cas, sont pleinement intégrés à la réflexion que propose ce livre.

La première partie du livre, *Échos et transmissions*, cherche à constituer des lignées de pensée entre écrivaines et créatrices de plusieurs générations : qu'il soit question d'une identification assumée ou de la persistance implicite d'un motif entre plusieurs œuvres, il s'agira de voir comment les femmes créent des réseaux d'idées entre elles. Ces filiations, non familiales et non corporelles, parfois choisies plutôt que subies, passent nécessairement par le social. Patricia Smart s'intéresse ainsi à la transmission de valeurs et d'une expérience commune – la vie de couventine – dans les écrits personnels de jeunes femmes depuis le 19<sup>e</sup> siècle : quels sont les souvenirs consignés par les « filles de Marie de l'Incarnation » dans leurs journaux intimes et leurs autobiographies ? Lucie Joubert observe la pérennisation des luttes féministes dans la démarche de quatre groupes humoristiques féminins québécois : comment les thèmes, cibles et préoccupations de ces groupes ont-ils évolué depuis la fin des années 1960 et comment le féminisme influence-t-il la vision du monde proposée ? Ariane Gibeau se penche sur les échos textuels et narratifs qui permettent d'unir *Désespoir de vieille*

*filles* de Thérèse Tardif à *Angéline de Montbrun* de Laure Conan : comment une œuvre littéraire méconnue publiée dans les années 1940 fait-elle le pont entre le premier roman écrit par une femme au Québec et la fiction féministe des années 1970 ? Chantal Savoie, enfin, revient sur les pratiques culturelles des jeunes femmes québécoises des années 1940 : comment cette décennie, avec ses nombreuses transformations technologiques et médiatiques, marque-t-elle une scission avec les valeurs culturelles traditionnelles et permet-elle la formation d'un nouvel imaginaire féminin ?

La deuxième partie, *Filiations familiales, mixité et création*, s'intéresse aux problématiques filiales représentées selon deux axes : vertical (rapport mère-enfants) et horizontal (rapport frères-sœurs). Il s'agit d'abord de réfléchir aux liens entre démarche créatrice et rapport mère-enfant, et de voir comment un tel lien peut entrer en interaction avec de nouveaux modèles de créativité, ensuite de constater comment le lien sœur-frère peut aider à repenser autant la famille que la mixité et les valeurs sociales. Marie-Noëlle Huet étudie les voix de mères dans *Journal de la création* de Nancy Huston et *Le Bébé* de Marie Darrieusecq : comment les deux romancières, à travers l'autofiction, proposent-elles une vision vivifiante et novatrice de la maternité en tant que moteur de création, et comment inscrivent-elles cette réflexion dans une lignée d'écrits féministes sur la question ? Cette idée d'une double filiation traverse l'étude de Jessica Hamel-Akré, consacrée au roman graphique *Are You My Mother* d'Alison Bechdel : l'inscription de modèles intellectuels féministes dans l'acte créateur permet-elle de se libérer d'une relation mère-fille conflictuelle ? Adeline Cauté s'intéresse à la mort de la figure maternelle dans *Un barrage contre le Pacifique* de Marguerite Duras : un matricide symbolique peut-il cacher le vif désir de réparer une filiation mère/enfant marquée par la folie et la violence ? Lori Saint-Martin conclut en se penchant sur le rapport sœur-frère dans deux romans contemporains : entre inceste, admiration, haine et amour fou, que dit la fratrie des rapports de pouvoir au sein de la famille ? En somme, les textes ici rassemblés montrent avec acuité comment les lignées qui modèlent la littérature des femmes, de chair ou de mots, biologiques ou intellectuelles, permettent de critiquer, de créer, de construire.

## Bibliographie

- BLOOM, Harold. 1973. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York : Oxford University Press, 157 p.
- COLLIN, Françoise. 2014. *Anthologie québécoise, 1977-2000*, Montréal : Remue-ménage, 267 p.
- FRAISSE, Geneviève. 2001. *La controverse des sexes*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige/PUF », 326 p.
- LAPOINTE, Martine-Emmanuelle et Laurent DEMANZE. 2009. « Présentation : figures de l'héritier dans le roman contemporain », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, p. 5-9.
- MARCHESSAULT, Jovette. 1980. *Triptyque lesbien*, Montréal : Pleine lune, 125 p.
- PISAN, Christine de. 1986 (1405). *Le Livre de la Cité des dames*, Paris : Stock, 291 p.
- RICH, Adrienne. 1976. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, New York : W. W. Norton & Company, 318 p.
- TAHON, Marie-Blanche. 2004. *Sociologie des rapports de sexe*, Rennes/Ottawa : Presses universitaires de Rennes / Presses de l'Université d'Ottawa, 169 p.
- WOOLF, Virginia. 1992 (1929). *Une chambre à soi*, traduit de l'anglais par Clara Malraux, Paris : 10/18, 171 p.





PREMIÈRE PARTIE

**Échos et transmissions**



# **Les filles de Marie de l'Incarnation : l'éducation au couvent telle qu'évoquée dans les écrits personnels de jeunes filles et de femmes au Québec**

*Patricia Smart*

Pour les premières éducatrices du Québec, les Ursulines, leurs élèves amérindiennes étaient « les délices de leur cœur »<sup>1</sup> (Gourdeau, 1994 : 43), de petites filles païennes à ramener dans les bras du Christ, à laver, à dorer et à instruire avec une dévotion toute maternelle. Avec le temps, toutefois, les religieuses en sont venues d'abord à reconnaître les immenses différences culturelles qui bloquaient leur projet de faire des conversions massives, ensuite à réorienter leur mission vers l'éducation des filles des colons français. Dès 1653, Marie de l'Incarnation affirme l'importance du travail des Ursulines tant auprès des filles des colons que des Amérindiennes : « les âmes des uns et des autres ont également coûté au Fils de Dieu. Sans l'éducation que nous donnons aux filles Françaises qui sont un peu grandes, [...] elles seraient des brutes pires que les Sauvages » (Marie de l'Incarnation, 1971 : 507). Onze ans plus tard, écrivant à une amie ursuline en France, elle revient à l'idée de la méchanceté des filles françaises : « si Dieu n'eût amené des Ursulines en ce pays, elles seraient aussi sauvages, et peut-être plus que les sauvages mêmes. Il n'y en a pas une qui ne passe par nos mains, et cela réforme toute la colonie, et fait régner la religion et la piété dans toutes les familles » (Marie de l'Incarnation, 1971 : 735). Toutefois, à la fin de sa vie, ce sont ses élèves amérindiennes qu'elle considère comme sa plus grande joie et source de satisfaction : « Ce sont les délices de nos cœurs qui nous font trouver dans nos petits travaux des douceurs que nous ne changerions pas à des Empires » (Marie de l'Incarnation, 1971 : 903).

« Délices de nos cœurs » ou filles méchantes à dresser ? Deux attitudes pédagogiques, l'une fondée sur l'affirmation de la valeur innée de l'élève, l'autre conçue comme une discipline à imposer à des récalcitrantes. Si le remplacement de la première de ces pédagogies par la deuxième s'explique surtout par des circonstances historiques (notamment la réduction dramatique de la population autochtone), il vaut la peine de noter qu'il coïncide également avec l'émergence du jansénisme en France au milieu du 17<sup>e</sup> siècle. Spiritualité négative et culpabilisante qui craint avant tout le corps et la sexualité (« occasions de péché » toujours associées à la femme), le jansénisme fut une force majeure dans l'enseignement religieux au Canada français,

---

1. La première constitution des Ursulines de Québec, rédigée par Marie de l'Incarnation pour tenir compte des conditions du Nouveau-Monde et adoptée en 1647, permettait aux religieuses, malgré la règle du silence, de parler brièvement et de montrer de l'affection pour leurs élèves, « particulièrement envers les séminaristes sauvages qui doivent être les délices de leur cœur ».

atteignant sa plus grande influence entre 1860 et 1960. À preuve, l'autobiographie de Claire Martin, *Dans un gant de fer* (1965)<sup>2</sup>, qui peint le même couvent des Ursulines à Québec, où l'auteure fut pensionnaire dans les années 1920, comme un lieu de sadisme, d'ignorance et de snobisme, où l'on apprend aux jeunes filles à redouter leur corps et à fuir la connaissance, de crainte d'apprendre des choses dangereuses pour la foi.

S'il y a une expérience qui relie les femmes du Québec entre elles, de génération en génération, surtout pendant le siècle qui a précédé la Révolution tranquille, c'est bien celle de leur éducation au couvent. Filiation au féminin obligatoire et souvent négative, l'expérience du couvent se transmet de mère en fille par les effets durables qu'elle exerce sur les jeunes filles, préparées pendant leurs années d'études à assumer le rôle d'épouses parfaites et de mères dévouées. Rien d'étonnant donc à ce que, parmi les nombreuses lettres personnelles adressées à Claire Martin après la parution de ses mémoires<sup>3</sup>, on en trouve plusieurs qui, représentant chaque génération de femmes depuis le début du 20<sup>e</sup> siècle, corroborent son témoignage sur les couvents. Une correspondante née cinq ans avant Martin se rappelle « nos pensionnats aux péchés mortels, aux crimes et aux petites filles pas bonnes » où, comme l'auteure, elle a été traitée de « fille méchante ». Une autre, plus jeune de dix ans, écrit : « *Dans un gant de fer* a ravivé chez moi les cendres d'un passé que je croyais à jamais éteint, car, à l'instar des gens de ma génération (40 ans) j'ai connu et côtoyé les "sœurs" telles que vous les décrivez. Je les ai observées accusatrices, méchantes, sournoises ». Une ancienne couventine des années 1940 constate ceci : « J'ai commencé mes études primaires quelque vingt ans après l'époque dont vous faites le réquisitoire, mais je vous assure que les choses n'avaient pas évolué ; je crois même qu'elles avaient empiré ». Enfin, une jeune femme de la décennie 1960 se dit bouleversée par la lecture de *Dans un gant de fer* parce qu'elle y a trouvé « le mystère et certaine réponse à la vie de ma propre mère, vie qui est demeurée, elle, inemployée, malheureuse, même dans son mariage ».

En 1986, Micheline Dumont constate que l'expérience des couventines sombre dans l'oubli, malgré le fait qu'il s'agit d'« un univers inscrit dans notre mémoire collective » (Dumont, 1986 : 15). Jusqu'aux réformes scolaires initiées par le rapport Parent en 1963-1964, affirme-t-elle, toutes les femmes du Québec ont connu les rigueurs d'un programme d'études et d'un mode de vie immuables, malgré les mutations dramatiques qui ont transformé la société québécoise : « En 1900, en 1925 et en 1950, trois générations de femmes avaient pu vivre selon le même horaire [...] silence au dortoir pour offrir son âme à Dieu, silence au réfectoire pour les lectures pieuses, lever matinal pour assister à la messe, etc. » (Dumont, 1986 : 15-17). Horaire que Claire Martin évoque avec humour dans ses mémoires : « On nous mettait au lit quand nous n'avions pas encore sommeil et l'on nous faisait lever bien avant que nous eussions assez dormi. [...] Pensez-vous ! les fillettes de 1660 avaient suivi ce règlement et les archives du monastère ne rapportaient pas qu'elles en eussent souffert. Évidemment, quand on a sans cesse les Iroquois aux trousses, à l'aube on n'en peut plus. On ne désire rien tant que la position verticale. Mais nous [...] aurions bien aimé n'être pas sorties du lit à grand renfort de cloche » (Martin, 2005 : 147).

Mais toutes les jeunes filles se sont-elles autant rebiffées contre l'expérience couventine ? Dumont suggère qu'au contraire, « aussi rigide qu'elle puisse paraître aujourd'hui, la vie de pensionnaire a signifié pour de nombreuses adolescentes un univers calme, ordonné et enrichissant, [...] un milieu de vie sévère mais accepté » (Dumont, 1986 : 16-17). Les écrits personnels de jeunes filles et de femmes offrent une source de connaissance précieuse sur la façon dont celles-ci ont vécu cette expérience et sur l'influence qu'ont eue sur leur conception de la vie et du monde les croyances et les pratiques religieuses apprises au couvent. Toutes ces femmes – les religieuses, leurs élèves et les mères de leurs élèves, elles aussi formées au couvent – sont, en un sens très réel, des « filles de Marie de l'Incarnation ». À l'aide de leurs journaux intimes et de leurs autobiographies, il s'agira d'une part de déterminer dans quelle mesure les religieuses du Canada français ont

2. Les références à ce livre dans l'article qui suit sont tirées de l'édition critique. Voir Martin 2005.

3. Conservées dans le Fonds Claire-Martin, 1956-1986, Bibliothèque et Archives Canada.

réussi à perpétuer l'amour et la confiance dans l'élève qui ont caractérisé la mission originelle des fondatrices, et d'autre part de voir dans quelle mesure elles sont tombées dans une conception janséniste de l'éducation, basée sur l'omniprésence du mal, renforcée par la punition et dédiée à produire les « reines du foyer » exaltées par l'idéologie dominante du 19<sup>e</sup> siècle et du début du 20<sup>e</sup>. Idéologie dont les porte-parole, comme nous le verrons, ont réussi à transformer l'image de Marie de l'Incarnation, faisant d'elle une femme conforme à l'idéal patriarcal de l'époque.

En effet, les nombreuses biographies de Marie de l'Incarnation publiées au 19<sup>e</sup> siècle la présentent comme un modèle pour les jeunes filles et les femmes de tous âges. Avant de devenir la religieuse exemplaire, elle est, successivement, la fille pieuse et obéissante, l'épouse dévouée à son mari, la mère d'un garçon à qui elle a donné une éducation chrétienne sans pareil, et la veuve courageuse qui consacre sa vie aux œuvres charitables. Dans *Marie de l'Incarnation : modèle de femme 1864–1966 (de Casgrain à Groulx)*, Andrée Delachaux-Dorval montre comment ces biographies, écrites par des membres du clergé et destinées à une élite formée dans les écoles catholiques, transforment Marie peu à peu en un personnage abstrait : « elle s'élève, se détache de la nature et du charnel [et] devient la Mère [avec M majuscule] : Mère de la Patrie, Mère de la Nouvelle-France, Mère universelle » (Delachaux-Dorval, 1987 : 17). La plus influente de ces biographies est alors celle de l'abbé Henri-Raymond Casgrain, rééditée plusieurs fois après sa parution en 1862. On imagine sans difficulté l'attrait qu'aurait exercé sur les éducatrices et les jeunes lectrices le style lyrique et exalté de cet ouvrage, ponctué comme il est de nombreux points d'exclamation et de « tableaux vivants » de Sauvages féroces et cruels vaincus par la douceur des héroïnes romantiques que sont les fondatrices. Par ailleurs, la biographie de Casgrain est savamment dosée de leçons idéologiques, toutes reliées à ce qu'il appelle « la grandeur et la puissance de la femme chrétienne » (Casgrain, 1873 : 47). À la différence des religions amérindiennes, soutient-il, « le christianisme n'a pas arraché [la femme] au foyer domestique. D'esclave de la famille, il en a fait la reine » (Casgrain, 1873 : 47). Et Marie de l'Incarnation offre une image parfaite de cette reine du foyer soumise et accomplie :

sa piété éclairée était [...] bien éloignée de cette dévotion mal entendue qui [...] met le trouble dans les ménages [...] Toujours prête à l'heure convenable, elle conduisait tout avec [...] douceur et faisait régner dans sa maison une harmonie admirable. Depuis le jour où elle lui avait juré sa foi au pied des saints autels, elle avait consacré toute son affection à son mari [...] Ainsi obéissait-elle au moindre signe de sa volonté, et cherchait-elle à lire dans ses regards ses plus légers désirs, qui devenaient des ordres pour elle (Casgrain, 1873 : 81-82).

Le monde tel que dépeint par Casgrain est un lieu de misère, aux dangers et aux tentations innombrables, une « voie semée de si dangereux précipices et qui cache sous des fleurs tant de ronces et d'épines » (Casgrain, 1873 : 27). Une terminologie presque identique apparaît dans le journal intime de Marie-Louise Globensky, tenu entre 1862 et 1865, précisément les années où la biographie de Casgrain connaît du succès. Jeune montréalaise de bonne famille, Marie-Louise exhibe, à l'âge de quinze ans, toute l'innocence et la confiance d'une jeune bourgeoise catholique. Elle assiste à la messe des Enfants de Marie le premier lundi de chaque mois, va souvent aux Vêpres, fait des neuvaines et des retraites, et assiste aux quarante heures d'adoration pendant la semaine sainte. Son adhésion totale à l'univers protecteur et rassurant de la foi lui donne une confiance joyeuse qui s'exprime dans cette envolée lyrique du 1<sup>er</sup> mai 1865 :

Quel beau jour, aujourd'hui, je voudrais crier bien fort pour que tout le monde entende [sic], c'est le premier jour du mois de mai, du mois de Marie, ce mois est consacré à la mémoire de ma bonne mère. Oh quelle douce joie rayonne sur mon front à cette seule pensée. Ce matin à huit heures nous eûmes la messe des enfants de Marie.

Toutefois, plusieurs inscriptions dans le journal de Globensky révèlent à quel point ce monde douillet est entouré d'interdictions et entretenu par la peur. Pendant une retraite, elle entend une homélie sur « l'état affreux d'une âme en péché mortel », qu'elle résume en détail, ainsi que l'histoire de la mort atroce de Sainte Agnès, martyre de la chasteté (17 oct. 1864). Ailleurs, elle mentionne un sermon sur le danger de « danses telles que Polka, valse, etc. etc. » (26 déc. 1864). Toute la peur du monde suscitée par une telle éducation

apparaît dans l'ébauche d'une lettre insérée entre les pages du journal, où elle s'exprime dans des images proches de celles de Casgrain :

Je crains de me laisser séduire par ce monde trompeur parce que les plus belles illusions se réduisent souvent en de cruelles déceptions. Nous allons cueillir les roses mais nous y trouvons beaucoup plus d'épines. Le vrai bonheur nous ne le trouvons qu'au pied des tabernacles c'est là que l'âme affligée va déposer ses peines c'est là aussi qu'elle se trouve consolée.

D'autres journaux témoignent du fait que, pour beaucoup de jeunes filles, l'éducation reçue dans les couvents était une expérience somme toute positive, comprenant une initiation aux choses culturelles et l'acquisition de talents littéraires ou artistiques. Un exemple datant des années 1920 est le journal de Ghislaine Perrault, la future épouse d'André Laurendeau. Les pratiques religieuses tiennent une large part dans la vie de la jeune Ghislaine, sans qu'elle s'adonne à une piété excessive, et elle les décrit avec une innocence naïve qui fait souvent sourire. Triduums, neuvaines et retraites l'encouragent à des tentatives d'amélioration de soi qui vont dans le sens d'une plus grande docilité. À douze ans, par exemple, elle décide de commencer un triduum dont le but sera d'améliorer son caractère : le premier jour sera voué à la volonté de conquérir sa paresse, le deuxième, son orgueil et son « idée de commandement », et le troisième, à « vaincre l'impatience et devenir plus docile ». Mais ce qui importe le plus « c'est la paresse, dont il faut me corriger » (3 mars 1926). Une semaine plus tard, elle confie à son journal que la réussite du triduum n'a été que partielle : « J'ai fini mon triduum. Il y a une amélioration. Mais je crois que je vais faire une neuvaine à la Saint-Michel, pour le même but que mon triduum » (10 mars 1926).

Toutefois, certains des journaux, notamment celui de la jeune Henriette Dessaulles, rédigé entre 1874 et 1881 et publié un siècle plus tard, critiquent cette éducation axée sur la conformité et excluant toute possibilité de questionnement. Dessaulles fustige le formalisme de la religion transmise au couvent, qu'elle voit comme une série de règles et de rituels plutôt qu'un véritable enseignement de valeurs : « tout cet échafaudage de cérémonies, de gestes extérieurs, c'est vide, cela sonne dans les oreilles comme les vieilles cloches, mais cela ne dit rien à l'âme » (Dessaulles, 2001 : 198). Après une promenade de pensionnaires où la religieuse surveillante punit des petites filles qui marchent à côté du trottoir en les mettant au silence, elle réfléchit : « Si elle les empêchait de mentir, cela vaudrait infiniment mieux ! Non, ça, ce serait l'âme, le fond, et ici c'est le dehors qu'on soigne ! L'idéal, ici, c'est de marcher guindée, empesée, les yeux à terre, les mains croisées sur le ventre et en parlant tout bas dans la rue comme dans une église. Bêtise ! » (Dessaulles, 2001 : 25). À quatorze ans, Henriette est fougueuse, sûre d'elle-même et capable d'être méprisante à l'égard de ses maîtresses et des autres élèves de sa classe. « On ne sait pas ce qu'elles savent, ces curieuses petites nonnes ! », écrit-elle après que l'une des religieuses pose des questions indiscrettes sur sa vie privée (Dessaulles, 1999 : 59). Très individualiste, elle se rebiffe devant la conformité imposée au couvent : « Je ne suis pas faite pour faire partie d'un troupeau... Je déteste le berger, la houlette, les moutons et le pâturage ! » (Dessaulles, 2001 : 24). À vingt ans, ayant entendu un sermon sur la dévotion au Sacré-Cœur, elle se rappelle les « étranges dévotions » du couvent, où il fallait planter des épines dans un cœur de velours rouge qui était censé représenter le cœur de Jésus : « Ce serait pourtant beau, aimer Jésus dans son cœur, mais les statues aux cœurs saignants et les cœurs de velours nuisent à ce sentiment spirituel ! » (Dessaulles, 2001 : 374).

C'est un univers très similaire – par le formalisme, la mesquinerie et l'étroitesse d'esprit qui y règnent – qu'évoquent la plupart des autobiographies de femmes parues après 1960. La première et la plus influente de celles-ci, surtout en ce qui concerne son portrait de l'éducation des filles, reste *Dans un gant de fer* de Claire Martin. Dans des anecdotes souvent hilarantes malgré l'horreur des incidents qu'elles mettent en scène, Martin fustige l'ignorance et la cruauté de religieuses dotées d'une autorité absolue sur des petites filles craintives, désarmées par l'arbitraire de leurs règlements et interdictions. La plupart des religieuses exercent cette autorité par l'humiliation, administrant des punitions sadiques telles que la « torture minutieuse » de visages brossés au savon de ménage aux élèves qui n'ont pas eu une bonne note dans leurs classes (Martin, 2005 : 121). Une petite fille accusée d'avoir jeté ses croûtes derrière le calorifère doit les

manger, couvertes de poussière, devant les autres élèves. Une autre, à la jambe atrophiée, est systématiquement humiliée pendant toute une année scolaire lorsque les religieuses, ayant besoin d'un miracle pour aider la cause de la béatification de Marie de l'Incarnation, annoncent que toutes les prières et dévotions de l'année seront dirigées vers l'obtention de sa guérison par la fondatrice: « La petite rayonnait. Un matin elle s'éveillerait aux deux jambes égales, cela ne faisait pas de doute. Les prières commencèrent tout de suite » (Martin, 2005: 178). Or, à la fin de l'année, le miracle ne s'est pas produit:

Nous avons beau multiplier les prières et les promesses, rien n'y faisait. La vénérable fondatrice restait insensible et Jeanne perdait peu à peu son sourire. Juin la trouva comme septembre nous l'avait amenée. Tout ce qu'elle avait gagné c'était de n'avoir passé aucune journée sans entendre parler de son infirmité [...] Chaque pas qu'elle faisait se trouvait être, pour elle et pour tout le pensionnat, une déception sans cesse renouvelée (Martin, 2005: 179).

Comme tous les pensionnats qui seront évoqués dans les autobiographies subséquentes, les couvents où Claire Martin passe son enfance et son adolescence font partie d'une société fortement hiérarchisée, ordonnée selon le principe de la domination masculine, le mari et le père représentant, au sein de la famille, l'autorité de Dieu le Père. France Théoret se rappelle que cette hiérarchie faisait partie de l'enseignement au couvent: « Les religieuses nous apprennent que notre père représente Dieu sur la terre, qu'à ce titre il détient des pouvoirs sur sa maison » (Théoret, 2006: 53). Dans un tel univers, comme le fera remarquer Janette Bertrand, « [c]'est le rôle des filles [d'] être invisibles, [de] se taire, [de] passer inaperçues » (Bertrand, 2004: 72). La formation des jeunes filles est un entraînement à l'obéissance, à la soumission et au sacrifice, les qualités fondamentales requises par leur rôle futur de « reines du foyer ». Également marquante et nocive en ce qui concerne leur estime de soi est l'idée selon laquelle le corps féminin est un lieu de péché: sale, dégoûtant et dégradant. Claire Martin aborde la puberté sous la surveillance de religieuses obsédées et effarées par les transformations corporelles vécues par leurs élèves. Pour elles, les règles et les autres signes de la puberté sont une punition de Dieu: « Nous étions si habituées à avoir honte de notre corps, à penser que tout ce qui s'y passait était la punition de quelque crime inconnu que même la pousse d'un poil nous bouleversait. Quand je m'aperçus qu'il m'en venait aux aisselles et au pubis, je fus désespérée. Qu'est-ce que j'avais bien pu faire? » (Martin, 2005: 214-215). Le seul but de l'éducation des filles à l'époque, selon la narratrice, était de « nous rendre serviles, dévotes, résignées, prudes » (Martin, 2005: 376).

L'étroitesse d'esprit savamment maintenue par les institutions de l'époque s'étend évidemment aux matières étudiées, à la lecture et même au langage. Au deuxième couvent (celui des Dames de la Congrégation de Notre-Dame à Beauport) où Claire est pensionnaire après ses années chez les Ursulines, l'une de ses maîtresses l'accuse de « perdre son temps à lire » (225). L'Histoire de la France – « ce pays infâme qui avait chassé ses prêtres et ses religieuses » – étant bannie du programme scolaire, Claire cache son livre d'Histoire française derrière une couverture en papier brun sur laquelle elle a écrit « Histoire du Canada » (216). Le langage même constitue un terrain semé de dangers: on dit « que » pour désigner la lettre « Q »; on appelle le pape Pie VII « Pie, le septième du nom »; on remplace le nom du lac Titicaca par « Titicana » (217). « Que cherchez-vous dans le dictionnaire? Des mots sales? », demande une des religieuses à Claire. Non seulement une telle éducation néglige-t-elle de transmettre aux élèves des connaissances essentielles, mais, constate la narratrice, elle leur apprend systématiquement à ne pas penser: « La pensée! Pauvre de moi! [...] Peu de temps après ma sortie du pensionnat, je m'aperçus que je ne savais rien, que je n'étais éveillée à rien, que je n'aurais pu nommer aucun grand écrivain plus jeune que Victor Hugo, que je ne savais pas comment m'y prendre pour découvrir ce qu'il fallait savoir » (375-376). À vingt-cinq ans, avoue-t-elle, elle était « fasciste et antisémite » (374), résultat presque inévitable d'une éducation qui ne l'avait pas dotée de la capacité de penser pour elle-même: « Nous étions plusieurs à ne pas bien savoir où nous allions. À droite, à gauche, dans tous les sens [...] Moutons, le dernier qui nous appelait était celui qui avait raison » (374-375). État d'ignorance qui était dans la logique même d'un système de pensée axé sur l'au-delà au détriment de l'humain: « En marche vers l'éternité, face à Dieu, personne autour, petit objet en transit, je n'avais vraiment pas besoin de rien savoir, je n'avais besoin que d'être bigote » (377).



Dans le sillage de cette première grande autobiographie au féminin, et grâce aussi à l'effervescence féministe de la décennie suivante, paraîtront deux autobiographies de femmes ayant grandi et fait leurs études plus ou moins à la même époque que Claire Martin – *Une mémoire déchirée* de Thérèse Renaud (1978) et *Une vie défigurée* de Paule Saint-Onge (1979) –, œuvres dont les titres mêmes laissent entrevoir un contenu relié à des préoccupations de déception et d'échec. Chacune des deux auteures explique ce qu'elle considère comme l'échec de sa vie, entraîné par le conditionnement dans les valeurs « féminines » de la servitude et du sacrifice qu'elle a reçu pendant l'enfance, à la maison aussi bien qu'au couvent. De petites rebelles qui auraient préféré être des garçons, Renaud et Saint-Onge se transforment vite en filles perçues comme « méchantes » et, plus tard, en adolescentes catholiques enflammées par une religiosité nourrie des notions de culpabilité, de sacrifice et de fusion mystique avec un Autre plus grand que soi, tandis qu'en-dessous couvent une rage et une haine de soi dont l'extirpation sera la tâche de toute une vie. « J'étais une *coupable de naissance* », affirme Saint-Onge. « On finit par se révolter contre un si funeste héritage, mais pour les gens de ma génération, je crois que la révolte est venue trop tard, alors que les jeux étaient déjà faits » (Saint-Onge, 1979 : 62-63). La plupart de ses lectures sont des livres édifiants qui font naître chez elle le désir d'être martyre ou de porter un cilice : « Mais où trouver un cilice de nos jours ? » (Saint-Onge, 1979 : 58-59). Plus tard, elle se demande « si ces lectures prétendument édifiantes n'avaient pas eu un effet sournoisement nocif en cultivant chez moi une tendance au masochisme. Ajoutez là-dessus les idées [...] sur le prétendu altruisme féminin [...] et vous voilà admirablement préparée à faire de votre mariage éventuel, un succès à tout prix dans l'abnégation, les privations et les maternités fréquentes » (Saint-Onge, 1979 : 57). La jeune Thérèse Renaud rêve, elle aussi, de se sacrifier pour le Christ, tourmentée par la souffrance que lui infligent les êtres humains, mais ses aspirations mystiques sont mêlées à de « mauvaises pensées » inspirées par des homélies portant sur des horreurs telles que « le baiser sur la bouche » (Renaud, 1978 : 62). Comme Saint-Onge, elle dénonce une éducation qui n'a préparé les jeunes filles à d'autre vocation que celle d'épouse et de mère : « Nous avons été élevées dans le plus pur bovarysme possible » (Renaud, 1978 : 143). Son témoignage sur l'intériorisation des idéologies haineuses apprises au couvent rappelle les aveux de Claire Martin sur le même sujet. Avec ses compagnes de classe, elle s'adonne à des fantasmes ahurissants sur tous ceux qu'on leur a présentés comme une menace à leur système de valeurs : communistes, Juifs, francs-maçons et même les élèves d'une école anglaise avoisinante où filles et garçons sont éduqués sous le même toit. Elle affirme : « Nous étions littéralement environnées de mauvais éléments qui non seulement désiraient notre perte morale, mais aussi notre mutilation physique. Je me voyais, subissant le martyre jusqu'à la mort, plutôt que de céder à leurs injonctions et renier le Christ qui avait donné sa vie sur la croix pour sauver l'humanité » (Renaud, 1978 : 60).

Plusieurs ouvrages autobiographiques ou semi-autobiographiques parus depuis 1980 apportent une nouvelle perspective – celle de la classe sociale – aux souvenirs de la vie conventine. Parmi leurs auteures, toutes d'origine ouvrière ou petite-bourgeoise, on compte Denise Bombardier (*Une enfance à l'eau bénite*, 1985), Lise Payette (*Des Femmes d'honneur : une vie privée 1931-1968*, 1997), Marcelle Brisson (*Le Roman vrai*, 2000), Janette Bertrand (*Ma Vie en trois actes*, 2004), Francine Noël (*La Femme de ma vie*, 2005) et France Théoret (*Journal pour mémoire*, 1993 ; *Une belle éducation*, 2006 ; *Hôtel des quatre chemins*, 2011). Tout en témoignant de la stabilité de l'institution à travers les générations, ces ouvrages offrent une diversité de perspectives sur l'expérience du couvent telle que vécue par des jeunes filles issues des classes moins privilégiées.

Presque toutes ces auteures évoquent, avec humour ou amertume, les valeurs de sacrifice et de soumission qui ont imprégné leur formation au couvent. Un des souvenirs les plus « horripilants » de Janette Bertrand à propos de ses années de couventine est celui du « chapelet des sacrifices » à dix grains que chaque élève devait épingler à son uniforme et réciter devant la classe tous les jours :

Il faut faire dix sacrifices dans la journée, sinon on est classée égoïste, méchante, on est méprisée par la religieuse et condamnée par le reste de la classe. Dix sacrifices par jour ! Je renonce à la collation, je renonce à me gratter quand

ça me pique, j'essaie de ne pas bailler quand je m'ennuie. Dix? Je fais comme pour les péchés véniels à confesser, j'invente (Bertrand, 2004: 93).

France Théoret, quant à elle, revient souvent dans ses écrits au souvenir d'une éducation centrée sur les valeurs du sacrifice et de la soumission, bien résumée dans une scène d'*Une belle éducation* où la narratrice, ayant obtenu un résultat impressionnant dans un test provincial, est appelée au bureau de la directrice pour entendre un discours sur le péché d'orgueil et le danger d'aspirer à un destin hors du commun. Comme Claire Martin, elle met en scène un monde où les plus forts règnent sur les faibles, justifiant leur louange de la soumission par l'exhortation biblique à «tendre l'autre joue». (Les deux tomes de *Dans un gant de fer* de Martin s'intitulent *La Joue gauche* et *La Joue droite*, et une section de *L'Hôtel des quatre chemins* de Théoret porte le titre «Je tends l'autre joue.») «Qui ne sait pas obéir ne sait pas commander», répètent les religieuses (Théoret, 2011: 29); «Le don de soi, le service aux autres, la lutte contre l'orgueil, la lutte contre l'esprit de révolte et l'obéissance aux autorités composent les fondements de la personnalité chrétienne [...] Les religieuses nous dressent à devenir les futures femmes qui pensent et qui donnent aux autres. Nous sommes toutes appelées au sacrifice» (Théoret, 2006: 35-36).

La culpabilité et l'obsession du péché sont un autre refrain constant. «J'ai fait ma première communion en état de péché mortel», proclame fièrement l'incipit d'*Une enfance à l'eau bénite* (Bombardier, 1985: 13). Pour Janette Bertrand aussi, les souvenirs de première communion sont associés à la «course aux péchés» de petites filles ne sachant pas de quoi elles pourraient être coupables: «Parce que avant d'avaler le corps du Christ – ouache! – il faut se nettoyer de toutes les saletés qu'on a dans le cœur [...] Les religieuses nous suggèrent d'ailleurs une liste de péchés, il n'y a qu'à piger dans le tas» (Bertrand, 2004: 34). Comme à l'époque de Claire Martin (où la surveillante du dortoir menace une petite fille qui se peigne au lit en lui disant que les cheveux vont se transformer en serpents), les cheveux sont une partie du corps douteuse, associés au danger de la vanité: «Les religieuses [...] entretenaient un rapport hystérique à tout ce qui était poilu – elles nous auraient préférées chauves» (Noël, 2005: 50). On maintient un silence malaisé autour des parties inférieures du corps, de sorte que presque toutes les jeunes filles abordent les changements corporels de la puberté dans une ignorance totale: «Je ne sais rien de rien sur mon corps [...] Mon bas du corps s'appelle "là" [...] Ce "là" est si mystérieux, si sale que je n'ose pas le regarder, ni même y toucher» (Bertrand, 2004: 50). À l'école de Denise Bombardier, les religieuses, après avoir fait visionner un film sur Maria Goretti, décident de faire de la jeune martyre italienne la patronne de l'école: «Nous devons la prier pour la conversion des garçons, tous susceptibles de se transformer en assassins si leurs bas instincts prenaient le dessus» (Bombardier, 1985: 77). Francine Noël se rappelle qu'il y avait une hiérarchie des sens, la vue et l'ouïe étant privilégiées et les trois autres rejetés avec dégoût:

Nos corps pouvaient être regardés et entendus. Ils ne devaient produire rien d'autre que des paroles et des chants. Le fait qu'il existât des choses sous la peau, glandes, viscères, fluides, humeurs et liquides, était, autant que possible, ignoré [...] Pour les religieuses, le mot peau était obscène et le corps n'était que l'enveloppe de l'être humain. Ses parties se nommaient souliers, bas, robes, visage, béret et mains (Noël, 2005: 48-49).

Constamment rappelées à l'obéissance et à la soumission, et remplies d'aversion pour leur corps, bon nombre de jeunes filles, il n'y a pas lieu de s'en surprendre, ont traversé pendant l'adolescence une période de vague mysticisme, qui représente à la fois une évasion et une sublimation de leur sexualité naissante. À treize ans, tourmentée par des scrupules suscités par un sermon sur le *French kiss*, Denise Bombardier se perd dans des dévotions à Thérèse d'Avila: «Je [...] préférerais [au *French kiss*] les lévitations de sainte Thérèse d'Avila et je passai de longues périodes à la chapelle dans l'attente d'un miracle. J'espérais que ma foi fervente me permettrait enfin de m'élever au-dessus du commun, comme la grande mystique, mon modèle. Ainsi, les baisers et autres contacts physiques vulgaires ne seraient jamais mon lot» (Bombardier, 1985: 170-171). De toutes ces autobiographes, c'est France Théoret qui identifie avec le plus de précision les ravages exercés par cette formation sur l'estime de soi des jeunes filles: «J'avais le sentiment d'être née fatiguée, sans volonté,

du côté de la saleté et de la culpabilité. J'avais si peu de valeur personnelle [...]. Ma honte était continuelle» (Théoret, 2011: 30).

Et pourtant, pour toutes ces jeunes filles des quartiers populaires, le couvent était bien l'«univers calme, ordonné et enrichissant» évoqué par Micheline Dumont, à la fois un refuge permettant d'échapper aux conditions souvent chaotiques qui régnaient à la maison et une porte d'accès à une vie nouvelle, grâce aux connaissances dont elles étaient friandes. Denise Bombardier se souvient que «l'école [lui] procurait beaucoup de joie. L'encadrement des élèves, comme le règlement interne, imposait des contraintes mais, en même temps, représentait une sécurité que la maison ne pouvait [lui] apporter» (Bombardier, 1985: 76). Et Francine Noël, pensionnaire pendant la semaine au beau couvent des sœurs de Sainte-Anne à Lachine, y découvre un monde d'harmonie et de beauté, tout à fait à l'opposé de la situation qu'elle retrouve en rentrant chez sa mère chaque fin de semaine :

Un parc aux allées boisées nous tenait lieu de cour de récréation et la lumière pénétrait à flots dans les salles de classe par de grandes fenêtres à la française. [...] Je découvris que certaines religieuses aimaient aussi la littérature, l'art, l'Histoire. Elles avaient tout leur temps pour nous transmettre leurs passions. Le goût d'apprendre s'empara de moi [...] (Noël, 2005: 55).

Comme Noël, plusieurs des auteures ont trouvé leur élan dans des cours de littérature et d'art, mais la géographie (une ouverture au monde) et le latin (par sa rigueur, mais aussi peut-être par son «inutilité» même) jouent aussi un rôle important dans leur déviation du trajet vers un avenir de «reines du foyer». Enragé quand il voit sa fille faire ses devoirs de latin, le père de la narratrice de Théoret s'écrie: «le latin n'est pas pour toi, ce n'est pas pour nous [...] À quoi ça va te servir le latin? Qu'est-ce que ça va te donner?» (Théoret, 2006: 53-54). Et quand Janette Bertrand, qui veut faire son cours classique comme ses frères avant elle, plaide sa cause auprès de son père, il répond: «Un cours classique? Pour changer des couches! Bâtard, ti-fille, t'as pas besoin de ça!» (Bertrand, 2004: 77). Dans tous ces récits, la lecture est un moteur puissant de transformation et de libération: elle permet aux protagonistes de rompre leur isolement et d'envisager d'autres façons de vivre et d'autres modèles que ceux qu'on leur a présentés à la maison et à l'école. «Je lisais, lisais jusqu'à tomber de sommeil», se souvient Marcelle Brisson, fille d'une famille très pauvre, qui, appuyée par la lettre d'une de ses enseignantes, obtient une carte d'abonnée à la section adulte de la bibliothèque municipale. Grâce à cette carte, elle se met à lire Corneille, Racine et Molière («dont nous étudions en classe les pièces édifiantes [...] ou les comédies purgées de leurs excès»), ainsi que Dostoïevski, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Péguy et Claudel et les romanciers de l'entre-deux guerres. Tout le drame et l'audace de cette rencontre entre la vie du peuple et la culture de l'élite est captée dans l'image de Brisson et son amie Jeannine lisant les classiques à haute voix dans le tramway:

Ah! je me rappelle le tramway 35 que je prenais avec Jeannine pour aller changer nos livres à la bibliothèque municipale. Bien assises à notre place, nous lisions à haute voix des scènes de *Roméo et Juliette*, de *Phèdre*, du *Malade imaginaire*. Nos voisins, indulgents, nous prêtaient l'oreille (Brisson, 2000: 61).

Pour Lise Payette aussi, qui a grandi à Saint-Henri, l'encouragement donné par les religieuses est d'une importance capitale. À quatorze ans, traumatisée par la lecture de *Bonheur d'occasion* et par sa vision de la pauvreté comme un cycle interminable, elle se confie à sa maîtresse de neuvième année, qui lui explique qu'il s'agit d'une œuvre de fiction, et qu'elle n'a pas besoin de suivre le même trajet que la protagoniste Florentine Lacasse: «elle me répéta que je pouvais aspirer à ce que je voulais, que les portes ne seraient pas fermées, qu'en 1945 une fille pouvait viser aussi haut qu'elle le désirait et qu'il n'y aurait rien pour m'empêcher de me réaliser [...] Je sortis de sa classe en me disant que j'allais montrer à Gabrielle Roy de quoi nous étions capables, à Saint-Henri. Je me suis juré qu'un jour elle entendrait parler de moi» (Payette, 1997: 69). Avant la fin de ses études secondaires, Payette aura assisté à des événements théâtraux tels que *Les Fridolinades* de Gratien Gélinas, écouté avec passion les radioromans de l'époque, dont les vedettes sont des acteurs comme Muriel Guilbault, Pierre Dagenais, Huguette Oligny et Guy Mauffette, découvert la musique classique et

formulé avec ses amis le projet de fonder un centre culturel pour jeunes, « un lieu culturel bien à nous, où l'on pourrait écouter de la musique classique, de l'opéra, discuter des derniers livres parus, un lieu qui serait même doté d'un ciné-club » (Payette, 1997: 92-93). De plus, en tant que représentante de son école aux Jeunes étudiantes catholiques, elle aura fait la connaissance de Gérard Pelletier, de Jeanne Sauvé et d'autres futurs dirigeants du Québec et du Canada. En somme, pour toutes ces auteures, le couvent, malgré ses restrictions, était la porte d'entrée à une vie autonome à une époque où l'on refusait ce droit aux femmes. Presque toutes, comme Lise Payette, font mention d'une religieuse qui leur a donné confiance en elles-mêmes à un moment décisif, et plusieurs notent le dévouement des religieuses à l'amélioration de la situation des filles de quartiers défavorisés. Lise Payette se souvient avec affection des sœurs de Saint-Anne, « qui ouvrent des horizons nouveaux pour les filles de familles ouvrières » (Payette, 1997: 73), et Marcelle Brisson rend hommage aux sœurs de Sainte-Croix, qui ont créé une situation tout à fait nouvelle pour les filles de familles pauvres pendant la Crise économique en ouvrant un externat dans lequel, au coût de 5 \$ par mois, elles pouvaient faire les premières années du cours classique. En 1945, rappelle-t-elle, les sœurs de cette même communauté font encore une fois « acte de démocratie » en ouvrant les quatre dernières années du cours classique à des externes, et en permettant même aux étudiantes les plus fortes de sauter l'année de la Versification pour entrer directement en Belles-Lettres. Enfin, donc, « les filles de classe modeste pouvaient rêver d'aller à l'université » (Brisson, 2000: 72). Dans le même esprit, Denise Bombardier rend hommage aux communautés religieuses qui se sont engagées dans la lutte pour l'égalité des femmes à un moment crucial de l'évolution de la société québécoise :

Des religieuses aussi se battaient pour que les filles puissent avoir accès aux études classiques, chasse gardée presque exclusive aux garçons. Humiliées par les pouvoirs publics, qui ne leur accordaient aucune subvention, les dirigeantes de ces communautés religieuses enseignantes menaient le combat féministe, bien avant la lettre (Bombardier, 1985: 69).

Loin d'être monolithique, la vision de la vie conventine offerte par ces écrits capte, à partir d'expériences personnelles, les aspects positifs et négatifs d'une institution remarquablement solide, une institution qui, sans jamais perdre de vue sa mission de former des femmes chrétiennes pieuses et soumises, a pu offrir aux jeunes filles un amour de la connaissance et un encouragement à exceller qui allaient bien au-delà de cette mission conservatrice. Depuis l'époque de Marie de l'Incarnation, si l'on en juge par ces écrits, les communautés religieuses ont ouvert, à l'intérieur du cadre rigide de leurs croyances religieuses et idéologiques, un espace à certaines enseignantes capables d'aimer et d'inspirer leurs élèves et à des jeunes filles affamées des connaissances qu'elles seules pouvaient dispenser.

## Bibliographie

- BERTRAND, Janette. 2004. *Ma vie en trois actes*, Montréal: Libre Expression, 415 p.
- BOMBARDIER, Denise. 1985. *Une enfance à l'eau bénite*, Paris: Seuil, 223 p.
- BRISSON, Marcelle. 2000. *Le Roman vrai*, Montréal: Québec/Amérique, 360 p.
- CASGRAIN, Henri-Raymond. 1873. *Histoire de la Mère Marie de l'Incarnation, première supérieure des Ursulines de la Nouvelle-France*, Québec: C. Darveau, 114 p.
- DELACHAUX-DORVAL, Andrée. 1987. *Marie de l'Incarnation: modèle de femme 1864-1966 (de Casgrain à Groulx)*, Microforme 112 f.; 28 cm.
- DESSAULLES, Henriette. 2001. *Journal. Deuxième, troisième et quatrième cahiers 1876-1881* (texte établi, présenté et annoté par Jean-Louis Major), Montréal, Bibliothèque québécoise, 397 p.
- \_\_\_\_\_. 1999. *Journal. Premier cahier 1874-1876* (texte établi, présenté et annoté par Jean-Louis Major), Montréal, Bibliothèque québécoise, 213 p.

- DUMONT, Micheline, Nadia FAHMY-EID, et al. 1986. *Les couventines. L'éducation des filles au Québec dans les congrégations religieuses enseignantes, 1840-1960*, Montréal : Boréal, 315 p.
- GAUDREAU, Claire. 1994. *Les Délices de nos cœurs : Marie de l'Incarnation et ses pensionnaires amérindiennes 1639-1672*, Sillery : Septentrion, 130 p.
- GLOBENSKY, Marie-Louise. *Journal (1862-1865)*. BAnQ, Fonds Alexandre-Lacoste, Boîte 6.
- MARIE DE L'INCARNATION. 1971. *Correspondance* (édition établie par Guy-Marie Oury), Solesmes : Abbaye Saint-Pierre, 1077 p.
- MARTIN, Claire. 2005. *Dans un gant de fer*, édition critique par Patricia Smart, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, collection « Bibliothèque du Nouveau Monde », 667 p.
- \_\_\_\_\_. 1965. *Dans un gant de fer*, Montréal : Le Cercle du Livre de France, 235 p.
- NOËL, Francine. 2005. *La Femme de ma vie*, Montréal : Leméac, 165 p.
- PAYETTE, Lise. 1997. *Des femmes d'honneur. La vie privée 1931-1968*, Montréal : Libre Expression, 279 p.
- PERRAULT, Ghislaine. *Journal (1922-1936)*, BAnQ, Fonds André-Laurendeau, Boîte 71 P2/B.
- RENAUD, Thérèse, 1978. *Une mémoire déchirée*, Montréal : HMH, 163 p.
- SAINT-ONGE, Paule, 1979. *La Vie défigurée*, Montréal : La Presse, 198 p.
- THÉORET, France. 2011. *Hôtel des quatre chemins*, Lachine : Pleine Lune, 117 p.
- \_\_\_\_\_. 2006. *Une belle éducation*, Montréal : Boréal, 148 p.
- \_\_\_\_\_. 1993. *Journal pour mémoire*, Montréal : L'Hexagone, 241 p.

# Les groupes de filles comiques au Québec : filiation en folies

*Lucie Joubert*

Au Québec, les femmes sont sous-représentées en humour ; c'est devenu un truisme de le dire (Joubert, 2002 : 15-16). Qui plus est, les groupes comiques féminins peuvent se compter sur les doigts d'une main, littéralement : les Girls, dans les années soixante, les Folles Alliées dans les années quatre-vingt, plus près de nous les Moquettes Coquettes et *The Girly Show*, dont le titre renvoie aux pionnières de la Révolution tranquille<sup>1</sup>. Celles qui composent ces groupes ont, chacune à sa façon et chacune son tour, expérimenté les plaisirs et les difficultés de se présenter sur scène comme femmes comiques.

Il reste que, par le seul fait de se constituer en équipes pour faire rire, ces femmes établissent entre elles une filiation dans la comédie, filiation qu'on abordera à partir de certaines questions générales : comment se sont positionnées ces femmes par rapport au féminisme ? Quels sont les thèmes privilégiés, les cibles visées, par les groupes ? Peut-on voir une inter-influence entre leur vision du monde et leur vision de l'humour ? Que nous apprennent ces groupes quand on les inscrit dans un continuum historique, discursif et social ?

La lecture des productions de ces groupes sera évidemment socio-sexuée : la réticence à accorder un sens de l'humour aux femmes (Joubert, 2002 : 11 ; Stora-Sandor, 1992 : 176-177)<sup>2</sup>, l'idée reçue – y compris chez de nombreuses femmes – qu'elles sont nécessairement moins drôles que les hommes, le fait de juger, même, la femme plutôt que le personnage joué par l'humoriste (Richer dans Cloutier, 1989 : 15) sont autant d'éléments, datés mais en même temps toujours actuels, qui contribuent à la nécessité d'isoler l'humour féminin<sup>3</sup> pour les besoins de la démonstration.

- 
1. On arguera que les groupes masculins ne sont pas légion non plus : les Cyniques, Rock et Belles Oreilles, le Groupe Sanguin (si on en excepte la « fille » Marie-Lise Pilote, qui fait maintenant une carrière solo) en constituent les exemples canoniques ; il faut leur ajouter d'autres équipes, les duos Ding et Dong – avatar du trio Paul et Paul – Dominique et Martin, les Denis Drolet, Dominique Lévesque/ Dany Turcotte, Stéphane Rousseau et Frank Dubosc (à l'occasion), des trios comme Les trois ténors de l'humour, Les Mecs comiques, les Bleu Poudre... face auxquels ne font pas le poids le mythique tandem Dodo et Denise, l'actuel mais moins connu duo Les zélées, composé d'Anne-Marie Dupras et Annie Deschamps (la fille d'Yvon) et la paire Mariana Mazza/Virginie Fortin annoncée pour novembre 2014.
  2. Le numéro de l'été 2013 du magazine *Herizons* titrait : « Yes ! Women Are Funny » dans une affirmation qui en dit long sur la résistance encore actuelle devant les femmes comiques.
  3. C'est-à-dire l'humour produit par les femmes, sans égard à la position féministe qu'il met ou non de l'avant.

## Le rapport au féminisme

### Les poubelles des Girls

Les Girls, groupe composé de Clémence DesRochers, Paule Bayard, Diane Dufresne, Louise Latraverse et Chantal Renaud, ont lancé leur spectacle le 10 mai 1969 au Patriote-en-haut, surnommé le Patriote-à-Clémence (Roy, 2013: s.p.), pendant que les Cyniques se produisaient à l'étage au-dessous<sup>4</sup>. À l'époque, selon Latraverse,

la revue n'était pas du tout perçue comme un show féministe. On était des filles *flyées* qui parlaient des femmes, mais qui n'étaient pas du tout revendicatrices. Il n'y avait pas de « message » à moins que l'humour lui-même soit un message. D'ailleurs, les quelques féministes du temps qui sont venues voir le spectacle sont sorties. Elles n'ont pas apprécié!... On était complètement conscientes de la nouveauté qu'on apportait, que personne n'avait fait ça avant nous. Comme bien d'autres, c'est un show qui est arrivé trop tôt; nous avons eu beaucoup de succès, mais dix ans plus tard, l'impact aurait été dix fois plus fort (Pedneault, 1989: 157).

La portée féministe du spectacle ne tombait pas sous le sens pour l'auditoire des Girls; Latraverse, pourtant, précise que l'idée de monter un tel événement a germé « au début du mouvement de libération des femmes » parce que les filles « étaient touchées par ça » (Pedneault, 1989: 156). De fait, la chanson thème de la revue clamait:

Je tiens le monde dans mes mains  
Et je suis bien bien bien bien bien  
Je suis bien  
Mon baise-en-ville, c'est ma ville  
J'ai tout ce qu'il faut pour être bien dans ma peau  
Dans ma peau  
Dans mon baise-en-ville j'ai mes faux cils, mon mascara  
Des bas sexy un pyjama  
Un pyjama  
La pilule pour s'aimer quand on s'aime  
J'sortirai mes poubelles moi-même, j'sortirai mes poubelles moi-même  
J'sortirai mes poubelles moi-même, j'sortirai mes poubelles moi-même!  
(Giguère et Pérusse, 1989)

La poubelle devenait alors, dira Clémence Desrochers, « un symbole fantaisiste » (Giguère et Pérusse, 1989), une affirmation de la force des femmes qui n'ont plus besoin d'attendre des *bras* masculins pour mener leur vie à leur guise. Comme le précise Clémence, à l'époque « on n'en était pas encore aux sacs verts » (Giguère et Pérusse, 1989): les poubelles étaient en aluminium, assez pesantes pour évoquer le « poids » de la décision des femmes... et pour indiquer le rôle que jouaient les hommes dans le ménage, rôle qui se limitait, justement, à sortir les vidanges. Anodine vue du 21<sup>e</sup> siècle, cette prise de position chantée dans l'hilarité et la légèreté<sup>5</sup> n'en touche pas moins des éléments importants d'une période qui annonce de grands bouleversements: la pilule et le baise-en-ville indiquent en effet que la femme n'est plus confinée à sa

4. Au dire de Marc Laurendeau, les deux spectacles, fort différents évidemment, attiraient le même public qui, tantôt allait « en haut », tantôt redescendait vers le rez-de-chaussée. Je me permets une réserve à cet égard, la critique ayant remarqué que le public était composé « presque exclusivement de femmes » (Pedneault, 1989: 162).

5. La métaphore de la poubelle titille encore: alors que je parlais justement de cette chanson lors d'une émission télévisée sur l'humour, en 2012, un des panélistes s'est exclamé: « Bien, qu'elles les sortent leurs poubelles! » pour signifier l'inintérêt de la chose.

cuisine, qu'elle est libre d'aller où elle veut, d'avoir une vie sexuelle selon sa convenance. Ces acquis de la génération des femmes actuelles trouvaient ici une de leurs premières revendications.

C'est aussi une affirmation qui n'a pas eu l'heur de faire rire tout le monde, indisposant au passage certains critiques, dont Gaétan Chabot: «Madame, s'il vous reste quelque chose à prouver, allez voir les Girls. Quant à vous, monsieur, si vous voulez voir jusqu'où la bêtise de l'émancipation féminine peut aller, courez au Patriote à Clémence» (Pedneault, 1989: 157). La prise de parole uniquement féminine n'allait pas forcément de soi: l'humour, outil censé niveler les différends, n'arrivait pas systématiquement à toucher sa cible.

## Le pari des Folles Alliées

Contrairement aux Girls, qui ont présenté un seul spectacle, les Folles Alliées ont travaillé ensemble pendant une décennie (1980-1990) et ont monté, outre leurs apparitions dans divers événements féministes, trois grandes productions: *Enfin Duchesses!*, une satire du concours de la Reine du Carnaval de Québec, *Mademoiselle Autobody*, une comédie contre la pornographie, et *C'est parti mon sushi! Un show cru*, revue fantaisiste qui reprenait les thèmes de l'heure. Il est plus malaisé de cerner qui en sont les membres exactement puisque, dans l'optique d'un travail féministe concerté, les Folles Alliées regroupaient sous leur bannière les metteuses en scène qui les ont accompagnées et dirigées, les musiciennes et autres talents essentiels à leur travail. Pour contourner la question, on dira que le noyau dur des comédiennes se composait des personnes suivantes: Hélène Bernier, Christine Boillat, Jocelyne Corbeil, Lucie Godbout, et Agnès Maltais (par la suite politicienne sous la bannière du Parti québécois)<sup>6</sup>.

Pour ces femmes, la prise de position militante – amalgamer humour et féminisme – s'imposait d'office, même si, «question marketing», «c'était une erreur de s'afficher féministes» (Godbout, 1993: 47). C'est une distinction symbolique de taille avec les Girls, qui pouvaient toujours, dans l'informulé de leur spectacle, parler d'émancipation avec l'air de n'y pas trop toucher. Les Folles Alliées ne se sont pas ménagé une telle porte de sortie: même si elles ne souhaitaient pas «donner des cours de féminisme 301» (Godbout, 1993: 48), la revendication, par les sujets traités (et sur lesquels on reviendra plus loin), a toujours été au cœur de leur production. Pourtant, leur rapport au féminisme, qui ne pourrait être plus clair, ne s'est pas toujours vécu sans heurt. C'était l'époque, comme le rappelle Monique Simard, «où on risquait, si on était trop de bonne humeur, de se faire lancer par la tête "Ris pas ça démobilitise"<sup>7</sup>» (Godbout, 1993: 8). La boutade indique bien que les liens entre le féminisme et le rire étaient encore à faire. Ainsi, alors qu'elles animent une soirée pour fêter le cinquième anniversaire de la Librairie des femmes,

[l]es Folles sont déguisées en hommes! Huées magistrales. Nous avons la désagréable impression de n'être pas plus à notre place qu'un chat dans une gouttière. Notre animation de la soirée est désastreuse. On présente «Nicole et/ou Brossard» qui ne trouve pas ça drôle du tout. [...] Tout ce qu'on dit est repris au féminin. Si pour certains nous étions trop radicales, pour plusieurs [sic] ce soir-là, nous sommes carrément dépassées, récupérées... (Godbout, 1993: 66-67)

Pour certaines, manifestement, on ne badine pas avec le militantisme. La résistance ne vient pas que de certaines féministes; Lucie Godbout évoque une critique de Pierre Champagne, du *Soleil*, au sujet d'un spectacle au profit de *Viol Secours*:

Les femmes de Viol Secours (mes amies, mes grandes amies) organisent, pour le samedi 29 novembre, un spectacle-danse pour femmes seulement. [...] Moi aussi je vais organiser un «spectacle-danse pour hommes seulement» et

6. Claire Crevier et Lise Castonguay faisaient partie de la distribution d'*Enfin Duchesses!* et Pascale Gagnon, de celle de *Mademoiselle Autobody*. Elles se sont adjoint les services de Sylvie Legault et Sylvie Potvin pour leur dernier spectacle *C'est parti mon sushi! Un show cru*.

7. D'après une caricature d'Andrée Brochu dans *La Vie en rose*.



moi aussi je danserai seulement avec les hommes et dans la salle 069 pour préciser. Ne seront invités que les mysogines [sic] et surtout je ne veux pas entendre de commentaires (Godbout, 1993 : 65).

L'article, publié en 1980, a au moins l'avantage de nous faire mesurer le chemin parcouru, tant dans la société que dans les médias : la solidarité entre femmes, cette filiation nouvelle, avait ses détracteurs.

### Les nouveaux moyens des Moquettes Coquettes

Les Folles Alliées auront passé dix ans à se battre avec la bureaucratie pour avoir des fonds. Les Moquettes Coquettes, avec des débuts tout aussi héroïques en leur genre, auront cependant à leur disposition une nouvelle tribune : Internet. Marie-Hélène Lebeau-Taschereau, Marianne Prairie, Valérie Caron, Laurence C. Desrosiers et Evelyne Morin-Uhl (et Sophie Goyette à la réalisation), qui se sont rencontrées à l'UQAM, ont amorcé leur carrière à la radio étudiante avec une émission qui leur a donné leur nom. Polyvalentes, éclatées, elles ont fait de l'animation dans les festivals, ont participé aux Francofolies, tenu une chronique dans le cahier *Actuel de La Presse*, diffusé sur Internet des capsules humoristiques avant de se voir confier une émission hebdomadaire à Télé-Québec.

Sur le plan militant, leur engagement ne fait aucun doute. Toutes ces jeunes femmes se réclament du féminisme<sup>8</sup> ; Marianne Prairie, par ailleurs, est cofondatrice du blogue *Je suis féministe*, une tribune nouvelle où s'exprime un féminisme pluriel, inclusif. Elles « ne bafouillent pas en se déclarant féministes : leurs mères l'étaient – parfois de manière flamboyante – et leurs pères étaient plus roses que la moyenne. [...] Pour elles, le grand acquis des femmes reste la liberté de choix, de tous les choix de vie possibles » (Émond, 2008).

Alors que les Folles Alliées ont associé humour et militantisme, les Moquettes Coquettes constituent « un alliage – et une alliance ! – inclassable de jeunes féministes qui revendiquent l'engagement et la superficialité » (Émond, 2008), un oxymore qui, en humour, est très porteur : on peut ainsi faire passer bien des messages tout en affirmant par ailleurs que l'on est ici seulement pour rigoler. Chez elles, tout comme chez leurs prédécesseuses<sup>9</sup>, prime la nécessité d'œuvrer ensemble, dans une complicité qui réactualise de vieux préjugés : « Oui, oui, on est de vraies amies », affirme l'une d'elles, « et on est tellement tannés de répondre que ben non, on ne se chicane pas sans arrêt ! Si vous saviez comme cette idée a la vie dure, qu'une *gang* de filles qui bossent ensemble, ça doit être l'enfer ! » (Émond, 2008) En effet, a-t-on jamais entendu de tels commentaires sur les Cyniques ou RBO ?

« Heureuses de projeter une image multiforme de filles de 20 ans » (Émond, 2008), les membres du groupe occupent un créneau particulier dans cette filiation de l'humour : leur côté touche-à-tout leur permet de rester visibles sur tous les fronts, ou presque. La fin abrupte de leur émission, qui leur assurait une présence dans les médias, n'a pas sonné le glas de leurs interventions humoristiques. J'en veux pour exemple, entre autres, Marianne Prairie qui tire un blogue, « Ce que j'ai dans le ventre. Blogue de bédaine et de bébé », de son nouveau parcours familial (en plus de contribuer à *Châtelaine*) et Evelyne Morin-Uhl, aussi active dans les nouveaux médias. La filiation, ici, a engendré de nouvelles ramifications même si l'on peut regretter la trop courte vie du groupe.

### L'aventure du *Girly Show*

Toute récente est la formation du *Girly Show*, composé à l'origine de Nadine Massie, Isabelle Ménard, Korine Côté et Mélanie Dubreuil ; Mélanie Couture a ensuite remplacé Côté, tandis que Kim Lizotte a pris le relais

8. Entretien téléphonique avec Marie-Hélène Lebeau-Taschereau, mars 2009.

9. Le féminin est volontaire.

d'Isabelle Ménard. Le groupe initial, selon Nadine Massie<sup>10</sup>, a décidé spontanément de faire un « show de filles qui va lui permettre de jouer ensemble, puisque les soirées d'humour ne sont pas souvent pleines de filles ». Ce projet, comme tous les autres évoqués précédemment, indique bien une volonté d'unir une vision *genrée* de l'existence, de se « retrouver entre filles » pour faire surgir le rire. C'est aussi et surtout une façon d'investir, pour un temps, un espace scénique que l'on n'a plus besoin de partager avec des humoristes masculins qui ont plus souvent qu'autrement le haut du pavé.

Ces filles ont toutefois un rapport plus ambigu avec le féminisme, détonnant par là sur leurs prédécesseuses. Ainsi, Isabelle Ménard, dans son premier spectacle solo, *Le One-Ménard Show*, y allait d'une blague assez dure : « La femme de trente ans a l'impression de s'être fait avoir. Avant, elle s'occupait du ménage, des repas et des enfants. Maintenant, elle travaille quarante heures par semaine et s'occupe toujours du ménage, des repas et des enfants ! »<sup>11</sup>. Cette constatation ironique réactualise l'image de la *wonder woman* victime de la double tâche qui a vite émergé du discours social dans la foulée des revendications féministes. Ce blâme, à peine voilé, participe de la déception d'une nouvelle génération de filles qui ont vu leurs mères s'essouffler à essayer de performer partout et qui cherchent maintenant un meilleur équilibre dans la répartition des tâches ; l'étonnant, ici, n'est pas dans la force du reproche mais plutôt dans le fait qu'il surgisse en 2008, c'est-à-dire à une époque où, censément, les hommes – ou les partenaires – s'engagent plus dans l'éducation des enfants et le quotidien domestique. Cela signifierait-il que ces hommes, ou ces partenaires, ne sont toujours pas aussi engagés qu'on le souhaiterait ? Quoi qu'il en soit, ce malaise lié au féminisme ne se limite pas au ménage. Massie résume sa position personnelle, qui trouve écho dans bien des discussions actuelles :

On a un peu perdu la signification du mot féminisme. [...] Je ne suis pas une militante mais je ne renie pas du tout ce que les femmes ont fait. D'ailleurs, si ce n'était pas d'elles, après le premier show et tout ce que je dis, je me serais fait lapider ou brûler. Je crois à l'égalité des sexes. Je ne suis plus fervente de descendre l'homme pour aucune raison. Moi, les annonces où l'on voit un homme se faire ridiculiser parce qu'il pose une tablette croche, ça me tue. À chaque fois, je me dis que ça ne passerait jamais si c'était la femme dans la position du gars. [...] Je n'ai plus envie d'entendre une pub à la radio d'une femme qui s'adresse à un homme de manière condescendante du genre : on sait bien, toi, t'es un homme... Il me semble que ma génération est ailleurs. Les femmes ne sont pas que des chieuses ou des cruches et les hommes des imbéciles qui ne peuvent pas fonctionner sans femme (2013).

Cet *ailleurs* qu'évoque Massie semble prometteur et on veut y croire. À l'instar du métaféminisme littéraire circonscrit par Lori Saint-Martin (1992 : 78-88), pour désigner certaines œuvres de femmes publiées après les grands bouleversements féministes, qui font l'économie du didactisme pour tendre vers une affirmation différente, on peut parler de métaféminisme en humour, dans cette revendication d'une parole de femme commune, complice et ironique. Tout plutôt que le silence et l'absence : en soi, le *Girly Show* atteste une solidarité entre femmes humoristes qui deviennent, par la force du nombre, des présences avec lesquelles il faut compter.

## Thèmes et cibles

Il n'est pas toujours facile de se faire une idée précise du travail de ces quatre groupes d'humour féminins pour des raisons de transmission sur lesquelles je reviens plus loin. Un survol, même partiel, fait émerger cependant une constante et une tendance lourde : l'autodérision. Dans les projets de ces groupes, mis à part les Folles Alliées, et sur un autre plan les Girls, la cible principale reste l'inadéquation des femmes dans un monde qui, même de nos jours, leur impose un double standard dans bien des domaines. Cette autodérision

10. Que je tiens à remercier pour ses réponses éclairantes du 3 septembre 2013.

11. Tirée du DVD qu'Isabelle Ménard m'a aimablement fait parvenir. Je l'en remercie.

systématique, qui se moque d'une collectivité dont les humoristes font elles-mêmes partie, permet, selon ces femmes, de contester les pressions dont elles sont victimes.

Les Girls, ces « cinq filles réunies sur la même scène », « riaient des problèmes de la femme à une époque où tous ces problèmes étaient analysés très sérieusement à la télévision, à la radio, en littérature » (Clémence DesRochers citée par Pedneault, 1989 : 168). Elles ont cherché à « décrire le monde des femmes, en souhaitant que chaque femme puisse s'y reconnaître – “de la ménagère à la femme libre” comme on disait à l'époque ; une revue dans laquelle seules les femmes auraient la parole » (Pedneault, 1989 : 160). Même si les documents manquent pour pouvoir brosser un tableau complet du spectacle, ils permettent de mesurer l'onde de choc qu'il a créée à travers le Québec ; les comédiennes « ne se gênaient pas pour affirmer qu'elles étaient “libres et cochonnes” » (Pedneault, 1989 : 160-161) et offraient une polyvalence dans les rôles : « Chantal Renaud, la femme-enfant spontanée qui s'emballe pour un oui ou un non ; Diane Dufresne, la tigresse qui n'a pas froid aux yeux ; Louise Latraverse, la fille lente, souple, à la personnalité sans complexe ; Paule Bayard [...] l'excellente comédienne aux multiples visages et au grand sens comique ; et Clémence en femme “libre-pognée” » (Pedneault, 1989 : 160).

À travers une galerie de personnages féminins, les Girls ont donc revisité les déterminismes de la condition des femmes. C'est aussi ce qu'ont fait les Moquettes Coquettes : dans leur sketch, dira une Moquette, « l'autodérision prime. [...] On projette en photos nos looks de jeunesse pas toujours flatteurs, on tourne à l'envers nos angoisses de ne jamais se sentir correctes, on ironise sur le maudit tabou de la cellulite, bref, sur cette maladie mentale qui nous travaille parce qu'on est obnubilées par le *body*, inadéquat, dont on a hérité... » (Émond, 2008). De fait, les Moquettes Coquettes, dans le sketch « Le cours d'aérobic », dénoncent l'arnaque des centres de conditionnement physique, miroir aux alouettes pour des milliers de femmes désireuses de correspondre à l'idéal féminin :

Bonjour Bourrelets, bonjour Cellulite, bienvenue au cours d'aérobic, le cours où vous vous dites toutes secrètement : « Eh que j'aimerais ça être shapée comme elle ! » Mais c'est impossible ! Je m'entraîne 30 heures par semaine, je n'ai jamais enfanté, je mange un demi-repas par jour et je me suis fait liposucer le surplus il y a deux mois. Fac oubliez ça, vous allez suer comme des cochonnes pour rien pantoute<sup>12</sup> !

Flèche décochée à l'endroit de certaines de leurs pairs qui se font, dans une certaine mesure, complices des pressions sociales exercées sur les femmes, la dénonciation va assez loin et attire l'attention sur le mensonge qui sous-tend tout un discours actuel sur la beauté, mensonge relayé, amplifié par des femmes sur l'insécurité des femmes.

Les préoccupations des filles du *Girly Show* sont similaires. Leur premier spectacle, incidemment, s'intitulait *Drôles et imparfaites*, ce qui « exprimait bien, dit Massie, qu'on était nos propres têtes de turc : on se moquait de nous-mêmes » (2013). Ensemble, elles voulaient « détruire cette image de femme parfaite qui nous met cette pression sociale inutile depuis notre enfance, faire ressortir nos travers pour en rire au lieu de se taper dessus à chaque fois qu'on n'est pas exactement ce qu'on voudrait être et le faire passer par un filtre actuel » (2013).

Ce genre de discours très réjouissant au demeurant – les femmes humoristes se font le relais de nos obsessions – tranche cependant avec le travail des Folles Alliées qui, elles, abordaient la scène dans une perspective d'éveil des consciences. Pièces résolument militantes, *Enfin Duchesses !* et *Mademoiselle Autobody* attaquaient de front deux symboles de l'aliénation des femmes<sup>13</sup>. Même leur dernière production, *C'est parti mon sushi, un show cru*, une revue qui, cette fois, s'aligne plus sur le style des Moquettes Coquettes ou bien

12. Merci à la Moquette Valérie Caron de m'avoir fourni ce texte.

13. Si la facture et la captation des pièces ont eu un peu vieilli, les sujets restent d'actualité : on « célèbre », entre autres, en 2014, le retour des Duchesses au Carnaval de Québec.

du *Girly Show* par son enfilade de sketches, demeure différente par la volonté d'inscrire les thèmes abordés dans les luttes féministes : les Folles Alliées veulent même aller plus loin, sans se censurer (Giguère et Pérusse, 1989). On y parle masturbation, on y épingle, entre autres, le boxeur Reggie Chartrand, célèbre sportif dont la notoriété s'est accrue par la publication de son « pamphlet » *Dieu est un homme parce qu'il est bon et fort : la révolte d'un homme contre le féminisme*, on ironise sur l'idée reçue selon laquelle « les féministes sont allés trop loin », on revisite le mythe de Cendrillon. Bref, les thèmes traités débordent du strict quotidien des femmes et les cibles visées s'éloignent systématiquement de l'autodérision. Dans un parti pris vibrant, qui donne aux femmes le beau rôle, les Folles Alliées vont au contraire attaquer les institutions patriarcales et leurs représentants, démasquer la misogynie des discours et renverser les rôles<sup>14</sup>.

Il ne s'agit pas ici de hiérarchiser la valeur des approches humoristiques des groupes de femmes ; force est de constater, cependant, que seules les Folles Alliées ont privilégié un angle que l'on nommera du *dehors*, c'est-à-dire qui voit la condition féminine de l'extérieur, dans ses rapports avec l'histoire et le social (concours de beauté, pornographie), alors que les autres misent sur l'examen des expériences individuelles : « On a plein de choses à regarder dans notre propre cour », dira l'une des Moquettes (Émond, 2008). Dans le premier cas de figure, ce sont les institutions qui sont visées ; dans les autres cas, ce sont les femmes elles-mêmes qui se passent à la loupe. Ce n'est pas innocent.

Un des nombreux truismes en humour fait de l'autodérision une preuve de santé et de maturité : si on est capable de rire de soi-même, dit-on, c'est qu'on affirme une assurance quant à son identité. Soit. Il n'en reste pas moins que l'autodérision constitue, encore aujourd'hui, une valeur sûre pour l'humour des femmes dans la mesure où celles-ci ne ciblent pas l'autre sexe, une attitude assez rentable quand on veut ménager son auditoire<sup>15</sup>. Il y a donc, dans cette propension à se concentrer sur ses propres travers, une volonté de réconciliation<sup>16</sup>, un besoin de construire de nouveaux ponts entre les sexes qui tranche, effectivement, avec l'humour plus contestataire des Folles Alliées<sup>17</sup>.

## Filiation et interférences

Ainsi, ces groupes de femmes s'inscrivent, par leur travail même, dans une filiation humoristique particulière. Mais peut-on parler d'une *conscience* filiale ? Nadine Massie, du *Girly Show*, l'admettra spontanément lorsqu'interrogée sur les liens possibles entre le titre du spectacle et le travail des Girls des années soixante : « Je n'ai jamais vraiment pensé à [continuer une tradition]. Ce n'est que plus tard que j'ai su pour les Girls. Moi sur le coup, tout ce que je voulais c'est travailler avec mes amies, créer un projet et m'amuser »<sup>18</sup>. Une telle observation montre l'écart temporel entre deux générations de filles qui, pourtant, visaient exactement les mêmes buts. Chez les Moquettes Coquettes, on ne voit pas non plus ce souci de se rattacher à une quelconque tradition : on les a plutôt comparées à RBO, à cause du nombre, ce qu'elles ont récusé<sup>19</sup>.

14. Pour les stratégies des Folles Alliées, voir Joubert, 2002 : 69-88.

15. Sur la différence entre l'autodérision féminine et masculine, voir Joubert, 2010 : 95.

16. C'est aussi ce qui ressort de l'angle d'approche des filles du *Show d'vaches* au Bitch Club Paradise, un spectacle dont il n'est pas tenu compte ici à cause du caractère trop épisodique des prestations. L'ensemble n'en demeure pas moins intéressant en ce qu'il rejoint les préoccupations de leur contemporaines : « Ce n'est vraiment pas un spectacle de luttes, dit Érika Gagnon. On est loin de penser que la condition des femmes au Québec est idéale. On est extrêmement redevables à celles qui ont mené des batailles avant nous et il reste encore beaucoup à faire. Mais on a l'impression que la suite des choses doit se faire en collaboration avec les hommes et non en opposition » (Caux, 2006). Une des Moquettes affirme aussi : « Et sincèrement, on doit l'avouer, les gars de notre génération vont en s'améliorant ! » (Émond, 2008).

17. Même si je suis bonne joueuse et que je m'aligne sur cette tendance, la féministe des années 1970 en moi ne peut s'empêcher de se demander : qu'ont-elles tant à se faire pardonner pour se taper dessus à tire-larigot ? Ont-elles si peur de peiner les hommes ?

18. Lettre à l'auteure, 3 novembre 2013.

19. Entretien téléphonique avec Marie-Hélène Lebeau-Taschereau, mars 2009.

C'est du côté des Folles Alliées que la filiation prendra tout ce sens ; l'orientation clairement féministe du groupe y est sans doute pour quelque chose. On sait l'importance, pour toute militante féministe, dans quelque domaine que ce soit, d'établir une sororité, de reconnaître le travail des pionnières, de rendre à Cléopâtre ce qui revient à Cléopâtre. Elles apparaîtront donc, aux côtés de Clémence DesRochers et de Louise Latraverse, dans la vidéo de Giguère et Pérusse, pour livrer la « chanson des poubelles » évoquée plus haut : beau moment où les femmes, toutes à leur plaisir, tissent des liens par l'humour. Cette réciprocité entre les Girls et les Folles Alliées tient aussi en une expérience commune de la confrontation avec le public, comme le relate Godbout ; pendant le spectacle *C'est parti mon sushi ! Un show cru*,

Clémence aurait, paraît-il, engueulé un client du Spectrum qui nous trouvait trop osées ; elle n'en revenait pas d'entendre ces paroles, presque exactement les mêmes qu'en 1969, pour les Girls ! Elle nous a laissé un petit mot ce soir-là : « Chères Folles alliées, j'aurais aimé vous voir de proche, en personne, pour vous dire combien j'ai adoré votre show cru. J'étais debout derrière, j'avais le goût d'être avec vous sur scène. J'espère que vous tiendrez aussi longtemps que Broue. Clémence (Godbout, 1993 : 186-187).

La suite des événements a montré que les Folles Alliées n'ont pas eu autant la cote que les buveurs de bière mais l'anecdote indique tout de même qu'il y avait, entre les deux groupes de femmes, une sororité que l'absence de documentation (surtout pour les Girls) permet mal d'évaluer. Sur un autre plan, mais toujours dans l'optique du désir des Folles Alliées de s'inscrire dans une *suite* humoristique, on peut voir, dans les fulminations du personnage de la sainte Vierge joué par Sylvie Legault, artiste invitée du spectacle *C'est parti mon sushi ! Un show cru*, un clin d'œil à l'exaspération exprimée par la Vierge emprisonnée dans sa statue des *Fées ont soif* de Denise Boucher.

En fait et d'une façon générale, les rapprochements entre les groupes se feront plus par la critique que par les principales intéressées<sup>20</sup>, réflexe somme toute naturel de ceux et celles qui tentent de baliser les nouveaux phénomènes (Paré, 2013). La nécessité de faire neuf et inédit en humour explique aussi en partie cette sorte d'amnésie artistique. L'absence presque systématique de liens entre ces groupes ne laisse pas d'étonner, mais il serait injuste d'imputer cette rupture à l'indifférence des générations montantes pour celles qui les ont précédées.

## Problèmes de transmission

En effet, le problème de transmission n'est pas nouveau dans l'histoire des femmes. Trop souvent par le passé, leurs œuvres ont été occultées, effacées, oubliées. Certaines ont subi la censure familiale ou conjugale, d'autres le mépris institutionnel. Si, dans le cas plus contemporain qui nous intéresse ici, on ne peut invoquer ces traitements discriminatoires d'un autre temps, il reste tout de même une disparité très grande et préoccupante dans la préservation des traces de la parole féminine.

Alors qu'un groupe comme les Cyniques continue de marquer l'imaginaire et, surtout, de servir de mesure étalon pour jauger les nouveaux venus sur la scène du rire (Paré, 2013), le legs est beaucoup moins déterminant chez les pionnières en humour. La raison en est l'absence criante de documents susceptibles de porter l'héritage du groupe des Girls jusqu'à nous (et jusqu'aux nouvelles humoristes). Outre l'ouvrage – d'autant plus précieux qu'il est unique – d'Hélène Pedneault, abondamment cité dans ces pages, ne subsistent du quintet comique que quelques critiques, forcément partielles et subjectives. Les Cyniques ont eu le flair d'enregistrer sur disques une bonne partie de leurs spectacles, disques disponibles en CD depuis un moment ; ils ont aussi fait l'objet récemment d'une anthologie commentée (Aird et Joubert, 2013) ; ils assurent ainsi une pérennité dans l'histoire québécoise de l'humour à laquelle ne peuvent aspirer les Girls. Et pour cause : Clémence, selon sa fidèle complice et agente, a « tout jeté » ; le soir de la première, les propositions d'enregistrement ont afflué... mais « il n'y a pas eu de disque » (Pedneault, 1989 : 168). Il y a bien eu une

20. Caux (2008) a sous-titré ainsi sa critique du *Show d'vaches* : « Les vaches ont soif ».

vidéo-maison du spectacle, tournée par Donald Lautrec mais, d'après une source très bien informée, le célèbre chanteur l'aurait détruite pour se venger de Chantal Renaud, sa blonde de l'époque, qui venait de le laisser. Le geste présumé de Lautrec s'éloigne de l'anecdote dans la mesure où sa conséquence directe prive les humoristes femmes d'un pan significatif de l'histoire de l'humour féminin au Québec.

Les Folles Alliées, heureusement, ont vu à assurer leurs arrières (et leurs avants!), même si les moyens employés restent artisanaux. Les enregistrements de leurs spectacles sont disponibles chez Vidéo Femmes, à Québec; on peut aussi lire les textes de *Enfin Duchesses!* et *Mademoiselle Autobody* aux Éditions des Folles Alliées. La corrélation entre les noms du groupe et de la maison d'édition n'a rien d'une coïncidence, évidemment: lors d'une projection de la vidéo *L'humeur à l'humour*, une des filles de la troupe, interrogée à ce sujet, avait admis que la création d'une maison d'édition impromptue avait été rendue nécessaire par le manque d'intérêt des éditeurs déjà établis. Le rire, on veut bien; mais le rire féministe présente un autre défi...

On pourrait espérer que, la technologie actuelle aidant, la transmission des documents en serait facilitée, qu'elle serait même automatique, pour les femmes humoristes contemporaines. Pourtant, il n'en est rien. Les émissions récentes des Moquettes Coquettes ne sont plus accessibles sur le site de Télé-Québec, ce qui est fort compréhensible, mais n'ont pas fait l'objet non plus d'une reprise en DVD, comme certaines autres séries. Le succès relatif de leur émission hebdomadaire explique sans doute le manque d'enthousiasme des distributeurs à se lancer dans l'aventure, mais cette rupture dans la disponibilité est lourde de conséquences: le souvenir de ces femmes humoristes, on peut le craindre, sera vite effacé si le groupe ne se (re)manifeste plus comme collectif<sup>21</sup>. À cet égard, l'entêtement des Folles Alliées aurait pu servir de modèle: on n'est jamais si bien servi que par soi-même.

Le *Girly Show* présente un autre cas de figure intéressant. Alors que les Moquettes Coquettes et les Folles Alliées ont fait leur marque en tant que groupe, les humoristes à la barre du *Girly Show* entamaient ou poursuivaient des carrières solo au moment des spectacles. Cette structure composée d'électrons libres sollicités de toutes parts, certaines humoristes ayant été remplacées par d'autres dans la trajectoire, rend encore plus difficile l'aspiration à la postérité. Seule une vidéo artisanale atteste la facture de la représentation. Pourquoi ne pas avoir saisi la balle au bond? Pourquoi ne pas avoir continué de se produire en spectacle, pourquoi ne pas l'avoir diffusé, si tout allait si bien? Je ne suis pas la seule à m'étonner de la situation si l'on en juge par la réponse de Nadine Massie:

On s'est tellement fait poser cette question-là! On se l'est posée aussi! Sincèrement, je pense que c'est un paquet de raisons. On a eu des chances et de belles ouvertures. On était jeunes, on n'a pas toujours su en profiter. Un mélange de manque d'expérience et de mauvais encadrement. Il y a des fois où on aurait dû se faire plus confiance et prendre des décisions par nous-mêmes. Dire non à certaines personnes, dire oui à d'autres<sup>22</sup>.

On voit sourdre ici un aspect important de la transmission, à savoir qu'elle ne s'inscrit pas encore, pour les femmes, dans une *commercialisation* du produit. Les jeunes humoristes féminines sont encore à faire la preuve qu'elles peuvent être bonnes<sup>23</sup>; il leur reste aussi à organiser leur propre diffusion. C'est tout un défi:

---

21. Il subsiste tout de même sur YouTube des fragments du travail des Moquettes Coquettes qui donnent une bonne idée du talent de ces filles; c'est peu mais toujours mieux que l'absence totale de référent que subissent les Girls. L'humour est affaire de goût, bien sûr, aussi me permettrai-je une remarque subjective: j'estime que les clips conçus pour Internet sont de loin meilleurs que ce que nous avons pu voir à la télé, c'est-à-dire que les personnages créés par les Moquettes, les situations loufoques (quasi surréalistes par moment), passent mieux la rampe. Cela relance un débat qui a eu lieu lors du premier colloque de l'Observatoire de l'humour, *L'humour, reflet de la société*, à l'ACFAS en 2012: même si certains humoristes se font connaître (et aimer) d'un large auditoire sur Internet, la plateforme ne leur suffit pas. Il leur faut, et c'est légitime, un contact plus direct avec le public; une transition cependant qui ne se fait pas toujours naturellement, comme en fait foi l'aventure des Moquettes Coquettes.

22. Lettre à l'auteure, 3 novembre 2013.

23. Les humoristes masculins aussi, arguera-t-on. Toutefois, les hommes bénéficient encore, de nos jours, d'un préjugé favorable: ils sont toujours, en partant, plus drôles qu'une fille.

quand on voit des émissions toutes récentes comme *Les pêcheurs* disponibles en DVD à peine la série terminée, on se dit qu'il y a, ici aussi, l'éternel «deux poids, deux mesures». Miser sur des filles n'est pas encore aussi lucratif.

\* \* \*

Ces conditions de transmission fragilisent non seulement l'humour des femmes mais aussi son examen : sitôt exprimés, la parole et le rire qui l'accompagne disparaissent sans laisser de trace. C'est le propre de l'humour, certes, que de s'évanouir aussi vite qu'il surgit ; il n'empêche que le travail des filles, à cet égard, souffre d'une précarité qui lui est préjudiciable sur le plan de la recherche.

Ayant croisé récemment et par hasard Louise Latraverse, je lui ai demandé si elle n'avait pas le goût de reprendre le spectacle des *Girls*. Elle a répondu doucement avec ce sourire qui lui est si caractéristique : «Non, on a eu beaucoup de plaisir mais c'est le passé ; c'est bien que cela reste comme ça». Il est vrai que l'on ne peut ressasser indéfiniment ce qui est advenu. Pourtant, je ne suis pas si sûre que l'exercice serait inutile : ce n'est pas une question de nostalgie mais de mémoire. C'est aussi une question de prendre acte, dans l'optique d'une histoire de l'humour, d'événements qui ont marqué le parcours des femmes. Kim Lizotte, du *Girly Show*, déplorait courageusement, au colloque *L'humour sens dessus dessous*<sup>24</sup>, son manque de culture humoristique – dont elle n'est pas la seule à souffrir, du reste ; c'est une lacune répandue, en effet, et encore plus évidente lorsqu'on tente de penser l'humour des femmes dans un continuum historique et social. Il faut veiller à ce que perdurent les filiations car l'humour des femmes, quoi qu'on en pense, est un continent encore très mal exploré. Sous-estimé (les femmes n'ont pas d'humour, rappelons-nous), il est souvent considéré comme quantité négligeable dans une industrie qui, pourtant, aurait tout à gagner à le documenter d'une façon beaucoup plus systématique et dans un monde où même «l'auto-archivage» comme celui des *Folles Alliées* subit les contraintes du genre. C'est à ce prix que pourra se construire une culture humoristique inclusive qui rendra compte de la parole des femmes. C'est à ce prix aussi que, de génération en génération, les femmes pourront être, comme Clémence, «debout derrière» pour applaudir les avancées de leurs successeuses.

## Bibliographie

- AIRD, Robert et Lucie JOUBERT (dir.). 2013. *Les Cyniques : le rire de la révolution tranquille*, Montréal : Triptyque, 498 p.
- CAUX, Patrick. 2006. «Show d'Vaches au Bitch Club Paradise. Les Vaches ont soif», *Voir*, 14 décembre. <http://voir.ca/scene/2006/12/14/show-dvaches-au-bitch-club-paradise-les-vaches-ont-soif/> site consulté le 12 décembre 2013.
- CLOUTIER, Lise. 1989. «L'humour rose», *La Gazette des femmes*, vol. 11, n° 3, septembre-octobre, p. 15.
- ÉMOND, Ariane. 2008. «La lorgnette des Moquettes», *La Gazette des femmes*, <http://www.gazettedesfemmes.ca/1949/la-lorgnette-des-moquettes/>, site consulté le 15 décembre 2013.
- FOLLES ALLIÉES, Les. 1988. *C'est parti mon sushi ! Un show cru !* Québec : Production Septembre, ONF, distribution Vidéo Femmes.
- \_\_\_\_\_. 1985. *Mademoiselle Autobody*, Québec : Les Éditions des Folles Alliées, 130 p.
- \_\_\_\_\_. 1983. *Enfin Duchesses !* Québec : Les Éditions des Folles Alliées, 111 p.
- GODBOUT, Lucie. 1993. *Les dessous des Folles Alliées : un livre affriolant*, Montréal : Remue-ménage, 320 p.

24. Tenu à l'Université du Québec à Montréal les 26-27-28 novembre 2013.

- GIGUÈRE, Nicole et Michèle PÉRUSSE. 1989. *L'humeur à l'humour*, Québec: Production Septembre, ONF, distribution Vidéo Femmes.
- JOUBERT, Lucie. 2010. «Rire: le propre de l'homme, le sale de la femme», dans Normand Baillargeon et Christian Boissinot (dir.), *Je pense, donc je ris. Humour et philosophie*, Québec: Presses de l'Université Laval, p. 85-101.
- \_\_\_\_\_. 2002. *L'humour du sexe. Le rire des filles*, Montréal: Triptyque, 191 p.
- PARÉ, Christelle. 2013. «Une herméneutique de l'humour? L'influence des Cyniques dans l'appréciation de l'humour québécois contemporain», dans Robert Aird et Lucie Joubert (dir.), *Les Cyniques; le rire de la révolution tranquille*, Montréal: Triptyque, p. 441-462.
- PEDNEAULT, Hélène. 1989. *Notre Clémence. Tout l'amour du monde. Chansons et monologues précédés d'un documentaire*, Montréal: Les Éditions de l'Homme, 447 p.
- ROY, Bruno, «Le Patriote», *L'encyclopédie canadienne*:  
<http://www.thecanadianencyclopedia.com/articles/fr/emc/le-patriote>, site consulté le 28 août 2013.
- SAINT-MARTIN, Lori. 1994. «Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec», dans Lori Saint-Martin (dir.), *L'Autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois, tome II*, Montréal: XYZ éditeur, p. 78-88.
- STORA-SANDOR, Judith. 1992. «Le rire minoritaire», *Autrement, Série Mutations*, n° 131, septembre, p. 176-177.





# **L'amour, le deuil et le fracas. d'Angéline de Montbrun de Laure Conan à Désespoir de vieille fille de Thérèse Tardif**

Ariane Gibeau

En 1984, dans *Quand je lis je m'invente*, Suzanne Lamy affirme que lire les femmes, c'est construire une filiation et faire en sorte que leurs œuvres ne soient plus « des enfants uniques, nés de père et de mère inconnus » (Lamy, 1984 : 43). Pour quiconque s'intéresse aux auteures marginalisées par l'histoire littéraire québécoise, une telle formule soulève d'importantes questions : comment inscrire ces créatrices aujourd'hui oubliées dans une lignée d'œuvres, dans une tradition d'écriture *au féminin* ? Comment étudier le rapport qu'elles ont entretenu, consciemment ou non, avec leurs prédécesseuses ? La création d'une filiation constitue-t-elle la manière idéale de leur redonner justice, de légitimer leurs œuvres ?

Thérèse Tardif, figure aujourd'hui méconnue de la littérature québécoise, et son premier livre, *Désespoir de vieille fille*, feront l'objet de la présente étude. À sa parution en 1943, aux Éditions de l'Arbre, *Désespoir de vieille fille* reçoit un accueil mitigé : tout en reconnaissant le caractère novateur de l'œuvre, plusieurs critiques disent mal comprendre « cette suite de cris désespérés » (Tanghe, 1944 : 22), ou se déclarent dégoûtés par ce « flot de larmes brûlantes » (Dufresne, 1943 : 219) et cette « extravagance de la pensée » (Lussier, 1944 : 125). Si certains voient en Thérèse Tardif une grande écrivaine et la comparent même à Nelligan, d'autres parlent d'un livre « bien indigeste » (Sergerie, 1943 : 4). Dans les années 1930, des œuvres comme *Dans les ombres* d'Eva Senécal, *La Chair décevante* de Jovette Bernier ou *Chaque heure a son visage* de Medjé Vézina font scandale en raison de leur écriture sensuelle et de leur mise en scène du désir féminin ; chez Tardif, malgré la représentation d'un corps féminin désirant, c'est plutôt l'agressivité et le caractère belliqueux de la narration qui choquent, comme si s'était effectué un déplacement dans les interdits et les propos susceptibles d'offenser la critique littéraire. *Désespoir de vieille fille* reçoit même une réplique caustique : sous le pseudonyme de Marie de Villers, Simone Routier publie *Réponse à « Désespoir de vieille fille »*, qui ridiculise, paragraphe par paragraphe et « avec pagination correspondante » (Routier, 1943 : 9), les propos de Tardif. Le mépris est clair, la critique est acerbe : à propos de Tardif, de Villers/Routier dit qu'elle « a mal appris la vie » et que son « son

---

1. Tardif naît à Ottawa en 1912. Elle fait des études à l'Université de Montréal et collabore, de 1936 à 1939, au *Quartier latin*. À l'invitation de Claude-Henri Grignon, elle signe également, à la même époque, quelques textes pour la revue *En avant*. Traductrice au Bureau de la Statistique du gouvernement canadien, elle est active pendant plusieurs années sur la scène littéraire d'Ottawa. Elle se joint à la section outaouaise de la Société des écrivains canadiens en 1946 (elle en devient la vice-présidente en 1954) et y côtoie plusieurs femmes de lettres de l'époque : Éva Senécal, Marie-Rose Turcot, Simone Routier, Laure Berthiaume-Denault et Lucie Clément.

livre est mauvais, mais point troublant» (Routier, 1943 : 9 et 24). L'accueil réservé à *La Vie quotidienne*, roman que publie Tardif en 1951, est lui aussi polarisé, bien que certains, comme Gilles Marcotte, y voient « l'un des plus grands écrits de notre littérature ». Ainsi, après un dernier entretien dans *Le Droit* du 19 mai 1962, dans lequel elle décrit son amertume face à une réception critique qu'elle juge inadéquate, Thérèse Tardif cesse d'écrire et sombre dans l'oubli : il faut attendre 1980 pour que paraisse une première étude de *Désespoir de vieille fille*, un article de Barbara Godard dans la revue torontoise *Fireweed*<sup>2</sup>. Encore aujourd'hui, l'intérêt que portent les critiques féministes et les spécialistes d'histoire littéraire à ses écrits est marginal. Cette absence de postérité paraît à la fois cruelle et ironique quand on sait que Tardif, convaincue de son talent et de son « audace téméraire », a maintes fois sommé la critique canadienne-française des années 1940 de se renouveler, de délaisser son « dilettantisme » et de faire preuve de courage dans la reconnaissance d'œuvres littéraires novatrices (Tardif, 1944 : 258-259).

Il est vrai, en revanche, que *Désespoir de vieille fille* a de quoi surprendre. Petit livre « excentrique » au dire même de son auteure (Tardif, 1944 : 258), il ne correspond à aucun genre précis. Roman pour les uns, long poème ou même essai<sup>3</sup> pour les autres, il se compose d'une série de réflexions et d'aphorismes cinglants sur l'amour, le désir charnel et l'abandon. Dans une forme proche du journal intime, une narratrice anonyme prend pour point de départ un deuil amoureux et le transforme en réquisitoire contre Dieu, les hommes, l'amitié et le monde littéraire. Aucune intrigue, aucun personnage autre que cette voix narrative féminine, aucune trame de fond définie : l'ensemble est opaque, voire cryptique.

Si la question de la filiation apparaît si importante à la lecture de ce livre, c'est qu'il se situe entre nouveauté et continuité. Au-delà de la simple pratique citationnelle et de la référence directe à plusieurs auteurs (« Avec l'avènement des Mauriac, des Gide et des Colette, le roman français est devenu le dépotoir des excréments de l'âme » [Tardif, 1943 : 25]), on observe d'importantes parentés avec *Angéline de Montbrun*, de Laure Conan, et plus particulièrement avec sa troisième partie. Les rares critiques contemporaines qui se sont penchées sur *Désespoir de vieille fille* n'ont d'ailleurs pas manqué de soulever ce parallèle, bien que de manière rapide : dans un article sur les figures de « religieuses ratées » dans la fiction d'avant 1960, Annette Hayward affirme « [qu'] il serait possible d'envisager *Désespoir de vieille fille* comme une version moderne, voire post-moderne (dans le sens d'éclatée), du journal d'Angéline » (Hayward, 2000 : 59). Barbara Godard s'intéresse, dans un court paragraphe de l'article « Transgressions », à la trajectoire de Conan et de Tardif, toutes deux maltraitées par l'institution littéraire de leur époque. Alors que la première écrira des romans historiques après avoir publié son œuvre maîtresse, la seconde « change[ra] d'orientation pour son deuxième roman » (Godard, 1992 : 87) et préférera une narration moins révoltée. Dans son mémoire de maîtrise, Véronique Ostiguy postule quant à elle au passage que Tardif a sans doute ressenti le besoin de s'identifier à une pionnière de l'écriture au féminin et d'exprimer « les mêmes envies et les mêmes déceptions »<sup>4</sup> (Ostiguy, 2010 : 64). Ces affirmations méritent réflexion, d'autant que le nom de Conan n'est mentionné d'aucune façon au cours des 124 pages que forme *Désespoir de vieille fille*. De plus, dans un texte écrit dans *La Nouvelle Relève* en juillet 1944, Tardif revient sur ses sources d'inspiration et sa démarche d'écriture sans jamais signaler l'influence d'*Angéline de Montbrun*. Pourrait-elle ne jamais avoir lu ce roman ? Voilà qui n'aurait rien d'étonnant quand on sait qu'*Angéline de Montbrun*, publié pour la première fois en volume en 1884<sup>5</sup>, est oublié par la critique

2. Publié en français en 1992 dans l'anthologie *L'Autre lecture*. Dans *Femme fictive, femme réelle*, ouvrage publié en 1966, Suzanne Paradis consacre quelques lignes au personnage de la vieille fille, mais il ne s'agit pas d'une étude à proprement parler.
3. Dans l'article « La mémoire oubliée en Ontario français », Fernand Dorais se justifie ainsi : « *Désespoir de vieille fille* est un essai, et l'essai est toujours composé de fragments, puisqu'il est un questionnement infini de l'essence de la vie, dont on ne peut jamais recueillir que des réponses partielles » (Dorais, 1995 : 389-390, l'auteur souligne).
4. Si elles ont été brièvement relevées, les parentés entre *Angéline de Montbrun* et *Désespoir de vieille fille* n'ont mérité aucune démonstration de fond.
5. La première édition, en feuilleton, paraît dans *La Revue canadienne* en 1881-1882.

et le grand public de 1920 à 1950, faute de nouvelle réédition. Au moment où Thérèse Tardif publie son œuvre, *Angéline de Montbrun* est devenu presque introuvable et « l'attention des critiques se tourne vers des œuvres nouvelles qui proposent des thèmes adaptés à la sensibilité moderne et reflètent l'évolution des mentalités » (Bourbonnais, 2007 : 87).

Que faire alors de ces échos et effets de lecture qui, conscients ou non, sont nombreux ? Comment penser cet « air de famille » entre les deux œuvres sans savoir si celle de Tardif constitue une réécriture volontaire de celle de Conan ? Comment situer cette problématique dans une réflexion plus large sur les pratiques d'écriture au féminin et sur l'importance de la filiation dans l'histoire littéraire des femmes ? Autant de questions auxquelles la présente étude souhaite répondre en se penchant sur certains éléments thématiques et formels qui unissent *Désespoir de vieille fille* à *Angéline de Montbrun* dont, surtout, la forme fragmentaire des deux textes et leur écriture mystique. Il ne s'agira évidemment pas d'affirmer que les deux œuvres sont identiques : au contraire, l'analyse relèvera des différences qui permettent de constater, de 1884 à 1943, d'importantes transformations dans la fiction au féminin. Au final, il s'agira de montrer que Thérèse Tardif, si elle est héritière de la tradition qu'ouvre Laure Conan, se fait également précurseuse des grands écrits féministes des années 1970 : s'inscrivant dans un mouvement, les années 1923-1947, où pour la première fois « plusieurs femmes partagent les mêmes sensibilités littéraires et construisent un corpus cohérent d'œuvres romanesques et poétiques » (Boisclair, 2004 : 90), elle contribue, avec *Désespoir de vieille fille*, à marquer une étape dans l'émergence de la modernité littéraire du Québec. La filiation se joue alors à la fois en amont et en aval : son livre sert de pivot entre différentes générations d'écrivaines.

### Les jeunes femmes et l'enfer : premiers échos entre les deux œuvres

Rappelons d'abord brièvement l'intrigue d'*Angéline de Montbrun*. À la fin du 19<sup>e</sup> siècle, Maurice Darville est amoureux de la fille de Charles de Montbrun, Angéline. Montbrun accepte de donner sa fille en mariage malgré un attachement peu commun pour elle. Les fiancés sont promis à une existence idyllique, mais les choses tournent mal. Montbrun meurt subitement, victime d'un accident de chasse ; inconsolable, Angéline fait une mystérieuse chute qui la laisse défigurée. Persuadée que Maurice ne l'aime plus, elle rompt ses fiançailles, se réfugie dans la maison paternelle et y reste seule, en deuil à jamais des deux hommes. Le roman est composé de trois parties qui ne laissent pas d'étonner la critique : une première partie épistolaire, durant laquelle est annoncé le mariage entre Angéline et Maurice ; une seconde, narrée à la troisième personne, où se produit en quelques pages l'essentiel de l'action (mort de Charles de Montbrun, chute d'Angéline, séparation d'avec Maurice) ; une troisième, sous forme de journal intime, durant laquelle Angéline prend enfin la parole pour pleurer et crier son désespoir. C'est évidemment cette troisième partie qui appelle de nombreux rapprochements avec *Désespoir de vieille fille*.

Le ton est donné dès les premières pages : alors que Tardif dédie *Désespoir* « à ceux qui [l']ont aimée » (Tardif, 1943 : 8), Conan conclut la deuxième partie de son roman et amorce la transition vers le journal d'Angéline de la façon suivante : « Ces pages intimes intéresseront peut-être ceux qui ont aimé et souffert » (Conan, 1990 : 80). C'est sans compter, évidemment, le titre de ce journal, « Feuilles détachées », que Tardif reprend en mettant la lectrice en garde au début de son livre : « Ceci n'est pas un journal. Ce sont des *feuilles détachées* où il est beaucoup parlé du péché » (Tardif, 1943 : 9, je souligne). Ces parentés permettent de déceler un même objectif d'écriture : faire surgir un « je » féminin doté d'une psychologie complexe et le faire évoluer dans un espace textuel antiréaliste exempt d'intrigue définie. Pourtant, dans le dernier exemple, la notion d'éclatement évoquée plus haut par Annette Hayward se voit parfaitement illustrée : tout en se rapprochant du journal par une écriture fragmentaire, une écriture de l'intériorité, Thérèse Tardif revendique une forme libre de toute contrainte. En effet, contrairement à Conan, qui respecte les normes du genre diaristique, elle refuse de dater les entrées, d'identifier sa narratrice et de la situer dans un cadre spatio-temporel défini, voire de créer des effets de cohérence entre les différents fragments : l'absence d'intrigue se conjugue à un important

désordre textuel. Ces choix narratifs, novateurs dans les années 1940, rappellent en quelque sorte l'audace encore plus grande de Conan face aux conventions littéraires de son époque: la forme tripartite d'*Angéline de Montbrun*, inédite à la fin du 19<sup>e</sup> siècle canadien-français, suggère elle aussi une volonté de déjouer les attentes de la critique. Force est donc d'admettre qu'entre *Angéline de Montbrun* et *Désespoir de vieille fille*, échos et divergences s'entremêlent.

Difficile, de même, de ne pas remarquer d'importantes similitudes entre Angéline et la vieille fille de Tardif: deux jeunes femmes en deuil, pleureuses inconsolables, seules avec leur détresse et leur révolte. À l'image d'Angéline, la vieille fille, amoureuse déçue et déchue, fait de l'écrit intime un espace d'épanchement de sa douleur:

La vie ne peut plus être pour moi qu'une solitude affreuse, qu'un désert effroyable. Que me fait le monde entier puisque je ne le verrai plus jamais? (Conan, 1990: 126)

Le monde est maudit. Et j'habite ce monde-là. Comment ne pas avoir sans cesse cette atmosphère de damnation dans l'âme (Tardif, 1943: 73).

Émerge ainsi des deux œuvres une même blessure irrémédiable. Tout y est plainte, accablement et noirceur, comme si les narratrices, coupées du monde, étaient projetées dans un ailleurs mortifère:

N'arrache pas qui veut le passé dans son cœur. On ne dépouille pas ses souvenirs comme un vêtement fané. Non, c'est la robe sanglante de Déjanire, qui s'attache à la chair et qui brûle (Conan, 1990: 131).

Je suis dans un état statique de coups de matraque et d'os brisés. Tout s'écrabouille en moi. Il n'y a plus qu'à mentionner en ma présence une date, un nom, un événement prévu, pour que les anciennes plaies suppurent (Tardif, 1943: 33).

Chair brûlée ou plaie suppurante, le deuil amoureux ne peut être dépassé, ne peut être guéri. En collant au corps, la douleur abolit la temporalité: elle réactive constamment le passé. Entre les deux extraits se produit un mouvement inverse: chez Conan, le souvenir envahit le corps, comme si la blessure était extérieure à lui et le contaminait jusqu'à la destruction totale; chez Tardif, la plaie est intérieure et ne demande qu'à s'exposer et à se déverser dans l'espace textuel. Pourtant, le traumatisme marque les corps et le texte d'une même façon: les images liées au feu, à la cendre, au sang et à la laideur prolifèrent. L'expulsion du paradis perdu, motif maintes fois abordé par la critique conanienne, devient chez Tardif une réelle descente aux enfers.

De quoi, en somme, faire un parallèle avec le *Journal* (1855) d'Eugénie de Guérin, dont Laure Conan s'est largement inspirée lors de l'écriture d'*Angéline de Montbrun*. À ce sujet, Nicole Bourbonnais affirme qu'il se dégage de ces deux dernières œuvres une même vision du monde, «celle du néant des choses humaines, de la fragilité de l'amour et de la tristesse permanente de l'âme» (Bourbonnais, 1996: 87). Ce sont ce même néant, cette même fragilité et cette même tristesse qui apparaissent à la lecture de *Désespoir de vieille fille*, comme s'ils étaient transmis d'une œuvre à l'autre. Comme si, du journal de Guérin à celui de Tardif, s'exprimait une même tourmente, une même plainte infinie. Et pourtant, on sent chez Tardif une volonté de transformation: la plainte, bien présente, s'accompagne d'un sentiment de colère et d'une revendication plus affirmée.

Évidemment, comme le rappelle Bourbonnais, le *Journal* est motivé par le deuil d'un seul homme: le frère d'Eugénie, Maurice. Dans la troisième partie d'*Angéline de Montbrun*, la perte du père et celle du fiancé s'entrecroisent, «l'écriture oscill[ant] sans cesse entre l'expression des regrets de la fille en deuil et celle de l'amoureuse délaissée» (Bourbonnais, 1996: 93). On note ici une indétermination pronominale qui a énormément fait réagir la critique conanienne dans la mesure où elle appuie l'idée d'un rapport incestueux entre Angéline et son père: «Et pourtant, qu'il m'a aimée! Il avait des mots vivants, souverains, que j'entends encore, que j'entendrai toujours» (Conan, 1990: 81-82). Ce «il» indistinct trouve un écho particulier dans *Désespoir de vieille fille*, alors qu'il est difficile de savoir qui sont les hommes pleurés par la narratrice. Si on devine qu'il s'agit d'amants ou d'amoureux convoités, sensualité et allusions au désir charnel aidant, impossible de les identifier, voire de les compter. Deux hommes, celui qui «offre la vie» et celui qui «[la] croit capable de sacrifice» (87), puis un seul, un certain «R.» puis un certain «J.», puis enfin un passage au

«vous»: l'adresse est indéterminée, voire universelle, comme si tous les hommes, au fond, étaient concernés par le désespoir de la vieille fille. Encore une fois, la notion d'éclatement est au rendez-vous: la voix singulière de la narratrice tranche avec ces hommes pluriels et obscurs mis à distance. Disparus, morts ou partis, ils forment une masse indistincte qui renforce la puissance et l'originalité du discours de Thérèse Tardif.

### Forme fragmentaire et corps monstrueux

L'air de famille qui unit *Désespoir de vieille fille* à *Angéline de Montbrun* passe également par l'écriture et le tissu textuel. La forme fragmentaire, très importante par ailleurs dans la quête de modernité des auteurs occidentaux en général (Susini-Anastopoulos, 1997), attire évidemment l'attention. Le fragment, dans les cas qui nous intéressent, révèle «l'idée d'une défaillance, d'une faiblesse, voire d'une véritable pathologie de l'être»; par son caractère discontinu, il «projette un déchirement intime» (Susini-Anastopoulos, 1997: 60,62). On constate ainsi chez les deux auteures une utilisation récurrente de l'aphorisme, ce qui, dans la forme du journal, surprend: l'aphorisme délaisse l'émotion et l'intime au profit de la réflexion, de la rationalité et de la synthèse. À propos de la fugacité de l'amour et des malheurs de l'existence, Laure Conan écrit par exemple: «L'amour chez l'homme est comme ces feux de paille qui jettent d'abord beaucoup de flammes, mais qui bientôt n'offrent plus qu'une cendre légère que le vent emporte et disperse sans retour» (Conan, 1990: 93). La formule est audacieuse: malgré la mélancolie, une femme juge et condamne les hommes, les transforme en objet de discours, s'élève au-dessus d'eux pour philosopher, voire pour pontifier. Cette audace se retrouve également chez Tardif: l'aphorisme y est incendiaire et scandaleux. En effet, la narratrice de *Désespoir de vieille fille* n'hésite jamais à faire intervenir des images insolentes, voire répugnantes: «Les flammes qui s'échappent du cœur et des sens sont comme une fumée d'engrais» (Tardif, 1943: 51). Du feu de paille à la fumée d'engrais, le ton du testament amoureux change assurément: le deuil devient prétexte à l'hostilité. La vieille fille s'autorise le ruminement, la parole vitriolique et caustique. Elle figure un féminin agressif, presque sauvage. Pourtant, les deux œuvres donnent à lire une même assurance dans la dénonciation des rapports malheureux avec les hommes: le jugement et la condamnation d'Angéline se transforment chez Tardif en hargne viscérale.

Dans *Angéline de Montbrun*, le fragment mérite également l'attention dans la mesure où il opère sur deux niveaux. À l'intérieur même des multiples entrées du journal d'Angéline, lesquelles supposent de facto une brisure dans la narration, émerge une suite de déclarations brèves et véhémentes qui se détachent des longues séquences gémissantes. Dans la plainte de la jeune femme, ces courts passages, ces «Que volonté soit faite!», «Pauvre folle que je suis!», «Non! La consolation n'est pas là!» et «Qu'on me laisse en paix!» (Conan, 1990: 100, 108 et 117), créent une seconde série de disjonctions, comme autant de cris furtifs. Angéline s'exprime avec colère, avec fracas, créant un désordre dans son discours. Ce sont ces passages lapidaires, ces lambeaux d'écriture qui constituent l'essentiel de *Désespoir de vieille fille*: dans l'œuvre de Tardif, les cris ne sont plus isolés, ils se succèdent et se multiplient. Si une «bombe» est posée dans *Angéline de Montbrun*, pour reprendre les célèbres mots de Patricia Smart (1988: 44), *Désespoir de vieille fille* se compose de ses éclats... Voilà qui a peut-être contribué, d'ailleurs, à effaroucher certains critiques. Dans une langue à vif, provocatrice, voire arrogante, la vieille fille explose contre tout et tout le monde. Sa colère paraît totale, sans source précise: «J'ai passé ma vie à jeter de la viande faisandée à des chiens mal nourris. Que la faim me terrasse, ils me prendront comme pâture avant que je n'expire» (Tardif, 1943: 22). Ce «ils» indéfini contribue à faire de *Désespoir de vieille fille* un texte déchaîné dans son contenu et ses adresses au lectorat. Mais plus encore, cette révolte et cette agitation ne passent plus par une structure littéraire attendue: contrairement à Medjé Vézina qui, dans *Chaque heure a son visage* (1934), surprend par l'audace de son discours mais

use d'une forme « en accord avec la production de l'époque » (David dans Vézina, 1999 : 7), Tardif refuse de se réfugier dans les conventions : le fragment inscrit un propos *et* une forme qui surprennent, qui dérangent<sup>6</sup>.

Tant chez Conan que chez Tardif, du reste, le fragment semble appuyer la représentation d'un « corps brisé » (Ostiguy, 2010 : 48). Si la défiguration est bien réelle chez Angéline, elle est métaphorique chez la vieille fille. Le corps féminin, chez Tardif, est synonyme de destruction, de morcellement. Ainsi, les images de lacération, d'amputation et mutilation abondent : « Je suis postée devant les hommes comme une Vénus sans bras ; et ils ne pourront se libérer de moi qu'en m'émiettant, qu'en me rendant méprisable » ; « Je suis épuisée dans mon corps des sacrifices qui n'en coûteront pas à mon âme. / La Providence me taille des sentiers étroits à coups de hache » ; « Mon Dieu, il ne se passe pas de jour que Vous ne me frappiez vingt fois au visage » (Tardif, 1943 : 26, 85 et 96). La figure difforme de Véronique Désileux<sup>7</sup> comme double d'Angéline et les lamentations de cette dernière au sujet de sa défiguration (« Mon Dieu, qu'il est horrible de se savoir repoussante ! » [Conan, 1990 : 82]) trouvent leur écho dans la description monstrueuse que fait la vieille fille d'elle-même : « Mon Dieu, vous m'avez libérée dans le monde, avec une tête d'homme, un corps de femme, et un cœur de bête sauvage » (Tardif, 1943 : 34). On constate dans les deux œuvres la présence d'un corps féminin blessé, reclus, qui trouve son existence et sa subjectivité dans la forme discontinue du journal. Mais le corps qui s'inscrit dans le texte de Tardif est un corps désirant, sensuel, agissant malgré ses blessures, dépourvu de délicatesse et de retenue : « L'amitié. Ou l'amour. Je ne suis pas vide d'âme, moi : je ne suis pas vide de ventre » (Tardif, 1943 : 50). Si la mort du père et la mise à distance du fiancé entraînent chez Angéline un point de non-retour et l'impossibilité d'un amour ultérieur (« Quand je vivrais encore longtemps, jamais je ne laisserai mon deuil » [Conan, 1990 : 110]), la solitude se transforme chez Tardif, malgré tout, en attente : « Celui qui viendra, si tard, il faudra qu'il m'aime nue, hagarde, échevelée » (Tardif, 1943 : 63). Ici, le mot « nue » mérite l'attention : à l'image du corps dénudé, la forme fragmentaire et la brièveté des phrases suggèrent un important dépouillement dans la structure de l'œuvre. En somme, chez Tardif, le corps féminin fait irruption dans l'écriture : sa monstruosité lui permet de s'inscrire dans le texte. Ce sont sa laideur et sa blessure qui, paradoxalement, lui donnent toute sa puissance.

### Écriture mystique, colère et lamentations

Les corps fragilisés et blessés des deux narratrices s'agitent dans l'espace textuel par le recours à une écriture mystique. Si Angéline convoque Marie de l'Incarnation, la vieille fille affirme ceci : « Je suis engagée dans les voies de Thérèse d'Avila, et mon humiliation devant Dieu est égale à la sienne » (Tardif, 1943 : 80). De plus, alors que la critique a reconnu l'influence des livres de piété français sur le roman de Conan (Beudet, 2007 : 60), Tardif elle-même a déclaré, dans la *Nouvelle Relève*, que son « œuvre proprement dite [était] basée sur les grands mystiques » (Tardif, 1944 : 261). Voilà qui n'a rien de surprenant : plusieurs critiques, dont Lucie Robert, ont déjà analysé l'importance du mysticisme dans les recueils de poésie au féminin publiés jusqu'au tournant des années 1940. Dans ces œuvres, l'écriture permet l'union avec Dieu et « Jésus-Christ devient la figure de l'amant recherché » (Robert, 1987 : 105). Même son de cloche chez Daniel Vaillancourt, qui rappelle, dans un article sur les liens entre les écrits de Marie de l'Incarnation et *Angéline de Montbrun*, que la figure de la religieuse énonce généralement un discours de femme amoureuse. C'est d'ailleurs là tout son drame : elle se voit prise dans « une relation à un amoureux absent dont la particularité est d'être maintenu et de se maintenir dans le phatique de la parole » (Vaillancourt, 2006 : 401-402). Tant chez Conan que chez Tardif, les adresses à Dieu, récurrentes, sont motivées par la perte d'un homme aimé. Et de part et d'autre, elles sont décousues, convulsives, parfois inintelligibles. Le mysticisme entraîne une série de symptômes corporels

6. Ici, le fragment rappelle plutôt le journal « télégraphique » de Didi Lantagne dans *La Chair décevante* de Jovette Bernier.

7. Véronique Désileux, femme repoussante, si laide qu'elle a « vécu sans amitié, sans amour » (Conan, 1990 : 98), a pu compter sur la charité de monsieur de Montbrun. À sa mort, Angéline rêve d'elle dans sa fosse, « invinciblement attirée par le calme de la tombe » (Conan, 1990 : 99).

(cris, larmes, soupirs) qui s'inscrivent dans le texte et qui contribuent, paradoxalement, à le rendre excessif, débordant, comme pour masquer les brisures et les trous laissés par l'écriture fragmentaire : « Là où la parole défaille, le corps surgit » (Hakam, 2005 : 81). La fièvre des deux narratrices trouve son écho dans une écriture chaotique, faite d'un rythme syncopé et d'une abondance de litanies. Pour Suzanne Lamy, « on répète quand la conscience critique est en veilleuse, quand l'affectivité l'emporte sur la lucidité » (1979 : 71) : la litanie donne la parole au corps et à sa colère. Ainsi, on lit dans *Angéline de Montbrun* un discours délirant qui n'est pas étranger à certains passages de *Désespoir de vieille fille* :

Ô mon Dieu! Pardonnez-moi. Ces regrets passionnés, ces dévorantes tristesses, ce sont les plaintes folles de la terre d'épreuve [...] Ô mon Dieu, arrachez et brûlez, je vous en conjure. Ô Seigneur Jésus, vous le savez, ce n'est pas vous que je veux, ce n'est pas votre amour dont j'ai soif, et même en votre adorable présence, mes pensées s'égarer (Conan, 1990 : 123).

Je n'ai pas d'usage pour la charité, j'ai la politesse. Je ne suis pas patiente, j'ai l'habitude de supporter tout le jour les étrangers importuns.

Puisque Vous m'avez vouée à la négation de tout ce qui est humain, aidez-moi à ne plus penser. Puisque Vous m'avez enlevé ma bouche, et mes oreilles, et mes yeux, aidez-moi à ne plus sentir, à ne plus toucher à la vie, à ne plus la voir.

Vous avez lacéré ma chair qui ne réclamait rien; ma porte, Vous l'avez ouverte à l'étranger. Vous avez mis le glaive dans la main de mes amis et Vous avez permis que je les frappe (Tardif, 1943 : 35).

On sent en effet, dans les deux textes, un épuisement, comme si la prosternation entraînait une forme de transe dans l'écriture même (Vaillancourt, 2006 : 409). De part et d'autre, une forte agressivité transforme la crise intérieure de la narratrice en crise narrative. La supplication d'Angéline, « arrachez et brûlez », devient chez la vieille fille une autorisation à l'agression : si Dieu commande l'action (« Vous avez mis » ; « Vous avez permis »), la vieille fille dispose d'un pouvoir d'action étranger à Angéline. Tout en nourrissant un désir de violence, celle-ci demeure passive dans ses invocations. C'est à Dieu d'exécuter cette violence, de donner corps à ses fantasmes. Pourtant, l'adresse à celui-ci, *réitérée*, fait exploser dans chaque texte une émotivité et une fébrilité semblables : la multiplication des « Puisque Vous » et des « Ô mon Dieu » mime la secousse du sanglot, devient trace scripturale d'un cri. La vieille fille de Tardif, forte d'une certaine autonomie dans ses gestes et ses propos, n'en demeure pas moins liée à Angéline dans son discours agité.

Ainsi, entre les deux œuvres, continuité et transformations s'imbriquent une fois de plus. Il y a certainement chez Angéline une soumission à Dieu :

Ô maître du sacrifice sanglant! Je vous ai compris. Vous voulez que les idoles tombent en poudre devant vous. Mais ne suis-je pas assez malheureuse? N'ai-je pas assez souffert? Oh! laissez-moi l'aimer dans les larmes, dans la douleur. Ne commandez pas l'impossible sacrifice, ou plutôt Seigneur tout-puissant, Sauveur de l'homme tout entier, ce sentiment où j'avais tout mis, sanctifiez-le, qu'il s'élève en haut comme la flamme, et n'y laissez rien qui soit *du domaine de la mort* (Conan, 1990 : 139, l'auteure souligne).

Malgré ses gémissements, Angéline *reproduit* le mysticisme de Marie de l'Incarnation : le plus souvent, son discours en est un de contrition. Néanmoins, une voix remarquable martèle, délire et s'essouffle. Derrière ses adresses en apparence inoffensives, Angéline semble portée par une importante colère contre Dieu. On peut déceler, dans ses supplications, une gradation : les fragments, d'abord mélancoliques, larmoyants, voire témoins d'un asservissement (« Pardonnez-moi. » ; « Je vous ai compris »), deviennent toujours plus agressifs au fil des lignes (« Ne suis-je pas assez malheureuse? »). Dans *Désespoir de vieille fille*, le phénomène inverse se produit. Il est vrai que l'allusion à Thérèse d'Avila paraît quasiment ironique. En effet, sous la plume de Tardif, la supplication de la narratrice se double d'un vif sentiment de rébellion :

Et voilà qu'à nouveau je Vous parle; mais je ne sais que Vous dire [...] Vous avez fait le chemin de votre Croix aussi rude que possible. Mon cœur écume et ma bouche vomit (Tardif, 1943 : 50).



Si Tardif convoque Dieu, c'est souvent pour mieux l'attaquer: émerge de ce seul exemple un sentiment de dégoût qui rappelle le blasphème. Pourtant, certains passages laissent croire à un véritable désir de spiritualité et de rédemption, comme si l'agressivité de la narratrice, d'abord saisissante, allait chaque fois en décroissant: «Prenez-le mon néant humain, je le veux bien; mais remplissez-moi de Vous, car c'est intolérable ces espaces sans lumière» (Tardif, 1943: 75). Comme le montre l'exemple relevé plus haut, ce qui a toutes les allures d'un désir de confrontation («Je ne suis pas patiente») se transforme souvent en appel au secours («aidez-moi»).

Évidemment, si Dieu existe, il n'en est pas moins encombrant, voire indésirable à certains moments: «Je pratique des vertus auxquelles je ne crois pas, sous prétexte de Dieu» (Tardif, 1943: 73). Pour la lectrice d'aujourd'hui, ce fragment saute aux yeux tant il résume à lui seul une partie du discours qu'ont porté les analystes contemporains sur *Angéline de Montbrun*: Laure Conan, selon eux, aurait dissimulé la révolte de sa protagoniste derrière les prières et les implorations religieuses. Le fragment s'impose comme un commentaire critique de la part de Tardif, comme un jugement posé *a posteriori* sur le personnage d'Angéline et sur sa résignation. Mais plus encore, la déclaration de la vieille fille étonne en raison de son désabusement. Comme si la vieille fille, plus qu'Angéline (ou même contrairement à elle), savait que Dieu, malgré toutes les plaintes du monde, ne pouvait rien pour elle. L'écriture mystique, dès lors, perd de sa force ou plutôt acquiert un certain pouvoir de subversion. Le désir d'union à Dieu, «la dévotion intense» (James, 2005: 4) se transforme en dénonciations, voire en revendications. La narratrice n'hésite pas à adresser des reproches à Dieu, comme si elle se posait sur un pied d'égalité avec lui:

Mon Dieu, je suis plus près du péché que de Vous.

Il y a tous ces péchés-de-bonheur qui se massent sur la route de l'avenir. Et il faut passer à travers, sans souillure autant que possible.

L'Homme a droit au péché. À moi seule il est refusé (Tardif, 1943: 44).

Cette posture n'est pas sans rappeler la voix amoureuse des *Masques déchirés* de Jovette Bernier et de *Chaque heure a son visage*: «Mon Dieu, c'est toi qui mets dans notre chair, hélas! / L'ardent désir que tu ne permets pas» (Vézina, 1999: 41). Il s'opère tant chez Tardif que chez Bernier et Vézina une volonté de rupture avec les diktats religieux, lesquels constituent une entrave à la jouissance, à «l'expression et [à] l'épanouissement personnel des femmes» (Boisclair, 2004: 90). S'il y a adresse à Dieu, s'il y a demande de pardon, il y a également insoumission. Ainsi, malgré une colère commune aux deux œuvres, c'est dans ce rapport d'égal à égal, dans cette contestation de l'autorité religieuse, que se joue la transformation entre *Angéline de Montbrun* et *Désespoir de vieille fille*. Le délire d'Angéline, déjà annonciateur, devient ici un lieu de réelle résistance: la narratrice de Tardif reprend les larmes et les cris pour transformer la plainte en dénonciation de la soumission des femmes.

## Parcours de précurseuses et d'héritières

Les critiques féministes ont déjà beaucoup glosé sur la révolte qui se manifeste dans *Angéline de Montbrun*. Dans une lecture faisant écho à celles de Madeleine Gagnon et de Maïr Verthuy, Patricia Smart affirme que les événements invraisemblables de la deuxième partie du roman permettent de faire exploser la violence latente dans l'intrigue et de donner, dans la dernière partie, une voix à Angéline: «l'objet d'échange – Angéline – se met à parler, et, secouée par cette voix émergeant du silence, toute la structure de la représentation éclate» (Smart, 1988: 47). Les stratégies textuelles employées par Laure Conan dans la troisième partie de son roman en disent également long sur cette colère. Au-delà des multiples adresses à Dieu, une énergie trouble semble guider, *motiver* l'écriture. Cette énergie, voilà qui était prévisible, devient beaucoup plus affirmée chez Thérèse Tardif: plus besoin de lire entre les lignes pour la déceler. Dans *Désespoir de vieille fille*, on sent désormais une prise de position féministe: rejet de la religion, inscription du corps féminin et du désir

chernel dans la fiction. Qui plus est, la structure linéaire est remise en question au profit de personnages indéfinis et d'une absence d'intrigue. Dans un *texte* (ni vraiment roman, ni vraiment poème, ni vraiment essai) colérique, fielleux, où prime un « je » féminin complexe, tout semble en place pour annoncer la théorie-fiction féministe des années 1970. Évidemment, Tardif ne fait pas cavalière seule : l'entre-deux-guerres et la première moitié des années 1940 voient surgir plusieurs autres auteures dont la fiction bousculera les codes et les attentes ; Medjé Vézina et Jovette Bernier n'en sont que deux exemples. Ces voix, si elles ne font pas encore transiter le texte féministe « de l'implicite à l'explicite » (Boisclair, 2004 : 118), permettent au moins de dévoiler des enjeux, des préoccupations qui définiront les œuvres de celles qui viendront à l'écriture trois décennies plus tard.

Ainsi, si la lecture croisée d'*Angéline de Montbrun* et de *Désespoir de vieille fille* permet de voir naître une riche filiation, il faut également voir comment le petit livre de Tardif alimente notre interprétation de celui de Conan. Analysant les propos de l'abbé Casgrain, mentor de Laure Conan et premier critique d'*Angéline de Montbrun*, Lori Saint-Martin suggère que le purgatoire critique que traverse le roman entre 1920 et 1950 aurait peut-être à voir, en partie du moins, avec une interprétation où prime la valeur morale du personnage principal :

Chose certaine, [Casgrain] a édulcoré la protagoniste en la transformant en quasi-sainte ; son Angéline est inoffensive, incolore et, pour tout dire, ennuyeuse à périr. Propre à assurer un premier succès au roman, cette vision lénifiante, qui propage le stéréotype de la femme comme ange du foyer, ne pouvait en assurer la pérennité (Saint-Martin, 2002 : 221).

En 1943, alors que le roman a sombré dans l'oubli, qu'aucune réédition n'est encore envisagée, que la critique conanienne est au point mort, il faut une Angéline nouveau genre, plus désirante, plus contestataire, plus révoltée. Pour la lectrice d'aujourd'hui, le projet présumé de Tardif semble fort pertinent : il redonne voix à cette protagoniste et dévoile un peu plus l'étendue de sa subversion. Sous la plume de Tardif, Angéline se métamorphose : elle possède, donne<sup>8</sup>... et lègue. En effet, si l'œuvre de Tardif « annonce » la fiction féministe des années 1970, elle permet également d'établir des ponts entre *Angéline de Montbrun* et ces mêmes écrits. Mais évidemment, quelle portée donner à un rapport intertextuel qui n'est ni confirmé ni assumé par l'œuvre d'arrivée ? Pourquoi se réclamer de nombreux écrivains et laisser Laure Conan de côté, pourquoi lui tourner le dos ? À supposer que Tardif aurait bel et bien lu *Angéline de Montbrun*, pourquoi un tel silence ? On pourrait en définitive croire à la coïncidence. Comme l'affirme Mary Jean Green à propos des nombreuses parentés entre *Angéline de Montbrun* et *La Princesse de Clèves*, lesquelles pourraient donner l'impression d'une imitation,

[i]l semble donc probable que la ressemblance structurelle frappante entre ces deux romans écrits par des femmes soit le résultat non pas d'une répétition consciente d'une tradition féminine, mais plutôt d'une réécriture féminine inconsciente d'une intrigue féminine (Green, 2006 : 204).

Le même phénomène pourrait bien être à l'œuvre chez Tardif. Pourtant, en un sens, cette « réécriture féminine inconsciente » est peut-être plus intéressante encore qu'une filiation assumée et revendiquée : elle suggère des réseaux de pensée semblables, des façons récurrentes mais toujours renouvelées de concevoir le féminin. D'une époque à l'autre, de la fin du 19<sup>e</sup> siècle au milieu du 20<sup>e</sup>, les choses changent et annoncent pourtant des continuités. Plainte, colère, fragmentation de l'écriture, inscription conflictuelle du corps dans la fiction : les œuvres de Conan et de Tardif sont liées par des enjeux communs, lesquels sont néanmoins traités de manière chaque fois singulière et novatrice. La perspective est séduisante : les femmes n'empruntent pas, elles *réinventent*<sup>9</sup>.

\* \* \*

8. Je reprends ici la formule de Madeleine Gagnon à propos d'Angéline : « Et enfin, héroïne, elle possède et donne » (Gagnon, 2006 : 40).

9. Je remercie Lori Saint-Martin pour cette idée de « réinvention ». Nos discussions ont énormément nourri ma réflexion.

Thérèse Tardif rejoint alors Laure Conan : héritière, elle fait aussi figure de pionnière. Elle mérite une place bien à elle parmi les premières voix féministes de notre littérature. Difficile de savoir si les France Théoret, Marie Savard, Jovette Marchessault et autres Louky Bersianik ont été en contact avec son œuvre. Mais elles ont à tout le moins, elles aussi, réinventé. Par ses thèmes, sa structure, son écriture, *Désespoir de vieille fille* met en mots quelque chose de neuf. Pour la lectrice d'aujourd'hui, il réitère également la nouveauté d'*Angéline de Montbrun*, faisant de Tardif une passeuse. De quoi nuancer cette affirmation de Patricia Smart : « Les femmes écrivant après Laure Conan hériteront [d'un] legs négatif. Angéline dans sa défaite sera devenue pour elles une sorte de mère monstrueuse qui les aura trahies au nom de Dieu et de la patrie » (Smart, 1988 : 84). On pourrait au contraire croire que Laure Conan a eu nombre d'héritières innovatrices, qui se sont, consciemment ou non, inspirées de son œuvre. Découvrir ce que ces héritières ont transmis aux générations suivantes : l'entreprise est riche, vaste et prometteuse.

## Bibliographie

- BEAUDET, Marie-Andrée. 2007. « Laure Conan à l'épreuve du livre de piété : hétéronomie et individuation dans la littérature québécoise du dix-neuvième siècle », *Voix et Images*, vol. 32, n° 3, p. 59-71.
- BOISCLAIR, Isabelle. 2004. *Ouvrir la voie/x. Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*, Québec : Nota bene, 391 p.
- BOURBONNAIS, Nicole. 2007. « Introduction » dans Laure Conan, *Angéline de Montbrun*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, collection « Bibliothèque du Nouveau Monde », p. 7-119.
- \_\_\_\_\_. 1996. « *Angéline de Montbrun* de Laure Conan : œuvre palimpseste », *Voix et Images*, vol. 22, n° 1, p. 80-94.
- CONAN, Laure. 1990 (1884). *Angéline de Montbrun*, Montréal : Bibliothèque québécoise, 173 p.
- DORAIS, Fernand. 1995. « La Mémoire oubliée en Ontario français. *Désespoir de vieille fille* de Thérèse Tardif », *Cahiers Charlevoix*, vol. 1, p. 361-409.
- DUFRESNE, Georges. 1943. « Littérature. Thérèse Tardif, *Désespoir de vieille fille* », *Les Carnets viatoriens*, juillet, p. 219-220.
- GAGNON, Madeleine. 2006 (1972). « Angéline de Montbrun : le mensonge historique et la subversion de la métaphore blanche », dans E.D. Blodgett et Claudine Potvin (dir.), *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, Québec : Nota bene, p. 29-42.
- GODARD, Barbara. 1992. « Transgressions », traduit de l'anglais par Lori Saint-Martin, dans Lori Saint-Martin (dir.), *L'Autre lecture, la critique au féminin et les textes québécois, tome I*, Montréal : XYZ, p. 85-95.
- GREEN, Mary Jean. 2006 (1987). « Laure Conan et Madame de La Fayette : la réécriture de l'intrigue féminine », dans E.D. Blodgett et Claudine Potvin (dir.), *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, Québec : Nota bene, p. 187-204.
- HAYWARD, Annette. 2000. « Les religieuses ratées du roman québécois avant 1960 », dans Lucie Joubert et Annette Hayward (dir.), *La vieille fille. Lectures d'un personnage*, Montréal : Triptyque, p. 51-82.
- JAMES, Geneviève. 2005. *De l'écriture mystique au féminin*, Québec/Paris : Presses de l'Université Laval/L'Harmattan, 167 p.
- LAMY, Suzanne. 1984. *Quand je lis je m'invente*, Montréal : L'Hexagone, 111 p.
- LUSSIER, Gabriel-M. 1944. « Littérature. Thérèse Tardif – *Désespoir de vieille fille* », *Revue dominicaine*, février, p. 125-127.

- OSTIGUY, Véronique. 2010. « Dire sans dire. Censure et affirmation du désir dans *Désespoir de vieille fille* de Thérèse Tardif (1943) et *Orage sur mon corps* d'André Béland (1944) », mémoire de maîtrise, Montréal: Université du Québec à Montréal, 101 f.
- PARADIS, Suzanne. 1966. *Femme fictive, femme réelle*, Ottawa: Garneau, 330 p.
- POULIN, Gabrielle. 1983. « Angéline de Montbrun ou les abîmes de la critique », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, n° 5, p. 125-132.
- RANNAUD, Adrien. 2014. « Dire la ferveur de la sensation. Le discours de la sensualité dans *La Chair décevante* et *Les Masques déchirés* de Jovette-Alice Bernier », *Voix et Images*, n° 116, hiver, p. 101-113.
- ROBERT, Lucie. 1987. « D'Angéline de Montbrun à *La Chair décevante*. L'émergence d'une parole féminine autonome dans la littérature québécoise », *Études littéraires*, vol. 20, p. 99-110.
- ROUTIER, Simone/Marie DE VILLERS. 1943. *Réponse à « Désespoir de vieille fille »*, Montréal: Beauchemin, 125 p.
- SAINT-MARTIN, Lori. 2002. « Postface » dans Laure Conan, *Angéline de Montbrun*, Montréal: Boréal, p. 217-232.
- SERGERIE. 1943. « Les Lettres. *Désespoir de vieille fille* », *Le Canada*, 21 juillet, p. 4.
- SMART, Patricia. 2003 (1988). *Écrire dans la maison du père*, Montréal: XYZ, coll. « Documents », 372 p.
- SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise. 1997. *L'écriture fragmentaire*, Paris: Presses universitaires de France, 274 p.
- TANGHE, Raymond. 1944. « L'Éternel féminin », *L'Action universitaire*, janvier, p. 22.
- TARDIF, Thérèse. 1944. « Autour du Désespoir », *La Nouvelle Relève*, juin-juillet, p. 257-268.
- . 1943. *Désespoir de vieille fille*, Montréal: L'Arbre, 124 p.
- VAILLANCOURT, Daniel. 2006. « De Laure à Marie: généalogie d'une figure » dans E.D. Blodgett et Claudine Potvin (dir.), *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, Québec: Nota bene, p. 391-411.
- VÉZINA, Medjé. 1999 (1934). *Chaque heure a son visage*, avec présentation de Carole David, Montréal: Les Herbes rouges, 108 p.



# **Le voyage, la danse et la représentation des femmes dans la culture de grande consommation (1936-1947)**

*Chantal Savoie*

Dans la foulée de nos travaux antérieurs sur la culture de grande consommation au cours de la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle, nous nous intéressons ici à la façon dont ces corpus peuvent permettre de mieux saisir les transformations de l'imaginaire en les abordant du point de vue du public auquel ils sont destinés. À partir d'un échantillon de chansons sentimentales populaires et par la considération d'un magazine féminin, *La Revue populaire*, nous avons tenté de voir dans quelle mesure, au sein du vaste processus de transformation culturelle qui s'embraye autour de la Seconde Guerre mondiale, certaines figures de l'imaginaire permettaient de cerner un double mouvement de transmission et de rupture dans l'imaginaire populaire féminin. En mettant en lumière l'imaginaire du voyage et de la danse dans la culture de grande consommation, le présent article contribuera à mieux faire connaître la culture féminine de l'époque et à saisir la façon dont elle investit de sens différents fragments d'un vaste continuum médiatique dont il est plus facile de constater la diversité, voire la frivolité, que de repérer la mécanique.

La question de la filiation est au cœur de nos préoccupations concernant les modalités de transmission d'un héritage culturel au féminin et les différents principes de filiation qu'elle peut engendrer (Savoie, 2011 ; Savoie, 2010). Si de vastes pans de la culture des femmes tendent à porter la trace de leurs ancrages ou dénotent des velléités de rompre avec un certain héritage, les corpus populaires des années 1940 que nous avons étudiés semblent surtout permettre de discerner une frontière, de repérer un point de bascule dans l'imaginaire féminin moderne. Ce moment est celui où la possibilité d'envisager des trajectoires féminines plus diversifiées ne concerne plus uniquement la bourgeoisie, mais commence à rejoindre les classes moyennes. Il est également celui où, conjointement à cette diversification des possibles, l'acceptabilité sociale des nouveaux rôles féminins passe par leur adoption par la jeune génération, celle des filles. À cet égard, les corpus populaires offrent la possibilité de documenter certains aspects méconnus de l'avènement de notre modernité culturelle, à un moment où se multiplient les ruptures<sup>1</sup>. Comment la culture de grande consommation est-elle partie prenante de cette vaste renégociation des enjeux culturels ? Significative du

---

1. À titre d'exemple, pour l'ensemble de la vie littéraire de ces années, on constate un saut quantitatif et qualitatif d'une ampleur inédite dans la production littéraire. Simultanément, pour un grand nombre des champs artistiques (littérature, arts visuels, musique, théâtre), la modernité se manifeste par diverses marques formelles auxquelles on l'associe depuis, de même qu'elle nourrit d'importantes transformations esthétiques.

point de vue des classes sociales et des générations, cette transformation l'est tout autant d'un point de vue féministe : dans les années 1940, la culture médiatique se distingue par son insistance sur de nouvelles valeurs systématiquement associées aux jeunes filles. Sans que le discours prenne explicitement en charge une rupture, de nouveaux modèles féminins témoignent silencieusement d'une non-filiation qui s'inscrit en filigrane d'une vaste histoire du rapport à la mère, de la manière dont ce dernier conditionne notre façon de nous approprier le monde et alimente l'imaginaire (Saint-Martin, 1999). Que nous dit cette non-filiation silencieuse dans la culture de grande consommation de l'état de la société qui la produit et la consomme ?

Si plusieurs observateurs de l'époque sont à l'affût du vent de changement qui souffle sur la société canadienne-française, Albert Lévesque, pionnier de l'édition professionnelle au Québec (Michon, 1994), procède pour sa part à une vaste enquête, certainement critiquable sur le plan scientifique, mais néanmoins révélatrice de tendances pour lesquelles trop peu de sources existent (Lévesque, 1944). Portant largement sur ce que Lévesque désigne comme les « habitudes familiales », l'enquête cherche à cerner des habitudes qui ont trait « aux sentiments et aux intérêts dans la famille : loisirs, culture intellectuelle, sens religieux, discipline, sociabilité sexuelle, amitié familiale, fidélité française, solidarité canadienne, habitudes de lecture, habitudes d'audition radiophonique » (Lévesque, 1944 : 15). Une des particularités de cette enquête est de tenter de cerner les spécificités de la consommation culturelle propre aux différents membres de la famille, par génération et par genre sexuel. Cette segmentation du public nous offre quelques pistes permettant de mieux circonscrire la consommation culturelle des jeunes femmes de l'époque<sup>2</sup>, qui se distingue pour une bonne part de celle de leurs parents, et tout particulièrement de celle de leurs mères, mais aussi des habitudes de consommation culturelle de leurs frères. Différents tableaux présentent les loisirs et les goûts en matière culturelle, et montrent bien que le changement touche la jeune génération en général et les femmes en particulier. Si, pour les parents, le temps libre était typiquement occupé par les jeux de cartes et les dames, les loisirs des jeunes prennent davantage place à l'extérieur de la sphère domestique, et incluent les activités sportives pour les deux sexes, bien que celles destinées aux filles semblent moins structurées et puissent se pratiquer librement, comme le patin ou la natation. Parmi l'ensemble des loisirs de la jeune génération, certains sont associés à la détente, et incluent les sorties au théâtre et au cinéma, qu'affectionneraient particulièrement les filles.

Les pratiques proprement culturelles quant à elles distinguent les jeunes filles sur d'autres plans, notamment en regard de la lecture de romans, de magazines généraux et culturels, et de l'écoute d'émissions de radio associées au divertissement (théâtre, chanson, radiroman notamment). Les lectures et l'écoute radiophonique des jeunes filles sont ainsi spontanément décrites comme « récréatives », ce qui veut dire, aux vues de l'enquête d'Albert Lévesque, qu'elles ne sont motivées ni par l'acquisition de connaissances (actualité, science, histoire, politique, etc.) comme celles des hommes de la famille, ni par la piété (assister à la messe, écouter le chapelet en famille, etc.), finalité qui caractérisait alors surtout la culture de la mère de famille. Synthétisant ses constats pour chacun des membres de la famille, Lévesque décrit ainsi la culture des filles des années 1940 :

[...] [l]a contribution des filles au caractère de la famille est la plus discrète ; toutefois, ce sont elles qui la colorent de soucis esthétiques et romanesques, tant par leurs habitudes d'auditions radiophoniques que par celles de leur lecture de périodiques. Ajoutons qu'elles sont particulièrement indifférentes aux sentiments français et canadiens ; leur univers affectif est plus intime, plus centré sur elles-mêmes que sur les influences du milieu (Lévesque, 1944 : 40).

La formulation adoptée tend d'entrée de jeu à qualifier cette culture en fonction de ce qu'elle n'est pas : discrète plutôt que flamboyante, peu marquée par l'héritage des valeurs françaises ou du nationalisme. Cette vision par la négative contribue à minimiser l'importance des choix culturels des filles, d'autant que le fait

---

2. L'enquête paraît en 1944 mais a été réalisée en 1942. Elle prolonge, synthétise et systématise un questionnement qui se profile depuis assez longtemps dans diverses publications d'Albert Lévesque, dont l'*Almanach de la langue française* (1936) qui porte spécifiquement sur la femme canadienne-française.

d'opposer l'intime/individuel/affectif au national/collectif/ « milieu » hiérarchise implicitement les deux au profit du deuxième terme. De la même manière, le fait de formuler l'importance de la culture pour les jeunes filles en disant qu'elles la « colorent » par leurs goûts, et incidemment de considérer la fiction comme une coloration du réel, montre bien qu'on hiérarchise assez explicitement les comportements culturels et, par le fait même, les membres de la famille qui les adoptent. À cet égard, les jeunes filles occuperaient clairement le dernier rang familial et représenteraient, par l'abandon des valeurs collectives et l'attention qu'elles accordent à la fiction au détriment de la « réalité » sociale, une menace pour l'ordre culturel établi.

Malgré cette distorsion, c'est à même ce constat d'un point de fracture que nous souhaitons amorcer notre incursion dans l'univers de la modernité féminine des années 1940. La non-filiation générationnelle de la culture des filles dans les années quarante concerne ce moment où se généralise, dans l'ensemble de l'espace social, le passage de valeurs plus collectives (qu'elles soient d'ordre national ou religieux), à des valeurs plus individuelles. Ce passage saisit en quelque sorte l'émergence d'une nouvelle génération pour minimiser l'effet de rupture, le naturaliser par la filiation, mais il semble néanmoins tenir pour acquis une rupture avec la tradition, l'héritage. Ce sont surtout les traces de la consolidation de ce nouvel imaginaire qui sont perceptibles dans la sphère médiatique, et qui rendent acceptable l'élargissement des possibles féminins sur plusieurs plans (études, travail, loisirs, rapports amoureux), tout en faisant du public féminin un moteur du développement de la culture commune, en particulier pour les domaines de la fiction et du divertissement. En reconstituant une partie de l'univers culturel d'une nouvelle génération de filles, nous croyons donc pouvoir poser un regard neuf sur un processus complexe de transformation socioculturelle qui a déjà pour une part été décrit, notamment en lien avec l'avènement de la radio et de la télévision comme relais de notre modernité culturelle, mais qui reste méconnu pour ce qui est du rôle qu'y jouent les femmes comme destinataires et comme public. C'est toute la culture médiatique subséquente qui prend, dans les années 1940, sa configuration moderne.

Les deux corpus qui nous serviront d'exemple sont caractérisés par leur grande diffusion et par le public féminin auquel ils sont associés. Il est utile de rappeler que la chanson sentimentale, si elle n'apparaît pas comme genre au cours des années 1930, naît médiatiquement à ce moment précis, celui où l'utilisation du micro révolutionne le spectacle de chanson, où la radio s'implante et impose la dimension sonore et la proximité qu'elle médiatise, où le cinéma redéfinit les codes d'une culture visuelle qui transforme l'imaginaire fictionnel. Est-il besoin de souligner la part de l'intime et la « magie » de la proximité que ces nouvelles technologies sous-tendent, et qui sont des éléments-clés de leur appropriation par le public des jeunes filles ? Du micro qui permet de susurrer à l'oreille de chacune, à la radio qui fait entrer les voix à la cuisine ou au salon, en passant par le cinéma qui donne à voir de près, la proximité se conjugue avec l'émotion pour agir sur l'imaginaire. Et c'est sans compter, bien sûr, l'impact de ces innovations technologiques sur la visibilité, la renommée et le vedettariat. Elles ont également pour effet de rejoindre, de structurer puis de courtiser un public de plus en plus vaste, et donc de plus en plus diversifié, tant sur le plan des classes sociales que sur celui du genre sexuel ou de l'âge. Cette diversification est pourtant peu prise en considération, tant l'effet homogénéisant et synchronisant de la culture médiatique est puissant.

Les chansons que nous avons considérées sont celles qui ont été les plus demandées par les lectrices du *Bulletin des agriculteurs* dans les années 1940 (Savoie, 2006). Les 28 000 demandes compilées émanaient principalement des régions rurales et étaient signées à 95 % par des femmes qui s'affichaient comme « made-moiselle ». Tous les titres mentionnés sont en français même si certaines chansons sont des versions françaises de chansons étrangères (américaines, sud-américaines, italiennes, etc.), et aucune ne provient du répertoire de la chanson de tradition orale ou de « La Bonne chanson » de l'abbé Gadbois, phénomène chansonnier pourtant emblématique de ces années et qui découle des initiatives culturelles préconisées par le Deuxième Congrès de la langue française de 1937. Les soixante chansons les plus demandées de la décennie sont majoritairement des chansons d'amour, le plus souvent interprétées par des hommes, à l'exception d'Alys Robi, figure marquante des années 1940 dont plusieurs succès accèdent au palmarès.



En ce qui concerne le corpus imprimé, *La Revue populaire* occupe une place bien particulière parmi les périodiques culturels de l'époque. Créée dès 1907 par les éditeurs-proprétaires Poirier et Bessette, elle évolue progressivement vers la formule du magazine et à partir des années 1930, elle est la seule à utiliser un format comparable à celui des magazines américains. Son tirage dépasse les 40 000 exemplaires dès le début des années 1940 et augmente rapidement tout au long de la décennie. Reconnue pour un certain éclectisme, alors que d'autres périodiques ont une signature éditoriale plus affirmée, *La Revue populaire* est bien dans l'air du temps par ses différentes rubriques qui permettent de scruter une culture en pleine transformation. Alors que la formule-type de *La Revue populaire* est conçue autour d'un roman complet signé par un auteur français, le plus souvent un roman sentimental de Delly ou de Magali, les rubriques qui encadrent cette littérature populaire féminine plus « traditionnelle » connaissent une certaine évolution. Des rubriques « voyages », « disques », « cinéma », « chanson française », « chronique de la radio », dont les titres suggèrent une attention portée aux effets de la modernisation de la société, tout particulièrement en ce qui concerne les biens culturels et les activités qu'ils rendent désirables, côtoient ainsi les châteaux de Delly et les rubriques plus classiques des revues pour dames du tournant du 20<sup>e</sup> siècle. Si les valeurs traditionnelles et les valeurs modernes cohabitent dans ses pages, de même qu'une culture plus recherchée y coudoie une culture plus populaire, il semble que les rubriques du périodique soient surtout pensées en fonction de destinataires qui appartiennent à une classe moyenne, catégorie sociale en pleine ascension au cours de ces années. La facture matérielle, grand format avec une abondance d'illustrations, suggère que l'on courtise des abonnées dont le niveau de vie est au-dessus de la moyenne. Malgré le titre de la revue, ce n'est pas le « populaire » proprement dit qui y domine, mais bien la médiatisation d'une classe moyenne qui tente manifestement d'assurer par sa visibilité une force en plein essor dans l'ensemble de l'espace social<sup>3</sup>.

Comme celui de beaucoup de magazines, le contenu hétérogène de *La Revue populaire* ne se laisse pas aisément appréhender, malgré une apparente banalité. Notre pari de le lire en regard de ses correspondances avec l'imaginaire mis en place dans la chanson sentimentale de la même période en vaut bien d'autres. Dans ce sens, nous l'aborderons par l'entremise des deux figures qui se sont démarquées dans les chansons, soit celles du voyage et de la danse. Pour la culture populaire des années 1940, celle des chansons, des magazines, du cinéma, du tourisme et des loisirs, la figure du bateau et celle de la danse permettent de comprendre comment sont relayées les nouvelles valeurs et de quelle façon on invite les femmes à se projeter dans cet imaginaire.

Les deux figures se démarquent d'un ensemble caractérisé pour une bonne part par l'étalage du luxe et de l'élégance, ce qui, en soi, ne distingue pas vraiment ce périodique des magazines féminins qui l'ont précédé, toujours sensibles, depuis le 19<sup>e</sup> siècle, à la mode, au luxe, au « Monde », à ses pratiques de sociabilité et à son imaginaire (Pinson, 2008). Toutefois, l'avènement de la publicité de marques et la naissance du tourisme de masse semblent en parfaite cohérence avec les sujets des articles, les thèmes des récits, la facture générale du périodique. Les deux figures qui nous intéressent s'insèrent dans un ensemble de rubriques qui semblent s'ouvrir sur le monde : reportages sur différents pays, différentes coutumes et langues, récits de voyage, publicité de croisières, d'agences de voyage, courants musicaux exotiques.

## Le voyage

Le voyage, et principalement la figure du bateau, émerge très nettement des chansons les plus demandées par les jeunes filles de l'époque. En témoignent, de manière exemplaire, « Je rêve au fil de l'eau » (Réda Caire,

---

3. Le contenu destiné plus explicitement aux femmes dans *La Revue populaire* correspond ainsi assez fidèlement à ce que nous décrivions dans *Femmes de rêve au travail* (Saint-Jacques, Bettinotti, Bleton et Savoie, 1998), c'est-à-dire qu'il oscille entre un imaginaire à la Delly et une culture de grande consommation moderne en émergence.

1936) et « Le bateau des îles » (Tino Rossi, 1938; Lionel Parent, 1939), où le bateau et la relation amoureuse sont assimilés :

Le bateau des îles  
Le bateau des amoureux  
Sur la mer tranquille  
Va partir sous le ciel bleu  
Viens bien loin des villes  
T'exiler sur le rivage  
Viens le bateau des îles  
N'attend plus que nous deux (« Le bateau des îles », 1938).

De façon similaire, dans, « Sur mon joli bateau » (André Rancourt, 1949) et « Vogue mon bateau » (Eddy Rancourt, Marianne Breton-Grenier, 1944), le bateau lui-même semble une métaphore de la relation amoureuse. Amour idéalisé, intimité des amoureux, exotisme aussi bien dans l'évocation des lieux, dans les images que dans la facture sonore par des rythmes latins ou par la guitare hawaïenne : voilà ses traits marquants. Notons enfin que la figure se conjugue aussi bien sur le mode dysphorique :

Je rêve au fil de l'eau  
Écoutant les sanglots  
De cet accordéon nostalgique  
Le bateau va toujours  
Emportant mes amours  
Les regrets de mon cœur romantique  
Larmes d'amour roulées sur mon visage  
Car je pleure un bonheur sans nuage  
Que le bateau en dedans son sillage  
Mon cœur à tout jamais car j'aimais (« Je rêve au fil de l'eau », 1936)

Dans les magazines, les publicités de voyage se moulent tout naturellement à cet imaginaire amoureux dès la reprise économique de la deuxième moitié des années 1930. Vantant le tourisme en Jamaïque par exemple, on fait directement allusion à l'imaginaire romanesque qui rend cette escapade désirable : « Jouez au golf, au tennis, faites du yachting, de la natation, de l'automobilisme : 4,000 milles de belles routes vous invitent à visiter des sites évocateurs d'histoire et de roman. Danse et divertissements le soir »<sup>4</sup>. Alors qu'à première vue, la publicité donne l'impression de ne mettre en valeur que des biens et produits éclectiques qui permettent à la société de consommation d'étendre son emprise, cette incursion dans des figures qui portent l'imaginaire permet de faire le lien entre la consommation concrète et le rêve qui la motive. Les illustrations de publicités de voyage montrent souvent un jeune couple bourgeois, habillé à la dernière mode, sans enfants, convié à une sortie hors du quotidien et à une vie romantique.

Les liens étroits entre la consommation, le tourisme de masse et les aspirations romantiques se mettent justement en place à la fin des années 1930, et sont visibles dans toute une série de comportements nouveaux et de représentations nouvelles, notamment le rituel de plus en plus répandu, pour les classes moyennes et une partie des classes populaires, du voyage de noces (Dubinsky, 1999). Les classes moyennes urbaines, qui gagnent en importance précisément à ce moment, adoptent peu à peu des pratiques culturelles qui sont emblématiques d'un nouveau mode de vie, qui les distinguent des générations antérieures en même temps qu'elles les rapprochent des goûts culturels de l'élite. Les classes dominées ne tarderont pas à singer ce nouveau rêve collectif, contribuant à accentuer l'effet de rupture générationnelle par le caractère massif de l'adoption de cette pratique. Ce contexte plus global permet de redonner aux choix et aux comportements culturels

---

4. *La Revue populaire*, octobre 1936. Cette publicité contient une jolie illustration : un couple bourgeois, elle jupe mi-jambe, cheveux courts, très années folles, manteaux à la main, quitte la grisaille de la ville pour la chaleur des palmiers.

des jeunes filles et des jeunes femmes de l'époque leur cohérence, et ce n'est donc pas « à la pièce » qu'il faut appréhender les objets de convoitise des jeunes femmes, pas plus qu'il ne faut confondre les buts des publicitaires (vendre) avec leurs leviers (l'aspiration à une vie meilleure) et les moyens mis en œuvre pour y parvenir, qui se tissent à même la production fictionnelle de l'époque.

Le voyage de nocés, ou la lune de miel, n'est pas qu'un imaginaire : sa pratique se répand à la fin des années 1930 auprès de clientèles spécifiques et surtout urbaines, d'abord chez les professionnels des classes moyennes supérieures, puis parmi les cols blancs, qui commencent justement au cours de ces années à bénéficier de vacances rémunérées et donc à la fois de temps à occuper et de sommes d'argent à dépenser<sup>5</sup>. La lune de miel est évoquée très explicitement dans des publicités de voyage, mais aussi de savon, de produits de beauté, etc. On voit ainsi se déployer à partir de l'imaginaire du voyage toute une série d'images, de pratiques, de valeurs et de produits censés contribuer à permettre de se rapprocher de cette vie de rêve. La figure de la danse procède de la même manière et découle ainsi en partie de celle du voyage.

## La danse

Les allusions à la danse dans le corpus des chansons les plus souvent mentionnées par les lectrices du *Bulletin des agriculteurs* prolongent l'imaginaire du voyage/des vacances/de l'intimité du couple/de la société de consommation que nous venons d'évoquer, mais elles semblent encore mieux intégrées au discours social de l'époque, et elles engagent également plus directement les auditrices. Les mentions de couples en train de danser dans les chansons sont parmi les récurrences les plus manifestes du corpus. Typiquement, les paroles de ces chansons font allusion à la danse (beaucoup de valse, de bals, mais aussi des rythmes latins) et l'interprète de la chanson est un des membres du couple dansant. Les auditrices, en écoutant ces chansons ou en les fredonnant, se retrouvent donc au cœur de la scène évoquée dans la chanson, dans la mesure où les paroles les invitent soit à s'appropriier les sentiments exprimés, soit à être les destinataires en devenant celle que le chanteur courtise. Il arrive souvent que l'ambiance d'une soirée de danse soit évoquée dans les paroles et que l'accompagnement musical soit ainsi motivé par le contenu textuel, la fonction de la musique dépassant alors celle d'accompagnement pour créer des liens, des passerelles entre l'univers décrit dans les chansons et l'espace temps réel au sein duquel les chansons sont écoutées (Hirschi, 2008). Les allusions à la danse sont par ailleurs intimement liées au contexte de la rencontre amoureuse, à la relation qui s'esquisse, et donc à ce moment où elle offre un potentiel maximal à l'idéalisation et à l'investissement par l'imaginaire. L'espace-temps de la danse incarne ainsi en quelque sorte le rêve de l'amour heureux et durable, insiste sur le moment dans la vie des jeunes filles où elles tendent à multiplier les rencontres sociales dans la perspective de trouver un bon mari. Étant donné que l'aspiration à faire un bon mariage est une valeur largement admise, la danse trouve là une justification qui peut la faire paraître un peu moins frivole.

Dans le contexte des magazines, la danse constitue aussi un succédané de la vie rêvée plus aisément accessible au quotidien que le voyage, et ouvert à un public plus vaste. Frappe d'abord la grande acceptabilité (réelle ou fantasmée) de cette activité, qui semble considérée comme une pratique de sociabilité normale à laquelle les jeunes filles peuvent légitimement s'adonner, et qui s'inscrit dans un continuum plus vaste de pratiques culturelles et socioculturelles modernes auxquelles on les convie. Les associations fréquentes du sport et de la danse sont à cet égard révélatrices. En rapprochant les deux, la danse tend à bénéficier de l'aura de bonne santé et d'une perspective plus scientifique dans le rapport au corps, deux éléments qui pourraient lui faire défaut lorsqu'elle est considérée seule. Ce sont sans grande surprise les publicités de produits d'hygiène féminine en général, et de tampons en particulier, qui misent le plus souvent sur cette association :

---

5. Les liens entre l'aspiration, sinon l'accès, à de meilleures conditions de travail et l'imaginaire sentimental ne sont pas toujours si distants, et on fait paradoxalement référence à l'occasion au fait qu'en France par exemple, durant le Front populaire, les militantes fredonnaient davantage les chansons de Tino Rossi que les chants révolutionnaires de circonstance...

«[la brochure sur les tampons] vous apprend ce que vous devez connaître! Elle traite de la natation, du bain, de la danse, des contacts sociaux, de l'attitude mentale, de la bonne tenue, des tampons»<sup>6</sup>. Outre les produits d'hygiène, la danse et le sport sont parfois explicitement ciblés comme des comportements féminins «nouveaux», comme dans un article qui compare les comportements des hommes et des femmes d'hier et d'aujourd'hui, et où les femmes contemporaines font «du sport et de la boîte de nuit» et rencontrent leur cavaliers «dans un cabaret chantant»<sup>7</sup>.

Mais ce sont les bénéfices sur le plan de la sociabilité qui semblent les plus importants, et le fait que les articles et la publicité insistent sur la vie sociale active des filles paraît significative. Dans l'imaginaire du voyage en général et du voyage romantique en particulier, les soirées dansantes évoquent le fait d'avoir du temps libre et de le meubler en donnant libre cours à un imaginaire romantique alimenté par l'ensemble de la culture médiatique. La danse prend place dans des espaces de proximité, favorise la sociabilité et les rencontres entre les jeunes, le tout dans un contexte où le rapport à la musique (en feuilles, en disques, en direct) est en plein essor mais aussi en pleine transformation (Bouliane, 2013; Bellemare, 2012).

Ce nouvel univers féminin porté par la culture de grande consommation et par la culture médiatique est ainsi évoqué dans les chansons, placardé dans les magazines, propulsé par le cinéma. Il sature l'espace sonore et s'arrime aux multiples industries qui prospèrent enfin au sortir de la crise économique, qu'il s'agisse de l'industrie touristique, des produits de beauté ou de l'industrie musicale. Cette convergence n'est assurément pas la cause du rêve d'émancipation sociale qui passe par l'investissement sentimental. Mais chacun puise dans l'autre un élément qui catalyse sa volonté de transformation.

\* \* \*

La considération de ces quelques exemples montre bien que les productions culturelles de grande consommation destinées aux femmes, et en l'occurrence la chanson sentimentale et les magazines, offrent des pistes intéressantes pour étudier les liens sociaux et les réseaux de sens qui se tissent à même les pratiques culturelles et qui permettent à une génération de jeunes femmes de se distinguer de la génération de ses mères. Par le dialogue étroit qu'elles entretiennent avec leur époque et par le rôle actif qu'elles jouent dans la négociation de consensus sociaux à des moments charnières, ces productions culturelles ont beaucoup à offrir pour qui veut mieux saisir une époque, et tout particulièrement comprendre le processus par lequel une société s'approprie le changement social et les nouvelles valeurs. Et par le fait même, elle nous offre la possibilité de mieux voir le rôle que joue la culture dans les processus d'appropriation et dans la constitution des identités.

Si les figures du voyage et de la danse donnent surtout à voir la rupture qui s'opère dans la transmission d'une culture et de valeurs féminines autour de la Deuxième Guerre mondiale, il ne faudrait pas simplifier ce qu'on peut en déduire au-delà du constat de cette aspiration à rompre ou à autoriser une rupture. Cela ne signifie donc pas que la rupture soit aussi nette dans la réalité qu'elle est perceptible dans la culture populaire, ni qu'elle ait des effets à long terme. Il faudra une série de relais générationnels réels et imaginaires pour que nous parviennent, bien des années plus tard, les échos du point de vue des filles et leur regard sur cet héritage tant social que culturel. Au final, en tentant de mieux comprendre le rôle joué par cette génération de jeunes femmes des années 1940 dans l'histoire de l'avènement de notre modernité culturelle, nous croyons également avoir contribué à mettre en valeur l'intérêt de considérer les pratiques culturelles de grande consommation afin de favoriser une compréhension du rôle joué par le public féminin dans notre histoire culturelle.

---

6. *La Revue populaire*, mars 1941, p. 41.

7. *La Revue populaire*, décembre 1942.

## Bibliographie

- BELLEMARE, Luc. 2012. « Les réseaux des « lyriques » et des « veillées » : une histoire de la chanson au Québec dans l'entre-deux-guerres par la radiodiffusion au poste CKAC de Montréal (1922-1939) », thèse de doctorat, Faculté de musique, Université Laval, 501 p.
- BOULIANE, Sandria P. 2013. « “Good-bye Broadway, Hello Montréal” : traduction, appropriation et création de chansons populaires canadiennes-françaises dans les années 1920 », thèse de doctorat, Faculté de musique, Université Laval, 318 p.
- CAMBRON, Micheline. 2012. « Introduction : l'indiscipline de la culture : objets et méthode », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 15, n° 1-2, p. 13-21.
- COUVRETTE, Sébastien. 2012. « La classe moyenne se met en scène : la publicité des quotidiens montréalais comme discours de classe, 1920-1970 », *Recherches sociographiques*, vol. 53, n° 3, p. 585-619.
- DE CERTEAU, Michel. 1980. *Arts de faire : L'invention du quotidien, tome I*, Paris : Union générale d'éditions, 374 p.
- DRAPEAU, Renée-Berthe. 1987. « Chant, chanson et chansonnette au Québec : 1920-1950 », dans Robert Giroux (dir.), *La chanson dans tous ses états*, Montréal : Triptyque, p. 163-186.
- HIRSCHI, Stéphane. 2008. *Chanson : l'art de fixer l'air du temps : de Béranger à Mano Solo*, Paris : Presses universitaires de Valenciennes, 298 p.
- HOGGART, Richard. 1970. *La culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris : Minuit, 420 p.
- GERVAIS, Bertrand. 2007. *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire, tome I*, Montréal : Le Quartanier, 245 p.
- HAMMILL, Faye, et Michelle SMITH. 2014. « Introduction / Présentation. Print culture, Mobility, and the Middlebrow : Imprimé, mobilité et culture moyenne », *International Journal of Canadian Studies / Revue Internationale d'études Canadiennes*, vol. 48, p. 5-7.
- LÉVESQUE, Albert. 1944. *Entrez donc ! Analyse du comportement familial de la population de langue française au Canada. Première étape : sentiments et intérêts de l'élite*, Montréal : Éditions Albert Lévesque, 159 p.
- MICHON, Jacques. 1994. *L'Édition littéraire en quête d'autonomie. Albert Lévesque et son temps*, Québec : Presses de l'Université Laval, 214 p.
- PINSON, Guillaume. 2008. *Fictions du monde : de la presse mondaine à Marcel Proust*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 365 p.
- SAINT-JACQUES, Denis, et Lucie ROBERT (dir.). 2010. *La vie littéraire au Québec, tome VI 1913-1933 : Le nationaliste, l'individualiste et le marchand*, Québec : Presses de l'Université Laval, 748 p.
- SAINT-JACQUES, Denis, Julia BETTINOTTI, Paul BLETON et Chantal SAVOIE. 1998. *Femmes de rêve au travail : les femmes et le travail dans les productions culturelles de grande consommation, au Québec, de 1945 à aujourd'hui*, Québec : Nota bene, 187 p.
- SAINT-MARTIN, Lori. 1999. *Le Nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec : Nota bene, 331 p.
- SAVOIE, Chantal. 2012. « La chanson à succès dans les années 1940. Une modernité culturelle par acclamation ? », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 15, n° 1-2, p. 161-182.
- \_\_\_\_\_. 2010 (dir.). *Histoire littéraire des femmes : cas et enjeux*, Québec : Nota bene, 2010, 338 p.

\_\_\_\_\_. 2009. « Les femmes et la chanson au Québec : jalons d'une histoire et esquisses de perspectives » dans Lucie Joubert (dir.), *Écouter la chanson*, Montréal : Fides, p. 225-247.

\_\_\_\_\_. 2006. « Les préférences musicales des lectrices du *Bulletin des agriculteurs*, 1939-1955 », *Communication*, vol. 25, n° 1, p. 258-265.

SAVOIE, Chantal, et Marie-José DES RIVIERES. 2011. « Présentation », *Recherches féministes*, dossier « Sans livres mais pas sans lettres : renouveler l'histoire des pratiques d'écriture des femmes », vol. 24, n° 1, p. 1-6.



DEUXIÈME PARTIE

**Filiations familiales, mixité et création**





# **La filiation créatrice dans *Journal de la création* (1990) de Nancy Huston et *Le Bébé* (2002) de Marie Darrieussecq<sup>1</sup>**

*Marie-Noëlle Huet*

Trop longtemps, parce qu'elles étaient réduites à leurs fonctions maternelles et donc considérées comme inaptes à la création, les femmes ont eu à choisir entre la maternité et l'écriture. En raison de leur puissance procréatrice, elles «ont été confinées dans la sphère privée et exclues de la culture, tant de la vie de l'esprit et de la création que du monde socio-économique et politique» (Saint-Martin, 1999: 19). Si certaines ont réussi, avant l'époque contemporaine, à la fois à créer une œuvre littéraire devenue canonique et à avoir des enfants (on peut penser à Germaine de Staël, à George Sand et à Colette), l'histoire littéraire française n'a retenu que très peu de textes d'écrivaines qui étaient également mères. Prises dans une vision dichotomique opposant l'esprit et le corps, certaines, à l'instar de Simone de Beauvoir, ont refusé l'enfantement parce qu'elles n'étaient pas prêtes à renoncer au monde de l'esprit.

Les mères étaient omniprésentes dans les romans, mais trop souvent confinées dans le mutisme ou même mortes, et, dans tous les cas, racontées par leurs enfants. En somme, elles ne parlaient pas; elles étaient l'objet du discours des autres. La vision tenace de la bonne mère défendue par Jean-Jacques Rousseau, selon laquelle cette dernière doit s'oublier au profit des siens (voir Badinter, 1980), explique probablement en partie le silence maternel. Cette vision répond à une dichotomisation des rapports entre hommes et femmes préconisée par le patriarcat et qui met en place des oppositions telles que culture/nature, esprit/corps, création/procréation, etc., dans lesquelles le terme associé au féminin est dévalorisé. Selon cette vision du monde, les femmes ne pourraient pas être à la fois créatrices et procréatrices, écrivaines et mères.

Par ailleurs, la grossesse et la maternité, qui relèvent surtout de la sphère privée, ont longtemps été marginalisées et considérées comme non représentables dans l'univers public. Dans le but de permettre aux femmes de s'appropriier le phénomène qui les concerne au premier chef, Adrienne Rich affirme en 1976 qu'il existe deux maternités opposées: la maternité-institution, qui vise à garder les représentantes du sexe féminin dans le giron du pouvoir des hommes, et la maternité-expérience, caractérisée par la relation possible de toute femme avec son pouvoir de reproduction et avec les enfants (Rich, 1976: 13). Rich soutient que l'institution de la maternité a privé les femmes de la jouissance de leur corps en les y emprisonnant et qu'elle a marginalisé leur potentiel (Rich, 1976: 13).

---

1. Cet article a été écrit dans le cadre d'une thèse de doctorat soutenue par le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQSC).

Parce que l'assujettissement des femmes est passé par la mainmise du patriarcat sur la fécondité, il n'est pas étonnant de constater que les mouvements féministes des années 1970 ont développé un discours très critique sur la maternité. Les militantes de ces mouvements ont voulu se détacher de leur mère, à la fois pour échapper au destin féminin commun et pour former leur propre identité et prendre la parole comme sujets.

«Ce n'est qu'assez récemment, écrit Lori Saint-Martin, que des mères viennent à l'écriture, et, qui plus est, décrivent leur expérience de mère, contribution tout à fait inédite» (1999: 32). Saint-Martin ainsi que d'autres chercheuses spécialistes de la maternité en littérature telles que Marianne Hirsch et Ann E. Kaplan situent ainsi l'émergence de la voix de la mère dans les années 1980 (voir Hirsch, 1989; Kaplan, 1992; Saint-Martin, 1999). À partir de ce moment, nous voyons paraître des récits écrits du point de vue de la mère et qui mettent en scène la subjectivité maternelle. Ces textes novateurs, loin de privilégier une seule perspective (comme cela a longtemps été le cas), font plutôt cohabiter et dialoguer différentes voix : celles de la mère, de la fille, de la femme, de l'artiste, etc.

Maintenant que les mères sont devenues sujets et qu'elles prennent la parole, elles écrivent sur leur expérience de façon singulière. C'est ce que conclut Lori Saint-Martin dans son ouvrage sur les relations mère-fille dans la littérature québécoise contemporaine :

À notre époque, pour la première fois peut-être, une réconciliation des deux [la procréation et la création] devient possible. Mieux, cette réconciliation même peut devenir la matière d'une œuvre. Aujourd'hui, écrire à titre de mère, assimiler enfantement et création romanesque, ce n'est pas se soumettre à une équivalence réductrice selon laquelle toute femme normale est mère, ni brandir son ventre comme une ultime justification d'exister. C'est se réinventer en même temps femme ET créatrice, transformer à la fois la maternité et la fiction (Saint-Martin, 1999: 280).

C'est exactement la posture qu'adoptent Nancy Huston et Marie Darrieussecq, les deux auteures françaises dont il sera ici question. *Journal de la création*, de la première, est un essai narratif sous forme de journal qui offre des passages riches et très personnels sur la grossesse, la maternité, l'écriture, les changements liés à l'identité, le rapport à l'autre et la vie avec le conjoint. *Le Bébé*, de la deuxième, est un récit intime, composé de cahiers sur la maternité et l'écriture, qui remet en question les clichés entourant «le bébé» et l'expérience maternelle. Les deux textes, qui s'inscrivent dans la période de l'extrême contemporain<sup>2</sup>, présentent des narratrices qui s'entendent pour dire que la maternité peut parfois (et idéalement) être source d'inspiration et non seulement source de contraintes. Je m'intéresserai ici à une double filiation<sup>3</sup>. D'abord, j'essaierai de voir comment le choix d'une forme narrative personnelle (journal et cahier) permet aux auteures de renouveler le genre autofictionnel et d'illustrer l'idée qui veut que la maternité puisse stimuler la création. Ensuite, je tenterai de montrer, entre autres par l'analyse de quelques intertextes et de commentaires métatextuels, que les auteures s'inscrivent dans une lignée d'écrivaines qui cherchent à invalider le poncif selon lequel la création et la procréation sont incompatibles.

## Variations sur la forme autobiographique

Autobiographie, autofiction, récits de soi, écritures de soi : les termes ne manquent pas pour définir ce courant littéraire, très répandu aujourd'hui, et qui se concentre sur les représentations du « moi ». Comme nombre de chercheur-e-s l'ont affirmé, cette pratique n'est pourtant pas récente en littérature française ; elle remonte aux

2. Selon Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau, cette période caractérise « l'ouverture vers les nouvelles formes romanesques ou fictionnelles apparues au cours des années 1980 » (Havercroft, Michelucci et Riendeau, 2010 : 8).

3. La filiation sera ici appréhendée dans sa dimension idéologique (des caractéristiques littéraires et des prises de position qui lient diverses auteures entre elles) et non généalogique ou familiale. Je ne m'arrêterai pas aux liens filiaux entre les personnages. Il a été montré que la relation mère-fille joue un grand rôle dans la subjectivité et la prise de parole des femmes. Cela dit, dans les deux livres dont il est question ici, les enfants sont des garçons, le lien de filiation de la mère à la fille est donc rompu. Au moment d'écrire *Journal de la création*, Huston a déjà une fille dont elle parle sporadiquement mais le présent article n'en fera pas mention.

*Confessions* de Jean-Jacques Rousseau<sup>4</sup>. Depuis la création du terme « autofiction » par Serge Doubrovsky en 1977, une panoplie d'expressions ont fait leur apparition pour désigner cette pratique mouvante : Philippe Forest parle d'« égolittérature », Annie Ernaux d'« auto-socio-biographie » tandis que Bruno Blanckeman utilise l'expression « autofabulation ». Mais comment s'y retrouver ? Dominique Viart et Bruno Vercier constatent

[qu']il n'est pas aisé de démêler l'écheveau complexe des « écritures de soi », selon la formule qui tend, au risque d'une moindre précision dans la terminologie, à s'imposer. Cette dilution du terme n'est du reste pas indifférente : si la chose prolifère, le mot, lui, est devenu suspect : on ne parle plus guère d'« autobiographie ». Comme si d'en avoir trop précisé les caractères l'avait rendu trop contraignant (Viart et Vercier, 2008 : 29).

L'expression privilégiée par les deux théoriciens serait-elle devenue le générique d'un genre hybride difficile à cerner, un choix linguistique qui engloberait les sous-genres « autofiction », « autobiographie »<sup>5</sup>, etc. ? Dans ce cas, qu'est-ce qui distingue le roman autobiographique des récits de soi ou même de l'autofiction ? Les termes sont-ils interchangeable ? Sans égard à l'expression retenue, Viart et Vercier reconnaissent la créativité du genre : « [...] il importe de souligner combien [l'écriture de soi] est inventive et produit de nouvelles formes littéraires. Car elle interroge à la fois la *vie*, le *sujet* et l'*écriture*, chacune des trois notions qui en composent le nom » (Viart et Vercier, 2008 : 64 ; les auteurs soulignent).

Les genres littéraires de l'intime, comme le journal et les correspondances, ont longtemps été les seuls investis par les femmes, parce que celles-ci avaient difficilement accès à la publication<sup>6</sup>. Bien que la majorité de ces textes publiés aient tout de même été écrits par des hommes, ce sont surtout les femmes qui ont été associées à la littérature personnelle, considérée comme sentimentale et relevant du privé. En dépit de cette catégorisation réductrice, de nombreux écrivains masculins privilégient ce genre depuis environ deux décennies. Pourquoi une telle forme axée sur le « moi », que certains détracteurs ont qualifiée de narcissique, est-elle aussi populaire ? Viart et Vercier ont identifié deux phénomènes qui l'expliquent :

[D']une part les réserves, qui avaient un temps détourné la littérature de la question du « sujet », notion devenue suspecte sous l'influence des sciences humaines qui pensaient en termes de « structures », sont tombées. [...] D'autre part, le repli sur soi dans une période marquée par la désillusion des grands desseins collectifs favorise une forme d'individualisme que les sociologues (Gilles Lipovetsky) ne manquent pas de souligner (Viart et Vercier, 2008 : 27-28).

Bien que les hommes s'intéressent désormais plus que jamais aux écritures de soi, les femmes restent surreprésentées dans l'autofiction (voir Baudelle, 2012 : 146). De nos jours, les écrivaines choisissent ces formes parce qu'elles leur permettent d'exprimer pleinement leur subjectivité. Selon Barbara Havercroft, « ce genre de textes constitue un lieu opportun pour la création et l'expression de la subjectivité et de l'identité, enjeux majeurs de l'écriture au féminin ». Elle ajoute que

les écrits autobiographiques récents au féminin sont des lieux scripturaux d'agentivité, car la nature même du texte intime met l'exploration de la subjectivité au premier plan et deuxièmement, les potentialités discursives utilisées par les femmes autobiographes sont propices aux changements sociaux et politiques, revendications inspirées par leurs propres expériences de vie (Havercroft, 2001 : 518).

Y aurait-il donc une spécificité des textes autobiographiques des femmes ? Certains critiques comme Barbara Havercroft voient se développer une tendance, celle de mettre en scène le corps, les fantasmes et les désirs en utilisant la confession et l'aveu :

Une des tendances notables de l'écriture des femmes en France lors de ce nouveau siècle s'avère la publication de textes autobiographiques et autofictifs qui s'approprient, subvertissent et renouvellent certains traits de la confession. Ce faisant, ces écrivaines révèlent des expériences hautement intimes, souvent d'ordre sexuel, créant ainsi des

4. Voir, entre autres, Viart et Vercier, 2008 : 28.

5. Contrairement à ce que prétendent les auteurs, le terme est encore employé (voir Smith et Watson, 2010).

6. Voir le désormais classique ouvrage de Béatrice Didier, *Le journal intime* : « Le journal, comme la correspondance, a été pendant longtemps un refuge de la créativité féminine privée d'autres modes d'expression littéraire » (Didier, 1991 : 17).

discours confessionnels novateurs où la mise à nu du sujet n'est plus un acte entouré de honte ou une recherche de pardon et de rédemption (Havercroft, 2012 : 159).

Ont donc vu le jour des textes comme *L'inceste* (1999) de Christine Angot, *La nouvelle pornographie* (2000) de Marie Nimier ou encore *La vie sexuelle de Catherine M.* (2001) de Catherine Millet, livres dans lesquels les narratrices racontent exploits sexuels, fantasmes ou traumas et où le corps féminin est à l'avant-scène.

Les deux textes de mon corpus partagent avec ces dernières « confessions » certaines caractéristiques : Darrieussecq utilise parfois l'aveu pour faire part des pensées ou des gestes qui relèvent du tabou (de l'inceste par exemple<sup>7</sup>) et Huston révèle des détails d'ordre sexuel en décrivant son expérience de l'érotisme maternel. Cela dit, ces éléments ne composent pas la matière essentielle des livres. Leur plus grande innovation réside dans le fait que les narratrices prennent la parole en tant que mère ou mère en devenir et non seulement en tant que fille. De plus, elles montrent qu'une mère n'est pas uniquement mère, mais qu'elle est aussi femme, créatrice, amoureuse, etc., et qu'elle peut avoir des intérêts autres que le soin et l'épanouissement des enfants.

On peut se demander pourquoi Nancy Huston a choisi le journal puisque, comme le remarque Chantal Ringuet :

sur le plan formel, le *Journal de la création* affiche plusieurs caractéristiques qui s'écartent des critères canoniques du genre, telles l'écriture fragmentaire, la double structure [...] énonciative, la multiplicité référentielle et l'hybridation textuelle, qui participent à la fois de la construction textuelle de la narratrice et de sa transformation du texte diaristique (Ringuet, 2000 : 4).

Huston répond que c'est « un genre littéraire qui *scande* le temps » (Huston, 1990 : 16 ; l'auteure souligne). Et le temps est inscrit de façon manifeste dans le corps des femmes en raison du cycle menstruel, de la gestation et de la fécondité. Contrairement aux hommes, qui peuvent devenir pères jusqu'à un âge avancé, les femmes ont une période de fertilité limitée. Lorsqu'une femme sans enfant approche de la trentaine, il n'est pas rare qu'elle se fasse demander si son horloge biologique se manifeste. Ainsi, qu'une femme veuille ou non enfanter, les fonctions de son corps sont soumises à la temporalité. Le temps est également écrit dans le journal puisque « [c]elui qui retouche ou même seulement recopie son journal [...] opère un va-et-vient entre deux temps, ou même trois : celui du vécu, celui de la première rédaction, celui de la rédaction définitive – ou des rédactions successives » (Didier, 1991 : 11). Dans le cas de Huston, cette forme permet de rendre compte de l'évolution de ses questionnements et réflexions ainsi que des transformations identitaires et physiques liées à la grossesse tout en accordant une place à l'inscription du quotidien, voire du banal, à même le texte.

Traditionnellement, la pratique d'écriture du journal consistait à consigner pensées et fragments datés chronologiquement et qui s'adressent au seul diariste. Ce type d'écrit n'était pas destiné à la publication. Or, *Journal de la création*, parce qu'il présente une construction textuelle et un agencement des entrées diaristiques et des intertextes, a été constitué en vue d'être diffusé. Comme l'affirment Viart et Vercier, « un journal écrit pour être publié de façon anthume n'est plus le relevé plus ou moins quotidien des pensées et des événements : il est habité d'une conscience de l'œuvre et construit une image de soi destinée à autrui » (Viart et Vercier, 2008 : 66). Le choix de la publication implique nécessairement le désir d'être lu et fait de l'ouvrage un projet destiné à l'Autre. En même temps, nous le verrons, l'auteure avait comme objectif en écrivant son *Journal* de comprendre un conflit intérieur : cette œuvre relève donc également de l'intime. À la fois tourné vers l'Autre et vers soi, ce texte est composite, plurivoque. Les extraits choisis du journal (à l'origine) intime sont intégrés par l'auteure dans l'essai que devient le *Journal de la création*.

---

7. « Quand je le lave, le frotte, l'essuie puis le câline, c'est consciemment que je m'interdis d'embrasser son sexe : je lui bécote le ventre, à la place. [...] [M]on amour maternel est d'abord pédophile, attirance passionnée pour son petit corps, besoin de m'en repaître » (Darrieussecq, 2005 : 19).

Marie Darrieussecq, de façon similaire, « n[']aurait pas pu ] mieux dire par la fiction : [elle a] le bébé constamment sous les yeux » (Darrieussecq, 2005 : 34). La narratrice n'a pas la distance critique et physique (c'est-à-dire la solitude) nécessaire à la fiction : « Une écriture structurée par sa propre contrainte, les poncifs trouvent leur écho, les appels du bébé découpent ces pages, d'astérisque en astérisque » (Darrieussecq, 2005 : 34 ; l'auteure souligne). Peut-être est-ce précisément parce qu'elle voulait exprimer le discontinu et le fragmentaire qu'elle a choisi les cahiers. Ceux-ci lui permettent de raconter le quotidien et le banal (« Je fais longuement pocher une poire, je la pèle, je l'écrase menu menu. Il n'en veut pas. Il veut bien de son petit pot » [Darrieussecq, 2005 : 119]), l'immédiat. Ils lui permettent aussi de consigner des éléments qui résistent à la fiction, comme les listes (« Jusqu'ici, à part le lait, le bébé aura goûté aux parfums "framboise" [un gel anti-acidité], "banane-fenouil" [un pansement gastrique], "orange-caramel" [des vitamines], "citron" [un cocktail anti-rachitisme], "papaye" [un sirop anti-reflux] » [Darrieussecq, 2005 : 102].) ou encore l'évolution de son enfant : les passages du stade de nourrisson au stade de bébé et ensuite d'enfant. Au lieu de se sentir empêchée par les contraintes qui fragmentent l'écriture, elle en fait un moteur de son écriture.

### **Journal de la création de Nancy Huston : accepter « la maternité, la matérialité, la mortalité »**

Le *Journal de la création* est un texte hybride, mi-journal, mi-essai, qui traite de la grossesse en cours de la narratrice et qui propose une réflexion à la fois « sur l'autre type de création – à savoir l'art – et sur les liens possibles et impossibles entre les deux » (Huston, 1990 : 12). L'auteure explore ce qu'elle nomme le « mind-body problem » (en faisant référence à un roman du même nom publié par une romancière américaine, Rebecca Goldstein, en 1983) ou, en d'autres termes, la dichotomie corps-esprit (Huston, 1990 : 12). Le début du texte (daté du 12 février 1988) coïncide avec la fin du premier trimestre de la grossesse de la narratrice ; il correspond également à la date anniversaire (trois jours plus tard) d'une maladie neurologique qui l'a fait souffrir en 1986 ainsi que d'une « crise » psychique qu'elle a vécue l'année d'après. Son objectif en écrivant ce livre est le suivant :

Ce que je voudrais faire dans ces pages – mais oserais-je seulement aller jusqu'au bout ? –, c'est déceler le sens de ces deux maladies, et le lien entre les deux... afin de comprendre pourquoi, depuis deux ans, je suis le siège d'une lutte sans merci entre mon corps et mon esprit (Huston, 1990 : 17).

Pour y arriver, Huston fait des parallèles entre sa vie privée, son expérience d'enseignement d'un cours intitulé *Le corps écrit* qu'elle offre alors annuellement à l'Université américaine de Paris et des émissions radiophoniques qu'elle a préparées avec un collègue sur des couples d'artistes célèbres comme Zelda et Scott Fitzgerald, George Sand et Alfred de Musset, Elizabeth Barrett et Robert Browning, Virginia et Leonard Woolf, Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre, Sylvia Plath et Ted Hughes. Le « siège d'une lutte sans merci entre [le] corps et [l']esprit », c'est aussi ce qu'incarnent la plupart de ces créatrices féminines, si on considère que très peu d'entre elles ont réussi à allier maternité et création de façon « saine », c'est-à-dire sans y laisser leur santé mentale, voire leur vie. Rappelons effectivement que, outre Zelda Fitzgerald qui a sombré dans la folie, Virginia Woolf et Sylvia Plath se sont suicidées, la première sans avoir eu d'enfants et la deuxième, en dépit du bonheur et de l'épanouissement artistique que lui procurait la maternité. Simone de Beauvoir, sans avoir ouvertement souffert du conflit entre le corps et l'esprit, a toutefois renoncé à la maternité, qu'elle considérait comme aliénante. George Sand, pour sa part, est un des rares exemples d'écrivaines qui ont réussi, avant l'époque contemporaine, à écrire une œuvre qui est devenue en partie canonique, à mettre en scène leur désir et leurs fantasmes et à avoir des enfants :

Si [...] Sand a reconnu ne pas être « une artiste », au sens extrême et perfectionniste où l'entendait Flaubert, elle n'en demeure pas moins la preuve vivante, éclatante et rarement égalée de nos jours, qu'il n'y a pas d'incompatibilité intrinsèque entre écriture, érotisme et maternité (Huston, 1990 : 93).

Huston s'associe plus étroitement à certaines des écrivaines qu'elle convoque. Simone de Beauvoir, qui est sans conteste une grande figure du féminisme du 20<sup>e</sup> siècle, est l'une d'entre elles. Elle a réussi à se tailler

une place aux côtés des intellectuels du Paris de l'après-guerre et a produit une œuvre littéraire qui lui a survécu. Si elle représente un modèle pour beaucoup de féministes des générations qui l'ont suivie, ses prises de position sur la maternité ne font pas l'unanimité. Dans *Le Deuxième Sexe*, paru en 1949, elle réserve des pages sinistres à cette expérience. Dès son plus jeune âge, elle savait qu'elle préférerait «former des esprits plutôt que des corps», c'est-à-dire enseigner plutôt qu'élever des enfants (dans l'optique beauvoirienne, la vie intellectuelle n'est pas compatible avec la vie parentale) et qu'elle privilégiait «des rapports choisis avec des êtres choisis» (cité dans Huston, 1995 : 84). Nancy Huston a longtemps voulu ressembler à Simone de Beauvoir : elle ne désirait pas d'enfants et envisageait de se consacrer à l'écriture. Pourtant, elle s'est rendu compte que «l'enfantement et l'écriture, loin d'être contradictoires, nous conduisent vers l'essentiel, au cœur du beau, nous font toucher à la vie dans ce qu'elle a de plus tendre et de plus violent. Avoir un enfant vous ouvre les yeux sur le monde» (Cuypers, 1999 : 26). C'est ce revirement de situation qui la fait écrire : «Ce que ne pouvait pas savoir Simone de Beauvoir, c'est que la maternité ne draine pas, toujours et seulement, les forces artistiques ; elle les confère aussi» (Huston, 1990 : 179). Huston laisse entendre ici que Beauvoir, puisqu'elle n'a jamais eu d'enfants, ne pouvait pas concevoir combien ceux-ci changent «les postulats» de tout «calcul» (voir Huston, 1990 : 179).

Les passages sur les couples d'artistes sont par moments entrecoupés de commentaires métatextuels adressés à l'auteure elle-même ou au bébé à venir. Voici un exemple :

Mais mon bébé, dis-moi : [...] [p]ourquoi ne tirerais-je pas des idées, des phrases, des images et des rêves de cette source vive qui est toi ? Je le fais tous les jours... Si une femme n'est pas obligée d'avoir douze enfants et d'offrir perpétuellement sa poitrine aux «poignards» de leurs besoins, elle peut à la fois «soutenir la joie de donner la vie» et puiser dans cette joie des formes nouvelles (Huston, 1990 : 102 ; l'auteure cite Elizabeth Barrett Browning).

J'entends la métatextualité dans le même sens que Gérard Genette, c'est-à-dire comme «la relation, on dit plus couramment de "commentaire", qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer [...]» (Genette, 1982 : 10). Ici, le métatexte concerne un passage d'*Aurora Leigh* cité dans le *Journal* et dans lequel la mère de la protagoniste (comme celle de Barrett Browning) meurt en donnant naissance à son enfant. Le commentaire fait référence à la fois à la citation d'*Aurora Leigh* (qui est un intertexte) et au texte qui contextualise la citation. Cette stratégie discursive autorisée par la forme diaristique permet de souligner la distance critique prise vis-à-vis du discours rapporté et d'inscrire la réflexion sur la maternité dans une filiation à la fois complice et critique.

Tout un réseau d'intertextes féminins parcourt le *Journal de la création*. À l'instar de Gérard Genette, j'envisage l'intertexte comme : «[...] une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre» (Genette, 1982 : 8). Dans la citation suivante, Huston rapporte un extrait du journal de Virginia Woolf et le commente ; elle s'adresse indirectement à Woolf :

«Je ne sais pas pourquoi, écrit Virginia Woolf dans son journal, le 19 janvier 1922, le lien entre la vie et la littérature doit être fait par les femmes : et elles le font si rarement bien.» Je fais de mon mieux, Virginia... Je vous tends la main comme vous avez tendu la vôtre à Elizabeth Barrett en écrivant sa biographie à travers les yeux de son épagueul Flush ; comme elle a tendu la sienne à George Sand en lui dédiant des sonnets sur l'androgynie et l'angélisme... De main en main, nous finirons bien par voir clair dans cette histoire (Huston, 1990 : 106-107).

En mettant en parallèle les efforts de Woolf, de Barrett et de Sand, Huston reconnaît la volonté de ces femmes de faire «le lien entre la vie et la littérature» et désire en quelque sorte s'inscrire dans la lignée qu'elles incarnent. Si l'auteure sait très bien que Woolf ne pourra entendre son message, elle est consciente que son texte pourra pourtant servir à d'autres lectrices, peut-être créatrices à leur tour, qui la liront et continueront la réflexion. L'image de la main tendue qui traverse la citation, parce qu'elle concerne des écrivaines qui n'ont pas vécu à la même époque, développe une symbolique atemporelle rassembleuse. Telles les figures dans une ribambelle en papier, les auteures joignent les mains, s'unissent, pour transmettre leurs savoirs. Ce

choix discursif mobilise des efforts qui, autrement, demeureraient isolés. Il participe à la création d'une subjectivité collective à l'abri des discours patriarcaux qui ont trop longtemps dominé la sphère de la création artistique. Huston enrichit également cette généalogie. Elle écrit :

Peu d'événements dans ma vie m'ont autant prise au dépourvu que les retrouvailles étincelantes, lors de ma première grossesse, entre érotisme et fécondité. Cette fois-ci encore, enceinte (et désireuse de l'être), je suis littéralement à fleur de peau : ma peau fleurit de partout, des fleurs poussent de tous mes pores, je ne suis plus que floraison ; que ce soit M. qui m'effleure, ou moi-même, ou une idée, le plaisir affleure immédiatement, impérieusement, débordant et sûr de lui... Aucun discours « libérateur », ni du côté des hommes ni du côté des femmes, ne m'avait préparée à cela (Huston, 1990 : 40).

Puisque « aucun discours » ne l'avait préparée au fait que la grossesse puisse être chargée d'un certain érotisme, elle se donne pour tâche de l'écrire et de transmettre cette expérience à ses lectrices. Ainsi, elle met en place une nouvelle filiation, qui commence avec son expérience.

Au lieu de voir la grossesse comme un empêchement, un encombrement, il est possible de s'en inspirer pour créer des œuvres axées sur la continuité et la discontinuité, sur l'amour, sur l'interpénétration du corps et de l'esprit, etc. Des artistes comme Miriam Bat-Yosef et Emma Santos<sup>8</sup> vont même plus loin : la maternité est un élément essentiel à la création. Comme l'écrit Huston : « Les deux artistes ont aussi en commun de considérer création et procréation comme non seulement compatibles mais inséparables, indispensables l'une et l'autre, l'une à l'autre, dans une vie de femme » (Huston, 1990 : 300). L'écrivaine Huston se situe quelque part entre les deux types d'artistes : celles qui vivent un conflit perpétuel entre le corps et l'esprit (les extraits choisis de son journal en sont la preuve) et celles pour qui la maternité est indispensable à la création.

Comment arrive-t-elle à concilier création et procréation ? En « accept[ant] la maternité, la matérialité, la mortalité » (Huston, 1990 : 329), c'est-à-dire en acceptant la vie et la mort, en comprenant qu'elle fait partie d'un cycle, qu'elle vit des événements qui la dépassent et qu'elle peut par moments perdre le contrôle de ce qu'il lui arrive. Par exemple, à la fin de la grossesse, elle n'a momentanément plus envie d'écrire parce que la gestation l'occupe tout entière :

Je constate que l'envie d'écrire me quitte, oui, je me sens trop « occupée » pour écrire. Quelqu'un d'autre occupe mon corps et mon esprit. S'agit-il pour autant d'une « déchéance » de mon esprit dans mon corps ? Non : un émerveillement, au contraire, de trouver l'autre si absolument proche. Une fascination devant l'étrangeté indicible qu'il y a à voir et sentir son propre ventre bouger sous l'impulsion de messages envoyés par le cerveau d'autrui (Huston, 1990 : 322).

Au lieu de s'inquiéter d'une telle panne, elle en profite pour se mettre à l'écoute du fœtus qui bouge en elle. C'est maintenant ce dernier qui doit décider quand il sera prêt à naître. Le *Journal* s'achève quelques pages plus loin, au moment où la parturiente part pour l'hôpital : le travail de l'accouchement se met tranquillement en branle. À la fin du texte, elle fait un bilan ; le 4 juillet 1988, elle écrit :

Je me sens guérie. Est-ce parce que j'ai parcouru cet itinéraire, cousu ensemble en un patchwork toutes les pièces multicolores qui, avant de s'appeler *Journal de la création*, se trouvaient éparpillées ça et là, pans disparates de mon identité déchirée ? ou bien tout simplement à cause de la grossesse ? [...] Je me sens enfin intègre, oui, un tout (Huston, 1990 : 323).

Le fait même de poser ces questions lui permet d'y répondre : elle a atteint son objectif de dénouer le conflit qui l'habitait à la fois grâce à l'écriture du *Journal* et à la grossesse. La gravidité entraîne des changements

---

8. Myriam Bat-Yosef est une peintre cosmopolite. Née à Berlin, elle a entre autres habité et travaillé en Israël, en Islande et en France. Son œuvre « explore les frontières entre le corps et l'œuvre d'art » (Huston, 1990 : 287). Emma Santos, quant à elle, de son vrai nom Marie-Anne Le Rozick, est une écrivaine française qui a surtout écrit sur la maternité et sur ses séjours dans un hôpital psychiatrique. Bien qu'elle ait été enceinte à plusieurs reprises, elle n'a jamais réussi à être mère (en raison de fausses couches ou d'avortements forcés). Voir Huston, 1990 : 300-308.



physiques, moraux et psychiques qui transforment nécessairement l'identité. Pour Huston, le fait d'être enceinte a modifié son rapport à la création et à la procréation, en plus de lui fournir la matière du *Journal*. Ainsi, au lieu de considérer la gestation comme un obstacle à la création, elle utilise cette réalité pour faire émerger des formes nouvelles. L'œuvre créée met de l'avant une interconnectivité entre le corps et l'esprit et illustre bien l'idée selon laquelle il n'y a pas de rupture entre l'art et la vie.

### **Le Bébé de Marie Darrieussecq: Le temps du nourrisson et le temps de l'écriture**

*Le Bébé* de Marie Darrieussecq a été publié en 2002, douze ans après *Journal de la création*. Le livre, qui ne porte aucune mention générique sur la couverture, est composé de deux cahiers (« Printemps, été » et « Été, automne ») de fragments traitant du rapport au bébé et contenant des réflexions sur les discours qui entourent cet « objet »<sup>9</sup> de la littérature. Dans ce livre, contrairement au *Journal de la création*, il n'est question ni du corps de la mère ni de la grossesse et de l'accouchement, à quelques exceptions près. Le texte s'ouvre plutôt sur un mouvement des pieds du bébé: « Ces petits pieds qui gigotent, ils cognaient dans mon ventre » (Darrieussecq, 2005: 11). Cette entrée en matière ainsi que le titre du livre indiquent clairement de quoi il sera question dans ce texte: du bébé. Mais ce qui pourrait étonner, c'est que l'enfant n'est jamais nommé<sup>10</sup>. La narratrice préfère le syntagme neutre, impersonnel « le bébé ». D'ailleurs, ce petit, pris littéralement pour un objet, sera analysé, ausculté, retourné et commenté. Ce choix fait de lui un concept plutôt qu'un personnage à part entière. Pourtant, le livre lui est en partie destiné quand on considère que l'auteure écrit pour déjouer la possibilité de la mort:

J'écris pour conjurer le sort – tous mes livres: pour que le pire n'advienne pas. J'écris ce cahier pour éloigner de mon fils les spectres, pour qu'ils ne me le prennent pas: pour témoigner de sa beauté, de sa drôlerie, de sa magnificence; pour l'inscrire dans la vie, comme on signe une promesse, ou comme par un ex-voto on remercie (Darrieussecq, 2005: 79).

Cet ouvrage est donc une trace, une inscription du bébé dans l'univers. Dans cette optique cependant, le bambin n'est plus le générique précédé de l'article « le », mais plutôt l'enfant de l'écrivaine. Marie Darrieussecq réfléchit au « bébé » pour comprendre le lien qui l'unit à « son bébé » et pour lui rendre hommage. Les cahiers, même s'ils sont issus d'un questionnement personnel, produisent ici une œuvre tournée vers l'autre, le fils. La narratrice, qui est déjà une auteure connue, a d'emblée accès à la subjectivité et use de cette subjectivité pour commémorer la naissance de son garçon.

Le texte, comme celui du *Journal*, est truffé de commentaires métatextuels. Cette stratégie discursive permet entre autres à Darrieussecq d'énoncer une des raisons pour lesquelles elle écrit ce livre:

Dire le non-dit: l'écriture est ce projet. À mi-distance entre dire et ne pas dire, il y a le cliché, qui énonce, malgré l'usure, une part de réalité. Le bébé me rend à une forme d'amitié avec les lieux communs; m'en rend curieuse, me les fait soulever comme des pierres pour voir, par-dessous, courir les vérités (Darrieussecq, 2005: 16).

La narratrice se propose d'énoncer ce qu'« on » ne dit pas généralement, de revisiter les poncifs de la maternité pour voir ce qu'ils recèlent de vérité. Mais ce n'est pas tout; Darrieussecq écrit aussi ce livre pour répondre à d'autres textes ou se distancier d'eux:

J'écris pour définir, pour décrire des ensembles, pour mettre à jour les liens: c'est mathématique. J'écris pour renouveler la langue, pour fourbir les mots comme on frotte les cuivres – *le bébé, la mère*: entendre un son plus clair.

9. « Le bébé est enveloppé de discours épais comme des langes, il est ainsi l'objet le plus mineur qui soit pour la littérature » (Darrieussecq, 2005: 43).

10. Il est intéressant de noter que, tout comme le bébé, la narratrice et son conjoint n'ont pas de nom. Le conjoint est simplement appelé « le père du bébé ». Ce choix narratif a probablement une fonction identificatoire: l'auteure choisit des syntagmes neutres pour que les lecteurs s'identifient plus facilement aux personnages. De même, il est plus aisé ainsi de prendre « le bébé » comme un concept ou un objet s'il n'est pas personnalisé.

Ce n'est pas la naissance du bébé qui déclenche ces pages, c'est l'existence d'autres livres et d'autres phrases – toutes faites ou étincelantes (Darrieussecq, 2005: 44).

Elle pense « le bébé » pour se défaire de certaines idées reçues, pour concevoir autrement le rapport au discours social sur la maternité, pour donner à lire un texte qui bouscule certains poncifs et inscrire dans l'univers littéraire un autre exemple de mère écrivaine.

Mais comment, plus concrètement, en finir avec l'incompatibilité traditionnelle entre maternité et création ? Une des solutions préconisées par la narratrice est d'accepter qu'il y a un temps pour chaque chose : un temps pour s'occuper de son fils et un temps pour écrire (ces deux tâches n'étant toutefois pas exclusives).

Darrieussecq opère une distinction nette entre le nourrisson et le bébé. Le premier cahier est réservé aux premiers mois de la vie, les moments où les journées sont divisées en six cycles (allaitement, changement de couche, dodo) et où il n'y a pas de différence entre le jour et la nuit : c'est le temps du nourrisson. L'auteure déclare : « L'idée d'écrire sur lui, alors, ne me venait pas ». Elle était dévouée aux soins du bébé, « n'étais[t] au monde qu'à demi, n'entendant qu'à demi ce qu'on [lui] disait, ne voyant qu'à demi les gens, lisant mal les livres. La moitié de [son] cerveau était à lui [...] » (Darrieussecq, 2005: 32). Le deuxième cahier est consacré à l'étape suivante du développement, celle du bébé. Darrieussecq constate que « [c]ela prend deux à trois mois pour que le nourrisson devienne le bébé : le temps de trouver un mode de garde, de reprendre le travail, de cicatriser le corps, pour se tourner soi-même à nouveau vers le monde, pour être joyeuse à nouveau » (Darrieussecq, 2005: 85). C'est avec le temps du bébé qu'elle se remet à écrire. Ce texte constitue donc en quelque sorte son retour à l'écriture :

J'ai cessé de désespérer quand j'ai compris que ce temps-là serait court, qu'il ne durerait pas toute la vie. J'ai cessé de désespérer quand une crèche s'est présentée, elle le prenait en octobre. Le temps se réorganisait autour de cette date : celle où je rejoindrais le monde du dehors. Alors je suis descendue dans ce bain de lait, j'ai clapoté, flotté, je me suis saoulée de ce temps du bébé, parce que plus tard je recommencerais à penser, à écrire, à vivre avec les hommes (Darrieussecq, 2005: 12).

Il y a un temps pour s'occuper du bébé et un temps pour écrire : lorsque la narratrice fait ce constat, elle peut enfin se réconcilier avec la première période qui l'éloignait du monde extérieur.

Comme Huston, Darrieussecq prend position par rapport à Simone de Beauvoir, qui reste le phare de nombreuses féministes. *Le Bébé* est tout entier une prise de position contre l'opinion de Simone de Beauvoir sur la maternité, un témoignage qui montre que le choix qu'a fait cette dernière pour pouvoir écrire n'est plus nécessaire aujourd'hui. La citation suivante l'illustre bien :

Bonheur d'écrire, bonheur d'être avec le bébé : bonheurs qui ne s'opposent pas. Geint encore en moi, sournoise, la petite chanson : « On ne peut pas être une intellectuelle et une bonne mère », on ne peut pas penser et pouponner. Sainte Beauvoir.

Bonheurs qui loin de s'entremanger se nourrissent l'un de l'autre. L'écriture pousse ici avec le bébé, et le bébé profite de l'écriture, puisque ce cahier rend sa mère heureuse. Je continue à travailler (Darrieussecq, 2005: 99).

Parce que Darrieussecq a décidé qu'il y avait un temps pour le nourrisson suivi d'un temps pour l'écriture (possible à partir du moment où le fils atteint le stade du bébé), elle peut profiter pleinement de chacun de ces « bonheurs ». Elle va même jusqu'à dire que l'un devient complémentaire de l'autre : la présence de l'enfant stimule la création et il en bénéficie parce que l'acte d'écrire comble sa mère. Elle prouve donc, malgré les jugements extérieurs de certains (dont les infirmières qui lui disent que trop travailler « empêcher[a] la montée de lait » [Darrieussecq, 2005: 64]) et contrairement à ce que pensait « Sainte Beauvoir », qu'il est possible d'être à la fois une bonne mère et une intellectuelle accomplie.

De plus, l'intertextualité telle que l'emploie Darrieussecq permet, comme nous l'avons vu plus haut, de former une généalogie symbolique d'auteures qui favorise la transmission d'un certain savoir sur l'expérience de la maternité par les initiées et non plus par un discours contrôlé par le patriarcat et notamment par

le domaine médical. La narratrice apprend non pas en consultant des guides sur la naissance et l'éducation des enfants mais en lisant l'œuvre de ses consœurs écrivaines :

Après un accouchement, pour je ne sais quelle raison de sécurité il faut rester deux heures jambes écartées, à plat dos sur la table de travail. Relisant *Interview* de Christine Angot je m'aperçois que ces deux heures, les accouchées «à terme» peuvent les passer avec leur bébé sur le ventre (Darrieussecq, 2005: 115-116).

Ce genre d'information n'est pas de celui que la documentation médicale transmet aux parturientes. Nous avons affaire à un transfert de connaissances (unidirectionnel dans ce cas puisque Christine Angot n'est pas directement interpellée) qui lie les deux écrivaines et leur permet de construire un savoir transmis entre femmes. Considérons cet autre intertexte: «Le bébé m'empêche d'écrire, en se réveillant. Dans *La Femme gelée*, Annie Ernaux écrit: "Deux années à la fleur de l'âge, toute la liberté de ma vie s'est résumée dans le suspense d'un sommeil d'enfant l'après-midi"» (Darrieussecq, 2005: 14). Darrieussecq apprend de l'expérience de ses prédécesseures. Ernaux n'a pas «souffert» pour rien, en quelque sorte. À son tour, Darrieussecq pourra «aider» d'autres mères écrivaines à concilier maternité et écriture.

Dans le but de s'opposer aux doctrines rigides de l'éducation des enfants ou de la prolifération de conseils venant de toutes parts, la narratrice affirme: «Toutes les propositions de ce texte peuvent se renverser» (Darrieussecq, 2005: 76). Ainsi, elle ne prétend pas détenir la vérité, elle ne fait qu'écrire son vécu et publier sa réflexion. Son texte, s'il remet en question les idées reçues sur le bébé, ne se veut pas un mode de compréhension de la parentalité. Comme l'écrit l'auteure: «il n'y a pas de théorie uniforme du bébé» (Darrieussecq, 2005: 77), seulement la possibilité de multiples expressions d'une expérience chaque fois singulière.

\* \* \*

Enfin, parvenue au terme de mon analyse, je peux constater, à l'instar de Julia Kristeva, que «loin d'être en contradiction avec la créativité [...], la maternité peut – en tant que telle et si les contraintes économiques ne sont pas trop pesantes – favoriser une certaine création féminine» (Kristeva, 1977: 6). En plus d'être le journal de bord d'une maternité, *Journal de la création* constitue le lieu d'inscription du conflit entre corps et esprit, création et procréation, et représente une tentative de compréhension, voire de résolution de ce conflit. *Le Bébé* s'écrit quant à lui par fragments entre les appels du poupon et remue les poncifs concernant le bébé, la mère et l'instinct maternel.

Les deux textes s'inscrivent dans une lignée de livres qui montrent que la maternité peut stimuler la création, voire devenir l'inspiration d'une œuvre: se dessinent au sein même des textes des filiations d'auteures. D'un côté, la généalogie ainsi formée permet de mettre de l'avant des vécus racontés du point de vue des mères qui déjouent les discours patriarcaux, tandis que de l'autre, elle sert à remettre les clichés en question et à faire entendre des voix neuves. Cette continuité entre les générations (de Woolf à Huston ou d'Angot à Darrieussecq) instaure une autre filiation où chacune peut être et mère, et fille symbolique. Enfin, il est rafraîchissant de lire des textes positifs sur la maternité, des récits qui, sans censurer l'ambivalence et les doutes inhérents à l'expérience de la parentalité, désamorcent les habituels rapprochements faits entre maternité et mort et entre mère et culpabilité.

## Bibliographie

- BADINTER, Élisabeth. 2010 [1980]. *L'Amour en plus, histoire de l'amour maternel (xvii<sup>e</sup>-xx<sup>e</sup> siècle)*, Paris: Flammarion, 449 p.
- BAUELLE, Yves. 2012. «L'autofiction des années 2000: un changement de régime?», dans Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, p. 145-157.

- BEAUVOIR, Simone de. 1949. *Le Deuxième Sexe, tomes I et II*, Paris: Gallimard, 502 et 510 p.
- CUYPERS, Dane. 1999. « Nancy Huston vue de l'intérieur », *Actualité des religions*, n° 1, janvier, p. 24-27.
- DARRIEUSSECQ, Marie. 2005 (2002). *Le Bébé*, Paris: P.O.L., 187 p.
- DIDIER, Béatrice. 1991 (1976). *Le journal intime*, Paris: Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 205 p.
- GENETTE, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Seuil, 467 p.
- HAVERCROFT, Barbara. 2012. « Splendeurs et misères de la confession au féminin au XXI<sup>e</sup> siècle », dans Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, p. 159-172.
- . 2001. « Auto/biographie et agentivité au féminin dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit* d'Annie Ernaux », dans Lucie Lequin et Catherine Mavrikakis (dir.), *La francophonie sans frontières. Une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*, Paris: L'Harmattan, p. 517-535.
- HAVERCROFT, Barbara, MICHELUCCI, Pascal et Pascal RIENDEAU. 2010. « Frontières du roman, limites du romanesque. Introduction », dans Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (dir.), *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Québec: Nota bene, coll. « Contemporanéités », p. 7-22.
- HIRSCH, Marianne. 1989. *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington: University of Indiana Press, 244 p.
- HUSTON, Nancy. 1995. « Les enfants de Simone de Beauvoir », dans *Désirs et réalités, textes choisis 1978-1994*, Paris/Montréal: Actes Sud/Leméac, p. 81-96.
- . 1990. *Journal de la création*, Paris: Babel, 352 p.
- KAPLAN, Ann E. 1992. *Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama*, Londres: Routledge, 250 p.
- KRISTEVA, Julia. 1977. « Un nouveau type d'intellectuel: le dissident », *Tel quel*, 74, p. 3-8.
- RICH, Adrienne. 1986 [1976]. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, Londres: Virago, 318 p.
- RINGUET, Chantal. 2000. « La construction textuelle du sujet diaristique dans le *Journal de la création* (1990) de Nancy Huston: une épiphanie de la parole », mémoire de maîtrise, Montréal: Université du Québec à Montréal, 116 p.
- SAINT-MARTIN, Lori. 1999. *Le Nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec: Nota bene, coll. « Essais critiques », 331 p.
- SMITH, Sidonie, et Julia WATSON. 2010 [2001], *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*, 2<sup>e</sup> édition, Minneapolis: University of Minnesota Press, 394 p.
- VIART, Dominique, et Bruno VERCIER. 2008 [2005]. *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, avec la collaboration de Franck EVRARD, Paris: Éditions Bordas, 2<sup>e</sup> édition augmentée, 543 p.



# Filiations croisées et autobiographie au féminin dans *Are You My Mother?* d'Alison Bechdel

Jessica Hamel-Akré

Dans une vidéo YouTube intitulée «OCD», acronyme anglais signifiant «trouble obsessionnel compulsif», l'écrivaine et illustratrice américaine Alison Bechdel ouvre les portes de son bureau à ses lectrices, leur permettant d'entrevoir certaines étapes de son processus créateur. Bechdel prépare un trépied, règle l'appareil photo, se place devant la lentille et prend la pose. C'est ainsi qu'elle réalise chaque case de ses romans graphiques: pour chaque image, chaque personnage dessiné, la photographie lui sert d'esquisse. Bechdel estime que sans ce processus qu'elle nomme «compulsif», le dessin serait impossible à réaliser. En faisant référence au désordre qui règne dans son espace de travail, aux accessoires éparpillés sur son bureau, Bechdel, en se moquant un peu d'elle-même, reconnaît ouvertement qu'il n'y a pas de frontière entre ses œuvres et sa vie réelle: «I don't even know what's a real object and what's a fake one / *Je ne sais même pas faire la différence entre un vrai objet et un faux*»<sup>1</sup>.

Cette courte vidéo résume parfaitement plusieurs grands thèmes de ses deux romans graphiques, *Fun Home* (2006) et *Are You My Mother?* (2012): la reproduction méticuleuse de la vie quotidienne, la mince ligne entre les rôles d'auteure et de personnage, l'authenticité de ce que nous tenons pour «réel», etc. Dans *Fun Home*, par exemple, l'auteure interroge le rapport à son père et suggère que le décès de celui-ci, survenu lorsqu'elle était à l'université, aurait tout d'un suicide. Elle expose la bisexualité secrète de son père, qu'elle met en relation avec la découverte de son propre lesbianisme. Sur un autre plan, elle inscrit leur relation dans la lecture de grands auteurs classiques dont Proust, Joyce et Homère. *Are You My Mother?* reprend ces idées en approfondissant le rapport à la mère: cette fois, cependant, Bechdel en permet l'accès par l'entremise d'une littérature différente du corpus masculin qu'elle utilise pour explorer la trame de *Fun Home*, celle qui s'intéresse à la vie privée des femmes. Bechdel analyse son passé au moyen d'une lecture de plusieurs écrivaines féministes, notamment Virginia Woolf et Adrienne Rich.

L'exploration de cette histoire fait de *Are You My Mother?* une œuvre riche et intense qui, par sa nature auto-référentielle et son usage de la mise en abyme, interroge la complexité du rapport entre mère et fille. Bechdel examine également le rapport de l'écrivaine contemporaine à ses prédécesseurs, et repousse les limites de l'écriture autobiographique en déjouant la séparation entre la sphère publique et la sphère privée. Tout en mettant en scène une filiation familiale, le livre se pose comme une histoire de l'écriture au féminin

---

1. Voir Alison Bechdel, «OCD», *YouTube* [en ligne], [http://www.youtube.com/watch?v=\\_CBdhxVFEGc](http://www.youtube.com/watch?v=_CBdhxVFEGc).

et du féminisme. La juxtaposition de générations qui ont joué un rôle crucial dans la lutte pour les droits des femmes aux États-Unis (celle née dans les années trente comme la mère, et celle née dans les années soixante comme l'auteure) illustre l'inscription des luttes féministes au sein même du foyer et dans la relation mère-fille. De fait, il ne faut pas oublier que la carrière de Bechdel a joué un rôle important dans l'épanouissement de la littérature lesbienne dans les années 1980 et, plus généralement, dans l'histoire du féminisme. En effet, son *comic strip*, *Dykes to Watch out for*, qui lui a valu la reconnaissance artistique, a paru dans différents journaux indépendants pendant plus de vingt ans, et est désormais perçue comme une production originale qui a offert aux lesbiennes une visibilité certaine dans la culture populaire américaine.

C'est précisément la construction de cet héritage qu'il nous intéresse d'exposer. La mise en rapport des conversations formant le «quotidien» du rapport mère-fille et la relation avec les écrivaines féministes est un thème cher à l'auteur. C'est cependant dans la quête de l'indépendance et l'affirmation de soi que semblent s'imbriquer les deux filiations : Bechdel s'autorise à les entremêler et à les faire dialoguer. C'est en nous appuyant sur cette perspective que nous tenterons de voir comment le besoin de s'affirmer comme individu de plein droit se réalise par un questionnement singulier des liens tant familiaux que littéraires.

### Mère et fille : une filiation trouble

Comme *Fun Home* s'intéresse principalement au rapport au père, il n'offre qu'un bref aperçu de l'ascendance féminine de Bechdel. *Are You My Mother?* se donne pour tâche, au contraire, de faire l'archéologie du rapport mère-fille, lequel se révèle encore plus complexe et tortueux. Le rapport entre l'auteure et sa mère se définit essentiellement par une tension de type passif-agressif : les désaccords se manifestent par des allusions et des commentaires à double sens plutôt que par des confrontations ouvertes. Ils se construisent sur des non-dits et sur une scission, physique et psychique, entre les deux femmes. Pour cette raison, l'auteure se voit mise à l'écart par sa mère, dès son plus jeune âge. Tandis que ses frères reçoivent l'attention maternelle, Bechdel, au contraire, semble moins considérée par sa mère. Helen comble ses fils de câlins et de mots doux, alors que les femmes de la famille «never trafficked in that sort of thing / [n'ont] jamais ce genre d'échange» (Bechdel, 2012 : 85/2013 : 91). Quand sa fille atteint l'âge de sept ans, elle cesse brutalement tout contact physique avec elle. Un soir, la jeune Bechdel, qui réclame à sa mère un baiser de bonne nuit, alors que ses frères ont déjà reçu le leur, se voit répondre sèchement qu'elle est désormais «too old to be kissed good night/trop grande pour les baisers du soir» (Bechdel, 2012 : 136/2013 : 142). Au moment où Bechdel quitte le nid familial en Pennsylvanie pour entreprendre ses études universitaires, les deux femmes «hadn't touched in years/ne s'étaient plus touchées depuis des années» (Bechdel, 2012 : 219/2013 : 225).

Devenue adulte, Bechdel ressent toujours la douleur de ce manque d'affection. Éloignée physiquement de sa mère dès la fin de l'adolescence, elle ne retourne la voir que pour de courtes visites : elle habitera successivement plusieurs endroits avant de s'installer définitivement au Vermont, loin de ses origines. Le contact s'effectue alors par des appels téléphoniques quotidiens, et à l'éloignement physique s'ajoutera un éloignement psychique surgissant des conversations. Le câble téléphonique qui maintient le lien entre les deux femmes se présente davantage comme un cordon ombilical inopérant que comme un véritable outil qui les lie affectivement. Dans la plupart de leurs échanges, Helen ignore délibérément certains aspects importants de la vie de sa fille, notamment son lesbianisme, et l'auteure est frappée de plein fouet par le poids de ces non-dits. Dans une séance de psychothérapie, Bechdel soumet l'hypothèse que c'est à cause du «lesbian thing/truc de lesbienne» que sa mère ne lui pose que rarement des questions sur sa vie privée, comme si elle avait peur que «if I get a word in edgewise, it'll be "cunnilingus"/si je place un mot, ce soit "cunnilingus"» (Bechdel, 2012 : 62/2013 : 68). Bechdel se souvient qu'au moment où elle a révélé son orientation sexuelle à ses parents, pendant ses années universitaires, Helen lui a fait comprendre qu'elle ne voulait rien savoir de son lesbianisme, ou de ce qu'elle nomme dans une lettre le «whatever it is/quoi que ce soit» (Bechdel, 2012 : 156/2013 : 162). Des années plus tard, quand sa fille publie le premier livre de la série *Dykes to Watch*

*out for*, Helen se montre toujours craintive face aux réactions possibles des gens de son entourage. Elle manifeste de nouveau son mécontentement, voire sa déception, disant qu'elle espère un jour voir le nom de sa fille affiché sur un livre, «but not on a book of lesbian comics / mais pas sur un livre de bd lesbiennes» (Bechdel, 2012: 182/2013: 188).

La réaction d'Helen face à la publication de son premier livre est, bien évidemment, difficile à vivre pour Bechdel et, comme nous le verrons, elle change profondément le rapport qui les unit. Cependant, Bechdel note ailleurs dans le texte que ce n'est pas la première fois qu'elle est troublée par le comportement de sa mère: elle réfléchit aux origines de la distance entre elles. Elle décrit plusieurs moments-clés de son enfance où surviennent, dans le quotidien, des événements qui auront un grand impact non seulement sur la relation mère-fille mais aussi sur l'image qu'elle a d'elle-même et de son propre corps. Enfant, Bechdel développe une peur de vomir qui l'affecte toujours à l'âge adulte. Elle lie cette phobie à une nuit de son enfance où, après l'avoir vue vomir par terre dans la salle de bain, sa mère réagit avec étonnement, proclamant que la jeune Bechdel «never get[s] sick / ne vomit[j] jamais» (Bechdel, 2012: 260/2013: 266). Bien que la réaction maternelle soit empathique, Bechdel croit avoir déçu Helen par son incapacité à contrôler son corps, à un point tel que le lien mère-fille a été irréparablement endommagé. Mais pourquoi un si grand besoin de maîtriser son corps? Pourquoi, en tant que jeune fille, Bechdel éprouve-t-elle un embarras qui l'affectera toute sa vie?

La réponse à cette question se dévoile à travers différents souvenirs que Bechdel raconte, et dans lesquels sa mère lui transmet sa honte du corps féminin. Dans une autre scène, alors qu'elle donne le bain à ses trois enfants, Helen explique les détails de la circoncision à l'un des fils. À côté, Bechdel, fascinée par les mots «pénis», «scrotum» ou «prépuce», que sa mère utilise pour décrire les organes génitaux de ses frères, demande, par curiosité, le «vrai» nom de ses propres organes génitaux: elle ne les connaît alors que sous la dénomination enfantine de «tee-tee place / pipi». Mal à l'aise, Helen explique à sa fille qu'elle doit faire des recherches pour trouver le nom avant de le lui dire, réponse qui, bien évidemment, laisse la fillette perplexe: «Why would my mother-who supposedly has the same apparatus-have to get back to me on what it was called? / Pourquoi ma mère – censée avoir le même équipement que moi – ne pouvait-elle me révéler qu'ultérieurement comment il s'appelait?» (Bechdel, 2012: 169/2013: 175). C'est le lendemain, à l'heure du bain mais en l'absence de ses frères, que l'auteure dit enfin comprendre pourquoi «the term was not in common usage/le terme n'était pas employé couramment» (Bechdel, 2012: 169/2013: 175) quand sa mère lui dévoile sèchement le vrai substantif, «vagin».

Cette scène se déroule dans trois cases séparées. La première, la plus grande, montre les trois enfants dans le bain et leur mère qui s'occupe d'eux. Le visage de la jeune fille est curieux lorsqu'elle pose les questions à Helen. L'image du lendemain est plus petite, et ne montre que le haut du corps de l'auteure et de sa mère. Elles se regardent, la fille avec une expression de perplexité, la mère d'un air fermé et détaché lorsqu'elle dit le mot «vagin». La dernière vignette montre Bechdel seule dans son bain, nue, le regard honteux, la tête baissée. Il semble que sa mère, présente dans la case précédente pour cette révélation lexicale, ait «abandonné» sa fille après l'échange. Comme pour les vomissements, les effets de cet événement préoccupent l'auteure jusqu'à l'âge adulte. En fait, Bechdel se demande souvent si elle n'est pas responsable des échanges troubles avec sa mère. L'idée est explicitée lors d'une séance avec Jocelyn, l'une de ses premières analystes, quand Bechdel évoque la fois où sa mère a trouvé «obscène» un de ses dessin représentant un médecin nettoyant justement le «tee-tee place / pipi» d'une petite fille: pour elle, il s'agit d'un moment charnière. Elle se demande même si ce n'est pas ce jour-là que sa mère lui a refusé son baiser de bonne nuit, et se rend entièrement responsable de leur éloignement: elle pense être incapable de «plaire» à sa mère, et c'est d'ailleurs peut-être son dessin «vulgaire» qui lui a fait perdre l'affection d'Helen. En racontant ce souvenir, elle avoue être toujours, même adulte, «frozen with shame/pétrifiée de honte» (Bechdel, 2012: 145/2013: 151) à l'idée d'avoir manifesté une telle «perversité».



En même temps, ces hypothèses s'accompagnent d'exemples qui contredisent l'idée selon laquelle Bechdel aurait perdu l'amour de sa mère à cause de son comportement et de ses défauts : très jeune, Bechdel remarque que sa mère est tout particulièrement occupée par les besoins de ses fils et de son mari, c'est-à-dire des *hommes* de la famille. Pour contrebalancer le manque de tendresse maternelle, Bechdel crée des jeux enfantins qui pourraient lui apporter un certain réconfort : elle se roule par exemple dans l'herbe du jardin pour salir son pantalon, s'imaginant dans une publicité où les mères s'occupent toujours de leurs enfants. Ou encore, elle invente le jeu «the crippled child / de l'enfant infirme», où elle fait semblant d'être un enfant handicapé ayant besoin de soins médicaux. Durant ces jeux, Helen se montre attentive et fait plaisir à sa fille. Certaines scènes montrent aussi que parfois, Helen «tend la main» vers sa fille, sans qu'elle le lui demande explicitement ; elle l'aide, par exemple, à poursuivre son journal intime, quand une période de troubles compulsifs obsessionnels l'empêche d'écrire. Mais Bechdel qualifie ces moments où elle parvient à retenir l'attention de sa mère de rares, «miraculous-like persuading a hummingbird to perch on your finger / [tenant] du miracle, en fait, comme de convaincre un colibri de se poser sur votre doigt» (Bechdel, 2012 : 13/2013 : 19).

La jeune Bechdel sent que certaines limites imposées à sa mère l'éloignent d'elle, mais en raison de son jeune âge, elle ne parvient pas à reconnaître la force qui les motive. Comme l'explique Adrienne Rich :

[t]he child does not discern the social system or the institution of motherhood, only a harsh voice, a dulled pair of eyes, a mother who does not hold her, does not tell her how wonderful she is / [l'enfant associe le système social ou l'institution de la maternité à une voix rêche, à un regard éteint, à une mère qui ne l'assume pas, qui ne lui dit pas combien elle est merveilleuse» (Rich, 1986 : 245/1980 : 243)<sup>2</sup>.

Pour Bechdel, le fardeau est lourd à porter : «the one thing she [Helen] needed from me was that I not need anything from her/la seule chose dont elle avait besoin de ma part, c'est que je n'aie pas besoin d'elle» (Bechdel, 2012 : 260/2013 : 266). Malgré l'ouverture intellectuelle du foyer, les traces de la famille patriarcale demeurent : certains non-dits, particulièrement entre mère et fille, ont rendu l'auteure vulnérable à un mépris de soi subtil et spécifiquement féminin. Comme l'affirment Jocelyn et Carol, les psychologues qui suivent l'auteure pendant l'écriture de *Are You My Mother?*, une sorte de misogynie se manifeste entre mère et fille, et l'éométophobie de Bechdel en constitue le principal symptôme : «I wonder if throwing up is somehow a marker of femininity. Like, it stands in for things that come out of the female body. Menstrual blood, vaginal lubrication, even a baby /Je me demande si vomir ne serait pas un marqueur de féminité. Comme si cela représentait les choses qui sortent du corps féminin. Le sang menstruel, la lubrification vaginale, et même un bébé» (Bechdel, 2012 : 279/2013 : 285).

Cette hypothèse expose le dégoût du corps féminin dans la filiation féminine ainsi que l'un des grands non-dits entre mère et fille. Dans *Pouvoirs de l'horreur*, Julia Kristeva reconnaît que la gêne du sang menstruel, parmi d'autres formes de fluides corporels, «représente le danger venant de l'intérieur de l'identité (sociale ou sexuelle)» dans la mesure où il «menace le rapport entre les sexes dans un ensemble social et, par intériorisation, l'identité de chaque sexe face à la différence sexuelle» (Kristeva, 1980 : 86). Le problème fondamental entre Bechdel et sa mère serait alors le fait que Bechdel rejette la vision de la féminité que sa mère lui transmet. Par les non-dits ou les moments de désaveu, la mère apprend à sa fille le «danger» du féminin, la nécessité de le dissimuler. En vomissant, la jeune fille dévoile l'intérieur de son corps, ce qui, selon sa perspective, déçoit sa mère. Le vomi, résidu de l'intérieur menaçant, doit rester invisible car il constitue une preuve de la saleté du corps féminin. Cela fait écho à la scène où Bechdel demande à connaître le véritable nom de ses organes génitaux. Il n'est bien sûr pas anodin que plusieurs scènes aient lieu dans la salle de bain, endroit strictement réservé au privé, où la saleté du corps est censée disparaître, mais aussi où l'individu est autorisé à être seul avec sa nudité, autrement dit avec la vérité de son corps. C'est là aussi que

2. Les citations traduites sont issues de l'édition suivante : *Naître d'une femme : la maternité en tant qu'expérience et institution*, traduit de l'anglais par Jeanne Faure-Cousin, Paris : Denoël, 1980, 297 p.

Bechdel choisit de se cacher pour créer son dessin « obscène ». Elle échoue comme fille puisqu'elle ne parvient pas à *poursuivre la filiation* et à en suivre les règles.

Avec les non-dits qui caractérisent ce rapport mère-fille, nous voyons qu'une certaine amertume accompagne l'héritage, amertume qui semble antérieure à la maternité de Helen. Carol perçoit chez la mère de sa patiente « some resentment about being female that got passed on / [qu'elle] éprouvait vis-à-vis de sa féminité un ressentiment qu'elle [lui] a transmis » (Bechdel, 2012 : 279/2013 : 285). Jocelyn évoque aussi ce point, après une conversation au sujet des vomissements. Elle propose à Bechdel de demander à sa mère « what the main thing was she learned from her mother/la chose la plus importante qu'elle ait apprise de sa mère » (Bechdel, 2012 : 262/2013 : 268). Quand Bechdel lui pose cette question, sa mère répond sans hésiter : « That boys were more important than girls/Que les garçons comptent plus que les filles » (Bechdel, 2012 : 262/2013 : 270). Helen manifeste ensuite son mécontentement face au fait que sa mère à elle, la grand-mère de l'auteure, a « adoré » ses fils, contrairement à elle, sa fille. L'auteure est étonnée de voir Helen reproduire le schéma qui l'a elle-même tant fait souffrir. En guise de réponse, Helen tente de la rassurer en lui disant qu'elle-même est loin d'être aussi dure que sa propre mère. Son commentaire confirme les soupçons des psychologues de l'auteure et éclaire la nature de la filiation féminine : celle-ci semble se caractériser par la transmission d'une certaine misogynie entre femmes. C'est dans cet esprit que Simone de Beauvoir note dans *Le Deuxième Sexe* que « [l]a fille est pour la mère à la fois son double et un autre, à la fois, la mère la chérit impérieusement et elle lui est hostile » (Beauvoir, 1976 [1949] : 30). Beauvoir considère que la mère impose à la fille « sa propre destinée » puisque « c'est une manière de revendiquer orgueilleusement sa féminité » mais est en même temps « une manière aussi de s'en venger » (Beauvoir, 1976 [1949] : 30). La réponse de Helen peut être comprise selon cette idée : d'une part, elle montre que Helen est sensible au fait que les femmes sont contraintes de faire partie d'un processus qui nuit à leur intégrité personnelle ainsi qu'à celle de leurs filles. D'autre part, sa réponse, teintée d'amertume, laisse croire qu'elle éprouve toujours de la rancune envers sa mère à cause de la subordination qu'elle a subie en tant que fille et en profite, une fois devenue mère elle-même, pour faire souffrir sa fille. Sa relation avec Bechdel devient une tentative de soulager sa propre peine.

Dans cette perspective, le mépris attaché au féminin incite à la séparation d'avec la mère ; mais la douceur du rôle féminin, auquel elles sont assujetties, leur est commune, et les relie. Quand Bechdel propose que *Are You My Mother?* est un « memoir about [her] mother/mémoire sur [sa] mère », en même temps qu'il est sa propre autobiographie, nous percevons la difficulté qu'elle éprouve lorsqu'il s'agit de se différencier de sa mère, de comprendre sa place dans une lignée de femmes qui tente justement de nier toute individualité féminine. Le problème s'inscrit dans la manière même dont Bechdel perçoit la maternité :

I see perhaps the real problem with this memoir is that it has no beginning. Sort of like how I'd understood human reproduction as a child. I was an egg inside my mother when she was an egg inside her mother and, so forth and so on / Je réalise que, peut-être, le vrai problème de ce mémoire sur ma mère est qu'il n'a pas de commencement. Un peu comme j'avais compris la reproduction humaine en étant enfant. J'étais un œuf à l'intérieur de ma mère quand elle n'était qu'un œuf à l'intérieur de sa mère, et ainsi de suite (Bechdel, 2012 : 6-7/2013 : 12-13).

La reproduction d'une série de photos prises à la naissance de l'auteure, où les images de mère et fille se mélangent, éclaire également cette idée. Sur sa table de travail, entre les pots d'encre et les outils de dessin qui accompagnent les photos, se trouvent des clichés qui représentent Bechdel, à trois mois. Mère et fille ont des expressions faciales semblables : l'auteure devient alors une simple copie de sa mère. Pour cette raison, elle restera toujours attachée à sa mère, malgré la distance établie, qu'elle soit géographique, affective ou physique. Pour l'illustrer, Bechdel inclut une citation de Donald Winnicott, son psychanalyste préféré, grâce à qui elle examine son enfance. Selon Winnicott, « the precursor of the mirror is the mother's face/le précurseur du miroir, c'est le visage de la mère » : les enfants se tournent vers la mère pour déchiffrer leur propre image (Bechdel, 2012 : 213/2013 : 219). Que Bechdel utilise cette citation pour expliquer son rapport à la mère suggère que ce lien est particulièrement problématique et qu'il la laisse dans la confusion face à sa propre perception d'elle-même.

La difficulté de cibler les barrières entre l'auteure et sa mère occupe une grande place dans *Are You My Mother?* et l'usage des images qui renvoient l'une à l'autre fonctionne comme un espace dans lequel Bechdel peut explorer les limites de soi. Michael Chaney suggère que les dessins qui incluent des miroirs ou des reflets sont particulièrement importants dans les romans graphiques puisque ces scènes offrent « a revelation about subjects, how we come to be subjects in relation to other objects, ourselves, and the tools by which we measure such relations / une révélation à propos des sujets, nous-mêmes, et les outils qui permettent de prendre la mesure de ces relations » (Chaney, 2011 : 38). Le miroir complexifie le rapport à l'identité et, partant, à la féminité. Par exemple, dans l'image de gauche, Helen se maquille dans une loge de théâtre, comme si elle s'apprêtait à jouer sur scène. Dans celle qui suit, elle se maquille dans sa chambre, avec sa fille à ses côtés ; celle-ci semble fascinée par les gestes maternels. Par le maquillage, l'auteure suggère que sa mère « applique » ces deux identités, celle d'actrice sans enfant dans la première scène, et celle de mère dans la seconde. Bien que les deux sphères d'existence soient parallèles, elles restent néanmoins séparées par la marge entre les vignettes, empêchant tout contact entre Helen l'actrice et Helen la mère. En se représentant comme fille uniquement dans l'image de droite, Bechdel expose les limites des deux identités de sa mère. L'artiste y est seule et ne semble pas avoir de descendance. Sur l'autre image, la mère ne paraît pas avoir accès à l'art : elle est plutôt dans le quotidien. Nous trouvons ici soulignée la difficulté pour une femme d'avoir plusieurs identités, voire l'impossibilité d'être une mère-artiste épanouie dans ces deux « rôles ». Cette idée se trouve confirmée lorsque Bechdel demande explicitement à sa mère pourquoi elle n'a jamais poursuivi son désir de jouer la comédie ailleurs que dans des troupes d'amateurs. La réponse de Helen est sans appel : « I wanted to get married and have kids / Je voulais me marier et avoir des enfants » (Bechdel, 2012 : 94/2013 : 100). La filiation féminine se présente de nouveau à Bechdel comme un cul-de-sac qui oblige les femmes à renoncer à leurs désirs au profit de la famille traditionnelle, qui les force à se conformer à la féminité hétéronormative, à vivre dans le mensonge. Le motif du miroir laisse croire que Bechdel devrait accepter le même destin que sa mère, soit une existence normale, au sens hétéronormatif, aux dépens de ses désirs artistiques. L'idée n'est évidemment pas sans la troubler. Voyons maintenant comment, en tant qu'adulte, elle tente d'éviter ce destin, décidant de suivre une voie différente de celle de sa mère.

## Entre elles, entre écrivaines

Une fois à l'université, Bechdel se consacre aux études féministes dans le but de mieux comprendre sa filiation féminine, suivant une voie radicalement différente de celle de sa mère. Mais avant son départ, elle lie l'éloignement géographique à une scission linguistique, à une remise en question des mots que sa mère lui a appris, ou s'est gardée de lui apprendre. Elle demande à Helen comment prononcer le mot *ersatz*, et lui propose une autre option, ce qui déclenche une dispute entre les deux femmes. Bechdel a bien conscience que « children and parents engineer these sorts of conflicts to make their parting more bearable / les enfants et leurs parents déclenchent ce genre de conflit pour rendre la séparation plus supportable » mais elle note aussi qu'il ne s'agit pas d'une coïncidence si leur dispute « had been about a word / avait porté sur un mot » (Bechdel, 2012 : 178/2013 : 184). En fait, Bechdel écrit que le « [l]anguage was [their] field of contest / le langage était [leur] terrain d'affrontement » (Bechdel, 2012 : 178/2013 : 184). Au moment crucial où elle se prépare à quitter sa mère pour la première fois, elle remet en question la façon dont celle-ci utilise les mots, tout en insistant sur le fait qu'il existe des solutions de rechange. Quand Bechdel prend conscience de l'importance que les mots occupent au sein de la filiation féminine, elle commence à imaginer un espace où peut se développer une nouvelle forme de filiation, un espace où les femmes développent leurs propres définitions. Elle comprend que certains mots, comme « vagin », ne sont pas nécessairement synonymes de honte. Le souvenir de l'échange embarrassant avec sa mère l'incite à se demander d'où vient le tabou lié à ce mot : « could a word convey distaste for its own meaning? / un mot pouvait-il véhiculer le dégoût de sa propre signification? » (Bechdel, 2012 : 169/2013 : 175). Plus encore, elle se demande « where words come from / d'où venaient les



*mots*», d'autant qu'à l'université, elle découvre rapidement que d'autres femmes interrogent aussi leur rapport au langage.

Pour les nouvelles amies de Bechdel, beaucoup de réponses se trouvent dans la littérature féministe. Dans certaines vignettes de *Are You My Mother?*, celles où elle se représente dans une résidence universitaire, Bechdel se dessine souvent avec, à portée de main, des livres de théorie féministe, et particulièrement ceux d'Adrienne Rich. Une image la présente avec *On Lies, Secrets and Silence* dans une main, un joint dans l'autre, et son amie à côté d'elle qui lit *The Dream of a Common Language*. La narration qui accompagne la vignette explique comment elle a découvert ces livres. Bien que les œuvres de Rich ne fassent pas partie de ses lectures obligatoires, dit-elle, « my new lesbian friends had turned me on to her / *mes nouvelles amies lesbiennes m'avaient branchée sur elle* » (Bechdel, 2012 : 170/2013 : 176). Le dessin suivant propose la page d'un essai où Rich analyse *A Room of One's Own* de Virginia Woolf : Bechdel étudie minutieusement le texte, et nous voyons sa main qui en surligne certains passages. Dans la case suivante, l'écriture de Rich semble exercer encore plus d'influence sur la vie de Bechdel : l'amie qui lisait à ses côtés deux cases plus haut est désormais à califourchon sur elle et récite l'extrait d'un poème érotique de Rich, consacré à une première expérience sexuelle entre deux femmes. Bechdel, allongée sur le lit, a les mains posées sur les cuisses de son amante. Les livres de Rich constituent pour Bechdel une incitation à explorer sa sexualité, à passer à l'acte et à revendiquer ses désirs. Cette scène, qui, dans la narration, suit immédiatement le moment où Bechdel apprend le mot « vagin », montre comment l'auteure déconstruit la nature figée et hégémonique des mots de sa mère. D'une case à l'autre, nous pouvons entrevoir une évolution : en mettant de côté les lectures obligatoires dictées par ses professeurs, ceux qui ignorent l'écriture des femmes, et en les remplaçant par une littérature dans laquelle elle-même se reconnaît, comme celle de Rich, de Simone de Beauvoir et de Mary Daly, Bechdel remplace par la pensée féministe les idées patriarcales véhiculées par l'université et par sa famille. Elle découvre ainsi le moyen de prendre sa propre vie en main et d'assumer ses désirs. Sous l'influence de Rich, le vagin devient pour Bechdel cette « *rose-wet cave/grotte rose-mouillée* » qui désire ardemment être caressée, et non cachée ou méprisée (Bechdel, 2012 : 170/2013 : 176).

L'influence de Rich continue d'agir sur l'auteure plus tard, au moment où elle développe sa pratique d'écriture. Après ses études universitaires, Bechdel, qui tient un journal intime depuis l'enfance, entreprend un projet d'écriture autobiographique destiné à la publication. Elle soumet une nouvelle à deux revues littéraires, dont celle où Rich travaille comme rédactrice, et reçoit une lettre de refus qui est reproduite dans *Are you my Mother?* Elle est étonnée d'y voir la signature manuscrite de Rich accompagnée d'un court message d'encouragement. Plus loin dans ce même chapitre, Rich apparaît même comme personnage alors que Bechdel accompagne son amante, Eloise, à une de ses conférences. La vignette montre Bechdel dans l'auditoire. Rich est quant à elle sur scène et rend compte du mauvais accueil qu'a reçu son premier recueil de poésie, de même que de la difficulté d'être femme et artiste. Ce passage est accompagné de cases consacrées à Virginia Woolf et à *A Room of One's Own*. Woolf donne sa conférence : « read[ing] from her notes, almost inaudibly, in a darkened dining hall room / *de façon presque inaudible dans une salle de réfectoire obscure* » et elle fait référence à l'époque de Shakespeare, cette période où :

one has only to think of Elizabethan tombstones with all those children kneeling with clasped hands.../...and their early deaths; and to see their houses with their dark, cramped rooms to realize.../that no woman could have written poetry then / *Il nous suffit de penser aux pierres tombales élisabéthaines avec tous ces enfants agenouillés, mains jointes.../et à la mort prématurée de ces femmes; et de voir leurs maisons aux chambres sombres et étriquées, pour nous rendre compte.../qu'il était impossible alors à une femme d'écrire le moindre vers de poésie* » (Bechdel, 2012 : 187/2013 : 193).

À l'aide de cette citation de Woolf, qui explore les difficultés des femmes à accéder à la création, Bechdel appuie les propos de Rich selon lesquels il est difficile pour une femme d'accéder au statut d'écrivaine.

L'attention que Bechdel porte à Woolf lui permet d'avancer qu'il est difficile pour une femme de sortir de l'objectivation patriarcale et de devenir sujet. Dans *Are you my Mother?*, les références à Woolf sont nombreuses, que ce soit par la reproduction de ses livres dans les illustrations ou par les citations dans les phylactères. Bien que plusieurs textes soient mentionnés en plus de *A Room of One's Own (Moments of Being, The Diary of Virginia Woolf)*, une grande place est également accordée à *To the Lighthouse*. Cette filiation intellectuelle redouble la filiation familiale entre l'auteure et sa mère. Tout comme son roman est héritier d'une longue tradition poétique et romanesque, Bechdel se situe elle-même dans une lignée de femmes, «when she was an egg inside her mother and, so forth and so on/un œuf à l'intérieur de ma mère quand elle n'était qu'un œuf à l'intérieur de sa mère, et ainsi de suite» (Bechdel, 2012 : 7/2013 : 13). Ces deux filiations se trouvent opposées l'une à l'autre, comme le sont les images antithétiques de Helen, mère et actrice. Il subsiste pourtant une différence : quand Bechdel choisit de se consacrer à l'écriture et de s'inscrire dans une lignée d'écrivaines au lieu d'avoir des enfants, elle délaisse en quelque sorte la filiation mère-fille.

## Tuer les mères

Dans *Are You My Mother?*, c'est l'impossibilité de jouir d'une identité de mère-artiste ou de femme-artiste qui oppose les filiations de Bechdel. En constatant les limites qui lui seront imposées si elle suit la voie des femmes de sa famille, Bechdel rejette l'idée d'avoir des enfants et se qualifie de «terminus» dans la lignée des femmes de sa famille. Dans *On Lies, Secrets, and Silence*, Adrienne Rich discute de l'impossibilité de concilier vie artistique et vie familiale lorsqu'elle écrit que, «to be a female human being trying to fulfill traditional female functions in a traditional way is in direct conflict with the subversive function of the imagination / être un humain de sexe féminin tentant de remplir des fonctions traditionnelles et de façon traditionnelle est bel et bien en conflit direct avec la fonction subversive de l'imagination» (Rich, 1979 : 43). Il semble que, grâce à sa connaissance de la théorie féministe et de la structure patriarcale qui impose des limites aux femmes, Bechdel a choisi l'art et la création pour éviter les contraintes du rôle maternel. Pourtant, choisir de ne pas avoir d'enfant ne suffit pas quand il s'agit de se libérer de l'emprise maternelle. Ainsi, Bechdel explique à Carol, sa psychologue, que le grand objectif de son roman graphique est, en réalité, de se défaire de l'emprise de sa mère : «The thing is, I can't write this book until I get her out of my head. / But the only way to get her out of my head is by writing the book! / It's a paradox. Or a dilemma or something / Le truc, c'est que je ne peux pas écrire ce livre avant de me sortir ma mère de la tête. / Mais la seule façon de me la sortir de la tête, c'est d'écrire ce livre. / C'est un paradoxe. Ou un dilemme, ou un truc de ce genre» (Bechdel, 2012 : 23/2012 : 29). Bechdel semble partager ce sentiment paradoxal avec certaines de ses écrivaines préférées. Elle énonce le besoin de se libérer de sa mère quand, en se référant à *To the Lighthouse*, elle fait un parallèle avec la mère de Virginia Woolf : «[s]he looms much larger in my psyche than I loom in hers. Woolf says that of her own mother / [e]lle est bien plus présente dans ma psyché que moi dans la sienne. Woolf dit ça de sa mère» (Bechdel, 2012 : 18/2013 : 24). Cette citation s'accompagne d'une image d'une page du journal intime de Woolf, écrite après la publication de *To the Lighthouse*. Selon les mots de Woolf surlignés par Bechdel, «when it was written, I ceased to be obsessed by my mother. I no longer hear her voice. I suppose that I did for myself what psycho-analysts do for their patients/quand il fut écrit, je cessai d'être obsédée par ma mère. Je n'entends plus sa voix; je ne la vois plus. Je suppose que je fis pour moi-même ce que les psychanalystes font pour leurs patients» (Bechdel, 2012 : 18/2013 : 24). Bechdel consacre certes beaucoup de son temps à sa psychanalyse, mais comme Woolf, c'est à travers son œuvre littéraire qu'elle espère faire taire la voix de sa mère. Tout comme Lily, le personnage principal de *To the Lighthouse*, qui, «[i]n contrast to Ramsay's selflessness, [...] is trying to become a self, a subject / [e]n contraste avec l'altruisme apparent de Mrs Ramsay, tente de devenir un self, un sujet», Bechdel cherche aussi à construire son identité en opposition à celle de sa mère (Bechdel, 2012 : 257/2013 : 263).

Pour ce faire, Bechdel éprouve le besoin de se séparer de sa mère une fois pour toutes. Cette volonté peut sembler paradoxale à plusieurs niveaux si nous considérons que Bechdel défie sa mère en même temps



qu'elle cherche son approbation – une contradiction qui met particulièrement en évidence l'effort de neutraliser la tension qui caractérise le rapport mère-fille, comme nous verrons plus loin. Même adulte, Bechdel est hantée par la voix de sa mère, qu'elle décrit comme « persistant, dispassionate, elegant, adverbless/*pointilleuse, impartiale, élégante, dépourvue d'adverbes* », et qui, selon elle, est « lodged into my temporal lobes/*logée profondément dans mes lobes temporaux* » (Bechdel, 2012 : 23/2013 : 29). La mère de Bechdel est en effet engagée dans les projets d'écriture de sa fille depuis sa jeunesse : elle a même déjà pris la plume à sa place pour compléter les entrées de son journal intime. Après l'université, Bechdel lui envoie ses nouvelles inédites, et, plus tard, les manuscrits de ses romans graphiques. Dans plusieurs scènes de *Are You My Mother*, les deux femmes discutent d'ailleurs de l'écriture de *Fun Home* et de *Are You My Mother?* Voilà qui complique les choses : l'écriture, outil émancipateur, est placée sous le regard de celle dont Bechdel tente de se libérer. Et puisque la « voix éditoriale » de sa mère peut aussi être perçue comme une voix qui tente d'inculquer à sa fille le rôle féminin traditionnel, d'inscrire la féminité dans un cadre normatif, il convient de se demander quelle est cette voix que Bechdel espère éliminer.

Bechdel revendique son droit à avouer, à assumer sa vie intime, faisant ainsi face à sa mère ainsi qu'à la conception du féminin qui lui a été inculquée. Bechdel répond à sa mère que se cacher derrière un pseudonyme « would defeat the purpose! / *serait contre-productif* » (Bechdel, 2012 : 182/2013 : 188). La confession agit ici comme un engagement politique féministe. Le désir de Helen de voir les œuvres de sa fille publiées comme de la *fiction* tandis que Bechdel en revendique le caractère autobiographique annonce de nouveau un des problèmes fondamentaux de la filiation féminine : la relation entre public et privé.

La coupure d'avec la mère permet à Bechdel de poursuivre sa vie et de soigner les traumatismes du rapport mère-fille. Mais pour mener à bien cette entreprise, il faut, paradoxalement, se réconcilier avec la mère. Selon Lori Saint-Martin, l'écriture peut constituer « le lieu de ces retrouvailles » (Saint-Martin : 1999, 129). Pourtant, avant que les retrouvailles puissent avoir lieu, il faut d'abord vivre la mort symbolique de la mère, l'effet de son rejet par la fille. Quand Bechdel expose les traumatismes qu'elle a subis à cause de la transmission de la filiation féminine et qu'elle coupe le lien avec sa mère, elle commet un matricide. C'est le seul acte qui lui permette de revendiquer son individualité, ses désirs artistiques. Saint-Martin considère que le matricide symbolique témoigne justement du « besoin qu'a la fille de se démarquer de la mère pour devenir créatrice » mais qu'en même temps, « l'écriture elle-même, devenue une force réparatrice, permet des retrouvailles fantasmatiques, voire l'émergence, dans le texte de la fille, d'un début de discours de mère » (Saint-Martin, 1999 : 119). Pour cette raison, l'ensemble du texte et son processus d'écriture peuvent être vus comme une façon à la fois de tuer et de faire vivre la mère. Comme l'explique Saint-Martin :

[l']écriture, pour laquelle on a quitté la mère, devient maintenant le moyen privilégié de renouer avec elle par-delà la mort. Écrivaine, on peut célébrer sa mère, la remettre au monde par le biais de l'écriture, la donner à voir à tous sous sa forme idéale : généreuse, belle, douée. La fille inscrit un retour vers la mère qui, grâce au détour par l'écrit, sera non seulement parfait dans sa forme, mais éternel. L'écriture permet donc de racheter, en partie, la mort de la mère. Toujours vivante, toujours présente, elle renaît, encore et encore, le temps d'un texte (Saint-Martin, 1999 : 132).

Tout en imposant une séparation, l'écriture permet de réinventer la voix de Helen. Alors qu'il devrait la réduire au silence, il lui redonne vie. Comme Julia Watson le suggère très justement dans son analyse de *Fun Home*, Bechdel, par l'utilisation de la photographie et la multiplication des poses et des personnages, « has literally “tried on” all the subject positions she depicts / *a littéralement “essayé” toutes les positions de sujets qu'elle décrit* » (Watson, 2011 : 134). On peut alors comprendre l'habitude qu'a Bechdel de coucher sur papier les conversations téléphoniques avec sa mère : « My mother composed me as I now compose her / *Ma mère m'apaisait, tout comme je l'apaise aujourd'hui* » (Bechdel, 2012 : 14/2013 : 20). Dans *Are You My Mother?*, Bechdel écrit sa mère, la dessine, et la joue même devant l'objectif. De plus, suivant Hilary Chute, qui affirme que *Fun Home*, dans sa matérialité, est une construction « that doubles for Bechdel's actual childhood home / *qui reprend le rôle de la véritable maison d'enfance de Bechdel* », nous pouvons proposer que *Are you my mother?* représente la construction du corps féminin en état de gestation, un utérus de remplacement qui

permet à Bechdel d'être enfin la mère qu'elle a rejetée. En effet, Bechdel ne redonne pas seulement vie à sa mère: elle l'incarne et se redonne vie à elle-même. Certaines dessins s'apparentent même à l'intérieur d'un utérus: l'un d'entre eux, sur fond noir, montre Bechdel parlant au téléphone avec sa mère tout en écrivant le mot «child». De même, à la fin du livre, une double page dépeint «l'auto-accouchement» de Bechdel. À vol d'oiseau, Helen et sa fille jouent au «crippled child / [à] enfant infirme», un des jeux que Bechdel a inventés pour attirer l'attention de sa mère, et Helen est debout, les jambes écartées: elle offre à sa fille des prothèses imaginaires. La jeune Bechdel marchant à quatre pattes et s'éloignant de sa mère, la scène fait office de rupture. L'auteure donne ainsi vie à sa créativité artistique: elle accouche d'elle-même, grâce à son écriture et à la création de son roman autobiographique.

Pourtant, c'est aussi à travers cette scène que la possibilité des retrouvailles entre mère et fille se présente. Bien que l'inscription dans une filiation littéraire féministe dépende d'une rupture d'avec la mère, de la mort symbolique de celle-ci, c'est grâce à Helen que Bechdel parvient à cette forme de libération artistique. À l'avant-dernière page, Bechdel écrit: «I have always thought of the “crippled child” game as the moment my mother taught me to write / J'ai toujours considéré le jeu de “l'enfant infirme” comment étant le moment où ma mère m'a appris à écrire» (Bechdel, 2012: 287/2013: 293). Certes, Helen est dépeinte comme la porte-parole du discours patriarcal, mais cela ne l'empêche pas de donner à sa fille, essentiellement par des non-dits, certaines possibilités de subversion, ce que Bechdel décrit dans la dernière phrase du livre, qui accompagne la scène de l'auto-accouchement, comme «the way out/la sortie» (Bechdel, 2012: 289/2013: 295). Pour parvenir à reconnaître sa subjectivité, Bechdel a dû percevoir celle de sa mère en premier lieu, comprendre l'idée de Rich selon laquelle «[w]e are, none of us, “either” mothers or daughters; to our amazement, confusion, and greater complexity, we are both / [a]ucune d'entre nous n'est «soit» mère, «soit» fille: doute, étonnement; nous sommes l'une et l'autre» (Rich, 1986: 253/1980: 251). Bechdel se défait de sa mère en même temps qu'elle décharge sa mère du poids de celles qui l'ont précédée. Grâce à la révision féministe des souvenirs, Bechdel voit plus clairement les difficultés quotidiennes dans la vie de sa mère, l'oppression patriarcale qu'elles partagent, qui opprimait sa mère dans sa jeunesse et qui a ensuite influencé, voire surdéterminé, la manière dont elle a élevé sa famille. Selon Hilary Chute, le genre hybride du roman graphique est une forme littéraire apte à aborder un tel sujet puisqu'il ne se fonde pas uniquement sur l'usage des mots; le dessin offre aux femmes la possibilité de «compléter» l'écriture autobiographique par la représentation visuelle d'un vécu traumatique.

Nous l'avons vu, Helen n'est pas simplement la mère de l'auteure, mais aussi une femme ayant toujours désiré mener une vie d'artiste. Dans *Are You My Mother?*, Helen devient mère-créatrice. Elle répète des chansons, joue sur scène, devient un personnage beaucoup plus complexe. C'est peut-être pour cette raison que Bechdel affirme que, «[a]t last, I have destroyed my mother, and she has survived my destruction / [E]nfin, j'ai détruit ma mère, et elle a survécu à la destruction» (Bechdel, 2012: 285/2013: 291). Si la mère survit à la tentative de matricide, c'est qu'une facette de sa mère a échappé au regard de l'auteure dans sa jeunesse et peut enfin voir le jour au terme de son processus créatif. Sa découverte de soi passe par la découverte de la mère complexe. *Are You My Mother?* n'est donc pas seulement une tentative de détruire la mère; elle cherche à la comprendre à l'extérieur du cadre de la relation mère-fille. Bechdel «tue» l'image fixe de la mère patriarcale mais la composition du roman graphique permet de dépeindre Helen comme un individu elle-même, une femme avec ses propres désirs, ses contradictions et, surtout, sa propre voix. Pour Marianne Hirsch, c'est seulement quand la subjectivité maternelle est prise en compte que se réalise «a feminist family romance of mothers and daughters, both subjects, speaking to each other and living in familial and communal contexts which enable the subjectivity of each member / le roman familial féministe autant des mères que des filles, toutes deux sujets, qui interagissent et habitent dans des contextes familiaux et communautaires favorables à l'émergence de la subjectivité de tous leurs membres» (Hirsch, 1989: 163). Il semble donc qu'une des réussites de *Are You My Mother?* soit de parvenir à dépasser la figure maternelle hégémonique ou maléfique. Comme l'auteure le confirme, en réalité, «the story has no end/le récit n'a pas de fin» (Bechdel, 2012: 284/2012: 290),

tout comme, dans les premières pages, elle avait noté que «it has no beginning / il n'a pas de commencement» (Bechdel, 2012 : 6/2012 : 12). *Are You My Mother?* ne constitue qu'un extrait de cette histoire : Bechdel ne redonne pas seulement vie à la figure de la mère-artiste hybride, elle ouvre aussi la voie vers une troisième filiation, là où la filiation féministe et la filiation féminine peuvent s'entremêler, coexister, dialoguer.

## Bibliographie

- BECHDEL, Alison. 2013. *C'est toi ma maman?*, traduit de l'américain par Lili Sztajn et Corinne Julve, Paris : Denoël Graphic, 292 p.
- \_\_\_\_\_. 2012. *Are You My Mother?*, New York : Houghton Mifflin Harcourt Publishing, 286 p.
- \_\_\_\_\_. 2008. *The Essential Dykes to Watch Out For*, New York : Houghton Mifflin Harcourt Publishing, 398 p.
- \_\_\_\_\_. 2006. *Fun Home*, New York : Houghton Mifflin Harcourt Publishing, 232 p.
- BEAUVOIR, Simone de. 1976 (1949). *Le Deuxième Sexe, tomes I et II*, Paris : Gallimard, 510 et 502 p.
- CHANEY, Michael. 2011. «Terrors of the Mirror and the Mise en Abyme of Graphic Novel Autobiography», *College Literature*, vol. 38 n° 3, p. 21-44.
- CHUTE, Hilary. 2010. *Graphic Women : Life Narrative and Contemporary Comics*, Columbia University Press : New York, 297 p.
- HIRSCH, Marianne. 1989. *The Mother/Daughter Plot : Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington : Indiana University Press, 244 p.
- KRISTEVA, Julia. 1980. *Pouvoir de l'horreur*, Paris : Seuil, 247 p.
- PEETERS, Benoît. 2003 (1998). *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, 194 p.
- RICH, Adrienne. 1980. *Naître d'une Femme : la Maternité en tant qu'expérience et institution*, traduit de l'américain par Jeanne Faure-Cousin, Paris : Denoël, 297 p.
- \_\_\_\_\_. 1979. *On Lies, Secrets, and Silence*, New York : W.W. Norton & Company, 310 p.
- \_\_\_\_\_. 1976. *Of Woman Born : Motherhood as Experience and Institution*, New York : W.W. Norton & Company, 1986, 318 p.
- SAINT-MARTIN, Lori. 1999. *Le Nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec : Nota bene, 331 p.
- WATSON, Julia. 2011. «Autobiographic Disclosures and Genealogies of Desire in Alison Bechdel's *Fun Home*», dans Michael Chaney (dir.), *Graphic Subjects*, Madison : University of Wisconsin Press, p. 123-175.





# **Le sourire de la mère : faux sacrifice et matricide dans *Un barrage contre le Pacifique* de Marguerite Duras (1950)**

*Adeline Caute*

Les fils et les filles ont un rapport différent, déterminé en partie par leur sexe et leur genre, avec leur mère. De nombreux ouvrages de psychologie, de sociologie et de philosophie portent sur la nature de ces liens de filiation faits d'amour, d'attachement, de besoin mutuel et réciproque, mais aussi d'un désir profond de séparation et de rupture, s'exprimant de manière contrastée en fonction de l'identité de genre de l'enfant. Souvent, les études sur le rapport de filiation mère/fils associent celui-ci à la notion de castration et à la violence. Dans *Of Woman Born*<sup>1</sup>, Adrienne Rich utilise l'image du serpent pour décrire la mère traditionnelle d'un garçon : castratrice et érotique, marquée par la culpabilité qu'elle impose également à son fils, la mère traditionnelle dévore, menace et écrase le garçon au point que, selon Adrienne Rich, leur relation est intimement liée à la mort (Rich, 1976 : 186-188). Le fils n'a de cesse de vouloir s'arracher à sa mère, tout en étant parallèlement dévoré par une terrible culpabilité. Dans ces circonstances, la rupture entre le fils et la mère tend à être dure, brutale.

Le rapport mère/fille, quant à lui, est dominé par la notion d'identification à la fois désirée et repoussée de la fille à la mère. Pour Adrienne Rich, la fille tente toute sa vie de retourner dans le giron maternel, de la reposséder et d'être repossédée par elle, tenaillée par une « faim de mère » qui coexiste avec un désir puissant d'être libérée d'elle (Rich, 1976 : 218). Dans cette optique, la fille et la mère entretiennent un rapport complexe et contradictoire de mise à distance et de rapprochement, sans parvenir jamais à rompre complètement. Là où le fils opère une rupture claire, sanglante lorsqu'il quitte la maison familiale, la fille ne sort jamais d'une forme de négociation de sa présence et de son absence. C'est ce qu'exprime Luce Irigaray dans son essai intitulé *Et l'une ne bouge pas sans l'autre*, où elle met en images les doléances mêlées de culpabilité qu'une fille adresse à sa mère au sujet de son passage à l'âge adulte :

Qui es-tu ? Qui suis-je ? Qui répond de notre présence en cette translucidité ou cet obstacle aveugle ?

Et si je pars, tu ne te retrouves plus. N'étais-je le dépôt cautionnant ta disparition ? Le tenant-lieu de ton absence ? La garde de ton inexistence ? Celle qui t'assurait de pouvoir toujours te rejoindre. De te tenir, à toute heure, entre tes

---

1. *Naître d'une femme : la maternité en tant qu'expérience et institution*, traduit de l'anglais par Jeanne Faure-Cousin, Paris : Denoël, 1980, 297 p.

bras. De te maintenir en vie. De te nourrir indéfiniment pour tenter de subsister. De te donner encore et encore sang et lait et miel (ta viande, je n'en voulais pas) pour essayer de te remettre au monde.

Personne, ce soir, telle l'attente de toi. Tu t'avances vers un sans à venir. Personne en qui te souvenir du rêve de toi-même. La maison, le jardin, et tout lieu sont vides de toi. Tu te cherches partout en vain. Rien sous tes yeux, tes mains, ta peau, qui te rappelle à toi. Qui te permette de te revoir en une autre toi-même. Qui t'entraîne à te vider toujours davantage en mon corps pour entretenir la mémoire de toi. Pour alimenter l'apparence de toi-même. Non, ma mère, je suis partie (Irigaray, 1979: 16-17).

Lente et douloureuse désagrégation pour la mère d'une fille, terrassement brutal pour la mère d'un garçon, le départ de l'enfant de la maison familiale constitue dans les deux cas un matricide symbolique pour celle qui perd toute substance et toute raison d'être en voyant partir sa progéniture.

C'est ce que donne à voir *Un barrage contre le Pacifique*, roman inaugural dans l'œuvre de Marguerite Duras où apparaissent déjà tous les thèmes qui marqueront son œuvre. Première version romancée d'une histoire que l'écrivaine réécrira sous plusieurs formes jusqu'à la fin, *Un barrage contre le Pacifique* a été décrit par son auteure comme « une veillée mortuaire de la mère par les enfants » (Assouline, 1991: 51). Présentant trois personnages principaux, la mère sans nom, Joseph, son fils aîné, et Suzanne, sa fille cadette, le roman met en scène l'arrachement progressif des deux enfants à leur mère, en narrant les événements qui précèdent leur venue à l'autonomie et à l'indépendance, qui coïncide avec la mort de la mère. Devenue folle avant le début du roman, lors de l'échec retentissant de son projet de construire des barrages pour empêcher les marées du Pacifique de venir inonder les terres que lui a vendues le Cadastre, cette dernière assiste impuissante et au prix de sa vie à l'autonomisation progressive de ses deux enfants.

C'est le sens de cette mort qui va m'occuper dans le présent article. Dans un premier temps, je vais étudier les circonstances et les enjeux de la prise de distance de chacun des enfants par rapport à la mère, une prise de distance qui s'opère à l'initiative du fils et qui apparaît comme un désir de rompre la filiation mère/enfant. Dans un second temps, je nuancerai ce premier tableau en tentant de montrer comment Duras présente paradoxalement le matricide symbolique que constitue l'autonomisation des enfants comme une tentative et un effort destinés non pas à rompre avec la mère, mais au contraire à resserrer et à recréer la filiation mère/enfant.

### **L'arrivée à l'autonomie du fils et de la fille: rupture de la filiation mère/enfant?**

Roman de 1950, *Un barrage contre le Pacifique* raconte, à l'instar d'une grande partie de l'œuvre postérieure de Marguerite Duras, quelques mois en Indochine, dans la vie d'une famille française composée de trois personnes: la mère et ses deux enfants. Après de nombreuses épreuves qui l'ont laissée folle et brisée, et notamment la construction des barrages destinées à protéger la concession familiale des marées du Pacifique et à assurer un avenir à ses deux enfants, la mère assiste, impuissante, au départ progressif de ceux-ci, et tout particulièrement de son fils Joseph, qu'elle aime passionnément. Cette autonomisation du fils et de la fille plonge la mère dans une dépression et une maladie terribles qui, ultimement, l'emporteront. De ce lien de cause à effet, tous semblent conscients pendant l'ensemble du roman: c'est sciemment que Joseph condamne sa mère à la mort en la quittant et que la mère se voit décliner progressivement, parallèlement à l'autonomisation de son fils, surtout, mais aussi de sa fille.

Fait intéressant, dès le début du roman, la mère apparaît comme moribonde, un état causé indirectement par ses enfants et la perspective de leur avenir. En effet, c'est en leur nom que la mère a consenti aux terribles sacrifices qui lui ont coûté sa santé physique et mentale. Les premières pages du roman racontent ses « crises » et font mention des médicaments qu'elle prend depuis l'anéantissement qu'a représenté pour elle l'effondrement des barrages, rêve de sa vie:

[D]epuis les barrages, elle était malade et même en danger de mort, d'après le docteur. Elle avait déjà eu trois crises, et toutes trois, d'après le docteur, auraient pu être mortelles. On pouvait la laisser crier un moment, mais pas trop longtemps. La colère pouvait lui donner une crise (Duras, 1950: 22).

La précarité de sa santé et la mort qui rôde sont présentes dès la première présentation de la mère, en lien indirect avec Suzanne et Joseph et l'idée de leur avenir. Toutefois, c'est à la fin du texte que le déclin de la mère se précipite, parallèlement au départ de Joseph, départ que la mère tente de repousser de toutes ses forces. Ses tentatives prennent deux formes différentes: la nourriture et l'orthographe.

Dans *Et l'une ne bouge pas sans l'autre*, Luce Irigaray écrit ceci: « Avec ton lait, ma mère, tu m'as donné la glace. Et, si je pars, tu perds l'image de la vie, de ta vie. Et si je demeure, ne suis-je le dépôt de ta mort? » (Irigaray, 1979: 7). Chez Irigaray, le lait représente non seulement la première nourriture donnée par la mère à l'enfant, mais aussi, par métonymie, le lien de dépendance qu'elle crée avec lui dans ses premières années, lorsqu'il est impuissant et incapable de subvenir à ses propres besoins. *Un barrage contre le Pacifique* laisse entrevoir à plusieurs reprises l'importance symbolique qu'ont, à ses propres yeux, les repas qu'offre la mère à ses enfants. Au début du roman, par exemple, les détails et précisions sur les différents plats que la mère apporte à table pour le souper de ses enfants occupent cinq pages (Duras, 1950: 32-36). Le passage se termine sur la description suivante: « [La mère] avait fini de manger et regardait ses enfants. Quand ils mangeaient, elle s'asseyait en face d'eux et suivait tous leurs gestes. Elle aurait voulu que Suzanne grandisse encore et Joseph aussi. Elle croyait que c'était encore possible. Pourtant, Joseph avait vingt ans et il était plus grand qu'elle » (Duras, 1950: 36). Ici, l'intérêt que porte la mère à la vue de ses enfants qui mangent se double de l'idée qu'en les nourrissant, elle les aide à grandir. Malgré le fait qu'ils ont tous les deux quitté l'enfance, elle se croit encore capable de les faire pousser comme on fait pousser des plantes et exprime ce désir plus loin dans le texte:

La mère feignait de croire que ses bananiers exceptionnellement soignés, donneraient des fruits exceptionnellement beaux et qu'elle pourrait les vendre. Mais surtout elle aimait planter, n'importe quoi et jusqu'à des bananiers dont la plaine regorgeait. Même depuis l'échec des barrages, il ne se passait pas de jour sans qu'elle plante quelque chose, n'importe quoi qui pousse et qui donne du bois ou des fruits ou des feuilles, ou rien, qui pousse simplement (Duras, 1950: 114-115).

Pour les plantes comme pour les enfants, la mère pense qu'elle est investie d'une mission qui consiste à faire naître et grandir, à favoriser la croissance. Cette conviction dit l'ampleur de son déni face à l'autonomisation réelle de ses enfants et à l'impossibilité de réussir à faire pousser quelque chose sur les plaines inondées. La mère s'accroche avec désespoir à ce qu'elle semble considérer comme son mandat de nourricière, qui la remplit de plaisir et de fierté. Ainsi, sur la question du rapport de la mère au repas de ses enfants, le texte précise: « Quand ils mangeaient avec appétit elle était toujours heureuse » (Duras, 1950: 162). Faire croître revient pour la mère durassienne à remplir son rôle et sa fonction. Or, comme l'explique Irigaray, procéder ainsi revient à immobiliser l'enfant:

Avec ton lait, ma mère, j'ai bu la glace. Et me voilà maintenant avec ce gel à l'intérieur. Et je marche encore plus mal que toi, et je bouge encore moins que toi. Tu as coulé en moi, et ce liquide chaud est devenu poison qui me paralyse. Mon sang ne circule plus jusqu'aux pieds ni aux mains ni au haut de la tête. Il s'immobilise, gêné par le froid. Arrêté par des blocs qui résistent à son flux. Il reste dans le cœur, près du cœur (Irigaray, 1979: 7).

En se rendant indispensable et toute-puissante en tant que nourricière, la mère durassienne tente d'empêcher le départ de ses enfants, départ qu'elle sait pourtant inévitable. Il est significatif que, dans le passage déjà cité où la mère tend plusieurs mets à ses enfants, la préparation du dîner suit l'annonce par Joseph de son désir de partir. Tenter de retenir l'enfant se fait ici par la présentation de nourriture.

Plus tard, après le départ de Joseph, la mère trouve une autre raison de se rendre indispensable aux yeux de son fils et de le faire revenir: la question de son orthographe. À la lecture d'une lettre de Joseph, la mère réalise qu'il fait ce qu'elle estime être beaucoup de fautes, et elle en conclut: « maintenant il n'apprendra

plus l'orthographe]. Maintenant personne ne s'en chargera, faut que j'y aille. Il n'y a que moi qui puisse le faire» (Duras, 1950: 349). En invoquant une obligation impersonnelle (« faut que »), la mère s'efforce de faire valoir qu'il est nécessaire que son fils lui revienne ou qu'elle le rejoigne.

Toutefois, dès le début du roman, Joseph comprend que sa mère essaie de le retenir et sait que son salut passe par l'arrachement à elle, bien que ce dernier soit synonyme d'un matricide non seulement symbolique, mais aussi littéral. Ainsi, lorsqu'il raconte à Suzanne comment il a pris la décision de partir avec Lina, sa maîtresse mariée, l'idée de séparation d'avec sa famille, tout particulièrement sa sœur, est centrale :

L'idée qu'il fallait retourner à la plaine m'est revenue... Je me souviens, j'ai juré tout haut, pour être bien sûr que c'était bien moi qui étais là et je me suis dit que c'était fini. J'ai pensé à toi, à elle, et je me suis dit que c'était fini, de toi et d'elle. Je ne pourrai plus jamais redevenir un enfant, même si elle meurt, je me suis dit, même si elle meurt, je m'en irai (Duras, 1950: 275).

Ici, Joseph parle expressément de « redevenir un enfant », se faisant l'écho du vœu muet de sa mère. Si le fait que ses enfants grandissent signifie qu'ils finiront par la quitter, alors la mère veut éviter que leur croissance prenne fin, ou alors, comme elle l'exprime à propos de l'orthographe de son fils, elle les préfère carrément morts : « On m'aurait dit ça [...] quand ils étaient petits, on m'aurait dit qu'à vingt ans ils feraient encore des fautes d'orthographe, j'aurais préféré qu'ils meurent » (Duras, 1950: 348). Le départ volontaire de l'enfant semble bien plus difficile à vivre pour la mère que l'idée de sa mort.

De toute évidence, Joseph est conscient des enjeux de son départ pour sa mère et du fait que, dans son cas, le matricide que signifie le départ de l'enfant risque de ne pas être seulement symbolique. Cela explique sans doute l'étreinte pleine d'émotion dans laquelle il enlace le corps de sa mère morte à son retour de voyage : « Il était affalé sur le lit, sur le corps de sa mère. [Suzanne] ne l'avait jamais vu pleurer depuis qu'il était tout petit. De temps en temps il relevait la tête et regardait la mère avec une tendresse terrifiante. Il l'appelait. Il l'embrassait » (Duras, 1950: 359). L'émotion vive que ressent Joseph dit sa tristesse, mais aussi son sentiment de responsabilité. Le fait qu'il « appel[le] » sa mère, comme s'il était en son pouvoir de la faire revenir d'entre les morts, laisse supposer, en creux, qu'il sait qu'il était capable de lui donner la mort. Chez Duras, l'enfant détient, s'agissant de la mère, la possibilité d'un don de mort qui répond, en écho, au don de vie maternel, soit la venue à l'existence de l'enfant. La mention de la petite enfance de Joseph dans la description de la scène – « depuis qu'il était tout petit » – confirme également l'idée qu'en présence de sa mère, même morte, Joseph ne peut être qu'un enfant, et que c'est seulement loin d'elle qu'il peut vivre en tant qu'adulte.

Dans cette optique, le récit d'*Un barrage contre le Pacifique* raconte l'histoire classique du départ de l'enfant, en l'occurrence du fils, qui laisse un vide derrière lui – un vide qui signe l'arrêt de mort de sa mère. Toutefois, si le roman met surtout l'accent sur le déchirement que représente le départ du garçon pour la mère, un deuxième départ se joue dans l'ombre. Après le départ de Joseph, Suzanne commence à fréquenter Agosti, avec qui elle perd sa virginité. Ce faisant, elle devient femme et s'arrache également, symboliquement, au monde de l'enfance et à la symbiose avec la mère. Malgré sa proximité physique avec sa mère, dont elle s'occupe avec zèle depuis le départ de Joseph, Suzanne rompt donc elle aussi le lien de dépendance qui la rattachait à sa mère, quoique de manière moins brutale que son frère. Cet état de fait est souligné subtilement dans le texte, comme par exemple dans cette phrase introductive du chapitre qui raconte la mort de la mère : « La mère eut sa dernière crise un après-midi, en l'absence de Suzanne » (Duras, 1950: 357). Ici, la virgule crée un lien tacite entre la « dernière crise » de la mère, c'est-à-dire celle qui la tuera, et le complément circonstanciel de temps accusateur « en l'absence de Suzanne », qui suit le groupe nominal objectif et neutre « un après-midi ». D'un point de vue syntaxique et lexical, Suzanne est accusée de matricide par le texte.

Malgré tout, les deux enfants aiment la mère d'un amour à la fois tendre et violent. Si Suzanne, à un moment, souhaite la mort de sa mère – « cette salope, ma mère, ah ! qu'elle meure ! » (Duras, 1950: 187) –, c'est au terme d'une longue scène d'identification à elle. En d'autres mots, pour Suzanne, la mère présente un risque et une menace lorsqu'elle se sent possédée par elle, comme si à la filiation succédait une forme de

substitution entre la mère et la fille. Le lecteur peut même être surpris de la douceur et de la patience dont Suzanne fait preuve envers cette mère maltraitante et violente.

De fait, il semble que la disparition de leur mère folle et brutale n'est pas envisagée comme un événement positif par Joseph et Suzanne, du fait, peut-être, de la dette qu'ils ressentent envers elle. L'arrachement à la mère, synonyme de matricide, n'est pas une fin en soi pour eux, mais bien au contraire une conséquence inévitable et triste de leur autonomisation. La mort de la mère apparaît comme un rite de passage, ou encore comme un sacrifice nécessaire. Dans cette optique, *Un barrage contre le Pacifique* fait figure de roman classique, ou traditionnel, illustrant le principe patriarcal selon lequel, dans les mots de Juliet Mitchell, «l'entrée dans la culture humaine» se fait par le matricide, comme l'illustre le mythe de Clytemnestre, que Luce Irigaray voit comme l'archétype fondamental des sociétés occidentales (Irigaray, 1981). Partant, il faut rompre et tuer la mère pour parvenir à l'existence sociale autonome.

## Le faux matricide

Toutefois, la scène du décès de la mère laisse apercevoir une réalité autre ou, plus exactement, une subversion de l'économie classique dont *Un barrage contre le Pacifique* présente en apparence tous les ingrédients. Arrêtons-nous un moment sur cet épisode-clé du roman.

Une fois Joseph parti et Suzanne occupée par ses amours avec Agosti, l'état de la mère empire dramatiquement. Cette dégradation mène finalement au décès maternel, auquel assiste Suzanne et qui est rapporté dans le texte de la manière suivante :

Bientôt la mère ne remua plus du tout et reposa, inerte, sans aucune connaissance. Tant qu'elle respirait encore et à mesure que se prolongeait son coma elle eut un visage de plus en plus étrange, un visage écartelé, partagé entre l'expression d'une lassitude extraordinaire, inhumaine et celle d'une jouissance non moins extraordinaire, non moins inhumaine. Pourtant, peu avant qu'elle eût cessé de respirer, les expressions de jouissance et de lassitude disparurent, son visage cessa de refléter sa propre solitude et eut l'air de s'adresser au monde. Une ironie à peine perceptible y parut. Je les ai eus. Tous. Depuis l'agent du cadastre de Kam jusqu'à celle-là qui me regarde et qui était ma fille. Peut-être c'était ça. Peut-être aussi la dérision de tout ce à quoi elle avait cru, du sérieux qu'elle avait mis à entreprendre toutes ses folies (Duras, 1950: 359).

Ce passage présente simultanément plusieurs éléments contradictoires. Le texte commence en affirmant, à grands renforts d'adverbes pléonastiques – «ne remua *plus du tout*», «sans *aucune* connaissance»<sup>2</sup> –, l'inertie de la mère. Cette description ne laisse la place à aucune manifestation ou expression délibérée de la mère, dont l'esprit semble avoir déjà quitté le corps, dans le «coma» qui la terrasse. À l'instant où la mère est donc réduite à sa matérialité la plus simple, son corps change de lui-même, comme animé par une force surnaturelle. Le texte va jusqu'à poser une relation de proportion – «Tant qu'elle respirait encore et à mesure que se prolongeait son coma» – entre son degré d'hébétude et le dessin, sur ses traits, de deux sentiments opposés, que dit l'image de l'écartèlement : d'une part, la lassitude, qui s'explique probablement par la dureté de la vie qu'elle a menée depuis le décès de son mari, et, d'autre part, la «jouissance». Ce deuxième sentiment a de quoi surprendre, non seulement dans le contexte général d'une scène de décès, mais plus particulièrement dans le cas d'une femme qui a souffert toute sa vie et qui meurt de maladie. Est-ce le repos tant mérité qu'elle accueille avec plaisir ? Le texte ne le dit pas, mais les mots «extraordinaires» et «inhumains», répétés deux fois, laissent penser que la cause sous-jacente de ce qui se lit sur son visage a quelque chose d'anormal.

C'est dans la communication que la mère inconsciente finit sa vie, comme l'indique la phrase suivante : «son visage [...] eut l'air de s'adresser au monde». Or, ce que véhicule la mère au monde, en l'occurrence à

---

2. Je souligne.

sa fille, puisque c'est par les yeux de Suzanne que le lecteur découvre la scène, c'est une dérision et une ironie. L'image d'un sourire ou d'un humour triomphe à la fin.

« Le Rire de la Méduse » d'Hélène Cixous jette une lumière intéressante sur ce paradoxe. Dans ce texte de 1975, l'auteure procède à une déconstruction de deux mythes du féminin : premièrement, celui du « continent noir », inconnu et inconnaissable, que constituerait le genre féminin, et deuxièmement, celui selon lequel la femme est un monstre, peint, souvent, sous les traits de la figure mythologique de la Méduse, c'est-à-dire d'une créature terrifiante dont le regard tue. Ce deuxième point me semble particulièrement éclairant dans le contexte de l'œuvre durassienne. La mère d'*Un barrage contre le Pacifique* est une femme cruelle, brutale, violente, qui bat sa fille et l'insulte au point que Joseph doit la faire cesser pour éviter qu'elle ne la tue (Duras, 1950 : 136-141). Monstrueuse, méchante, maltraitante, elle possède des défauts contradictoires puisqu'elle est soit trop maternante, soit pas assez : en d'autres termes, la mère durassienne semble avoir tous les vices et toutes les tares. Or, dans « Le Rire de la Méduse », Cixous appelle à arracher la femme à ce qu'elle nomme « la structure surmoïsée dans laquelle on lui réservait toujours la même place de coupable (coupable de tout, à tous les coups : d'avoir des désirs, de ne pas en avoir ; d'être frigide, d'être trop "chaude" ; de ne pas être les deux à la fois ; d'être trop mère et pas assez ; d'avoir des enfants et de ne pas en avoir ; de nourrir et de ne pas nourrir...) » (Cixous, 1975 : 45-46). Dans le contexte d'*Un barrage contre le Pacifique*, les trois derniers points font mouche et illuminent les contradictions de cette mère qui s'est sacrifiée pour ses enfants mais qui les tue à petit feu à force de ne pouvoir les laisser partir. La mère durassienne est véritablement cette coupable éternelle et absolue décriée par les tenants de l'antiféminisme et du patriarcat.

De surcroît, il est à noter qu'en partant, Joseph ne se contente pas de quitter sa mère : il la remplace. En effet, son couple avec Lina le met dans une position d'infériorité, ou, pour mieux le dire, de minorité vis-à-vis de son amante. Non seulement elle est plus âgée que lui, mais elle est aussi beaucoup plus riche : elle lui fournit les vingt mille francs nécessaires à l'achat du diamant<sup>3</sup> de sa mère, que celle-ci cherche à vendre dans la deuxième partie du roman. Après la nourriture qui l'attachait à sa mère, c'est l'argent qui relie Joseph à la nouvelle femme de sa vie, de sorte qu'est créé un nouveau lien de dépendance et de subordination. Il faut également mentionner le fait que Lina est présentée comme une femme douce et tendre, à la manière d'une mère idéale pour son enfant. En d'autres termes, Lina subvient aux besoins émotionnels et matériels de Joseph de la même manière que la mère le faisait par son attention et par la nourriture. Dès lors, l'idée d'une rupture brutale de la filiation mère-enfant qu'opère le matricide est à reformuler ou, du moins, à nuancer. Dans l'ombre de la saisissante figure maternelle, Joseph étouffait et ne grandissait pas, mais, libéré de sa mère, au sein du couple qu'il fonde avec Lina, il maintient son statut de dominé, voire de mineur, et se condamne une nouvelle fois à ne pas grandir.

Dans son essai *Of Woman Born*, Adrienne Rich propose une analyse de l'économie patriarcale traditionnelle dans son rapport au genre et aux enfants, et écrit notamment qu'aussi longtemps que les femmes et les mères agiront en tant que nourricières, les hommes chercheront la compassion chez les femmes et se méfieront de la force des femmes, qu'ils verront comme une tentative de les contrôler (Rich, 1977 : 211). C'est exactement, semble-t-il, ce que fait Joseph : il troque une femme nourricière contre une autre, substituant à la mère réelle une femme correspondant à l'idéal patriarcal de la féminité, c'est-à-dire une mère symbolique. Avec Lina, Joseph entretient le rapport de filiation qui le liait à sa mère sous une autre forme.

Pour cette raison et avec l'appui de la théorie cixousienne, il me semble que dans la scène de la mort de la mère, c'est la mauvaise mère qui meurt, et seulement elle. Selon Cixous, « [i]l faut tuer la fausse femme qui

---

3. M. Jo, le prétendant de Suzanne dans la première partie du roman, a offert un diamant à la jeune fille, diamant qu'elle a aussitôt remis à sa mère. Dans la deuxième partie du roman, cette dernière court la ville en tentant de trouver acquéreur pour son diamant qu'elle veut vendre vingt mille francs, même après s'être fait dire par tous les acheteurs potentiels que le diamant présentait un défaut, dit « crapaud ».

empêche la vivante de respirer. Inscrire le souffle de la femme entière» (Cixous, 1975: 46). Dans cette optique, ce qui meurt avec la mère, c'est un corps de femme qui porte les traces des insultes et des affronts subis dans l'économie patriarcale, un corps affaibli et malade, marqué par la vie. Ce qui meurt avec elle, c'est aussi la mère maltraitante, celle qui a été créée de toutes pièces par l'ordre injuste dans lequel elle a vécu. Comme l'écrit Lori Saint-Martin à propos des figures maternelles dans la fiction au féminin du Québec:

[les] «mauvaises mères» [qui] habitent la fiction au féminin [...] sont toujours situées dans le contexte social qui les a rendues monstrueuses; ce sont davantage des victimes d'une définition rigide de la féminité que les créatures toutes-puissantes qui hantent l'imaginaire masculin. Chez les écrivaines, la monstruosité des mères, si elle existe, n'est pas ontologique, mais sociale (Saint-Martin, 1999: 46-47).

En rendant littéralement son dernier souffle de femme abusée, trahie, trompée et anéantie, la mère durassienne se déprend de cette «fausse» identité, pour reprendre le mot de Cixous, et gagne, paradoxalement, le droit d'être.

On peut interpréter de la même manière son sourire final. Derrière le monstre décrit à travers le roman se cache la Méduse cixousienne, c'est-à-dire la femme qui rit. Comme l'écrit Cixous, «[i]l suffit qu'on regarde la Méduse en face pour la voir: et elle n'est pas mortelle. Elle est belle et elle rit» (Cixous, 1975: 54). La mère durassienne est mortelle, puisque c'est à sa mort qu'on assiste, mais c'est précisément dans la mort qu'elle livre au monde sa vérité. Mieux, Lina, que le texte appelle presque exclusivement «la femme», qui répond à l'expression «la mère», semble lui avoir succédé puisqu'à la toute fin, le texte décrit ses interactions avec Joseph de la manière suivante: «Lui [...] n'avait plus de regard pour elle et elle, au contraire, elle ne le quittait plus des yeux, pas une seconde» (Duras, 1950: 365). Dans cette attention excessive que Lina porte à Joseph, on pourrait reconnaître la mère. Ce regard referme une boucle qui lierait l'amante à la mère, autour du fils, et qui contribuerait à resserrer les liens de Joseph à sa mère, par-delà la mort de cette dernière.

La mère réelle du roman meurt, certes, mais, d'un point de vue symbolique, il n'est même pas sûr qu'elle soit mortelle. En effet, après l'enterrement, Joseph reprend à son compte son ardeur et sa quête en enjoignant à un homme de la plaine de partir, comme lui le fait, ou de tuer les agents du cadastre:

– Je vous laisse tout, dit Joseph, les fusils surtout. Si je devais rester ici je le ferais avec vous. Mais tous ceux qui peuvent s'en aller d'ici doivent s'en aller. Moi je peux et je m'en vais. Seulement si vous le faites, faites-le bien. Il faut que vous portiez leurs corps dans la forêt, bien au-dessus du dernier village, vous savez bien, dans la deuxième clairière, et dans les deux jours il n'en restera rien. Brûlez leurs vêtements dans les feux de bois verts que vous allumez le soir mais attention aux chaussures, aux boutons, enterrez les cendres après. Noyez leur auto, loin, dans le rac. [...] Surtout ne vous faites pas prendre. Que jamais aucun de vous ne s'accuse. Ou alors que tous s'accusent. Si vous êtes mille à l'avoir fait ensemble ils ne pourront rien contre vous (Duras, 1950: 362-263).

Comme sa mère avant lui, Joseph est à l'origine d'un grand projet qui a pour but le renversement de l'ordre colonial. Comme elle, il est très organisé, et comme elle, il galvanise la foule. Il n'est plus question de barrages de bois et de pierres mais d'un barrage humain, destiné à faire front contre l'ordre inique qui les a tous conduits à la misère.

Plusieurs traits de la mère survivent ainsi chez ses enfants, mais aussi chez les paysans de la plaine: un sentiment écrasant d'injustice envers l'ordre en place, un désir d'y mettre fin et le souhait qu'advienne une société meilleure où les femmes, les mères, les pauvres et leurs enfants à tous pourront connaître la paix.

À la lumière de ce sourire mortuaire, le lecteur d'*Un barrage contre le Pacifique* ne peut rester avec l'impression que Joseph et Suzanne ont tué leur mère en suivant les préceptes de la société patriarcale. Bien au contraire, la mort de la mère intervient comme conséquence d'une décision personnelle. Jusqu'à un certain point, la mère a accepté le départ de ses enfants, tout particulièrement celui, symbolique, de Suzanne dans sa relation avec Agosti. Tous les trois, la mère, le fils et la fille, ont collaboré à ce faux sacrifice maternel qui, ultimement, constitue un pied de nez à l'administration coloniale, et ils en sortent plus unis que jamais.



Dans le roman, loin de briser le lien de filiation mère/enfant, l'autonomisation progressive du fils et de la fille le renforcent et le resserre.

À ce titre, le roman durassien répondait déjà au renouveau appelé par Hélène Cixous dans *Le Rire de la Méduse*, publié vingt-cinq ans après la publication d'*Un barrage contre le Pacifique* : « Dé-mater-paternalisons plutôt que, pour parer à la récupération de la procréation, priver la femme d'une passionnante époque du corps. Défétichisons. Sortons de la dialectique qui veut que le bon père soit le père mort, ou l'enfant la mort des parents. L'enfant c'est l'autre, mais l'autre sans violence, sans passage par la perte, la lutte » (Cixous, 1975 : 63-64).

Peut-on alors parler de matricide ? Dans *Un barrage contre le Pacifique*, il y a bien une mère qui meurt, mais consentante, dans une ultime provocation adressée à ses bourreaux. À l'opposé du modèle romanesque traditionnel où le départ de l'enfant plonge la mère dans les ténèbres mortifères du néant, Marguerite Duras livre un texte où la mère meurt sereine, unie symboliquement à ses enfants à qui elle a transmis l'œuvre inachevée de son existence. Certes, elle a été volée par les agents du cadastre, mais la grandeur du défi qu'elle a lancé à la nature et à la société des Hommes lui permet d'atteindre une forme de triomphe final. Par ailleurs, en quittant deux enfants animés par une soif de justice et de vengeance, la mère durassienne voit le lien de filiation qui l'unit à Joseph et à Suzanne se renforcer. Elle leur laisse un legs puissant, qui les lie tous les trois au-delà de la mort par un nœud transgénérationnel d'ambition et de désirs communs.

## L'écriture des femmes : une transgression

À propos de l'écriture au féminin, Hélène Cixous a écrit ceci :

*Voler*, c'est le geste de la femme, voler dans la langue, la faire voler. Du vol, nous avons toutes appris l'art aux maintes techniques, depuis des siècles que nous n'avons accès à l'avoir qu'en *volant* ; que nous avons vécu dans un vol, de voler, trouvant au désir des passages étroits, dérobés, traversants. Ce n'est pas un hasard si « voler » se joue entre deux vols, jouissant de l'un et l'autre et déroutant les agents du sens. Ce n'est pas un hasard : la femme tient de l'oiseau et du voleur comme le voleur tient de la femme et de l'oiseau : illes passent, illes filent, illes jouissent de brouiller l'ordre de l'espace, de le désorienter, de changer de place les meubles, les choses, les valeurs, de faire des casses, de vider les structures, de chambouler le propre.

Quelle est la femme qui n'a pas volé ? Qui n'a pas senti, rêvé, accompli le geste qui enraye la socialité ? Qui n'a pas brouillé, tourné en dérision, la barre de séparation, inscrit avec son corps le différentiel, perforé le système des couples et oppositions, foutu par terre d'une transgression le successif, l'enchaîné, le mur de la circonfusion ? (Cixous, 1975 : 58-59)

À mon sens, le mouvement décrit par Cixous est exactement représenté dans *Un barrage contre le Pacifique*. Après avoir été elle-même *volée* par le cadastre, la mère durassienne *vole*, refuse l'ordre admis et, au moment où elle atteint son point le plus vulnérable, c'est-à-dire la mort, et au moment où elle semble finalement vaincue par la société patriarcale qui l'a démolie toute sa vie, elle triomphe. Chez Duras, la famille semble se plier au modèle traditionnel qui condamne les femmes-mères à mort lors du passage à l'âge adulte de leurs enfants, mais, ultimement, elle inverse ses codes et les transgresse. La filiation, chez Duras, doit être lue comme en contradiction avec l'ordre social, dans l'établissement d'une économie maternelle et familiale rebelle.

À en croire Cixous, l'écriture des femmes constitue en soi un acte transgressif, dans la mesure où l'écrivaine s'empare du langage, traditionnellement réservé aux hommes, pour dire sa vérité de femme. Duras va plus loin : elle joue avec les concepts et les prescriptions de l'ordre patriarcal en faisant mine d'y adhérer, mais, en sous-main, elle en montre les failles et leur substitue un autre modèle. Dans le roman durassien, toute violente et terrible qu'elle soit, la relation de la mère avec ses enfants donne lieu à une quête, à un combat, c'est-à-dire, ultimement, à la vie. Enfin, la mort de la mère est aussi synonyme de venue à l'écriture. Toute l'œuvre durassienne est portée par le désir omniprésent de venger la mère, à la fois monstrueuse et objet de louanges

immenses, désir qui apparaît pour la première fois, de manière inaugurale, dans *Un barrage contre le Pacifique*. Loin de constituer une rupture de la filiation mère/enfant, le sacrifice de la mère chez Duras est ce par quoi l'écriture advient: il est un commencement, la naissance d'une vie consacrée tout entière à l'écriture.

## **Bibliographie**

ASSOULINE, Pierre. 1991. « La vraie vie de Marguerite Duras », *Lire*, n° 193, p. 49-59.

BADINTER, Élisabeth. 1980. *L'amour en plus. Histoire de l'amour maternel, xvii<sup>e</sup>-xx<sup>e</sup> siècle*, Paris: Flammarion, 273 p.

BETTELHEIM, Bruno. 1976. *Psychanalyse des contes de fées*, traduit de l'anglais par Théo Carlier, Paris: Robert Laffont, coll. « Pocket », 477 p.

CIXOUS, Hélène. 1975. « Le Rire de la Méduse », *L'Arc*, vol. 61, p. 39-54.

DURAS, Marguerite. 1950. *Un barrage contre le Pacifique*, Paris: Gallimard, 320 p.

IRIGARAY, Luce. 1981. *Le Corps-à-corps avec la mère*, Montréal: Pleine Lune, 89 p.

\_\_\_\_\_. 1979. *Et l'une ne bouge pas sans l'autre*, Paris: Minuit, 21 p.

RICH, Adrienne. 1976. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, New York: W. W. Norton & Company, 318 p.

SAINT-MARTIN, Lori. 1999. *Le Nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec: Nota bene, 331 p.



# Mixité et filiation : le rapport sœur-frère en littérature contemporaine

Lori Saint-Martin

Proverbe kurde :

*Un fils peut devenir prince, une fille deviendra mère.*

Garçon ou fille ? Voilà la première question, celle dont la réponse déterminera le cours de la vie à venir. Rose, bleu, poupée, camion : le clivage est net, définitif. La filiation est politique, inséparable de la domination<sup>1</sup>.

Les théoriciennes féministes l'ont montré, la famille, doux cocon originel, est aussi le lieu de la distribution traditionnelle des rôles hommes-femmes, celui où, dès la naissance, s'enseignent et s'imposent les identités genrées. Papa au travail, maman à la maison<sup>2</sup> : modèle blanc, bourgeois, sexiste, raciste, classiste. Cet ordre familial, qui se traduit par extension en ordre social, marque durablement les jeunes consciences et en vient à paraître naturel, *familier* (l'étymologie est la même), à la fois normal, presque invisible, et hautement désirable.

Puisque la logique patriarcale subordonne les femmes aux hommes et les définit par rapport à eux (comme en témoigne le fait qu'elles portent le nom du père, puis celui du mari), la réflexion féministe a privilégié la relation mère-fille et, plus généralement, les liens entre femmes. Plus récemment, on en est venu à questionner la relation père-fille (Boose et Flowers, 1989 ; Kowaleski-Wallace et Yaeger, 1989 ; Saint-Martin, 2010). En revanche, la relation sœur-frère a été pour l'essentiel passée sous silence<sup>3</sup>. Pourtant, cette relation, riche d'ambivalences et d'interrogations, mérite tout autant l'attention des féministes. La dyade sœur-frère, qui unit une fille et un garçon, plus tard une femme et un homme, en dehors des liaisons hétérosexuelles (*marriage plot*) sur lesquelles sont fondées de nombreuses fictions, attire l'attention sur la fabrication de masculin et du féminin et rappelle leurs conséquences tout au long de la vie. Puisqu'elle réunit dans un même environnement des personnes de même sang et de même génération, mais de sexe opposé, cette relation isole la variable « genre » et fait figure en quelque sorte de laboratoire pour examiner le masculin et

- 
1. Le présent article s'inscrit dans le cadre d'un projet de recherche mené en collaboration avec Isabelle Boisclair et subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, que je tiens à remercier de son aide.
  2. Ou papa et maman au travail, maman tout de même responsable des enfants et de la maison...
  3. De propos délibéré, j'inverse l'ordre des termes : si « frère et sœur » nous semble plus naturel que « sœur et frère », c'est justement en raison d'un primat du masculin non reconnu.

le féminin, le Même et l'Autre, la similitude et la différence, l'égalité et l'inégalité, ainsi que les constructions et les contraintes familiales et sociales.

La présente étude, mi-théorique, mi-critique, interrogera d'abord la relation sœur-frère traditionnelle dans sa double dimension familiale et sociale, en mettant en lumière ses mécanismes de pouvoir dissimulés mais efficaces, d'autant plus efficaces justement qu'ils échappent à l'attention. Nous verrons dans un premier temps que la relation sœur-frère, au confluent du privé et du collectif, soulève des enjeux politiques : questions de voix, de représentation, de pouvoir. Dans un deuxième temps, nous nous tournerons vers les textes littéraires mettant en scène cette relation : après la présentation d'une série de pistes de lecture, il sera question de deux romans, *Au diable vauvert* de la Française Maryse Wolinski (2009) et *Ce qu'il en reste* de la Québécoise Julie Hivon (1999). Tout, a priori, sépare les deux romans, narrés l'un à la troisième personne, l'autre à la première, l'un situé dans un milieu rural, sauvage et vieillot, l'autre urbain, éclaté et résolument contemporain. Le roman de Wolinski va du malheur à une sorte d'utopie présumée, celui d'Hivon commence dans le ravissement avant de mal tourner. Tous les personnages de Wolinski, y compris l'héroïne révoltée, acceptent les valeurs bourgeoises – travail, ordre, accumulation de la richesse – que les personnages d'Hivon foulent aux pieds. La fratrie est gouvernée par la rivalité et la haine dans *Au diable vauvert*, par l'amour-passion dans *Ce qu'il en reste*. Mais au-delà de ces divergences, certains motifs – la critique de la famille, le viol, l'inceste, la gémellité, la mort – parcourent les deux romans et permettent une réflexion sur les rapports de pouvoir dans la famille et la société, sur l'identité et sur la violence.

## Le grand frère et la petite sœur : famille et domination

Proverbe thaï :

*Le fils est la richesse de la famille.*

Au cours de l'histoire, on a désiré des fils, et non des filles. Question de pouvoir, de prestige social, de transmission du nom et du patrimoine. Il est des pays – la Chine, l'Inde – où on supprime massivement les fœtus simplement parce qu'ils sont de sexe féminin. Tout indique que cette pratique existe aussi au Canada<sup>4</sup>. Par ailleurs, on a élevé et on élève encore de manière radicalement différente les filles et les garçons<sup>5</sup>. Cette inégalité de pouvoir marque d'emblée le rapport sœur-frère, comme en témoignent deux incarnations classiques.

### Image d'enfance I

Sur la boîte du jeu de société *Battleship* – qui consiste à couler les navires de l'autre, placés sur une grille cachée, en en devinant le positionnement –, père et fils s'affrontent, souriant de toutes leurs dents parfaites et américaines. Loin derrière eux et complètement à côté, si petites qu'on ne les remarque pas dans un premier temps, mère et fille, elles aussi souriantes, observent les hommes tout en lavant la vaisselle. Cette illustration, qui a circulé entre 1967 et 1971 environ, est emblématique de la famille américaine idéale – et inégale. Dans le contexte de la Guerre froide qui subsistait encore, père et fils, même lorsqu'ils se reposent au foyer, sont implicitement reliés au monde extérieur. À eux le combat viril, la logique, la pensée, le pouvoir ; à elles la vaisselle sale. À la guerre qui se joue sur le champ de bataille fait donc écho une sourde guerre des sexes,

4. Voir le site Internet de CBC Radio [en ligne], <http://www.cbc.ca/news/canada/fetal-gender-testing-offered-at-private-clinics-1.1183673>. Consulté le 14 mai 2014.

5. Voir l'ouvrage classique de Belotti, 1981, et, plus près de nous, Guilvert, 2004 ainsi que Dafflon Nouvelle, 2006 ; Rouyer, 2007 ; et Mistral, 2010.

mais naturalisée, banalisée, effacée. Oppression, dites-vous? Impossible. Voyez comment tout ce beau monde est heureux...

Cette image distribue aussi de façon asymétrique la parole et le regard, marqueurs du pouvoir et de la domination. Les mots du fils et du père sont reproduits (le premier donne des coordonnées, G4, le deuxième dit: «It's a hit»), alors que mère et fille demeurent minuscules et muettes dans leur tout petit coin de l'image, traduction spatiale de leur marginalisation sociale. Père et fils se regardent dans les yeux, pleinement engagés l'un avec l'autre; mère et fille sont debout côte à côte, mais tournées vers le spectacle offert par les hommes. La triple ségrégation sexuelle, spatiale et des rôles rapproche les hommes dans une complicité à la fois ludique et sérieuse, mais ne crée aucune solidarité entre les femmes. Enfin, la répartition salon-cuisine suggère déjà – impose déjà – la division du monde en espaces publics, masculins, et privés, féminins. C'est dire que la famille traditionnelle exclut à la fois une véritable mixité (père et fille qui jouent ensemble, mère et fils qui lavent la vaisselle) et une quelconque inversion des rôles (mère et fille au jeu, père et fils dans la cuisine). Sous les sourires, la contrainte; sous l'harmonie, une grande violence.

## Image d'enfance II

Un frère aîné et sa sœur cadette: voilà le couple présent autant dans les manuels de lecture d'autrefois – le plus célèbre avatar étant Dick et Jane, aux États-Unis<sup>6</sup> –, que dans des séries contemporaines: Caillou a une petite sœur, Mousseline, mais il figure seul dans le titre de la série et en est le centre incontestable. Le choix du roi, disait-on. Enjeux politiques, dynastiques, y compris dans les familles ordinaires. De fait, «[l']homme ne croit pas à l'égalité. Pour lui, l'inégalité commence dans sa famille: il y a le premier-né et puis les autres» (Schnitzer, 2003: 82). Cette configuration familiale, dans la fiction<sup>7</sup>, n'est donc pas innocente. Lui d'abord, elle ensuite: il fait, elle regarde; il se surpasse, elle l'admire. La différence d'âge neutralise l'abus de pouvoir et masque son origine genrée: c'est parce qu'il est plus âgé qu'elle qu'il est supérieur, et non parce qu'il est du sexe privilégié. Mi-protecteur, mi-condescendant, le garçon exerce son premier pouvoir d'homme. Quand il rejouera à *Battleship*, il sera père plutôt que fils, mais il ne se trouvera jamais dans la cuisine.

En somme, le fils vaut davantage que la fille, il est tenu en plus haute estime et a droit à un traitement de faveur (jouer est plus agréable que nettoyer); s'il est doublement privilégié lorsqu'il est aussi premier-né, la sœur, dans les cas où c'est elle l'aînée, n'en est pas moins défavorisée. Au-delà des configurations psychiques individuelles, il importe donc, lorsqu'on étudie les sœurs et les frères en littérature, d'analyser les manières dont les constructions identitaires traditionnelles – et les enjeux de pouvoir qu'elles impliquent pour la filiation – sont reconduites, renforcées ou mises à mal.

## Modèles socio-psychiques

Proverbe géorgien :

*Le fils est le support de la maison, la fille le butin d'autrui.*

Au-delà des modèles familiaux concrétisés par les images d'enfance qu'on vient de voir, on a très peu conceptualisé les relations entre sœurs et frères dans l'arène publique. En fait, la société a toujours été pensée comme un entre-hommes. Jusqu'à la Révolution française, domine un rapport hiérarchique où le roi-père-Dieu exerce un pouvoir et absolu et où le fils aspire à devenir père à son tour. Selon Freud, le premier conflit entre père et fils marque un moment fondateur. Dans *Totem et tabou*, il raconte comment les fils de la horde primitive se

6. Pour une lecture féministe pionnière du sexisme des livres pour enfants, voir le collectif par Women on Words and Images, 1972.

7. Dans la série des *Chroniques de Narnia* de C.S. Lewis, l'aîné des quatre enfants est un garçon et le cadet, une fille; si les jeunes sorciers de *Harry Potter* ont tous le même âge, Ginny, seule fille de la famille, est la plus jeune des Weasley.

sont soulevés et ont tué le père, qui s'était accaparé toutes les femmes. Horrifiés par leur crime, les frères parricides s'entendent ensuite pour se refuser l'accès aux « femmes du père » et interdire le meurtre de son animal totémique. Leur forfait produit les deux tabous sociaux fondamentaux : l'interdiction du parricide et la prohibition de l'inceste, qui ont donné naissance à la religion et à l'organisation de la société en communautés de clan. C'est ainsi que la révolte des fils a créé la culture. Les femmes, confondues en une masse indifférenciée, ne sont qu'objets de leur convoitise, puis objets d'échanges avec l'autre clan une fois l'endogamie instaurée. Elles ne s'allient pas aux autres femmes ni aux autres hommes d'ailleurs, elles sont exclues du système social, sinon comme pions cimentant les alliances masculines<sup>8</sup>. Dans l'ordre social, « la seule parenté, mais aussi le seul lien libidinal, est entre père et fils – et plus tard entre frères » (André, 1993 : 23).

La Révolution française, dont le geste fondateur fut le régicide (meurtre du Roi incarnation du droit divin), a remplacé le pouvoir des pères par celui des frères. Carole Pateman parle, à cet égard, d'un « contrat social » (fondation d'un ordre politique) doublé d'un « contrat sexuel » conclu par les hommes en vue de subordonner politiquement les femmes et de disposer sexuellement d'elles. Avant comme après la Révolution, elles ont donc le même statut de non-sujets, non-citoyennes<sup>9</sup>. Dans la même veine, Geneviève Fraisse (2001 : 58) affirme que de nos jours, le patriarcat, ou pouvoir des pères, a été remplacé par la « République des frères ». Les frères révolutionnaires sont donc aussi patriarcaux que les pères<sup>10</sup>, et tout est mis en œuvre pour qu'aucune alliance ne soit forgée directement entre les femmes<sup>11</sup>.

En somme, autant le modèle freudien du meurtre du Père par les fils ligués contre lui pour lui ravir « ses » femmes que celui résumé par le slogan « Liberté, Égalité, Fraternité » sont fondés sur un pacte entre hommes, un découpage du monde qui relègue encore et toujours les femmes – mères, sœurs, épouses – au monde privé et les maintient loin du pouvoir.

Aucune image n'existe, dans le monde social, d'une alliance mixte : le mot même de fraternité suppose l'exclusion des femmes. Malgré d'énormes gains, si on accepte aujourd'hui que des femmes intègrent la Cité *comme elle va déjà* – qu'elles jouent elles aussi à *Battleship* –, il n'est pas question de permettre qu'elles la transforment en profondeur, qu'elles proposent un jeu radicalement nouveau.

Comment sortir de l'impasse et fonder une société réellement égale, une société où les femmes seraient autre chose que d'éternelles petites sœurs ? Nombre de théoriciennes féministes proposent comme élément de réponse la mixité<sup>12</sup>. La mixité est d'abord une *pratique* : elle vise la déségrégation sociale des lieux (écoles, milieux politiques et professionnels) pour en arriver à un « espace social commun » (Fraisse, 2001 : 61) qui ferait des femmes non plus d'éternelles mineures à protéger, comme Jane, Mousseline et les petites sœurs en général, mais bien des actrices de l'Histoire (Fraisse, 2001 : 81).

La mixité est aussi une *valeur*, une manière d'imaginer une coexistence harmonieuse des deux sexes (et aussi des personnes aux identités de genre marginalisées), un partage des espaces publics et privés qui ne stigmatise ou ne survalorise ni le masculin, ni le féminin, qui n'impose aucun rôle basé sur le sexe (alors que jusqu'à présent, la plupart des traits de caractère, des activités et des professions ont été considérées comme relevant d'un sexe ou de l'autre). Cette nouvelle mixité serait fondée sur une coexistence respectueuse, aux antipodes des stéréotypes, des binarismes et de la violence qui attend souvent les personnes aux identités non conformes.

8. Voir à ce sujet Carol Pateman, 1988.

9. Même jeu au Québec, selon Diane Lamoureux (1999) qui analyse la « posture du fils ».

10. Comme le rappelle Heinz Weinmann, « c'est le Parti patriote présidé par Papineau en personne qui, dès 1834, se bat pour l'abolition du droit de vote des femmes » (1987 : 353).

11. On assiste ainsi régulièrement au retour de stéréotypes comme « la rivalité entre femmes », le « crêpage de chignon » et le « bitchage ».

12. Voir Chaponnière et Chaponnière, 2006 ainsi que Théry, 2001.

La dyade sœur-frère, par définition composée d'un garçon-homme et d'une fille-femme – bien que de nombreux textes jouent de la frontière entre les sexes et la brouillent, voire l'abolissent – est une figure textuelle privilégiée de la mixité. Au confluent du public et du privé, du familial et du social, elle a permis de reconduire les identités stéréotypées, certes; mais elle peut aussi servir à les interroger, à les «troubler», voire à les réinventer.

## Sœurs et frères en littérature

Proverbe espagnol :

*Marie ton fils comme tu voudras, ta fille comme tu pourras.*

### Pourquoi, comment lire ?

Alors que chaque famille, chaque dyade frère-sœur est différente, toutes s'inscrivent dans le contexte social que je viens d'évoquer : prestige traditionnel des hommes, pouvoir des pères et des frères, modèles sociaux au masculin. Sœur et frère, tel est donc mon postulat, forment déjà une petite société dont il importe de prendre en compte les enjeux à la fois individuels et collectifs, étroitement liés du reste, et notamment les questions de pouvoir et de domination. Dès lors, un certain nombre de questions peuvent servir de balises à l'analyse littéraire.

À propos de la famille : est-elle traditionnelle ou égalitaire, ouverte ou fermée ? Comment les parents vivent-ils le rapport au garçon et à la fille ? La famille en tant que matrice de la création des identités de genre est-elle critiquée ou dénoncée ? Ses structures éclatent-elles ou sont-elles fermement maintenues ? Quels modèles familiaux sont stigmatisés ou valorisés dans le récit ? À propos des relations sœur-frère proprement dites : les enfants sont-ils traités différemment, ou reçoivent-ils un héritage matériel ou symbolique différent, selon qu'ils sont garçons ou filles ? Quelles relations se tissent entre eux : rivalité, autorité, combat, séduction, complicité, réciprocité ? Y a-t-il entre sœurs et frères une véritable mixité-égalité, ou plutôt une reconduction des rapports de pouvoir traditionnels ? Quels traits de caractère, quelles valeurs et quelles associations, en somme quelles constructions identitaires, accompagnent la sœur et le frère ? Quelle est la distribution du pouvoir entre eux ? À travers ce couple mixte, les identités de genre sont-elles binaires, inversées ou indifférenciées ? De nouveaux modèles émergent-ils ? À propos de la forme textuelle : Quelles structures narratives rendent compte du rapport sœur-frère ? Puisque « la vie familiale s'organise autour de couples, plus rarement de trios ; et [que] chacun est pris dans plusieurs couplages qui, selon les cas, interfèrent ou se renforcent » [Gayet, 1993 : 93]), comment ces « géométries » se traduisent-elles dans la structure romanesque ? Quelles configurations spatiales (mobilité ou contraintes, ségrégation des lieux ou non) accompagnent la relation ? Qui raconte l'histoire ? Autrement dit, qui a le pouvoir de présenter et d'interpréter le monde ? Quelles métaphores définissent la sœur, le frère et leur relation ? Tentons une lecture à travers deux textes littéraires contemporains : *Au diable vauvert*, de Maryse Wolinski, et *Ce qu'il en reste*, de Julie Hivon.

### Violence sexuelle, impunité et vengeance : *Au diable vauvert*

Au cœur de ce roman se trouvent des questions d'héritage et de filiation, liées à celles de la domination masculine et de la violence sexuelle. Malgré des maladresses certaines, il intéresse la réflexion féministe. Dans le Sud-Ouest de la France, « sous le regard sévère des ancêtres dont les portraits décoraient les murs » du château familial (Wolinski, 2009 : 13), évolue une famille qui reproduit rigoureusement la logique de cette petite société où les hommes, pères, fils ou frères, ont tous les droits.

La première violence faite à la fille, dans *Au diable vauvert*, celle dont découlent toutes les autres, est celle de lui préférer les frères jumeaux nés après elle. Accablée par la « honte » (Wolinski, 2009 : 39) d'avoir donné une fille au père, la mère, froide et renfrognée avec Anna, qui n'a droit qu'aux gifles et aux menaces, déborde



de tendresse pour les « deux petits châtelains » (Wolinski, 2009 : 15) dont la naissance ranime un instant la flamme du père coureur. Bien qu'Anna, fille aînée et focalisatrice de l'action romanesque, aime la terre et rêve de prendre la succession de son père dans les vignobles familiaux – seule fille de sa promotion, elle étudiera plus tard l'agriculture –, le patriarche n'imagine la transmission qu'au masculin. Petite, Anna tente de comprendre la mystérieuse injustice dont elle est victime : « En quoi était-elle différente de ses frères ? » (Wolinski, 2009 : 31). Unique réponse, elle est une fille dans une société qui, injuste et corrompue comme sa propre famille, ne valorise que les rejetons mâles : « Des garçons, on ne peut rien leur interdire », déclare la mère (Wolinski, 2009 : 82), et ses fils, devenus des vauriens et des alcooliques notoires, se croiront en effet tout permis. En fait, les hommes qui font les lois, dans ce roman, se mettent systématiquement au-dessus d'elles. La première injustice que subit Anna – le statut d'héritiers qu'ont les garçons alors qu'elle-même est déçue, l'auréole de prestige qui les accompagne et l'adoration aveugle dont ils sont l'objet – sera suivie de nombreuses autres. Son père multiplie les liaisons et les enfants illégitimes. Son mari, Jules (comme ses frères contre qui il déconseille à Anna de porter plainte), est un « héritier de droit divin » (Wolinski, 2009 : 87), indigne d'occuper l'office de maire dont son père avait la charge avant lui. Il trompera Anna sans vergogne comme son père a trompé sa mère. Le fils du gérant de la ferme, Raymond, la viole un jour sans crier gare, abus de pouvoir dépeint comme emblématique des hommes en général : « Elle en connaissait des criminels en liberté. [...] Ils tuaient, ils volaient, ils violaient, ils récidivaient et la vie continuait » (Wolinski, 2009 : 102). Au centre du roman se trouve le viol collectif de la jeune Violetta, dont les principaux auteurs sont les frères d'Anna. S'insurgeant contre « la loi du silence » (Wolinski, 2009 : 102) qui blanchira ses frères si elle ne fait rien, et contre la volonté des parents, mais aussi des autorités locales, Anna convainc Violetta de porter plainte et engage une avocate célèbre. Les frères écopent d'une peine de prison de cinq ans. C'est Anna qui leur révèle la cruelle vérité : Violetta est la fille de leur père avec une autre femme, de sorte qu'ils ont commis un inceste en plus du viol. À leur sortie de prison, l'un des deux se tire une balle dans la tête et l'autre se noie peu après ; leur disparition entraîne la déchéance du père. C'est la peine de prison, ainsi que la révélation de l'inceste, qui signe l'arrêt de mort des frères ; or, les deux sont le fait d'Anna. Des années plus tôt, la petite Anna, se sentant négligée, conclut : « Je m'en fiche. Je me vengerai » (Wolinski, 2009 : 31). Le programme romanesque accompli de façon programmatique cette vengeance, de sorte que la parole d'Anna devient performative, c'est-à-dire qu'elle fait advenir la réalité textuelle :

- Les vignes, c'est pour tes frères.
- Mes frères, ça, jamais ! cria Anna (Wolinski, 2009 : 55).

Aujourd'hui, le désir de vaincre l'emportait. Elle les aurait tous, les deux salopards comme les autres (Wolinski, 2009 : 85).

Et de fait, les frères ne vivront pas assez longtemps pour hériter et Anna « les aura tous »... On voit ici comment la perspective narrative constitue déjà une forme de pouvoir. En effet, la narration, bien que présentée objectivement à la troisième personne, est étroitement liée à la vision d'Anna – au point de paraître une première personne déguisée – et l'exonère de tout blâme ; tous ceux qui lui ont nuï sont punis. Les contrastes sont manichéens (« Autant le père était bon et courageux, autant le fils se montrait bête et paresseux », [Wolinski, 2009 : 19]), les généralisations (tous des violeurs et des violents) abondent, et le jugement d'Anna est infaillible. Le pire sort sera celui réservé à la mère, coupable de l'avoir trahie dès la naissance des frères. La toute première scène du roman, la seule qui n'obéit pas à l'ordre chronologique, montre Anna qui revient au château après la mort des frères et du père pour y découvrir sa mère folle, sale et négligée, entourée de chats et de poules dans une puanteur de « cloaque » (Wolinski, 2009 : 9). On amène à l'hôpital psychiatrique celle qui a toujours menacé sa fille du même sort ; celle qui a accusé Anna d'avoir signé un pacte avec le diable vivra désormais en « enfer » (Wolinski, 2009 : 9). Ironie suprême, c'est la mère folle de ses fils qui a poussé son employée à dénoncer le viol de Violetta, sans connaître les auteurs du crime. La symétrie est cruelle et presque trop parfaite, l'ironie hautement amère, autre signe d'une complaisance extrême de l'instance narrative envers Anna. Celle-ci, qui, tout au long, épie, espionne, écoute aux portes et perce à jour

tous les secrets, s'investit d'un pouvoir d'omniscience près de celui du narrateur-Dieu. Comme les hommes que décrit le roman, elle abuse de son pouvoir.

À la fin du roman, Anna sera donc seule et libre de poursuivre ses ambitions politiques et professionnelles : elle fait du vin comme elle rêvait d'en faire avec son père et revitalise la région grâce aux emplois créés. Celle qui a eu une mauvaise *mère* et dont le mari est un mauvais *maire* (« Je mériterais d'être maire à ta place », lui dit-elle [Wolinski, 2009 : 188]), instaurera la prospérité et la justice. Alors que les autres poursuivaient, égoïstes, leurs propres intérêts, Anna est animée par la sororité – comme en témoigne sa défense de Violetta – et par la solidarité avec les gens de sa région.

Le portrait est beau, trop beau pour ne pas être troublant. Anna se substitue à la loi qu'elle juge déficiente, fait mourir le maire-mari infidèle, neutralise sa mère et ses frères. Si on peut se réjouir de voir les violeurs punis, l'acharnement de l'instance narrative, au service de la haine implacable d'Anna, suscite le malaise. C'est Anna qui a poussé son mari, ivre mort, à prendre la route le soir où il s'est tué, alors qu'il lui a demandé de conduire à sa place. Quant à ses frères, on est en droit de se demander si leur crime est moins d'avoir agressé Violetta que d'avoir été mieux aimés par la mère. Anna agit-elle pour aider sa sœur, par solidarité féministe, ou encore pour se venger de ses propres souffrances ? Ses frères paient leur crime ; ils paient aussi celui de Raymond et ceux des hommes en général, mais sans doute paient-ils aussi la préférence maternelle. Anna n'est peut-être pas si loin d'être le « monstre » (Wolinski, 2009 : 10, 181) que voient en elle sa mère et l'ensemble de l'entourage (Wolinski, 2009 : 169).

Une chose est certaine, ce roman décrit la famille comme le lieu de l'inégalité entre les sexes, microcosme et creuset d'un système social qui polarise les rôles hommes-femmes (Anna est traitée de garçon manqué parce qu'elle aime le travail de la ferme<sup>13</sup>), banalise la violence envers les femmes, et cherche à bâillonner aussi bien les victimes que les récalcitrantes. Tant la famille (mère) que la société (maire) sont abusives et corrompues. Nulle amitié n'est possible entre frères et sœurs (ni entre hommes et femmes en général) et même la solidarité entre femmes se crée en partie par dépit et par ressentiment contre les hommes. La justice triomphante d'Anna est aussi implacable que l'injustice qu'elle balaie<sup>14</sup>. Le rapport frère-sœur, ici, ressemble à un champ de bataille où périt tout espoir de bonne entente entre hommes et femmes, où disparaît toute la famille, sinon la veuve sans enfants. On est bien passé d'un monde patriarcal aux rôles et aux identités rigides à un autre plus moderne, où Anna fait valoir ses talents en affaires et dans l'agriculture, domaines codifiés au départ comme masculins, mais la solitude autour d'elle est telle que la renaissance suggérée a goût de mort.

### **Vieilles et nouvelles familles : *Ce qu'il en reste***

Là où aucune valeur positive n'était rattachée aux frères jumeaux d'*Au diable vauvert*, la gémellité sœur-frère, chez Julie Hivon, fascine et séduit ; elle est liée à l'éclatement des rôles de genre traditionnels, rigidement respectés par la société que dépeint Wolinski. De nombreux critiques l'ont montré, les jumeaux (et les doubles, figures connexes, mais distinctes) peuplent la mythologie et la littérature depuis des millénaires. Jean Perrot montre que les jumeaux tendent à « faire coïncider et à réconcilier les notions opposées d'identité et de complémentarité » (Perrot, 1976 : 16). De nos jours, on les lie volontiers à des questions de genre, de relations humaines ou d'identité personnelle, culturelle ou sexuelle (de Nooy, 2005 : xviii). Juliana de Nooy affirme que les jumeaux mixtes sont nettement plus rares dans la littérature et le cinéma contemporains que les jumeaux de même sexe et elle n'étudie aucun couple mixte ; sur la douzaine de romans contemporains analysés par

13. Il serait possible de lire ce roman en parallèle avec *La Belle Bête* de Marie-Claire Blais, autre roman d'une fille qui cherche à se venger d'un frère qui, malgré son infériorité, jouit de la préférence maternelle.

14. Au niveau métaphorique, on note certaines contradictions : Anna reproche à ses frères d'avoir été élevés en « petits rois » (Wolinski, 2009 : 168) éducation qui les a ruinés pour la vie, mais rêve du jour où « elle régner[a] sur les vignes » (Wolinski, 2009 : 41).

Jean Arrouye (2002), deux seulement mettent en scène des jumeaux de sexe opposé. Dans l'écriture des femmes contemporaines, en revanche, ils abondent : on en trouve chez Monique LaRue, Catherine Leroux, Suzanne Jacob, Pierrette Fleutiaux et Cécile Ladjali, entre autres. Faut-il en conclure que la question de la mixité intéresse tout particulièrement les femmes ?

Dès leur première rencontre dans un bar miteux, les jumeaux Rose et Olivier fascinent la narratrice chez Hivon, qui, apprenant qu'ils sont sans foyer – la maison familiale a été détruite dans un incendie – leur ouvre son petit appartement, son cœur et ses bras :

Deux vampires pénètrent dans le bar enfumé. Deux anges noirs au teint pâle, à la bouche écarlate. Il est beau comme une fille aux longs cils ; elle est gracieuse comme un garçon trop maigre. Ils ont le corps décharné et raide des gens qui ont déjà trop brûlé. Ils sont beaux à en être damnés (Hivon, 1999 : 12).

Les jumeaux fascinent par leur théâtralité (les deux sont maquillés et costumés de façon extravagante), par leurs contradictions (à la fois anges et vampires), par leur ressemblance trouble et par la façon dont ils brouillent la frontière entre masculin et féminin (le garçon «comme une fille» et la fille «comme un garçon»<sup>15</sup>). Par mimétisme avec Rose, la narratrice, qui s'appelle en réalité Juliette, dira se nommer Mauve. Son autobaptême nocturne engendre un mode de vie nouveau. Le duo sœur-frère se transforme en triangle bisexuel – Mauve désire et Olivier, et Rose –, puis Étienne, voisin, ami, amant et frère symbolique de Mauve, s'installe également avec eux. Ils mettent leurs maigres biens en commun, peignent des toiles qu'ils cosignent, se soutiennent en tout et en oublient les rôles prédéterminés et les identités stables. Tout le monde est le centre de leur alliance, et personne ne l'est ; Olivier et Rose forment un couple – on apprend très vite qu'ils sont aussi amoureux et amants –, mais qui demeure pleinement perméable aux autres. Leur cohabitation est chaotique, joyeuse et tendre, et, à la différence du château familial d'*Au diable vauvert*, la maison est ouverte<sup>16</sup> (les amis accueillent au besoin d'autres êtres, dont Claudia, une femme volée et battue qu'ils ont trouvée dans un centre commercial) tout comme les identités sont éclatées. Le minuscule logement de Mauve devient rapidement le modèle d'une petite société gouvernée par la solidarité, le partage, le respect des désirs et des limites d'autrui et une gestion collective fondée sur le bien commun. La sollicitude, l'amitié et le désir y circulent librement.

Cette solidarité joyeuse s'oppose explicitement à la désunion qui règne dans les familles d'origine des personnages. Le frère de Mauve, qui n'a jamais osé révéler son homosexualité à ses parents, s'est pendu un an avant que débute l'action romanesque à cause d'un amour malheureux ; le père, qui a toujours préféré sans raison le fils à la fille<sup>17</sup>, entre dans une dépression suicidaire. Bien que la mère soit dépeinte avec compassion, le complexe familial est mortifère et Mauve coupe les ponts à plus d'une reprise. Olivier et Rose, eux, ont un secret terrible : pour éviter que son père la sépare de son frère-amant, Rose a été obligée de coucher aussi avec son géniteur ; en apprenant la vérité, Olivier a mis le feu à la maison (on laisse entendre que les parents auraient péri dans les flammes) et s'est enfui avec Rose. Comme chez Wolinski, les familles traditionnelles sont liées à la mort ; la nouvelle alliance des amis-amants, elle, malgré leur pauvreté extrême et l'exiguïté de leur espace vital, est solide, saine et vivifiante.

*Ce qu'il en reste* s'inscrit ainsi, au départ, sous le signe d'une multiplicité heureuse : identités sexuelles éclatées, désirs pluriels (hétérosexualité, homosexualité, bisexualité), microcosme social mouvant formé d'amis et de parents, plus heureux et plus libre que les mortelles familles d'origine. Mais l'utopie est de courte durée. Lors d'un voyage aux États-Unis, Rose est violée par un Américain et tombe enceinte ; on décide

15. Voir Boisclair et Saint-Martin, 2006, pour une étude de l'androgynie et de l'éclatement des identités de genre dans ce roman.

16. La dernière phrase du roman précise que la *porte* de Mauve est toujours ouverte au cas où Olivier reviendrait, geste romantique bien différent cependant de la *maison* ouverte avec ses connotations de bohème, de liberté et d'accueil.

17. Comme Anna, Mauve nourrit envers son frère un ressentiment intense : «C'est un peu comme si le grand Nicolas de bronze sur son podium s'était penché sur son humble petite sœur juste avant de jeter le podium par terre pour se pendre» (Hivon, 1999 : 212).

d'un commun accord que le bébé est d'Olivier et on se prépare dans le bonheur à sa naissance. L'évènement entraînera tout de même la fin du petit monde heureux. L'arrivée imminente de l'enfant, signe de la résurgence de l'ordre familial, oblige les personnages à chercher du travail, donc à rentrer en partie dans le rang. Puis Rose meurt en couches, Olivier se reproche de l'avoir tuée par son amour et disparaît à jamais. Dans un épilogue, Mauve raconte que Marie-Rose, la fille d'Olivier et de Rose, a maintenant six ans. La « piaule », image d'une société nouvelle, a disparu au profit d'un « loft dans la vieille ville » (Hivon, 1999 : 235) ; ce nouvel espace consigne le règne des enfants uniques (Marie-Rose et le fils de Claudia, qui a presque le même âge), des grands-parents ravis (Mauve s'est réconciliée avec ses parents à la naissance de Marie-Rose) et des cellules familiales plus traditionnelles. Si certains traits du rêve collectif demeurent – Étienne et Mauve, sans former un couple ni vivre ensemble, élèvent une enfant qui, biologiquement, n'est pas la leur, et Mauve, après plusieurs années sur le marché du travail, s'est remise à peindre à temps plein –, le couple dissident a disparu à tout jamais, et Mauve, pourtant active et dynamique, se dépeint, dans les dernières lignes du roman, dans la posture féminine traditionnelle de la femme qui attend à la fenêtre, « en silence » (Hivon, 1999 : 237), le retour improbable d'un amour perdu.

Perrot souligne l'ambivalence de la jumeauté, tantôt euphorique (Shakespeare la lie à la renaissance), tantôt dysphorique (Poe l'associe à la culpabilité et à la mort). Le couple Olivier-Rose active, à n'en pas douter, les deux polarités. La couple sulfureux, sereinement incestueux, radicalement éclaté quant au masculin et au féminin, était-il trop beau – ou trop menaçant – pour durer ? À l'image de la maison familiale de Rose et Olivier, dévorée par les flammes (« il n'est resté que des cendres » [Hivon, 1999 : 201]), le petit monde heureux des copains a été détruit. Le titre le suggère, on se trouve dans un monde dévasté, où, la plénitude heureuse disparue, on doit se contenter de « ce qu'il en reste ».

### « Détruire, dit-elle » : nouvel ordre ou champ de ruines ?

Proverbe français :

*Qui a des filles est toujours berger.*

Là où le roman de Wolinski, qui a pour principal enjeu la vengeance, est tourné pour l'essentiel vers le passé, celui de Julie Hivon vise la création d'un nouveau mode de vie, et donc le futur. Dans les deux, cependant, le monde traditionnel agonise ou est assassiné, tandis que le nouveau – la carrière d'Anna, une vie collective heureuse – peine à naître. Wolinski lie le rapport sœur-frère au partage patriarcal des rôles et des pouvoirs et voue les frères à la destruction ; Hivon fait naître, avec le couple Olivier-Rose, des identités éclatées, hybrides, ouvertes. Mais elle détruit ensuite ce rêve heureux en condamnant Rose à la mort. Dans les deux textes, tous les rapports sœur-frère sont liquidés par la mort tantôt des frères (ceux d'Anna comme celui de Mauve), tantôt de la sœur (Rose). Demeure l'enfant, chez Hivon, fondatrice de nouveaux espoirs. Notons toutefois que la fin des deux romans attribue aux femmes la fonction traditionnelle du *care* – Anna devient père et mère en quelque sorte avec son entreprise qui lui permettra de sauver la région et Mauve se charge d'élever Marie-Rose.

Autre constante, le motif de l'inceste. Chez Wolinski, il est traité de manière traditionnelle : les frères d'Anna violent celle qui, à leur insu, est leur demi-sœur, et cette transgression involontaire entraîne leur mort. Chez Hivon, le rapport incestueux est à la fois valorisé et présenté comme « naturel », même lorsque Rose est enceinte. La confusion des rôles – sœur et frère, mais aussi amants et enfin parents – est-elle trop grande enfin pour échapper à la destruction ? Plus généralement, la fréquence du désir incestueux, consommé ou non, mais fortement présent – on le relève dans tous les romans de jumeaux mentionnés ci-haut, mais aussi dans d'autres romans frère-sœur (chez Anne Hébert, Linda Lê, Catherine Mavrikakis, etc.), est déroutant d'un point de vue féministe. Alors que l'inceste père-fille ou père-fils, en littérature, est presque universellement

condamné<sup>18</sup>, l'inceste sœur-frère s'accompagne le plus souvent d'une valence positive : il s'agit d'un amour-passion intense et réciproque, pleinement consenti et égalitaire. Peut-être parce qu'il se pratique sur l'axe horizontal (même génération, même âge), il est lié au plaisir et au partage plutôt qu'à la violence et à la domination. Mais très souvent, comme chez Hivon, il finit par mal tourner, provoquant l'éclatement du couple incestueux et la mort d'un des amants, des deux ou encore d'une personne de leur entourage<sup>19</sup>. Le plus souvent, le rêve d'androgynie et de fusion parfaite dont il est porteur tourne court.

Viol, inceste et suicide du frère (dans les deux romans), folie de la mère et mort accidentelle du mari chez Wolinski, incendie criminel et mort des parents comme de la sœur chez Hivon : les deux romans, c'est le moins qu'on puisse dire, sont marqués par une destruction extrême. Ils ne représentent pas pour autant des cas isolés. Les crimes, les violences, les transgressions comme l'inceste abondent dans les romans du rapport sœur-frère, où leur incidence, comme celui des jumeaux, est anormalement élevée<sup>20</sup>. C'est que le roman offre une sorte de laboratoire, un espace sécuritaire où brouiller les pistes, semer le trouble, risquer l'extrême, tuer le vieux et, dans certains cas, engendrer du neuf ou du moins, en signalant les impasses actuelles, exprimer un brûlant désir de voies nouvelles.

## Bibliographie

- ANDRÉ, Jacques. 1993. *La révolution fratricide : essai de psychanalyse du lien social*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Petite bibliothèque de psychanalyse », 253 p.
- ARROUYE, Jean. 2002. « Contrastes : les jumeaux dans le roman contemporain », dans Évelyne Adoue et Juliette Solvès (dir.), *Jumeaux*, Paris : Autrement, coll. « Mutations », p. 130-141.
- BELOTTI, Elena Giannini. 1981. *Du côté des petites filles*, trad. de l'italien par le collectif de traduction des éditions Des femmes, Paris : Des femmes, 208 p.
- BOISCLAIR, Isabelle, et Lori SAINT-MARTIN. 2006. « Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires », *Recherches féministes*, vol. 19, n° 2, 2006, p. 5-27.
- BOOSE, Lynda E., et Betty S. FLOWERS (dir.). 1989. *Daughters and Fathers*, Baltimore et Londres : The John Hopkins University Press, 452 p.
- CHAPONNIÈRE, Corinne, et Martine CHAPONNIÈRE. 2006. *La mixité : Des hommes et des femmes*, Gollion : Infolio, coll. « Illico », 128 p.
- COLLECTIF. 1972. *Dick and Jane as Victims : Sex Stereotyping in Children's Readers, Women and Words*, Princeton : Women on Words and Images, 57 p.
- COULON, Nathalie, et Geneviève CRESSON (dir.). 2007. *La petite enfance : entre familles et crèches, entre sexe et genre*, Paris : L'Harmattan., 234 p.
- DAFFLON NOVELLE, Anne (dir.). 2006. *Filles-garçons : socialisation différenciée ?* Grenoble : Presses de l'Université de Grenoble, coll. « Vies sociales », 399 p.
- FLEUTIAUX, Pierrette. 2005. *Les Amants imparfaits*, Paris : Babel, 309 p.
- FRAISSE, Geneviève. 2001. « Sœurs et frères », dans *La controverse des sexes*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Quadrige/PUF », p. 45-63.

18. Pour la littérature québécoise, voir Saint-Martin, 2010.

19. Voir Saint-Martin, 2012.

20. Voir Saint-Martin, 2014.

- GAYET, Daniel. 1993. *Les relations fraternelles. Approches psychologiques et anthropologiques des fratries*, Lausanne: Delachaux et Niestlé, 205 p.
- GUILBERT, Georges-Claude. 2004. *C'est pour un garçon ou pour une fille? La dictature du genre*, Paris: Autrement, coll. « Frontières », 116 p.
- HÉBERT, Anne. 1975. *Les Enfants du sabbat*, Paris: Seuil, 186 p.
- HIVON, Julie. 1999. *Ce qu'il en reste*, Montréal: XYZ, 237 p.
- JACOB, Suzanne. 2003. *Wells*, Montréal: Boréal, 80 p.
- KOWALESKI-WALLACE, Beth, et Patricia YAEGER (eds). 1989. *Refiguring the Father: New Feminist Readings of Patriarchy*, Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, coll. « Ad Feminam », 344 p.
- LAFON, Marie-Hélène. 2008. *Les Derniers Indiens*, Paris: Buchet Chastel, 167 p.
- LADJALI, Cécile. 2004. *Les Souffleurs*, Paris: Babel, 157 p.
- LAMOUREUX, Diane. 1999. « La posture du fils », dans Diane Lamoureux, Chantal Maillé et Micheline de Sève (dir.), *Malaises identitaires. Échanges féministes autour d'un Québec incertain*, Montréal: Remue-ménage, p. 25-51.
- LARUE, Monique. 1982. *Les Faux Fuyants*, Montréal: Québec Amérique, 201 p.
- LEROUX, Catherine. 2013. *Le Mur mitoyen*, Québec: Alto, 344 p.
- MASSÉ, Carole. 2010. *L'Arrivée au monde*, Montréal: VLB, 80 p.
- MAVRIKAKIS, Catherine. 2005. *Fleurs de crachat*, Montréal: Leméac, 200 p.
- MISTRAL, Laure. 2010. *La fabrique de filles: comment se reproduisent les stéréotypes et les discriminations sexuelles*, Paris: Syros/Amnesty International, coll. « Femmes! », 253 p.
- NOOY, Juliana de. 2005. *Twins in Contemporary Literature and Culture: Look Twice*, New York: Palgrave Macmillan, 224 p.
- PATEMAN, Carole. 1988. *The Sexual Contract*, Stanford: Stanford University Press, 276 p.
- PERROT, Jean. 1976. *Mythe et littérature sous le signe des jumeaux*, Paris: Presses Universitaires de France, 223 p.
- ROUYER, Véronique. 2007. *La construction de l'identité sexuée*, Paris: Armand Colin, coll. « Coursus », 175 p.
- ROUYER, Véronique, Sandrine CROITY BELZ et Yves PRÊTEUR (dir.). 2010. *Genre et socialisation de l'enfance à l'âge adulte: expliquer les différences, penser l'égalité*, Toulouse: Érès, 238 p.
- SCHNITZER, Luda. 2003 (1990). « Fraternité, inégalité », dans Lucette Savoie (dir.), *Des sœurs, des frères*, Paris: Autrement, coll. « Pluriel », p. 82-91.
- SAINT-MARTIN, Lori. 2014. « Le rapport frère-sœur comme signe de la mixité dans le roman français contemporain des femmes », dans Amaleena Damlé avec Gill Rye (dir.), *Aventures et expériences littéraires: écritures des femmes au début du vingt-et-unième siècle*, Amsterdam: Rodopi, p. 177-194.
- \_\_\_\_\_. 2012a « La gémellité frère-sœur et les glissements du genre dans *Les amants imparfaits* de Pierrette Fleutiaux et *Les souffleurs* de Cécile Ladjali », dans Thérèse Saint-Gelais (dir.), *Loin des yeux près du corps. Entre théorie et création*, Montréal: Remue-ménage, p. 99-104.

\_\_\_\_\_. 2012b. «Frères et sœurs: figures de la fugue chez Monique LaRue, Suzanne Jacob et Carole Massé», *Francofonia* (Bologne, Italie), n° 62, printemps, p. 83-97.

\_\_\_\_\_. 2010. *Au-delà du Nom. La question du père dans la littérature québécoise actuelle*, Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 432 p.

THÉRY, Irène. 2001. «Maternité et mixité», dans Yvonne Knibiehler (dir.), *Maternité, affaire privée, affaire publique*, Paris: Bayard, p. 251-270.

WEINMANN, Heinz. 1987. *Du Canada au Québec. Généalogie d'une histoire*, Montréal: L'Hexagone, 486 p.

WOLINSKI, Maryse. 2009. *Au diable vauvert*, Paris: Points roman, 220 p.

## Les auteures

Après des études en philosophie politique et éthique, **Adeline Caute** a réalisé une thèse en études littéraires sur la notion de sacrifice appliquée à la représentation des mères dans le roman au féminin du 20<sup>e</sup> siècle. Lauréate du Prix de thèse en cotutelle France-Québec, sa thèse doit paraître à Paris chez Classiques Garnier en 2015. Adeline Caute a également signé une vingtaine de publications dans des revues canadiennes et internationales. Présentement, elle enseigne le français et la littérature au Collège Dawson de Montréal.

**Ariane Gibeau** est doctorante en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal et à l'Université Bordeaux Montaigne. Elle consacre sa thèse aux représentations de la colère et de la folie dans le roman des femmes au Québec. Elle a publié des articles dans différentes revues scientifiques, dont *Recherches féministes*, et a établi, en collaboration avec Lori Saint-Martin, l'édition critique du *Premier Jardin* d'Anne Hébert, à paraître en 2014 aux Presses de l'Université de Montréal. Son mémoire de maîtrise, portant sur la colère dans la littérature des femmes noires américaines, sera publié dans les Cahiers de l'IREF (collection Tremplin) à l'automne 2014.

**Jessica Hamel-Akré** est titulaire d'une maîtrise en études littéraires avec concentration en études féministes de l'Université du Québec à Montréal. Son mémoire de maîtrise portait sur les enjeux de la violence, la féminité et l'altérité dans la littérature états-unienne des femmes du 20<sup>e</sup> siècle. Depuis 2014, elle est doctorante en études anglaises à l'Université de Montréal. Elle s'intéresse au corps féminin malade dans la fiction et le discours médical britannique du 18<sup>e</sup> siècle.

**Marie-Noëlle Huet** effectue un doctorat en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal, sous la direction de Lori Saint-Martin. Sa thèse porte sur la maternité et l'écriture dans la littérature contemporaine française des femmes. Elle a codirigé un ouvrage intitulé *Entre plaisir et pouvoir. Lectures contemporaines de l'érotisme* (Nota bene, 2012) avec Lori Saint-Martin et Rosemarie Fournier-Guillemette. En plus de travailler à titre de secrétaire de rédaction pour la revue de littérature québécoise *Voix et Images*, elle a été (en 2013-2014) doctorante invitée à Passages XX-XXI, un centre de recherche multidisciplinaire sur la littérature, la musique, le cinéma et le théâtre contemporains, affilié à l'Université Lyon 2 Lumière.

**Lucie Joubert** est professeure titulaire à l'Université d'Ottawa. Elle a publié trois monographies : *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise (1960-1980)*, *L'humour du sexe. Le rire des filles*, et *L'envers du landau. Regard extérieur sur la maternité et ses débordements*. Elle a fait paraître avec Marcel Olscamp le premier tome de la correspondance entre Jacques Ferron, Madeleine Ferron et Robert Cliche, sous le titre *Une famille extraordinaire*. Elle a dirigé plusieurs numéros de revues, dont *Humour québécois* paru dans la revue *Humoresques*, et *Les voies secrètes de l'humour des femmes*, paru dans la revue *Recherches féministes*. Elle travaille aussi à son site *La CLEF Comment l'esprit vint aux femmes*, consacré à l'humour au féminin.



**Lori Saint-Martin** est professeure au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Elle a publié quatre livres de fiction, dont *Les portes closes* et *Mathématiques intimes*, ainsi qu'une dizaine d'essais, dont *Le Nom de la Mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, *La voyageuse et la prisonnière. Gabrielle Roy et la question des femmes*, *Au-delà du Nom. La question du père dans la littérature québécoise actuelle* et *Postures viriles, ce que dit la presse masculine*. Avec Paul Gagné, elle a traduit vers le français plus de 80 romans et essais canadiens-anglais et remporté deux fois le prix du Gouverneur général. En 2013, elle a reçu le prix André-Laurendeau pour l'ensemble de ses travaux.

Membre du collectif *La vie littéraire au Québec* depuis quinze ans, **Chantal Savoie** est spécialiste des pratiques littéraires et culturelles des femmes et des pratiques culturelles de grande consommation (chanson populaire, best-sellers, littérature sérielle). Elle mène actuellement des recherches sur la modernité culturelle dans les années 1940 et sur l'histoire de la chanson populaire. Elle amorce en outre la mise sur pied d'un Laboratoire de recherche sur la culture de grande consommation et la culture médiatique (FCI) au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (site UQAM). Elle est professeure au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal.

Professeure émérite à l'Université Carleton, **Patricia Smart** a été lauréate du Prix du Gouverneur général pour son essai *Ecrire dans la maison du Père* (1988) et finaliste pour le même prix pour *Les Femmes du Refus global* (1998). Elle est aussi l'auteure de *Hubert Aquin agent double* (1973), d'une traduction anglaise du *Journal* d'André Laurendeau (1991) et d'une édition critique de *Dans un gant de fer* de Claire Martin (2005). Elle est membre de l'Académie des lettres et des sciences humaines du Canada et de l'Ordre du Canada. Son essai *De Marie de l'Incarnation à Nelly Arcan. Se dire, se faire par l'écriture intime* paraîtra en 2014 aux Éditions du Boréal.

# Les Cahiers de l'IREF

## Filiations du féminin

Disparues sous le nom du mari dans les arbres généalogiques, exclues traditionnellement de la transmission du patrimoine et, partant, des réélaborations littéraires de cette grande question, tenues à distance des débats sociaux, marginalisées ou effacées de l'histoire littéraire, les femmes souffrent d'une filiation au pire absente, au mieux trouée. Si les créateurs ont cru, selon Harold Bloom, avoir trop de pères littéraires, figures puissantes contre lesquelles il leur fallait s'insurger, les créatrices, elles, ont manqué cruellement de mères. Voilà pourquoi la filiation, si elle touche tous les êtres, est aussi une brûlante question féministe.

À l'heure où les fondatrices des études féministes universitaires arrivent à l'âge de la retraite après avoir créé des infrastructures (cours, programmes, réseaux et instituts) visant à légitimer et pérenniser ce domaine d'études, où de jeunes chercheuses ouvrent des directions nouvelles, qu'en est-il des filiations du féminin en littérature ? Comment les femmes d'hier et d'aujourd'hui ont-elles pensé ces filiations, autant les liens de sang que ceux qui ont transité par la pensée et l'écriture ? Ces rapports les ont-elles freinées, fortifiées, ont-ils inspiré leur créativité, infléchi leur voix, déterminé la forme de leurs écrits ? Voilà la question autour de laquelle s'articule le présent livre. Les textes réunis ici revisitent, sous un angle féministe, des filiations tant familiales (avec la mère, les sœurs, les frères) qu'intellectuelles (rapports entre créatrices d'époques différentes). En posant leur regard sur des œuvres littéraires et des pratiques culturelles issues d'époques et de pays différents, ils interrogent la filiation comme art de s'affirmer libre, mais aussi liée aux autres.

Avec des textes d'Adeline Caute, Ariane Gibeau, Jessica Hamel-Akré, Marie-Noëlle Huet, Lucie Joubert, Lori Saint-Martin, Chantal Savoie et Patricia Smart.

La collection Agora des Cahiers de l'IREF est consacrée à la publication de rapports de recherche, d'actes de colloque et d'essais.

**[www.iref.uqam.ca](http://www.iref.uqam.ca)**

**Institut de recherches  
et d'études féministes**

Téléphone : 514 987-6587  
Télécopieur : 514 987-6742  
[iref@uqam.ca](mailto:iref@uqam.ca)

**ADRESSE MUNICIPALE**

210, rue Sainte-Catherine Est  
Pavillon Hôtel-de-Ville, local VA-2200  
Montréal (Québec) H2X 1L1  
Métro Berri-UQAM

**ADRESSE POSTALE**

Université du Québec à Montréal  
Institut de recherches et d'études féministes  
Case postale 8888, succursale Centre-ville  
Montréal (Québec) H3C 3P8 CANADA